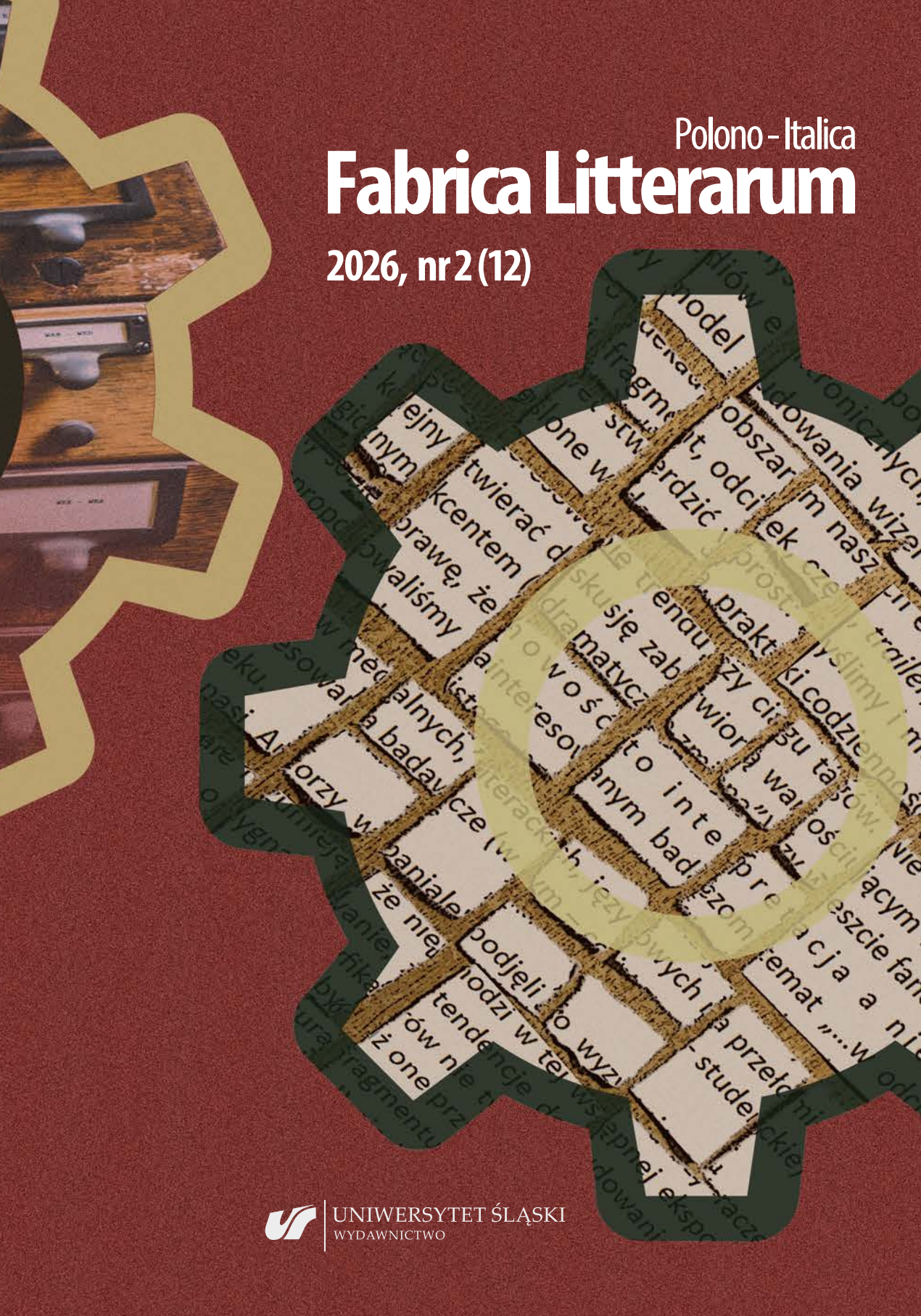
Polono - Italica

Fabrica Litterarum

2026, nr 2 (12)

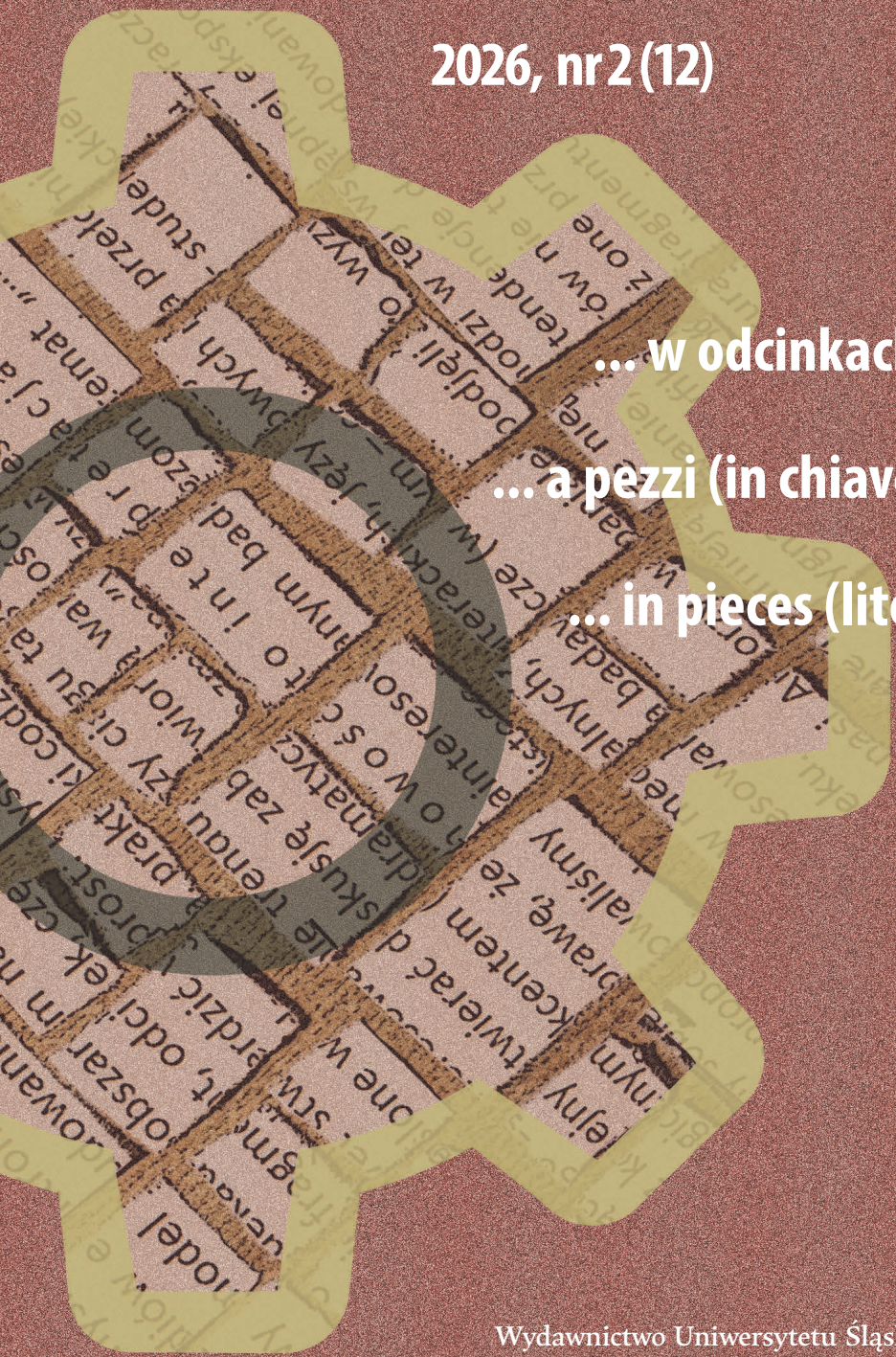


UNIWERSYTET ŚLĄSKI
WYDAWNICTWO

Polono-Italica

Fabrica Litterarum

2026, nr 2 (12)



... w odcinkach (literacko)

... a pezzi (in chiave letteraria)

... in pieces (literary mode)

Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego • Katowice 2026

Polono-Italica
Fabrica Litterarum

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)

Kontakt

e-mail: fabricalitterarum@gmail.com
www.fabricalitterarum.com

CC BY SA

Redakcja

Redaktorzy naczelni
Mariusz Jochemczyk (Katowice)
Miłosz Piotrowiak (Katowice)
Sekretarz redakcji
Piotr F. Piekutowski (Katowice)
Honorowa członkini redakcji
Janina Janas (Bari)
Członkowie redakcji
Alessandro Ajres (Bari)
Agnieszka Bender (Lublin)
Tiziana D`Amico (Wenecja)
Andrea F. De Carlo (Neapol)
Ireneusz Gielata (Katowice)
Teodoro Katinis (Gandawa)
Anna Kisiel (Katowice)
Michał Kisiel (Katowice)
Agnieszka Kuniczuk (Wrocław)
Claudia Olivieri (Katania)
Gloria Politi (Salento)
Rosalba Satalino (Katowice)
Antonio Sciacovelli (Turku)

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.

Teksty w postaci pliku wraz z metadanymi prosimy przesyłać korzystając z platformy OJS UŚ: https://journals.us.edu.pl/index.php/flit/login.

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.

Spis treści

Wprowadzenie
(*Mariusz Jochemczyk*, *Miłosz Piotrowiak*)

Artykuły i rozprawy

Leonardo Buonomo | Università degli Studi di Trieste
Frammenti di un romanzo americano: *The Ivory Tower* di Henry James [Fragmenty amerykańskiej powieści: *Wieża z kości słoniowej* Henry'ego Jamesa]

Justyna Łukaszewicz | Uniwersytet Wrocławski
Z Rzymu przez Paryż: *Cień przeszłości* Grazii Deleddy na łamach „Gazety Lwowskiej" (1909)

Serena Buti | Università degli Studi "La Sapienza" di Roma
Autotłumaczenie we fragmentach: od *Totenmesse* do *Requiem aeternam*

Magdalena Kokoszka | Uniwersytet Śląski w Katowicach
Antologista i czytelnicy. O wyborze liryki polskiej *Od Kochanowskiego do Staffa* w układzie Wacława Borowego

Teresa Dalecka | Vilnius University
Fragmentaryczność jako cecha polskojęzycznej literatury na Litwie

Alessandro Perissinotto | Università di Torino
A pezzi molto piccoli: l'arte del micro-racconto [W bardzo małych dawkach: sztuka mikroopowiadania]

Assunta Polizzi | Università degli Studi di Palermo
Frammenti di un romanzo di María Zambrano [Fragmenty powieści Marii Zambrano]

Ambra Pinello | Università degli Studi di Palermo
Frammentazione e ricomposizione, ibridismo di genere e iconotestualità negli *articuentos* di Juan José Millás [Fragmentacja i rekompozycja, hybrydowość gatunkowa i ikonotekstualność w *Articuentos* Juana José Millása]

Wojciech Browarny | Uniwersytet Wrocławski
„Chiński kalejdoskop" Tadeusza Różewicza. O fragmentach w archiwum pisarza

Anna Szóstak | Uniwersytet Zielonogórski
Sekwencyjność jako istota czasu mitycznego w *Prawieku i innych czasach* Olgi Tokarczuk w perspektywie uwarunkowań społeczno-kulturowych

Arkadiusz Sylwester Mastalski | Prywatne Akademickie Centrum Kształcenia w Krakowie
Polska: (re)konstruowanie cyklu poetyckiego Marcina Świetlickiego

Varia

Joanna Janusz | Uniwersytet Śląski w Katowicach
Dzieciństwo odczarowane. O dekonstrukcji mitu w opowiadaniach Michele Mariego

Kronika

Jan Zieliński: Spod powieki. Sycylia (II)

Indice

Introduzione
(*Mariusz Jochemczyk*, *Miłosz Piotrowiak*)

Articoli e dissertazioni

Leonardo Buonomo | Università degli Studi di Trieste
Frammenti di un romanzo americano: *The Ivory Tower* di Henry James

Justyna Łukaszewicz | Uniwersytet Wrocławski
Da Roma passando per Parigi: *L'ombra del passato* di Grazia Deledda nella "Gazeta Lwowska" (1909)

Serena Buti | Università degli Studi "La Sapienza" di Roma
Autotraduzione a frammenti: da *Totenmesse* a *Requiem aeternam*

Magdalena Kokoszka | Uniwersytet Śląski w Katowicach
L'antologizzatore e i lettori. Sulla scelta di poesia polacca *Da Kochanowski a Staff*, a cura di Wacław Borowy

Teresa Dalecka | Vilnius University
La frammentazione come caratteristica della letteratura di lingua polacca in Lituania

Alessandro Perissinotto | Università di Torino
A pezzi molto piccoli: l'arte del micro-racconto

Assunta Polizzi | Università degli Studi di Palermo
Frammenti di un romanzo di María Zambrano

Ambra Pinello | Università degli Studi di Palermo
Frammentazione e ricomposizione, ibridismo di genere e iconotestualità negli *articuentos* di Juan José Millás

Wojciech Browarny | Uniwersytet Wrocławski
"Caleidoscopio cinese" di Tadeusz Różewicz. Sui frammenti nell'archivio dello scrittore

Anna Szóstak | Uniwersytet Zielonogórski
La sequenzialità come essenza del tempo mitico in *Nella quiete del tempo* di Olga Tokarczuk nella prospettiva socio-culturale

Arkadiusz Sylwester Mastalski | Prywatne Akademickie Centrum Kształcenia w Krakowie
Polonia: (ri)costruire il ciclo poetico di Marcin Świetlicki

Varia

Joanna Janusz | Uniwersytet Śląski w Katowicach
Infanzia disincantata. Sulla decostruzione del mito nei racconti di Michele Mari

Cronaca

Jan Zieliński: Da sotto la palpebra. Sicilia (II)

Contents

Introduction
(*Mariusz Jochemczyk*, *Miłosz Piotrowiak*)

Articles and Studies

Leonardo Buonomo | Università degli Studi di Trieste
Fragments of an American Novel: *The Ivory Tower* by Henry James

Justyna Łukaszewicz | Uniwersytet Wrocławski
From Rome via Paris: Grazia Deledda's *L'ombra del passato* published in the "Gazeta Lwowska" (1909)

Serena Buti | Università degli Studi "La Sapienza" di Roma
Self-translation in Fragments: from *Totenmesse* to *Requiem Aeternam*

Magdalena Kokoszka | Uniwersytet Śląski w Katowicach
The Anthologist and Readers. On Selected Polish Poetry *Od Kochanowskiego do Staffa* Arranged by Wacław Borowy

Teresa Dalecka | Vilnius University
Fragmentation as a Characteristic of Polish-Language Literature in Lithuania

Alessandro Perissinotto | Università di Torino
In very small pieces: the art of micro-storytelling

Assunta Polizzi | Università degli Studi di Palermo
Fragments of a Novel by María Zambrano

Ambra Pinello | Università degli Studi di Palermo
Fragmentation and Recomposition, Genre Hybridity and Iconotextuality in the *Articuentos* of Juan José Millás

Wojciech Browarny | Uniwersytet Wrocławski
Tadeusz Różewicz's "Chiński kalejdoskop". About Fragments in the Writer's Archives

Anna Szóstak | Uniwersytet Zielonogórski
Sequentiality as the Essence of Mythical Time in Olga Tokarczuk's *Primeval and Other Times* from a Socio-Cultural Perspective

Arkadiusz Sylwester Mastalski | Prywatne Akademickie Centrum Kształcenia w Krakowie
Poland: (Re)constructing Marcin Świetlicki's Poetic Cycle

Varia

Joanna Janusz | Uniwersytet Śląski w Katowicach
Childhood Disenchanted. On the Deconstruction of Myth in Michele Mari's Stories

Chronicle

Jan Zieliński: Under the Eyelid: Sicily (II)

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

www.fabricalitterarum.com
ISSN 2658-185X

Wprowadzenie

Oddajemy w Państwa ręce drugi numer „Fabrica Litterarum Polono-Italica" z 2026 roku, który w całości dedykujemy fenomenowi odcinkowości, fragmentaryczności oraz szeroko pojętej nieciągłości w różnie projektowanej i pojmowanej „przestrzeni literackiej". Choć nowoczesna kultura popularna przyzwyczaiła nas do kojarzenia pojęcia „odcinek" z seryjnością produkcji audiowizualnych (poświęciliśmy temu zagadnieniu tegoroczny numer pierwszy, „digitalny") – w ramach bieżącego tomu proponujemy zwrot ku badaniu tego zjawiska jako powszechnej praktyki pisarskiej i epistemologicznej. Interesuje nas moment, w którym tekst rezygnuje z totalizujących roszczeń dziewiętnastowiecznej „powieściowej panoramy" na rzecz: cięcia, pauzy, pęknięcia i radykalnej nieciągłości.

Współczesna perspektywa literaturoznawcza pozwala nam dostrzec, że rwane rytmy, autorskie cykle, antologijne „sekwencje i zestawienia" oraz wszelkie kompozycje otwarte i niekonkluzywne „układy sprawdzeń" – nie są jedynie świadectwem kryzysu formy, lecz autonomiczną strategią opowiadania świata, który wymyka się liniowym porządkom i całościowym ocenom. Przejście od klasycznej pełni do „estetyki ułamka" redefiniuje nie tylko status samego autora, ale przede wszystkim pozycję czytelnika, stającego się zręcznym rzemieślnikiem-krawcem, który musi samodzielnie „pozszywać" rozproszone znaczenia i sensy. Czytelnik taki obcuje z „pełnią" nowego typu. Czymś, co Maria Janion nazwała dynamiką „formy otwartej":

> […] całością wielowariantową, alinearną, migotliwą, w której biegną równocześnie pulsujące wątki[1].

1 M. Janion (1984): *Czas formy otwartej. Tematy i media romantyczne*. Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa, s. 289.

CC BY SA

W ujęciu autorów bieżącego tomu nieciągłość owa jawi się nie tylko jako bezpośredni refleks postmodernistycznego przyspieszenia, ale także jako konsekwencja „widm przeszłości" i traum historycznych, które trwale rozbiły spójność ludzkiego doświadczenia. Rizomatyczne „kłącze" i labirynt „archiwum" – najlepiej (jak się wydaje) opisują to pogmatwane doświadczenie. Dodajmy także, iż dzisiejsze konstruowanie tekstu z autonomicznych segmentów staje się tyleż odwagą osobistego, egzystencjalnego manifestu, co gestem politycznym i dowodem zaangażowania w trudne sprawy świata. Wszystkie te zjawiska dowodzą, że „odcinek" zamiast izolować – ustanawia nową, dynamiczną sieć relacji. Pozwala debatować pisarzowi – ze skryptoralnie zorientowaną publicznością – za pomocą nowych narzędzi i form komunikacji.

Zapraszając Państwa do lektury tego tomu, mamy nadzieję, że zebrane tu teksty pozwolą na nowo odkryć urok „literackich fragmentów" i udowodnią, że to właśnie w „miejscach nieciągłych" i w swych semantycznych „uskokach" literatura przemawia dziś najbardziej doniosłym głosem.

Dodatkowo – w sekcji *Varia* – prezentujemy artykuł, w którym poddano analizie sposób przedstawiania dzieciństwa w opowiadaniach Michele Mariego – autora, który konsekwentnie podważa tradycyjny mit idyllicznego i bezkonfliktowo przebiegającego „wieku niewinności".

W dziale *Kronika* publikujemy drugą część prywatnego „dziennika sycylijskiego" Jana Zielińskiego – zapiski oznaczone formułą tytułową: *Spod powieki. Sycylia (II)*. To kolejna odsłona włoskich, intymistycznych notatek Autora.

Miłosz Piotrowiak, *Mariusz Jochemczyk*



ARTYKUŁY I ROZPRAWY

Fabrica Litterarum Polono-Italica
2026, nr 2 (12), s. 1–13

www.fabricalitterarum.com
ISSN 2658-185X
https://doi.org/10.31261/FLPI.2026.12.01

ARTYKUŁY I ROZPRAWY

Leonardo Buonomo

Università degli Studi di Trieste
e-mail: buonomo@units.it
https://orcid.org/0000-0002-9779-1317

Frammenti di un romanzo americano: *The Ivory Tower* di Henry James

Abstract

Fragments of an American Novel: *The Ivory Tower* by Henry James

In the summer of 1914 Henry James worked on *The Ivory Tower*, a novel he left unfinished when the outbreak of World War I made it impossible, in his view, to tell a story about the present. What is left of the novel is a fragment, consisting of three books and one chapter of the fourth book (out of the projected ten books), as well as several pages of notes wherein James sketched the plot, the setting, the delineation of the main characters, the themes he wished to explore, and his narrative strategy. *The Ivory Tower* was to offer a large-scale portrait of the United States – which James had recently visited after a very long absence – as a country dominated by the power of money, which found expression in rapacious and aggressive masculinity. Within this context, the protagonist of *The Ivory Tower*, Graham Fielder, was to represent an alternative model of masculinity (one that valued, above all, beauty and kindness) and perhaps a hope for the future of America.

Key words: Henry James, *The Ivory Tower*, masculinity, wealth, New York, The United States

Parole chiave: Henry James, *The Ivory Tower*, mascolinità, ricchezza, New York, gli Stati Uniti

CC BY SA

Rimasto incompiuto, il romanzo *The Ivory Tower* di Henry James, pubblicato postumo nel 1917, rappresenta il capitolo finale, in forma narrativa, del lungo rapporto, conflittuale e proficuo, del grande scrittore con gli Stati Uniti, la terra di origine che aveva lasciato nel 1876 per stabilirsi in Inghilterra. James ci lavorò nell'estate del 1914, ampliando e rielaborando uno spunto a cui aveva messo mano tra la fine del 1909 e l'inizio del 1910 (James 1987: 256–270). Con il ricordo ancora fresco della sua seconda visita negli Stati Uniti di inizio Novecento (agosto 1910–luglio 1911, dopo quella del 1904–1905), James si proponeva di affrontare la materia americana su larga scala per la prima volta dal 1886, anno di pubblicazione del romanzo *The Bostonians*. In *The Ivory Tower* sarebbero giunte a compimento, in un'opera narrativa di ampio respiro, le riflessioni sulla modernità americana e sul ruolo invasivo e corruttivo del denaro, che avevano permeato, pochi anni prima, il libro di viaggio *The American Scene* (1907) e alcuni dei racconti brevi ambientati a New York: "The Jolly Corner" (1908), "Julia Bride" (1908), "Crapy Cornelia" (1909) e "A Round of Visits" (1910). Lo scoppio della prima guerra mondiale indusse James ad abbandonare il progetto poiché gli parve impossibile rappresentare la realtà contemporanea in quel contesto (Lubbock 1917: v). Del romanzo rimangono i primi tre libri (dei dieci progettati) e un capitolo del quarto libro, ovvero poco meno di un terzo del totale. A corredo del frammento vi sono inoltre parecchie pagine di appunti preparatori che, delineando lo sviluppo della trama, l'arco narrativo dei personaggi e il ruolo dell'ambientazione, documentano il processo creativo di James. Queste pagine costituiscono "the accumulation of his craftsman's knowledge", secondo Ezra Pound (1968: 337). Peter Buitenhuis si spinge oltre, affermando che "There are in all literature few more rewarding glimpses into an artist's workshop" (1970: 244–245).

La storia narrata in *The Ivory Tower* ha inizio a Newport, elegante località di villeggiatura sulla costa del Rhode Island e destinazione delle famiglie più facoltose di New York. Rosanna Gaw, figlia e unica erede del ricco e spietato Abel Gaw, attende con ansia l'arrivo dell'amico Graham (detto "Gray") Fielder, chiamato al capezzale dello zio, Mr. Betterman, ex socio d'affari di Mr. Gaw. È proprio Rosanna ad aver favorito il riavvicinamento tra zio e nipote, non più convinta della saggezza di un suo precedente intervento, quando aveva convinto l'allora quattordicenne Graham, residente in Europa con la madre, a non accettare l'invito di Betterman a trasferirsi a New York. Con la morte, in rapida sequenza, di Gaw e Betterman, Rosanna e Graham entrano in possesso di ricchezze accumulate con determinazione e ferocia, senza alcuna considerazione per i danni provocati agli altri. Gaw lascia anche una lettera indirizzata a Gray che questi decide di conservare, sigillata, in un prezioso contenitore d'avorio a forma di torre,[1] di cui gli ha fatto dono Rosanna. Della

1 Secondo Adeline Tintner questo oggetto, descritto nel testo come di possibile origine indiana, è un'invenzione di James (1986: 174). Di squisita fattura e dalla struttura complessa (con porte

lettera e della propria incapacità di gestire la ricchezza, Gray parla con l'amico Horton (detto "Haughty") Vint, attraente arrampicatore sociale che anni prima aveva tentato, senza successo, di sposare Rosanna e che intrattiene una relazione clandestina con la giovane Cissy Foy. Nel prosieguo della vicenda che, nelle intenzioni di James, avrebbe dovuto dipanarsi nel corso di poco più di un anno (1917: 345), Graham affida la gestione del suo patrimonio a Horton. Dopo aver scoperto che Horton, avvantaggiandosi del suo ruolo, si è appropriato indebitamente di gran parte della sua eredità, Graham sceglie di non denunciarlo e vive la perdita del suo patrimonio come una liberazione o una sorta di rito purificatorio.

Sebbene, come accennato in precedenza, la materia di *The Ivory Tower* appaia come il proseguimento di temi e situazioni che James aveva affrontato in *The American Scene* e nei racconti newyorkesi, non mancano, né vanno sottovalutati, i richiami significativi a opere precedenti. Come ha argomentato Peter Buitenhuis, *The Ivory Tower* riprende il tema internazionale, spesso incentrato sullo spaesamento degli americani in Europa, ma questa volta con un focus su un espatriato americano alla riscoperta della sua terra natale: "Just as James's earlier heroes were ignorant of the forms and values of Europe, so Gray was to be ignorant of the forms, or rather the formlessness, of American society and the money-values which James believed largely governed it" (1970: 242). Inoltre, la scelta di Newport come ambientazione dei primi tre libri di *The Ivory Tower* non può che ricordare precedenti descrizioni e rappresentazioni nella produzione di James. Già nel 1870, in un breve contributo per *The Nation*, James aveva individuato in Newport una sorta di campo di studio in cui era possibile osservare da vicino le classi agiate americane alle prese con lo svago, concetto apparentemente inconciliabile con la ricerca spasmodica dell'arricchimento. Non a caso, nella descrizione di James, Newport aveva una forte connotazione di genere, essendo popolata prevalentemente da donne, tradizionalmente relegate al ruolo di consumatrici, mentre gli uomini rimanevano in città a inseguire il profitto. Eppure, nonostante l'ampia disponibilità finanziaria delle sue residenti, Newport sembrava conservare un'aria di sobria eleganza. James aveva messo in evidenza, con evidente compiacimento, "the modest, incorruptible integrity of the Newport landscape" (2016: 32), nonché la sua bellezza sottile, mite e sommessa che sembrava preservarla dall'ostentazione della ricchezza. Antitesi del mondo rumoroso, produttivo e competitivo di New York, Newport aveva fornito a James, alcuni anni dopo, l'ideale ambientazione di parte del racconto "An International Episode" (1878). A Newport trovano rifugio e riprendono le forze due visitatori inglesi dopo essere stati duramente provati dal caldo infernale e dallo spettacolo

e cassetti), la torre, come Tintner e altri hanno sottolineato, rappresenta simultaneamente il romanzo a cui dà il titolo (Tintner 1986: 4, 176; Buitenhuis 1970: 247) e l'isolamento del suo protagonista rispetto all'ambiente americano (Buitenhuis 1970: 245).

inquietante della mascolinità newyorchese, impegnata in una lotta senza esclusione di colpi per il successo materiale. È proprio il ricordo di com'era Newport a conferire una nota amara al capitolo "The Sense of Newport" in *The American Scene*, in cui James, all'inizio del Novecento, descrive un luogo in cui "the face of nature was now as much obliterated as possible" (1993: 530) e i cottage confortevoli ma sobri del passato sono stati rimpiazzati da ville e palazzi, veri e propri "monuments of pecuniary power" (1993: 531). In *The Ivory Tower* questa mutazione si è ulteriormente intensificata. Se in "An International Episode" Newport si poneva come alternativa estetica e di genere a New York, in *The Ivory Tower* ne è di fatto un'estensione. Lì sono andati a morire Mr. Gaw e Mr. Betterman, prima soci d'affari poi acerrimi nemici, la cui presenza incombe sul paesaggio come una nube funerea. Descritto dalla prospettiva della figlia Rosanna nel primo libro, Gaw offre alla vista un profilo tagliente e un corpo rinsecchito, come se la lontananza dall'arena degli affari, dovuta all'età e alla malattia, l'avesse consumato. Avendo concentrato tutto il suo essere nella ricerca del profitto, è ora svuotato, privo di identità. Alla figlia appare come "a person without an alternative" (1917: 4) né una ragione di vita, se non la lugubre attesa per la morte del suo ex socio. La sua dimensione interiore, inseparabile dalla sua passata attività, trova unicamente espressione in "numerical calculation" (1917: 5). Incapace di qualunque pensiero che non sia di carattere predatorio, Gaw è paragonato a un falco il cui becco "had pecked so many hearts out" (1917: 6).

Qui e altrove nel frammento risalta la focalizzazione di James sulla fisicità dei personaggi. Il corpo raggrinzito e rimpicciolito di Gaw – che Graham più avanti paragona mentalmente a quello di uno gnomo (1917: 84) – è tanto più vivido perché è messo a contrasto con il fisico imponente, per statura e peso, della figlia Rosanna. Introdotta sin dalla prima pagina come figura attorno alla quale ruota il primo libro, Rosanna occupa la scena con un corpo di cui James sottolinea insistentemente, e quasi ossessivamente, la mole. Descritta come "a truly massive young person" e "the large loose ponderous girl", Rosanna si protegge con un parasole che per dimensioni ricorda una pagoda ambulante (1917: 1). Inizialmente fonte di delusione per il suo aspetto, Rosanna è riconosciuta dal padre come "quantity and mass" (1917: 9), nonché unica presenza significativa nella sua vita. La sua grassezza, come sostiene Daniel Hannah, "seems to signify both her ability to exceed the 'contracted' circle of her father's devotion to finances and her marginalized status in this wealthy world of 'forms' " (2007: 467). Come ricorda Hannah (2007: 461), Henry James aveva combattuto con il peso eccessivo per gran parte della sua vita adulta e già una volta aveva scelto come eroina di un suo romanzo una giovane donna dalla figura abbondante: Catherine Sloper in *Washington Square*. Fisicamente, Rosanna è una versione amplificata di Catherine, di cui condivide anche l'indole mite e la convivenza con un padre apparentemente incapace di affetto. A differenza di Catherine, tuttavia, Rosanna possiede un'intelligenza che tutti percepiscono immediatamente,

nonché una notevole dose di indipendenza che rispecchia il passaggio del tempo tra le due vicende (pubblicato nel 1880, *Washington Square* è ambientato negli anni quaranta dell'Ottocento). Leale e sincera, Rosanna ha la sua controparte in Cissy Foy, la snella e leggiadra complice di Horton Vint. Ennesima incarnazione della ragazza americana, di cui James aveva creato ritratti memorabili a partire da "Daisy Miller" (1878), Cissy Foy non possiede traccia dell'innocenza che caratterizzava le eroine che l'avevano preceduta e incarna piuttosto il materialismo dominante nell'America del primo Novecento. James ricorre al contrasto tra grassezza e magrezza anche nel ritratto di due importanti personaggi di contorno, i coniugi Davey e Gussy Bradham, perno della vita sociale di Newport ed elemento di raccordo tra le altre figure del romanzo. In questo caso è l'uomo a possedere un fisico ingombrante ma senza che questo gli provochi alcuna insicurezza. A differenza di Rosanna, Davey non deve fare i conti con le aspettative della società sul ruolo ancora largamente ornamentale del corpo femminile.

La fisicità assume un ruolo significativo anche nella delineazione dei due principali personaggi maschili, Graham Fielder e Horton Vint. Come rivelano gli appunti di James, Graham avrebbe dovuto differenziarsi vistosamente dai canoni tradizionali della mascolinità americana: "I see that I want him rather below than above the middling stature, and light and nervous and restless" (1917: 330). Si ha quasi l'impressione che se, da un lato, l'esser cresciuto in Europa ne abbia raffinato i gusti e la sensibilità, dall'altro ne abbia limitato lo sviluppo fisico. Significativamente, la modesta statura e altri tratti fisici che sembrano denunciare una mascolinità carente, sono oggetto di disamina da parte di Horton Vint e Cissy Foy in una delle scene cruciali del terzo libro. La conversazione ha luogo poco dopo la morte di Mr. Betterman, ovvero quando la comunità di Newport si aspetta che Graham sia in procinto di ereditare una esorbitante fortuna. Mentre nella descrizione di Graham c'è qualcosa di indefinito, quasi a suggerire una qualità evanescente, l'ingresso di Horton nella storia è accompagnato da dettagli che ne enfatizzano l'avvenenza. Descritto allusivamente come "erect, slim, active" (1917: 151), Horton presenta al mondo una statura imponente (che gli consente di guardare Graham dall'alto in basso) e un volto in cui "a hard mouth" è parzialmente celata da "a beautiful mitigating moustache" (1917: 154). Sebbene il suo soprannome "Haughty" ("arrogante") sia smentito da un atteggiamento denotato da "charming clever humility and sociability" (1917: 155), Horton è pienamente conscio dei vantaggi, soprattutto materiali, che possono derivare dal suo aspetto fisico. Il sogno della sua vita, come confessa a Cissy, "has been to be admired, *really* admired, admired for all he's worth, by some awfully rich man" (1917: 158–159), uno scenario in cui si intrecciano la monetizzazione della bellezza e l'omoerotismo, nonché la consapevolezza della gerarchia di genere nella società di cui Horton fa parte. L'ammirazione di una donna ricca (come Rosanna) non porterebbe infatti gli stessi benefici, né sarebbe altrettanto soddisfacente. Nel mondo

di *The Ivory Tower* il matrimonio è quasi esclusivamente frutto di una transazione economica – come sanno bene Horton e Cissy, per i quali l'ufficializzazione del loro rapporto è resa impossibile dalla mancanza di risorse – e il rapporto tra due uomini, come quello sognato da Horton, è forse "a viable alternative to the discontent of heterosexuality" (Haviland 1997: 271).

Sicuro delle proprie qualità, Horton pare trarre piacere nell'enumerare quelli che, ai suoi occhi, sono i difetti dell'amico Graham. Strategicamente, le osservazioni di James sulla statura modesta e l'irrequietezza di Graham Fielder vengono attribuite nel romanzo, in forma accentuata, a Horton: " 'he's only very middling tall; in fact so very middling,' Haughty made out, 'that it probably comes to his being rather short. But he has neither a hump nor a limp, no marked physical deformity of any sort; has in fact a kind of futile fidgety quickness which suggests the little man, and the nervous and the active and the ready' " (1917: 169). Allo sguardo analitico di Horton non sono sfuggiti, inoltre, i denti di Graham che, come il resto della sua persona, appaiono inadeguati, in termini di genere: "his teeth though good, fortunately, as they're shown a good deal, are rather too small and square; *for a man's, that is*" (1917: 170 [corsivo aggiunto]). Nel prendere le difese di Graham, Cissy Foy conferisce una connotazione etnico-culturale e forse persino razziale (secondo gli standard del primo Novecento) alla sua dentatura, osservando che appartiene al modello latino in contrapposizione a "the usual Anglo-Saxon fangs" (1917: 171). A differenza di Horton, Cissy sembra apprezzare, almeno in parte, la diversità di Graham rispetto alla mascolinità predatoria incarnata dal suo interlocutore. Come emerge, seppure in maniera obliqua, dalle osservazioni di Cissy, Graham rappresenta un modello alternativo di uomo, che non trova espressione nella competizione economica né, più in generale, nella soggiogazione del prossimo, un modello in cui James, a giudicare dal progetto di *The Ivory Tower*, vedeva una speranza per l'America. Per citare Peter Collister: "James imagines Gray, it seems, as affirming an American future: slender and fragile, he is gazed upon lovingly, initially by the narrator and later by other men and women, embodying an innocence and potential, some ideal of youth by means of which the ageing James makes a valedictory gesture towards his native land" (2016: 194). Che questo modello di mascolinità fosse estraneo alla cultura dominante è suggerito dal prosieguo della conversazione tra Horton e Cissy, in cui i due amanti non riescono a ricordare se Graham abbia i baffi, uno dei più consolidati indicatori di virilità. James si serve dell'incertezza riguardo ai baffi di Graham per alludere all'enigma che il suo modo di essere rappresenta rispetto ai canoni di genere americani. L'unica conclusione a cui pervengono Horton e Cissy è che i baffi di Graham, se esistono, non possono che essere insignificanti e certamente inferiori a quelli di Horton. Che il volto di Graham, con o senza baffi, sia lo specchio di una mascolinità che gli americani fanno fatica a comprendere è confermato dall'annotazione di James che, a questo punto del manoscritto, indica la sua intenzione di non

svelare il mistero. A nulla varrà il tentativo di Horton e Cissy di rivolgersi a Davey Bradham: "The real point is – *that* comes back to me, and it is in essence enough – that he [Davey] pleads he doesn't remember, didn't notice, at all; and thereby oddly enough can't say" (1917: 175n1).

Significativamente, la diversità di Graham è apprezzata da Mr. Betterman che, al contrario del suo ex socio d'affari, ha trovato nella malattia l'occasione di riconsiderare criticamente la propria vita. Mentre, anni prima, Betterman aveva cercato di sradicare Graham dal suo contesto europeo (e femminile) per farne un *vero* uomo americano, ora si compiace della scelta del nipote che l'ha protetto da "the enormous preponderance of money" (1917: 108). È proprio quella *preponderanza* che Betterman avrebbe letto nel volto e nei modi di Graham se quest'ultimo, da adolescente, si fosse trasferito negli Stati Uniti, un'ipotesi che ricorda da vicino la trama di "The Jolly Corner".[2] Nel trentenne che ha di fronte, Betterman vede invece un individuo incontaminato, per il quale il mercato e la competizione per il profitto sono realtà remote e incomprensibili. L'ignoranza di Graham rispetto al denaro, la sua mancanza di consuetudine alla ricchezza, sono tratti che risaltano alla percezione di Betterman: "I mean it has never been near you. That sticks out of you – the way it hasn't" (1917: 108). Costretto a fare un bilancio della propria vita, Betterman sembra comprendere che Graham può diventare un nuovo tipo di uomo americano e sfuggire alla condanna di una vita focalizzata su un solo obiettivo: "I *was* business. I've *been* business and nothing else in the world. I'm business at this moment still – because I can't be anything else" (1917: 110). Purificato dalla malattia, Betterman si esprime, forse per la prima volta nella vita, in un linguaggio libero dal calcolo e dalle convenzioni di genere, in cui può trovare spazio anche l'affetto. Si tratta di un registro con cui James, secondo Peter Collister, aveva acquisito familiarità nell'ultima parte della sua vita, soprattutto nella dimensione omosociale, come testimonia la sua corrispondenza: "Such frank, tender exchanges, dismantling conventional modes of male discourse, a feature of James's late fiction, echo the language of his letters to other men and, perhaps, his conversations with intimates" (2023: 384).

Facendo di Graham il suo erede, Betterman, che James negli appunti definisce un "ruthless operator" (1917: 285), sembra voler fare ammenda per le sue scelte passate e, presumibilmente, per le tante vittime della sua condotta. Vi è anche motivo di pensare, considerando la direzione che la trama avrebbe preso, che Betterman abbia deciso di lasciare il suo patrimonio al nipote sapendo, o forse addirittura sperando, che in questo modo ne avrebbe favorito la dissoluzione. Come sostiene

2 In "The Jolly Corner" Spencer Brydon, tornato a New York (la sua città natale), dopo un'assenza di oltre trent'anni, incontra il suo alter ego in forma spettrale durante una visita alla casa in cui è cresciuto. Si trova così a confrontarsi con l'uomo che sarebbe diventato se, invece di trasferirsi in giovane età in Europa, fosse rimasto a New York.

Wendy Graham, una dose di "self-disgust" motiva "Mr. Betterman's divestment of his riches in this fashion" (2009: 70). L'impressione è che Betterman abbia anche instillato in Graham l'idea che il patrimonio ereditato sia un fardello insopportabile, una sostanza infetta di cui è bene disfarsi per preservare la propria salute fisica, mentale e soprattutto morale. Che Graham viva con disagio il possesso del patrimonio ereditato è confermato dalla fretta con cui decide di affidarne la gestione a Horton. Significativamente, l'unica circostanza in cui il comportamento di Graham assume un tratto, per quanto tenue, di prevaricazione, è quella in cui cerca insistentemente di convincere l'amico ad amministrare la sua fortuna. La reticenza di James sull'entità del patrimonio ereditato da Graham, dovuta alla sua scarsa dimestichezza con la cultura e il linguaggio dell'economia, non fa che accentuarne il valore simbolico. Del fatto che un'apparente debolezza potesse trasformarsi in un punto di forza a livello narrativo, James era ben consapevole:

> I haven't proposed from the first at all to be definite, in the least, about financial details or mysteries – I need hardly say; and have even seen myself absolutely not stating or formulating at all the figure of the property accruing to Gray. I haven't the least need of that, and can make the absence of it in fact a positively good and happy effect. That is an immense gain for my freedom of conduct; (1917: 286).

Per James, come per Graham, c'è qualcosa di liberatorio nella mancanza di conoscenza della materia finanziaria. È a New York, capitale economica degli Stati Uniti e città natale di James, che l'estraneità di Graham al mondo degli affari avrebbe dovuto avere il suo momento di massimo risalto. Come ho osservato altrove, fin dagli inizi della sua carriera James aveva associato New York a una competitività economica brutale che trovava espressione in forme di mascolinità che oggi si definirebbero tossiche (Buonomo 2024). Questa caratterizzazione della città, già presente nel primo romanzo *Watch and Ward* (1871), riproposta in numerosi racconti e nel romanzo *The Bostonians* (in cui, nonostante il titolo, una parte importante della storia si svolge a New York), aveva raggiunto il culmine nei testi pubblicati dopo il soggiorno che vi fa James a cavallo tra 1904 e 1905. In continuità con quella visione di New York, James aveva pensato di collocarvi Graham nella parte principale del romanzo (dal quarto all'ottavo libro), per presentarlo come una sorta di alieno nella metropoli (molto più alieno, si potrebbe aggiungere, dei milioni di immigrati che avevano alterato la natura demografica della città come James, con evidente turbamento, aveva osservato in *The American Scene*):

> I have felt my instinct to make him definitely and frankly as complete a case as possible of the sort of thing that will make him an anomaly and an outsider

> alike in the New York world of business, the N. Y. world of ferocious acquisition, and the world there of enormities of expenditure and extravagance, so that the real suppression for him of anything that shall count in the American air as a money-making, or even as a wage-earning, or as a pecuniarily picking-up character, strikes me as wanted for my emphasis of his entire difference of sensibility and of association (1917: 327–328).

Non a caso, New York è l'habitat naturale di Davey Bradham e Horton Vint, come, precedentemente, di Mr. Gaw e Mr. Betterman. Tracciando la parabola di Bradham nel progetto del romanzo, James la immagina come un passaggio da un tenore di vita relativamente modesto all'agiatezza conquistata grazie al matrimonio con una ricca ereditiera. In una vita segnata da "abysses of New York financial history" (1917: 324), il matrimonio con Gussy è un'operazione andata a buon fine. Quanto a Horton, si ha l'impressione che a New York, circondato da un'atmosfera di "ferocious acquisition", troverà l'ambiente ideale in cui ordire le sue trame per impossessarsi del patrimonio dell'amico. La rapacità e l'indifferenza rispetto alle ferite provocate dalla sua condotta fanno di Horton il vero erede, in termini morali, di Mr. Gaw e Mr. Betterman. Per citare Julián Heffernan, "In *The Ivory Tower*, the old swindlers – Betterman covets the 'fruits of his swindle' (9) and he 'swindled' ('Notes' 211) Rosanna's father, who was no less a swindler – are being replaced by a new generation of scoundrels, best represented by Horton" (2023: 248). La commistione di avidità, edonismo e opportunismo che contraddistingue Horton ricorda quella dell'affascinante cacciatore di dote Morris Townsend in *Washington Square* (ambientato quasi interamente a New York), mentre il tradimento ai danni di Graham sembra riproporre la situazione al centro di "A Round of Visits", in cui il protagonista Mark Monteith scopre di essere stato defraudato da Phil Bloodgood, l'amico a cui aveva affidato il suo capitale. Come più di un critico ha osservato, la reazione di Mark sembra suggerire che il suo rapporto con Bloodgood andasse oltre l'amicizia (Charon 2008: 275; Collister 2016: 174–191; Stevens 1998: 153). Questa lettura è possibile anche nel caso di Graham, che nei confronti di Horton sente di avere un forte debito di riconoscenza poiché Horton, molti anni prima, l'aveva salvato da una situazione di grave pericolo. Ma mentre Mark Monteith è devastato dalla scoperta del tradimento di Bloodgood, Graham sembra creare deliberatamente le condizioni che permetteranno a Horton di attingere a piene mani dal suo patrimonio. Lo scenario immaginato da James per il prosieguo del romanzo non lascia dubbi sulle motivazioni di Graham. L'appropriazione indebita di cui Horton si rende colpevole è "accepted and condoned by Gray as a manner of washing his own hands of the use of the damnosa hereditas" (1917: 287).

In una certa misura, Graham usa Horton per i propri scopi, lo manipola lusingandolo e trasformando in realtà il suo sogno (essere ammirato da un uomo ricco).

Il suo ruolo, suggerisce James, non è quello della vittima, ma piuttosto del complice, seppure per una nobile causa, ovvero liberarsi di un patrimonio irrimediabilmente contaminato: "Vulgar theft I don't want, but I want something to which Horty is led on and encouraged by Gray's whole attitude and state of mind face to face with the impression which he gets over there of so many of the black and merciless things that are behind the great possessions" (1917: 287). Consapevole delle origini e della natura del patrimonio ereditato, Graham, una volta accertata la malversazione di Horton, sceglie di non denunciare l'amico. Evita persino di chiedere spiegazioni, limitandosi a far capire a Horton, senza l'ausilio delle parole, che sa cosa ha fatto. Conoscendo la storia del denaro di cui Horton si è appropriato, Graham sembra ritenere che non potesse avere destinazione più appropriata. L'atteggiamento che Graham matura verso la sua eredità lo accomuna a Rosanna per la quale non vi è modo di risanare il patrimonio accumulato da suo padre. Come si legge negli appunti di James, qualunque forma di beneficenza, per quanto encomiabile, sarebbe deturpata agli occhi di Rosanna, perché resa possibile da fondi "so dishonoured and stained and blackened at their very roots, that it seems to her that they carry their curse with them" (1917: 301). Rosanna, come abbiamo visto, è responsabile della formazione europea di Graham, avendolo indotto negli anni dell'adolescenza a rifiutare un probabile indottrinamento alla filosofia di vita e alla mascolinità di New York. Descritta in più occasioni come una sorella maggiore o addirittura una figura materna, Rosanna ha in certa misura *creato* Graham, avviandolo nella direzione opposta a quella scelta da Mr. Betterman. Il fatto che proprio lei, anni dopo, abbia favorito la riconciliazione di Graham con suo zio, creando le condizioni che hanno fatto di Graham l'erede di un patrimonio moralmente compromesso, è un tipico esempio di ambiguità jamesiana. Un intervento che cambia il corso della vita di un'altra persona può scaturire dalle migliori intenzioni, ma le conseguenze si possono rivelare drasticamente diverse da quelle previste (si pensi a *The Portrait of a Lady*). Secondo Paul Armstrong: "Not only because it was left unfinished but also because of the structure of its narrative trajectory, *The Ivory Tower* is a novel about how *not* to engage in projects of repair" (2009: 47).

Riflettendo sulla possibile conclusione del romanzo, James lascia aperta la porta al ritorno di Graham in Europa, dove potrebbe riprendere il suo sobrio ma confortevole tenore di vita grazie alle risorse ereditate dalla madre e dal patrigno. Nel contemplare una risoluzione che avrebbe dato al romanzo una struttura circolare (come quella della torre d'avorio), James ragiona anche sulla possibilità che Graham, in Europa, trovi le condizioni per dare espressione alla sua vena artistica, probabilmente attraverso la scrittura: "I can see him as more or less covertly and waitingly, fastidiously and often too sceptically, conscious of possibilities of 'writing'" (1917: 331). In questo modo Graham si sarebbe unito alla compagine di aspiranti artisti o semplicemente di cultori del bello statunitensi che, nella produzione di James,

trovano la loro vera patria nel vecchio continente (una scelta che riecheggia quella di James). Tuttavia, l'uso del condizionale immediatamente dopo il presente – "he *can*, he could, go back to Europe on a sufficient basis" (1917: 330) – allude a un'altra possibilità: che Graham scelga di rimanere negli Stati Uniti. Spogliato del suo patrimonio, ma presumibilmente ancora in possesso della torre d'avorio, Graham avrebbe potuto proporsi come custode ed emblema vivente di valori antitetici a quelli, imperanti, del "dreadful American money-world" (1917: 278).

Bibliografia

Armstrong Paul B. (2009): *Repairing Injustice: The Contradictions of Forgiveness and* The Ivory Tower. "The Henry James Review", vol. 30, no. 1, pp. 44–54.

Buitenhuis Peter (1970): *The Grasping Imagination: The American Writings of Henry James*. University of Toronto Press, Toronto.

Buonomo Leonardo (2024): *Henry James Writes New York: Identity, Masculinity, Authorship*. Palgrave Macmillan, London/New York.

Charon Rita (2008): *A Momentary Watcher, or the Imperiled Reader of "A Round of Visits"*. "The Henry James Review", vol. 29, no. 3, pp. 275–286.

Collister Peter (2016): *Writing the Self: Henry James and America*. Routledge, New York.

Collister Peter (2023): *The Life of Henry James: A Critical Biography*. John Wiley and Sons Ltd, Chichester (UK).

Graham Wendy (2009): *Signifying in "The Ivory Tower"*. "The Henry James Review", vol. 30, no. 1, pp. 68–74.

Hannah Daniel (2007): *"Massed Ambiguity": Fatness in Henry James's "The Ivory Tower"*. "Twentieth Century Literature", vol. 53, no. 4, pp. 460–487.

Haviland Beverly (1997): *Henry James's Last Romance: Making Sense of the Past and the American Scene*. Cambridge University Press, New York.

Heffernan Julián Jiménez (2023): *Prepossessing Henry James: The Strange Freedom*. Routledge, New York.

James Henry (1878–79): An International Episode. "Cornhill Magazine", vol. 38, pp. 687–713; vol. 39, pp. 61–90.

James Henry (1917): *The Ivory Tower*. W. Collins Sons & Co, London.

James Henry (1983 [1871]): *Watch and Ward*. In: *Novels 1871–1880*. Edited by William T. Stafford. The Library of America, New York, pp. 1–161.

James Henry (1985a [1881]): *The Portrait of a Lady*. In: *Novels 1881–1886*. Edited by William T. Stafford. The Library of America, New York, pp. 191–800.

James Henry (1985b [1880]): *Washington Square*. In: *Novels 1881–1886*. Edited by William T. Stafford. The Library of America, New York, pp. 1–189.
James Henry (1987): *The Complete Notebooks of Henry James*. Edited by Leon Edel and Lyall H. Powers. Oxford University Press, New York.
James Henry (1993 [1907]): *The American Scene*. In: *Collected Travel Writings: Great Britain and America*. Edited by Richard Howard. The Library of America, New York, pp. 351–736.
James Henry (1996a [1909]): "Crapy Cornelia". In: *Complete Stories 1898–1910*. Edited by Denis Donoghue. The Library of America, New York, pp. 818–846.
James Henry (1996b [1908]): "The Jolly Corner". In: *Complete Stories 1898–1910*. Edited by Denis Donoghue. The Library of America, New York, pp. 697–731.
James Henry (1996c [1908]): "Julia Bride". In: *Complete Stories 1898–1910*. Edited by Denis Donoghue. The Library of America, New York, pp. 661–696.
James Henry (1996d [1910]): "A Round of Visits". In: *Complete Stories 1898–1910*. Edited by Denis Donoghue. The Library of America, New York, pp. 896–924.
James Henry (1999 [1878]): "Daisy Miller: A Study". In: *Complete Stories 1874–1884*. Edited by William L. Vance. The Library of America, New York, pp. 238–295.
James Henry (2016 [1870]): *Newport*. In: *Travels with Henry James*. Nation Books, New York, pp. 31–44.
James Henry (2019 [1886]): *The Bostonians*. Edited by Daniel Karlin. *The Cambridge Edition of the Complete Fiction of Henry James*. Cambridge University Press, Cambridge.
Lubbock Percy (1917): *Preface*. *The Ivory Tower*. By Henry James. W. Collins Sons & Co, London, pp. v–vi.
Pound Ezra (1968): *Henry James*. In: *Literary Essays of Ezra Pound*. Edited by T. S. Eliot. New Directions, New York, pp. 295–338.
Stevens Hugh (1998): *Henry James and Sexuality*. Cambridge University Press, Cambridge.
Tintner Adeline (1986): *The Museum World of Henry James*. UMI, Ann Arbor (MI).

Abstrakt

Fragmenty amerykańskiej powieści: *Wieża z kości słoniowej* Henry'ego Jamesa

Latem 1914 roku Henry James pracował nad *Wieżą z kości słoniowej*, powieścią, którą porzucił niedokończoną, gdy wybuch I wojny światowej uniemożliwił, jak sądził, opowiedzenie historii o teraźniejszości. Z powieści pozostał fragment, składający się z trzech ksiąg i jednego rozdziału czwartej księgi (z planowanych dziesięciu), a także kilku stron notatek, w których James naszkicował fabułę, tło wydarzeń, zarys głównych

bohaterów, tematy, które chciał zgłębić, oraz swoją strategię narracyjną. *Wieża z kości słoniowej* miała przedstawiać szeroko zakrojony portret Stanów Zjednoczonych – które James niedawno odwiedził po bardzo długiej nieobecności – jako kraju zdominowanego przez władzę pieniądza, co znalazło wyraz w drapieżnej i agresywnej męskości. W tym kontekście bohater *Wieży z kości słoniowej*, Graham Fielder, miał reprezentować alternatywny model męskości (taki, który cenił ponad wszystko piękno i dobroć) i być może nadzieję na przyszłość Ameryki.

Słowa kluczowe: Henry James, *Wieża z kości słoniowej*, męskość, bogactwo, Nowy Jork, Stany Zjednoczone

Fabrica Litterarum Polono-Italica
2026, nr 2 (12), s. 1–17

www.fabricalitterarum.com
ISSN 2658-185X
https://doi.org/10.31261/FLPI.2026.12.06

ARTYKUŁY I ROZPRAWY

Justyna Łukaszewicz

Uniwersytet Wrocławski
e-mail: justyna.lukaszewicz@uwr.edu.pl
https://orcid.org/0000-0003-2140-3610

Z Rzymu przez Paryż: *Cień przeszłości* Grazii Deleddy na łamach „Gazety Lwowskiej" (1909)*

Abstract

From Rome via Paris: Grazia Deledda's *L'ombra del passato* published in the "Gazeta Lwowska" (1909)

The article examines the anonymous translation of Grazia Deledda's novel *L'ombra del passato*, published as *Cień przeszłości* in 1909 in the "Gazeta Lwowska." The author highlights its nature as an indirect translation – from Italian via French – and the role of cultural intermediaries (translator, editor, agent) in shaping the final text. Changes include the ending and the reduction of elements related to Italian culture. A possible clue to the translator's identity is also discussed.

Key words: Grazia Deledda, *L'ombra del passato*, literary translation, indirect translation, cultural relations between Italy, France and Poland

Słowa kluczowe: Grazia Deledda, *Cień przeszłości*, przekład literacki, przekład niebezpośredni, włosko-francusko-polskie relacje kulturowe

* Artykuł powstał w ramach projektu badawczego finansowanego ze środków programu „Inicjatywa Doskonałości – Uczelnia Badawcza" (IDUB) na lata 2020–2026 dla Uniwersytetu Wrocławskiego.

CC BY SA

Wprowadzenie

Przedmiotem niniejszego artykułu jest refleksja nad opublikowanym w 1909 roku polskim przekładem powieści *L'ombra del passato* (*Cień przeszłości*) autorstwa pochodzącej z Sardynii Grazii Deleddy (Nuoro 1871–Rzym 1936). Chodzi o jedną z jej jedenastu powieści przełożonych na język polski. Przed rokiem 1909 ukazała się polska wersja *Dopo il divorzio* (*Po rozwodzie*, 1904) i dwa różne przekłady *Cenere* (*Popiół*, 1906), natomiast w 1909 roku oprócz *Cienia przeszłości* wyszło drukiem tłumaczenie *La giustizia* (*Sprawiedliwość*). Autorką aż trzech z tych pięciu pierwszych tłumaczeń, opublikowanych w pierwszej dekadzie XX wieku, była Wilhelmina Zyndram-Kościałkowska. Po otrzymaniu przez włoską pisarkę Nagrody Nobla w dziedzinie literatury (w 1927, za rok 1926) w Polsce opublikowano pięć kolejnych przekładów powieści: *La fuga in Egitto* (*Ucieczka do Egiptu*, 1928), *La via del male* (*Po grzesznej drodze*, 1928), *Nostalgie* (*Tęsknoty*, 1928), *Naufraghi in porto* (*Rozbitkowie w przystani*, 1929) i *Annalena Bilsini* (1929). Przed drugą wojną światową ukazało się jeszcze tłumaczenie *Canne al vento* (*Trzcina na wietrze*, 1934), a następnie dopiero w 2007 opublikowano ostatni do tej pory przekład powieści Deleddy, *Elias Portolu*. Spośród dwunastu polskich przekładów utworów powieściowych tej autorki *Cień przeszłości* jest jednym z dwóch opublikowanych w periodykach (obok jednego tłumaczenia *Cenere*) i jedynym anonimowym.

Jako że interesująca nas powieść została opublikowana w odcinkach na łamach „Gazety Lwowskiej", analizie przekładu w stosunku do oryginału towarzyszy przyglądanie się tekstowi w prasowym kontekście, w jakim poznali go polscy odbiorcy. Celem artykułu jest prześledzenie drogi, jaką utwór trafił do polskich czytelników oraz tego, jak ewoluował on w wyniku działań pośredników kulturowych, w tym w zakresie odniesień do kultury włoskiej. Wyniki przedstawionych tu dociekań przynoszą nowe elementy do stanu badań nad polską recepcją Deleddy w pierwszej dekadzie XX wieku, który obejmuje ustalenia dotyczące działalności przekładowej Zyndram-Kościałkowskiej (Łukaszewicz 2022; Przybysz 2023), opublikowanych w prasie nowel (Łukaszewicz 2024) i recepcji krytycznej (Miszalska 2022b).

W centrum refleksji znalazła się problematyka przekładu niebezpośredniego, którą na gruncie polsko-włoskiej wymiany literackiej w XX wieku wstępnie omówiła Anita Kłos, przypominając synonimiczne określenia tej praktyki translacyjnej, jak „przekład z drugiej ręki", „retranslacja" czy „translacja translacji", a także szersze określenie „zwielokrotnione autorstwo przekładu (*multiple translatorship*)", uwzględniające wkład w transformacje i recepcję dzieła tłumaczonego takich postaci jak wydawca, redaktor czy autor paratekstu (Kłos 2018: 65–68). Za tą autorką przyjmuję spolszczone terminy dotyczące trzech etapów procesu przekładowego w przypadku przekładu niebezpośredniego: „pierwotny tekst/język źródłowy >

tekst/język pośredniczący > finalny tekst/język docelowy", a także elementy pytania badawczego: czy w analizowanym tu przypadku „w wyniku wieloetapowej translacji odwołania do pierwotnej kultury źródłowej w finalnym tekście docelowym […] znikają lub ulegają zatarciu"? (Kłos 2018: 70–71).

Okoliczności powstania oryginału i francuskiego przekładu powieści

Pracując nad powieścią *L'ombra del passato*, autorka mieszkała w Rzymie, dokąd przeprowadziła się z Sardynii w 1900 roku po wyjściu za mąż za Palmira Madesaniego, który aktywnie uczestniczył w promowaniu jej twórczości. Powieść została po raz pierwszy opublikowana w prestiżowym czasopiśmie „Nuova Antologia di Lettere, Scienze ed Arti" założonym w 1866 roku we Florencji i przeniesionym w 1878 roku do Rzymu. Włoscy czytelnicy poznali tekst podzielony na ok. 30-stronicowe części, zamieszczane w kolejnych sześciu numerach od 1 stycznia do 16 marca 1907 roku. W tym samym dwutygodniku opublikowano w poprzednich latach inne powieści Deleddy, która od początku wcześnie rozpoczętej kariery literackiej nawiązywała współpracę z licznymi periodykami o zasięgu regionalnym i krajowym: *Elias Portolu* (1900; pierwsza publikacja książkowa: 1903) i *Cenere* (1903; publikacja książkowa: 1904). W tym samym 1907 roku *L'ombra del passato* została wydana jako tom w serii Biblioteca Romantica związanej z pismem „Nuova Antologia di Lettere, Scienze ed Arti", a już od lutego 1908 roku publikowano jej francuski przekład, *L'ombre du passé*, w prestiżowym francuskim periodyku „Revue des Deux Mondes". Redakcja paryskiego dwutygodnika podzieliła utwór na cztery części, które ukazały się na jego łamach 15 lutego, 1 marca, 15 marca i 1 kwietnia. Wydanie książkowe francuskiego przekładu ukazało się nakładem paryskiego wydawnictwa Calmann-Lévy (1908/1909) pod zmienionym tytułem: *Le fantôme du passé.* Autorem przekładu jest Georges Hérelle, a omawiany tu utwór Deleddy czwartą i ostatnią jej powieścią przez niego przełożoną. Zgodnie ze swoją ówczesną praktyką[1] „Revue des Deux Mondes" opublikowała *L'ombre du passé* bez nazwiska autora przekładu.

W listach Deleddy do Hérelle'a dostrzec można wielki szacunek pisarki dla tłumacza najważniejszych ówczesnych włoskich autorów, współautora ich sukcesu wśród francuskich odbiorców (Rasera 2016: 30, 217). W kontaktach z Hérelle'em, dbając o recepcję we Francji, Deledda i jej mąż z góry wyrażają zgodę na skróty

1 Przykładowo powieść *Il santo* Antonia Fogazzara ukazała się w 1906 roku bez nazwiska tłumacza.

i niewielkie zmiany w przekładzie *L'ombre du passé* na francuski, mające dostosować tekst do gustu nowych czytelników (Rasera 2016: 173–174). Jak wykazała Maddalena Rasera, faktyczny zakres zmian okazał się bardzo szeroki, zwłaszcza że działania tłumacza polegające na wprowadzaniu skrótów jesienią 1907 roku wsparł Francis Charmes, redaktor naczelny czasopisma, zachęcając go do jeszcze większej liczby cięć, by pozbyć się z tekstu „dłużyzn, powtórzeń, dziecinnych dialogów". Niemal żałując, że zgodził się na tę publikację, Charmes twierdził, że powieść zyska na zastosowaniu w przejściu na francuski formy pośredniej między przekładem a adaptacją oraz naciskał na zmianę zakończenia powieści. Autorka przysłała nowy finał, który Hérelle dodatkowo zmodyfikował (Rasera 2016: 176–177, 199).

Tematyka i charakter utworu

Akcja powieści nie toczy się na Sardynii – rodzinnej wyspie Deleddy, sportretowanej m.in. w powieściach *Cenere* czy *Elias Portolu* – lecz na Nizinie Padańskiej, w Lombardii, w prowincji mantuańskiej, skąd pochodził mąż pisarki. Francuskiemu tłumaczowi autorka zachwala powieść poprzez przedstawiony w niej region Włoch, określając go jako bardzo interesujący, a w literaturze jeszcze nieopisany (Rasera 2016: 172). Na tym tle szokuje mylące ukazanie tego aspektu w niedawnej reedycji pierwszego wydania książkowego francuskiego przekładu. Autorka wprowadzenia (Perron 2006) wprawdzie zaznacza, że akcja powieści toczy się na lewym brzegu Padu, ale jednocześnie pisze o odmalowywaniu przez Deleddę realiów sardyńskich również w prezentowanym utworze, wspomina o obecności w tekście sardyńskiego dialektu i twierdzi, że pisarka ukazuje w nim życie na Sardynii w początkach XX wieku, sardyński folklor, sardyńskie tradycje.

Deledda opisała też swój utwór jako „historię nowoczesnej duszy", „powieść inną od wszystkich, bez zbrodni, bez silnych namiętności" (Rasera 2016: 175). Głównym bohaterem jest ładny i wrażliwy Adone. Powieść przedstawia dwie epoki jego życia: dzieciństwo i wczesną młodość. Spragnione miłości i łaknące sprawiedliwości dziecko nie wychowuje się wraz z rodzeństwem w domu ubogiej matki, lecz w rodzinie wuja, który zamierza zostawić mu cały majątek. Po jego przedwczesnej śmierci oszukany przez krewnych chłopiec cierpi z powodu różnych niesprawiedliwości, ale wbrew wszystkiemu dobrze się uczy i idzie na studia, żeby zostać nauczycielem. Oprócz biedy, poczucia krzywdy i marzeń o lepszej przyszłości powieść przedstawia życie uczuciowe protagonisty, w tym zawiązaną w dzieciństwie przyjaźń i później narzeczeństwo z ubogą dziewczyną oraz zagrażającą tej relacji fascynację panienką z arystokracji.

Obok toponimów i opisów przyrody (w tym Padu, jego wysp i brzegów) rzeczywistość powieściową kreują odniesienia do pracy rolników i rzemieślników (wytwórców zapałek, powrozów, mioteł, parmezanu). Duch czasu wyraża się m.in. poprzez idee socjalistyczne, które zawładnęły umysłem niektórych postaci; Madesani nazwał nawet tę powieść „społeczną" (Rasera 2016: 171). Kontrast między dwiema społecznymi warstwami, do których należą narzeczona Adonego Caterina i fascynująca go młoda arystokratka Maddalena, oddawało zestawienie pantofelków i chodaków w pierwszych wersjach tytułu, przed publikacją powieści, wymienianych w korespondencji autorki i jej męża z francuskim tłumaczem: *Scarpine e zocolette*, *Scarpette e zoccoli*, *La scarpetta e lo zoccolo* (Rasera 2016: 171). Z kolei jako nawiązania do wcześniejszej twórczości pisarki można potraktować wzmianki o nieobecnym w tym świecie przedstawionym morzu i zainteresowanie wyspami, a także przywołaną *en passant* kwestię rozwodu („forse anche in Italia ci sarà il divorzio" ['może i we Włoszech będzie rozwód'], Deledda 1907b: 352), istotną w powieści *Dopo il divorzio* (publikacja oryginału w odcinkach na łamach „La Rassegna Nazionale": 1901–1902, wydanie książkowe: 1902, polski przekład: *Po rozwodzie*, 1904)[2].

W jednym z ostatnich wydań przedstawiono ten utwór w powiązaniu z gatunkiem powieści gazetowej w odcinkach, zwracając uwagę na możliwe inspiracje, ale i oryginalność pisarstwa Deleddy:

> Certe spruzzate di colore sembrano arrivare alla Deledda da autori di romanzi d'appendice come Eugène Sue o Francesco Mastriani, il patetico assume però annotazioni prive di lagnosità e le descrizioni della miseria non sono mai compiacenti, tentano soltanto di recuperare le immagini di un mondo ritagliato su stereotipi e oleografie trite, per assegnare loro una diversa connotazione, direi quasi fiabesca (Maffia 2009: 9–10)[3].

2 W 1920 roku Deledda opublikowała drugi wariant tej powieści pod zmienionym tytułem *Naufraghi in porto*, wydanej po polsku jako *Rozbitkowie w przystani* (1929). Czas publikacji obu wersji powieści zbiegł się z propozycjami ustaw dopuszczających rozwód, które ostatecznie nie trafiły wówczas do włoskiego prawa (Lippolis 2023: 7). Na temat *Dopo il divorzio* i *Po rozwodzie* w kontekście relacji między tekstem literackim a sytuacją społeczno-prawną zob. Przybysz 2023.

3 „Niektóre barwne passusy sprawiają wrażenie zapożyczonych od autorów powieści w odcinkach takich jak Eugène Sue czy Francesco Mastriani, jednak patetyczność pozbawiona jest tonów żałosnych, a opisy nędzy nigdy nie są pretensjonalne, próbują jedynie przejąć obrazy świata opartego na stereotypach i przypominającego banalne oleografie, aby nadać im inny wydźwięk – rzekłbym niemal baśniowy" (tłum. – J.Ł.).

Okoliczności publikacji polskiego przekładu

Anonimowy przekład powieści pod dosłownie oddanym tytułem *Cień przeszłości* opublikowała latem 1909 roku „Gazeta Lwowska". Ten dziennik urzędowy wydawany w Galicji od 1811 roku został unowocześniony i wyniesiony na wysoki poziom przez Władysława Łozińskiego, redaktora naczelnego w latach 1873–1883, który m.in. „zadbał o odcinek literacki i zainicjował felieton" (Drąg 2021: 15). Kolejnym redaktorem naczelnym (1883–1918) był także bardzo prężnie działający na niwie kultury pisarz, krytyk i historyk Adam Krechowiecki. Od czwartku 3 czerwca do soboty 7 sierpnia 1909 ukazały się w sumie 52 odcinki ponumerowane od 1 do 50 (dwóm odcinkom omyłkowo nadano numer 13, dwóm innym – 17). Kolejne odcinki publikowano niemal codziennie, we wszystkich numerach tego okresu, z wyjątkiem numerów 126 (sobota 5.06.1909), 130 (czwartek 10.06.25) i 169 (środa 28.07.25). Niemal zawsze odcinek mieścił się na drugiej stronie numeru. Odcinkowość tekstu systematycznie sygnalizuje się numerem przed nazwą działu, formułą „(Ciąg dalszy)." poprzedzającą tekst i końcową formułą „(Ciąg dalszy nastąpi).".

Oryginał, a w ślad za nim francuski przekład ukazały się w latach bezpośrednio poprzedzających rok wydania polskiego tłumaczenia. Zarówno „Nuova Antologia", jak i „Revue des Deux Mondes" były znane ówczesnym polskim pośrednikom kulturowym interesującym się literaturą włoską. Impuls do opublikowania polskiego przekładu *L'ombra del passato* mógł pochodzić zarówno z Włoch, jak i Francji.

Na łamach polskiej prasy teksty włoskich autorów ukazywały się od 1860 roku. Na przełomie XIX i XX wieku najczęściej publikowaną w periodykach (i w ogóle) włoską autorką była Matilde Serao, przy czym większość jej powieści wydanych w polskich czasopismach w latach 1884–1927 także we Włoszech opublikowano w prasie (Miszalska 2022a: 221–222). W kontekście analizowanego tu przypadku szczególnie ciekawy jest fakt, że podstawą pierwszego polskiego przekładu powieści Serao *Suor Giovanna della Croce* (1902) był prawdopodobnie francuski przekład opublikowany na łamach „Revue des Deux Mondes" (Miszalska 2022a: 221–222).

Co czytelnicy „Gazety Lwowskiej" mogli wiedzieć o Deleddzie? Czytając samą gazetę – praktycznie nic. *Cień przeszłości* opublikowano z podaniem imienia i nazwiska autorki oraz adnotacją „wolny przekład z włoskiego" w dziale „Z literatury zagranicznej", bez informacji o autorze (autorce) przekładu. Deledda nie została czytelnikom przedstawiona w żadnej notce czy przypisie. Pewne informacje na temat literatury włoskiej mogłyby się znaleźć w dodatku miesięcznym do „Gazety Lwowskiej" zatytułowanym „Przewodnik Naukowy i Literacki", lecz nie znajdziemy ich ani w okresie publikacji powieści, ani w innych miesiącach 1909 roku.

A jak przedstawia się powieść Deleddy wśród innych elementów literackich w „Gazecie Lwowskiej"? Otóż, jak czytamy w jubileuszowej publikacji przygotowanej na stulecie pisma, „Dział literacki, otaczany przez redaktora zawsze serdeczną pieczą, zadowalał nawet wybredne wymagania" (Bruchnalski, red. 1911: 417). Na liście autorów i utworów opublikowanych na łamach periodyku w latach 1904–1910 figurują jednak tylko polscy pisarze. W tych samych numerach co *Cień przeszłości* można było przeczytać nowelę *Ostatni romantyk* Lwowianina Henryka Zbierzchowskiego i *Legendę o Panu Jezusie i zbójnikach* Kazimierza Przerwy-Tetmajera. Natomiast Italia była obecna poprzez utwór *Grób Wirgiliusza w Neapolu* Władysława Bełzy oraz doniesienia o strasznym trzęsieniu ziemi, które nawiedziło w tamtym roku południowe Włochy, i datkach na ten cel płynących z Polski (Bruchnalski, red. 1911: 411–412).

Deledda była jednak obecna w lwowskiej prasie przed publikacją *Cienia przeszłości*. W 1906 roku „Słowo Polskie", wysokonakładowy, „rzetelnie redagowany dziennik o charakterze informacyjnym i dużych walorach kulturotwórczych" (Maguś 2018: 175), wychodzący we Lwowie od 1885 roku, opublikował przekład jej noweli *Due giustizie* (*Dwie sprawiedliwości*), a w 1907 przekład noweli *Il mago* (*Czarnoksiężnik*) (zob. Łukaszewicz 2024). Jeszcze wcześniej, w 1905 roku, ukazał się tam artykuł Edmunda S. Naganowskiego *Z literatury włoskiej (Grazia Deledda i jej powieści)*. Krytyk, wspominając o opublikowaniu niektórych powieści sardyńskiej pisarki w „Revue des Deux Mondes", przedstawia *Cenere* (powieść, jego zdaniem, najlepszą) i *Nostalgia* (powieść najnowszą), doceniając te elementy jej twórczości, które mocą „szczer[ego] instynkt[u] kobiec[ego]" wyzwalają się z „tego smutku i bezdennego przygnębienia, które dziś całunem pokrywa całą literaturę europejską" znajdującą się pod wpływem Nietzschego (Naganowski 1905: 2). W tym samym 1905 roku Maria Komornicka w krótkiej notce na łamach wydawanego w Warszawie literacko-artystycznego miesięcznika „Chimera" chwali *Po rozwodzie* za „bezpretensjonalną swobodę", ale gani „chudość epicką dzieła", za którą odpowiada „fatalizm […] kobiecej natury czy warunków" (Włast 1905: 512)[4].

Oczywiście zainteresowany literaturą włoską czytelnik *Cienia przeszłości* mógł też sięgnąć do powieści *Po rozwodzie* i *Popiół*, przy czym wydane w Warszawie tomy z tłumaczeniami Zyndram-Kościałkowskiej (Deledda 1904; Deledda 1906a) opatrzone są krótkimi wstępami na temat życia i twórczości Deleddy. Natomiast we Lwowie opublikowano w 1907 roku nakładem „Słowa Polskiego" przekład *Cenere*, wcześniej (w 1906 roku) ogłoszony w „Dzienniku Kijowskim" (Miszalska, Gurgul, Surma-Gawłowska, Woźniak 2011: 158).

4 Więcej na temat prasowej i krytycznoliterackiej recepcji w przedwojennej Polsce zob. Miszalska 2022b.

Przekład niebezpośredni

Analiza porównawcza włoskiego oryginału, pierwszego wydania pierwszego przekładu na język francuski i polskiej wersji utworu pokazała, że jako podstawę tej ostatniej wykorzystano nie włoski oryginał, lecz tłumaczenie Hérelle'a. Szczególnie wyraźnie widać to w zakończeniu. W pierwotnym tekście po ostatnim spotkaniu z Maddaleną, które – ku rozpaczy bohatera – definitywnie zamyka drogę do ich miłości, młodzieniec pogrąża się w bólu. Na koniec widzimy go w nędznym pokoiku, w którym cierpiał od dzieciństwa. Wśród udręczenia znajduje pewną pociechę i pomoc w walce z dręczącymi go cieniami: własne sumienie.

> Ma quando fu nella sua cameraccia, fra le umili cose compagne al suo antico soffrire, egli ritrovò un altro fantasma che si coricò al suo fianco e gli propose di aiutarlo a combattere le ombre che lo tormentavano. Egli dapprima lo respinse. Tutto gli sembrava inutile. Ma l'altro era insistente, paziente, anche furbo. Era lo spirito folletto che la vecchia Suppèi dava per compagno a tutti gli uomini: la propria coscienza!
>
> Come una vecchia fantesca che per calmare il bimbo malato ricorda, canticchiando, vicende passate, il piccolo fantasma rievocava alla memoria di Adone i dolori, i sogni, i propositi che egli aveva fatto sin da bambino. Fra le altre cose gli ricordava la lettera scritta a Davide, in un momento disperato. E gli diceva, lusingandolo: – La lettera non ha ottenuto risposta. Ma ora tu puoi procedere egualmente verso l'avvenire, perchè puoi fidarti, se non in tutti, almeno in uno dei tuoi fratelli: il più intimo, il più sincero: in te stesso (Deledda 1907b: 409)[5].

W polskim przekładzie, tak jak w tekście pośredniczącym, to otwarte zakończenie zostało zastąpione finałem bardziej konkretnym, precyzyjnym i budującym. Otóż francuscy i polscy czytelnicy otrzymali wgląd w dalsze życie bohatera, który odzyskał

5 „Ale kiedy znalazł się w swojej małej izbie, wśród skromnych rzeczy, które towarzyszyły mu w dawnych cierpieniach, spotkał innego ducha, który położył się obok niego i zaproponował mu pomoc w walce z dręczącymi go cieniami. Najpierw go odrzucił. Wszystko wydawało mu się bezcelowe. Ale on był wytrwały, cierpliwy, a nawet przebiegły. Był to duszek, którego stara Suppèi dawała za towarzysza wszystkim ludziom: własne sumienie! Jak stara piastunka, która, aby uspokoić chore dziecko, nucąc wspomina przeszłe wydarzenia, tak ten duszek przywoływał w pamięci Adonego bóle, marzenia i postanowienia, które podejmował od dzieciństwa. Między innymi przypomniał mu list napisany do Dawida w chwili rozpaczy. I powiedział mu, karmiąc go nadzieją: – List pozostał bez odpowiedzi. Ale teraz możesz iść dalej ku przyszłości, ponieważ możesz zaufać, jeśli nie wszystkim, to przynajmniej jednemu ze swoich braci: najbliższemu, najbardziej szczeremu: sobie samemu" (tłum. – J.Ł.).

spokój ducha, ożenił się z Cateriną i wiedzie spokojne, dobre życie. Skończył studia i, czekając na możliwość objęcia funkcji inspektora szkolnego, pracuje jako nauczyciel w swojej dawnej szkole w Co Le Brun, pięknie odnowionej. W ostatnich zdaniach wybrzmiewają też społeczne przekonania Adonego i określenie misji nauczyciela:

> […] najlepsze miejsce na szkołę było w dzielnicy ubogich, gdyż jedynie wykształcenie posiada moc usamowolnienia ich z fizycznej i moralnej nędzy; a jedynym i prawdziwym obowiązkiem nauki jest nie automatyczne rozwijanie pamięci, lecz obudzenie w uczniu refleksyi własnych poglądów […] (Deledda 1909 (7 sierpnia): 2).

Niemniej, powieść zamyka obraz Adonego patrzącego na rzekę i oddającego się marzeniom, bo „był młody jeszcze [i] miał zamiłowanie do poezyi w przyrodzie" (Deledda 1909 (7 sierpnia): 2). Ważną rolę przyrody w całej powieści, w tym relację człowiek – natura, pokazuje fragment tym razem precyzyjnie oddany najpierw po francusku, a następnie po polsku:

> Przyroda była dla niego litościwsza i bardziej pocieszająca niż matka. W trawie, pośród wysokich żółtych kwiatów, które wyglądały jak malowane w słońcu, czuł się bezpieczny, jak gdyby go z nimi wiązała jakaś tajemnicza sympatya. Trawa była jego mamą, kwitnące krzewy jego braciszkami […] (Deledda 1909 (18 czerwca): 2).

Wyraźną różnicą między tekstem pośredniczącym a wyjściowym, odwzorowaną w tekście finalnym, są skróty. Usunięto na przykład zdanie, w którym bohater wyobraża sobie przyszłość z takimi zmianami na lepsze, jak rozwiązanie kwestii głodu i wprowadzenie we Włoszech rozwodu, a także opis prześladowań pierwszego pokolenia włoskich socjalistów. Wśród większych partii tekstu opuszczonych w przekładzie francuskim (a zatem także polskim) znalazła się część opisu serowarni:

> Il locale ove si confezionava il formaggio era vasto, affumicato, rischiarato, verso sera, dal chiarore del fuoco: attraverso un uscio socchiuso si scorgeva una stanza che pareva una biblioteca; ma su gli scaffali di legno giallo invece di libri si vedevano grandi forme dorate di formaggio parmigiano. Qua e là diverse trappole di legno e di fili di ferro aprivano le loro bocche lusinghere: segno che i topi frequentavano con passione questa singolare biblioteca[6] (Deledda 1907b: 146–147).

6 „Pomieszczenie, w którym produkowano ser, było obszerne, zadymione, a pod wieczór oświetlone blaskiem ognia: przez uchylone drzwi widać było pokój przypominający bibliotekę, ale na żółtych drewnianych półkach zamiast książek leżały wielkie złociste bochenki parmezanu. Tu

Wspólne dla wszystkich rozpatrywanych wersji językowych utworu są natomiast niemal wszystkie antroponimy, jak imiona i nazwiska postaci (Adone, Sison, Giovanni de Marchi, Luigion del Nini, Carlino, Tognina, Pirloccia, Pogoss, Fiorello, Fiorina, Barberina Bignami, przezywana la Suppei, Carissima, Caterina), a także imiona konia (Rondinello) i psa (Turco). Tradycyjnego polskiego odpowiednika systematycznie użyto tylko w jednym przypadku (Dawid, w tekście włoskim i francuskim: Davide); w przypadku dwóch imion kobiecych w różnych odcinkach pojawiają się różne formy: Andromaca/Andromaka, Maddalena/Magdalena. Wersja polska przejęła od pośredniej także toponimy, jak San Giovanni, Casalino, Brescello, Parma, Co' de' Brun, nawet Pô[7], stosując oczywiście tradycyjne polskie ekwiwalenty nazw większych miast przywołanych w tekście (Parma, Padwa, Rzym).

Finalny tekst opatrzono tylko czterema przypisami, przejętymi z tekstu pośredniczącego. Przynoszą one krótkie wyjaśnienia przydomka *La Pioppa* (słowo w wariancie regionalnym, oznaczające topolę), regionalizmu *sgambirlo* ('niezgrabiasz'), terminu *paolo* (dawna moneta) oraz metafory: „Co w niej jest chorego, to żółć*) i ty o tem wiesz dobrze!*) Inaczej mówiąc, ma gorzkie zmartwienie". (Deledda 1909 (1 sierpnia): 2). Dla porównania: w oryginale (Deledda 1907b) przypisów jest 15, a w przekładzie francuskim (Deledda 1908) 19, w tym trzy odsyłające czytelników do poprzednich części, a dwa porównujące realia francuskie z włoskimi. Warto odnotować, że w wersji opublikowanej w „Gazecie Lwowskiej" nie wykorzystano pierwszego przypisu, jakim opatrzono tekst francuski, informując, gdzie toczy się akcja powieści i wyjaśniając, które toponimy odnoszą się do rzeczywistych miejscowości, a które są fikcyjne: „Le lieu du roman est sur la rive gauche du Pô, entre Casalmaggiore et Viadana. Les villages de Casale et de Casalino portent des noms imaginaires." (Deledda 15.02.1908: 721)[8]. Przypisów w tym przekładzie jest mniej niż w innych polskich tłumaczeniach powieści Deleddy opublikowanych w tym okresie (Deledda 1904 – 18, Deledda 1906a – 20, Deledda 1906b – 13) (por. Łukaszewicz 2022: 549), ale trzeba wziąć pod uwagę, że tylko ta powieść z pierwszej grupy przełożonych na polski nie ukazuje realiów sardyńskich, mniej znanych zagranicznym odbiorcom.

Inne techniki zastosowane wobec elementów kulturowych odnoszących się do włoskości zilustrowano serią przykładów zestawionych w tabeli 1.

i ówdzie różne pułapki z drewna i drutu otwierały swoje kuszące paszcze: znak, że myszy z zamiłowaniem odwiedzały tę niezwykłą bibliotekę" (tłum. – J.Ł.).

7 „Po albo Pad, największa rzeka we Włoszech, wytryska w Alpach zachodnich u stóp góry Monte Viso, przepływa piękną dolinę Lombardzką i uchodzi do Adryatyku rozległą deltą […]" (*Encyklopedyja…* 1898, T. 2: 439).

8 „Akcja powieści toczy się na lewym brzegu Padu, pomiędzy Casalmaggiore i Viadaną. Nazwy miejscowości Casale i Casalino są fikcyjne" (tłum. – J.Ł.).

Tabela 1

Włoskie wtręty i regionalizmy w przekładzie: zachowane, utracone, wprowadzone

Lp.	***Cień przeszłości*** (Deledda 1909)	***L'ombre du passé*** (Deledda 1908)	***L'ombra del passato*** (Deledda 1907b)
1	*Per bacco!* (3 czerwca: 2)	*Per bacco!** *„Par Bacchus," juron populaire. (I, 722)	*Corpu d'un Diu* [...]! (s. 6)
2	*Corpu d'un diu!* (3 czerwca: 2)	*Corpu d'un diu!** *„Corps d'un dieu," juron populaire. (I, 724)	–
3	*palanchina*, czyli dwa centymy (12 czerwca: 2)	une *palanchina** de deux centimes * « Petite *palanca*. » La *palanca* vaut un sou. (I, 740)	una *palanchina* da due centesimi (s. 39)
4	p e k e r (dzban z uszami), pełen wina (20 czerwca: 2)	un *peker** plein de vin *Vase à anse (I, 766)	un *peker** pieno di vino *Bicchiere ad ansa. (s. 89)
5	Checcho (zdrobniałe od Francesco) (26 czerwca: 2)	Checco* *Diminutif de Francesco (II, 20)	Checco (s. 124)
6	wygniatał placek *chissolin* (24 czerwca: 2)	il pétrissait un *chissolin* (II, 15)	faceva un *chissolin** *Focaccia. (s. 112)
7	Naprzeciw tego domku znajdowała się *maestà*, to znaczy kapliczka zamknięta kratą żelazną, w głębi której na ołtarzyku, ozdobionym kwiatami, św. Michał z wyrazem okrucieństwa deptał zielonawego smoka. (1 lipca: 2)	En face de cette maisonnette était une *maestà*, c'est-à-dire une chapelle close par une grille de fer et à l'intérieur de laquelle, sur un autel fleuri, un saint Michel d'aspect terrible foulait aux pieds un dragon verdâtre. (II, 31)	In faccia alla casetta sorgeva una *Maestà*, cioè una piccola cappella chiusa da un cancelletto di ferro, dentro la quale, su un altarino fiorito, un San Michele dal viso terribile calpestava un biscione verdastro.
8	Nie była większą gadułą od męża i dlatego zapewne nadano jej zabawne przezwisko: M i l c z e k. (13 czerwca: 2)	Elle n'était pas plus causeuse que son mari, et sans doute c'était pour cela qu'on lui avait donné un sobriquet bizarre : on l'appelait l a *M u t o n*. (I, 746)	Anche lei parlava poco e forse per questo aveva uno *s c u d - m a i** strano: la chiamavano *l a M ü t o n.* *S o p r a n n o m e. (s. 50)
9	Czasami jadali zaraz po kawie trochę s o k u, czyli galarety winogronowej. (12 czerwca: 2)	[...] quelquefois, ils mangeaient ensuite un peu de *s u c*, ou, autrement dit, de la gelée de raisin. (I, 739)	Dopo il caffè, qualche volta, mangiavano un po' di *s u c*, sugo d'uva congelato. (s. 39)

cd. tab. 1

Lp.	***Cień przeszłości*** (Deledda 1909)	***L'ombre du passé*** (Deledda 1908)	***L'ombra del passato*** (Deledda 1907b)
10	A on, trochę na złość, a trochę aby się zabawić, zaczął mówić rodzaj żartobliwego pacierza, którego wuj go nauczył: O mój Boże, życie, sława, Pieniądze do rozrzucania, Piękna żona na tym świecie Raj ziemski na tamtym świecie, Oto wszystko, o co Ciebie proszę, o mój Boże! (17 czerwca: 2)	Et lui, un peu par dépit, un peu pour s'amuser, se mit à réciter une prière badine que son oncle lui avait apprise : O mon Dieu, la vie, l'honneur, Des sous à dépenser, Une belle femme en ce monde, Le paradis dans l'autre, C'est tout ce que je vous demande, ô mon Dieu !* *En dialecte : « Signur, la veta, l'unur, – di sold da spender, – 'na bela dona a st'mond, – in paradis a cl'atar, – signur, an v'arcmandi atar. » (I, 752–753)	Allora egli, un po' per dispetto, un po' per divertirsi, cominciò a recitare una preghiera scherzosa, che lo zio gli aveva insegnato: Signur, la veta, l'unur, Di sold da spender, 'Na bela dona a st' mond, In paradis a cl'atar Signur, an v'arcmandi atar. (s. 63)
11	Następnie, topiąc w Adone pełne tajemniczości spojrzenie, rzekła: — Pieniędzy będziemy mieli dość, skoro zechcesz…. — Tak, łap je za ogon! — odpowiedział przysłowiem w dyalekcie. (22 lipca: 2)	Puis, fixant sur Adone des yeux pleins de mystère : – Des écus, nous en aurons beaucoup, lorsque tu voudras… – Oui, attrape-les par la queue ! – répondit-il en dialecte. (IV, 552)	Denari ne avremo molti, se tu vorrai, – aggiunse guardando Adone con aria di mistero. *– Sì, ciappali per la cua !* – egli rispose. (s. 298)
12	[…] luciole (świętojańskie robaczki) polatywały w ciemnościach, jak małe ogniki, które zdawało się, jakby były cząsteczkami oderwanemi od gwiazd. (9 lipca: 2)	[…] les lucioles, voltigeant dans l'air obscur, faisaient penser à des perles qui se seraient détachées des astres. (III, 317)	[…] le lucciole che ancora passavano nell'aria scura parevano pezzettini di perla staccatisi dai grandi astri del cielo estivo. (s. 212)
13	*Poverina sono!* (6 czerwca: 2)	Pauvre de moi ! (I, 73)	Povera me! (s. 22)

W przekładzie na francuski pominięto wiele wprowadzonych przez autorkę wtrętów językowych sygnalizujących realia północnej Italii, co skutkuje ich nieobecnością w wersji polskiej. Wyjątkowo śladem po zdaniu zredagowanym w dialekcie jest sformułowanie „w dialekcie" („en dialecte") (przykład 11). W przykładach nr 1 i 2 tłumacz(ka) stosuje technikę reprodukcji bez objaśnień (Hejwowski 2006: 76), rezygnując z przypisów towarzyszących tekstowi pośredniczącemu, w którym notabene nastąpiło przesunięcie jednego przekleństwa (dialektalnego) i dodanie innego (szerzej znanego: *Per bacco!*). Zamiast przypisów na dole strony w polskim przekładzie stosuje się czasem przypis wewnątrztekstowy w postaci wyjaśnienia w nawiasie (przykłady 4 i 5), w przykładach 3 i 7 już obecne wyjaśnienia wewnątrztekstowe uznano za wystarczające, a w przykładzie nr 6 rolę wyjaśnienia pełni dodany termin kulinarny „placek".

Jeśli chodzi o kulinaria, w obu przekładach pojawiają się wzmianki o parmezanie, obok najczęściej przywoływanej polenty, natomiast *tagliatelle* zostały poddane uogólnieniu (fr. *nouilles*, pol. kluski). Zastąpienie regionalnego terminu *suc* polskim „sokiem" (przykład 9) jest nieco mylące, ponieważ nie chodzi o napój, jednak dalsza część zdania przynosi wyjaśnienie przejęte z tekstu francuskiego.

Przykład 8 ilustruje stopniowe znikanie odniesień do kultury lokalnej w trakcie pierwszego i drugiego procesu przekładowego. W przykładzie nr 10 widać, jak w edycji francuskiej żartobliwa modlitwa wpisana w tekst wyjściowy w tekście pośrednim trafia do przypisu, a w tekście finalnym w ogóle znika.

Ciekawym przypadkiem jest przykład nr 13: obecny w polskim przekładzie włoski wtręt *Poverina sono!* (Ależ ze mnie biduleńka!), zawierający zdrobnienie *poverina*, nie został przejęty z wersji francuskiej, gdzie widnieje dosłowny przekład oryginalnego zdania „Povera me!" (O ja biedna!), niezawierającego zdrobnienia. Szczyptę egzotyzacji wprowadza także dublet „luciole (świętojańskie robaczki)" (przykład 12).

Podsumowanie

Z dokonanych analiz wynika, że anonimowy przekład powieści *L'ombra del passato* Grazii Deleddy opublikowany w odcinkach na łamach „Gazety Lwowskiej" w 1909 roku jest przekładem niebezpośrednim. Jest to pierwszy taki przypadek dostrzeżony w stanie badań nad polską recepcją Deleddy. Utwór w wersji oryginalnej i w pierwszym francuskim wydaniu opublikowany w prestiżowych dwutygodnikach o charakterze literacko-kulturowym trafił, poprzez przekład wydany w Paryżu, do polskiej gazety codziennej, która ze względu na swój niższy koszt adresowana była do szerszej, ale i mniej wymagającej publiczności (Miszalska 2022a: 222), stąd pewnie ograniczenie liczby przypisów.

Tekst finalny został zaprezentowany jako przekład z włoskiego, co jest manipulacją, podobnie jak informacja o charakterze przekładu („wolny"). Chodzi bowiem o przekład trzymający się blisko tekstu pośredniczącego, w którym względem tekstu pierwotnego wprowadzono zmiany dostosowujące powieść do wymogów nowych odbiorców zgodnie z gustami i doświadczeniami co najmniej dwóch pośredników kulturowych – tłumacza i redaktora naczelnego pisma. Wśród modyfikacji wprowadzonych na etapie pośrednim znalazła się radykalna zmiana zakończenia. Warto zaznaczyć, że nie jest to jedyny przypadek w zagranicznej recepcji twórczości Deleddy. Także pierwszy przekład powieści *Dopo il divorzio* (1902) na język angielski opublikowany w USA (1905) różni się od włoskiego pierwowzoru zakończeniem zmienionym na szczęśliwe przez autorkę na życzenie amerykańskiego wydawcy (Heyer-Caput 2022: 602–603).

Odpowiadając na postawione we wprowadzeniu pytanie, wypada stwierdzić, że w wyniku wieloetapowej translacji niektóre odwołania do kultury włoskiej w finalnym tekście znikły lub uległy zatarciu. Posługując się różnymi technikami przekładowymi, zachowano jednak część regionalnych i włoskich wtrętów językowych, a nawet pojedyncze wtręty wprowadzono.

O ile mamy wgląd w proces powstawania francuskiego przekładu będącego ciekawym przypadkiem *multiple translatorship*, o tyle brakuje danych i dokumentów ukazujących kontakty polskich tłumaczek/tłumaczy Deleddy oraz redaktorów i wydawców z włoską pisarką i włoskimi lub francuskimi wydawnictwami. Kto tłumaczył *Cień przeszłości*? Zapewne kobieta. Wskazuje na to statystyka przedwojennych przekładów Deleddy, a także anonimowość translatorskiej pracy (zob. Miszalska 2022a: 223). Choć chodzi tu o przekład niebezpośredni, w dalszych dociekaniach nad jego autorstwem warto wziąć pod uwagę Karolinę Marię Dzieduszycką (1872–1937)[9], związaną ze Lwowem innymi przekładami z literatury włoskiej, sporządzonymi w interesującym nas okresie. W 1909 roku przetłumaczyła ona dramat w 4 aktach *Il re burlone* Gerolama Rovetty (1905)[10] i powieść *La moglie di sua eccellenza* (*Żona Jego Excellencyi*, 2 tomy, Księgarnia i Skład Nut Gubrynowicza i Schmidta, Lwów 1909) tego samego autora, a w następnym *Dopo il perdono* Matilde Serao (*Po przebaczeniu*, „Słowo Polskie", Lwów 1910)[11]. Prawdopodobnie ta sama osoba dokonała przekładu *Cenere* Deleddy opublikowanego w „Dzienniku Kijowskim" (1906), a następnie w wydaniu książkowym we Lwowie (1907)[12].

9 Zob. https://fbc.pionier.net.pl/details/nnm01hT [dostęp: 1.08.2026].

10 Rękopis, egzemplarz teatralny, Lwów 1909. https://www.sbc.org.pl/dlibra/publication/37027/edition/33654?language=pl

11 Zob. Katalogi Biblioteki Narodowej w Warszawie.

12 Na temat tego przekładu, w porównaniu z innym polskim tłumaczeniem tej powieści, zob. Łukaszewicz 2025; 2026.

Bibliografia

Bruchnalski Wilhelm, red. (1911): *Stulecie „Gazety Lwowskiej" 1811–1911*. T. 1, cz. 1: *Historya „Gazety Lwowskiej" 1811–1911 na tle czasopiśmiennictwa galicyjskiego 1773–1811*. Redakcja Gazety Lwowskiej, Lwów.

Deledda Grazia (1904): *Po rozwodzie*. T. 1–2. Przeł. W. Zyndram-Kościałkowska, vol. 1, Biblioteka Dzieł Wyborowych, Drukarnia Aleksandra Tadeusza Jezierskiego, Warszawa.

Deledda Grazia (1906a): *Popiół*. T. 1–2. Przeł. W. Zyndram-Kościałkowska. Biblioteka Dzieł Wyborowych, Warszawa.

Deledda Grazia (1906b): *Popiół*. Przeł. K. Dzieduszycka. „Dziennik Kijowski", 1.02.1906–19.06.1906.

Deledda Grazia (1907a): *L'ombra del passato*. „Nuova Antologia di Lettere, Scienze ed Arti", Serie V, z. 841–846 [fascicolo [zeszyt] 841 – 1.01.1907: s. 3–32; fasciolo 842 – 16.01.1907: s. 201–235; fascicolo 843 – 1.02.1907: s. 418–439; fascicolo 844 – 16.02.1907: s. 631–656; fascicolo 845 – 1.03.1907: s. 18–55, fascicolo 846 – 16.03.1907: s. 233–258].

Deledda Grazia (1907b): *L'ombra del passato*. Nuova Antologia, „Biblioteca Romantica", Tipografia Carlo Colombo, Roma.

Deledda Grazia (1908): *L'ombre du passé*. „Revue des Deux Mondes", vol. 43: 15 lutego (s. 721–766), vol. 44: 1 marca (s. 5–51), 15 marca (s. 312–350), 1 kwietnia (s. 550–589).

Deledda Grazia (1909): *Cień przeszłości*. „Gazeta Lwowska", 3 czerwca–7 sierpnia.

Drąg Katarzyna (2021): *Reformatorski rozwój lwowskiej prasy w II połowie XIX wieku na przykładzie dokonań dziennikarsko-wydawniczych Władysława Łozińskiego.* „Naukowy Przegląd Dziennikarski", nr 4, s. 6–20.

Encyklopedyja. Zbiór wiadomości z wszystkich gałęzi wiedzy (1898). T. 1–2. Wydawnictwo Macierzy Polskiej, Lwów.

Hejwowski Krzysztof (2006): *Kognitywno-komunikacyjna teoria przekładu.* Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa.

Heyer-Caput Margherita (2022): *«Adesso vi racconterò le storie del mondo lontano…». Percorsi della ricezione deleddiana nel Nord America*. In: *Sento tutta la modernità della vita. Attualità di Grazia Deledda a 150 anni dalla nascita. Miscellanea*. A cura di D. Manca, vol. III. ISRE Edizioni – AIPSA, Edizioni, Nuoro–Cagliari, s. 597–643.

Kaleta Patrycja (2013): *Ciąg dalszy nastąpi: kilka uwag na temat powieści gazetowych w odcinkach*. W: *Literatura popularna*. T. 1: *Dyskursy wielorakie*. Red. E. Bartos, M. Tomczok. Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, Katowice, s. 265–279.

Kłos Anita (2018): *Przekłady niebezpośrednie w polsko-włoskich relacjach literackich w dwudziestym wieku. Rekonensans.* „Przekładaniec", nr 37, s. 64–86. https://doi.org/10.4467/16891864PC.18.013.9555.

Lippolis Maristella (2023): *Prefazione.* In: G. Deledda: *Naufraghi in porto*. Ianieri Edizioni, Pescara.

Łukaszewicz Justyna (2022): *Deledda tradotta in polacco da Wilhelmina Zyndram-Kościałkowska (1904–1909)*. In: *Sento tutta la modernità della vita. Attualità di Grazia Deledda a 150 anni dalla nascita. Miscellanea*. A cura di D. Manca. Vol. 3. ISRE Edizioni – AIPSA Edizioni, Nuoro–Cagliari, s. 545–562.

Łukaszewicz Justyna (2024): *Le traduzioni polacche delle novelle di Grazia Deledda (1906–1939)*. „Italica Wratislaviensia", [T.] 15, s. 105–126. http://dx.doi.org/10.15804/IW.2024.15.06.

Łukaszewicz Justyna (2025): *Metafore antropomorfiche nelle descrizioni del paesaggio in* Cenere *di Grazia Deledda e nelle traduzioni polacche*. In: *Imago Mundi. Perspectives on Metaphor, Creativity, and Discourses*. Ed. by M. Albano, S.M. Cocco, O. Denti, E. Fois [et al.], UNICAPress, Warszawa. s. 181–192. https://doi.org/10.13125/unicapress.978-88-3312-207-6.

Łukaszewicz Justyna (2026): *Due traduzioni polacche del romanzo* Cenere *di Grazia Deledda.* In: *Dalla parte di lei: presenze femminili in lingue, letterature e contatti transculturali*. A cura di A. Paleta e L. Palmarini, Alessandria, Edizioni dell'Orso, Alessandria, s. 155–170.

Maffia Dante (2009): *Prefazione*. In: G. Deledda: *L'ombra del passato*. Ilisso, „Bibliotheca sarda", Nuoro, s. 7–23.

Maguś Justyna (2018): *„Słowo Polskie" w latach 1895–1915*. „Rocznik Bibliologiczno-Prasoznawczy", T. 10/21, s. 169–183.

Miszalska Jadwiga (2022a): *Il romanzo a puntate. I romanzi italiani nella stampa polacca a cavallo tra l'800 e il '900*. In: *Cultura italiana en diálogo : recepción, traducciones, nuevas perspectivas.* Universidad Nacional Autónoma de México, México, s. 215–224.

Miszalska Jadwiga (2022b): *La fortuna di Grazia Deledda in Polonia*. In: *Sento tutta la modernità della vita. Attualità di Grazia Deledda a 150 anni dalla nascita. Miscellanea*. A cura di D. Manca. Vol. 3. ISRE Edizioni – AIPSA Edizioni, Nuoro–Cagliari, s. 513–544.

Miszalska Jadwiga, Gurgul Monika, Surma-Gawłowska Monika, Woźniak Monika (2011): *Od Boccaccia do Eco. Włoska proza narracyjna w Polsce (od XVI do XXI wieku*). Collegium Columbinum, Kraków.

Naganowski Edmund S. (1905): *Z literatury włoskiej (Grazia Deledda i jej powieści).* „Słowo Polskie", 14.10.1905, [sobota, wydanie popołudniowe], s. 1–2.

Perron Caroline (2006): *Wprowadzenie*. W: G. Deledda: *Le fantôme du passé*. L'Harmattan, Paris, s. I–XVII.

Przybysz Iwona (2023): *Przekład jako pole walki tradycji z nowoczesnością.* „Dopo il divorzio" *Grazii Deleddy w tłumaczeniu Wilhelminy Zyndram Kościałkowskiej*. „Colloquia Litteraria", T. 34, nr 1, s. 81–97.

Rasera Maddalena (2016): *Grazia Deledda e Georges Hérelle: una storia editoriale italo-francese*. UniversItalia, Roma.

Włast Piotr (Komornicka Maria) (1905): *Powieść. Kronika miesięczna*. „Chimera", T. 9, s. 495–513.

Abstract

Da Roma passando per Parigi: *L'ombra del passato* di Grazia Deledda nella "Gazeta Lwowska" (1909)

L'articolo analizza la traduzione anonima del romanzo *L'ombra del passato* di Grazia Deledda, pubblicata nel 1909 nella "Gazeta Lwowska" come *Cień przeszłości*. L'autrice ne evidenzia il carattere di traduzione indiretta – dall'italiano tramite il francese – e l'influenza di mediatori culturali (traduttore, redattore, agente) sulla forma finale. Le modifiche riguardano, tra l'altro, l'epilogo e la riduzione di elementi legati alla cultura italiana. Viene inoltre indicata una possibile pista sull'autore della versione polacca.

Parole chiave: Grazia Deledda, *L'ombra del passato*, traduzione letteraria, traduzione intermedia, relazioni culturali tra Italia, Francia e Polonia

Fabrica Litterarum Polono-Italica
2026, nr 2 (12), s. 1–19

www.fabricalitterarum.com
ISSN 2658-185X
https://doi.org/10.31261/FLPI.2026.12.12

ARTYKUŁY I ROZPRAWY

Serena Buti

Università degli Studi "La Sapienza" di Roma
e-mail: serena.buti@uniroma1.it
https://orcid.org/0000-0002-0848-3911

Autoprzekład we fragmentach: od *Totenmesse* do *Requiem aeternam*

Abstract

Self-translation in Fragments: from *Totenmesse* to *Requiem Aeternam*

The article presents the preliminary results of a study on Stanisław Przybyszewski's self-translations, focusing on *Totenmesse/Requiem Aeternam*. It examines the boundaries between translation and rewriting, the impact of censorship, and the stylistic shifts between the German and Polish versions. The analysis reveals how linguistic, cultural, and ideological factors shape the creative process of self-translation.

Key words: self-translation, Stanisław Przybyszewski, censorship, rewriting, bilingualism

Słowa kluczowe: autoprzekład, Stanisław Przybyszewski, cenzura, przepisywanie, dwujęzyczność

CC BY SA

Niniejszy artykuł przedstawia wstępne wyniki badań przeprowadzonych w ramach doktoratu z zakresu „Germanistyki i Slawistyki" na Uniwersytecie La Sapienza w Rzymie i na Uniwersytecie Karola w Pradze przez doktorantkę Serenę Buti. Pełne wyniki tych badań zostaną przedstawione w rozprawie doktorskiej zatytułowanej *Self-translations as sites of transnational literary creation in Polish and Ukrainian Modernism (Stanisław Przybyszewski, Ivan Franko)*.

Wprowadzenie

Stanisław Przybyszewski (1868–1927) był postacią kulturalną o kluczowym znaczeniu dla kultury polskiej na początku XX wieku. Uczęszczał do niemieckiego gimnazjum w Wągrowcu. W 1889 roku przeniósł się do Berlina, gdzie stał się wpływową postacią lokalnej bohemy, napisał m.in. utwory *Totenmesse*, *Vigilien* i *De profundis*, pracował jako redaktor polskojęzycznego socjalistycznego czasopisma „Gazeta Robotnicza", był współzałożycielem czasopisma „PAN", najważniejszego organu Jugendstilu w Niemczech, a także publikował w czasopismach „Die Fackel" i „Freie Bühne". W 1898 roku powrócił do Polski, gdzie został redaktorem nowo powstałego krakowskiego czasopisma „Życie". W pierwszej fazie twórczej publikował swoje oryginalne utwory w języku niemieckim, a następnie przekładał je na język polski. Na problematykę językową autoprzekładów Stanisława Przybyszewskiego zwrócił uwagę już Tadeusz Boy-Żeleński w eseju *Blaski i nędze mowy polskiej,* zamieszczonym w książce *Ludzie żywi*:

> Zjeżdża do kraju, przetwarza swoje utwory niemieckie na polskie. Przeucza [sic!] się. Potem zaczyna pisać oryginalnie po polsku. Ileż tu ciekawego materiału dla badań nad pisarzem, nad językiem! Nie zdaje mi się, aby im poświęcono wiele uwagi. Nie widzę, aby nasi germaniści zajęli się Przybyszewskim jako pisarzem niemieckim. Nie widzę, aby przeprowadzono porównanie tych samych utworów w języku niemieckim a polskim. Nie widzę, aby zajęto się ewolucją językową tego rodzącego się w tak niezwykły sposób polskiego twórcy. A przecież to są rzeczy jedyne, wyjątkowe; dojrzały, znakomity pisarz, który zaczyna się uczyć pisać rodzinnym językiem i na którego dziele na zawsze wyciskają się pewne właściwości tej bardzo osobliwej i niedokładnej nauki (Żeleński 1956: 25).

Przywołany fragment pokazuje, jak złożony – z powodu niektórych wyborów językowych („przetwarza swoje utwory") – jest to temat. Nie ma jednej definicji

zjawiska autoprzekładu, czyli procesu tłumaczenia własnych tekstów na inny język dokonywanego przez autora. Analiza wybranych fragmentów *Totenmesse/Requiem aeternam* pozwala dokładniej określić, w jakim stopniu proces autoprzekładu da się faktycznie przypisać tłumaczeniu, a w jakim zbliża się do działalności pisarskiej, polegającej na przepisywaniu. Ponadto fragmentaryczność w tym przypadku wyraża się poprzez analizę sposobu publikacji – najpierw w czasopiśmie, a następnie po kilku latach w formie książki, a także poprzez analizę i porównanie tekstu polskiego z niemieckim, w poszukiwaniu fragmentów dodanych lub usuniętych. Obserwacja różnic fragmentów daje perspektywę, która okazuje się niezbędna do pełnego zrozumienia historii tego dzieła, jego odbioru w Polsce, a w szerszej perspektywie – do stworzenia rzetelnej narracji na temat obiegu dzieł literackich na przełomie wieków.

Autoprzekład czy przepisywanie?

W niniejszym artykule polska wersja dzieł Przybyszewskiego sporządzona przez samego autora jest określana jako „autoprzekład". Termin ten może być nie do przyjęcia dla niektórych, ponieważ jego definicja okazuje się problematyczna. Pierwsza definicja terminu „autoprzekład" pochodzi z 1976 roku i przypisuje się ją słowackiemu językoznawcy Antonowi Popovičowi (1933–1984). Jedną z pierwszych definicji „autoprzekładu" dostępnych w języku angielskim jest definicja podana właśnie przez Popoviča. Zamieścił ją on w *Dictionary for the Analysis of Literary Translation*. Ten krótki tekst był, przynajmniej do czasu wydania włoskiego tłumaczenia *Teória umeleckého prekladu* w 2006 roku (Popovič 2006), jedynym dostępnym źródłem informacji na temat najważniejszego dzieła Popoviča w języku niesłowiańskim, z wyjątkiem węgierskiego wydania z 1980 roku (Pym 2017: 109). Definicja autoprzekładu podana przez Popoviča brzmi:

> Przekład prototekstu na inny język dokonany przez samego autora prototekstu. Biorąc pod uwagę jego modelowy związek z prototekstem, autoprzekład nie może być uznany za wariant prototekstu. Jest on traktowany jako przekład ze względu na zmiany w zakresie wartości i stylu w porównaniu z prototekstem[1] (Popovič 2006: 149; podkr. – S.B.).

1 „Traduzione del prototesto in un'altra lingua fatta dall'autore stesso del prototesto. Considerata la sua relazione modellizzante rispetto al prototesto, l'autotraduzione non può essere considerata una variante del prototesto. È considerata traduzione dati i cambiamenti del campo valoriale e stilistico rispetto al prototesto". O ile nie zaznaczono inaczej, tu i dalej tłumaczenie na język polski – S.B.

W przypisie do pracy Popoviča (1975: 55, przyp. 255) znajduje się odniesienie do ukraińskiego uczonego Oleksandra Finkela (1899–1968), który obszernie i szczegółowo omówił temat przekładu własnych utworów w artykule z 1929 roku zatytułowanym *H.F. Kvitka – perekladach vlasnykh tvoriv* („H.F. Kvitka jako tłumacz własnych utworów") (Finkel 1929). Popovič przeczytał dzieło Finkela w rosyjskiej wersji językowej, w której autor wyraźnie unika dyskusji na tematy społecznie kontrowersyjne (np. dwujęzyczność etniczna, cenzura, nierówności językowe, zob. Kalnychenko, Kamovnikova 2019: 4). „Problematyczne" tematy dotyczą – nieprzypadkowo – relacji między przekładem, władzą i językami (a zatem statusem języków). Jeszcze przed Oleksandrem Finkelem Anton Popovič zacytował polskiego teoretyka literatury Edwarda Balcerzana w swoim eseju, odnosząc się w szczególności do artykułu *Poetyka przekładu artystycznego* (1968). Balcerzan napisał również w tym artykule o autoprzekładzie, traktując go jako wariant utworu przetłumaczonego i podając jako przykład przypadek *Palę Paryż* (1928) Brunona Jasieńskiego, część swojej pracy doktorskiej *Styl i poetyka twórczości dwujęzycznej Brunona Jasieńskiego* (1968). Podkreślając powtarzalny charakter autoprzekładu, który jest nieodłączną cechą tłumaczenia i nie jest zgodny z wyjątkowością oryginału, Popovič częściowo przejmuje koncepcję autoprzekładu od Balcerzana i ostatecznie doszedł do wniosku, że „autoprzekład jest tłumaczeniem takim samym jak każde inne" (Popovič 2006: 40)[2]. Najważniejsza definicja autoprzekładu w języku angielskim opublikowana od czasu wydania słownika Antona Popoviča została podana przez Rainiera Grutmana w pierwszym wydaniu (1998) *Routledge Encyclopedia of Translation Studies*. Najczęściej przytaczana wersja pochodzi z trzeciego wydania: „Termin »autoprzekład« może odnosić się zarówno do procesu tłumaczenia własnych tekstów na inny język, jak i do wyniku takiego przedsięwzięcia" (Grutman 2021: 514)[3]. W 2018 roku Simona Anselmi stwierdziła, że debata na temat autoprzekładu jest „nadal przepełniona sprzecznymi napięciami" (Anselmi 2018: 1)[4]. Stanowiska w niej zaprezentowane można w uproszczeniu podsumować w dwóch punktach, biorąc pod uwagę możliwe pozycje pośrednie: po pierwsze, autoprzekład jako praktyka translatorska, jest to zgodne z definicjami uznawanymi za kanoniczne (Popovič, a następnie Grutman), oraz, po drugie, autoprzekład jako forma pisania lub przepisywania. Anselmi zwróciła uwagę na to, że często to sami autorzy autoprzekładów odmawiają klasyfikowania swoich dzieł jako tłumaczeń, powołując się na brak wierności oryginałowi i brak profesjonalizmu. Finkel uważał, że różnica między dwoma kontekstami kulturowymi odbioru powodowała twórcze rozdwojenie autora-tłumacza, co miało wpływ na jakość

2 „l'autotraduzione è una traduzione come tutte le altre".

3 „The term self-translation can refer to either the process of translating one's own writings into another language or the product of such an undertaking".

4 „The […] debate on self-translation is still pervaded by a contradictory tension".

tłumaczenia. Fakt, że autor i tłumacz to ta sama osoba, był postrzegany z różnych powodów jako zagrożenie dla jakości przekładu. Pierwszym, który zdefiniował tłumaczy jako *rewriters*, był André Lefevere, a idea ta ugruntowała się w 1992 roku wraz z publikacją książki *Translation, Rewriting, and the Manipulation of Literary Fame* („Tłumaczenie, przepisywanie i manipulowanie sławą literacką"). W tym przypadku autoprzekłady nie są zatem traktowane jako pełnoprawne tłumaczenia. W kontekście tego, co zostało określone jako „Creative Turn" w przekładoznawstwie (Loffredo, Perteghella, eds. 2006), autoprzekład ponownie stał się uprzywilejowanym przedmiotem badań. Naukowcy, którzy zwrócili uwagę na czytelników, wskazali, że „teksty autoprzekładane są często traktowane przez czytelników i badaczy tak, jakby nie były w rzeczywistości tłumaczeniami, ale oryginalnymi kompozycjami, nawet jeśli ich status jest ujawniony jako taki" (Cordingley 2019: 356), jak już w 1984 roku zauważył André Lefevere, który zdefiniował teksty przetłumaczone jako *refracted texts* (Lefevere 1982: 3–20), które „istnieją niezależnie od oryginału, mimo że nadal są z nim powiązane" i które dla czytelników funkcjonują „jako oryginał, są oryginałem w pełnym tego słowa znaczeniu" (Ceccherelli 2013: 13). Stąd autoprzekłady nie miałyby charakteru przekładów nie tylko z wyżej wymienionych powodów, dotyczących autora-tłumacza, ale także ze względu na odmienny odbiór przez publiczność.

Od *Totenmesse* do *Requiem aeternam*: fragmentaryczność polskich wersji

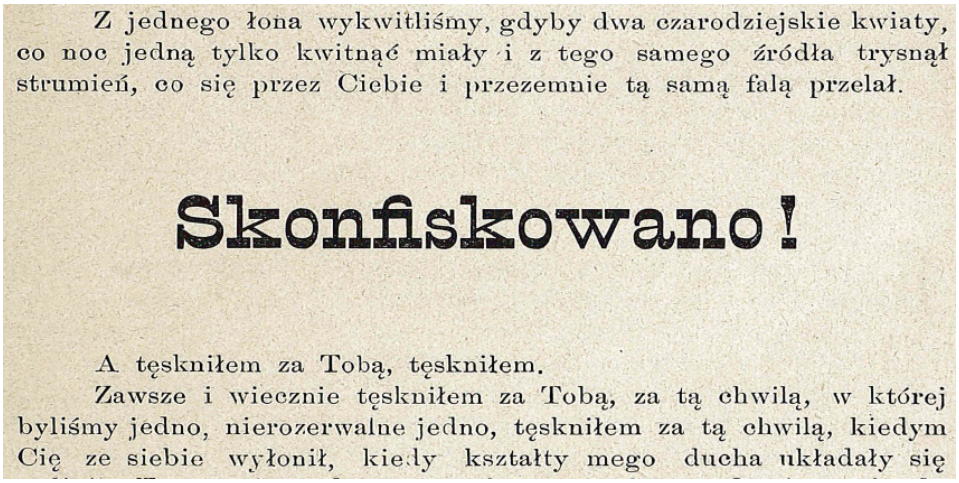
Totenmesse/Requiem aeternam jest częścią tego, co autor początkowo nazwał *Pentateuchem* (później używał tytułu *Pentalogia*). Składa się z poematów prozą napisanych w trakcie pobytu w Berlinie i Norwegii. Gabriela Matuszek-Stec uznała poematy prozą Przybyszewskiego za „najlepsze" jego utwory, „a być może nawet za jeden z najbardziej oryginalnych wariantów poematu w literaturze epoki" (Matuszek-Stec 2022: 25), powtórzyła tym samym opinię wyrażoną wcześniej przez Kazimierza Wykę w eseju *Przybyszewski i my* oraz Marię Kunczewiczową w *Fantasia alla polacca*. Kolejność zaproponowana przez autora to: *Requiem aeternam*, *Z cyklu Wigilii*, *De Profundis*, *Androgyne* i wreszcie *Nad morzem*. Wszystkie powstały w latach 1889–1899 i – z dwoma wyjątkami (*Nad morzem* i *Androgyne*) – zostały napisane w języku niemieckim. Matuszek-Stec wskazuje na wspólne cechy utworów należących do *Pentalogii*: „hybrydyczność i synkretyczność formy, silną metaforyzację języka i łańcuchy asocjacyjne, obecność monologów wewnętrznych i pozorowanych dialogów, a także wewnętrzne napięcia, w których istotną rolę odgrywają antynomie i oksymorony" (Matuszek-Stec 2022: 27). Pierwszym dziełem z cyklu *Pentalogii*

jest zatem *Requiem aeternam*, opublikowane po raz pierwszy w języku niemieckim pod tytułem *Totenmesse* w 1893 roku. *Totenmesse* było „tekstem realizującym założenia programowe młodego Przybyszewskiego" (Matuszek 2008: 170): założenia te, takie jak koncepcja jednostki, koncepcja sztuki duszy i geniuszu twórczego, zostały sformułowane już we wczesnych esejach. W liście napisanym w Berlinie w kwietniu 1893 roku i skierowanym do Adolfa Paula Przybyszewski tak opisał swoją nową pracę:

> Moja nowela, którą nazwałem „Requiem", stała się wielka i napęczniała, i stanowi pełen znaczenia obraz współczesnego życia uczuciowego. Sądzę, że wszystko jest w niej, co współczesny duch może odczuwać. […] Znajdziesz w tym dużo ze siebie, ze mnie, i ze Strindberga, oraz ze wszystkich tych certains, którzy dźwigają nas i wyciągają swoje zmęczone, zranione dłonie do innego brzegu (Przybyszewski 1937: 77).

W tym dziele Przybyszewski łączy formę poematu prozą z naukowym słownictwem, aby wprowadzić do literatury psychologię nerwicy. W tekście niemieckim widoczny jest większy rygor naukowy niż w tekście polskim, który ma bardziej liryczny i symboliczny charakter. Znawczyni twórczości Przybyszewskiego – Gabriela Matuszek-Stec, określiła strukturę *Requiem aeternam*: „hybrydyczna i zarazem bardzo nowoczesna" (Matuszek-Stec 2022: 26). Struktura koncepcyjna obu wersji jest taka sama i opiera się na rozdzieleniu duszy i płci, które kulminuje w liturgicznej wizji w finale.

Przed ukazaniem się w formie książki w 1904 roku publikacja *Requiem aeternam* odbywała się w odcinkach w czasopismach. Po raz pierwszy fragment wersji polskiej został opublikowany w czasopiśmie „Młodość" w 1900 roku, a wkrótce potem w czasopiśmie „Krytyka" (pod tytułem *Requiem aeternam*), czyli siedem lat po publikacji wersji niemieckiej. Wydaje się, że publikacja polskiej wersji w czasopismach nie przebiegała według ścisłej kolejności: najpierw zakończenie ukazało się w „Młodości" pod tytułem *Msza żałobna* (1900, z. 4/5, s. 81–89) oraz w „Krytyce" (1900, z. 5, s. 340–348) pod tytułem *Requiem aeternam*. Później, w 1901 roku, początkowa część została opublikowana w „Krytyce" (1900, z. 6, s. 345–355), a wkrótce potem, w tym samym czasopiśmie, opublikowano również część środkową (1901, z. 7, s. 40–47). Publikacja w czasopiśmie nie ukazała się w całości z powodu ingerencji cenzury. W spisie treści pierwszego tomu trzeciego rocznika „Krytyki", *Requiem aeternam* znajduje się w sekcji IV pt. *Nowele i opowiadania*, a po tytule zamieszczono w nawiasie adnotację „Skonfiskowane". Czytając poszczególne zeszyty, widzimy, jak począwszy od zeszytu nr 7 pojawiały się notacje „Skonfiskowano!" (zob. fot. 1), a w zeszycie nr 10 podano informację, że publikacja *Requiem aeternam* zostanie przerwana.



Z jednego łona wykwitliśmy, gdyby dwa czarodziejskie kwiaty, co noc jedną tylko kwitnąć miały i z tego samego źródła trysnął strumień, co się przez Ciebie i przezemnie tą samą falą przelał.

Skonfiskowano!

A tęskniłem za Tobą, tęskniłem.

Zawsze i wiecznie tęskniłem za Tobą, za tą chwilą, w której byliśmy jedno, nierozerwalne jedno, tęskniłem za tą chwilą, kiedym Cię ze siebie wyłonił, kiedy kształty mego ducha układały się

Fot. 1. Fragment *Requiem aeternam*. „Krytyka" 1901, R. 3, z. 7, s. 41

Cenzura tego dzieła była potrójna: oprócz austriacko-węgierskiej, pruska – bardziej surowa, i rosyjska – jeszcze bardziej surowa. Utwór został bowiem bezkompromisowo odebrany przez rosyjską cenzurę jeszcze przed publikacją w języku polskim, już w momencie publikacji w języku niemieckim. Gabriela Matuszek-Stec w krytycznym wydaniu prozy poetyckiej Przybyszewskiego (Matuszek-Stec 2022: 395) przywołuje artykuł Andrzeja Moskwina, w którym zacytowano fragment tekstu rosyjskiego cenzora z 5 października 1893 roku:

> Niezupełnie zrozumiała idea, miejscami chorobliwe przejawy bezsensownego majaczenia pogrążonego w marzeniach samouka-filozofa; przebłyski jakichś pretensji, by przedstawić siebie i swoje życie jako coś bohaterskiego, jako jakąś walkę z siłami przyrody lub z żywiołem sił świata; nieudane wysiłki w ujawnianiu sensu rozwoju ludzkiego, dążeń człowieka i ich zaniku, bolesnych wspomnień o obiekcie swojej miłości […] — oto jest sens nie wiadomo po co i dla kogo napisanej książki (Moskwin 1998: 168).

Porównując wersję opublikowaną w czasopiśmie z wersją wydaną w książce w 1904 roku, okazuje się, że pierwszy fragment, który został ocenzurowany, brzmi następująco:

> Och, kocham hardą pogardę dumy, z posiewu smoczych zębów porodzoną zaciekłość biblijnego człowieka, co w oczy okrutnemu Jahveh z rozszalałą wściekłością bryzga pierwsze przekleństwo: Szatanie — Jehovah, — co głazy z ziemi wyrywa, by je ku niebu rzucić i roztrzaskać spiżową skroń strasznego mordercy,

> który własne, przez siebie stworzone plemię siecze za grzechy przez siebie wszczepione (Przybyszewski 1904: 15–16).

Ten fragment, dość wierny wersji niemieckiej, został prawdopodobnie ocenzurowany ze względu na zestawienie Boga i Szatana oraz, co ściśle z tym związane, przypisanie mu szerzenie pokusy do grzechu[5]. Opisany tutaj „człowiek biblijny" nie jest posłuszny Bogu, ale buntuje się przeciwko Niemu w sposób prometejski. Ciekawe odniesienie do przemocy tego buntu, oprócz obrazu rzucania kamieniami, znajduje się w wyrażeniu „z posiewu smoczych zębów porodzoną zaciekłość": w micie o Kadmonie z zębów smoka zasianych w ziemi rodzili się bowiem wojownicy. Znaczące, że ten fragment został ocenzurowany, ponieważ „blasfemie i demonomanie" w dziełach Przybyszewskiego zostały określone jako „ekspresji pankosmicznej traumy" zdolnych do wyrażania „wewnętrznej psychomachii epoki, rozgrywającej się między sakralnością, będącej w stanie utraty i nihilistycznymi prądami, podmywającej jej fundamenty" (Matuszek 2011: 118) i są niezwykle nowoczesnym elementem twórczości Przybyszewskiego. Wśród usuniętych fragmentów następny brzmi:

> I Was, którzy nie macie więcej znaczenia i większej wartości od zwykłego argonauty, co w chwili płciowego rozpędu odrzuca swe narządy płciowe od matczynego ciała, które samodzielnie szukają samiczki, którą by mogły zapłodnić. I Was, podbudzonych ustawicznem podrażnieniem płciowem, Was artystów, co tylko Wasze ideały rozkoszy i żądz odtwarzacie. […] I Was, bezmiernie rozrzutnych — bo w Waszej głupocie tkwi olbrzymi rozpęd i nadmiar sił płciowej natury, co miliony spermatocytów potrzebuje, by zapłodnić jedno głupie jajko samiczki (Przybyszewski 1904: 19).

Ten fragment zawiera wyraźne odniesienia seksualne i zniesławia całą grupę społeczną, w języku niemieckim jeszcze bardziej dosadnie poprzez wyrażenie *euch Künstler nennt* („wy, którzy nazywacie się artystami"). Argonauta to rodzaj mięczaka morskiego należącego do rzędu ośmiornic: osobniki płci męskiej w celu rozmnażania

5 To problem poruszony w 2018 roku przez Konferencję Episkopatu Włoch w związku z tłumaczeniem tekstu *Ojcze nasz*. Problematyczny wers to *e non ci indurre in tentazione* (łac. *et ne nos inducas in tentationem*, w języku polskim: „nie wódź nas na pokuszenie"), który sugerowałby współudział Boga w grzechu ludzkim, wyrażony w tłumaczeniu włoskiego *indurre*, czyli 'popychać do'. Ta dwuznaczność wynika z wpływu łacińskiego słowa *inducere*, które jest tłumaczeniem greckiego *εἰσφέρω*. W rzeczywistości znaczenie tego słowa to nie „popychać do", ale „nie wpuszczać nas". Z tego powodu, z woli papieża Franciszka, w 2020 roku tekst modlitwy został zmieniony na *non abbandonarci alla tentazione* (po polsku: „nie dopuść, byśmy ulegli pokusie").

się samodzielnie amputują swoje ramię płciowe. Rozmnażanie odbywa się zatem niezależnie od osobnika płci męskiej. Odniesienie biologiczne ma na celu podkreślenie mechaniczności procesu twórczego, który wynika raczej z naturalnego instynktu niż z geniuszu.

> I byłaś pierwotnie moim jedynym ideałem płciowym, byłaś mną, a ja tobą, mieliśmy dokonać święte mysterjum, by stworzyć nowy, szlachetniejszy, doskonalszy rodzaj ludzi, ale kiedy dusza ma zdusiła chuć we mnie, kiedy się tak rozwielmożniła, że rozpęd rozrodczy usechł i zwiądł, jak łodyga kwiatu w wilgnej cieni, mogłem Cię tylko pić oczyma, głaskać dźwięk Twego głosu, a wzdłuż nerwów moich czuć spływanie rozwiewnych linii twego ciała, ich nieskończoną miękkość i rozkosz (Przybyszewski 1904: 24).

Również ten fragment został ocenzurowany prawdopodobnie ze względu na wyraźne odniesienia seksualne. Ciekawe jest to, że w niemieckiej wersji fragment ten jest inny: nie ma na przykład porównania do „łodyga kwiatu w wilgnej cieni", metafora już obecna w poprzednim fragmencie, która w rzeczywistości nie odpowiada wersji niemieckiej (zob. dalej tabela 2). Analizując poprzednią część tekstu, można zauważyć inne pominięcia i niespójności. Został całkowicie wycięty między innymi fragment: „Idę jakby otoczony nią, a moje myśli płyną w dół, w falującym rytmie tego głosu z delikatną – delikatną jak kobieca dłoń dominującą tonacją cis-moll"[6], potwierdzając tendencję Przybyszewskiego do wycinania odniesień muzycznych w polskiej wersji. Długi fragment, spośród tych ocenzurowanych w czasopiśmie i obecnych w ostatecznej wersji, brzmi:

> Wsłuchiwałem się w bolesne natężenie, z jakiem się zbierały, łączyły i skupiały płciowe pierwiastki w mej duszy, z rozkoszą czułem, jak się poprzez ciało moje przewinęły zimne dreszcze — czułem, jak krtań się ściskała i z trudem wykrztuszała słowa miłosne, samowiedza ma traciła siłę, i coraz słabiej odróżniała jawę od snu — ale naraz ułożyło się Twe ciało w pospolitą, bezwstydną linię i w jednej chwili załamało się wszystko we mnie: znowu mózg pochwycił szatańskiemi szpony tworzącą się chuć i zdusił ją. A tyś leżała, żebrałaś Twą żądzą — milcząca, z zawartemi powiekami. A jam się śmiał — śmiałem się cynicznie, dziko z całym strasznym, dzikim bólem — śmiałem się, że myślałem, iż mi wszystkie żyły w mózgu popękają. Biedne dziecko. Twe łono matczyne Cię oszukało — innego męża trzeba ci było odnaleźć, instynkty Twe płciowe ku innemu zwrócić.

6 „Ich gehe wie eingehüllt in sie, und meine Gedanken fliessen auf nieder auf der wogenden Rhytmik dieser Stimme mit der weichen – frauenhändeweichen Dominante in Cismoll" (Przybyszewski 1893: 21).

> Ale uspokój się: Ujrzałaś tajemnicze Saïs mego życia. Życie moje zawdzięczam mieszanemu małżeństwu pomiędzy chłopem protestantem, a panią katoliczką, która należała do zubożałej, arystokratycznej familii. Gdy wspomnę wstecz, widzę ustawicznie smagłą, delikatną kobietę z nieskończenie słodkimi rysami, coś, coby Carlo-Dolce z rozkoszą malował. Pomnę, pomnę te rysy, w których całe stulecia najprzedniejszego doboru płciowego i najwyszukańszego wydelikatnienia wyryły niezatarte piętno. Wiem, że ojca nie kochała. Wiem, że poszła za niego, by nie potrzebować służyć u swych równych. Nawykła w nieskończonej męce oddawać się jego chuci, a w głębokim płciowym wstręcie, w strasznem oburzeniu krwawiącej się duszy zemstą dyszącego, zgwałconego ciała zostałem spłodzony. Od samego początku wstyd — wstręt — obrzydzenie (Przybyszewski 1904: 28–30).

Fragment ten budzi kontrowersje zarówno ze względu na przedstawienie seksualności, jak i na jego możliwe odniesienia autobiograficzne: szczególnie rzuca się w oczy decyzja o połączeniu dyskusji na temat seksualności z postacią matki, bez skupiania się na reprodukcji, a na rozkoszy. Odniesienie do rodziny ma na celu przypomnienie o źródłach traumy egzystencjalnej, która w wypadku Przybyszewskiego wynikała z przemocy psychicznej i seksualnej w niechcianym, narzuconym małżeństwie, a przemoc ta miała zanieczyścić owoc związku rodziców.

> I to jadowite nasienie stało się ogniskiem zarazy, z którego wykwitły chorymi a bogatymi pękami kwiecia bagniste rośliny mojej duszy — bo to co we mnie zasiała, to było jej własne niezaspokojone pragnienie, jej wieczna płciowa tęsknota, to ten straszny przełom w niej samej pomiędzy duszą a jej spragnionem łonem — i to, otóż to, że dusza jej musiała wypluć jej chuć, bo przecież oddawała się mężowi, którego nie kochała (Przybyszewski 1904: 31–32).

Nie tylko wyraźne odniesienia do seksualności i kobiecego pożądania są naznaczone słownictwem kojarzącym się z potwornością, ale także związek małżeński jest więc opisany jako więź oparta na celowości, a nie na wzajemnej miłości. Tłumione kobiece pragnienie zamienia się w duchową truciznę, która może zarażać i niszczyć to, co rodzi.

Oprócz usuniętych fragmentów wersja książkowa z 1904 roku różni się nieznacznie od wersji opublikowanej w czasopiśmie. W tabeli 1 przedstawiono kilka przykładów.

Tabela 1

Porównanie wersji opublikowanych w czasopismach z wersją wydaną w formie książkowej

Czasopisma („Młodość”, „Krytyka”)	Wersja książkowa
Wtedy z dziką rozpustą rzucam się na oślep… (Przybyszewski 1900a: 348)	A wtedy z dziką rozpustą rzucam się na oślep… (Przybyszewski 1904: 14)
Nie! Nie idzie — nieda się połączyć! (Przybyszewski 1900b: 81; Przybyszewski 1900a: 341)	Nie! to nie da się połączyć! (Przybyszewski 1904: 56)
I tak zmieniło złoto swą wartość na miedź, zmieniło wszystkie nadzieje, myśli i uczucia straciły swoje napięcie… (Przybyszewski 1900b: 82) I tak zmieniło złoto swą wartość na miedź, rozprysły wszystkie nadzieje, myśli i uczucia straciły swoje napięcie… (Przybyszewski 1900a: 341)	I tak zmieniło złoto swą wartość na miedź, rozprysły wszystkie nadzieje, myśli i uczucia straciły swoje napięcie… (Przybyszewski 1904: 56–57)
…światy błądzą samotnie i same o siebie się rozbijają. (Przybyszewski 1900b: 82 = Przybyszewski 1900a: 341)	…światy błądzą samotnie i same o siebie się roztrzaskują. (Przybyszewski 1904: 58)
…i jak lepka lawa meteoru w kosmiczny ocean spłynę. — (Przybyszewski 1900b: 82 = Przybyszewski 1900a: 342)	…i jak lejąca się lawa meteora w kosmiczny ocean spłynę. (Przybyszewski 1904: 58)
…jak popękany pierścień zapadającego się świata obtańczać słońce olbrzymiemi kręgi w opętanej taranteli. (Przybyszewski 1900b: 84) …jak popękany pierścień zapadającego się świata obtańczać słońce olbrzymimi kręgi w opętanej taranteli. (Przybyszewski 1900a: 343)	…jak popękany pierścień zapadającego się świata, obtańczyć słońce olbrzymimi kręgi w opętanej taranteli. (Przybyszewski 1904: 61–62)

Porównując teksty w całości, okazuje się, że wersja książkowa jest bardziej zgodna z wersją opublikowaną w „Krytyce” niż z wersją opublikowaną w „Młodości”. Przykładowo w „Młodości” słowo „olbrzymiemi” zostało zmienione na „olbrzymimi”. Podobnie z wyrażeniem „cieniutenki otwór” (Przybyszewski 1904: 63), które w „Krytyce” (Przybyszewski 1900a: 343) zapisane jest dokładnie tak jak w wersji książkowej, natomiast w „Młodości” (Przybyszewski 1900b: 84) widnieje „cieniutki”. Większość zmian polega na: dodaniu litery „A” na początku zdania, modyfikacjach w czasownikach (niektóre z nich podano w tabeli), dodaniu myślników i nieznacznych zmianach w interpunkcji. Zmiany w czasownikach sugerują dodatkową pracę autora-tłumacza nad tekstem: od ogólnego „zmienić” przechodzi się do „rozpryskać, rozprysnąć/rozpryskiwać”, co nie oznacza zwykłej zmiany, ale dokładniej opisane przekształcenie. Również czasownik „rozbijać” wydaje się bardziej powszechny niż czasownik, który go zastępuje – roztrzaskać/roztrzaskiwać – co wskazuje na konieczność przeprowadzenia dalszych poszukiwań językowych. Najistotniejszą różnicą

jest fragment dodany w wersji książkowej, którego nie ma w wersjach opublikowanych w „Młodości" (por. Przybyszewski 1900b: 89) i w „Krytyce" (por. Przybyszewski 1900a: 347):

> Ta, która się upaja najstraszliwszemi męki. — Ta, co kazała Onanowi szukać nowej orgii płciowej, by go oddać na pastwę strasznej śmierci ukamienowania. — Ta, co wierny lud poprowadziła do wyzwolenia świętego grobu, by mu za nagrodę owieńczyć czoło męczenniczą koroną syfilitycznych wrzodów. — Ta, co wyssysa samicę mężowi z krwi i rzuca go w sodomicznej chuci na męża — Ta, która silniejszą jest od porządku rzeczy, bo przewraca wszystkie instynkty i maże swe oblicze kazirodczem nasieniem, — Astarte, Szatanie! (Przybyszewski 1904: 73).

W przywołanym fragmencie Przybyszewski posługuje się językiem niezwykle bluźnierczym, bo jednocześnie brutalnym i sakralnym („maże swe oblicze kazirodczem nasieniem", czasownik „wysysać", fraza „upaja się męki"), łącząc zło z energią twórczą i celebrując potęgę pożądania. Sakralny ton sugeruje powtórzenie słów „Ta, która" i „Ta, co". Astarte – tutaj kojarzona z Szatanem – to imię związane z wojowniczą boginią, często przedstawianą nago, czasami podczas ściskania piersi.

Kolejny fragment, którego nie ma w czasopismach, to „Wiara w niepokalane poczęcie Maryi Panny i w najpierwotniejsze fakta embryologii" (Przybyszewski 1904: 56). Duch czasu wyraża się tutaj poprzez połączenie nauki i religii. Przybyszewski tworzy paradoks, łącząc dogmat Niepokalanego Poczęcia z teoriami embriologii będącymi wynikiem badań naukowych. W ten sposób zbliża to, co dominuje w ludzkim intelekcie – dogmat – ponieważ nie podlega dyskusji i nie może być poddane krytycznej analizie, do wiedzy naukowej, która wciąż się rozwija (najpierwotniejsze fakty embriologii).

Wersja niemiecka i wersja polska: fragmenty usunięte i dodane

Różnice między wersją niemiecką – wydaną w 1893 roku – a wersją polską – wydaną w 1904 roku – są liczne i widoczne już w paratekście. Ponadto obecnie brana jest pod uwagę wersja książkowa z 1904 roku, ponieważ ta wersja odzwierciedla ostateczną wolę autora. Na stronie tytułowej niemieckiej wersji, oprócz nazwiska autora i tytułu *Totenmesse*, widnieje motto: „Fismoll-Polonaise Op. 44 Friedrich Chopin". W języku polskim nie ma żadnego odniesienia do Chopina ani alternatywnego motta. *Polonez fis-moll* op. 44 został skomponowany przez Chopina w 1841 roku, kiedy przebywał on w salonie George Sand, otoczony wybitnymi

postaciami ówczesnej bohemy artystycznej. W 1840 roku, wraz z francuską pisarką, Chopin uczęszczał na wykłady Adama Mickiewicza w Collége de France, gdzie polski wieszcz przedstawiał ważne punkty swojej mesjanistycznej wizji historiozofii (Goldberg 2004: 61). Wkrótce potem, w 1842 roku, zaproszono polskich słuchaczy do zwrócenia uwagi na czystą polskość dzieł Chopina, właśnie w kontekście recepcji utworów op. 44–49 (Szulc 1842: 83). Słuchacze Chopina rzeczywiście „dostrzegali polskość i »prorocze« przesłanie w jego muzycznych wypowiedziach nie tylko w tańcach, ale także poprzez wyraźnie rozpoznawalne toposy i powiązania z polskimi pieśniami patriotycznymi" (Goldberg 2004: 55).

Nie jest więc przypadkiem, że *Polonez fis-moll* op. 44 Chopina, inspirowany bitwą pod Olszynką Grochowską, jest mottem *Totenmesse*. Przybyszewski czuł się silnie związany z romantyzmem polskim, a muzyka Chopina stanowiła fundamentalny element prezentacji jego postaci w berlińskich kręgach. „Polski ton" muzyki Chopina został odnaleziony w dziełach Przybyszewskiego już od momentu jego debiutu i stał się dla niemieckiej publiczności egzemplifikacją polskich cech narodowych (Matuszek 1996: 27). Cechy te, oprócz stylu, zostały również wskazane w niemieckim języku Przybyszewskiego, nazywanym „szopenizowanym" niemieckim:

> Przybyszewski siłą swej duchowej odrębności wnosił w język niemiecki nowe wartości, „szopenizował" go, jak mówili jego niemieccy przyjaciele […]. Wnosił weń cały polski romantyzm, słowiańską zadumę i tęsknotę, i dla nich urabiał sobie własną niemczyznę, która brzmiała jak dźwięk organów (Żeleński 1956: 7).

W wersji polskiej ta cecha charakterystyczna została utracona, ponieważ, jak zauważył Tadeusz Boy-Żeleński:

> Nieść do Polski poezję tęsknoty, poezję ziemi polskiej – to było po trosze tyle, co nieść wodę do Wisły. „Szopenizacja" języka w ojczyźnie Szopena nie mogła być tym samym co szopenizacja niemczyzny; […]. Tam był Przybyszewski śmiałym nowatorem, tu – mimo wszystko – epigonem (Żeleński 1956: 35).

Na odwrocie strony tytułowej wersij niemieckiej znajduje się napis: „Alle Rechte besonders der Übersetzung vorbehalten", czyli „Wszelkie prawa zastrzeżone, w szczególności prawo do tłumaczenia". W tym kontekście należy podkreślić, że w polskiej wersji nie zaznaczono, iż tekst został wcześniej opublikowany w innym języku, a zatem jest to tekst przetłumaczony. Zgodnie z terminologią zaproponowaną przez Da Silvę (2015) możemy zdefiniować *Requiem aeternam* jako „nieprzejrzysty autoprzekład".

Na następnej stronie znajduje się dedykacja: „Meinem Freunde dem Dichter der 'Verwandlungen der Venus' Richard Dehmel gewidmet" (Mojemu przyjacielowi,

autorowi *Verwandlungen der Venus*, Ryszardowi Dehmelowi). Richard Dehmel, niemiecki poeta i pisarz, był rzeczywiście dla Przybyszewskiego ogromnym wsparciem, zajmował się m.in. korektą językową i stylistyczną jego tekstów. Żaden z tych dwóch elementów (formuła dotycząca praw autorskich, dedykacja) nie występuje w polskiej wersji. W wersji niemieckiej tekst jest przedstawiony w odniesieniu do dzieł eseistycznych, natomiast w wersji polskiej pojawia się podtytuł „trzecia Księga Pentateuchu", co oznacza, że jest to projekt o charakterze bardziej artystyczno-literackim.

Kolejną zasadniczą różnicą między wersją polską a niemiecką w zakresie paratekstów jest obecność przedmowy, która znajduje się wyłącznie w tekście niemieckim. Przedmowę można datować dzięki informacji umieszczonej na końcu: „Berlin, Pfingsten 1893" – czyli „Berlin, Pięćdziesiątnica 1893 roku", a więc 21 maja 1893 roku. Już na początku przedmowy Przybyszewski odwołuje się do swoich esejów opublikowanych wcześniej pod tytułem *Zur Psychologie des Individuums*, w których twierdzi, że opisał konkretne aspekty i budowę ludzkiego mózgu, a następnie przepowiedział zmianę postrzegania stanów nerwicy i psychozy. Aby opisać podejście, z jakim podejmuje nowy krok w swoich poszukiwaniach, tym razem mniej eseistycznych, a bardziej literackich, autor odwołuje się do postawy psychologa lub botanika, twierdząc przy tym, że przyjął podejście naukowe. Wyniki badań są następnie przedstawiane w pierwszej osobie (*Ichform*), zwłaszcza w odniesieniu do pożądania płciowego.

Różnice występujące w treści tekstu są często bardzo istotne. W niniejszym artykule omówiono wybrane różnice wskazane przez Gabrielę Matuszek-Stec (Matuszek-Stec 2022: 405 i następne), a w kolejnych pracach zostaną przedstawione dalsze różnice.

Tabela 2

Porównanie wersji niemieckiej i polskiej

Totenmesse	*Requiem aeternam*… trzecia księga Pentateuchu
Das Geschlecht ist die Grundsubstanz des Lebens, der Inhalt der Entwickelung, das innerste „Wesen der Individualität. Das Geschlecht ist das ewig Schaffende, das Umgestaltend-Zerstörende. Es war die Kraft, mit der Ich die Atome aufeinander warf, — die blinde Brunst, die ihnen eingab, sich zu copuliren, die sie Elemente und Welten schaffen liess[7] (Przybyszewski 1893: 7).	Chuć to prasiły życia, rękojmia wiecznego rozwoju, wiecznego odchodzenia i wiecznego powrotu, jedyna istota bytu. To siła, co sprowadza mięszanie się i rozdzielanie, twórczyni, pokarm i niszczycielka. To siła, z którą Ja-Bóg, gdym świat ze siebie wyrzucił, atomy na siebie ciskałem, to zaciekłość, z jaką się z sobą sprzęgały, w pierwiastki się wiązały i w światy całe łączyły. (Przybyszewski 1904: 5)

7 „Chuć to pierwotna substancja życia, treść rozwoju, najwewnętrzniejsza istota indywidualności. Chuć to wiecznie tworząca, przekształcająco-niszcząca siła. To siła, z którą Ja ciskało na siebie atomy – ślepy popęd, pchający je do kopulacji, który pozwalał im stwarzać pierwiastki i światy". Tłum. Gabrieli Matuszek-Stec (2022: 405).

cd. tab. 1

Totenmesse	*Requiem aeternam*… trzecia księga Pentateuchu
Es raste nach Glück im Trochiten, es wieherte nach Genuss in der ersten Metazoë, als es das Urwesen in zwei Teile zerriss und sich selbst in zwei Geschlechter spaltete, grausam, brutal, zur gegenseitigen Zerstörung, nur um ein neues, raffinirteres Wesen zu schaffen, das eine complicirtere Befriedigungsorgie für die ewig hungrigen Dämonen seiner Wollust erfinden könnte.[8] (Przybyszewski 1893: 8)	Szalała za szczęściem, gdy sobie trochita stworzyła, rżała za rozkoszą, gdy rozdarła pierwsze żyjątko i z siebie samej odrębną płeć stworzyła, by w wiecznej męce, gniewie a bólu znowu się łączyć i w wiecznych zmianach coraz to nowe kształty, nowe istoty, coraz wyższe, coraz doskonalsze wytworzyć, coby jakąś nową i doskonalszą orgią lubież jej nasycić mogły. (Przybyszewski 1904: 7)
Die kleine Bacterie frass den Leukocyten auf. Vergebens liess er alle seine Lebenssäfte auf den Punkt zusammenströmen, wo die Bacterie sass und um sich frass, vergebens warf er seinen Kern in seine satanische Braut, sie mit seiner Lebensaxe zu zerstören; der Kern zerbirst, reisst auseinander, er zerfällt in seine Granula, und die höchste Lebensfunktion, die Allmutter alles Seienden, die Erschafferin der Lebewesen, der Vatersame jeglicher Entwickelung, ist tot. Der Leukocyt stirbt. Huh! Das war die Brautnacht, die blutschänderische Brautnacht des Geschlechtes mit der Seele, das Hohe Lied von der siegenden Bakterie. Und die Seele wurde krank und welk und siech.[9] (Przybyszewski 1893: 10–11)	[…] ale wszystko, wszystko napróżno. Ale krwawą ofiarą okupiła dusza moja swe zwycięstwo. Chorzała, więdła, schła. (Przybyszewski 1904: 10)

8 „Szalała za szczęściem w trochitach, rżała za rozkoszą w pierwszych metazoach, wtedy gdy pierwotną istotę rozerwała na dwie części i sama podzieliła się na dwie płcie, bestialsko, brutalnie, dla wzajemnego zniszczenia, tylko po to, by stworzyć nową, bardziej wyrafinowaną istotę, która będzie mogła wynaleźć bardziej wyszukaną orgię dla zaspokojenia wiecznie głodnych demonów jej żądzy". Tłum. Gabrieli Matuszek-Stec (2022: 406).

9 „Maleńka bakteria pożarła leukocyt. Na próżno pozwalał wszystkim swoim sokom życiowym napływać w miejsce, gdzie umościła się i żerowała bakteria, na próżno cisnął swym jądrem w szatańską oblubienicę, by zniszczyć ją swą osią życia; jądro pękło, rozprysło się, rozpadało się na granule i najwyższa funkcja życiowa, macierz wszechistot, stwórczyni? żywych istot, nasienie ojcowskie wszelakiego rozwoju, stało się martwe. Lukocyt skonał. Ha! To była noc poślubna, kazirodca noc poślubna chuci z duszą, pieśń nad pieśniami zwycięskiej bakterii. A dusza chorzała, więdła, schła." Tłum. Gabrieli Matuszek-Stec (2022: 406–407).

cd. tab. 1

Totenmesse	*Requiem aeternam*… trzecia księga Pentateuchu
Und dann kommt der gigantische Augenblick, wo ich Sensationen empfinde mit einer Fläche von tausend Quadratmetern, wogegen diese paar Cubikcentimeter Blut, mit denen ich Sauerstoff absorbire, eine lächerliche Kleinigkeit sind, wo ich die Wiedergeburt aller Völker und Culturen – in mir feiere, – wo ich mit unaussprechlicher Liebe das kindische Conglomerat von grellsten Farben auf einem ägyptischen Friese und die höchste technische Farbenvollkommenheit irgend eines Franzosen geniesse, — wo mir das lächerliche Tamtam eines Negerliedes neben der complicirtesten Chopin'schen Sonate als gleicher Genuss gilt, — wo sich alle meine Sinne durchdringen wie in einer Xenophanischen Gottheit oder wie in einer Molluske, die nur mit einem Organe alle Sinneseindrücke aufnimmt.[10] (Przybyszewski 1893: 15–16)	A otóż nadchodzi przepotężna chwila, w której odczuwam wrażenia, jak gdybym był rozpostarty nad całą ziemią, w której święcę w sobie niepojęte święto odrodzenia wszystkich narodów i ich kultury, chwila, gdzie jestem na kształtonego bóstwa starego Ksenophanesa, w którem wszystkie zmysły się przenikają a wszechświat się do duszy zlewa nie przez zmysły rozczłonkowany, ale w całej swej nierozerwalnej jedności. (Przybyszewski 1904: 16)
Aber im vollen Ernste: was nun?[11] (Przybyszewski 1893: 50)	Ale rzeczywiście, z całą straszną grozą powagi i pewności śmierci, pytam się: cóż teraz? (Przybyszewski 1904: 55)

Ze względu na ograniczoną ilość miejsca nie jest możliwe przytoczenie wszystkich przykładów zebranych przez Gabrielę Matuszek-Stec, dlatego wybrano kilka przykładów, które podkreślają interesujące zjawiska. Już od pierwszej części tekstu widoczne jest kluczowe znaczenie słowa *Geschlecht*, które w języku niemieckim występuje znacznie częściej niż jego polski odpowiednik, czyli „chuć". Należy przede wszystkim zaznaczyć, że ta zgodność nie jest obiektywna, ale stanowi wybór autora: podczas gdy termin niemiecki odnosi się do słownictwa naukowego, słowo wybrane

10 „A otóż nadchodzi przepotężna chwila, w której wrażenia odczuwam powierzchnią tysiąca kwadratowych metrów, wobec których te kilka centymetrów sześciennych krwi, jakimi absorbuję tlen, są śmieszną drobnostką – chwila, gdy ponowne narodziny wszystkich narodów i kultur w sobie święcę – gdy z niewysłowioną miłością rozkoszuję się dziecinnym skupiskiem najjaskrawszych barw na egipskim fryzie i podziwiam najwyższą technicznie doskonałość barw jakiegoś Francuza – gdy sprawiają mi taką samą przyjemność śmieszny tam-tam murzyńskiej piosenki najbardziej skomplikowana Chopinowska sonata – gdy przenikają się wszystkie moje zmysły, jak w bóstwie Ksenofanesa lub w jakimś mięczaku, który tylko jednym organem chłonie wrażenia zmysłowe". Tłum. Gabrieli Matuszek-Stec (Matuszek-Stec 2022: 407).

11 „Ale z całą powagą: co teraz?". Tłum. Gabrieli Matuszek-Stec (Matuszek-Stec 2022: 412).

dla języka polskiego ma bardziej cielesny wymiar seksualności. W anaforycznej konstrukcji incipitu powtórzenie *Das Geschlecht* jest ponadto przetłumaczone nieprecyzyjnym powtórzeniem „chuć" i „to siła", zapowiadającym to, co później pojawi się w niemieckim „Es war die Kraft". W innych przypadkach wyraźnie widać, że niemieckie terminy naukowe zostały zastąpione polskimi terminami o znacznie mniejszym znaczeniu. W skróconych fragmentach niemieckiego tekstu widoczna jest tendencja do usuwania terminów naukowych, wraz z tym w dodanych fragmentach pojawia się tendencja do stosowania bardziej redundantnego i literackiego słownictwa *sensu stricto*. Widać próby zachowania niektórych aspektów stylistycznych w reprodukcji anafory incipitu lub asonancji „wurde krank und welk und siech", po polsku „Chorzała, więdła, schła". Bardziej szczegółowa analiza ujawni dodatkowe aspekty, ale już kilka przykładów i informacje przedstawione w poprzednich akapitach pozwalają wyciągnąć pewne częściowe wnioski.

Przypadek utworu *Totenmesse/Requiem aeternam* pokazuje, jak bardzo teksty autoprzekładane mogą dostarczyć informacji przydatnych do zrozumienia pochodzenia, przekazywania i odbioru tekstów literackich. Przy uwzględnieniu przedstawionych zastrzeżeń wersję polską można określić mianem autoprzekładu. Znaczące skróty wynikają głównie z dwóch czynników: pierwszy – cenzura – nie jest wynikiem decyzji autora i został *de facto* zrekompensowany w wydaniu z 1904 roku; drugi – wyraźna zmiana stylu – który pozostając w ramach stylu dekadenckiego, ma charakter bardziej naukowo-liturgiczny w przypadku języka niemieckiego, podczas gdy w języku polskim słownictwo naukowe pozostawia więcej miejsca na wymiar symboliczny, liryczny i zmysłowy. Pomimo tych różnic ogólna struktura tekstu pozostaje niezmieniona, podobnie jak jego treść. Dzięki analizie fragmentów polskich pojawiają się inne drobne szczegóły: od najbardziej banalnych poprawek redakcyjnych, poprzez usunięcie odniesień do Chopina i muzyki w ogóle, aż po większą skłonność do metaforyzacji i redundancji (czyli wielosłowie młodopolskie). Dokładne porównanie tekstów i katalogowanie wszystkich wariantów pozwoli w przyszłości lepiej poznać naturę procesu autoprzekładu i specyficzne cechy tekstu, który powstał w wyniku tego procesu.

Bibliografia podmiotowa

Przybyszewski Stanisław (1893): *Totenmesse*. F. Fontane & Co., Berlin.
Przybyszewski Stanisław (1900a): *Requiem aeternam*. „Krytyka" R. 2, z. 5.
Przybyszewski Stanisław (1900b): *Msza żałobna*. „Młodość" R. 2, z. 4–5.
Przybyszewski Stanisław (1901): *Requiem aeternam*. „Krytyka" R. 3, z. 6–7.

Przybyszewski Stanisław (1904): *Requiem aeternam*. Księgarnia Polska, Lwów.
Przybyszewski Stanisław (1937): *Listy I.* Towarzystwo Przyjaciół Nauki i Sztuki/Spółka Wydawnicza Parnas Polski, Gdańsk–Warszawa.

Bibliografia przedmiotowa

Anselmi Simona (2018): *Self-translators' rewriting in freedom. New insights from product-based translation studies.* „Testo & Senso", 19 (1), s. 1–16.
Ceccherelli Andrea (2013): *Introduzione*. In: *Autotraduzione e riscrittura*. A cura di A. Ceccherelli, G. E. Imposti, M. Perotto. Bononia University Press, Bologna, s. 11–22.
Cordingley Anthony (2019): *Self-translation*. In: *The Routledge Handbook of Literary Translation*. Eds. K. Washbourne, B. Van Wyke. Routledge, London–New York, s. 352–368.
Da Silva (2015): *La opacidad de la autotraducción entre lenguas asimétricas*. „Trans", 19 (2), s. 171–182.
Goldberg Halina (2004): *Remembering that tale of grief: The Prophetic Voice in Chopin's Music*. In: *The Age of Chopin. Interdisciplinary Inquiries*. Ed. by H. Goldberg. Indiana University Press, Bloomington & Indianapolis, s. 54–94.
Grutman Rainier (2021): *Self-translation*. In: *Routledge Encyclopedia of Translation Studies*. Eds. M. Baker, G. Saldanha. Routledge, London–New York.
Kalnychenko Oleksandr, Kamovnikova Natalia (2019): *Oleksandr Finkel' on the Problem of Self-Translation*. "inTRAlinea", 21 (4).
Lefevere André (1982): *Mother Courage's Cucumbers: Text, System and Refraction in a Theory of Literature*. „Modern Language Studies", 12 (4), s. 3–20.
Lefevere André (1992): *Translation, Rewriting, and the Manipulation of Literary Fame*. Routledge, London–New York.
Loffredo Eugenia, Perteghella Manuela, eds. (2006): *Translation and Creativity. Perspectives on Creative Writing and Translation Studies*. Continuum, London.
Matuszek Gabriela (1996): *Der Geniale Pole? Niemcy o Stanisławie Przybyszewskim (1892–1992)*. Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych „Universitas", Kraków.
Matuszek Gabriela (2008): *Stanisław Przybyszewski – pisarz nowoczesny. Eseje i proza – próba monografii*. Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych „Universitas", Kraków.
Matuszek Gabriela (2011): *Demony Przybyszewskiego, czyli o szatanie wczesnej nowoczesności*. „Stan Rzeczy", 1 (1), s. 117–130.

Matuszek-Stec Gabriela (2022): *Proza poetycka. Pentalogia*. Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków.

Moskwin Andriej (1998): *Twórczość Stanisława Przybyszewskiego przez pryzmat cenzury rosyjskiej końca XIX i początku XX wieku*. „Pamiętnik Literacki", z. 2, s. 165–173.

Popovič Anton (2006): *La scienza della traduzione*. Trad. B. Osimo. Hoepli, Milano.

Popovič Anton (1975): *Teória umeleckého prekladu. Aspekty textu a literárnej metakomunikácie*. Tatran, Bratislava.

Pym Anthony (2017): *Translation Solutions for Many Languages, Histories of a Flawed Dream*. Bloomsbury, London–Oxford–New York–New Delhi–Sydney.

Szulc Marceli Antoni (1842): *Przegląd ostatnich dzieł Chopina*. „Tygodnik Literacki. Literaturze, sztukom pięknym i krytyce poświęcony", nr 11, s. 82–83.

Żeleński Tadeusz „Boy" (1956): *Ludzie żywi*. Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa.

Abstract

Autotraduzione a frammenti: da *Totenmesse* a *Requiem aeternam*

Questo articolo presenta i risultati preliminari di uno studio sulle autotraduzioni di Stanisław Przybyszewski, concentrandosi su *Totenmesse* e *Requiem aeternam*. Esaminando i confini tra traduzione e riscrittura, l'impatto della censura e i cambiamenti stilistici tra la versione tedesca e quella polacca, l'analisi rivela come fattori linguistici, culturali e ideologici plasmino il processo creativo nell'autotraduzione.

Parole chiave: autotraduzione, Stanisław Przybyszewski, censura, riscrittura, bilinguismo

Fabrica Litterarum Polono-Italica
2026, nr 2 (12), s. 1–15

www.fabricalitterarum.com
ISSN 2658-185X
https://doi.org/10.31261/FLPI.2026.12.08

ARTYKUŁY I ROZPRAWY

Magdalena Kokoszka

Uniwersytet Śląski w Katowicach
e-mail: magdalena.kokoszka@us.edu.pl
https://orcid.org/0000-0001-8859-5552

Antologista i czytelnicy O wyborze liryki polskiej *Od Kochanowskiego do Staffa* w układzie Wacława Borowego

Abstract

The Anthologist and Readers On Selected Polish Poetry *Od Kochanowskiego do Staffa* Arranged by Wacław Borowy

This article considers the reception history of Wacław Borowy's anthology, *Od Kochanowskiego do Staffa*, later recognized as a model for this form. It presents the literary selection as the work of a specific reader and a document of their reading, as a historically informed mirror of taste and testimony to a specific aesthetic sensibility, with all its erroneous judgments, amidst which existence occurs. The article presents Borowy as a proponent of constantly rereading the past, postulating the continuity of cultural works and, therefore, aiming for a broad reception of the texts he collected.

Key words: anthology, anthologist, reader, reception, presentism

Słowa kluczowe: antologia, antologista, czytelnik, recepcja, prezentyzm

CC BY SA

1.

Kilka lat po wydaniu słynnej dziś antologii polskiej liryki *Od Kochanowskiego do Staffa*, w roku 1936, na łamach 5 numeru „Wiadomości Literackich" opublikowany został dosyć nietypowy tekst, sygnowany nazwiskiem Wacława Borowego. Autor wspomnianego tu wyboru, zmotywowany milczeniem, jakie – w jego odczuciu – zapaść miało po ukazaniu się tomu, postanowił sam napisać opiniotwórczy komentarz do wcześniej przygotowanej przez siebie książki. Świadomy jednak niezręcznej sytuacji, w jakiej znalazł się jako *de facto* recenzent własnej publikacji, rozpoczynał wypowiedź od objaśnień, w których bezpośredni, rzeczowy ton wynurzeń (m.in. na temat roli antologisty, gospodarza wyboru) spotykał się z retoryką afektowanej skromności:

> Zapewne nie jest rzeczą właściwą pisać o swojej własnej pracy; w tym wypadku jednak tłumaczą mnie dwie okoliczności. Po pierwsze, nie jestem przecież a u t o r e m tej książki, a jeśli przywiązuję do niej wagę, to ze względu właśnie na wartość dzieł autorów jej istotnych. Po wtóre, w ciągu pięciu lat, które od ogłoszenia jej minęły, w „Wiadomościach Literackich" nie było o niej sprawozdania; milczały też o niej przeważnie i inne pisma mające w tytule swoim […] przymiotnik „literacki". Wiem dobrze, że nie wynikało to z jakiejś osobistej niechęci. Ci i owi z redaktorów nawet, sposobem gospodarskim, pytali mię o radę, kogo by do napisania recenzji zaprosić. W końcu jednak recenzje jakoś się nie pojawiły (Borowy 1936: 2)[1].

Zdaniem Borowego, zawiniła obojętność, z jaką nawet w kręgu literaturoznawców traktowana była poezja dawniejsza. Krytyk skłonny był uznać milczenie towarzyszące antologii za zjawisko symptomatyczne, choć deprymujące. Liczył na dyskusje, a nawet spory nie tylko na temat zasad wyboru, lecz i samych utworów opublikowanych w książce; i nie spodziewał się – jak zaznaczał z widocznym żalem – „takiej szerokiej reakcji obojętności; tym więcej że na rynku księgarskim żadnej właściwie innej antologii o podobnym zakresie nie było" (Borowy 1936: 2). Książka *Od Kochanowskiego do Staffa*, jak zaznaczał w swoim komentarzu Borowy, była pomijana w recenzjach na rzecz innych publikacji literackich – wydawnictw „o wiele nieraz mniej ambitnych" (Borowy 1936: 2).

Dobre zdanie antologisty na temat przygotowanego przez siebie wyboru nie było opinią na wyrost, co potwierdzano później wielokrotnie, wskazując na wspomniany tom wierszy jako na antologię wzorcową. Julian Krzyżanowski zaliczył ją

1 W cytatach z tekstów przedwojennych, przywołanych w artykule, uwspółcześniono pisownię.

ostatecznie, obok studium Borowego o Ignacym Chodźce i monografii poezji oświeceniowej, do trzech najważniejszych dzieł w bogatym dorobku swego przyjaciela (zob. Krzyżanowski 1952: 425). Za sprawą nowoczesnych rozwiązań, przeczących dotychczasowym czytelniczym przyzwyczajeniom, propozycja antologisty mogła stać się atrakcyjną lekturą zarówno dla miłośników poezji wolnych od zawodowych zobowiązań w tym zakresie, jak i krytyków czy historyków literatury – nawet tych najbardziej wymagających, zdystansowanych w jakiejś mierze wobec przedsięwzięcia. Był wśród nich, jak się wydaje, m.in. wspomniany wcześniej Krzyżanowski, którego stosunek do samej antologii jako formy popularyzującej osiągnięcia literackie, tworzonej z myślą o nieprofesjonalnym odbiorcy, określić można by chyba jako dość pobłażliwy:

> Antologie przeznacza się zazwyczaj dla amatorów, układają je raczej poeci niż naukowcy, zawodowi zaś badacze zjawisk literackich rzadko do nich sięgają. Z własnego doświadczenia wiem jednak, ile nauczyłem się z tomiku *Od Kochanowskiego do Staffa*. Oto wielu pisarzy, jak mniemałem, znanych, ukazało się tu od strony całkowicie nowej i nieoczekiwanej, obok nich zaś wystąpili nieznani, wydobyci z zapomnienia niezawodną ręką głębokiego miłośnika poezji; całość zaś zbioru, rażąca wyhodowane na konwenansach nawyki, ukazywała szlak prawdziwej poezji, wiodący od renesansu po nasze czasy, choć niekoniecznie przez tereny, których by się na mocy owych nawyków oczekiwało (Krzyżanowski 1952: 426, podkr. – M.K.).

Niesłusznie zatem podkreślał Borowy swoją skromną rolę w porównaniu z poetami prezentowanymi w publikacji („nie jestem przecież autorem tej książki"; Borowy 1936: 2). Po latach, podążając tropem zwolenników omawianego dzieła, zwracano uwagę na proponowane przez antologistę kryterium doboru utworów, na świeży i nowoczesny cel, jakim było zebranie „rzeczy żywych, mogących znaleźć bezpośredni odzew w duszach dzisiejszych czytelników" (Borowy 1930: VII). Akcentowano wagę rzetelnych badań archiwalnych, poprzedzających moment selekcji tekstów, i wskazywano na estetyczne walory wspomnianego tomu. Antologia Borowego, dopracowywana przez literaturoznawcę – co podnoszono zwłaszcza na etapie przygotowań do jej drugiego wydania – w najdrobniejszych detalach (poczynając od zawartości poetyckiej i wyglądu okładki, przez uważny dobór czcionek i formatu kolumny drukarskiej, a kończąc na jakości i kolorystyce papieru), prezentowana była jako „wzór przemyślenia każdego szczegółu w sposobie podania materiału literackiego i naukowego w druku", jako przykład, który „mógłby służyć do dyskusji na studiach edytorskich" (Niesiołowska-Rothertowa 1954: VIII). Sumienność, staranność i pracowitość antologisty miały obronić omawianą publikację

przed losem zakurzonych, budzących awersję, grubych tomów przypominających literackie muzea, które gromadzą nierzadko wiele różnych jakościowo i z trudem przystających do siebie obiektów. Dlaczego zatem pojawieniu się antologii na początku lat trzydziestych miałaby towarzyszyć, zdaniem autora wyboru, „szeroka reakcja obojętności" (Borowy 1936: 2)? I czy rzeczywiście, jak donosił zawiedziony w swych oczekiwaniach Borowy, zainteresowanie pracą antologisty było w tym czasie szczątkowe?

2.

Niezbyt przepadający za antologiami Jarosław Iwaszkiewicz, już jako dojrzały twórca i wytrawny czytelnik przestrzegał, że „choć są to właśnie książki »do czytania«, rzadko się po nie sięga. Zraża ich pstrokacizna, obfitość mało mówiących nazwisk – i zazwyczaj zbyt mała reprezentacyjność dokonanego wyboru" (Iwaszkiewicz 1983: 25). Witold Gombrowicz zaś z nieukrywaną ironią miał dopytywać gorliwego pasjonata wypisów Czesława Miłosza, czy naprawdę wyobraża sobie, żeby antologię tekstów chciał układać taki na przykład… Nietzsche (zob. Miłosz 2001: 49).

Sceptycyzmowi co do pożytków płynących z wydawnictw antologijnych w istocie trudno odmówić pewnych racji: należą one do publikacji w jakimś stopniu „wtórnych", powstających w wyniku zebrania w umowną całość tekstów wcześniej zazwyczaj już dostępnych, znanych czytelnikom z innych książek, a czasem także układów tworzonych w wyniku seryjnego reprodukowania tematu (zob. Ulicka 2015: 440), powielania uproszczeń, umacniania hierarchii opartych na dominujących autorytetach. Antologia pozostaje synekdochą utopijnej, niedosiężnej całości, którą w ograniczonym materiale próbuje prezentować, jak i projektem ideologicznym, opartym na mniej lub bardziej arbitralnych kryteriach, motywowanych indywidualnymi interesami czy określoną polityką kulturalną (zob. Smulski 2010: 252). To forma wychylona poznawczo ku przeszłości oraz projektowanej przyszłości literatury i zarazem, jak pisała Danuta Ulicka, „gatunek tak grubo pokryty szlachetną patyną, że aż spod niej niewidoczny" (Ulicka 2015: 435).

Borowy, jako autor antologii *Od Kochanowskiego do Staffa*, w znacznej mierze przełamywał jednak obowiązujące schematy. Niezależnie od historycznego materiału, nad którym pracował, podejmował on zadania, jak się wydaje, właściwe dla krytyka literatury nastawionego na treści aktualne, przydatne współczesnym, wciąż produktywne dla dnia dzisiejszego. Odrzucając najpospolitsze metody tworzenia wyboru historyczno-informacyjnego, skłonny był oprzeć swe działania na kryteriach estetycznych i teraźniejszym smaku odbiorcy, nie zaś na znaczeniu pisarza dla

rozwoju literatury czy na reprezentacyjnych walorach dobieranego utworu. Tekst artystyczny, umieszczony w tomie, miał powracać przed sąd współczesnego czytelnika przede wszystkim jako zdatny do nowych, bieżących odczytań.

Antologia Borowego zaprojekowana została właśnie jako książka do czytania – co więcej, książka do czytania o szerokim adresie, przygotowana „z punktu widzenia zwykłego czytelnika dla zwykłych czytelników" (Borowy 1930: XXVI). Ukute wokół kategorii „zwykłości" kluczowe i zarazem najsłynniejsze, wielokrotnie przywoływane przez komentatorów założenie wyboru – założenie dobitnie wyartykułowane przez antologistę w ostatnim zdaniu przedmowy do tomu – pod szatą skromności skrywało, jak się zdaje, dalekosiężne ambicje literaturoznawcy. Celnie wypunktował je Karol Wiktor Zawodziński, który, obok Stefana Kołaczkowskiego i Jana Lechonia, należał do wąskiego grona osób aktywnie uczestniczących w dyskusjach na temat przesłanek i poszczególnych rozwiązań projektu:

> […] nowa antologia jest już zawsze przewartościowaniem materiału, […] zamanifestowaniem stosunku obecnego pokolenia do spuścizny poetyckiej pokoleń poprzedzających: należy się więc cieszyć, że zadania podjęto się ze strony tak autorytatywnej. Znaczenie tego dzieła wzrasta, gdy się w nim widzi spełnienie zapowiadanego w przedmowie zamiaru: „zebrania z pewnego obszaru poezji polskiej (określonego w tytule) przykładowych rzeczy żywych, mogących znaleźć bezpośredni odzew w duszy dzisiejszych czytelników"; spełnienie tego zamiaru stworzyłoby z antologii niezwykle ważny dokument gustu naszej epoki, jej niepisanej poetyki normatywnej, jej ideału poetyckiego (Zawodziński 1931: 449–450, podkr. – M.K.).

Zawodziński wysoko oceniał kompetencje i ambicje Borowego, a także pomysł, by w celu zilustrowania aktualnego ideału poezji „odgrzebywać samych siebie z pyłu zapomnienia minionej epoki" (Zawodziński 1931: 450); powątpiewał jednak w możliwość realizacji tak nakreślonego zamierzenia, wskazując m.in. na naturalną i ciągłą zmienność czytelniczych gustów (nawet w trakcie jednego, krótkiego życia) i na – w sumie – niewielki zakres tego, co w literaturze polskiej na przestrzeni wieków zdawać się może naprawdę arcydzielne, „wiecznie aktywne" (Zawodziński 1931: 450). Wykazywał też niekonsekwencje w działaniach samego antologisty, który przecież nie ograniczał się w wyborze do znanych i lubianych mistrzów pióra, co sugerować mogłyby powzięte przy pracy założenia, lecz z pasją prowadził szeroko zakrojone poszukiwania w bibliotekach Warszawy, Krakowa, Zakopanego i Lwowa, w zbiorach własnych oraz osób zaprzyjaźnionych, zgłębiając literaturę „jako całość, a nie tylko jej smaczne owoce, które postanowił pierwotnie, znudzony botanik, zjadać, nie dbając o drzewo, w którego cieniu zasiadł" (Zawodziński 1931: 455).

Nietrudno zgadnąć, że zasadniczym kłopotem była sprzeczność, leżąca u samych podstaw projektu: probierzem smaku pozostawał tu wszak wybitny literaturoznawca, pracujący nad własnym wyborem pieczołowicie i z najwyższym zawodowym znawstwem, by zadowolić – rzekomo – „zwykłego czytelnika" (Borowy 1930: XXVI). Po latach Stefan Treugutt przekonująco dowodził, że w przypadku szerokiego adresu wspomnianej antologii nie chodziło w istocie o względy popularyzatorskie. Jego zdaniem, „zwykły czytelnik" w ujęciu Borowego niewiele miał wspólnego z masowym odbiorcą, jakkolwiek – zgodnie ze wskazaniem organizatora wyboru – antologia rzeczywiście „obrachowana była nie na specjalistów, była dla każdego" (Treugutt 2005: 277). Przywdziawszy maskę zwyczajnego czytelnika (bo zwyczajnym czytelnikiem, oczywiście, antologista nie był), Borowy – wedle oceny Treugutta – dawał wykład własnego rozumienia, czym jest i czym powinien być tekst liryczny, podejmował „próbę przebicia się przez własną profesjonalność do »zwyczajnego« czytania poezji" (Treugutt 2005: 278). Literacki artefakt był dla niego celem samym w sobie, formą, od której wymaga się doskonałej ekspresji, nie pretekstem czy przyczynkiem do dalszych ustaleń historycznoliterackich. Zdaniem komentatora, za deklaracją antologisty stał przede wszystkim jego stosunek do wierszy: przeświadczenie, „że jest poezja wartością uniwersalną, że im doskonalsza poezja, tym bardziej przeznaczona dla każdego czytelnika, dla każdego człowieka" (Treugutt 2005: 277). Wiele też mogłaby tu wyjaśnić argumentacja samego Borowego, przedstawiona w prywatnej korespondencji z Zawodzińskim, w której autor antologii rozprawiał się m.in. z kompetencyjnymi sporami zawodowych czytelników:

> Nic mnie nie obchodzą arbitralne podziały na historyków literatury, krytyków literatury itd. Faktem niezaprzeczalnym jest tylko to, że są książki, że są pisane nie dla żadnych historyków literatury ani maniaków, ale po prostu dla ludzi i że ludzie chcą, żeby im o nich mówiono rozumnie i zgodnie z ich przeznaczeniem (cyt. za: Cieszkowski 1980: 11)[2].

Zauważyć trzeba, że Borowy, uważny komentator szkiców krytycznych i dokonań artystycznych Thomasa S. Eliota, autora *Tradycji i talentu indywidualnego*, konsekwentnie poszukiwał w liryce tego, co ponadosobowe – lektura angielskiego pisarza i propozycji Nowej Krytyki, niechętnej nazbyt wybujałemu indywidualizmowi, nie przeszła więc, jak się wydaje, bez echa (zob. Nasiłowska 2000: 153–156). Podobnie jak i prezentyzm w analizie historycznej Benedetta Crocego czy estetyczna myśl Romana Ingardena z jej nierelatywistycznym światem wartości (zob. Kuczera-Chachulska 2019: 32–40). Antologia o szeroko zakreślonym adresie, pomyślana jako „dokument gustu […] epoki" (Zawodziński 1931: 450), w założeniu była prezentacją

2 List W. Borowego do K. W. Zawodzińskiego z dnia 7 lutego 1944 r., BN Rkp 7419, t. 4.

wciąż nośnej, „aktualnej" przeszłości. Była jednak poniekąd także osobistą deklaracją autora wyboru, swoistym „wyznaniem" złożonym przez rzecznika tradycji żywej i ciągłości kultury – a przy tym przez kogoś, kto sam wyraźnie pozycjonował się w roli czytelnika nastawionego na estetyczny odbiór dzieła. I z tej pozycji zamierzał też być może oddziaływać na wybory literackie i przekonania innych odbiorców poezji. Jego projekt, jako propozycja ciągle ponawianej lektury przeszłości, spełniać mógł bowiem zadania edukacyjne. Spośród licznych uwag Traugutta na temat wyboru Borowego wyróżnić może warto spostrzeżenia co do szczególnego charakteru tego przedsięwzięcia na tle innych zamierzeń badawczych literaturoznawcy:

> […] praca nad koncepcją i układem antologii liryki polskiej zajmuje w dorobku Borowego pozycję bardziej może ważną, niż by sądzić mógł uważny nawet czytelnik jego prac. Może to i bardziej osobista, intymnie trudniejsza robota od wielu skomplikowanych konstrukcji krytycznych i historycznoliterackich, w których Borowy, badacz doskonale wyposażony, bronił na polu nauki swych tez wobec innych badaczy. Tutaj – wstępem i doborem tekstów, miał pokazać „amatorom", naturalnym odbiorcom literatury, czym jest naturalna cenność dobrej poezji (Treugutt 2005: 279).

Na marginesie szkicu o Borowym, autorze wyboru ze skarbca polskiej poezji, Traugutt – co dla podejmowanych tu rozważań szczególnie ważne – wyeksponował indywidualny interes antologisty: „Nastawiona na szeroki odbiór antologia liryki okazała się także książką o jej wydawcy, książką o sobie – i dla siebie" (Treugutt 2005: 279). Wydaje się, że przy ambitnie zakreślonych celach projekt *Od Kochanowskiego do Staffa* (jak zresztą niemal każdy wyrazisty wybór tego typu, wychodzący spod autorytatywnej ręki) stać się musiał w jakiejś mierze książką osobistą – antologią Borowego jako czytelnika, zwolennika wciąż na nowo ponawianej lektury przeszłości, postulującego konieczną ciągłość dzieł kultury i w związku z tym nastawionego na szeroki odbiór zgromadzonych przez siebie tekstów.

3.

Publikacja *Od Kochanowskiego do Staffa*, już zatem w założeniu, obliczona była na żywy odzew czytającego środowiska. Wydaje się, że – wbrew zastrzeżeniom samego antologisty – jeszcze w latach międzywojennych ambitne przedsięwzięcie, jakim była organizacja wyboru z kilku bogatych literacko stuleci, zdobyć musiało pewne grono zwolenników czy nawet admiratorów. Zaświadczała o tym chociażby liczba

sprzedanych książek i stała obecność antologii na rynku czytelniczym, o czym wspominał sam Borowy:

> Z wzorowych sprawozdań, które co kwartał dostaję od wydawnictwa, widzę, że, mimo wszystko, ciągle są jacyś ludzie, którzy tę antologię kupują. Nie zauważyłem natomiast, żeby na cyfrach rozprzedaży mocno zaważyła rekomendacja ministerstwa oświecenia, które w r. 1932 uznało książkę za odpowiednią do użytku w bibliotekach szkolnych. I naturalnie to nie jest dziwne. Skoro w nauce szkolnej położono nacisk na rzeczy najnowsze, skoro materiał do czytania czerpie się przeważnie z pisarzy współczesnych, starzy muszą być w cień usunięci (Borowy 1936: 2).

Miarą sukcesu publikacji było z pewnością włączenie jej w poczet tytułów przydatnych na polu edukacji przez Ministerstwo Wyznań Religijnych i Oświecenia Publicznego. O tym, że przygotowany przez Borowego wybór poezji ma potencjał, by wkroczyć trwale do literackiego i intelektualnego kanonu, wspominali pierwsi znamienici czytelnicy dzieła. Przywoływany już wcześniej Zawodziński podkreślał, że antologia *Od Kochanowskiego do Staffa* – niezależnie od zastrzeżeń, jakie może wzbudzać – jest „jedną z najważniejszych w dziejach krytyki literackiej polskiej próbą rozejrzenia się w zasobach przeszłości, w polskim skarbcu lirycznym" (Zawodziński 1931: 456). Zdaniem przyszłego autora *Zarysu wersyfikacji polskiej*, „nikt, kto będzie chciał zapoznać się z dziejami liryki polskiej, nie będzie mógł tej antologii pominąć" (Zawodziński 1931: 456–457). Pierwsi czytelnicy książki zwracali uwagę przede wszystkim na ogólne zasady rządzące wyborem, dołączając – obok zawsze subiektywnej listy własnych preferencji – spostrzeżenia na temat nieoczekiwanych odkryć lekturowych (sam autor tomu podkreślał, że za największą niespodziankę, na jaką natrafił podczas kwerend, uważa „przepyszne erotyki" Franciszka Dionizego Kniaźnina; zob. Borowy 1936: 2). Co prawda, protestowano też głośno przeciwko zawężeniom tematycznym, odrzuceniu przez antologistę (w imię treści uniwersalnych) całego szeregu wierszy metapoetyckich, liryki osobistej czy np. okolicznościowej – społecznej, obywatelskiej, zgłaszano zastrzeżenia co do poszczególnych nazwisk i tekstów obecnych bądź nieobecnych w tomie, lecz nad krytyką przeważało zdecydowane uznanie dla Borowego estetyka (zob. Cieszkowski 1980: 46). Wydanie antologii z roku 1930 zostało przyjęte z dużą życzliwością: nawet jeśli przeszkadzał niektórym „pewien spokojny i równy ton ogólny" publikacji, nieco beznamiętny (Ciechanowska 1931: 228), wypowiadano się o niej z atencją, wykazując, że wyważony udział wyobraźni, emocji i intelektu w materiale, jaki przedstawiono w wyborze, wpływa ostatecznie dodatnio, a nawet może „kojąco" na odbiór dzieła. O bezpośrednich wrażeniach związanych z lekturą tomu pisała m.in. Zofia Ciechanowska:

> Antologia Borowego zajmuje to wyjątkowe stanowisko, że „ratio" po równi z „irratio" mogą zbliżyć nam jej zawartość. Jako źródło wzruszeń estetycznych może ta książka, w większym stopniu niż inne tego rodzaju zbiory, stać się przyjacielem o kojącej dłoni. Niezmiernie umiejętny dobór i rozplanowanie materiału usuwa z niej czynnik znużenia. Nie tylko przy kapryśnym przerzucaniu kart, tak właściwym, tak koniecznym niemal dla należytej percepcji zbiorów poetyckich, ale nawet przy lekturze ciągłej, pociąga różnorodność tematów i kolorytu, wydobyta i podkreślona przez sam układ (Ciechanowska 1931: 226).

W artykule opublikowanym na łamach „Wiadomości Literackich" Borowy sam ostatecznie przyznawał, że nawet przy uwzględnieniu tych jedynie, jego zdaniem, nielicznych głosów poświęconych książce, z pewnością nie może się uskarżać na brak „opinii j a k o ś c i o w o ważkich" (Borowy 1936: 2). Na liście wymienionej przez antologistę znalazły się, obok obszernego, kilkustronicowego artykułu recenzyjnego, który Zawodziński zamieścił w „Przeglądzie Współczesnym" (1931, z. 107), oraz tekstu Ciechanowskiej, opublikowanego w „Przeglądzie Powszechnym" (1931, nr 569), także wypowiedzi Ignacego Chrzanowskiego („Slavia", R. 11), Stanisława Windakiewicza („The Slavonic and East European Review" 1931, nr 28) czy Zygmunta Wasilewskiego („Kurier Poznański" z 18 stycznia 1931 roku). Wykaz ten trzeba by jednak poszerzyć o artykuły, wzmianki i komentarze pojawiające się w prasie międzywojennej, a być może nie dość dobrze znane krytykowi, który w pierwszej połowie lat trzydziestych przebywał w Wielkiej Brytanii, gdzie pracował jako wykładowca londyńskiej School of Slavonic and East European Studies (zob. Corbridge 2005: 207–213). Według Retrospektywnej Bibliografii Literackiej Zawartości Czasopism XIX i XX wieku, zainicjowanej przez Adama Bara, do roku 1936 ogłoszono takich tekstów w sumie blisko dwadzieścia, a zamieszczały je periodyki Warszawy, Łodzi, Krakowa, Poznania, Pragi czy Lwowa[3].

4.

Kogo zatem miał na myśli Borowy, gdy na łamach „Wiadomości Literackich" pisał z gorzkim wyrzutem o braku dostatecznego odzewu współczesnych i ich obojętności wobec antologii? Jeśli jakimś tropem miałaby być wskazana przez literaturoznawcę

3 Wśród recenzentów antologii znaleźli się m.in.: Zdzisław Dębicki, Bronisław Gubrynowicz, Wiktor Hahn, Tadeusz Sinko, Adam Szczerbowski, ale też przedstawiciele młodszego pokolenia – Roman Kołoniecki czy Marian Piechal.

lista znanych mu recenzentów książki, to zauważyć trzeba, że obejmuje ona osoby urodzone jeszcze w wieku poprzednim, wytrawnych krytyków, w większości znawców literatur dawnych, wykładowców akademickich. Czyżby chodziło zatem o skromny udział w dyskusji tych roczników, których w antologii Borowego – nawet po aktualizacjach i wznowieniu publikacji przez londyńskie wydawnictwo Veritas w roku 1954 – niejako *in gremio* zabrakło, o wyraźny głos młodszych pokoleń, zachłyśniętych jeszcze w latach dwudziestych i trzydziestych XX wieku teraźniejszością i nowością? Świadczyć mogłyby za taką tezą niektóre uwagi zamieszczone w omawianym komentarzu antologisty do własnego wyboru:

> […] brak ciekawości staje się normalną postawą kulturalną młodych Polaków wobec pisarzy, którzy żyli przed dwoma wiekami, przed wiekiem albo chociaż pięćdziesięciu laty. […] W każdej kulturze żyjącej umarli mają coś do powiedzenia, i każde pokolenie we własnym interesie dokonywać musi przeglądu swego spadku duchowego, bez którego bylibyśmy tylko Robinsonami na pustynnej wyspie, dłubiącymi wszystko od nowa i czekającymi na przybycie obcego okrętu (Borowy 1936: 2).

Kwestia oryginalności i zaczynania „od nowa" zajmowała autora antologii m.in. także ze względu na przemyślenia podsunięte przez Eliota, którego był pierwszym w Polsce badaczem i komentatorem. Borowy zdawał się podzielać poglądy pisarza, że dążenie do absolutnej nowości to droga prowadząca donikąd, gdyż stosunek do tradycji w ostatecznym rozrachunku jest wyrazem stosunku do świata, który z danej tradycji wyrasta. Skłonny był również przyznać, że właściwa innowacja – gdy tylko spojrzy się na nią historycznie – okazuje się „zawsze czymś, do czego doprowadza stopniowo wewnętrzna konieczność, a przy tym raczej narzuconym przez materiał niż umyślnie szukanym" (Borowy 1983: 501). Na marginesie szkiców poświęconych Eliotowi znalazły się również polemiczne odniesienia Borowego do współczesnej kultury i jego komentarze, naświetlające sytuację najnowszej poezji:

> Każdy prawdziwy poeta musi mieć zmysł historyczny, to jest zrozumienie, że przeszłość nie tylko przeszła, ale jest obecna. […] jest błędem, kiedy rozważając twórczość poety, zwracamy uwagę tylko na jego odmienność od poprzedników, a pomijamy podobieństwo. O r y g i n a l n o ś ć sama przez się nie może być ideałem artystycznym i j e j g l o r y f i k a c j a j e s t j e d n ą z n a c z e l n y c h h e r e z j i c z a s ó w n a s z y c h (Borowy 1983: 500–501, podkr. – M.K.).

Tytuł antologii *Od Kochanowskiego do Staffa* ujawniał, oprócz ram czasowych proponowanego wyboru wierszy, również preferencje samego antologisty, znawcy

literatury dawnej i miłośnika poezji, któremu szczególnie bliska była estetyka klasyczna. Wiktor Weintraub sugerował już po śmierci profesora, że jego projekt pod pewnymi względami uznać można by za „wielkie i odświeżające novum" (Weintraub 2005: 67) – próbę wywalczenia w kanonie arcydzieł liryki polskiej, ukształtowanym przede wszystkim pod naciskiem romantycznej tradycji, miejsca dla poetów formy klasycznej, zrównoważonej i spokojnej, sprzyjającej opanowanym uczuciom. Dodajmy, że chodziło w tym przypadku również o pisarzy z respektem odnoszących się do samej przeszłości. Pierwsze wydanie antologii ukazało się w roku 1930, po czterystu latach od narodzin Jana Kochanowskiego, co nadawało publikacji charakter jubileuszowy; niemniej jednak dosyć wyraźne opowiedzenie się Borowego po jednej ze stron z pewnością zaważyło na odbiorze książki.

Istotne okazały się również decyzje co do wyborów w obszarze poezji współczesnej. Jak podkreślał Jerzy Cieszkowski, „nie przewidział Borowy, że drogą pomijanej przez niego awangardy potoczy się rozwój poezji po 1945 roku" (1980: 44). Autor wyboru, który z nieukrywaną pasją komentował życie literackie międzywojnia w korespondencji prywatnej, wymienianej z zaprzyjaźnionym Zawodzińskim[4], zachował daleko posuniętą ostrożność, gdy chodziło o publiczne ferowanie sądów w tym zakresie w antologii.

„Borowy, który czuł się jak u siebie w domu w poezji XVIII wieku, robi wrażenie zagubionego w poezji współczesnej"– pisał w paryskiej „Kulturze" Andrzej Vincenz (1954: 131), recenzent zaktualizowanej po wojnie, londyńskiej edycji wyboru z roku 1954. A wtórowali mu inni. Oceniając krajowe wydanie antologii, które ukazało się w Państwowym Instytucie Wydawniczym w roku 1958, również Julian Przyboś wyraźnie zaznaczał odmienność własnych gustów, jakkolwiek doceniał, że Borowy dał czytelnikowi książkę ambitną, dzieło „profesorskiej wszechstronności i poetyckiej wrażliwości", i nie ulegał przy tym „tradycyjnej egzaltacji patriotycznej, fałszującej miary estetyczne starszych historyków" (Przyboś 1967: 146). Zgodziwszy się z zasadnością głównych celów publikacji, aspirującej do rangi „antologii-kanonu wszystkiego, co w liryce polskiej najcenniejsze" (Przyboś 1967: 146), recenzent zwracał uwagę na sporne kwestie smaku, na zamiłowanie antologisty do „rymowanych modlitw", przedkładanie poezji Jerzego Lieberta nad dokonania Marii Pawlikowskiej-Jasnorzewskiej czy liryki Leopolda Staffa ponad wiersze – powoli zyskującego na znaczeniu w powojennej lekturze – Bolesława Leśmiana (Przyboś 1967: 148).

4 Zob. List W. Borowego do K.W. Zawodzińskiego z dnia 14 V 1932 r. BN Rkp 7419, t. 4: „Do wielu rzeczy dawniejszych chłodnie się bardzo pod wpływem późniejszych. Co za słabizna cały tom *Popiół i perły*. Jakież mizerne nowe (w WL) wiersze Słonimskiego, a zwłaszcza Tuwima. Wierzyński wyraźnie kroi na Balmonta, przerzucając się (w ostatnich tomikach) na coraz inną frazeologię, zawsze szumną, a irytująco nieraz pustą. Lechonia słabości wyogromnia szczupłość jego dorobku (w nowych wydaniach powinien przestać przedrukowywać tego głupiego *Mochnackiego*. Zachwycił nim 12 lat temu Grzymałę; powinno mu być dosyć)" (cyt. za: Cieszkowski 1980: 20).

Najdobitniej bodaj jednak w roku 1958 odpowiadał na założenia wpisane w projekt Borowego autor recenzji o wymownym tytule *Antologia albo wczorajszy bukiet kwiatów*, Zdzisław Łapiński. Zaznaczał on, że „tekst literacki nie podlega wahaniom, ale im podlega nasza wrażliwość" (Łapiński 1958: 6), i wyliczał:

> Henryka Łazowertówna otrzymuje przydział równy powierzchni zajmowanej przez Leśmiana. […] O Czechowiczu mówią tylko trzy drobiazgi, także niezbyt fortunnie dobrane. A nad całym okresem dwudziestoczterostronicowy potop Kasprowicza. Nie, to nie są „wiersze, które lubimy" dzisiaj (Łapiński 1958: 6).

Zaważyła na recepcji omawianej książki zasada, zgodnie z którą była ona projektowana jako odpowiedź na określoną, historyczną wrażliwość – jako dokument upodobań estetycznych, właściwych pewnej epoce. Paradoksalnie jednak, najpierw „szeroka reakcja obojętności" (Borowy 1936: 2), a później krytyczne głosy młodszego pokolenia – wszystko to potwierdzało, że „wczorajszy bukiet kwiatów" spełnił w jakiejś mierze swoje zadania, i że antologia literacka jako forma pozostaje zawsze historycznie umotywowanym zwierciadłem smaku, w którym wraz ze swoimi wyborami, sympatiami i antypatiami, przegląda się – jeśli nawet nie całe pokolenie bliskie antologiście, to z pewnością – sam twórca tomu. Zaznaczyć trzeba, że kluczowa, a zarazem – jak się wydaje – znamienna okazała się decyzja Borowego, by w drugim wydaniu książki spośród poetów urodzonych po roku 1878 uwzględnić jedynie osoby zmarłe, co w znacznej mierze wypaczyło obraz prezentowanej w tomie liryki współczesnej. Trudno jednak jednoznacznie rozstrzygnąć, czy chodziło tu o pomysł podyktowany ostrożnością, o niechęć wspomnianego literaturoznawcy do poruszania się „w sferze zjawisk płynnych i nieustabilizowanych, wśród wartości niepewnych, gdzie każdy sąd jest ryzykiem i stoi osobistą stawką sądzącego", jak to widział niegdyś Ludwik Fryde (1936: 527). Czy może raczej powodowała Borowym chęć konsekwentnego trwania przy zasadzie, zgodnie z którą wszystko, co zostało zaprezentowane w antologii, należy już do „spadku duchowego" (Borowy 1936: 2) – do przeszłej, lecz aktualnej, ciągle aktywnej tradycji?

5.

W przypadku wyboru *Od Kochanowskiego do Staffa* sprawdziła się raz jeszcze reguła Jorge Luisa Borgesa, że każda antologia ułożona w porządku chronologicznym na ogół dobrze się zaczyna, a źle się kończy; i że w takich razach najlepszym antologistą bywa czas, zaś śmiertelnikom, konkurującym z jego nieomylnością, pozostaje

ferowanie wyroków, dla których uzasadnieniem mogą być tylko bardziej lub mniej stronnicze upodobania czy wyobrażenia (zob. Borges 1974: 6). Żeby układać przekonujące antologie, trzeba nam jednak może – oprócz umiejętności dokonywania sumiennej, uważnej selekcji – także „długiej pamięci czytania" (Matywiecki 1997: 7), niezamykającej oczu na ulotny, a nawet kapryśny charakter estetycznego wzruszenia. Piotr Matywiecki, autor tomu *Od początku*, zbierającego poezję od średniowiecza po wiek XX, w przedmowie do przywołanego tu wyboru wierszy wprost nawiązywał do dzieła Borowego, zaznaczając, że nieusuwalnym spoiwem tego rodzaju książek bywają niekiedy właśnie rzeczy słabsze:

> Na któreś z licealnych wakacji zabrałem antologię Wacława Borowego *Od Kochanowskiego do Staffa.* Do dzisiaj zmysłowo pamiętam cowieczorne czytanie, chaotyczne wędrówki pod prąd jakiejkolwiek logiki stylów i historycznej konieczności, godzinne utkwienia w linijce poematu i sekundowe obrzucenie spojrzeniem jego całości, łapanie słów dziwnych i starych, narkotyzowanie się jakimś manierycznie sugestywnym nastrojem, pamiętam to razem ze specyficznym formatem książki, szczególną kanciastością i szorstkością okładki, zapachem papieru, krojem czcionki. […]. Wiem dzisiaj, że jest w tej antologii nieco grafomanii niewątpliwej – dziwne to jak na gust profesora tak wrażliwego i mądrego. Ale do ostatka broniłbym tej integralnej całości (razem z wadami, których usunięcie całość by zniszczyło) – ona jest dziełem integralnym (Matywiecki 1997: 7).

Matywiecki, podążając w ślad za Borowym, jako autor wyboru mającego ambicję zobrazowania kilkusetletniej ciągłości kultury wyciąga – jak się wydaje – konsekwencje z podpowiedzi poprzednika, by komponując tom, za każdym razem pytać o „wartość czytelniczą" utworów (Borowy 1930: IX). Inaczej jednak niż dawny literaturoznawca, jawnie już wskazuje na wolę stworzenia antologii osobistej, wierząc, że „w poezji (nawet czytanej, nie tylko tworzonej) zaczyna się od siebie", i że w ostatecznym rozrachunku „każdy wieloletni czytelnik poezji jest dla siebie antologistą" (Matywiecki 1997: 8, 11). I jest też, dodajmy, pierwszym i najważniejszym adresatem własnego wyboru. „Niech mi będzie wybaczone, że chciałem s a m s o b i e skomponować taką [jak Borowy – M.K] antologię" – pisał Matywiecki (1997: 8; podkr. – M.K.). Lekcja wyniesiona z lektury publikacji *Od Kochanowskiego do Staffa* sprawia, że widzieć trzeba by w wyborze wierszy, zbierającym „kwiat" utworów, w istocie właśnie dzieło konkretnego czytelnika – niekoniecznie przy tym, oczywiście, czytelnika „zwyczajnego". Za sprawą wartościującego gestu dobierania określonych tekstów książka tego typu stanowi zawsze cenny dokument jego lektury, a zarazem historyczne świadectwo określonej wrażliwości, ze wszystkimi jej sympatiami i antypatiami, odstępstwami, omyłkami, pośród których wydarza się egzystencja. Może

dlatego, wbrew skromnym zapewnieniom Borowego, tym cenniejszy i atrakcyjniejszy to dokument dla kolejnych pokoleń odbiorców, im bardziej wyróżniającym się, nieprzeciętnym czytelnikiem jest sam antologista.

Bibliografia

Borges Jorge Luis (1974): *Antologia osobista.* Tłum. E. Stachura, A. Sobol-Jurczykowski, S. Zembrzuski, Z. Chadzyńska [et al.], Wydawnictwo Literackie, Kraków.

Borowy Wacław (1930): *Przedmowa.* W: *Od Kochanowskiego do Staffa. Antologia liryki polskiej.* Ułożył W. Borowy. Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Lwów, s. V–XXVI.

Borowy Wacław (1936): *Antologia liryki polskiej*. „Wiadomości Literackie", nr 5, s. 2.

Borowy Wacław (1983): *T.S. Eliot jako krytyk literacki i teoretyk tradycji*. W: Idem: *Studia i szkice literackie.* T. 1. Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa, s. 499–512.

Ciechanowska Zofia (1931): *Od Kochanowskiego do Staffa*. „Przegląd Powszechny", nr 569, s. 226–229.

Cieszkowski Jerzy (1980): *Wacław Borowy. Krytyk – historyk literatury – artysta.* Instytut Wydawniczy „Pax", Warszawa.

Corbridge Maria (2005): *Wacław Borowy jako anglista.* W: *Zatajony artysta. O Wacławie Borowym 1980–1950.* Wybór szkiców i wspomnień A. Biernacki. Norbertinum, Lublin, s. 207–213.

Fryde Ludwik (1936): *Wacław Borowy „Dziś i wczoraj"*. „Droga", nr 6, s. 527–530.

Iwaszkiewicz Jarosław (1983): *Antologie*. W: Idem: *Rozmowy o książkach*. Czytelnik, Warszawa, s. 25–28.

Krzyżanowski Julian (1952): *Pamięci Wacława Borowego*. „Pamiętnik Literacki", nr 40, s. 425–429.

Kuczera-Chachulska Bernadetta (2019): *Wacław Borowy jako czytelnik (badacz) liryki.* W: *Wacław Borowy – po latach*. Red. J. Snopek, T. Chachulski. Fundacja Akademia Humanistyczna: Instytut Badań Literackich PAN. Wydawnictwo, Warszawa, s. 87–108.

Łapiński Zdzisław (1958): *Antologia albo wczorajszy bukiet kwiatów*. „Tygodnik Powszechny", nr 26, s. 6.

Matywiecki Piotr (1997): *Przedmowa*. W: *Od początku. Antologia poezji polskiej od średniowiecza do wieku XX.* 1. Ułożył P. Matywiecki. Wydawnictwo Marabut, Gdańsk, s. 5–23.

Miłosz Czesław (2001): *Antologie.* W: Idem: *Abecadło.* Wydawnictwo Literackie, Kraków, s. 49.

Nasiłowska Anna (2000): *Wacław Borowy i New Criticism.* „Teksty Drugie", nr 5, s. 153–156.

Niesiołowska-Rothertowa Zofia (1954): *Od wydawców*. W: *Od Kochanowskiego do Staffa. Antologia liryki polskiej.* Wyd. 2 zm. i rozszerzone [z papierów pośmiertnych W. Borowego przygotowała Z. Niesiołowska-Rothertowa]. Nakładem Katolickiego Ośrodka Wydawniczego „Veritas", Londyn, s. VII–XI.

Przyboś Julian (1967): *Antologia Borowego*. W: Idem: *Sens poetycki.* T. 2. Wydawnictwo Literackie, Kraków, s. 146–148.

Smulski Jerzy (2010): *Antologia*. „Zagadnienia Rodzajów Literackich", nr 1–2, s. 251–252.

Treugutt Stefan (2005): *Wacława Borowego sztuka czytania*. W: *Zatajony artysta. O Wacławie Borowym*. Wybór szkiców i wspomnień A. Bernacki. Norbertinum, Lublin, s. 277–283.

Ulicka Danuta (2015): *Przemoc czytanek. O gatunku antologii.* W: *Współczesne dyskursy konfliktu. Literatura – język – kultura*. Red. W. Bolecki, W. Soliński, M. Gorczyński. Fundacja Akademia Humanistyczna: Instytut Badań Literackich PAN. Wydawnictwo, Warszawa, s. 435–444.

Vincenz Andrzej (1954): *O antologiach i antologii.* „Kultura", nr 12, s. 127–135.

Weintraub Wiktor (2005): *Wacław Borowy.* W: *Zatajony artysta. O Wacławie Borowym 1980–1950.* Wybór szkiców i wspomnień A. Biernacki. Norbertinum, Lublin, s. 57–70.

Zawodziński Karol Wiktor (1931): *Antologia liryki polskiej.* „Przegląd Współczesny" 1931, z. 107, s. 449–457.

Abstract

L'antologizzatore e i lettori
Sulla scelta di poesia polacca *Da Kochanowski a Staff*, a cura di Wacław Borowy

Il presente articolo prende in esame la storia della ricezione dell'antologia di Wacław Borowy, *Od Kochanowskiego do Staffa* («Da Kochanowski a Staff»), in seguito riconosciuta come modello per questo genere di opera. L'autore analizza tale selezione letteraria come il lavoro di un lettore specifico e come documento della sua attività di lettura; essa funge da specchio del gusto, storicamente connotato, e da testimonianza di una precisa sensibilità estetica – comprensiva di quei giudizi errati che sono parte integrante dell'esistenza. L'articolo delinea la figura di Borowy come sostenitore di una costante rilettura del passato: egli postula la continuità delle opere culturali e mira, di conseguenza, a una ricezione ampia dei testi da lui raccolti.

Parole chiave: antologia, antologizzatore, lettore, ricezione, presentismo

Fabrica Litterarum Polono-Italica
2026, nr 2 (12), s. 1–15

www.fabricalitterarum.com
ISSN 2658-185X
https://doi.org/10.31261/FLPI.2026.12.13

ARTYKUŁY I ROZPRAWY

Teresa Dalecka

Vilnius University
e-mail: teresa.dalecka@flf.vu.lt
https://orcid.org/0000-0001-6999-2595

Fragmentaryczność jako cecha polskojęzycznej literatury na Litwie

Abstract

Fragmentation as a Characteristic of Polish-Language Literature in Lithuania

The article aims to examine identity as the central thematic concern in Polish-language literature produced in Lithuania over recent decades. Across a number of prose works and a particularly rich corpus of poetry, identity consistently emerges as the dominant theme. To fully grasp the concerns of Polish literature published in Lithuania, it is essential to situate its authors within their specific historical, cultural, and ideological context shaped by prevailing linguistic dynamics and sociopolitical structures. Depending on the generational cohort to which they belong, authors either depict efforts to safeguard national identity under conditions of perceived threat, or explore the process of redefining it during the post-independence era, when identity is no longer inherited but must be actively and consciously chosen. The resulting literary landscape presents a nuanced and often conflicted portrayal of Polish identity in Lithuania, where on the one hand Polish people cling to their Polishness, and on the other hand they grapple with the complexities of defining their national affiliation.

Key words: Lithuania, Polish-language authors, identity

Słowa kluczowe: Litwa, twórcy polskojęzyczni, tożsamość

CC BY SA

Celem niniejszego artykułu jest ukazanie fragmentaryczności w odniesieniu do otaczającej rzeczywistości – jako głównej cechy polskojęzycznej literatury powstającej na Litwie w ostatnich dziesięcioleciach, a ściślej: skupienie się na kwestii tożsamości narodowej. W nielicznych teksach prozatorskich oraz dość bogatej poezji autorstwa wileńskich twórców polskiego pochodzenia to właśnie zagadnienie wysuwa się na plan pierwszy, niezależnie od przynależności pokoleniowej autorów. Jest to zarówno wyraz konieczności obrony swojej polskości, traktowania pisarstwa jako misji, jak i forma ekspresji indywidualnego doświadczenia w przypadku pisarzy młodszych. Brak chęci porzucenia tej tematyki na rzecz opisu kwestii bardziej uniwersalnych wydaje się zrozumiały, biorąc pod uwagę warunki powstawania na Litwie tekstów w języku polskim. To samo należy stwierdzić w odniesieniu do formy ekspresji – w większości świadomym wyborem gatunkowym są wiersze i opowiadania, do nielicznych należą propozycje powieściowe.

Złożoność kwestii polskiej tożsamości mieszkańca Litwy, niekiedy niemożność udzielenia jednoznacznej odpowiedzi na pytanie o emocjonalną przynależność państwową[1] sprawia, że to zagadnienie pozbawione jest konkluzji, stanowi splot stereotypów, różnych światopoglądów, z jednej strony poczucia dumy z przynależności do narodu polskiego, ale z drugiej też często kompleksów, niskiej samooceny i postawy roszczeniowej. W przypadku polskojęzycznej literatury na Litwie niezmiernie ważne jest zrozumienie kontekstu historycznego, w którym działają autorzy. Składają się nań kultura, dominujący język, zrytualizowane wzory zachowań i ideologia. Literatura okazuje się modelem konstruowania tożsamości, raz zgodnym z polską polityką tożsamościową, a innym razem polegającym na jej negacji lub odrzuceniu (Pilarczyk-Palaitis 2024: 410). Niedookreśloność, z którą wiąże się pewne poczucie dyskomfortu, niedopisanie do końca jest niekiedy cechą znamienną zarówno Polaka mieszkającego na Litwie, jak i powstającej tu w języku polskim literatury. Stąd częste próby wykreślenia granicy między własną tożsamością a polskością przy okazji zetknięcia się z Polską, gdyż żywe jest poczucie „inności" w stosunku do Polaka z Macierzy. Literatura rodzi się m.in. ze zderzenia polskości „prawdziwej" z polskością „tutejszą".

1 Bardzo ciekawie to opisała polska poetka z Litwy Alicja Rybałko (2025: 12–13): „Przy przekraczaniu granicy należało wypełnić formularz, gdzie było okienko Nationality. Można to rozumieć jako narodowość, a można jako obywatelstwo. Akurat w roku 1992 tego dylematu sobie nie przypominam, ale przy następnej podróży, kiedy byłam już posiadaczką litewskiego paszportu, dylemat się pojawił: Polish czy Lithuanian? Akurat w Wilnie i na Wileńszczyźnie wrzały walki działaczy polskich i litewskich o dusze wileńskich autochtonów: Polacy to czy Litwini? A może Białorusini?… W obliczu obojętnego urzędnika kraju zagranicznego szybko podjęłam decyzję i wpisałam Lithuanian. Wpisanie Polish przez obywatelkę Litwy byłoby co najmniej dziwne, jeżeli nie podejrzane. Pamiętam, że pomyślałam wtedy: a co wpisują nasi działacze, walczący o czystość polskiego ducha, z orzełkiem w klapie? Pewnie też to samo co ja. Przy przekraczaniu granicy do lepszego i bogatszego świata człowiek staje się konformistą, no bo inaczej granicy nie przekroczy".

Jak twierdzi litewski historyk Alfredas Bumblauskas, „tutejsi" identyfikują się sami jako Polacy, mają świadomość, że są Polakami, ale mimo wszystko język, którym się posługują, nie jest językiem polskim. I dalej dodaje, że najważniejszym kryterium tożsamości nie są jednak rzeczy obiektywne, lecz subiektywne – wszystko zależy od świadomości (Janczys 2018). Dlatego „tutejszość" dla jednych może być powodem do dumy, dla drugich – okazją do krytyki niepoprawności języka, a dla trzecich powodem kompleksów. Z polskiej perspektywy próba udzielenia odpowiedzi na to pytanie jest kwestią jeszcze bardziej skomplikowaną.

Piotr Kępiński (2014) zastanawia się:

> Kim wreszcie jest tutejszy? To Polak? Czy Białorusin? Czy krzyżówka? A może to taka krzyżówka, nie-krzyżówka ludzi, dla których punktem odniesienia nie jest Litwa tylko Rosja, na przykład? Czy tutejszy to prosty chłop z Solecznik? Czy może nim być np. Polak z Wilna nie posługujący się biegle językiem litewskim? Ewentualnie Białorusin spod Wilna mówiący łamanym polskim? Tutejsi to ludzie bez właściwości i korzeni? Tutejsi – to nie-Litwini? – ale tacy nie-Litwini, którzy Litwinami mogą się stać w przyszłości, dlatego właśnie, że swoich korzeni nie mają?

Romuald Mieczkowski z kolei twierdzi, że „tutejszość" może polegać na słabiej okazywanej tożsamości narodowej i nie jest istotne jakiej – polskiej, litewskiej, białoruskiej, rosyjskiej, żydowskiej czy innej (Mieczkowski 2025: 9).

Ważnym kontekstem dla interpretacji i odbioru polskojęzycznej literatury powstającej na Litwie jest też pojęcie „Kresy", które w dyskursie k r e s o w y m odpowiadają jednej wspólnej i homogenicznej przestrzeni. Jak zauważa Paweł Bukowiec, ważną cechą sposobu mówienia o Kresach

> […] jest zamazywanie różnic między całością a częścią, o której specyfikę i odrębność rzekomo chodzi. W istocie jak zwykle potwierdza się, że stawką dyskursu kresowego nie jest fragment, jego odmienność, koloryt lokalny, bogactwo nieznanych w centrum treści, lecz całość, nie „Kresy", ale – „Polska właśnie" (Bukowiec 2021: 441).

Marek Koter pisze (1997: 11):

> Peryferyjność K r e s ó w jako pogranicza, definiowana jest w odniesieniu do bardziej rozwiniętego gospodarczo, kulturowo i politycznie centrum. Relacja między centrum a peryferiami jest relacją władzy, o czym świadczą cechy centrum kojarzone zwykle z rozwojem, bogactwem materialnym, ale przede wszystkim bogactwem duchowym, prestiżem, innowacyjnością.

W świetle przytoczonych słów Polak mieszkający na wschód od Polski, w większym lub mniejszym stopniu będzie utożsamiał siebie właśnie z peryferyjnością, pewnym zacofaniem w stosunku do centrum, co znajduje swoje odzwierciedlenie w literaturze. Jak twierdzi Anna Pilarczyk-Palaitis, polska polityka dotycząca Kresów utrwala stereotyp „biednego Polaka ze Wschodu" (Pilarczyk-Palaitis 2024: 408).

Zagrożeniem dla polskiej tożsamości na Litwie jest niekiedy bezrefleksyjność, przejawiająca się w życiu codziennym, która pozwala na łączenie wyniesionej z domu polskości, ze wszystkimi jej ułomnościami, oraz katolicyzmu z korzystaniem w szerokim sensie ze zdobyczy popularnej kultury wschodniego sąsiada. Niepodlegająca dyskusji polskość w przypadku osób urodzonych w latach czterdziestych–sześćdziesiątych XX wieku, konieczność jej pielęgnowania oraz rozmyta niekiedy tożsamość narodowościowa współczesnego młodego pokolenia Polaków na Litwie pokazuje, jak bardzo różnorodne, dynamiczne i wielokierunkowe są dziś zmiany w identyfikacjach członków tej społeczności (Pilarczyk-Palaitis 2024: 401). Literackie próby zmierzenia się z tą tematyką są interesujące, niekiedy zaś kontrowersyjne.

Polskojęzyczna literatura, powstała pod koniec XX i na początku XXI wieku na Litwie, doczekała się jak dotychczas dość dużego zainteresowania ze strony badaczy, historyków literatury i działaczy kultury. Najwięcej dla upowszechniania wiedzy o dorobku polskojęzycznych pisarzy na Litwie poczynił Krzysztof Woźniakowski, autor książki *Polska literatura Wileńszczyzny 1944–1984*, który również późniejsze swoje artykuły poświęcał kondycji polskich twórców na Litwie[2]. Do badań wiele wniósł też wydany w 1995 roku w Zielonej Górze *Słownik polskich pisarzy współczesnych Wileńszczyzny* autorstwa poety i redaktora Eugeniusza Kurzawy, który w momencie publikacji notował 28 nazwisk. Po 30 latach tę pozycję na pewno dałoby się uzupełnić kolejnymi nazwiskami. Uwagę literaturze powstającej na Litwie po polsku poświęcili również profesorowie, badacze literatury, tacy jak Wojciech Jerzy Podgórski (1994: 215–261) i Tadeusz Bujnicki (2002: 319–338; 2013: 291–303). Twórczość polskojęzycznych pisarzy Wileńszczyzny na bieżąco śledzi i opisuje Halina Turkiewicz, która jest autorką licznych artykułów o poezji polskiej na Litwie, a także wstępów do poszczególnych tomików autorskich (zob. Turkiewicz 1995: 323–350; 1996: 287–306; 2005: 25–34).

Istotne miejsce wśród inicjatyw, które kształtowały polskie środowisko literackie na Litwie, zajmuje działalność wydawnicza w Polsce. Jednym z mecenasów polskich twórców z Litwy był Henryk Szylkin, który z pomocą zielonogórskiego Towarzystwa Miłośników Wilna i Ziemi Wileńskiej wydał wiele tomików poetów wileńskich[3]. Jest

2 K. Woźniakowski (1985). Można też wymienić Woźniakowski (2000: 247–258).

3 Aleksander Sokołowski, *Wiatraki historii* (1990); Leokadia Komaiszko, *W stronę światła* (1992); Alina Lassota, *Wileńskie preludia* (1992); Aleksander Sokołowski, *Kontrasty* (1993); Aleksander Śnieżko, *W kręgu Wilna*, (1993); Lucyna Ł. Bukowska, *Okruchy liryczne* (1994); Dariusz Wierbajtis (Wierzbiewski), *Wiosenne wzloty* (1995) Romuald Mieczkowski, *Sen w ogrodach Moneta* (1996);

też autorem publikacji o poetyckim środowisku Wileńszczyzny (Szylkin, Szagun, oprac. 2001). Dorobek literacki Wilnian ukazywał się też w warszawskiej „Biblioteczce Wileńskiej" Oficyny Literatów i Dziennikarzy „Pod wiatr", prowadzonej przez poetę i dziennikarza Romualda Karasia[4]. Ważną rolę odegrały również lokalne inicjatywy, takie jak np. organizowane od ponad trzech dekad przez wileńskiego poetę i redaktora kwartalnika „Znad Wilii", obecnie zamieszkałego w Warszawie, Romualda Mieczkowskiego spotkania poetyckie Maj nad Wilią, w których biorą udział miejscowi twórcy oraz pisarze z wielu innych krajów. Lokalnym miejscem druku tomików poetyckich stała się seria Biblioteki „Magazynu Wileńskiego"[5].

Obecnie różne formy literackie w języku polskim uprawia na Litwie kilkadziesiąt osób. Należy przy tym zaznaczyć, że są to autorzy należący do różnych pokoleń. Najbardziej znane i aktywne do dziś jest pokolenie polskich twórców, urodzonych w latach czterdziestych–sześćdziesiątych XX wieku. „Generację 1940" reprezentują tacy autorzy, jak Wojciech Piotrowicz (1940) i Aleksander Śnieżko (1945–2026). Do tego pokolenia należał także Sławomir Worotyński (1942–1983), niezwykle obiecujący, ale przedwcześnie zmarły poeta. Aktywne na polu literackim jest „pokolenie 1950", którego przedstawicielami są Romuald Mieczkowski (1950), Henryk Mażul (1953) i Józef Szostakowski (1953). W przypadku wspomnianych pisarzy należy mówić o wspólnym doświadczeniu, jakim stała się przeprowadzka ze wsi do miasta, utrata podwileńskich „małych ojczyzn", miejsca zakorzenienia, co uczynili dominującym tematem swoich tekstów. Wymieniając poetów urodzonych w latach sześćdziesiątych XX wieku, należy wskazać mieszkającą obecnie w Niemczech Alicję Rybałko (1960), Zbigniewa Maciejewskiego (1960), Alinę Lassotę (1962). Wśród nich wysoko oceniana jest poezja Alicji Rybałko za przejrzystość kompozycyjną, zgrabną formę, antysentymentalizm i głęboką refleksyjność.

Jak podkreśla Wojciech Jerzy Podgórski, twórczość autorów starszych określiły dwa podstawowe tematy: Mickiewicz, który „był zakamuflowanym sztandarem polskości", oraz „emanacja Wilna i Wileńszczyzny" (Podgórski 1994: 223). Przedstawiciele późniejszych pokoleń po interesujących debiutach raczej nie biorą większego udziału w życiu literackim Litwy. W odróżnieniu od twórców urodzonych kilkadziesiąt lat wcześniej, nie są zazwyczaj dziennikarzami, działającymi w polskim środowisku, stopniowo porzucają młodzieńczy entuzjazm w dziedzinie literatury na rzecz działalności zawodowej.

Regina Pszczołowska, *Muszelki miłości* (1996); Krystyna J. Kuncewicz, *W tłumie ego* (1997); Wojciech Piotrowicz, *Podzwonne sośnie* (1998).

4 Romuald Mieczkowski *Powrócę* (1992) i *Podłoga w celi Konrada* (1994); Wojciech Piotrowicz *Nec mergitur* (1992); Alicja Rybałko *Będę musiała być prześliczna* (1992); Józef Szostakowski *Nie ucz się domu* (1992); Aleksander Sokołowski *Podanie o zwrot ziemi* (1993).

5 Wydano w niej Alicji Rybałko *Listy z Arki Noego* (1991); Henryka Mażula *Doszukać się orła* (1991); Aleksandra Sokołowskiego *Kolce losu* (1992).

Badacze Jacek Kajtoch i Krzysztof Woźniakowski podzielili twórczość polskich literatów Litwy, debiutujących w czasach okupacji sowieckiej, na trzy nurty, różniące się tematyką i poziomem artystycznym. Było to, po pierwsze, pisarstwo ludowe, skupione wokół problematyki przyrody, refleksji dotyczących biednego dzieciństwa i rytmu pracy na wsi. Po drugie, kolejny nurt prezentuje tematykę społeczno-polityczną, z kolei najbardziej dojrzały jest – po trzecie – nurt, który został określony jako synkretyczna twórczość nowoczesna. Mimo że jego przedstawiciele debiutowali w czasach Litwy sowieckiej, byli otwarci na rozmaite tendencje literackie (Kajtoch, Woźniakowski, red. 1986: 8–11). W ich tekstach najważniejszymi elementami są zarówno aura i krajobraz Wileńszczyzny, jak i architektoniczny pejzaż Wilna, które stanowią zasadniczą emocjonalną podstawę utworów. Według Tadeusza Bujnickiego presja tych elementów jest tak silna, że wytwarza rozległe, często skonwencjonalizowane pola „kultowe" z powtarzającą się ikoną Matki Boskiej Ostrobramskiej i wieszczem – Mickiewiczem (Bujnicki 2013: 301).

Na formy odradzającego się życia literackiego i kulturalnego wpłynął fakt, że „rodowód" dzisiejszej polskiej inteligencji starszego pokolenia jest z reguły prowincjonalny, wiejski i małomiasteczkowy[6]. Należy jednak wyraźnie zaznaczyć, że już w latach osiemdziesiątych XX wieku polska poezja, powstająca na Litwie, stała się częścią literatury ogólnopolskiej. Jak twierdzi Tadeusz Bujnicki, będąc częścią literatury polskiej na obczyźnie (to znaczy – poza obrębem Polski), nie ma ona jednak charakteru literatury emigracyjnej ani „polonijnej". Od literatury emigracyjnej odróżnia ją bowiem zakorzenienie w przestrzeni i narodowym środowisku Wileńszczyzny, silny związek z terytorium, które jest „własne", a jej twórcy są „autochtonami" (Bujnicki 2014: 372).

Szczególnie intensywnie literatura polska rozwijała się na Litwie w latach dziewięćdziesiątych XX wieku. Przede wszystkim dzięki ruchowi wydawniczemu i zainteresowaniu tą twórczością ze strony czytelników. Jednak już pod koniec dekady pojawiły się, według Bujnickiego, objawy niepokojące, gdyż nastąpiła pewna stagnacja, doszło do wyjazdów niektórych twórców na Zachód (Komaiszko, Rybałko) i do Polski (Mieczkowski). Na początku XXI wieku skończyła się też w Polsce koniunktura na wiersze z Wileńszczyzny i Wilna (Bujnicki 2013: 302). Jednocześnie zaostrzyły się kryteria oceny twórczości literackiej autorów z Litwy.

W latach osiemdziesiątych XX wieku, w początkowym okresie krystalizacji polskiego środowiska literackiego na Litwie poddawane ono było różnym ograniczeniom o charakterze ideologicznym. Kiedy zaś Litwa odzyskała niepodległość, pisarze stanęli przed innymi wyzwaniami, wśród których jako najważniejsze potraktowano zachowanie polskiej tożsamości w czasach umacniania się litewskiego nacjonalizmu.

6 Nowa inteligencja jest inteligencją humanistyczną, wykształconą w latach sześćdziesiatych–osiemdziesiątych XX w. głównie w Wileńskim Instytucie Pedagogicznym na kierunku polonistyka.

W tekstach pojawił się niepokój o los języka i kultury polskiej na Litwie, zachowanie tożsamości narodowej. Ta „walka" o tożsamość trwa do dziś, a wyraża się na różne sposoby.

Jak twierdzi Tadeusz Bujnicki, powstająca na Litwie literatura stawała przed różnymi zagrożeniami, takimi jak zamknięcie się w polskiej, podatnej na nacjonalizm enklawie, niebezpieczne zaangażowanie w spory polityczne i światopoglądowe, a więc z prawdopodobieństwem głoszenia tradycjonalistycznej wersji polskości, której należy bronić; odcięcie się od kultury litewskiej i nadanie jej cech „obcości", jak też silne eksponowanie anachronicznej bogoojczyźnianej polskości (Bujnicki 2014: 379). Krzysztof Woźniakowski z kolei uważa, że literatura polska, przede wszystkim poezja, powstała na Litwie po 1990 roku zawiera refleksje i doświadczenia charakterystyczne dla miejsca i czasu (Woźniakowski 2000: 255).

Zmiany globalizacyjne zmusiły w ostatnich latach społeczeństwo polskie na Litwie do rewizji kondycji kultury. Ważnym krokiem było uzyskanie statusu profesjonalnego przez Polski Teatr Studio w Wilnie. Ponadto środowiska młodzieżowe podejmują próby odseparowania się od ciągle żywego mitu kresowości i wynikającej z tego konieczności pielęgnowania tradycji, wychodzą z własnymi propozycjami rozumienia lokalnej tożsamości. Nowością są przede wszystkim zespoły muzyczne, które prezentują własne podejście do lokalności. Powiew „inności" widać też w nielicznych tekstach prozatorskich autorów młodszego pokolenia, powieściach Aleksandra Radczenki *Cień słońca* i Bartosza Połońskiego *Robczik*.

Wśród twórców starszego pokolenia po gatunki prozatorskie sięgnęli Wojciech Piotrowicz i Romuald Mieczkowski. Wyborem gatunkowym okazały się w ich przypadku opowiadania, składające się na cykle. Powstały: tomik „małych" próz Piotrowicza złożony z 84 utworów *Moja czasoprzestrzeń. W głąb i z bliska* oraz proza wspomnieniowa Mieczkowskiego *Były sobie Fabianiszki*.

Autorzy starszego pokolenia tworzą prozę autobiograficzną, tematem przewodnim opowiadań czyniąc wspomnienia dotyczące historii swoich rodzin. Eksponują przy tym kluczową rolę domu rodzinnego, stanowiącego ostoję polskości. Polska tożsamość autorów i członków ich rodzin jest przeciwwagą dla narzuconego w okresie okupacji sowieckiej nowego porządku, ucieczką od powszechnego zakłamania. Ta tożsamość, mimo że w sytuacji totalnego zagrożenia, jest rzeczą oczywistą, nie budzi najmniejszych wątpliwości, nie rodzi pytań, a jedynie wymaga obrony. Dla pisarzy starszego pokolenia poczucie misji wiąże się z koniecznością zachowania polskości, jej pielęgnowania i krzewienia. Cechuje ich, z jednej strony, patriotyzm lokalny, a z drugiej – głębokie przywiązanie do Polski. Halina Turkiewicz twierdzi, że polscy twórcy starszego pokolenia, łącząc swoją działalność z Macierzą, sprawiali, że więź z Polską stanowiła jedną z dominant ich piśmiennictwa (Turkiewicz 2007: 342).

Proza autorów starszego pokolenia oscyluje przede wszystkim wokół tematu przemijania i utraty. Jest efektem potrzeby jej autorów zachowania na kartach

książek wspomnień dotyczących utraconej ojczyzny i beztroskiego dzieciństwa. Jest przede wszystkim wyprawą w przeszłość, mającą ocalić pamięć o dawnych czasach. Jak zauważa Andrzej Baranow, pamięć biograficzna tych autorów jako informacja obrazowa ujawnia przede wszystkim motywy rustykalne, dom rodzinny i związany z tą przestrzenią system wartości. Pamięć autobiograficzna łączy się z samookreśleniem tożsamościowym (Baranow 2017: 359).

Na opisanym tle odmienną propozycją literacką są powieści młodszych autorów, urodzonych w latach siedemdziesiątych i osiemdziesiątych XX wieku. Jedną z nich była wznowiona w 2015 roku w Wilnie książka autorstwa Aleksandra Radczenki *Cień słońca. Inne opowiadania*. Wcześniej jej fragmenty były drukowane na łamach pisma „Chaos", w 2004 roku po raz pierwszy wydano ją nakładem wileńskiej Niezależnej Oficyny Wydawniczej „TKM/W paszczu", jednak nie spotkała się wówczas z większym zainteresowaniem ze strony czytelników i krytyków. Kontekst dla niej stanowi niewątpliwie biografia autora[7]. Książka opowiada m.in. o kwestiach tożsamościowych, jednak nie tyle tożsamości narodowej, co tożsamości generacyjnej. Jest przede wszystkim wyrazem buntu młodego człowieka, który próbuje znaleźć swoje miejsce na ziemi. Tak autor charakteryzuje swój utwór:

> To powieść o moim pokoleniu. Pokoleniu urodzonym w latach 70. Pokoleniu, którego dzieciństwo przypadło na okres sowiecki, młodość na czasy transformacji ustrojowej, a w wiek dojrzały już weszło w czasach wolnego rynku i demokracji. Pokoleniu, które właśnie z uwagi na takie a nie inne doświadczenia jest pokoleniem „romantyków zagubionych w technokratyzmie". Wydaje mi się, że teraz jest najwyższy czas, żeby książkę o tym pokoleniu opublikować (Radczenko 2015).

W polskojęzycznym środowisku literackim na Litwie była to pierwsza próba powieściowa (pomimo zawarcia słowa „opowiadania" w podtytule), podjęta w dodatku przez osobę młodą, którą kierował jedynie młodzieńczy maksymalizm i chęć wyrażenia siebie. W odróżnieniu od pisarzy starszego pokolenia, mających za sobą wiele lat działalności zawodowej w charakterze dziennikarzy i wydane tomiki poetyckie, Aleksander Radczenko jako autor pierwszej wileńskiej propozycji powieściowej napisanej w języku polskim był jedynie studentem z zacięciem literackim.

Powieść *Cień słońca* została odebrana niejednoznacznie. We wstępie do książki Jacek Kajtoch podkreślił, że mnogość wątków sprawia trudności w zrozumieniu

7 Aleksander Radczenko z wykształcenia jest prawnikiem, pracował m.in. jako dziennikarz w gazecie „Słowo Wileńskie", „Gazeta Wileńska". Obecnie zajmuje się przede wszystkim działalnością prawniczą.

jej idei, która jest najwyraźniej tekstem z kluczem (Kajtoch 2015: 5). „Cuchnący powiew z przeszłości. W dobrym znaczeniu tego słowa" – stwierdził kolejny recenzent (Rotkiewicz 2015). Można uznać ją za manifest pokoleniowy generacji, która ze względu na młody wiek nie brała udziału w walce o niepodległość kraju, ale ją konsumowała. Opowiada o wchodzeniu w dorosłość w trudnym czasie. Autor opisał okres transformacji ustrojowej, w którym młode pokolenie, urodzone w latach siedemdziesiątych, musiało zapełnić czymś powstałą pustkę egzystencjalną, ukształtować własną tożsamość przy braku jednoznacznego „wroga". Główny bohater powieści Aleks, bezkompromisowy dziennikarz lokalnego pisma, oraz jego koledzy, są postawieni przed koniecznością dokonywania wyboru w sytuacji zagrożenia płynącego już nie ze strony wschodniego okupanta, ale lokalnych grup przestępczych, polityków i konkurencyjnych mediów. Radczenko opowiada o zagubionym pokoleniu, które – w obliczu panującego wokół cynizmu, kryzysu życia religijnego, konsumpcjonizmu i materializmu – nie wie, w co wierzyć. Niemożność odnalezienia się w świecie i zmęczenie cechuje głównego bohatera *Cienia słońca*, Aleksa. Kwestia polskości zostaje tu zdominowana przez problemy egzystencjalne nurtujące w trudnym okresie transformacji dokonującej się w kraju.

Krytycy dostrzegli jednak w tej powieści tradycję wileńsko-romantyczną, od której nie potrafił uwolnić się również młody pisarz. Jak zauważył Michał Rudnicki

> Aleks jest poszukującym miłości, w znaczeniu jedności dusz, dziewiętnastowiecznym romantykiem, zagubionym w technokratycznym świecie. Ale czego innego można by się spodziewać po pochodzącym z Wilna autorze (2016).

W znacznie większym stopniu kwestia tożsamości narodowej obecna jest w powieści Bartosza Połońskiego pt. *Robczik*. Jest kolejnym potwierdzeniem, że również dla młodego pokolenia Polaków litewskich to właśnie miejsce urodzenia i język stanowią zasadnicze elementy wspomagające samookreślanie się. Podtytuł utworu brzmi „powieść wileńska", co też jest sformułowaniem nie tyle geograficznym, ile tożsamościowym. Jest to swoisty przypis, który ma wprowadzić do lektury.

Sam autor przy okazji wydania tekstu w języku litewskim stwierdził:

> Ta książka to największy wstyd i największa duma jednocześnie, jeden z najbardziej intymnych i publicznych projektów, którego połowa Polaków na Litwie nienawidzi, a druga połowa uwielbia (*Litewskie wydanie „Robczika" Połońskiego*: 2024).

Przywołane słowa dobitnie potwierdzają złożoność kwestii samookreślenia się młodych Polaków litewskich, ale także ukazują stosunek do „tutejszości" – od całkowitej identyfikacji i poczucia dumy, do totalnej negacji i odrzucenia.

Tak pisze Anna Pilarczyk-Palaitis o „tutejszości”:

> Jest to model polskości, który w skrajnych przypadkach może istnieć nawet bez Polski jako punktu odniesienia, gdyż polskość w tym modelu nie musi oznaczać ani emocjonalnego związku z Polską, ani znajomości polskiej kultury czy historii, ani nawet znajomości języka polskiego. Polskość do niczego w tym modelu nie zobowiązuje, nie oznacza także konieczności podporządkowania jej swoich życiowych wyborów. Model „Polaka Tutejszego” to identyfikacja sytuacyjna”, w której polskość jest bardzo często traktowana jako „supermoc” – dodatkowa umiejętność, pomagająca np. w karierze zawodowej (2024: 414).

W dyskursie na temat tożsamości Polaków litewskich najważniejsza wydaje się autorefleksja, która jednak ma bardzo wiele odmian. Dlatego też jedna z bohaterek powieści, przedstawicielka pokolenia urodzonego w latach siedemdziesiątych, mówi:

> Bycie „tutejszym” ma swój urok, wiesz. Jesteś taki w pewnym sensie unikatowy. Litwini nas uważają za egzotycznych. Polacy nas lubią, bo jesteśmy dla nich taką nieskazitelną wersją polskości (Połoński 2023: 137).

Wypowiedź padająca z ust przedstawicielki pokolenia, urodzonego w czasach sowieckich, jeszcze bardziej zniekształca obraz, gdyż stoi w dużej sprzeczności z opiniami traktującymi „tutejszość” jako zjawisko negatywne.

W przypadku tej powieści często mamy jednak do czynienia z typowym ustawianiem się przez bohaterów ze swoją „tutejszą” tożsamością na pozycji przegranej, niższej w stosunku do Polaka z Polski. Jest tu także wzajemne przyglądanie się i ocenianie, pozbawione jednak głębszego zrozumienia z każdej ze stron. Poza Polakiem z Polski, jedną ze stron tej swoistej dyskusji nad tożsamością wileńskiego Polaka, jest Litwin, który też powinien udowodnić swoją rację.

Widzimy tu paternalistyczny stosunek Polaka z Polski do Polaka miejscowego. Reprezentantem z Macierzy jest w tym przypadku student z Gdańska, pochodzący jednak z Wilna. W wyniku swojego kontaktu w trakcie studiów z Polską poczuł się lepszym Polakiem wobec tych litewskich i teraz poucza wileńską młodzież, jak ma się zachowywać:

> Po powrocie z Polski na Litwę zawsze mam takie uczucie, jakbym był na wyższym poziomie intelektualnym. Mam czasami wrażenie, że Polacy na Litwie są krótkowzroczni… Cała ta polskość ograniczona do rejonu wileńskiego. Tylko jak się wyjeżdża za granicę, to dopiero się widzi, że świat jest szerszy i ludzie mają różne poglądy (Połoński 2023: 55).

Jednak żeby zdobyć szacunek wileńskiej młodzieży, przybysz z Polski musi przełączyć kod językowy i posługiwać się lokalną odmianą polszczyzny.

Pomimo że Ziemowit Szczerek twierdzi, że nie ma w powieści „filtrów kresowej mitologii, bogoojczyźnianego i nostalgicznego zadość czynienia stereotypom i wyobrażeniom" (Szczerek 2023), to należy zaznaczyć, że wszystkie te elementy występują właśnie przez ich negację. Młodzież wileńska na kartach książki ciągle się konfrontuje zarówno z sobą, ze świadomością swoich rodziców, jak i Polakami z Polski oraz Litwinami. Porównywanie się jest nieodłączną cechą ich tożsamości.

> […] chłopaki z Polski jesteście?
>
> – Nie. Tutejsze, z Wilna – odpowiedział Robczik.
>
> – No, pięknie. Wilniuki jesteście! – Cziuwak mocno uśmiechnął się i bliżej podszedł, i cicho powiedział: – Wilno nasze, co?
>
> […] Wy tak pięknie rozmawiacie po polsku (Połoński 2023: 8–9).

To „pięknie" oznacza inaczej, z zaciąganiem, ale też z miejscowym akcentem, z rosyjskimi naleciałościami. Z jednej strony ten język jest przedmiotem poważnych badań językoznawczych, a z drugiej – podstawą dla przedstawicieli narodowości litewskiej do negowania polskości lokalnych Polaków. Dla Litwina najważniejszym wyznacznikiem tożsamości jest bowiem język. Jego wersja „niepoprawna" pozwala zatem na określenie części mieszkańców Wileńszczyzny różnymi nazwami, ale nie Polakami. Stąd bohaterowie powieści *Robczik* czują się dyskryminowani przez Litwinów i mają potrzebę udowodnienia swojej racji: „Trzeba pokazać Litwinom, że my nie dojarki i traktorysty, że jesteśmy intelektualni, przedsiębiorczy i pełni entuzjazmu" (Połoński 2023: 53). Znowuż mamy do czynienia z poczuciem zakompleksienia względem większości.

Umiejętność przełączania kodów językowych, przechodzenia od miejscowego żargonu do polszczyzny ogólnej w przypadku głównego bohatera powieści jest kolejnym potwierdzeniem złożoności tożsamości, prezentowania jej elementów w zależności od sytuacji i potrzeb, dostosowywania się do otoczenia.

Maria Makaruk pisze:

> Jeśli, zgodnie ze słowami Czesława Miłosza, człowiek jest sobą tylko w swoim języku, kwestionowanie rangi slangu, którym rozmawiają ze sobą wileńscy nastolatkowie, to kwestia nie poprawnościowa, ale tożsamościowa. Dopuszczenie tego języka do głosu, wykorzystanie go i utrwalenie w literaturze – z całą świadomością, że to jest wycinek rzeczywistości, nie mniej jednak istotny niż język innych grup litewskich Polaków, jest ważnym krokiem w stronę zneutralizowania wstydu, o którym pisarz opowiadał jako o swoim doświadczeniu pokoleniowym […] (2023).

Chłopcy, używający „tutejszej" polszczyzny, mają poczucie zakompleksienia w stosunku do miejscowych harcerek, często koleżanek z klasy, a jednak stojących „wyżej" ze swoim poprawnym językiem. Nie mają jednak zamiaru niczego zmieniać, gdyż język, którego używają, jest ważnym elementem ich lokalnej tożsamości.

Podsumowanie

Kwestie tożsamościowe od dziesięcioleci stanowią nieodłączną część pisarstwa twórców polskich na Litwie. W zależności od przynależności pokoleniowej autorów mamy albo opisy obrony własnej polskiej tożsamości w sytuacji, kiedy jest zagrożona, albo miotanie się, próby samoidentyfikacji w czasach wolności, kiedy tożsamość przestaje być kwestią oczywistą, a staje się wyborem. Problemy z tożsamością dzisiejszego młodego pokolenia mogą być też skutkiem długotrwałej skutecznej propagandy rosyjskiej. W rezultacie otrzymujemy skomplikowany, zagmatwany obraz tożsamości Polaka mieszkającego na Litwie, zarówno kurczowo przywiązanego do swojej polskości, jak i mającego problemy z jednoznaczną samoidentyfikacją. Kwestia ta okazuje się dominująca w lokalnej literaturze ostatnich dziesięcioleci. Pisarze starszego pokolenia angażują się w upowszechnianie oraz wzmacnianie konkretnej narracji pamięciowej, opartej na tradycyjnym modelu polskości, wymagającym obrony, dyskursie kresowym. Ich narracja jest nacechowana poczuciem odpowiedzialności i emocjonalnością. Autorzy młodsi zmagają się z własną tożsamością, która jest niejako zadaniem do wykonania. Próbując udzielić odpowiedzi na pytanie o samoidentyfikację, sprawiają, że utożsamia się z nimi czytelnik, będący w takiej samej lub bardzo podobnej sytuacji, opowiadający się za identyfikacją regionalną.

Bibliografia

Baranow Andrzej (2017): *Kategoria „małej ojczyzny" w polskiej literaturze Litwy. Wybrane dyskursy współczesne.* W: *Regionalizm literacki – historia i pamięć*. Red. E. Rybicka, Z. Chojnowski. Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych „Universitas", Kraków, s. 349–362.

Bujnicki Tadeusz (2002): *Polskie życie literackie we współczesnym Wilnie (pierwsza dekada w niepodległej Litwie)*. W: Idem: *Szkice wileńskie: rozprawy i eseje.* Collegium Columbinum, Kraków, s. 317–340.

Bujnicki Tadeusz (2013): *Henryk Szylkin i poeci wileńscy lat 90.* W: *Miejsce i tożsamość. Literatura lubuska w perspektywie poetyki przestrzeni i antropologii*. Red. M. Mikołajczak, K. Gieba, M. Sobczak. Oficyna Wydawnicza Uniwersytetu Zielonogórskiego, Zielona Góra, s. 291–303.

Bujnicki Tadeusz (2014): *Na pograniczach, kresach i poza granicami*. Książnica Podlaska im. Łukasza Górnickiego, Białystok.

Bukowiec Paweł (2021): *Kresy Pierwszej i Drugiej Rzeczypospolitej, czyli próba uważnej lektury pewnej mapy. Rozważania nad współczesnym dyskursem kresowym*. W: *Pod znakiem Orła i Pogoni. Polsko-litewskie związki naukowe i kulturowe w dziejach Uniwersytetu Wileńskiego*. Red. I. Fedorowicz, M. Dawlewicz, K. Geben. Vilnius University Press, Vilnius, s. 435–446.

Janczys Witold (2018): *Kim są „tutejsi" według profesora Bumblauskasa*. https://kurierwilenski.lt/2018/05/25/kim-sa-tutejsi-wedlug-profesora-bumblauskasa/ [dostęp: 1.08.2025].

Kajtoch Jacek (2015): *Wstęp*. W: A. Radczenko: *Cień słońca. Inne opowiadania*. Ciklonas, Wilno, s. 5–11.

Kajtoch Jacek, Woźniakowski Krzysztof, red. (1986): *Współczesna polska poezja Wileńszczyzny. Antologia.* Wydawnictwo Polonia, Warszawa.

Kajtoch Wojciech (2004): *Punkowy Faust*. „Ulica Wszystkich Świętych. Miesięcznik Mail-Artu" 2004, nr 13 (67), s. 14–15.

Kępiński Piotr (2014): *Tutejszy, to brzmi dumnie?* https://zw.lt/opinie/tutejszy-to-brzmi-dumnie/ [dostęp: 9.08.2025].

Koter Marek (1997): *Kresy państwowe – geneza i właściwości*. W: *Kresy – pojęcie i rzeczywistość*. Red. K. Handke. Slawistyczny Ośrodek Wydawniczy, Warszawa, s. 9–52.

Litewskie wydanie „Robczika" Połońskiego. https://www.lrt.lt/pl/wiadomosci/1261/2204033/litewskie-wydanie-robczika-polonskiego?srsltid=AfmBOop1FepMFVG0BJmOTRfhTBsH9AjDlU7t0cdxBWfLYWh4hsX-Lozx [dostęp: 1.07.2025].

Makaruk Maria (2023): *Warsaw Calling. Robczik*. https://www.lrt.lt/pl/wiadomosci/1261/2097406/warsaw-calling-robczik [dostęp: 21.04.2025].

Mieczkowski Romuald (2025): *O tutejszości Polaków na Litwie*. „Znad Wilii", nr 101, s. 7–15.

Pilarczyk-Palaitis Anna (2024): *Polska polityka tożsamościowa a konstrukcje współczesnych modeli polskości wśród mniejszości polskiej w Litwie w perspektywie teorii postkolonialnej*. W: *Polacy na Litwie i w krajach bałtyckich. Od Powstania Styczniowego do XXI wieku*. Red. A. Pukszto. T. 1. Studium Europy Wschodniej UW, Warszawa, s. 401–422.

Podgórski Wojciech Jerzy (1994): *„Czy wróci tu kiedyś poeta?". Poezja polskiego Wilna – dzisiaj*. W: Idem: *Litwa. Polska XIX i XX wieku. Inspiracje literackie, kulturalne, oświatowe*. Wydawnictwo Interlibro, Warszawa, s. 215–261.

Połoński Bartosz (2023): *Robczik. Powieść wileńska*. Wydawnictwo Części proste, Gdańsk.

Radczenko Aleksander (2015): *Prezentacja pierwszej postmodernistycznej powieści wileńskiej*, http://www.blogerzyzeswiata.pl/2015/05/28/prezentacja-pierwszej-postmodernistycznej-powiesci-wilenskiej/ [strona wygasła].

Rotkiewicz Ryszard (2015): *Cuchnący powiew z przeszłości, czyli jak odebrałem „Cień słońca" Aleksandra Radczenki*. http://pl.delfi.lt/aktualia/litwa/cuchnacy-powiew-z-przeszlosci-czyli-jak-odebralem-cien-slonca-aleksandra-radczenki.d?id=68142550 [dostęp: 20.04.2025].

Rudnicki Michał (2016): *Cień słońca. Recenzja*. http://zw.lt/opinie/cien-slonca-recenzja/ [dostęp: 15.04.2025].

Rybałko Alicja (2025): *Tutejszym być. To przywilej*. „Znad Wilii", nr 102, s. 12–20.

Szczerek Ziemowit (2023): https://lubimyczytac.pl/ksiazka/5091004/robczik-powiesc-wilenska [dostęp: 1.04.2025].

Szylkin Henryk, Szagun Dorota, oprac. (2001): *Polskie pióra znad Wilii. Bibliografia polskich współczesnych pisarzy Wileńszczyzny 1985–2000*. Towarzystwo Miłośników Wilna i Ziemi Wileńskiej, Zielona Góra.

Turkiewicz Halina (1995): *Współczesna polska poezja Wileńszczyzny*. W: T. Wroczyński, *Literatura polska XX wieku*. Šviesa, Kaunas, s. 323–350.

Turkiewicz Halina (1996): *Wilno w twórczości współczesnych polskich poetów Litwy*. W: *Wilno i kresy północnowschodnie*. Red. E. Feliksiak. T. 4. Towarzystwo Literackie im. Adama Mickiewicza, Oddział Białostocki, Białystok 1996, s. 287–306.

Turkiewicz Halina (2005): *Był zbyt wrażliwy dla miłości?* W: S. Worotyński: *Złamana gałązka bzu*. Poldicta, Wilno, s. 25–34.

Turkiewicz Halina (2007): *Wyznaczniki wielokulturowości we współczesnej polskiej poezji na Litwie*. W: *Wilno literackie na styku kultur*. Red. T. Bujnicki, K. Zajas. Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych „Universitas", Kraków, s. 342–357.

Woźniakowski Krzysztof (1985), *Polska literatura Wileńszczyzny 1944–1984*. Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław.

Woźniakowski Krzysztof (2000): *Główne tendencje rozwojowe polskiej literatury Wileńszczyzny w latach 1985–1998*. W: *Od strony Kresów: studia i szkice*. Cz. 2. Red. H. Bursztyńska. Wydawnictwo Naukowe Wyższej Szkoły Pedagogicznej, Kraków, s. 247–257.

Abstract

La frammentazione come caratteristica della letteratura di lingua polacca in Lituania

Lo scopo di questo articolo è di presentare la questione dell'identità come un tema principale nella letteratura in lingua polacca creata negli ultimi decenni in Lituania. In alcune opere di prosa e nella poesia piuttosto ricca è proprio questo il problema che sorge nel primo piano. Parlando della letteratura polacca pubblicata in Lituania è molto importante capire il contesto storico nel quale operano gli autori e il quale è determinato dalla cultura, dalla lingua dominante e dall'ideologia. In considerazione del fatto a quale generazione appartengono gli autori, abbiamo o la descrizione delle situazioni in cui è minacciata la difesa della propria identità nazionale, oppure il tentativo di capire la propria identità durante gli anni dell'indipendenza quando l'identità non è più un dato di fatto e diventa una scelta consapevole. La letteratura svela un quadro complesso dell'identità dei polacchi che vivono in Lituania quando da un lato sono attaccati alla propria identità polacca, e dall'altra parte hanno delle difficoltà nel definire la loro appartenenza nazionale.

Parole chiave: Lituania, autori di lingua polacca, identità

Fabrica Litterarum Polono-Italica
2026, nr 2 (12), s. 1–16

www.fabricalitterarum.com
ISSN 2658-185X
https://doi.org/10.31261/FLPI.2026.12.03

ARTYKUŁY I ROZPRAWY

Alessandro Perissinotto

Università di Torino
e-mail: alessandro.perissinotto@unito.it
https://orcid.org/0000-0002-8096-3880

A pezzi molto piccoli: l'arte del micro-racconto

Abstract

In very small pieces: the art of micro-storytelling

This essay investigates the practice of microfiction, from six-word stories to narratives of only a few hundred words. Through examples from Brown, Campanile, Aub, Delerm, and others, it highlights mechanisms of brevity, surprise, and reader participation. The study shows how these minimal forms, situated between literature and play, can serve not only artistic purposes but also educational, social, and psychological functions.

Key words: microfiction, brevity, cognitivism, interpretation, minimalism

Parole chiave: microfiction, brevità, cognitivismo, interpretazione, minimalismo

CC BY SA

Di cosa parliamo quando parliamo di micro-racconti?

Il titolo di questo paragrafo riecheggia, ovviamente, quello di un racconto e di una raccolta di Raymond Carver, uno dei più acclamati maestri dello scrivere in breve. Sì, ma breve quanto? Cosa contraddistingue un racconto? Uno studente svogliato (tipologia umana con la quale ho assidue frequentazioni) risponderebbe che un romanzo è un mattone indigeribile, mentre un racconto è una storiella di tre o quattro pagine che si riesce a leggere senza cadere addormentati. Nel mondo anglosassone, così affezionato al potere definitorio del numero, si è giunti a una classificazione più precisa della formula breve: si parte dalla *Short story* che conta tra le 1000 e le 7500 parole e rappresenta la forma più tradizionale di racconto breve, si passa poi alla *Flash fiction* che sviluppa un racconto dotato di trama in meno di mille parole, alla *Microfiction*, dove il limite massimo di parole è fissato in trecento, per giungere alla *Six-word story* che è, ovviamente, una storia completa raccontata in sei parole. Si tratta di definizioni elastiche e mai effettivamente formalizzate in maniera univoca (a parte forse l'ultima, nella sua tautologica solidità) e, soprattutto, trattandosi di categorie basate sul solo aspetto quantitativo, di definizioni che nulla dicono dei contenuti: ma a quelli ci dedicheremo in seguito.

In questo saggio non ci occuperemo né di *Short stories*, né di *Flash fictions*, generi prolissi e faticosi direbbe ancora lo studente svogliato, bensì dello spettro di racconti che va dalla Microfiction alla Six-word story, dalle 300 alle 6 parole.

Perché questa scelta? Le ragioni sono molteplici. In primo luogo, si tratta di un genere poco esplorato, spesso (e talvolta con ragione) considerato oltre il confine che separa la letteratura e il gioco testuale, ma interessante per il disvelamento dei meccanismi semiotici sottesi alla sua interpretazione e alla sua creazione. In secondo luogo, l'importanza delle narrazioni brevissime è cresciuta esponenzialmente con il diffondersi dei social media e di nuove forme di serialità digitale studiate per una fruizione rapida e in contesti informali: TikTok, Instagram Reels, YouTube Shorts o l'infinita pletora di podcast sono contenitori smisurati e smisuratamente affamati di storie della durata di pochi minuti o, addirittura, di pochi secondi. Infine, e lo vedremo nei paragrafi dedicati all'opera di Philippe Delerm, ci interessiamo a questo tipo di narrazione perché la microfiction può diventare uno strumento non solo di intrattenimento o di riflessione, ma anche di azione, specie in campo sociale.

Scrivere per sottrazione

Torniamo a interrogarci sulla differenza tra romanzo e racconto. Se, più o meno scherzosamente, ho introdotto la visione dello studente o della studentessa con scarsa propensione alla lettura, cioè l'opinione di chi non vuole leggere "cose superflue", è anche per via del fatto che l'eliminazione di tutto ciò che è ridondante è alla base del manifesto narrativo di uno dei più grandi scrittori di short stories (ma anche di romanzi) del Novecento: Ernest Hemingway.

Se un prosatore sa bene di che cosa sta scrivendo, può omettere le cose che sa, e il lettore, se lo scrittore scrive con abbastanza verità, può avere la sensazione di esse con la stessa forza che se lo scrittore le avesse descritte. Il movimento dignitoso di un iceberg è dovuto al fatto che soltanto un ottavo della sua mole sporge dall'acqua. […] E anche questo va ricordato: uno scrittore serio non va confuso con uno scrittore solenne. Uno scrittore serio può essere un falco o un bozzagro o magari un pappagallo, ma uno scrittore solenne è sempre un gufo della malora (Hemingway 2018[1932]: 218).

È la famosa "teoria dell'iceberg", il principio di omissione attraverso il quale l'opera letteraria si dovrebbe spogliare non solo di ogni orpello, ma anche di ogni informazione che sia già condivisa con il lettore al di fuori del testo, o, se vogliamo, all'interno di quel macrotesto che chiamiamo realtà. Esemplificando, potremmo dire che, in una narrazione ambientata a Parigi, il principio di omissione ci sconsiglia di scrivere "Si trovava di fronte a una costruzione altissima, in travi di ferro assemblate a traliccio, basata su quattro piloni…" e ci suggerisce di sostituire la lunga descrizione con un più icastico "si trovava davanti alla Tour Eiffel". A dire il vero, Hemingway chiama in causa le sole conoscenze del prosatore, ma se la teoria dell'Iceberg funziona è perché anche il lettore, e non solo il prosatore, conosce cosa c'è sotto l'acqua; anche il lettore ha un'idea di come sono fatti quei sette ottavi di massa ghiacciata che non emergono, o, se preferiamo, anche il lettore, al pari dello scrittore, sa come è fatta la Tour Eiffel; se, narrando una vicenda ambientata a Torino, io scrivessi "Si trovava di fronte alla Mole Antonelliana" molti lettori non italiani avrebbero difficoltà a ricostruire mentalmente la descrizione che io ho omesso. Tutto questo è ben spiegato dalle teorie della "collaborazione interpretativa" sviluppate da Umberto Eco. Quello che Hemingway intende quando parla di un prosatore che "sa bene di cosa sta scrivendo" (sottintendendo che anche il lettore lo sappia) si avvicina molto al concetto echiano di Enciclopedia.

Nel concetto di Enciclopedia, sviluppato in particolare in *Lector in fabula* (Eco 1979), Umberto Eco raccoglie l'insieme delle competenze che un potenziale soggetto di semiosi possiede e che rendono possibile l'interpretazione dei segni e dei testi. Attraverso le risorse dell'Enciclopedia, il lettore riesce a collocare le

informazioni che gli provengono dal testo all'interno di un sistema di rappresentazioni che include anche quelli che Marvin Minsky (1974) chiama frame, ovvero repertori strutturati di conoscenze connessi a situazioni stereotipate, come ad esempio "essere in soggiorno" o "partecipare a una festa di compleanno". Solo grazie all'Enciclopedia condivisa tra mittente e destinatario la *brevitas* invocata da Hemingway o, in forma di "rapidità", da Calvino (Calvino 1993 [1988]) può coniugare l'efficacia del narrare con la riduzione del numero di parole.

È ancora attribuita a Hemingway, ma in realtà apocrifa, è la più famosa delle Six-word stories: "For sale: baby shoes, never worn." Dietro a queste sei parole, il lettore occidentale medio immagina il dramma di un bambino morto subito dopo la nascita, un bambino di una famiglia borghese che per lui aveva già acquistato il corredino: scarpe, vestitini, biberon. E magari anche culla e lettino. Immagina la tragedia di una famiglia travolta dal dolore. Non è il senso letterale di quelle parole che ci autorizza a una simile interpretazione, ma quello contenuto nei "frames" e nelle sceneggiature condivise (di solito per via testuale: romanzi, film, opere teatrali); in realtà, quella scritta potrebbe benissimo campeggiare sulla vetrina di un negozio di calzature per bambini, per distinguere la merce lì esposta da quella d'occasione mostrata in un'altra vetrina.

Traiamo allora qualche provvisoria conclusione dalle considerazioni esposte in questo paragrafo. Scrivere "per sottrazione" significa spostare una parte (più o meno grande) della narrazione in uno spazio extratestuale condiviso tra autore e lettore in quanto appartenenti a una stessa cultura e in possesso di uno stesso sistema segnico. Ispirandoci al focus di questo volume, potremmo dire che il racconto ottenuto per sottrazione è un racconto "a pezzi": un pezzo, forse il più piccolo, è sulla carta, gli altri sono già depositati nella nostra mente, qualche volta in forma di esperienza, molto più spesso in forma di conoscenza acquisita. Il pezzo su carta, cioè il testo elaborato dal prosatore, ha il solo compito di evocare e collegare i concetti, le informazioni e gli scenari contenuti negli altri pezzi. Le sei parole della storia sulle scarpe da neonato evocano appunto degli scenari: "baby shoes" evoca uno scenario di gioia, subito contraddetto dallo scenario di anomalia tratteggiato da "never worn", mentre "For sale" richiama la definitiva separazione, dalle scarpe, ma soprattutto dal bambino, richiama cioè la morte. Tutto questo a condizione, ben inteso, che il segno (le parole) e il referente (le scarpe, il neonato, ecc.) siano presenti solo nella nostra mente, perché in una vetrina, dove il segno assumerebbe valore di puro indice nell'accezione di Peirce, l'effetto sarebbe, come abbiamo visto, ben diverso.

Più la sottrazione è spinta e più il senso dell'operazione narrativa si sposta sul versante cognitivo. Detto altrimenti, oltre un certo limite, l'omissione di descrizioni, di informazioni, di caratterizzazioni trasforma il racconto in una specie di indovinello, in un gioco tra autore e lettore nel quale il piacere della lettura non deriva più

dal “sapore” del testo, ma dalla soddisfazione di aver compiuto un grosso sforzo di collaborazione interpretativa e di averlo fatto nel modo giusto. Di questo tipo di narrazioni ci occuperemo nel paragrafo successivo.

Tra letteratura ed enigmistica: la microfiction

Per introdurci all’analisi della microfiction partiamo da un racconto estremamente noto: *La sentinella* di Fredric Brown (orig. *Sentry*, 1954):

> Era bagnato fradicio e coperto di fango e aveva fame e freddo ed era lontano cinquantamila anni-luce da casa. Un sole straniero dava una gelida luce azzurra e la gravità, doppia di quella a cui era abituato, faceva d’ogni movimento una agonia di fatica. Ma dopo decine di migliaia di anni quest’angolo di guerra non era cambiato. Era comodo per quelli dell’aviazione, con le loro astronavi tirate a lucido e le loro superarmi; ma quando si arrivava al dunque, toccava ancora al soldato di terra, alla fanteria, prendere la posizione e tenerla, col sangue, palmo a palmo. Come questo fottuto pianeta di una stella mai sentita nominare finché non ce lo avevano sbarcato. E adesso era suolo sacro perché c’era arrivato anche il nemico. Il nemico, l’unica altra razza intelligente della Galassia…. crudeli, schifosi, ripugnanti mostri. Il primo contatto era avvenuto vicino al centro della Galassia, dopo la lenta e difficile colonizzazione di qualche migliaio di pianeti; ed era stata la guerra, subito; quelli avevano cominciato a sparare senza nemmeno tentare un accordo, una soluzione pacifica. E adesso, pianeta per pianeta, bisognava combattere, coi denti e con le unghie. Era bagnato fradicio e coperto di fango e aveva fame e freddo, e il giorno era livido e spazzato da un vento violento che gli faceva male agli occhi. Ma i nemici tentavano di infiltrarsi e ogni avamposto era vitale. Stava all’erta, il fucile pronto. Lontano cinquantamila anni-luce dalla patria, a combattere su un mondo straniero e a chiedersi se ce l’avrebbe mai fatta a riportare a casa la pelle. E allora vide uno di loro strisciare verso di lui. Prese la mira e fece fuoco. Il nemico emise quel verso strano, agghiacciante, che tutti loro facevano, poi non si mosse più. Il verso e la vista del cadavere lo fecero rabbrividire. Molti, col passare del tempo, s’erano abituati, non ci facevano più caso; ma lui no. Erano creature troppo schifose, con solo due braccia e due gambe, quella pelle d’un bianco nauseante, e senza squame (Brown 1992 [1954]: 63–64).

Nella traduzione italiana, questa storia è raccontata in 335 parole, 317 per quella originale americana. Siamo dunque, dal punto di vista quantitativo, sul confine tra *flash fiction* e *microfiction*, ma dal punto di vista dei meccanismi semio-cognitivi siamo pienamente dentro la *microfiction*.

Come dicevamo, quasi sempre, il focus di una microfiction non è la storia raccontata, ma il modo in cui il lettore riesce a interpretare il testo scritto e a costruire la storia nella sua mente; è una specie di sfida che, talvolta, proprio come nel motto di spirito, prevede che il lettore sia guidato verso una misinterpretazione che si corregge solo nel finale. Per questo, gran parte delle microfiction è suddivisa in due parti: la prima, volutamente omissiva, fornisce elementi che inducono verso lo scenario più probabile, cioè quello che il senso letterale del testo sembra suggerire e che le conoscenze depositate nell'Enciclopedia paiono confermare. Nel racconto di Brown, le prime 320 parole hanno esattamente il compito di indurci a una interpretazione convenzionale del testo, una lettura supportata dall'esperienza che abbiamo già maturato attraverso mille altri testi di fantascienza in cui gli umani sono gli eroi e gli alieni gli antagonisti. A dirci che questa interpretazione è fallace ci pensano le ultime 15 parole, le più importanti di tutto il racconto: senza questo ribaltamento, la narrazione non avrebbe niente di eccezionale, forse niente di interessante.

In questa bipartizione interna, le microfiction assomigliano molto al motto di spirito. E, parlando di motto di spirito all'interno di un volume dedicato al testo frammentato, è inevitabile un riferimento, seppur minimo, alle *Tragedie in due battute* di Achille Campanile.

Dal punto di vista culturale, le tragedie di Campanile si inseriscono nella temperie futurista che identifica nella rapidità (e quindi nella brevità) la cifra del nuovo teatro. Ma Campanile, pur sentendo l'influenza dei programmi futuristi, non pare poi troppo interessato a lasciarsi influenzare da essi:

> La declinazione di sintesi della forma teatrale rappresenta, piuttosto, per Campanile l'occasione per un'esperienza "tecnica", poco o nulla ideologicamente condizionata, sostenuta non tanto da una programmatica volontà di destituzione della vecchia drammaturgia, quanto da un autonomo esercizio sperimentale, mai scisso dalla prevalente meta umoristica. Ciò che sembra più di tutto interessare l'autore delle *Tragedie* è, in altri termini, la possibilità di ricreare *in vitro* i meccanismi dell'umorismo, di ricercarne gli effetti nella più rigorosa economia di mezzi, e raggiungerne il sostrato irriducibile, per carpirne l'essenza (Lasagna 2006: 217–218).

È ancora una volta la parola "meccanismi" a farci comprendere l'attenzione degli autori di microfiction verso il "dispositivo testuale" (inteso come qualcosa dotato di un funzionamento stabilito a priori) piuttosto che verso il testo nella sua totalità.

Dissanguando la narrazione parola dopo parola, chi esercita l'arte della narrazione brevissima mira a mettere in luce il modo in cui funziona la collaborazione interpretativa. Le tragedie di Campanile non sono tutte in "due battute", ma, al pari di *La sentinella*, sono tutte bipartite, divise in due parti, ma non necessariamente a metà, giacché il "pezzo" deputato all'interpretazione corretta è sempre più breve di quello deputato alla misinterpretazione o alla ricerca di un'interpretazione. Si prenda il seguente esempio:

> LO SCANDALO
> Personaggi:
> L'INQUILINO
> IL PADRONE DI CASA
> La scena si svolge nell'ufficio del PADRONE DI CASA. All'alzarsi del sipario, L'INQUILINO viene a fare un reclamo al PADRONE DI CASA.
> L'INQUILINO (indignato, al PADRONE DI CASA)
> Signor padrone di casa, c'è nel casamento una signora che fa i bagni di sole su un balcone, in costume troppo succinto e in vista di tutti. Chiedo il vostro intervento acciocché facciate cessare questo intollerabile scandalo.
> IL PADRONE DI CASA
> Ma, scusate, questa signora è giovane?
> L'INQUILINO
> Sì.
> IL PADRONE DI CASA
> È bella?
> L'INQUILINO
> Sì.
> IL PADRONE DI CASA
> E allora perché protestate?
> L'INQUILINO
> Perché sono il marito.
> (Campanile 2013 [1925]: 97).

La bipartizione avviene al livello dell'ultima battuta. Le precedenti (comprese le didascalie) hanno il compito di fuorviarci, di farci pensare che il personaggio dell'inquilino sia un bacchettone, mentre l'ultima ci chiarisce che si tratta di un marito geloso. Ed è facile comprendere come l'effetto umoristico di questo micro testo teatrale non stia nella vicenda narrata: un marito geloso non ci fa ridere più di quanto non lo faccia un estraneo bacchettone. Ciò che suscita il nostro sorriso è l'inadeguatezza della nostra prima interpretazione: ridiamo di noi stessi, di come siamo caduti nel tranello interpretativo che l'autore ci ha teso.

Ma, come abbiamo già visto con il racconto di Brown, l'effetto umoristico non è un requisito essenziale per la costruzione di una microfiction, non sempre si deve suscitare il riso: ciò che però non può mancare è l'Eureka Effect.

L'Eureka effect (o *Aha! moment*) è quel fenomeno psicologico in cui una soluzione, un'idea o una comprensione improvvisa emerge nella mente dopo un periodo di apparente stallo o di elaborazione inconscia. Secondo i cognitivisti (Shen *et al.* 2016), l'eureka effect presenta le seguenti caratteristiche:

- Insight improvviso: la risposta "arriva" di colpo.
- Senso di chiarezza: la soluzione appare evidente e coerente, come se fosse "sempre stata lì".
- Picco emotivo: spesso accompagnato da entusiasmo o soddisfazione.
- Ristrutturazione mentale: implica un cambiamento nel modo di guardare il problema.

Ciò che ci motiva a leggere microfiction è dunque il "picco emotivo", lo stato di benessere e soddisfazione che proviamo quando, dentro di noi, ci diciamo: "questa l'ho capita". E allora, analizziamo brevemente "La sentinella" in termini di eureka effect:

- Insight improvviso: la risposta arriva all'improvviso nelle ultime 15 parole, dopo che abbiamo brancolato nel buio durante la lettura delle prime 320.
- Senso di chiarezza: nessuna delle prime 320 parole ci diceva chiaramente che il protagonista era un umano, quindi la "soluzione" (intesa come interpretazione corretta) era sempre stata a portata di mano.
- Picco emotivo: la soddisfazione di capire da una semplice immagine ("creature troppo schifose, con solo due braccia e due gambe, quella pelle d'un bianco nauseante, e senza squame") ciò che l'autore aveva nascosto nel testo (come una specie di caccia al tesoro).
- Ristrutturazione mentale: dopo l'*Aha! Moment* il nostro modo di guardare alla lotta tra umani e alieni non è più lo stesso.

L'ultimo passaggio, quello della ristrutturazione mentale, non sempre ha un valore così forte come nel caso del racconto di Brown. In effetti, come dicevamo, capire che l'inquilino della tragedia di Campanile è anche il marito della giovane donna discinta non trasforma il nostro modo di guardare alla realtà se non per il breve istante in cui si produce il picco emotivo.

Ecco qualche altro esempio di microfiction che risponde perfettamente al principio dell'Eureka effect:

> Lorsque Paris fut noyé sous les eaux, on vit, en masse, des œuvres du Louvre remonter à la surface. Cette passante s'agrippa à un tableau de grande taille, et elle réalisa, confuse, qu'elle devait son salut au "Radeau de la Méduse" (Baud 2018: 13).

> [Quando Parigi fu sommersa dalle acque, si videro in massa opere del Louvre riaffiorare in superficie. Una passante si aggrappò a un quadro di grandi dimensioni e, confusa, si rese conto di dovere la sua salvezza alla "Zattera della Medusa".]

Questa "nanofiction" (è il termine con cui Patrick Baud definisce le sue microstorie) mostra con molta evidenza ciò che abbiamo affermato precedentemente: in questo genere di narrativa, la parte più importante della storia (i sette ottavi dell'iceberg, per dirla con Hemingway) si colloca fuori dal testo, nella fitta rete di rapporti intertestuali che forma la nostra Enciclopedia. Per comprenderne il senso (Insight), non solo dobbiamo avere nel nostro dizionario la parola "Zattera", ma dobbiamo anche sapere che "La Zattera della Medusa" è un dipinto di grandi dimensioni di Théodore Géricault, dobbiamo sapere (o almeno inferire) che esso è conservato al Louvre e che rappresenta gli scampati a un naufragio. L'autore tutto questo lo sa (altrimenti non avrebbe potuto scrivere quel testo): il fatto che lo sappiamo anche noi lettori istituisce tra noi e lui una sorta di complicità, di amicizia che ci regala soddisfazione.

Non sempre la passeggiata intertestuale che ci riempie di soddisfazione ci conduce verso un testo ben preciso; essa può condurci verso un insieme di testi, verso un genere.

> Seduta di fronte all'ampia vetrata non provava piacere più grande dello spennellare smalto variopinto sulle unghie. L'intero fine settimana era riservato a quella pratica da miniaturista. Con scrupolosa dedizione imbellettava le dita riproducendo i colori che il panorama regalava a seconda della stagione o dell'ora del giorno. Il rosso infuocato dei tramonti, l'azzurro del cielo estivo, il verde cupo della boscaglia. Adorava ritoccare in solitudine le sbavature rimuovendo delicatamente la lacca appena stesa. Una volta finito riponeva le mani mozzate degli amanti nel congelatore assieme ai loro resti. Se non gradivano il trattamento, avrebbero dovuto pensarci, prima di tradirla (Boccardi 2019: 85).

Anche qui, il piacere di "aver capito" nasce dall'aver istituito un legame intertestuale, questa volta non con una singola opera, ma con un insieme di testi horror. Ad essa si aggiunge però la soddisfazione di aver dato una motivazione a un'azione che ne sembrava priva, come quando, in un romanzo poliziesco, si capisce (assieme al detective o addirittura prima di lui) il movente di un crimine o la modalità della sua esecuzione. E questo ci porta, inevitabilmente, a parlare di un'altra famosissima raccolta di microfiction: i *Delitti esemplari* di Max Aub. Come si intuisce dal titolo, i microracconti di Aub sono tutti caratterizzati da un unico tema: l'omicidio narrato

in prima persona dal suo esecutore. L'enigma che si pone al lettore non è dunque quello del giallo classico, del *whodunit*, non è "chi è l'assassino?", ma gli interrogativi che ad esso fanno da corollario: "come è avvenuto l'omicidio?", "perché?". Come in ogni narrazione d'indagine, il lettore deve poter competere con i personaggi del racconto per il disvelamento dell'enigma stesso, ma qui l'estrema brevità rende la lotta impari, quasi impossibile. E il picco emotivo giunge, con tale disvelamento, a pacificarci, sebbene sconfitti.

> Io faccio il sarto. Non dico per vantarmi, ma la mia bravura è indiscussa; sono il miglior sarto della città. E quella donna, prima insisteva tanto per vestirsi da me, e poi, appena arrivava a casa, faceva il cacchio comodo suo, tanto per parlarci chiaro. A un abito verde buttò sopra la sciarpa di tulle arancione del completo grigio dell'anno scorso, e guanti color rosa. Di nascosto legai la sciarpa alla ruota della macchina. Lo strappo della messa in moto fece il resto. Ma sì, che diano pure la colpa al vento (Aub 1997 [1957]: 30–31).

Qui, Aub si concede anche un riferimento intertestuale, collegandosi con quel grande testo che è la cronaca: a morire strangolata dalla sciarpa impigliata nelle ruote di un'auto fu la grande ballerina Isadora Duncan.

Ed ecco un esempio che mostra ancora la sproporzione, tipica delle micronarrazioni, tra la parte preparatoria e la battuta finale.

> Se non dormo otto ore sono un uomo finito, e dovevo alzarmi alle sette. Erano le due e non se ne andavano, sprofondati nelle poltrone, felici e beati. E Iddio sa che non avevo potuto fare a meno di invitarli a cena. E parlavano, e straparlavano, a ruota libera, a cascata; scambiandosi battute, parlando a vanvera, confondendo i discorsi, blaterando su cose di nessun interesse: e gradisca un altro bicchiere, e un'altra tazzina di caffè. D'un tratto a lei saltò in mente che, un po' più tardi, avremmo potuto farci una zuppa all'aglio (la mia cuoca è famosa). Io non ce la facevo più. Li avevo invitati a cena perché non potevo farne a meno, perché sono una persona beneducata. Erano arrivati, più o meno puntuali, alle nove e mezzo; ed erano le due di notte, e non davano il minimo segno di volersene andare. Io non riuscivo a staccare la mente dall'orologio, dato che non potevo guardarlo: la buona educazione innanzitutto. Dovevo alzarmi alle sette, e se non dormo otto ore sono uno straccio per tutta la giornata; inoltre di quello che dicevano non mi importava niente, un bel niente. Certo avrei potuto comportarmi da villano e dirgli in qualche modo di andarsene. Ma non è nel mio stile. Mia madre, rimasta vedova da giovane, mi ha inculcato i migliori principi. Avevo solo una gran voglia di dormire. Il resto mi importava poco. Non che avessi molto sonno, ma pensavo a quello che avrei avuto

> il giorno dopo. La mia educazione mi impediva di fingere qualche sbadiglio, che è il modo più corrente tra persone volgari. E lei di qui, e lei di qua e questo qui e quello là. Il gin rommy, gli scacchi, il poker Ginger Rogers, Lana Turner, Dolores del Rio (odio il cinema); sabato a Cuernavaca (odio Cuernavaca). Oh, il casinò di Acapulco! (in quel momento odiavo anche Acapulco). E Tizio che aveva perso tanto e tanto, a lei che gliene pare? A lei, a lei, a lei. E il Presidente, e il Ministro, e l'opera (odio l'opera). E il cashmere inglese, e don Pedro, e gli acquisti, e i cavoli loro. E quel veleno, dal colore così simile al cognac (Aub 1997 [1957]: 36–37).

Scrivere per addizione: Philippe Delerm

Esaminando i meccanismi semio-cognitivi che stanno alla base delle narrazioni molto brevi, abbiamo più volte sottolineato che la costruzione della trama si sposta dal testo alla mente del lettore, ma perché ci sia racconto è davvero indispensabile avere una trama? Il concetto di trama è troppo multiforme e sfuggente per tentarne qui una definizione, ma se, approssimando, possiamo farlo coincidere con l'idea greimasiana di "Programma narrativo", la risposta è che nella narrativa breve e brevissima, non sempre ritroviamo un programma narrativo compiuto, cioè non sempre troviamo la contesa tra un soggetto e un antisoggetto e la conquista (o perdita) definitiva di un oggetto di valore. E questo non vale solo per le microfiction, ma anche per i più tradizionali racconti brevi: nella produzione di Hemingway, di Carver, di Cheever, ma anche di Buzzati o di Landolfi, vi è un numero altissimo di racconti che non posseggono una trama o che, quanto meno, non la portano a conclusione; narrazioni che, anche con il più intenso sforzo di collaborazione interpretativa non ci regalano un finale o il dipanarsi di una storia, ma solo (e non è poco) il concatenarsi di sensazioni. Alcuni racconti, specie quelli del cosiddetto "minimalismo americano" ci danno l'impressione di buchi della serratura dai quali noi lettori spiamo per un attimo alcuni "pezzi" di vita dei personaggi, senza capire esattamente le ragioni che hanno prodotto la situazione che stiamo vedendo o le conseguenze che quella stessa situazione produrrà in futuro. Con i miei studenti di *Storytelling* ho preso l'abitudine di dividere i racconti in racconti "di trama" e racconti "di situazione". Mi rendo conto della grossolanità di questa ripartizione e della necessità di un più rigoroso fondamento teorico, ma credo che la coppia oppositiva che propongo abbia il pregio della semplicità: i racconti "di trama" sono quelli in cui si compiono azioni che cambiano (poco o tanto) il destino dei personaggi, i racconti "di situazione" sono quelli in cui ci troviamo immersi in un frammento

di vita che non ci appartiene, ma nel quale ci immedesimiamo forse perché frammenti simili hanno fatto o faranno parte anche della nostra esistenza. I racconti di Philippe Delerm fanno parte di questa seconda categoria e si collocano entro una corrente che, a partire da un'intuizione di Vincent Engel, Rémi Bertrand (Bertrand 2005) ha definito "minimalismo positivo": "minimalismo" perché, al pari del minimalismo americano, privilegia la forma brevissima, il realismo e il gusto per lo "spaccato di vita quotidiana", e "positivo" perché, contrariamente a Carver e a Cheever (i maestri riconosciuti del minimalismo), l'attenzione di autori come Philippe Delerm, Pierre Michon (1984) o Constance Chaillet (2000) si concentra sui frammenti di felicità che la vita regala. E, a questo proposito, è significativo il titolo della più famosa raccolta di racconti di Philippe Delerm: *La Première Gorgée de bière et autres plaisirs minuscules*, tradotto letteralmente in italiano con *La prima sorsata di birra e altri piccoli piaceri della vita* (Delerm 1998 [1997]). Il titolo è già un programma di scrittura e vediamo, nel racconto che dà il titolo alla raccolta, come tale programma si attua:

> La prima sorsata di birra
>
> È l'unica che conta. Le altre, sempre più lunghe, sempre più insignificanti, danno solo un appesantimento tiepido, un'abbondanza sprecata. L'ultima, forse, riacquista, con la delusione di finire, una parvenza di potere…
> Ma la prima sorsata! Comincia ben prima di averla inghiottita. Già sulle labbra un oro spumeggiante, frescura amplificata dalla schiuma, poi lentamente sul palato beatitudine velata di amarezza. Come sembra lunga, la prima sorsata. La beviamo subito, con un'avidità falsamente istintiva. Di fatto, tutto sta scritto: la quantità, né troppa né troppo poca che è l'avvio ideale; il benessere immediato sottolineato da un sospiro, uno schioccar della lingua, o un silenzio altrettanto eloquente; la sensazione ingannevole di un piacere che sboccia all'infinito… Intanto, già lo sappiamo. Riappoggiamo il bicchiere, lo allontaniamo un po' sul sottobicchiere di materiale assorbente. Assaporiamo il colore, finto miele, sole freddo. Con tutto un rituale di circospezione e di attesa, vorremmo dominare il miracolo appena avvenuto e già svanito. Leggiamo soddisfatti sulla parete di vetro il nome esatto della birra che avevamo chiesto. Ma contenente e contenuto possono interrogarsi, rispondersi tra loro, niente si riprodurrà più. Ci piacerebbe conservare il segreto dell'oro puro e racchiuderlo in formule. Invece, davanti al tavolino bianco chiazzato di sole, l'alchimista geloso salva solo le apparenze e beve sempre più birra con sempre meno gioia. È un piacere amaro: si beve per dimenticare la prima sorsata. (Delerm 1998 [1997]: 31–32).

Dimensionalmente, siamo all'interno della microfiction (226 parole per questo racconto, poche differenze per gli altri), ma non è solo la lunghezza a dare uniformità ai vari testi. Altro *fil rouge* è l'utilizzo, da parte del narratore, della prima persona plurale. La dilagante "narrazione in prima persona" (ma sempre prima persona singolare) sembra sottolineare l'unicità dell'esperienza del narratore-personaggio e personificarla attraverso l'identificazione (del tutto arbitraria) con l'autore, fino agli estremi di quell'autofiction così alla moda. Al contrario, la scelta della prima persona plurale spersonalizza il narratore e lo rende collettivo, quasi universale (all'interno di una certa cultura): non è Delerm che beve la prima sorsata di birra, non è Delerm che va in bicicletta al tramonto o che sostiene per il nastrino il pacchetto di paste della domenica; siamo noi a fare tutte queste cose o ad averle fatte. Quella di Delerm è una scrittura "partecipativa".

Ma la caratteristica più importante della scrittura di Delerm consiste nel fatto che essa non è ottenuta per sottrazione, per dissanguamento della descrizione, ma, al contrario, per aggiunta, per saturazione di particolari. Può apparire strano, ma non c'è alcuna contraddizione tra la scrittura additiva e la scelta della microfiction: a rendere conciliabile la ricchezza dei particolari con la brevità, oltre alla rinuncia alla trama, è la scelta delle operazioni da compiere sul tempo.

Umberto Eco ci ricorda che: "in un racconto il tempo appare tre volte: come tempo della fabula, tempo del discorso e tempo della lettura" (Eco 1994: 66). Il tempo della fabula coincide con la cronologia reale degli eventi narrati, il tempo del discorso ha a che vedere con il ritmo impresso al racconto dei fatti ed ha a che vedere con il rapporto tra gli elementi diegetici del racconto (i punti in cui "avviene qualcosa che fa avanzare il racconto") e quelli mimetici (descrizioni, alcuni dialoghi, ecc.), infine il tempo della lettura è il tempo soggettivo che il lettore impiega per leggere il testo.

Italo Calvino sostiene poi che: "In ogni caso il racconto è un'operazione sulla durata, un incantesimo che agisce sullo scorrere del tempo, contraendolo o dilatandolo." (Calvino 1993 [1988]: 43). Nella stragrande maggioranza delle narrazioni, si opta per la contrazione, per l'omissione della quasi totalità degli eventi ritenuti non funzionali al racconto: si lavora cioè sul tempo del discorso affinché il tempo di lettura sia significativamente più breve del tempo della fabula, per fare in modo che la lettura di *Cent'anni di solitudine* non richieda un secolo, o che la lettura dei *Promessi Sposi* non richieda due anni e più. L'esempio più significativo di lavoro in direzione opposta, nel senso cioè della dilatazione, è sicuramente *L'Ulisse* di Joyce, dove una sola giornata di Mr. Bloom si traduce in più di mille pagine.

Anche Delerm sceglie la via della dilatazione del tempo. Quanto dura, nella realtà, la prima sorsata di birra? Due secondi, tre al massimo. Il tempo di lettura del racconto dedicato a quella sorsata è però di un ordine di grandezza superiore. Delerm usa il *rallenty* per farci scoprire, con una certa sorpresa, i dettagli dell'ovvio,

le sfaccettature di un quotidiano che, per la sua rapidità, ci sfugge. Il messaggio non è neppure troppo velato: la fretta cancella i piccoli piaceri della vita, li inghiotte in un vortice; al contrario, la scrittura ha il potere di rallentare il tempo arricchendo il discorso di particolari, di punti di vista, di quei dettagli insignificanti che trasformano il gesto banale in una fonte di piacere. Ma se questa operazione di rallentamento e di chiarezza (si pensi ancora al senso di chiarezza di cui abbiamo parlato a proposito dell'Eureka effect) si rivela un autentico successo, artistico e commerciale al tempo stesso, è grazie alla scelta della microfiction e del racconto "di situazione". All'interno di un romanzo e di una trama, il lettore potrebbe percepire il rallentamento come una fastidiosa dilazione, come una faticosa salita da affrontare prima di giungere alla fine, prima di soddisfare la propria curiosità circa lo sviluppo della vicenda; ma poiché Delerm offre un finale ogni due pagine, il lettore sa che non ha senso chiedersi "chissà come andrà a finire", che non ha senso correre o saltare le pagine per giungere più presto al disvelamento. Non c'è niente da svelare, c'è solo da riconoscere, non c'è niente da scoprire se non quello che sperimentiamo ogni giorno: "Le quotidien, c'est ce qu'il y a de plus difficile à découvrir" scrive Maurice Blanchot (2016: 355), che pure, come scrittore, ha sempre prediletto la letteratura fantastica.

In questa scoperta del quotidiano si nasconde un aspetto sorprendente del minimalismo positivo, quello di una letteratura che non solo si può leggere, ma che si può anche "usare".

Usare le microfiction

L'idea di "usare" la letteratura è antica quanto la letteratura stessa. Un testo letterario è sempre, almeno in potenza, un testo "efficace" nel senso che è in grado di produrre degli effetti sul lettore e, tramite questo, sul resto del mondo reale. Il testo letterario può cambiare la consapevolezza di sé, la visione del mondo, la percezione delle emozioni o del dolore: l'elenco degli effetti è praticamente infinito e quasi infinito sarebbe un testo che volesse documentare un numero anche esiguo di metodi per "usare" la letteratura per produrre effetti. In quest'ultimo paragrafo, mi limiterò dunque, con la massima sintesi, a elencare alcune delle possibilità di uso del minimalismo positivo da me sperimentate in lavori di ricerca o in azioni educative.

- Uso didattico: il microracconto alla Delerm si può usare come strumento didattico per l'insegnamento della scrittura creativa (disciplina che, nell'università italiana, si sta ritagliando con fatica qualche spazio) in virtù della sua semplicità: a chi muove i primi passi nella creazione letteraria si può proporre un racconto

"alla Delerm" perché la capacità di osservare il reale fin nei minimi particolari è alla base di qualsiasi ispirazione. Nei miei ultimi dieci anni di insegnamento nell'Università di Torino, sono state non meno di 10000 le microfiction scritte dai miei studenti.

- Uso sociologico: in sociologia esiste un'ampia gamma di metodologie di ricerca qualitativa, basate su pratiche narrative che vanno dall'autobiografia, ai *récits de vie* (Bertaux 1999 [1988]), all'intervista narrativa e così via. L'errore che, in questo campo, i ricercatori commettono più spesso, è quello di pensare che il raccontare (specie a un estraneo) sia un comportamento spontaneo e naturale: suggerire al soggetto intervistato di partire da un micro-racconto focalizzato sulla percezione di un istante felice è un buon modo per avviare la ricerca. Ho applicato questa tecnica, in un lavoro di prossima pubblicazione, nella raccolta delle esperienze lavorative degli ex lavoratori di un grande stabilimento siderurgico ora dismesso nel comune di Homécourt (Francia).
- Uso psicologico: la scrittura in chiave di minimalismo positivo aumenta la consapevolezza del proprio quotidiano, permettendo di scorgere in esso alcuni aspetti positivi, anche in situazioni dove la ricerca della felicità sembra una pratica impossibile. Ho utilizzato questo strumento in laboratori di scrittura nell'Ospedale Infantile Regina Margherita di Torino con minori del reparto di oncologia e di neuropsichiatria (Perissinotto 2020: 181–187) nel carcere di massima sicurezza di Saluzzo (in provincia di Cuneo) con detenuti pluriomicidi appartenenti ad organizzazioni criminali di stampo mafioso. L'ho infine utilizzato come strumento di motivazione con educatori in situazione di burnout (Bonomolo 2018).

Bibliografia

Aub Max (1997 [1957]): *Delitti esemplari*. Editori riuniti, Roma.

Baud Patrick (2018): *Nanofictions*. Flammarion, Paris.

Bertaux Daniel (1999 [1988]): *Racconti di vita: la prospettiva etnosociologica*. Franco Angeli, Milano.

Bertrand Rémi (2005): *Philippe Delerm et le minimalisme positif*. Editions du Rocher, Monaco.

Blanchot Maurice (2016 [1969]): *L'entretien infini*. Gallimard, Paris.

Boccardi Riccardo (2019): *Racconti crestati: storie dal taglio deciso*. Primamedia editore, Siena.

Bonomolo Vanessa (2018): *Il racconto minimo come strumento di indagine sociologica*. [Tesi di laurea]. Università di Torino, Torino.

Brown Fredric (1992 [1954]): *Sentinella*. In: *Le meraviglie del possibile*. [1ª ed. 1959]. A cura di S. Solmi, C. Fruttero. Einaudi, Torino, pp. 63–66.
Calvino Italo (1993 [1988]): *Lezioni americane*. Mondadori, Milano.
Campanile Achille (2013 [1925]): *Tragedie in due battute*. BUR, Milano.
Chaillet Constance (2000). *Petits formats*. Éditions du Rocher. Monaco.
Delerm Philippe (1998 [1997]): *La prima sorsata di birra. E altri piccoli piaceri della vita*. Frassinelli, Milano.
Eco Umberto (1979): *Lector in fabula*. Bompiani, Milano.
Eco Umberto (1994): *Sei passeggiate nei boschi narrativi*. Bompiani, Milano.
Hemingway Ernest (2018 [1932]): *Morte nel pomeriggio*. Mondadori, Milano.
Lasagna Paola (2006): *Umorismo in vitro: le* Tragedie *in due battute di Achille Campanile*. In: *Forme brevi, frammenti, intarsi*. A cura di S. Genetti. Fiorini, Verona, pp. 213–229.
Michon Pierre (1984): *Vies minuscules*. Gallimard, Paris.
Minsky Marvin, (1974): *A Framework for Representing Knowledge* (AI Memo No. 306). Cambridge, MA.
Perissinotto Alessandro (2020): *Raccontare: strategie e tecniche di storytelling*. Laterza, Roma-Bari.
Shen Wangbing et al. (2016): *In search of the "Aha!" experience: Elucidating the emotionality of insight problem-solving*. "British Journal of Psychology", n. 107(2), pp. 281–298, https://doi.org/10.1111/bjop.12142.

Abstrakt

W bardzo małych dawkach: sztuka mikroopowiadania

Niniejszy esej bada praktykę mikroopowiadania, od sześciosłownych opowiadań po narracje liczące zaledwie kilkaset słów. Na przykładach Browna, Campanile, Auba, Delerma i innych, autor podkreśla mechanizmy zwięzłości, zaskoczenia i uczestnictwa czytelnika. Badanie pokazuje, jak te minimalne formy, usytuowane pomiędzy literaturą a zabawą, mogą służyć nie tylko celom artystycznym, ale także funkcjom edukacyjnym, społecznym i psychologicznym.

Słowa kluczowe: mikroopowiadanie, zwięzłość, kognitywizm, interpretacja, minimalizm

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

www.fabricalitterarum.com
ISSN 2658-185X
https://doi.org/10.31261/FLPI.2026.12.04

ARTYKUŁY I ROZPRAWY

Assunta Polizzi

Università degli Studi di Palermo
e-mail: assunta.polizzi@unipa.it
https://orcid.org/0000-0002-5376-5723

Frammenti di un romanzo di María Zambrano

Abstract

Fragments of a Novel by María Zambrano

In April 1989, the Spanish periodical "ABC" published a text by the philosopher María Zambrano, *Desde entonces, fragmento de una novela inconclusa*, which had previously appeared in 1936 in the magazine Noreste. It is likely that the narrative project recorded a setback in the face of the Civil War drama, which exploded a few months later, and the exile. However, together with other possible 'pieces' of the project, previously published in the form of articles, this literary text seems to make its own poetics of the fragment as a possibility of representing the complex vision of the world of modernity.

Key words: María Zambrano, novel, fragment, modernity

Parole chiave: María Zambrano, romanzo, frammento, modernità

CC BY SA

> "Il frammentario, più che l'instabilità (la non-fissazione), annuncia lo smarrimento, l'assenza di collocazione" (Blanchot 1990: 18)

Il 23 aprile del 1989, il giorno precedente all'assegnazione del Premio *Cervantes de Literatura 1988* alla filosofa María Zambrano, il periodico spagnolo "ABC" pubblica una serie di articoli dedicati alla pensatrice che, solo qualche anno prima, nel novembre del 1984, era ritornata nel suo Paese dopo un esilio di 45 anni. Si tratta di un omaggio alla pensatrice, composto da una intervista di Juan Carlos Marset, alcuni disegni di Ramón Gaya, un saggio che le dedica il poeta Antonio Colinas e due saluti, da parte di Rosa Chacel e di Fernando Arrabal. Tra gli articoli, uno viene presentato come il "fragmento de una novela inconclusa" (Zambrano 1989: 69), dal titolo *Desde entonces*, riportato alla luce dalle pagine di una rivista letteraria di Zaragoza, *Noreste*, che lo aveva pubblicato nella primavera del 1936. Qualche mese dopo, il golpe di Francisco Franco scaraventerà la Spagna nella Guerra civile e poi nella dittatura, aprendo così una crisi nel panorama della intellighenzia spagnola, tra scomparse, assassini ed esili. È probabile che il progetto narrativo di Zambrano, un romanzo filosofico sulla "molteplicità dei tempi" dal titolo *La espera. Desde entonces*, registrasse una prima ma decisiva battuta di arresto proprio a causa di un doloroso riposizionamento intellettuale della filosofa di fronte al dramma della guerra e poi nell'esperienza dolorosa dell'esilio, quest'ultima vissuta soprattutto come impegno di condivisione di una identità collettiva. Tuttavia, insieme ad altri possibili "pezzi" del progetto, pubblicati precedentemente in forma di articoli, questo testo letterario pare far propria una poetica del frammento come possibilità di rappresentazione della complessa visione del mondo della modernità.

Al fine di offrire un breve, ma significativo, *excursus* biografico sulla pensatrice spagnola, si ricorda che María Zambrano nasce nel 1904 in Andalusia, a Vélez-Málaga, da genitori entrambi maestri, Blas José Zambrano e Araceli Alarcón Delgado. Anche l'amatissima sorella si chiama Araceli. Dal 1924 e fino al 1927 studia Filosofia a Madrid e frequenta le lezioni, tra gli altri, del suo maestro, il filosofo José Ortega y Gasset, presso la cattedra di metafisica. Durante questo periodo partecipa alle attività dei movimenti studenteschi e collabora con diversi periodici. Nel 1929 si ammala di tubercolosi, malattia che segnerà profondamente la sua esistenza e il suo pensiero e che la obbliga per un lungo periodo all'immobilità, ma anche alla meditazione. Dal 1931, insegna come assistente presso la *Cátedra de Metafísica* dell'*Universidad Central* di Madrid, mentre dal 1932 collabora con pubblicazioni periodiche come *Revista de Occidente*, *Cruz y Raya* e *Hora de España*. In questi anni che precedono l'esilio, stringe amicizia con i membri della *Generación del 27*: Luis Cernuda, Emilio Prados, Miguel Hernández e Jorge Guillén, tra gli altri. Viaggia a Cuba, a La Habana e lì conosce lo scrittore, poeta, intellettuale José Lezama Lima. Nel 1936 si

trova a Santiago de Chile, a seguito del suo matrimonio con il diplomatico Alfonso Rodríguez. Quando esplode la Guerra Civile spagnola, torna in Spagna per collaborare con la Repubblica; risiede a Valencia e a Barcellona fino al 1939, anno in cui termina la Guerra e inizia la Dittatura franchista e María Zambrano è costretta ad attraversare la frontiera francese verso l'esilio. Vive la maggior parte della sua vita nel *desterierro*, fino al 1984, viaggiando e risiedendo in vari Paesi europei e ispanoamericani. Nel settembre del 1946, in occasione della morte della madre, che viveva a Parigi, torna nella capitale francese, dove vive i duri anni del secondo dopoguerra. E tuttavia ha la opportunità di conoscere figure di spicco del panorama intellettuale come Jean-Paul Sartre, Simone de Beauvoir e Albert Camus. Nel 1949 torna a Cuba, a La Habana, fino al 1953, svolgendo una vita intellettuale molto attiva, dando conferenze e tenendo lezioni. Quindi, ritorna in Europa, a Roma, fino al 1964, dove stringe amicizia con gli esiliati spagnoli, come Rafael Alberti o Jorge Guillén, e partecipa alla vita intellettuale italiana, arrivando anche a dirigere la sezione spagnola della rivista *Botteghe Oscure*. Nel 1964 lascia l'Italia e si stabilisce nel Giura francese, vicino alla frontiera con la Svizzera, e nel 1979 si trasferisce a Ginevra fino al suo ritorno in Spagna, nel novembre del 1984. Ricorda Elena Trapanese (2018: 18) che ogni "lugar, cada período pasado lejos de su patria se impregnará para Zambrano de tonalidades, matices, amistades, luces y sombras, colaboraciones, ritmo de vida y de reflexión diferentes". Di ritorno in patria, la filosofa inizia una nuova fase di attività intellettuale, dedicandosi alla riedizione di opere e alla scrittura di numerosi articoli. Intanto, nella Spagna franchista, anche il pensiero e le opere di María Zambrano erano rimaste "esiliate" e solo con la pubblicazione dell'articolo "Los sueños de María Zambrano" di José Luis López Aranguren, pubblicato nel 1966 sulla *Revista de Occidente*, era cominciato un lento riconoscimento della rilevanza del suo pensiero e della sua produzione. Nel 1981, le viene concesso il *Premio Príncipe de Asturias*, l'anno seguente è nominata *Doctora Honoris Causa* dall'Universidad de Málaga e nel 1988 è la prima donna intellettuale spagnola a ricevere il prestigioso *Premio Miguel de Cervantes de Literatura*. Infine, nel 1989 nasce a Vélez la Fundación María Zambrano. Il 6 febbraio del 1991, la pensatrice muore a Madrid. La sua città natale, Vélez-Málaga, accoglierà la sua tomba all'ombra di un arancio e, rispettando la sua volontà, sulla sua lapide viene incisa un'iscrizione tratta dal Cantico dei Cantici che recita: "Surge, amica mea, et veni".

Il pensiero di María Zambrano spesso sceglie il discorso letterario come modello ontologico del mondo, sia nelle sue letture critiche di opere che nei testi di creazione propria. Nell'articolo "La reforma del entendimiento español", pubblicato sulla rivista valenciana *Hora de España* nel settembre del 1937, la pensatrice riflette sulla funzione ampia e necessaria della Letteratura, rispetto alla Filosofia o alla Religione, le quali, sebbene si dedichino anch'esse all'analisi dei fallimenti dell'umanità, puntano alla restaurazione dell'essere sconfitto e indicano un "cammino di

perfezione". Il romanzo, secondo Zambrano, segue altre traiettorie, altri approcci al fallimento umano:

> No es así la novela; la novela no pretende restaurar nada, ni reformar nada; se sumerge en el fracaso y encuentra en él, sin razón y hasta sin fe, un mundo. Es un fracaso parcial el que la novela descubre, revelando en cambio un oculto asidero. Es un fracaso histórico, un fracaso en el mundo sobre el que se forja la novela. […]. El fracaso del ser que se convierte en ente de novela puede provenir de inadaptación por íntima riqueza humana, por tener un *más* sobre la realidad histórica de la época. […]. Supone la novela una riqueza humana mucho mayor que la Filosofía, porque supone que algo está ahí, que algo persiste en el fracaso; el novelista no construye ni añada nada a sus personajes, no reforma la vida, mientras el filósofo la reforma, creando sobre la vida espontánea una vida según pensamientos, una vida creada, sistematizada. La novela acepta al hombre tal y como es en su fracaso, mientras la Filosofía avanza sola, sin supuestos (Zambrano 2018: 451–452).

Così il romanzo si configura per la pensatrice come possibilità di conoscenza e di rivelazione, giacché la narrazione – con le sue verosimili rappresentazioni della realtà – permette l'irruzione delle più audaci visioni, insieme alle più simboliche soluzioni ai drammi individuali e collettivi. Riscattando individualità conflittuali nel flusso della Storia,

> […] el novelista adquiere ese rango extraordinario por encima casi del historiador, pues la historia que el historiador hace es *grosso modo* producto de empobrecedora abstracción, donde sólo ciertos individuos y ciertas acciones de esos individuos cobran relieve; mientras que ella consiste, en verdad, en las historias de las criaturas anónimas, realidad la más real, que sólo el arte puede aceptar y poner de manifiesto (Zambrano 2010: 76).

Tuttavia, ciò che pare interessare maggiormente alla Zambrano creatrice è il frammento narrativo, la necessità di illuminare con la parola una radura nella rappresentazione della complessità del mondo. "Desde entonces" appare, allora, come il punto di rottura di un progetto tracciato già da altri frammenti narrativi precedentemente pubblicati sempre in forma di articoli: "Ciudad ausente" (*El Manantial*, 4–5, 1928, 16); "De nuevo el mundo" (*Hoja literaria*, Anno 1, N°1, 1933, 1); "Nostalgia de la tierra" (*Los cuatro vientos*, 2, 1933, 28–33); "De una correspondencia" (*Azor*, 15–16, dicembre 1933-gennaio 1934); "Límite de la nada" (*Literatura*, 2, marzo-aprile 1934, 39–40). E, insieme ai testi/frammenti, abitati dall'eteronima della pensatrice – Ana de Carabantes –, va dipanandosi la sua personale narrazione

della frantumazione caleidoscopica della modernità, in quanto sintomo di una inquietudine individuale e collettiva.

Come fenomeno culturale ad ampio spettro nell'Europa dei primi del Novecento con possibili ricadute recepite dalla filosofa spagnola, è possibile rintracciare una poetica del frammento nell'ambito della cultura italiana. Il Frammentismo, infatti, si sviluppò tra la generazione di intellettuali che si riunì soprattutto attorno alla rivista fiorentina *La Voce* e che attraversò gli anni della Prima Guerra Mondiale e del Dopoguerra, rintracciando nel genere del 'frammento' una concreta manifestazione delle esigenze estetiche dell'epoca e generando influenze più o meno dirette nelle espressioni culturali e letterarie posteriori. Nel 1915, Ardengo Soffici, uno dei maggiori rappresentanti del Frammentismo, scriveva nel suo *Giornale di bordo*:

> Poter fare che la parola non sia un membro di un discorso condotto, sviluppato verso un fine, chiaro alla ragione cattivata passo a passo, ma un segno autonomo, folgorante, irradiante, propagantesi in mille onde suggestive, slargantesi in tutte le sue possibilità evocative, senza intermediari, fino al seguente che gli si associa e lo giustifica, ed è a sua volta giustificato e illuminato da esso per l'espressione finale di un momento di vita! (Soffici 1921: 35).

E inoltre, in polemica con i classicisti, sostenitori della composizione, della struttura, dell'armoniosa corrispondenza del tutto con le parti, aggiunge:

> La grande macchina che [costoro] vedono con gli occhi della mente è un aggregato di frammenti… Giacché sempre la bellezza è frammentaria in un'opera… quando non ci si contenta di esprimere un momento di vita sentita in tutta la sua pienezza, e non più. Per un istante vitale, in un grande lavoro, quanti punti di stanchezza e di morte! Togliete le arzigogolature teologiche, morali, storiche, politiche, geografiche e vedrete quanti sono i passi meramente poetici della *Divina Commedia* (Soffici 1921: 261).

Le peculiarità formali della poesia e della prosa frammentista sono riassumibili in una scrittura nervosa, che procede per aggiunte, ricca di analogie e di metafore, con periodi brevi e concisi, separati da punti o collegati da punti e virgola, con un lessico vivace, del registro colloquiale, uso di verbi nel modo infinito, ad indicare movimento, azione, oltre alla presenza di numerosi aggettivi qualificativi.

Tenendo in considerazione che il frammento "no es una mera pulsión postmoderna, ni es propio de periodo ninguno; antes bien, se muestra como una constante histórica que principia en la forma – necesariamente breve – del relato oral" (Mora 2022: 23), alcuni decenni dopo la esperienza culturale italiana, Maurice Blanchot tornerà in varie occasioni al tema del "frammento", riflettendo sulla sua

genesi, le sue funzioni e le sue conseguenze nel discorso letterario. Sebbene già ne *L'entretien infini* del 1969 (Gallimard) sottolineasse la complessità della relazione tra il frammento e l'unità dalla quale apparentemente sembra essersi distaccato:

> La parola frammentaria non è mai unica, nemmeno quando lo è. Non è *scritta* sulla base dell'unità, né in previsione di essa. Presa per se stessa, appare, nella sua frantumazione, con gli spigoli vivi, come un blocco al quale nulla sembra potersi aggregare. Frammento di meteora distaccatosi da un cielo ignoto e che è impossibile riattaccare a nulla che si possa conoscere (Blanchot 2015: 373).

È ne *L'écriture du désastre* del 1980 (Gallimard), dove il suo pensiero sembra raggiungere maggiore ampiezza e capacità comunicativa, perché finalmente rivela che è possibile sanare la contraddizione tra unità, così propria del frammento, e la fluidità dei suoi contorni. Nelle parole del filosofo:

> Ritorno al frammento: non essendo mai unico, non ha comunque limiti esterni – il fuori verso cui cade non è il suo limen, e nemmeno limitazioni interne (non è un riccio, che si chiude su di sé); ha tuttavia qualcosa di stretto, non a causa della sua brevità (si può prolungare come l'agonia), ma per il restringimento, lo strozzamento sino alla rottura: alcune maglie sono sempre saltate (non mancano). Né pienezza, né vuoto (Blanchot 1990: 62).

E tuttavia, appare qui proficuo aggiungere al concetto di "fragmento" la possibilità di interpretare il suo uso all'interno della sintomatologia di un malessere profondo del soggetto autoriale o del soggetto narrativo, in quanto prodotto espressivo di una rottura della compattezza dell'io e del suo discorso nei modi della scrittura della modernità, riconoscibile anche nella postmodernità:

> El fragmento supone un medio de expresión teórica y artística extraordinariamente representativo de la crisis y la complejidad características de nuestro tiempo. Su representación poética implica la marca de una pérdida, la señal de una ausencia, la constatación de que allí donde se oyó una voz ahora se escucha el silencio. El fragmentismo, la desintegración, la discontinuidad y la ruptura heredadas de la modernidad afectan a las más diversas disciplinas y son, de esta forma, señales de una misma poética que se caracteriza por la presentación de la *parte* por el *todo*, modalidades de discurso que ilustran una misma crisis de la escritura resultante de la idea de que un conocimiento completo del mundo es, en realidad, imposible, pura apariencia, un espejismo, la ilusión vana de dicho conocimiento. (Saldaña 2009: 222).

Cercando di imbastire un tracciato di significati, quindi, attraverso i frammenti del progetto narrativo di María Zambrano che culminerà con il testo *Desde entonces*, partiamo dal primo "pezzo", *Ciudad ausente* (1928), che svolge la funzione fondamentale nel discorso letterario relativa all'aspetto cronotopico. Le determinazioni del tempo e dello spazio, che tradizionalmente determinano l'atto narrativo – persino quello più calato nella dimensione inverosimile del fantastico – avviano comunque un discorso che decide di inoltrarsi per il sentiero della narrazione letteraria, abbandonando le altre possibilità discorsive, tra cui il saggio. Nel testo, il tempo e lo spazio si presentano in piena *medias res* sotto il segno del dinamismo e della transizione, collocandosi in un dinamico divenire di visioni necessarie alla contemplazione:

> Al irse alejando, naufragaban en la niebla opalina torres y espadañas, chopos enhiestos y campos desnudos, todo desaparecía en la luz lechosa del lento amanecer: moría la ciudad, se disolvía en el horizonte: por un momento todo quedó – el hueco de la ciudad – y el aire quieto en soledad oscura. […] Los ojos sin verte te sueñan. […]. La mirada quieta contempla tu esquema; […] (Zambrano 1928: 16).

In *De nuevo, el mundo* si impone la necessità di approfondire la determinazione spaziale in relazione con un soggetto collettivo, un *nosotros* disorientato nella solitudine radicale, prodotta dalla perdita del dialogo appassionato tra il mondo e l'anima, che, per Zambrano, configura la definizione della vita. E così avevamo perso il mondo, sostiene la filosofa, che si faceva sempre più freddo, distante, infinitamente lontano. "El mundo, organismo animado. Se ha convertido en agregación de átomos, polvo de estrellas que llora una perdida unidad" (Zambrano 1933a: 1). Tuttavia, è l'urgenza dello spazio, in quanto dimensione umana nel mondo, a determinarci e a spingerci a ridefinirlo ogni volta, come una umanità vitale e dialogante. Ed ecco le parole di scoperta gioiosa: "De nuevo, el mundo. Es el descubrimiento que toca a nuestro instante. El mundo, jugoso y único que existe, está en pie, ante nuestros ojos ya para siempre cambiados" (Zambrano 1933a: 1).

La narrazione mantiene lo stesso tema, approfondendo la meditazione, nell'articolo/frammento che si pubblica appena un mese dopo del precedente. *Nostalgia de la tierra* (1933b) riprende, infatti, con maggiori dettagli il sentimento della perdita di quel dialogo definito precedentemente e raddensa nella parola "terra" un coagulo di concretezza ancora forse troppo evanescente nel termine "mondo". La Terra disegna ancora più verosimilmente le categorie dello spazio, perché finito, pesante, misurabile con lo sguardo e descrivibile con le parole. L'"infinito" invece, suggerisce Zambrano, suole essere il nome di quanto non si trova né qui né lì, di ciò che non si colloca in nessun luogo; infatti, stare nell'infinito corrisponde ad essere esiliato.

La sofferenza per la perdita del dialogo, del contatto tra l'umanità e la terra, in quanto perdita del dialogo con la realtà, si configura come una nostalgia della gravità, "de los cuerpos que pesan […] es la fuerza que nos mantiene en contacto con la tierra, pegados a ella, criaturas de su suelo. Es la raíz que, uniéndose a la tierra, nos permite, elástica y flexible, hasta separarnos momentáneamente, sin sufrir la angustia del destierro" (Zambrano 1933b: 32). Il soggetto collettivo è ancora il protagonista che abita la narrazione, la voce narrante, assoluta e onnisciente.

Sarà nel frammento seguente, *De una correspondencia* (1933–34), quando prende la parola un soggetto autodiegetico, il quale traccia la corporeità di un personaggio agente nella narrazione, una figura femminile che percorre dinamicamente lo spazio che la sostiene e che usa il tempo passato dell'imperfetto per manifestare la parola che scaturisce dall'esperienza, come nella più antica tradizione letteraria, mentre evoca proprio l'energia del movimento insieme alla sua plasticità in divenire: "Corría esta tarde a contraviento, […] hacia el viento y contra mí misma en realidad, pues era de mí, de mis pensamientos posados en la sombra de lo que propiamente quería alejarme" (Zambrano 1933–34: s. p.). Il personaggio, nel discorso letterario si fa carne, irrimediabilmente umano (abbiamo già ricordato "[…] las historias de las criaturas anónimas, realidad la más real, que sólo el arte puede aceptar y poner de manifiesto", Zambrano 2010: 76), perché gravido di sensi e in dialogo con lo spazio terrestre. Sempre in tensione tra l'imperfezione dolorosa e la visione del trascendente:

> No sé, pero quisiera permanecer con mis sentidos y mi pensamiento en suspenso, inmensos en estos elementos: luz, sombra, tierra, viento. Quería, no sé por qué, que ya no hubiese nada más, que no existiera ninguna otra cosa, que todo fuera eso, eso y ojos para verlo, piel para sentirlo, olfato para extenderse bajo su efluvio, pies para recorrerlo. Y que mi vida transcurriese así, siempre por los caminos de la tierra contra el viento, bajo la luz, sobre la sombra (Zambrano 1933–34: s. p.).

La stessa voce autodiegetica riprende la narrazione, appena pochi mesi dopo, nel frammento *Límite de la nada* (marzo-aprile 1934): "Sobre mi frente apretada de pensamientos en sombra y más allá de ella, la línea ancha y baja del horizonte desolado, […]" (Zambrano 1934: 39). Il testo passa a narrare il fallimento del soggetto nell'evasione da sé stesso, nell'espansione dello sguardo oltre il limite dell'orizzonte, dell'incontro con gli altri esseri umani. L'orizzonte si fa metafora di ciò che limita e rifiuta insieme, ciò che obbliga il soggetto a ritrarsi in sé e impedisce il perpetuo transito verso gli altri esseri. Metafora di una volontà di distanza che comprime e trattiene, che segna confini, barriere: "la misma voluntad de distancia que me impide confundirme con el horizonte me impide llegar a los demás seres"

(Zambrano 1934: 39). Questo "sentimiento trágico de la vida", di unamuniana memoria (Unamuno 1913), si fa breccia nel tessuto narrativo del romanzo "a pezzi" che María Zambrano sta scrivendo, preludio della visione della guerra fratricida che sarà pretesto e materia dell'ultimo frammento, *Desde entonces* (1936). Perché, ricorda la filosofa, l'essere, negandosi a sostenere l'ordine del mondo, si carica di fatica, di violenza, e si espone alla realizzazione di un tragico destino: "Crear a mi enemigo, sostener a mi enemigo, es el sino trágico de la vida" (Zambrano 1934: 40). Ed ecco la coscienza del nulla, la profezia della perdita assoluta del mondo e della sua umanità. Perché il nulla prescinde da questa, non chiede dialogo o collaborazione, ma attende e le si consegna senza richiedere risposta. Tuttavia, l'umano, nella visione zambraniana, mantiene il potere immaginifico della speranza, della narrazione capace di disegnare possibilità, della parola umana che si fonde in quella dell'altro e in lui si abbandona. E, nelle parole della pensatrice: "Y bastará que la línea del horizonte se quiebre un día, bastará que su voluntad de distancia ceda, me ceda el paso, el hueco, por donde, irremediablemente, me hunda en su ancho seno" (Zambrano 1934: 40).

Arriviamo così a *Desde entonces*, il "pezzo" che ci ha permesso di attivare un cammino à *rebours* tra gli scritti e il pensiero di María Zambrano. Pare che la stessa autrice non ricordasse la prima pubblicazione dell'articolo sulla rivista zaragozana *Noreste* nella primavera del 1936, a pochi mesi dallo scoppio della Guerra civile spagnola. E, infatti, nel primo occhiello del reportage che le dedica il periodico "ABC" nel 1989, in cui riappare il frammento, leggiamo che

> María Zambrano había decidido escribir una novela. Algunos fragmentos llegaron a publicarse en las revistas literarias de provincia que tanto auge tomaron durante la República, pero *Desde entonces* es el único que aparece como tal. Nadie, ni la propia autora, lo recordaba (Zambrano 1989: 70).

Juan Carlos Marset riporta, nel testo dell'intervista, quanto la Zambrano gli aveva raccontato precedentemente, come genesi stessa di questo "pezzo" narrativo provocato da una visione onirica, nella quale aveva visto le strade e le piazze di Madrid insanguinate:

> En esa novela inconclusa, Usted me ha dicho que estaba presentida la catástrofe que no pudimos evitar. A sus amigos les contó que había soñado con las calles y plazas de Madrid manchadas de sangre. Pero, quizás no era en verdad una novela lo que usted pretendía hacer, sino un acto de confesión – toda una "confesión" del siglo – un sacar a luz aquellas turbas inquietas, resentidas hasta la gravedad, que se iban agolpando, tomando posesión, alrededor de la conciencia (Marset 1989: 70).

Nel testo del frammento, lo stesso soggetto narrativo si rivela sin dall'inizio, come ponte tra diversi piani temporali, che, incrociandosi, permettono all'io di scivolare dal presente al passato per poi ritornare al presente. Dall'*incipit*: "Volvía y era solo eso: volver, hacer pie un instante en el todo oscuro del pasado, naufragar en su poblada y cálida sombra para arribar de nuevo a la superficie lisa del presente en su fría luz incierta" (Zambrano 1936: s. p.). Si produce così un dialogo frutto dello sdoppiamento del soggetto che medita sul senso dell'odio e della sopraffazione:

> ¿Qué cara tienes tú, ¡oh, amor!, y tú viejo odio, ¡tan viejo! ¿y el terror, y el deseo y el ímpetu de dominación? ¿Qué cara? […]. ¿Será posible que yo no venza en este combate contra las sombras, contra todas las sombras del mundo? ¿Será posible que vaya sola, sin cortejo de ángeles y amigos? ¿Será posible que la conciencia del mundo, el esfuerzo cósmico y divino por iluminar las tinieblas deje desamparado a este su tímido reflejo frente a su enemigo de siempre, ciega resistencia de la pasión opaca? (Zambrano 1936: s. p.).

L'Io si apre prima alla necessità dell'altro che accompagni, come un amico, il soggetto, l'essere desolato, perché un corpo solo, che si ritaglia uno spazio nella solitudine del vuoto, è qualcosa di debole, come un solo albero nella steppa – ricorda Zambrano – come un solo giunco vicino all'acqua, come una sola nota nel silenzio di una stanza chiusa. E poi, la necessità del Noi, di un'intera collettività umana che si condensi in un unico essere, come spazio di coscienza, concreto, reale al tatto, un corpo che sostenga tutti i corpi, e con il quale avanzare insieme nel vuoto della desolazione. In definitiva, un Io che si faccia Noi, che si frammenti e condivida il dolore dell'umanità, senza perdere l'interezza dell'unicità dell'essere, in quanto spazio della coscienza e, allo stesso tempo, essere concreto, tangibile, corpo capace di sostenere gli altri corpi e avanzare insieme nel vuoto della guerra fratricida:

> Pero no es bastante. Un alguien a mi lado, al alcance de mi mano; necesito a alguien que vea y sienta; alguien que toque por lo menos, que ocupe espacio, que añada volumen al escaso de mi cuerpo, que nutra la extensión de mi sombra, que resguarde mis aterridos costados de los avances del vacío. […] Ya no marcharía hacia el ayer tan sola (Zambrano 1936: s. p.).

In conclusione, attraverso questo breve percorso tra i "pezzi" degli scritti e del pensiero di María Zambrano, come scelta stilistica riguardo al suo progetto di romanzo, è possibile affermare ancora una volta con Blanchot (1990: 75) che "i frammenti si scrivono come separazioni incompiute" che non "lasciano che si sparpaglino i segni" e che persistono "proprio grazie alla loro incompiutezza". Il frammentismo appare così adeguato ad esprimere le modalità del discorso narrativo

riguardo alla crisi della scrittura, effetto, a sua volta, della crisi della visione della realtà e del mondo in quanto plenitudine e interezza, che la modernità ha mostrato in tutti i versanti artistici. Le modalità poietiche di María Zambrano consegnano al testo letterario la capacità di convertirsi in modello ontologico dell'essere nel mondo, persino più potente del saggio filosofico o religioso, e al "frammento" tutta la irruenza di una illuminazione, all'interno della coscienza della crisi dell'unità nella modernità. Il frammento *Desde entonces*, che acquista la luminosità della chiaroveggenza, in realtà non interrompe il progetto narrativo, perché poi sarà recuperato dalle visioni autobiografiche dell'eteronimo zambraniano Ana de Carabantes, e soprattutto da tutti i "pezzi" di meditazione che María Zambrano affiderà ad altrettanti frammenti scritti nell'esilio e sull'esilio negli anni del franchismo. Da uno di questi, in particolare, si raccoglie qui, ancora una volta, la lezione della pensatrice spagnola, la necessità di superare il destino del limite tragico dell'umanità, di non smettere di immaginare la frammentazione dell'orizzonte come una via d'accesso ad uno spazio, un tempo e una parola umani e comuni:

> […] lo que quisiera es que todos los hombres estuviesen en el centro de una patria común. […]. De ahí que mi ferviente voto, ofrenda, es que no se repita, que no se repita más la guerra civil en parte alguna del mundo, que los hombres encuentren una patria común que, sin dejar de ser patria y singularmente suya, sea al par de todos los hombres (Zambrano 1988: 86).

Bibliografia

Blanchot Maurice (1990): *La scrittura del disastro*. SE (Studio Editoriale), Milano.

Blanchot Maurice (2015): *La conversazione infinita*. Einaudi, Torino.

Marset Juan Carlos (1989): *He estado siempre en el límite*. "ABC", 23.04.1989, pp. 70–71.

Mora Vicente Luis (2022): *Discontinuidad y fragmentarismo en la prosa hispánica actual: relectura de dos modos de entender la estética de la disgregación narrativa*. In: *Grietas. Estudios sobre fragmentarismo y narrativa contemporánea.* A cura di T. Gómez Trueba e R. Venzon. Peter Lang, Bern, pp. 21–59.

Saldaña Alfredo (2009): *No todo es superficie. Poesía española y postmodernidad*. Universidad de Valladolid, Valladolid.

S.A. (23.04.1989): *María Zambrano, la razón apasionada*. "ABC", pp. 69–73.

Soffici Ardengo (1921): *Giornale di bordo* (3ª edizione). A. Vallecchi, Firenze.

Trapanese Elena (2018): *Sueños, tiempos y destiempos. El exilio romano de María Zambrano*. Universidad Autónoma de Madrid, Madrid.

Unamuno Miguel de (1913): *Del sentimiento trágico de la vida*. Renacimiento, Madrid.
Zambrano María (1928): *Ciudad ausente*. "Manantial" (Segovia), n. 4–5, p. 16.
Zambrano María (1933a): *De nuevo, el mundo*. "Hoja Literaria", n. 1(1), p. 1.
Zambrano María (1933b): *Nostalgia de la tierra*. "Los cuatro vientos", n. 2, pp. 28–33.
Zambrano María (1933–34): *De una correspondencia*. "Azor", n. 15–16, dicembre 1933–gennaio 1934, s.p.
Zambrano María (1934): *Límite de la nada*. "Literatura", n. 2, marzo–aprile, pp. 39–40.
Zambrano María (1936): *Desde entonces*. "Noreste", V, 14, s. p.
Zambrano María (1988): *El exilio, alba interrumpida*. "Turia", n. 9, pp. 85–86.
Zambrano María (1989): *Desde entonces*. "ABC", 23.04.1989, p. 69.
Zambrano María (2010): *La mujer en la España de Galdós*. In: *España, sueño y verdad*. Diario Público, Barcelona, pp. 67–88.
Zambrano María (2018): *La reforma del entendimiento español*. In: *Obras completas: IV, I.* A cura di J. Moreno Sanz. Galaxia Gutenberg, Barcelona, pp. 445–457.

Abstrakt

Fragmenty powieści Marii Zambrano

W kwietniu 1989 roku hiszpańskie czasopismo „ABC" opublikowało tekst filozofki Marii Zambrano *Desde entonces, fragmento de una novela inconclusa*, który ukazał się wcześniej w 1936 roku w czasopiśmie „Noreste". Prawdopodobnie projekt narracyjny odnotował niepowodzenie w obliczu dramatu wojny domowej, która wybuchła kilka miesięcy później, oraz wygnania. Jednak wraz z innymi możliwymi „fragmentami" projektu, opublikowanymi wcześniej w formie artykułów, ten tekst literacki zdaje się tworzyć własną poetykę fragmentu jako możliwości przedstawienia złożonej wizji świata nowoczesności.

Słowa kluczowe: María Zambrano, powieść, fragment, nowoczesność

Fabrica Litterarum Polono-Italica
2026, nr 2 (12), s. 1–15

www.fabricalitterarum.com
ISSN 2658-185X
https://doi.org/10.31261/FLPI.2026.12.02

ARTYKUŁY I ROZPRAWY

Ambra Pinello

Università degli Studi di Palermo
e-mail: ambra.pinello@unipa.it
https://orcid.org/0000-0001-6039-6308

Frammentazione e ricomposizione, ibridismo di genere e iconotestualità negli *articuentos* di Juan José Millás

Abstract

Fragmentation and Recomposition, Genre Hybridity and Iconotextuality in the *Articuentos* of Juan José Millás

This paper explores the evolution of the *articuento*, a hybrid genre created by Juan José Millás, conceived as a result of fragmentation and recomposition on the border between literature and journalism. This blurred boundary invites a broader reflection on processes of cross-contamination among heterogeneous codes, which in Millás' work extends to the intermedial and iconotextual dimension. After a preliminary consideration of hybridity as a constitutive feature of the genre, the discussion focuses on the text-image nexus, proposing to read the *articuentos* as dual-register texts in sustained dialogue with the image.

Key words: *articuentos*, Juan José Millás, genre hybridity, iconotextuality

Parole chiave: *articuentos*, Juan José Millás, ibridismo di genere, iconotestualità

CC BY SA

> Il frammento è un viaggio nel nucleo atomico, nell'àcaro pascaliano, nel dedalo del protozoo. Più frammenti pensanti insieme formano delle nuove aggregazioni, delle vegetazioni da grotta, dove si colgono altre rivelazioni. […]. L'unità non è un luogo; il frammento è un luogo, è tutti i luoghi, e l'unica unità possibile (Ceronetti 1994: 10–11).

Fin dalle origini della stampa in senso moderno, il rapporto tra letteratura e giornalismo si è nutrito di un dialogo costante, alternando sapientemente armonia e frattura, fino a trasformare i due ambiti in "ramas de una misma raíz" (Vera 1995: 12). La loro relazione controversa, "una historia de amor y odio, […] de necesidades y rechazos" (Estévez Molinero 1998: 40), si configura come un intreccio fecondo quanto complesso, in costante evoluzione. Il risultato è una profonda contaminazione di codici e linguaggi e la genesi di forme ibride sempre nuove, che testimoniano come scrittura giornalistica e scrittura letteraria siano organismi vivi e variabili, esposti a condizionamenti, fluttuazioni e oscillazioni che ne ridefiniscono senza sosta lo statuto.

L'*articuento* ideato, nel 1990, da Juan José Millás rappresenta un esempio paradigmatico di tale ibridazione: l'urgenza di informare, approfondire e conferire significati ai fatti sociali, come pure le tecniche di inchiesta e documentazione, affondano le radici nel giornalismo, mentre sul piano retorico e stilistico la scrittura millasiana attinge a modalità proprie della narrativa, ereditate in particolare dal romanzo. Come "mani dello stesso corpo" (Zengrilli 2010: 184), le due sfere collaborano per ampliare le potenzialità pragmatiche delle scritture referenziali senza rinunciare all'immediatezza espressiva tipica delle pagine del quotidiano. Ne derivano testi "fronterizos" (Martínez Albertos 1992: 280), sospesi tra cronaca e invenzione, capaci di offrirsi come orizzonte ermeneutico alternativo di una realtà contemporanea percepita come sfilacciata e scissa. In essi si realizza una dissoluzione dei generi che non è perdita, bensì ricomposizione e acquisizione: dalla frammentazione dei codici nasce un testo nuovo, capace di raccontare il reale con gli strumenti della finzione narrativa.

Ogni singola *columna* millasiana, dunque, è al tempo stesso un *artículo* d'opinione e un *cuento* finzionale: *inventio* narrativa e *ars* creativa che si combinano con il dato concreto, generando un esemplare letterario unico, composito e omogeneo. L'obiettivo non è più soltanto informare, ma piuttosto coinvolgere e orientare i lettori, aspirando ad una "verità morale" che, disposta a farsi "coscienza, interpretazione autentica delle pulsioni e dei sentimenti della gente" (Isgrò 2004: 36), diviene il potenziale terreno di incontro tra i due mondi d'origine. In questo "subgénero periodístico, resultado de la hibridación entre el microrrelato y la columna de opinión" (Mancera Rueda 2009), la scrittura

letteraria assorbe quella giornalistica e viceversa, arricchendosi l'un l'altra. Sulle pagine di *La Vanguardia*, Pedro Vallín (2011: 40) insiste sull'originalità di tali esperimenti, definendoli "insólitas columnas de opinión, insólitas por esa singularidad de querer ser cuentos y comentarios de actualidad al mismo tiempo". Come precisa Valls (2009: 120), infatti, queste narrazioni brevi su stampa "por los procedimientos retóricos y los motivos que utiliza están a veces más cerca de los clásicos textos de ficción".

Già presente nella scena letteraria spagnola dalla metà degli anni '70 e affermatosi, soprattutto, con la pubblicazione di *El desorden de tu nombre* (1988) e, definitivamente, con *La soledad era esto* (1990), Millás, scrittore pluripremiato dalla curiosità onnivora, non dismette mai i panni del romanziere, ma partorisce un'opera che ingloba la percezione e, insieme, l'alterazione dei dati dell'esperienza. Ciò che ne scaturisce s'inserisce all'interno di una dimensione poietica dai contorni sfumati, popolata dalle ossessioni ricorrenti nell'intera opera millasiana: l'identità, la memoria, il binomio realtà/irrealtà, il linguaggio e il corpo. I topoi letterari dell'autore si fanno strada nello spazio ristretto dell'*articuento*, raggiungendo, al suo interno, il grado massimo di intensità. Il genere segna, così, lo snodo decisivo di un itinerario creativo che l'autore stesso concepisce come "una imitación, un trasunto, una copia, quizá una metáfora del mundo" (Millás 2014b), in cui riflettere l'urgenza, mai sopita, di dar voce alle assurdità del reale. Tale esigenza insaziabile trova espressione sulle pagine del quotidiano spagnolo di maggiore diffusione internazionale, "El País", pur presupponendo sempre l'esercizio della fantasia.

In quella che Rosa Montero (2005) celebra come "una nueva manera de hacer columnas", dunque, la letteratura non pretende di realizzare le più alte aspettative gnoseologiche, non si traveste da sibilla di somme verità, ma propone "en clave de humor extravagante y de explotación del absurdo" (Ayuso 2000: 29) una rappresentazione scrupolosa della società, delle sue contraddizioni e del suo logorio. Tale rappresentazione ritrae una realtà che, in quanto figlia del suo tempo, è "integrada también por lo que consideramos irreal, por la fantasía" (Valls 2001: 11), nella piena consapevolezza che, come sostiene lo stesso autore in *El agente de la Interpol*, "las cosas irreales determinan nuestras vidas mucho más que las reales" (Millás 2011: 336).

Nella carriera dell'autore valenciano, dunque, l'ideazione dell'*articuento* determina un momento cruciale, seminando il germe della scrittura sperimentale che lo accompagnerà in tutte le tappe successive. Come osserva Marín Malavé (2011: 63), infatti: "No es […] aventurado afirmar que el escritor Juan José Millás no sería el mismo si en 1990 no hubiera abierto esa puerta de dedicación al columnismo". A tal proposito, Valls (2001: 10) precisa:

> […] es en 1990, con su trabajo como articulista en *El País*, cuando emprende definitivamente un nuevo rumbo narrativo, adoptando una nueva poética. […] es en los artículos donde Millás ensaya, experimenta, con una manera distinta de encarar la realidad, de insuflarle savia nueva a sus novelas. Y es en el cruce de géneros (artículo/ cuento/ fábula/ novela/periodismo/ literatura) donde surge esa regeneración enriquecedora para el conjunto de su obra.

Questa rigenerazione feconda si origina a partire dalla pubblicazione di *Gripe*, il 23 febbraio 1990, quando Juan José Millás inaugura il genere, cominciando a firmare un contributo a cadenza settimanale, ogni venerdì. Tale contributo vede la luce sempre nella pagina conclusiva del quotidiano, la "Última", alla quale collaborano firme autorevoli del panorama spagnolo, come Josep Vicent Marqués prima di lui. Qui Millás plasma il fatto di cronaca o l'episodio quotidiano conferendogli una forma inedita, che gioca intenzionalmente a confondere l'esperienza concreta con quella immaginaria, la memoria biografica con l'invenzione letteraria.

Ogni *columna* millasiana profila così il ritratto di "una vita esterna e reale ma che si svolge estranea a lui, anche se gli transita accanto; una vita interiore e inventata" (Tabucchi 2011: 7). Questo vitale organismo diegetico, intriso di verità e finzione, di temi sociali come di indagine individuale, comporta, per l'autore-narratore, un intervento ermeneutico; lo induce, cioè, all'interpretazione dei fatti accaduti come pure di quelli immaginari. Ne consegue la determinazione di un assetto del tutto originale, un ordine nuovo "creato responsabilmente con una sintesi compositiva" (Battistini 1990: 16) che trasforma il caos del reale in racconto.

Servendosi della finzione letteraria e inserendola nel macrotesto giornalistico, pertanto, Millás crea una zona franca in cui sentirsi libero di sperimentare, spaziando dall'episodio quotidiano alla dissertazione filosofica, dalle questioni politiche allo scavo psicologico e identitario, dalla divertita analisi della lingua e dei suoi tranelli all'aspra denuncia sociale. In questo spazio liminale, che Turpin (2000: 153–154) definisce "un espacio moral donde experimentación y tradición logran darse la mano con la sospecha de ser las responsables del aliento innovador", la dimensione personale assume una valenza potentemente polifonica. I fatti di attualità vengono sottratti alla loro immediatezza cronachistica e trasfigurati in chiave simbolica: sublimati, assumono un valore che travalica il dato contingente e si proietta su un piano collettivo, come riflesso di pratiche sociali e culturali condivise.

Tuttavia, questo processo di trasfigurazione non si esaurisce nel piano strettamente linguistico; al contrario, esso affonda le radici nella struttura iconotestuale che sorregge l'intero macrotesto giornalistico nel quale gli *articuentos* si inseriscono. A partire dai primi anni Duemila, infatti, parola e immagine s'intersecano gradualmente e con modalità variabile nella pagina millasiana, fino a dar forma ad una trama inestricabile che definisce lo statuto stesso del genere. A tal proposito,

è possibile delineare una traiettoria degli *articuentos* all'interno di "El País" in relazione all'introduzione e al ruolo progressivamente crescente della componente icono-visuale, tenendo conto sia della loro specifica collocazione editoriale, sia di un criterio d'ordinazione puramente cronologico.

Una prima fase è determinata dai testi pubblicati, negli anni Novanta, in "Última", la pagina del quotidiano abitualmente destinata, all'epoca, agli articoli d'opinione. Qui l'eventuale fotografia visibile è un mero elemento di impaginazione legato ad altri contenuti presenti, che non interagisce in alcun modo con il contenuto dell'*articuento*, sebbene, in un'ottica più ampia, entri comunque in relazione con esso. È questo il caso del testo d'esordio summenzionato, *Gripe* (23/02/1990; Millás 1990b), o ancora di *Las moscas* (02/09/1994; Millás 1994), *Andar* (07/11/1997; Millás 1997) e *Existir* (02/02/1996; Millás 1996), i quali sono tutti interamente affidati alla parola scritta, privi di qualunque accompagnamento iconico accuratamente selezionato.

Così risultano essere pure i contributi pubblicati, nei primi anni Duemila, nello spazio intitolato "Opinión", da allora sede prediletta degli *articuentos*. Anche in questa seconda fase, quindi, i testi si mantengono prevalentemente verbali. Soltanto nelle versioni online più recenti compaiono fotografie di apertura, le quali, però, sono inserite nella pagina solo per una questione di coerenza con le pratiche editoriali digitali del quotidiano e non a seguito di una scelta strutturale dell'autore, funzionale alla costruzione del pezzo.

Nondimeno, parallelamente, a partire dal 2004, Millás sperimenta un formato affine ma distinto: brevi prose didascaliche o "Pie de foto", ospitate nelle pagine estive di "El País", la "Revista de Verano", fino al 2006 e, più tardi, in "El País Semanal", in cui l'immagine diventa il motore della scrittura, la sua matrice semantica. Di norma estratte dall'archivio del quotidiano e qui riproposte, le fotografie sono ampliate grazie al commento dell'autore, che ne isola i dettagli, connotandoli e trasformandoli in racconto. Alcuni esempi emblematici sono: *Sexo y género* (25/11/2023; Millás 2023), *Usted no tiene corazón* (12/08/2004; Millás 2004a), *Lo que dura un segundo* (13/08/2005; Millás 2005), *La distancia entre los pies y la cabeza* (22/08/2006; Millás 2006) e *Resistencia de materiales*. In quest'ultimo "Pie de foto", del 2 agosto 2004, Millás si serve di una metafora ingegneristica per commentare uno scatto di dieci mesi prima che ritraeva un uomo e una bambina, padre e figlia, stretti in un abbraccio e in lacrime, davanti alle macerie della loro casa a Nablus, in Palestina. Nella rilettura millasiana, il loro legame è la sola struttura portante che non potrà essere demolita, braccia e mani diventano un traliccio "capaz de resistir" alla dinamite innescata dell'esercito israeliano, mentre il mondo distrattamente volge lo sguardo altrove e li dimentica. Dalla foto, dunque, nasce una micro-narrazione dotata di un potente messaggio etico, che acuisce la carica comunicativa dell'immagine e ne amplifica la portata.

Sebbene non siano stati inclusi nella raccolta *Articuentos completos* del 2011[1] e non appartengano al *corpus* canonico del genere, dunque, i testi pubblicati nella "Revista de Verano" condividono con l'*articuento* il registro, lo stile, la natura ibrida a metà strada tra giornalismo e finzione narrativa e, soprattutto, l'intento perturbante. La linea adottata, inoltre, anticipa la successiva istituzionalizzazione del dialogo testo-immagine, occupando nella traiettoria millasiana sopraccitata un punto intermedio, preparatorio alla fase in cui la fotografia diventa parte integrante del dispositivo narrativo.

La vera svolta a favore dell'iconotestualità, infatti, avviene con la rubrica "La imagen", inaugurata nel 2013 su "El País Semanal" (EPS). Qui l'innesto fra i due codici si fa costitutivo: ogni articolo prende le mosse da una fotografia che l'autore seleziona per poi commentarla, proponendone una visione alternativa. *La necesidad del encuadre* (29/06/2013; Millás 2013b), *Un problema de diseño* (14/12/2013; Millás 2013c) e *No estamos por la labor* (07/04/2024; Millás 2024) – giusto per citare alcuni esempi – mostrano come la scrittura di Millás problematizzi e sovverta ciò che l'immagine sembra attestare. In *Las mil y una caras de la fotografía* del 30 ottobre 2016, è l'autore stesso a chiarire che per cogliere il reale significato di una fotografia – in modo non dissimile da quanto avviene in letteratura – è richiesta un'osservazione profonda "a través de los rayos equis para descubrir su esqueleto, que era donde se encontraba su razón de ser".

In tal senso, di particolare interesse risulta *No estamos por la labor* del 7 aprile 2024. L'*articuento* è costruito a partire dallo scatto di Tomás Cuesta, dato di cui ci informa la didascalia, a cura della redazione fotografica di "El País", la quale recita: "Una familia sin hogar a la puerta de un supermercado en Buenos Aires el pasado noviembre".

Sul piano iconico, la fotografia propone una composizione frontale: in primo piano una madre e due bambini, scalzi, accasciati su un cumulo di cartoni e stracci logori, all'ingresso di un supermercato. Lei ha un piede fasciato e lo sguardo rivolto all'entrata, mentre i bambini – come "muñecos rotos que han dejado de importar a sus dueños" – sono uno disteso supino su un passeggino consumato e l'altro prono a terra. Alle loro spalle, sulla stessa vetrina contro cui la donna poggia la schiena, è affisso un cartellone pubblicitario in cui campeggia la promessa di "precios justos". L'immagine propone e impone, così, un ossimoro visivo, giustapponendo la vulnerabilità dei corpi e la retorica del consumo.

Sul piano testuale, poi, Millás attiva strategie narrative che implicano una presa di coscienza e un'assunzione di responsabilità da parte del suo pubblico. L'*incipit* deittico-imperativo ("Observen…") istituisce, infatti, una sorta di patto di visione

1 Si tratta della seconda raccolta, edita da Seix Barral e contenente ben 583 *articuentos*, mentre la prima, intitolata *Articuentos*, risale al 2001 e raccoglie circa 190 testi scritti tra il 1993 e il 2000.

con i lettori, che sono ora chiamati a guardare, dettaglio per dettaglio, la devastazione che compone la scena. Subito dopo, però, mediante un procedimento caro all'autore, il pathos sembra allentarsi e i lettori sono condotti altrove, distratti dalla rievocazione di un vecchio quiz televisivo, "El precio justo", i cui partecipanti erano tenuti ad indovinare il prezzo di un prodotto per poterselo aggiudicare. Il narratore prosegue, allora, invitando a riflettere sulla polisemia e sui possibili contesti d'uso del termine "justo", e conclude:

> El pie de foto se refería al grupo como "una mujer y sus dos hijos indigentes", pero nosotros veíamos una familia rota en el sentido literal de la palabra, es decir, una familia descerrajada, quebrantada, reventada, exhausta. En Argentina abundan, pero aquí no nos faltan, de modo que deberíamos pensárnoslo, pero no estamos por la labor.

Il punto di torsione, dunque, è dato dal confronto tra la didascalia redazionale e la contro-lettura che la narrazione millasiana propone con un evidente scarto di registro: se nella didascalia la famiglia veniva designata dal sintagma preposizionale "sin hogar", che rimanda all'assenza di un bene materiale, la casa, Millás la ridefinisce "rota", servendosi poi di una serie di aggettivi – "descerrajada, quebrantada, reventada, exhausta" – che fanno esplicito riferimento alla dimensione umana, affettiva e relazionale. L'attenzione è spostata, così, dall'assenza di denaro alla lesione del legame e alla spossatezza dei corpi, restituendo alla scena una densità umana che l'etichetta statistica non contemplava. L'economia resta lo sfondo causale, ma il senso dell'immagine risiede adesso nella violazione della trama familiare ed esistenziale: ciò che vediamo non è una povertà qualunque, bensì la frattura di una vita comune. Quando il testo generalizza estendendo il malessere all'intero Paese – "En Argentina abundan" –, fornendo pure il dato numerico della povertà pari al 60%, non sta solo moltiplicando i casi di miseria, ma sta universalizzando una condizione umana che ci riguarda tutti, nessuno escluso – "aquí no nos faltan" –, e sta chiamando in causa la nostra responsabilità civica. In questo modo la fotografia viene ri-incorniciata e risemantizzata: non è più un semplice documento che attesta il deficit materiale di una singola famiglia qualunque, ma la testimonianza vivida di una vulnerabilità condivisa o condivisibile. Ora è la dignità – più che l'indigenza – a diventare misura di lettura.

L'apparente neutralità della didascalia viene, allora, scardinata, preparando il terreno alla frase conclusiva che il titolo, con funzione cataforica, aveva già preannunciato. L'uso della prima persona plurale e l'espressione "no estamos por la labor" trasforma, con un atto perlocutivo, la mera contemplazione dell'immagine in un'esortazione delle coscienze. Lungi dal configurarsi come semplice congedo ironico, induce il lettore a volgere verso di sé lo sguardo inizialmente orientato all'esterno,

mettendosi in discussione. Di fatto, il testo agisce da dispositivo critico, problematizzando la presunta trasparenza della fotografia e del messaggio di fondo che l'accompagnava.

Il medesimo schema di relazione testo-immagine si ripete negli *articuentos* più recenti, che segnano l'ultima fase e sono caratterizzati sempre dagli stessi elementi: attenzione iniziale al dettaglio iconico, tono ironico-paradossale, eventuale introduzione dell'elemento fantastico e una conclusione performativa che sposta l'asse dalla mera descrizione ecfrastica alla responsabilità dello sguardo. Il modello si presenta, quindi, in tutti i contributi che Millás firma attualmente nelle sezioni del quotidiano dedicate agli articoli di opinione, non svincolandosi mai dall'immagine, ma al contrario integrandola e interpretandola, alla ricerca del suo significato recondito, "al otro lado de lo evidente" (Millás 2016).

Se fino al 2016, infatti, i testi pubblicati in "Opinión" – come ad esempio: *El escalafón* (2013a) o *El orden* (2014a) – non sono associati ad alcuna immagine – salvo il ritratto dell'autore – dal 19 gennaio 2017, con *Normalidad*, figura stabilmente una foto d'apertura accompagnata da una didascalia e posta subito prima della *columna* millasiana. Questa prassi riguarda, pertanto, sia gli *articuentos* che Millás pubblica settimanalmente ne "El País", sia i testi che continua a firmare per "El País Semanal", i quali compaiono pure nell'edizione on line del quotidiano, elpais.com, all'interno della sezione "Opinión".

Nel percorso appena tracciato, pertanto, si delinea una progressiva apertura dell'*articuento* all'iconotestualità, confermando l'originaria vocazione del genere a muoversi tra codici differenti e a ridefinire continuamente i propri confini. È in questa prospettiva che si collocano alcune recenti riflessioni teoriche, come quella proposta da González Aktories (2019: 25–26), la quale osserva che lo studio della letteratura, nell'ultimo mezzo secolo, non può prescindere da una considerazione congiunta dei suoi contenuti e delle forme materiali incaricate di veicolarli, comprese le dimensioni grafiche e visive che concorrono alla significazione. In quest'ottica, tutte le scritture verbivocovisuali[2] mostrano che l'interferenza tra segni diversi – "immagini e parole infatti sono segni" (Pizzo Russo 1997: 42) – non si riduce a mero ornamento, ma si configura come compresenza costitutiva, capace di generare un dialogo tanto affascinante quanto fruttuoso. Da tale premessa scaturisce una distinzione metodologica cruciale: se un tempo si parlava di studi "entre artes", oggi la riflessione si colloca piuttosto "entre medios" (González Aktories 2019: 28). Ciò comporta, da un lato, l'abbandono di gerarchie normative che stabilivano cosa fosse degno di essere considerato arte e cosa no; dall'altro, il riconoscimento dell'impossibilità di tracciare linee di demarcazione nette tra i sistemi semiotici. Questo riposizionamento metodologico prende le mosse dalla lunga tradizione che ha

2 Il termine è un neologismo introdotto da James Joyce nel libro II, episodio II di *Finnegans Wake*.

rintracciato analogie e differenze fra arti visive e parola, ma, al tempo stesso, la valica, superando pure la rigida distinzione che, a partire dal *Laocoonte* di Lessing, si è consolidata fra arti temporali e arti spaziali, segnando a lungo l'orizzonte critico. Le ricerche più recenti, infatti, hanno relativizzato e decostruito tale dicotomia, mostrando come il letterario e il visuale non solo condividano coordinate spazio-temporali, ma possano interagire, contaminarsi e persino compensarsi, fondendosi in un unico discorso, in cui "i caratteri peculiari di entrambi servono a neutralizzare i loro difetti" (Pizzo Russo 1997: 42).

A conferma di questo cambio di paradigma, si ricorda la fondazione, nel 1987, dell'International Association of Word and Image Studies (IAWIS/AIERTI), nata a seguito della *First International Conference on Word and Image* di Amsterdam. L'associazione ha rappresentato una svolta epocale nella sistematizzazione degli studi sulla relazione testo/immagine, sancendo la maturità di un ambito che non è più marginale, ma riconosciuto come asse fondamentale delle scienze umane (González Aktories 2019: 27).

Sul piano teorico, quindi, in linea con quanto già ravvisato negli anni novanta da Claus Clüver, Peter Wagner e dagli altri pionieri degli studi intermediali come Heffernan, Mitchell e Steiner,[3] nell'iconotesto immagine e parola costituiscono un tutt'uno inseparabile, "un todo que no puede disolverse" (Artigas Albarelli 2019: 57). Le componenti visuali e il testo si condizionano a vicenda, generando fenomeni di giustapposizione, combinazione e trasformazione che non possono essere ignorati ai fini analitico-interpretativi.

Ciò implica che la testualità dialoghi con i suoi supporti e le forme grafiche che la accompagnano, fino a configurarsi come un intreccio costitutivo di codici eterogenei. In questo contesto, va tenuto conto che l'immagine non è mai neutrale, ma agisce come uno strumento di significazione, orientando la lettura e aprendo lo spazio dell'interpretazione. È proprio in questa tensione fra illusione di trasparenza e costruzione discorsiva che si colloca l'analisi iconotestuale applicata agli *articuentos* di Juan José Millás, per comprendere i quali, però, risulta opportuno focalizzarsi su un linguaggio iconico in particolare, quello fotografico.

3 Claus Clüver, nel suo capitolo "Intermediality and Interart Studies", all'interno del volume *Changing Borders: Contemporary Positions in Intermediality*, a cura di Jens Arvidson et al. del 2007, propone un imponente *excursus* dalla nascita degli studi interartistici, che successivamente sono confluiti nei cosiddetti studi intermediali. I contributi di Clüver si sono rivelati cruciali per l'avanzamento di tale ambito di studi, insieme a quelli di figure quali: Irina Rajewsky, W. J. T. Mitchell, James Heffernan, Norman Bryson, Peter Wagner, Marjorie Perloff, Wendy Steiner, Lars Elleström, Liliane Louvel e Asunción López Varela Azcárate, tra gli altri, e accanto all'attività di forum accademici e pubblicazioni della International Society for Intermedial Studies, fondata nel 1996 (Giovine Yáñez 2019: 72–73).

La fotografia rappresenta forse l'esempio più eloquente della logica intermediale: un codice iconico che non solo dialoga costantemente con la parola scritta, ma ne ridefinisce i confini semantici e percettivi. Román Gubern Garriga-Nogues (1974: 23–66), in *Mensajes icónicos en la cultura de masas*, chiarisce come tale codice sia regolato da convenzioni e da un complesso sistema semiotico. Lo studioso, infatti, precisa che quello che, a prima vista, potrebbe apparire come un dato oggettivo è sempre, in effetti, il risultato di scelte tecniche, culturali e ideologiche che ne orientano la lettura. In tal senso, Roland Barthes (2003: 27–28), nel 1980, aveva già distinto tra lo *studium*, che assicura all'immagine una funzione di ancoraggio semantico, e il *punctum*, che introduce una componente empatica, soggettiva e irrazionale, che disorienta e stimola ogni spettatore in un modo diverso e imprevedibile. Ne consegue che l'immagine fotografica – "falsa a livello della percezione, vera a livello del tempo: […] immagine folle, *velata* di reale" (Barthes 2003: 115) – non è mai neutrale e, se inserita nel discorso giornalistico o in comunicazione con altri discorsi, funge da dispositivo legittimante e, al contempo, schiude varchi per l'invenzione, la deformazione e il gioco con il reale. È proprio su questo terreno ambivalente che si innesta l'iconotestualità degli *articuentos* di Millás, nei quali, come si è detto prima, la fotografia iniziale non si limita a illustrare, ma agisce da innesco narrativo, la parte di un tutto da ricomporre e risignificare mediante la scrittura.

Ogni immagine scelta dall'autore e collocata in apertura delle *columnas*, dunque, non è da intendersi come mero corredo illustrativo, bensì come frammento visivo capace di catturare l'attenzione del lettore e di conferire legittimità al testo per esserne, al tempo stesso, decostruita e riproposta sotto una nuova luce. Selezionata in accordo con il tema trattato o con l'interpretazione che si intende proporre di quel tema, la fotografia non garantisce l'oggettività che pare promettere inizialmente, ma è plasmata narrativamente, risultando destrutturata, potenziata o perfino ribaltata, fino ad assumere, nel testo, una definizione altra.

La pagina del quotidiano firmata da Millás si presenta, allora, come un vero e proprio iconotesto, in cui alla fotografia spetta il compito di offrire il frammento visivo di realtà, l'ancora giornalistica che garantisce al pubblico un'apparente trasparenza referenziale. È proprio a partire da questa promessa fatta agli occhi e per sua natura dotata di una potente carica comunicativa, che Millás opera una decostruzione narrativa: il racconto svela, deforma e amplifica il senso dell'immagine, trasformando la certezza fotografica in un interrogativo da sciogliere o in una scia da seguire tra le righe della scrittura ibrida dell'*articuento*.

Nel gioco ironico che contraddistingue l'universo millasiano, immagine e parola si offrono come due frammenti eterogenei che si illuminano a vicenda, producendo interessanti effetti di straniamento e significazione. L'instaurarsi della relazione tra tali frammenti conduce a un cortocircuito intermediale che richiede al lettore

un lavoro di ricomposizione costante. Egli è chiamato, infatti, non solo a cogliere il contenuto referenziale dell'immagine e della parola, ma a decifrare gli scarti, le ambiguità e le zone di attrito che emergono dal loro incontro ineludibile. In questo modo, l'*articuento* non propone mai un significato univoco, ma accoglie una pluralità di letture che destabilizza la linearità informativa propria del giornalismo e la integra con la complessità simbolica della scrittura letteraria, lasciando aperte le porte dell'interpretazione.

Il genere ideato da Millás diventa, così, un laboratorio di sperimentazione intermediale in cui la realtà appare simultaneamente documentata e capovolta: ciò che la fotografia mostra, il testo problematizza, restituendo al lettore un mosaico narrativo in cui l'unità non è mai data, ma sempre da ricercare negli interstizi che si celano tra l'obiettività del dato giornalistico e la libertà della finzione narrativa, tra la veridicità della foto e le plurime angolazioni da cui è possibile osservarla.

Non è azzardato, allora, identificare nella frammentazione e ricomposizione dei codici la cifra costitutiva di una scrittura situata al crocevia fra giornalismo e letteratura, che valorizza entrambi i sistemi e trova nell'immagine un ulteriore strumento di mediazione e di senso. La natura ibrida del genere non si limita a fondere "segni" diversi, ma li mette in tensione, facendosi metafora di una realtà che sfugge a qualunque principio di unità e che, piuttosto, si costruisce attraverso scarti, spaccature, dislocazioni e reinvenzioni continue.

Tali riflessioni trovano riscontro pure nell'architettura interna che regola gli *articuentos*, dal momento che la logica di frammentazione e ricomposizione è il principio strutturale del genere fin dalla sua ideazione. La struttura degli *articuentos*, infatti, pur con lievi variazioni sporadiche, segue uno schema fisso tripartito: tre paragrafi in una trentina di righe. In media l'estensione dei contributi oscilla tra le 1.700 e le 2.200 battute, mentre eventuali riduzioni o ampliamenti del testo dipendono dalle modifiche all'impaginazione e dagli adattamenti grafici che "El País" ha via via apportato nel corso degli anni (Marín Malavé 2011: 63). In uno degli *articuentos* più metaletterari, *Los insectos* (Millás 2011: 159), l'autore illustra le ragioni di tale suddivisione interna facendo ricorso a una metafora a lui cara, relativa al mondo animale. Spiega, quindi, che come ogni insetto è costituito dalla testa, dal torace e dall'addome, così anche l'*articuento* si scompone in tre sezioni, ciascuna delle quali è indispensabile alle altre. Inoltre gli articoli, come gli insetti, si caratterizzano per la loro innata caducità, essendo intrinsecamente destinati a una vita molto breve: "la mayoría de ellos se escriben, se publican y mueren en 24 horas. Algunos insectos no viven mucho más".

Ispirato dalla perfezione degli insetti, l'autore è solito segmentare la sua *columna*, puntando a favorire una lettura fluida e gradevole, il cui esito implica sempre, però, una ricomposizione delle parti. L'immagine dell'insetto diventa, allora, emblema di una scrittura che nasce scomposta, a pezzi, in sintonia con le pratiche

culturali contemporanee fondate sulla combinazione di elementi preesistenti che tendono alla creazione di forme inedite.

Quella millasiana si qualifica come una scrittura che necessita di spezzarsi per ricomporsi, dando prova dell'intrinseca provvisorietà del genere e facendo della sua stessa frammentarietà un principio estetico. Tale tensione formale si colloca a pieno titolo entro la cosiddetta cultura del frammento, "centrata sulla brevità della scrittura, agile e avvincente, sul suo potere persuasivo e di impatto umoristico tipico dello stile giornalistico" (Fava 2020: 107). In essa, la letteratura, come già preannunciato da Eco in *Opera aperta* (1962), rinuncia alla pretesa di totalità per sfruttare le molteplici possibilità offerte dalla forma e assumere l'apertura e la libertà interpretativa come sua *raison d'être*:

> In fondo la forma è esteticamente valida nella misura in cui può essere vista e compresa secondo molteplici prospettive, manifestando una ricchezza di aspetti e di risonanze senza mai cessare di essere se stessa. […] qualsiasi opera d'arte, anche se non si consegna materialmente incompiuta esige una risposta libera ed inventiva, se non altro perché non può venire realmente compresa se l'interprete non la reinventa in un atto di congenialità con l'autore stesso. (Eco 1962: 35).

Del resto, in quanto specchio del suo tempo, l'arte non può che procedere per fratture e ricomposizioni, confrontandosi con una "modernità liquida" (Bauman 2000), transeunte e continuamente soggetta al mutamento. In uno scenario in cui le prospettive si moltiplicano e la verità può essere colta solo in frammenti, Millás propone di esplorare la realtà con un humour dolceamaro, stravagante e sagace, e un tono dissacrante e provocatorio che ne riporta in superficie tutte le crepe. Il suo esperimento letterario si fa incarnazione della tensione irrisolvibile tra frammentazione e ricomposizione tipica del mondo che lo ospita: un testo fugace, destinato a spegnersi in fretta, internamente scisso, ma al tempo stesso sempre soggetto ad una riorganizzazione unitaria, capace di dialogare con altri codici, di intrecciare le memorie, di generare continuamente nuovi legami e nuove connessioni interpretative. Piuttosto che limitare la propria efficacia rappresentativa entro i confini ristretti di un sistema serrato, l'*articuento* vaga in uno spazio indistinto e aperto, offrendosi come antidoto alla disgregazione generalizzata e divenendo, grazie alla sua natura intermediale e iconotestuale, uno dei generi più rappresentativi della letteratura contemporanea.

Bibliografia

Artigas Albarelli Irene (2019): *Los mapas de las naturalezas muertas: écfrasis e iconotextualidad*. In: *Bibliología e iconotextualidad. Estudios interdisciplinarios sobre las relaciones entre textos e imágenes*. A cura di M. Garone Gravier, M. A. Giovine Yáñez. Universidad Nacional Autónoma de México, Città del Messico, pp. 57–71.

Ayuso César Augusto (2000): *Para un acercamiento a la narrativa de Juan José Millás*. "Castilla: Estudios de Literatura", n. 26, pp. 19–34.

Barthes Roland (2003): *La camera chiara*. *Nota sulla fotografia*. Trad. di R. Guidieri. Einaudi, Torino.

Battistini Andrea (1990): *Lo specchio di Dedalo. Autobiografia e biografia*. Il Mulino, Bologna.

Bauman Zygmunt (2000): *Liquid Modernity*. Polity Press, Cambridge.

Ceronetti Guido (1994): *Tra pensieri*. Adelphi, Milano.

Clüver Claus (2007): *Intermediality and Interart Studies*. In: *Changing Borders: Contemporary Positions in Intermediality*. A cura di J. Arvidson, M. Askander, J. Bruhn, H. Führer. Intermedia Studies Press, Lund, pp. 19–37.

Eco Umberto (1962): *Opera aperta*. Bompiani, Milano.

Estévez Molinero Ángel (1998): *Relaciones entre literatura y periodismo: claves, en portada, de un (des)encuentro*. "Alfinge. Revista de Filología", n. 10, pp. 37–52.

Fava Sabrina (2020): *Orizzonti metodologici della ricerca sulla letteratura per l'infanzia in Italia*, "Pedagogia Oggi" XVIII, n. 1, pp. 99–111.

Giovine Yáñez María Andrea (2019): *Relaciones iconotextuales en la poesía en soportes alternativos.* In: *Bibliología e iconotextualidad. Estudios interdisciplinarios sobre las relaciones entre textos e imágenes*. A cura di M. Garone Gravier, M. A. Giovine Yáñez. Universidad Nacional Autónoma de México, Città del Messico, pp. 71–87.

González Aktories Susana (2019): *Iconotextualidad e intermedialidad como coordenadas para el estudio de las materialidades literarias*. In: *Bibliología e iconotextualidad. Estudios interdisciplinarios sobre las relaciones entre textos e imágenes*. A cura di M. Garone Gravier, M. A. Giovine Yáñez. Universidad Nacional Autónoma de México, México, pp. 25–41.

Gubern Garriga-Nogues Román (1974): *Mensajes icónicos en la cultura de masas*. Lumen, Barcellona.

Isgrò Piero (2004): *Scritture di serie B?*. In: *La parola 'quotidiana'. Itinerari di confine tra letteratura e giornalismo*. A cura di F. Gioviale. Olschki, Firenze, pp. 35–45.

Joyce James (1939): *Finnegans Wake*. Faber and Faber, Londra.

Mancera Rueda Ana (2009): *El 'articuento': una tradición discursiva a medio camino entre el periodismo y la literatura*. "Espéculo: Revista de Estudios Literarios", 43, 2009–2010.

Marín Malavé María del Rosario (2011): *El columnismo de Juan José Millás en relación con su narrativa. Análisis de sus columnas en El País (1990–2008)*. Servicio de Publicaciones de la Universidad de Málaga, Malaga.
Martínez Albertos José Luis (1992): *Curso general de Redacción Periodística*. Paraninfo, Madrid.
Millás Juan José (1988): *El desorden de tu nombre*. Alfaguara, Madrid.
Millás Juan José (1990a): *La soledad era esto*. Destino, Barcellona.
Millás Juan José (1990b): *Gripe*. "El País", 23.02.1990.
Millás Juan José (1994): *Las moscas*. "El País", 02.09.1994.
Millás Juan José (1996): *Existir*. "El País", 02.02.1996.
Millás Juan José (1997): *Andar*. "El País", 07.11.1997.
Millás Juan José (2001): *Articuentos*. Alba, Madrid.
Millás Juan José (2004a): *Usted no tiene corazón*. "El País", 12.08.2004.
Millás Juan José (2004b): *Resistencia de materiales*. "El País", 02.08.2004.
Millás Juan José (2005): *Lo que dura un segundo*. "El País", 13.08.2005.
Millás Juan José (2006): *La distancia entre los pies y la cabeza*. "El País", 22.08.2006.
Millás Juan José (2011): *Articuentos completos*. Seix Barral, Barcellona.
Millás Juan José (2013a): *El escalafón*. "El País", 13.06.2013.
Millás Juan José (2013b): *La necesidad del encuadre*. "El País", 29.06.2013.
Millás Juan José (2013c): *Un problema de diseño*. "El País", 14.12.2013.
Millás Juan José (2014a): *El orden*. "El País", 12.12.2014.
Millás Juan José (2014b): https://www.youtube.com/watch?v=UeZ1Ka9n0gE [accesso: 03.12.2014].
Millás Juan José (2016): *Las mil y una caras de la fotografía*. "El País", 30.10.2016.
Millás Juan José (2017): *Normalidad*. "El País", 19.01.2017.
Millás Juan José (2023): *Sexo y género*. "El País", 25.11.2023.
Millás Juan José (2024): *No estamos por la labor*. "El País", 07.04.2024.
Montero Rosa (2005): *Detrás de la columna, Rosa Montero*. Online: http://www.sincolumna.com/con_columna/montero/cuestionario.html [accesso: 28.09.2008].
Pizzo Russo Lucia (1997): *Genesi dell'immagine*. Università di Palermo, Palermo.
Tabucchi Antonio (2011): *Bernardo Soares, uomo inquieto e insonne*. In: F. Pessoa: *Il libro dell'inquietudine*. Feltrinelli, Milano, pp. 7–14.
Turpin Enrique (2000): *La Fábula de sesenta espacios*. "Cuadernos de Narrativa", n. 5, pp. 153–167.
Vallín Pedro (2011): *Cuentos a la orilla de lo real*. "La Vanguardia". https://hemeroteca.lavanguardia.com/preview/2011/12/01/pagina-40/88271790/pdf.html?search=juan%20jos%C3%A9%20mill%C3%A1s [accesso: 10.08.2020].
Valls Fernando (2001): *Prólogo. Los articuentos de Juan José Millás en su contexto*. In: *Articuentos.* J. J. Millás. Alba, Barcellona, pp. 7–14.

Valls Fernando (2009): *Entre el artículo y la novela: La poética de Juan José Millás*. In: *Juan José Millás*. A cura di I. Andrés-Suárez, A. Casas. Arco/Libros, Madrid, pp. 115–131.

Vera Pedro Jorge (1995): *Periodismo y Literatura ¿Trabajos excluyentes?*. "Chasqui: Revista Latinoamericana de Comunicación", n. 52, pp. 12–13.

Zengrilli Franco (2010): *La favola dei fatti. Il giornalismo nello spazio creativo*. Ares, Milano.

Abstrakt

Fragmentacja i rekompozycja, hybrydowość gatunkowa i ikonotekstualność w *Articuentos* Juana José Millása

Niniejszy artykuł analizuje ewolucję *articuento*, hybrydycznego gatunku stworzonego przez Juana José Millása, powstałego w wyniku fragmentacji i rekompozycji na pograniczu literatury i dziennikarstwa. Ta nieostra granica zachęca do szerszej refleksji nad procesami wzajemnego przenikania się heterogenicznych kodów, które w twórczości Millása rozciągają się na wymiar intermedialny i ikonotekstualny. Po wstępnym rozważeniu hybrydyczności jako konstytutywnej cechy gatunku, dyskusja koncentruje się na powiązaniu tekstu z obrazem, proponując odczytywanie *articuentos* jako tekstów o podwójnym rejestrze, pozostających w ciągłym dialogu z obrazem.

Słowa kluczowe: *articuentos*, Juan José Millás, hybrydowość gatunkowa, ikonotekstualność

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

www.fabricalitterarum.com
ISSN 2658-185X
https://doi.org/10.31261/FLPI.2026.12.11

ARTYKUŁY I ROZPRAWY

Wojciech Browarny

Uniwersytet Wrocławski
e-mail: wojciech.browarny@uwr.edu.pl
https://orcid.org/0000-0002-4829-2351

„Chiński kalejdoskop" Tadeusza Różewicza
O fragmentach w archiwum pisarza

Abstract

Tadeusz Różewicz's "Chiński kalejdoskop"
About Fragments in the Writer's Archives

The article discusses Tadeusz Różewicz's manuscripts related to the writer's 1958 journey to China, which are held in the archives of the Ossoliński National Institute. The aim of this analysis is to reconstruct key moments of the creative process and Różewicz's decisions made while working on his reports, sketches, and notes on Chinese topics. The author of the article examines fragments and versions of the writer's archival texts, compares them with the published works, and discusses them in biographical and political contexts. "Chiński kalejdoskop" is the title of the first press edition of the most important prose piece in this collection and, at the same time, a handy metaphor representing the image of the world, the literary composition, and the experience of Różewicz's subject both during the journey and in his attempts to recount and describe it.

Key words: Tadeusz Różewicz, China, literary journey, archives, manuscript

Słowa kluczowe: Tadeusz Różewicz, Chiny, podróż literacka, archiwum, rękopis

CC BY SA

Wprowadzenie

Historię tekstów Tadeusza Różewicza, które należą do takich tematów jego pisarstwa, jak partyzancki, włoski czy chiński, można czytać z perspektywy przemian polskiej polityki kulturalnej, pamięci zbiorowej lub społecznych doświadczeń w XX wieku, ale równie ciekawe wydaje się warsztatowe i biograficzne znaczenie historii pisania, ponieważ obrazuje ona długoterminowy proces twórczy autora *Niepokoju*, pozwalając uchwycić meandryczność, cykliczność i fragmentaryczność tego procesu z jednej strony, a pracę różewiczowskiego podmiotu scalającego swoją rozproszoną i wielotekstową „biografię" – z drugiej.

W tym artykule zajmę się tematem chińskim. Tropy pomocne w rekonstrukcji tej konkretnej historii – pisania tekstów związanych z podróżą Różewicza do Chin, poprawiania ich i powracania do tematu po latach – zachowały się w archiwum pisarza[1]. Są to przede wszystkim maszynopisy i rękopisy, noszące ślady jego pracy literackiej, m.in. kolejnych korekt, lecz także bieżące i użytkowe notatki w kalendarzykach lub na luźnych kartkach. Korzystam z tych źródeł, aby ustalić, czy „chińskie" teksty Różewicza powstawały jako utwory wariantywne; które z nich ukazały się w całości, a które we fragmentach; co pisarz opublikował, a co pozostało w rękopisie lub maszynopisie; do których z nich powracał po latach, żeby przemyśleć ich znaczenie, niektóre wątki tematu i swój ówczesny punkt widzenia. Mam świadomość, że tak przeprowadzona rekonstrukcja historii pisania – nawet jeśli opiera się na rzetelnej kwerendzie archiwalnej – jest cząstkowa i hipotetyczna. Uwzględnia i konceptualizuje to, co zachowało się w archiwum, a przecież pisarz, prawdopodobnie, część swoich notatek zniszczył[2], niektóre zapisy zatarł albo przeciwnie – podkreślił i wyeksponował ich wybrane fragmenty w trakcie redagowania rękopisów lub maszynopisów pierwodruków. Kluczowy zbiór jego archiwaliów, co gorsza, nie został przeniesiony z rodzinnego domu Różewiczów (tj. willi na wrocławskim Biskupinie) do Zakładu Narodowego im. Ossolińskich w układzie oryginalnym, lecz został, by tak rzec, rozformowany i uporządkowany na nowo w teczkach opatrzonych lakonicznym i niepełnym opisem zawartości[3]. Materiały złożone w wielu z nich są przemieszane, co utrudnia ich identyfikację lub datowanie.

1 Dział Rękopisów Zakładu Narodowego im. Ossolińskich (archiwum akcesyjne Tadeusza Różewicza).

2 W notatce z 6 sierpnia 1968 roku, zatytułowanej „Mechanizm pamięci", napisał: „Od wielu tygodni palę niszczę notatki szkice czasopisma oddaję na makulaturę […]" (Różewicz: rkps. „Mechanizm pamięci"). Tu i w kolejnych cytatach tekstów archiwalnych zachowano pisownię oryginału.

3 O problemach z traktowaniem archiwum literackiego jako wiarygodnej reprezentacji warsztatu i procesu twórczego pisał np. Paweł Zajas (2021).

Ta rekonstrukcja jest prowizoryczna również dlatego, że analiza archiwaliów prowadzi do stworzenia historii pisania jako „sztucznego *continuum*", które w ramach konwencji historycznoliterackiej reprezentuje „autentyczny" proces twórczy i biografię artystyczną pisarza, lecz jednocześnie maskuje ich nieciągłość i fragmentaryczność. Archiwum jest bowiem „aktywnym producentem przeszłości, medium historii, instrumentem uwidocznienia i ukrycia" (Zajas 2021: 242). Moim celem nie jest ich maskowanie, przeciwnie – sięgając do archiwaliów, chciałbym tak opisać historię tematu chińskiego w pisarstwie Różewicza, żeby sproblematyzować związki między nieciągłością i fragmentarycznością procesu twórczego, komentarzami autora do tekstów tego tematu oraz pracą jego podmiotu nad (re)konstrukcją „siebie" jako stale rozwijanego i poprawianego projektu literacko-biograficznego. Główne teksty tematu chińskiego Tadeusza Różewicza interpretowałem już przy okazji wcześniejszych publikacji (zob. Browarny 2021; 2025). Tu zajmuję się ich inną stroną. W tym artykule interesuje mnie przede wszystkim historia ich powstawania i poprawiania, poprzez którą chciałbym przyjrzeć się konkretnemu wycinkowi procesu twórczego pisarza oraz literackim formom jego procesu tożsamościowego, związanego z rozwijaniem tematu i korygowaniem własnych tekstów w relacji do ciągle projektowanego, lecz zawsze niegotowego „tekstu autobiografii"[4].

Tadeusz Różewicz w Chinach

Tadeusz Różewicz przebywał w Chińskiej Republice Ludowej od 13 października do 26 listopada 1958 roku na zaproszenie Związku Pisarzy Chińskich (towarzyszył mu pisarz i publicysta Witold Zalewski). Nawet pobieżna rekonstrukcja wskazuje, że chińska podróż Różewicza była intensywna, obejmowała udział w wielu wydarzeniach i pobyt w miejscach znacznie od siebie oddalonych, dotarcie do których wymagało podróży trwających dziesiątki godzin. Kulturalny i turystyczny program tej podróży był odpowiednio bogaty. Różewicz w kolejnych miejscowościach, w których się zatrzymywał, oglądał wystawy i przedstawienia, zwiedzał fabryki, muzea i świątynie, gościł na przyjęciach wydawanych przez Związek Pisarzy Chińskich. Ilość, zmienność i różnorodność wrażeń towarzyszących tej podróży trafnie wyraża metafora „chiński kalejdoskop", czyli tytuł najważniejszego bodaj tekstu napisanego w ramach owego tematu.

4 Różewicz, mimo kilku przymiarek do stworzenia tego dzieła, nigdy nie napisał autobiografii ani powieści autobiograficznej. Liczne jego teksty i komentarze do nich zawierają jednak „ślady autobiograficzne" (Browarny 2025: 13–15, 67–73).

Autor *Kartoteki* wyleciał do Moskwy z warszawskiego Okęcia w piątek 10 października niewielkim samolotem Ił-14, następnego dnia z moskiewskiego Wnukowa do Irkucka (z międzylądowaniem w Omsku) znacznie większym TU-104A, a po noclegu w Irkucku doleciał do Pekinu – 13 października. Na pekińskim lotnisku polscy goście zostali przywitani przez przedstawicieli Związku Pisarzy Chińskich (poetę Sza-o i członkinię komisji spraw zagranicznych tegoż związku) i tłumaczkę oraz zaszczepieni na ospę. W trakcie całego pobytu w ChRL porozumiewali się z tłumaczką i innymi osobami po rosyjsku, który to język jednakże obaj znali słabo. W trakcie podróży do Pekinu i przesiadki w Irkucku Różewicz próbował rozmawiać z węgierskim inżynierem w jego języku. Języka węgierskiego polski poeta uczył się w Budapeszcie w trakcie dłuższego pobytu w Węgierskiej Republice Ludowej (w której przebywał z przerwami w latach 1950–1951).

W Pekinie poeta widział Świątynię Nieba, Bramę Niebiańskiego Spokoju i przedstawienie operowe oraz cesarski Pałac Letni z parkiem i jeziorem, po którym pływał łodzią. Gościł też w Związku Pisarzy Chińskich. 24 października wyjechał do Baoding w prowincji Hebei, gdzie m.in. obserwował wytapianie żelaza, odwiedził szkołę pedagogiczną i instytut rolny. Następnie po 46 godzinach jazdy pociągiem dotarł do Czengdu w prowincji Syczuan. Tu obejrzał operę oraz zwiedził m.in. wystawę chryzantem i dom-muzeum poety Du Fu, ale także fabrykę narzędzi precyzyjnych. Czengdu polski pisarz opuścił 2 listopada, by pociągiem dotrzeć do Chongqing (tu odwiedził hutę stali, fabrykę akordeonów, rolniczą komunę[5], szkołę pedagogiczną i świątynię – prawdopodobnie Hong'en), skąd cztery dni później popłynął statkiem po rzece Jangcy do Wuhan-Hankou. Na miejscu oglądał m.in. fabrykę metalurgiczną, komunę rolniczą, zawody siatkówki, cyrk i świątynię buddyjską. 14 listopada poleciał samolotem do Szanghaju. Tu w ciągu sześciu dni odwiedził m.in. stocznię, wydawnictwo, drukarnię, teatr, świątynię, szkołę operową i spotkał się z miejscowymi literatami, a następnie wyruszył pociągiem do Hangzhou (gdzie m.in. zwiedził fabrykę obrusów jedwabnych, a na polach oglądał liczne groby i piece do wytopu żelaza). Do Szanghaju wrócił pociągiem 23 listopada, skąd następnego dnia nocnym składem wyjechał do Pekinu. Podczas drugiego pobytu w stolicy zwiedził Muzeum Zakazanego Miasta (w tym wystawę „Czterech szkodników"[6]) i bazar, a 26 listopada wyleciał do Irkucka przez Ułan Bator. Ostatnim odcinkiem tej podróży był lot powrotny z Moskwy do Warszawy, w której poeta wylądował 28 listopada.

5 Komuny ludowe jako formy administracyjnej i społeczno-gospodarczej organizacji życia wsi, obejmujące spółdzielnie produkcyjne i gospodarstwa, tworzono w Chinach od 1957 roku.

6 Wystawa *Czterech szkodników*, towarzysząca prowadzonej w Chinach od 1958 roku masowej walki z gryzoniami, wróblami, komarami i muchami, prezentowała m.in, obiekty wykonane z ptasich główek i skrzydeł oraz szczurzych ogonów i skórek (Pospiszil 2012: 81).

Teksty tematu chińskiego. Fragmenty i wersje

Chińskie itinerarium Różewicza, które pokrótce rekonstruuję, nie jest celem samym w sobie. Aby zidentyfikować relacje między fragmentami i wersjami tekstów tematu chińskiego, chcę porównać niektóre utwory drukowane, rękopisy i przebieg podróży, zwracając uwagę na to, co pisarz widział, opisał i opublikował, a także kiedy rozwinął wybrane wątki lub zagadnienia. Dzięki tej podróży powstało łącznie kilkanaście utworów prozą i wierszy. Na łamach „Odry" w 1959 roku ukazały się m.in. reportaż *Chiński kalejdoskop*, który w autorskich zbiorach prozy był później przedrukowywany z niewielkimi zmianami i bez śródtytułów jako *Sen kwiatu, serce smoka (fragmenty reportażu)*, oraz obszerne notatki z podróży lotniczej *Dwa skoki i już Pekin (Kartki z podróży)* i *Przelot*. Teksty należące do tematu chińskiego poeta pisał i publikował również w kolejnych latach, niektóre dopiero po kilku dekadach od wyjazdu. W 1963 powstał esej poetycki *Tarcza z pajęczyny* (zawierający fragmenty związane z tym wyjazdem), rok później opublikowany w „Twórczości", natomiast w 1985 szkic *W drodze*, podsumowujący wątek chiński w pisarstwie i biografii Różewicza w nowej sytuacji egzystencjalnej, politycznej i cywilizacyjnej, drukowany w „Odrze" w 1986 roku. Autor *Niepokoju* w związku z podróżą do Chin opublikował też kilka utworów lirycznych – o których tylko wspominam – m.in. *Czarne na białym* i *Śmierć cesarza* w tomie *Rozmowa z księciem* (1960), *Erotyk nad Gobi* i *O tej samej porze* w tomie *Zielona róża* (1961).

Archiwum akcesyjne Różewicza w Zakładzie Narodowym im. Ossolińskich przechowuje niewielką prozę pt. „Wyjazd", która mogła być planowana jako większa całość. Tekst sprawia wrażenie początku dłuższej opowieści o podróży do Chińskiej Republiki Ludowej, ale składa się zaledwie z kilku przemyśleń i scenek na warszawskim lotnisku. Samolot IŁ, który miał z Moskwy przylecieć po pasażerów rozpoczynających pierwszy etap podróży do Pekinu, spóźnia się, a bohaterowie obserwują zdenerwowanych współtowarzyszy lotu, spotykają znajomego literata (Andrzeja B. – to zapewne Andrzej Braun), snują domysły o przyczynach opóźnienia (radzieckim generale), rozmawiają o katastrofach radzieckich maszyn i planach pobytu w Chinach. Materialne ślady, takie jak rodzaj papieru i atramentu wykorzystanych do stworzenia tego rękopisu, świadczą o jego powstaniu w podobnym czasie co wymienione chińskie prozy pochodzące z 1959 roku. Fragment zachowany w archiwum nie wszedł jednak do żadnego z nich. Grafopis[7] „Wyjazdu" nie zawiera poważnych

7 Grafopis to tekst (rękopis lub druk) wraz z grifonażami: rysunkami i innymi obiektami graficznymi na tej samej kartce. „Grifonaże to spontaniczne wytwory graficzne w formie rysunków, często abstrakcyjnych, rozmieszczonych przeważnie na marginesach dokumentów" (Koziczak, Owoc, Andrzejkowicz [et al.], red. 2007).

poprawek lub innych graficznych znaków intensywnej autorskiej pracy redakcyjnej. To może znaczyć, że Różewicz po napisaniu tej prozy (lub tego fragmentu większej całości) porzucił pomysł jej rozwijania i poprawiania z myślą o publikacji.

Częścią cyklu chińskiego jest bez wątpienia dłuższy rękopis szkicu „Pytania", przechowywany w tym samym archiwum. Także ten grafopis – jeśli wziąć pod uwagę cechy użytego papieru, lecz również rodzaj wykorzystanego atramentu i kredek – pozwala zidentyfikować orientacyjny czas powstawania tekstu, czyli koniec lat pięćdziesiątych. Treść utworu z jednej strony sugeruje, że jest szkicem podsumowującym i zamykającym pierwszy etap realizacji tematu chińskiego w twórczości Różewicza, czyli zespół tekstów prozą drukowanych w „Odrze" w 1959 roku, lecz z drugiej – sprawia wrażenie kontynuacji „Wyjazdu". Nieznacznie zmieniony fragment „Pytań" faktycznie znalazł się w szkicu *Dwa skoki i już Pekin (Kartki z podróży)*. Ślady pracy nad tym fragmentem i historia jego zmian są widoczne w grafopisie.

Grafopis „Pytań", poznaczony kolorowymi poprawkami, świadczy o autorskiej pracy redakcyjnej nad tekstem i planach jego publikacji. Umieszczony obok tytułu dopisek „odtąd" sugeruje, że szkic mógł być pisany jako większa całość, z której autor wybierał potem części do dalszej redakcji i druku. Treść „Pytań" dotyczy zarówno początku podróży do Chin, przesiadki w Irkucku, rozmów i posiłku w międzynarodowym towarzystwie współpasażerów (Niemki, Węgrzy), jak i późniejszych prób opowiadania oraz dyskutowania o tym kraju. Różewicz opisuje konfrontację indywidualnych i naocznych wrażeń z pobytu w Państwie Środka z uprzedzeniami, które napotkał po powrocie do Polski, usiłując przedstawić swoją podróż znajomym. Grafopis jednej z kart rękopisu zawiera prostokąt wpisany tym samym atramentem w główny tekst, lecz ukośnie kilkakrotnie przekreślony na czerwono tak, że korekta raczej eksponuje ten zapis, niż go eliminuje. Różewicz wspomina w tym fragmencie o Polakach spotkanych w Chinach[8], a konkretne o gadatliwym dziennikarzu. Można przyjąć, że zabieg ten sygnalizuje – poprzez delikatne pokreślenie – założenia autora relacji, który pisząc o swoich wrażeniach i przemyśleniach z azjatyckiej wyprawy rozlicza się przede wszystkim z ich polskim znaczeniem i odbiorem.

Tytuł szkicu jest wieloznaczny, gdyż odnosi się zarówno do pytań zadawanych bohaterowi w związku z jego wyjazdem, jak i wątpliwości, które nachodzą go w trakcie porównywania polskich pogardliwych wyobrażeń Chińczyków i Rosjan z osobistymi refleksjami wyniesionymi z podróży, które nie odpowiadają tym stereotypom. Możliwe, że wątpliwości narrator kieruje również do siebie, ponieważ stwierdza, że w Chinach opowiadano mu nie to, czego się spodziewał, i dodaje, iż miał jednak własne obserwacje i rozeznanie („własne oczy, serce i rozum"). Problem wiarygodności doświadczeń i relacji z podróży chińskiej powrócił w kilku późniejszych tekstach Różewicza, które były powiązane z tym tematem.

8 W Pekinie pisarz spotkał polskich malarzy Leona Michalskiego i Artura Nacht-Samborskiego.

Trzecim rękopisem (związanym z tematem chińskim), o którym chciałbym wspomnieć, jest tekst „Chiny", przechowywany w tym samym archiwum. Grafopis tej niewielkiej notatki wskazuje na przybliżony czas powstania i miejsce w procesie twórczym pisarza, a ten wniosek potwierdzają uwagi w tekście o czytaniu współczesnych „wyznań pisarzy chińskich" oraz „trzydziestu prawie latach" od wyjazdu. Nie tylko rodzaj papieru, ale także użyty długopis świadczą bowiem, że „Chiny" powstały w połowie lat osiemdziesiątych. To datowanie jest zbieżne z datą „23 VI 1985" wpisaną na górze kartki (co oczywiście nie oznacza automatycznie, że notatka powstała właśnie wtedy).

Notatka mówi o propagandowych hasłach chińskiego „wielkiego skoku" końca lat pięćdziesiatych, lecz punktem ciężkości zawartej w niej mikronarracji autobiograficznej jest pytanie autora-narratora do samego siebie („jak teraz po trzydziestu prawie latach patrzę na swoją podróż i na to, co o niej pisałem?"). Ten wątek łączy „Chiny" z najważniejszym późnym tekstem tematu chińskiego, czyli szkicem *W drodze*, w którym Różewicz krytycznie wspominał podróż, uleganie sugestiom chińskich przewodników, niedostateczną uważność na realia życia w represyjnym systemie. Można przyjąć, że notatka powstała równolegle do procesu pisania szkicu, a nawet, że go dyskretnie wprowadzała.

Kwestia warsztatowa i „nowe widzenie świata"

Tych kilka archiwalnych przykładów podaję po to, by dzięki nim naszkicować proces powstawania głównych tekstów tematu chińskiego. Można hipotetycznie przyjąć, że Różewicz w pierwszym roku po powrocie pracował nad dłuższą narracją o cechach wspomnieniowych, reportażowych i publicystycznych. Nie powinno to zaskakiwać. W dziesięcioleciu po II wojnie światowej pisarz tworzył i publikował sporo tekstów non-fiction lub wręcz dziennikarskich o tematyce społeczno-gospodarczej, kulturalnej lub obyczajowej, zarówno związanych z podróżami krajowymi, jak i zagranicznymi (m.in. Czechosłowacja, Węgry, Mongolia). Niektóre z nich stanowiły większą całość, jak reportażowe notatki i fragmenty dziennika drukowane w tomie *Kartki z Węgier* lub cykle prasowych relacji reporterskich z „Ziem Odzyskanych" pt. *Most płynie do Szczecina* oraz *Wyprawa na złotą rybkę*.

Archiwalne wersje i fragmenty sugerują, że podobnie mogło być w przypadku utworów tematu chińskiego. Kilka opublikowanych tekstów przypominających cykl w zestawieniu z fragmentami rękopisów sprawia wrażenie planowanej całości, której „fabularnym" początkiem byłaby część zatytułowana „Wyjazd" wraz z drukowanymi w „Odrze" szkicami *Przelot* i *Dwa skoki i już Pekin*, środkiem byłby *Chiński*

kalejdoskop, natomiast zakończeniem oraz podsumowaniem problemowa i refleksyjna część „Pytań". Tak się jednak nie stało, ponieważ pisarz nie stworzył ciągłej narracji, opublikował tylko części rękopisu, a niektóre wrażenia i obserwacje z Państwa Środka oraz lotu z Warszawy do Pekinu zredagował i przygotował jako osobne teksty, które nie wyczerpały bynajmniej wszystkich problemów związanych z podróżą oraz literacką prezentacją z jej przebiegu. Te problemy, które pojawiły się już w „Pytaniach" – głównie uwagi dotyczące autentyzmu i wiarygodności swoich obserwacji i relacji oraz konfliktu doświadczenia z uprzedzeniami i stereotypami – niemal trzy dekady później doszły do głosu (zdawkowo) w notatce „Chiny" oraz najpełniej w szkicu *W drodze*. Jest prawdopodobne, że w 1959 roku rzeczone wątpliwości były jednym z artystycznych oraz warsztatowych powodów zaniechania pracy nad długą i ciągłą relacją z podróży chińskiej (poza oczywiście innymi prawdopodobnymi przeszkodami, takimi jak niecenzuralność lub przynajmniej niezręczność niektórych uwag z rękopisu, np. o radzieckim generale, rzekomych rosyjskich „skłonnościach" do zegarków i polskiej pogardzie dla wschodnich sąsiadów, a może także rosnącym wówczas napięciu politycznym między ChRL a ZSRR i tzw. blokiem socjalistycznym).

Na płaszczyźnie pisarskiego i reporterskiego warsztatu Różewicza głównym powodem zmian koncepcji opisu podróży do Chin, które sugeruje porównawcza analiza fragmentów jego tekstów archiwalnych i opublikowanych, był problem z kulturowym postrzeganiem chińskich realiów oraz literacką formą ich reprezentacji. Narrator-podmiot tych tekstów nie tylko relacjonuje przebieg podróży i swoje wrażenia, lecz jednocześnie diagnozuje nowe warunki „kalejdoskopowego" doświadczania świata („nowe widzenie świata") – przede wszystkim poprzez zmysł wzroku i wyobraźnię przestrzenną w sytuacji szybkiego przemieszczania się w trakcie lotu lub podróży nowoczesnym pociągiem i windą – które kształtują jego widzenie i rozumienie rzeczywistości. To zagadnienie poznawczo-warsztatowe było już opisywane w pracach naukowych[9], ograniczę się zatem do podkreślenia, że ślady pracy Różewicza nad tym problemem są widoczne zarówno w jego rękopisach z końca lat pięćdziesiątych, decyzjach związanych z procesem twórczym nad tekstami tego cyklu oraz ich tytułami, kompozycją i „nieczystą formą gatunkową", jak i w późnych utworach zaliczanych do tematu chińskiego. Śródtytuł „Jeszcze w drodze", użyty przez pisarza w prasowym pierwodruku reportażu *Chińskiego kalejdoskopu*, rezonuje po blisko trzech dekadach w szkicu *W drodze*, domykającym rzeczony temat, a sam reportaż – początkowo podzielony na tytułowane części – ewoluuje w stronę serii obrazów, rozważań i relacji, zmieniając jednocześnie tytuł (na *Sen kwiatu, serce smoka*) – a z tytułem poniekąd również modalność poznawczą i styl literacki – na bardziej metaforyczny i poetycki.

9 O tym doświadczeniu w tekstach Różewicza należących do tematu chińskiego pisały m.in. M. Sztuka (2017), D. Wojda (2023).

Kwestia podmiotowa i wnioski

Teksty poruszające temat chiński stanowią otwartą i wariantową całość, powiązaną wewnętrznie różnymi wątkami i zagadnieniami, które pisarz podejmował, powracając do doświadczeń z podróży do Państwa Środka. Jednocześnie przy kolejnych literackich redakcjach tego tematu zaznaczał bądź sugerował, że ich definitywne ucałościowienie w zamkniętym, spójnym i skończonym tekście jest niewykonalne. Na przeszkodzie domknięcia tematu chińskiego w obszernym utworze, ale i w procesie twórczym trwającym wiele lat, stało kilka przeszkód. Jedną z nich była samokrytyczna refleksja nad wiarygodnością własnej relacji z pobytu w tym kraju. W rękopiśmiennym szkicu „Pytania", który powstał w tym samym okresie co cykl relacji opublikowanych w „Odrze" w 1959 roku, pisarz przedstawiał nie tylko rozmowy o Chinach z innymi osobami w Polsce, zdradzające ich ignorancję lub uprzedzenia, lecz również zaznaczał, że zdaje sobie sprawę z warunków, które mogły ograniczać jego własne poznawanie chińskiej rzeczywistości. „Nawet jeśli mi opowiadano czasem nie to, czego się spodziewałem, miałem nie tylko uszy, ale oczy. Moje własne oczy, serce i rozum" (Różewicz: rkps. „Pytania"). Ten wątek „pytań do samego siebie" podskórnie infiltrował temat chiński w twórczości Różewicza, by otwarcie wypłynąć na powierzchnię tekstów w połowie lat osiemdziesiątych. W niewielkiej notatce „Chiny" ćwierć wieku po swojej podróży z 1958 roku pisarz stawiał pytanie o to, jak z perspektywy czasu patrzy na nią i na to, co o niej napisał. Obszernym rozwinięciem „Chin" był szkic *W drodze* (napisany w zbliżonym okresie), tak jak pierwsze utwory tematu opublikowany w „Odrze". Autor szkicu powracał w nim do chińskich doświadczeń oraz umieszczał je w kontekście kryzysu nowoczesności, umasowienia zjawisk społecznych, uprzemysłowienia i urbanizacji, przypominając i podkreślając w ten sposób obecność tej refleksji już w najwcześniejszych tekstach tematu. Ta autointerpretacja odnosiła się bezpośrednio do ideologicznych ograniczeń chińskiej podróży i relacji z niej opublikowanych w prasie, a pośrednio także do własnej biografii, uwikłanej w różne światopoglądowe projekty i punkty widzenia, które poprzez powrót do swoich dawnych utworów poeta przepracowywał w nowej sytuacji egzystencjalnej (nadchodzącej starości), literackiej (m.in. tendencyjnej krytyki ze strony opozycyjnie zaangażowanej strony środowiska literackiego) i politycznej (okresie „konserwatywnej rewolucji" w Polsce lat osiemdziesiatych oraz rewizji i podsumowań załamującego się w kraju systemu komunistycznego). Autointerpretacja doświadczenia chińskiego i tekstów związanych z tym tematem była zatem dla Różewicza narzędziem pracy nad swoją rolą publiczną, dorobkiem literackim i tożsamością biograficzną, które pisarz *per analogiam* do ciągle przepisywanych i poprawianych tekstów traktował jako otwartą i rekonstruktywną „kartotekę" ja.

Autor *Niepokoju* realizował więc temat chiński jako zespół obserwacji, wątków i zagadnień, który wymaga korekt i uzupełnień także dlatego, że w trakcie swoich azjatyckich podróży do Mongolii i Chin w drugiej połowie lat pięćdziesiatych stanął oko w oko z problemem niepoznawalności bądź nieprzekładalności „innego świata" w tak totalnej skali. Tak w tekstach opublikowanych, jak i w rękopisach tematu chińskiego powracają sceny i komentarze związane z trudem tłumaczenia lub wyjaśniania obcojęzycznych przekazów, stereotypów i zawiłości językowych. A dotyczy to nie tylko praktycznych warunków komunikacji polskich gości w Chinach, którzy nie znają miejscowego języka, lecz również ich chińskiej tłumaczki oraz innych spotkanych Europejczyków, z którymi Różewicz i Zalewski porozumiewają się po rosyjsku, niemiecku bądź węgiersku, co więcej, dotyczy to także przekazów związanych z chińskim dziedzictwem kulturowym, które zanim zostaną udostępnione obcokrajowcom, są przekładane na współczesną chińszczyznę. Ten kulturowo-językowy kalejdoskop w relacjach Różewicza jest w ruchu, ciągle zatem generuje doznanie niewiedzy, osłupienia, dezorganizacji, zaskoczenia lub niepokoju. Tożsamość różewiczowskiego podmiotu jest w tej sytuacji równie „kalejdoskopowa", a pisarzowi pozostaje krytyczne i uważne katalogowanie fragmentarycznych obrazów, znaków i wrażeń, co wydaje się bardziej wiarygodne niż próba utrzymania arbitralnego i niezmiennego „ja" w świecie, w którym wszystko się zmienia w bezprecedensowym tempie i skali. „Inny świat" w chińskich tekstach Różewicza wymyka się zatem dostępnym ucałościowieniom i gotowym reprezentacjom pojęciowym lub literackim nie (tylko) dlatego, że jest „egzotyczną" rzeczywistością gwałtownie zmieniającego się Państwa Środka, lecz przede wszystkim dlatego, że inna jest percepcja i koncentracja nowoczesnego podmiotu, który znalazł się w nowych warunkach technologicznych, komunikacyjnych i konsumpcyjnych. „Chiński kalejdoskop" w tych tekstach Różewicza nie jest jednak wyjątkowym i odosobnionym przypadkiem azjatyckiej autorytarnej modernizacji świata i człowieka, lecz po prostu wariantem zachodniego doświadczenia nowoczesności w jej rozwiniętym stadium. „Nowe widzenie świata" w trakcie lotu i podróży pociągiem w Azji jest nowym widzeniem świata jako takiego – rozpadającego się na oderwane widoki, technologicznie przyspieszonego i zapośredniczonego, przekształcanego w szybkim tempie przez procesy urbanizacji i masową konsumpcję – a wraz z nim tożsamości biograficznej i podmiotu. Nieprzypadkowo w tym samym okresie dojrzewa różewiczowska „kartoteka" nie tylko jako idea dramatu, ale również jako koncepcja jednostki oraz jej pamięci i stanu świadomości, które są podobnie nieciągłe, fragmentaryczne i otwarte na zmianę jak różewiczowskie „ja" w kluczowych tekstach tematu chińskiego.

Bibliografia

Archiwum akcesyjne Tadeusza Różewicza
Dział Rękopisów Zakładu Narodowego im. Ossolińskich

Różewicz Tadeusz, rkps. „Chiny". 61/16.
Rożewicz Tadeusz, rkps. „Mechanizm pamięci". 70/16.
Różewicz Tadeusz, rkps. „Pytania". 64/16.
Różewicz Tadeusz, rkps. „Wyjazd". 64/16.

Bibliografia podmiotowa

Różewicz Tadeusz (1959a): *Chiński kalejdoskop*. „Odra", nr 45, s. 1, 6.
Różewicz Tadeusz (1959b): *Dwa skoki i już Pekin (Kartki z podróży)*. „Odra", nr 43, s. 9–10.
Różewicz Tadeusz (1959c): *Przelot*. „Odra", nr 39, s. 7.
Różewicz Tadeusz (1986): *W drodze*. „Odra" 1986 nr 3, s. 79–82.

Bibliografia przedmiotowa

Browarny Wojciech (2021): *Wstęp*. W: T. Różewicz: *Wybór prozy*. Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław 2021, s. V–CII.

Browarny Wojciech (2025): *Stulecie Tadeusza Różewicza. O pisaniu i wspominaniu*. Warstwy, Wrocław.

Koziczak Anna, Owoc Mirosław, Andrzejkowicz Małgorzata [et al.], red., 2007: *Słownik terminów pismoznawczych*. http://prawouam-stp.home.amu.edu.pl [dostęp: 7.10.2026].

Pospiszyl Karolina (2012): *„Widziałem uśmiechnięte twarze", czyli puste marginesy mowy. Słów kilka o podróżach Tadeusza Różewicza po Chinach*. W: *Różewicz: Dodawanie*. Red. E. Bartos, M. Cuber. Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, Katowice, s. 77–85.

Sztuka Maria Magdalena (2017): *Wizja Chińskiej Republiki Ludowej w utworach Tadeusza Różewicza „Sen kwiatu, serce smoka", „Dwa skoki i już Pekin", „Przelot" i „W drodze"*. „Gdańskie Studia Azji Wschodniej", nr 12, s. 111–116.

Wojda Dorota (2023): *„Jak czarodziejska szklana kula". Azjatyckie reportaże Tadeusza Różewicza*. „Czasopismo Zakładu Narodowego im. Ossolińskich", T. 34, s. 141–171.

Zajas Paweł (2021): *Chaos i porządek archiwum*. „Teksty Drugie", nr 2, s. 227–242.

Abstract

“Caleidoscopio cinese” di Tadeusz Różewicz
Sui frammenti nell’archivio dello scrittore

Questo articolo descrive i manoscritti di Tadeusz Różewicz relativi al viaggio dello scrittore in Cina del 1958, conservati negli archivi dell’Istituto Nazionale Ossoliński. L’obiettivo di questa analisi è ricostruire i momenti chiave del processo creativo di Różewicz e le decisioni da lui prese mentre lavorava a reportage, schizzi e appunti su temi cinesi. L’autore esamina frammenti e versioni dei testi d’archivio dello scrittore, li confronta con opere pubblicate e li discute in contesti biografici e politici. “Caleidoscopio cinese” è il titolo della prima edizione a stampa dell’opera in prosa più importante di questa collana e, allo stesso tempo, una metafora utile che rappresenta la visione del mondo, la composizione letteraria e l’esperienza del soggetto di Różewicz durante il viaggio e nel tentativo di narrarlo e descriverlo.

Parole chiave: Tadeusz Różewicz, Cina, viaggio letterario, archivio, manoscritto

Fabrica Litterarum Polono-Italica
2026, nr 2 (12), s. 1–17

www.fabricalitterarum.com
ISSN 2658-185X
https://doi.org/10.31261/FLPI.2026.12.05

ARTYKUŁY I ROZPRAWY

Anna Szóstak

Uniwersytet Zielonogórski
e-mail: annaszostak01@tlen.pl
https://orcid.org/0000-0001-6357-1212

Sekwencyjność jako istota czasu mitycznego w *Prawieku i innych czasach* Olgi Tokarczuk w perspektywie uwarunkowań społeczno-kulturowych

Abstract

Sequentiality as the Essence of Mythical Time in Olga Tokarczuk's *Primeval and Other Times* from a Socio-Cultural Perspective

The article offers a reinterpretation of Tokarczuk's canonical novel as a literary polemic with culturally entrenched models of mythical temporality. The author advances the thesis that Tokarczuk not only engages in a dialogue with long-established representations of human existence as embedded either in the time of eternal return (characteristic of ancient mythologies) or in the linear time oriented towards an eschatological horizon (typical of monotheistic religions), but also creates an original myth of time endowed with an individual and singular character. This form of time, divided into segments or sequences, reveals its agentive potential: it becomes a space of decision-making, choice, and tangible influence over the course of events. Such a perspective enables a renewed reading of canonical mythical narratives, including the myth of Kore and Demeter and the cyclical rhythms of nature associated with it, as well as religious quests for the meaning of existence. At the same time, it foregrounds human agency and readiness to transcend the established cultural, religious, and social constraints, as well as to cross the boundaries that are not only physical but, above all, mental.

Key words: *Primeval and Other Times*, cultural concepts of time, renewed myth

Słowa kluczowe: *Prawiek i inne czasy*, kulturowe koncepcje czasu, odnowiony mit

CC BY SA

Ludzie na jawie potrzebują sensu,
ponieważ są więźniami czasu.
Tokarczuk 2005: 254

Na temat osadzenia *Prawieku i innych czasów*, a także pozostałych książek Olgi Tokarczuk w uniwersum odniesień i sensów mitycznych napisano już bardzo wiele (zob. m.in. Fedak-Mazur 2001; Legeżyńska 2002). Bezpośrednie i niebezpośrednie związki z opowieściami, które stanowią fundamenty naszej kultury, wydają mi się jednak w kilku co najmniej przypadkach znacznie bardziej pogłębione i ambitne. W *Prawieku i innych czasach* wykraczają one zdecydowanie poza kulturowy recykling realizujący się m.in. poprzez aktualizujące zabiegi renarracji i reinterpretacji dawnych przekazów. Mamy tu bowiem do czynienia z próbą stworzenia wzorca nowego mitu, który zarówno strukturalnie, jak i ideowo adekwatniej i trafniej będzie się wpisywał i odczytywał współczesne potrzeby, oczekiwania, lęki, wrażliwość i systemy wartości. Oczywiście są i podobieństwa, które stanowią warunek brzegowy rozpoznawalności, trwałości i ciągłości mitycznego schematu. Punktem wyjścia jest tu niewątpliwie odwołanie do drążącej ludzkość od jej zarania chęci zrozumienia swego miejsca i roli w czasoprzestrzeni – od rozmyślań pierwszych filozofów, poprzez mity i religie, aż po dwudziestowieczne teorie fizyków kwantowych nierzadko inspirowanych fantastycznymi światami przedstawionymi literatury i jej rojeniami o niezwykłej naturze oraz źródłach kategorii czasu. Niezależnie od tego, jak bardzo różnią się one od siebie, łączy je jedno pragnienie: znaleźć porządek, rytm, wzór, oswoić nieprzewidywalne, groźne i chaotyczne żywioły, w tym śmierć, by finalnie uzyskać złudzenie kontroli, wpływu, przewidywalności, sprowadzając się do fundamentalnych pytań, jakie podpowiada dziedzicowi Popielskiemu stary rabin: „Dokąd zmierzamy? Co jest celem czasu?" (Tokarczuk 2005: 88). Mircea Eliade te ontologiczne dylematy przekłada i tłumaczy na język symboli, mitów i obrzędów, które towarzyszą ludzkości od początku jej kulturowych doświadczeń i „wyrażają […] złożony system spójnych twierdzeń o ostatecznej rzeczywistości rzeczy, system, który, jak można sądzić – stanowi metafizykę" (Eliade 1998: 12). Kluczową rolę odgrywa w nich pojęcie czasu, a Tokarczuk, czego dowodem jest powieść *Prawiek i inne czasy*, doskonale rozumie, że „Czas jako treść subiektywnie doznawana i konceptualizowana jest ważną kategorią psychologiczną, a zatem i socjologiczną" (Zajączkowski 1988: 6), „Właściwa danej społeczności koncepcja jest immanentnym elementem jej kultury […]" (Zajączkowski 1988: 6), przede wszystkim zaś, że czas jest „naturalnym aspektem ludzkiego życiowego, egzystencjalnego doświadczenia, tak niewątpliwym, że nie jesteśmy w stanie go od naszego istnienia oddzielić. Jesteśmy w czasie, ale sami też jesteśmy czasem" (Buczyńska-Garewicz 2003: 11). Przy wszystkich różnicach dzielących odmienne systemy kulturowe i posługując się uogólnieniem – można wskazać na dwie zasadnicze koncepcje postrzegania czasu – kołową

i linearną. Pierwsza, wywodząca się ze starożytnego Egiptu i przejęta przez cywilizację hellenistyczną, zakłada, że wszystko ciągle się powtarza i trwa w niekończącym się Teraz, by zatoczyć koło i rozpocząć na nowo w miejscu, które jest końcem i początkiem zarazem. Druga, charakterystyczna m.in. dla chrześcijaństwa, uznaje wprawdzie upływ czasu mierzony chronologią wydarzeń, ale jednocześnie nie jest zorientowana na teraźniejszość, gdyż zostaje ona unieważniona na rzecz wieczności, na którą się czeka jako na spełnienie obietnicy boga o życiu wiecznym, bowiem „Dla Boga, jak i dla człowieka, na mocy jedyności historii Zbawienia, czas i wieczność jednoczy coraz ściślejsza relacja liniowa" (Pattaro 1988: 300).

Obie zostają w *Prawieku i innych czasach* poddane krytycznej wiwisekcji i *de facto* zakwestionowane. I tak przestaje wystarczać zarówno mityczna koncepcja czasu koła obiecująca przezwyciężenie nieuchronności przemijania oraz śmierci poprzez pociechę powrotu w nieustannym odnawianiu się natury i odradzaniu w fizykalnych ciałach kolejnych pokoleń, jak i linearny – od teraźniejszości do wieczności – czas wiary. Boleśnie przekonują się o tym dziedzic Popielski, podejmując skazaną od początku na klęskę grę na planszy „w formie wielkiego kolistego labiryntu" (Tokarczuk 2005: 89) i gubiąc w jego meandrach, z których nie potrafi znaleźć wyjścia, oraz Izydor pragnący nadać życiu cel w perspektywie wieczności i szukający klucza do zrozumienia boskiej Tajemnicy w symbolice liczb i prawidłowościach matematycznych. Oba te przypadki są dowodem na to, że stare mity, wierzenia i symbole przestają się sprawdzać, stając się bezproduktywnym błądzeniem i dreptaniem w miejscu, by bez rezultatu powrócić do punktu wyjścia – nie przynoszą ani odpowiedzi, ani ukojenia egzystencjalnych lęków. W powieści odnajdziemy jednak również wskazanie na sposób wyjścia, znalezienie remedium na zmieniające się wyzwania rzeczywistości, które – tak jak dawniej – upominają się o swoją mityczną wykładnię, gdyż tylko ona może objaśnić świat i pomóc odnaleźć sensy i znaczenia: „Mity odsłaniają struktury rzeczywistości i różne sposoby bycia w świecie, dlatego właśnie są wzorcowym modelem zachowań ludzkich: objawiają historie p r a w d z i w e, odwołując się do r z e c z y w i s t o ś c i" (Eliade 1999: 7). I to właśnie robi Tokarczuk, podejmując w swojej powieści udaną próbę przebudowania struktury mitu na potrzeby dzisiejszego świata. To semantyczne przesunięcie punktu ciężkości pokazuje nawiązująca do modelowego ujęcia tej koncepcji historia mitycznego dramatu matki i córki w jednej z najbardziej znanych i popularnych opowieści, która jednak w *Prawieku i innych czasach* nie tłumaczy i nie dotyczy wyłącznie cyklicznych zjawisk oraz prawidłowości środowiska naturalnego. Demeter i Persefona (Kora), której kult „był związany z wiarą w odradzanie się życia po śmierci" (Dutsch 1992: 41), a u Tokarczuk Kłoska i Ruta, odsyłają tu także do symboliki odwiecznych boskich sił natury (następstwo i cykliczność pór roku), ale też ujawniają determinizmy kulturowego dziedzictwa człowieka oraz uwarunkowania społecznych ról przypisywanych kobietom i mężczyznom.

Mityczne rozumienie czasu – i to kolejne miejsce wspólne starego i nowego mitu – oparte jest na sprzężeniu zwrotnym w spojrzeniu na naturę i kulturę, co sprawia, że ta pierwsza zaczyna podlegać zasadom i rygorom naszego świata – ludzkim potrzebom, dążeniom, tęsknotom, ta druga zaś – szuka w pierwszej znaczeń i sensów wykraczających poza biologiczne ograniczenia. W pierwotnym micie nie są one konkurencyjne wobec siebie, raczej uzupełniają się wzajemnie, dopasowują, próbują osiągnąć konsensus, co bezpośrednio wynika z pradawnego rodowodu mitycznych narracji:

> Archaicznej proweniencji myślenia mitologicznego nie wyklucza nawet to, że jego elementy – jako elementy myślenia konkretnego, obrazowo-zmysłowego, słabo oddzielonego od sfery emocjonalnej, skierowanego na godne naśladowania zsakralizowane „wzorce" – można odnaleźć również w społeczeństwach o bardzo rozwiniętej cywilizacji (Mieletinski 1981: 206).

W wizji pisarki kluczową rolę odgrywać będą – i to jest teza, którą postaram się udowodnić – pojęcia sekwencji i sekwencyjności, podziału czasu na odcinki, co sugeruje zmianę optyki, zachęca do spojrzenia na rzeczywistość nie jak na coś, co ma być niezmienne, nieuchronne, trwałe i powtarzać się bez końca, coś, z czym trzeba się pogodzić – ale jako na proces, zmienność, następstwo zdarzeń, uzupełnianie się sprzeczności, koincydencję i współwystępowanie przeciwieństw. I, co ważne – zaplanowany i celowy, a nie tylko losowy, ruch do przodu w różnych kierunkach, ale po linii prostej, nie po okręgu, który zawsze zaprowadzi do punktu wyjścia. Trwanie, ale i pojawianie się nowych idei i zjawisk, powtarzalność, ale też dzianie się, rozwój i następowanie po sobie zdarzeń, czas jabłoni i czas grusz:

> W roku jabłoni drzewa ciągną z ziemi kwaśne wody podziemnych rzek, które mają moc zmiany i ruchu. W tych wodach jest potrzeba parcia, wzrastania i rozprzestrzeniania się.
>
> W roku grusz jest zupełnie inaczej. Czas grusz to wysysanie z minerałów słodkich soków, to powolne i łagodne łączenie ich w liściach z promieniami słońca. Drzewa zatrzymują się w swoim wzroście i smakują słodycz życia. Bez ruchu, bez rozwoju. Sad wydaje się wtedy niezmienny. […]
>
> Lata jabłoni rodzą nowe pomysły. Ludzie wydeptują nowe ścieżki. […] Podejmują ważne decyzje i zaczynają robić to, czego nigdy do tej pory nie robili. Powstają nowe idee. […]
>
> W roku grusz nie wydarza się nic nowego. To, co już się zaczęło – trwa. […] Ludzie myślą o budowie nowych domów, a nawet całych miast. Rysują plany, mierzą ziemię, ale nie biorą się do roboty (Tokarczuk 2005: 212–214).

Sekwencja wyznacza porządek takiego czasu mitycznego, który – w odróżnieniu od nieprzewidywalności i bezwzględności czasu fizykalnego i odpowiadającego mu, łagodzącego jego wszechwładzę mitycznego czasu wiecznego powrotu – daje nadzieję jeszcze tu i teraz, w perspektywie doczesnej i ziemskiej. Koncepcję kołowych, powtarzalnych cykli natury, do jakich człowiek zmuszony jest się dostosowywać, wypracowując kompromisy pozwalające mu zachować iluzję sprawczości, uzupełnia Tokarczuk odnowioną ideą kultury przełamującej schematy, proponującej nowe rozwiązania i interpretacje, formułującej własne znaczenia i nakładającej je na to, co nie jest jej domeną.

Sekwencyjny czas mityczny pozwala wierzyć, że kolejne rozdanie, nowy wycinek z całości danego człowiekowi czasu, przyniesie odmianę losu, że po nocy nastanie dzień, że zło przeminie lub przynajmniej cofnie się na chwilę, a jego miejsce w sposób naturalny zajmie dobro, bo taki jest porządek rzeczy, ale taki jest również – inaczej niż w przypadku czasu koła – wybór: walka o siebie, decydowanie, sprawczość. Ruta, w odróżnieniu od swojej mitycznej poprzedniczki Kory – ma szansę i wolę wyrwania się z zaklętego, zapętlonego koła swoich przeznaczeń – mitycznych i społecznych. A to oznacza rzucenie wyzwania temu, co dotąd wydawało się nieuniknione, odrzucenie predestynacji. W koncepcji czasu koła dominuje bierne poddanie się losowi (boskim wyrokom, fatum itp.), zgoda na to, co przynosi. Tokarczuk chce jednak – jak sądzę – widzieć czas jako coś, na co można mieć wpływ, dostrzega jego wymiar czynny, dynamiczny, bo życie to ruch, to taniec, w którym poszczególne odcinki-sekwencje to nie wyłącznie powtarzalne i będące częścią odwiecznego kodu układy kroków, ale też posuwanie się do przodu w wybranym przez siebie kierunku – jako skutek świadomie podejmowanych decyzji.

W tak interpretowanym micie również człowiek uzyskuje podmiotowość i wpływ na to, co się wydarza w jego życiu, wyrywa się z zapętlonego determinizmu koła czasu, w którym jest tylko bezwolną częścią nawracających przemian, gdzie ratunek przed bólem przemijania i śmierci daje wyłącznie świadomość trwania w następujących po sobie cyklach/generacjach. Życie zaś widziane jako taniec, a nie statyczna przestrzeń wpisana w koło domykających się cykli, to ruch, dzianie się, uczenie się i powtarzanie układu (sekwencji) kroków po to, by iść naprzód, decydować o sobie, nawet jeśli utrudniają to zewnętrzne warunki i okoliczności, „bo nic tak nie leczy smutku, jak działanie" (Tokarczuk 2005: 39), o czym dziedzic przekonuje się wówczas, kiedy czerpie satysfakcję z poczucia sprawczości, odpowiadając na wyzwania diametralnie zmieniających się okoliczności historycznych:

> W osiemnastym roku wiele było do zrobienia […]. Cały październik dziedzic powoli rozpędzał się do czynu społecznego, aż w listopadzie opuściła go melancholia i znalazł się po drugiej stronie. Teraz dla odmiany prawie wcale nie spał i nie miał czasu jeść. Kursował po kraju, odwiedził Kraków i zobaczył go jak

> obudzoną ze snu księżniczkę. Organizował wybory do pierwszego sejmu, był założycielem kilku towarzystw, dwóch partii i Małopolskiego Związku Posiadaczy Stawów Rybnych (Tokarczuk 2005: 39).

> Dozorował pracę małego zakładu, w którym sprowadzona z Zachodu prasa wyrzucała z siebie plastikowe spody do sandałów. Początkowo robił to niechętnie, ale potem całe przedsięwzięcie wciągnęło go i, jak to z dziedzicem bywało – pochłonęło całkowicie (Tokarczuk 2005: 261).

W tym działaniu-tańcu człowiek, ale i ludzkość, wprawdzie wciąż gubi rytm, myli się, potyka, upada, wątpi, ale też nieustannie podnosi się, ryzykuje i walczy o siebie, szukając własnego sensu i znaczenia, a nie tylko dążąc do harmonii, bezpieczeństwa i pewności. Ten sens nie oznacza spokoju, jaki daje reguła, miarowość i powtarzalność, ale przede wszystkim wyraża wiarę, że można zmienić to, co wydaje się niemożliwe do zmiany i co tak dręczy dziedzica: „Uporczywe, ślepe odradzanie się. Nieludzka machina życia" (Tokarczuk 2005: 40).

Człowiek zawsze potrzebował i pragnął nadziei, wyjścia poza ograniczenia, jakie narzucał czas, a tę nadzieję dawały mu religie i wierzenia:

> Czas cykliczny wyjaśnia i interpretuje zmiany w aspekcie kulturowym – neutralizuje znaczenie zmiany i dostarcza poczucia stabilności. Jest związany z rolniczym rytmem zasiewu i zbiorów oraz z cyklicznością faz księżycowych, a co za tym idzie: z „wiecznym teraz" obrzędów religijnych (Fedak-Mazur 2001: 43).

Jednocześnie jednak tak pojmowany czas zamykał ludzi w hermetycznej urojonej przestrzeni mentalnego więzienia dogmatów i doktryn, premiując postawy bierne, posłuszeństwo i podporządkowanie, każąc – w zamian za wątpliwe poczucie bezpieczeństwa – pogodzić się z tym, co nazywają one przeznaczeniem, boską wolą czy fatum:

> Dziedzic Popielski tracił wiarę. Nie przestawał wierzyć w Boga, ale Bóg i cała reszta stawały się jakieś bez wyrazu, płaskie, jak ryciny w jego Biblii. Wszystko było w porządku, gdy z szaf pachniało lawendą, gdy siedział przy swoim biurku […], a wieczorem dłonie żony rozmasowywały mu zmęczone plecy. Ale kiedy tylko wychodził, wyjeżdżał gdzieś poza dom, choćby do Jeszkotli na brudny rynek czy do okolicznych wsi, wręcz tracił fizyczną odporność na świat. Widział rozsypujące się domy, spróchniałe płoty, wytarte przez czas kamienie, którymi wybrukowano główną ulicę, i myślał: „Urodziłem się za późno, świat ma się ku końcowi. Już po wszystkim. […] Było pusto i beznadziejnie. I znikąd pomocy. Wracał do pałacu i chował się w swoim gabinecie – to na jakiś czas zatrzymywało świat w jego rozpadzie. Świat jednak rozpadł się i tak. Dziedzic

> uświadomił to sobie wtedy, gdy zobaczył swoje piwnice po powrocie z pośpiesznej ucieczki przed kozakami. Wszystko w nich było zniszczone, potłuczone, posiekane, spalone, rozdeptane i rozlane. […] Położył się potem na łóżku w swoim splądrowanym domu i rozmyślał: „Skąd się bierze na świecie zło? Dlaczego Bóg pozwala na zło, przecież jest dobry? A może Bóg nie jest dobry?" (Tokarczuk 2005: 38–39).

Te same egzystencjalno-metafizyczne lęki, wspólne dla całej ludzkości, lecz dla wrażliwych jednostek szczególnie dojmujące, dręczą Izydora, który zadaje sobie podobne pytania: „dlaczego odeszła Ruta, dlaczego zachorowała i umarła matka, dlaczego umarł ojciec, dlaczego na wojnie zabijano ludzi i zwierzęta, dlaczego Bóg pozwala na zło i cierpienie" (Tokarczuk 2005: 228).

Popielski, decydując się na grę, w której przecież też zdaje się po części na element losowy, rzuca wyzwanie nie tyle bogu, ile właśnie poczuciu bezsilności, bezproduktywności biernego czekania na interwencję sił wyższych przynoszącą upragnioną odmianę sytuacji na lepsze, a przede wszystkim – nadającą życiu znaczenie.

Samopoczucie dziedzica, choć może odosobnione w swej skrajnej postaci, jest również, jak się wydaje, artykulacją problemu niewyrażanego wprost i bezpośrednio przez innych mieszkańców Prawieku, którzy czują, że ich mały świat tylko pozornie jest wysepką niezmienności i spokoju na wzburzonym oceanie rzeczywistości, faktycznie zaś – miejscem, które nie tylko nie gwarantuje bezpieczeństwa, ale samo stanowi rodzaj pułapki, z jakiej nie można się wyrwać, więzi – przede wszystkim mentalnie, co intuicyjnie rozumieją outsiderki – Kłoska i Ruta:

> – Tu jest granica Prawieku – powiedziała Ruta i wyciągnęła przed siebie rękę. Izydor nie zrozumiał. –Tutaj kończy się Prawiek, dalej już nic nie ma. – Jak to nie ma? A Wola, a Taszów, a Kielce? – Nie ma żadnych Kielc, a Wola i Taszów należą do Prawieku. Tutaj się wszystko kończy. Izydor roześmiał się i okręcił na pięcie. – Co ty za bzdury opowiadasz? Przecież niektórzy ludzie jeżdżą do Kielc. […] Mój ojciec był w Rosji. – Wszystkim im tak się tylko wydawało. Wyruszają w podróż, dochodzą do granicy i tutaj nieruchomieją. Chyba im się śni, że jadą dalej, że są Kielce i Rosja. […] Najbardziej mnie przeraża, że nie można stąd wyjść (Tokarczuk 2005: 127–129).

Struktura społeczna (odziedziczona po feudalizmie i poddaństwie) oraz system przekonań, zwłaszcza religia, świadomie utrwalają te granice, tę służącą im bierność i zastany stan rzeczy, pogrążając w marazmie, niechęci do zmian, bezczynności, stagnacji i bezruchu, które przynoszą katastrofę za każdym razem, kiedy ta utopijna wizja styka się z brutalnością realiów (obie światowe wojny) i zmianami, jakie zachodzą

niezależnie od woli tych, którzy chcieliby zatrzymać czas, zakonserwować go jak owada w bursztynie:

> – Pamiętasz, jak kiedyś dawno temu, pokazałam ci granicę?
> Skinął głową.
> – Mieliśmy ją kiedyś zbadać. Ja czasem nie wierzę w tę granicę. Wpuściła obcych…
> – Z punktu widzenia nauki taka granica jest niemożliwa.
> Ruta roześmiała się i chwyciła Izydora za rękę. Pociągnęła go między niskie sosny (Tokarczuk 2005: 190–191).

Idylliczna na pierwszy rzut kraina, strzeżona, nieprzypadkowo, przez chrześcijańskie postacie aniołów, *de facto* funduje swoją domenę na izolacji, budowaniu poczucia zagrożenia i strachu przed demonizowanym zewnętrzem, którego pożądanie ma przynieść groźne lub wręcz nieodwracalne konsekwencje. To świat granic i murów budowanych w umyśle, gdzie archaniołowie to nie anioły stróże, ale strażnicy więzienia, którzy nie są w stanie obronić przed faktycznym zagrożeniem z zewnątrz, lecz skutecznie utrudniają wydostanie się poza wyznaczone terytorium. I tak północna granica to droga, która jest „ruchliwa i niebezpieczna, rodzi bowiem niepokój podróży" (Tokarczuk 2005: 5), południowa – miasteczko, opisywane jako „groźne, ponieważ rodzi pragnienie posiadania i bycia posiadanym" (Tokarczuk 2005: 5), zachodnia – pałac, włości dziedzica, mogą przynieść „popadnięcie w pychę" (Tokarczuk 2005: 6), na wschodzie zaś płynąca i ginąca w oddali rzeka grozi niebezpiecznym fantazjowaniem o tym, co dla tak pojętej wizji rzeczywistości najgroźniejsze – swobodą i niezależnością myślenia, imaginacją i wyobraźnią, które określane są jako „głupota, która bierze się z chęci mędrkowania" (Tokarczuk 2005: 6). Sami zaś aniołowie opiekunowie właściwie nie interesują się losem ludzi, żyjąc w odrębnej własnej czasoprzestrzeni, w której życie pojedynczego człowieka nie jest wyjątkowe i nie ma większego znaczenia:

> Wracając myślami do innych światów, anioł z trudem skupiał uwagę na świecie Misi, który podobny był do świata innych ludzi i zwierząt, był ciemny i pełen cierpienia niby mętny, zarośnięty rzęsą staw (Tokarczuk 2005: 14).

Ruta widzi Prawiek jako świat odrębny, wydzielony i zamknięty, od początku jednak domyśla się, że – choć dla tych, co z niego pochodzą, jest środkiem świata, w którym wszystko się rozpoczyna – nie jest on oddzielnym uniwersum, odizolowaną wyspą, ale częścią znacznie większej całości, czuje, że łączy go z tym, co poza nim, subtelna, choćby nawet niewidoczna, jak grzybnia – sieć zależności i powiązań tworząca cały żyjący wszechświat. To wyzwalająca świadomość, która pozwoli jej rzucić wyzwanie

losowi i przełamać zniewalające schematy. Ten daleki i obcy świat nie musi być bowiem wcale wrogi i groźny, może być pociągający i piękny, co przeczuwa także Izydor i co przejawia się w jego podświadomej tęsknocie za nim, realizującej się w postaci jego pocztowej pasji:

> Układał znaczki na gazecie i przyglądał się im godzinami. Były na nich zwierzęta i dalekie kraje, kamienie szlachetne i ryby z dalekich mórz, statki i samoloty, sławni ludzie i wydarzenia historyczne (Tokarczuk 2005: 239).

Ta zmiana optyki z bliskiej na daleką, perspektywiczną, sięgającą poza horyzont, wymaga także niedogmatycznego czytania mitu, opowiedzenia go na nowo, możliwości dokonania wyboru jednej z jego wersji-sekwencji, jak w grze dziedzica. W tym ujęciu w mitycznej opowieści o bogu stwarzającym świat, to nie stwórca, ale człowiek decyduje o własnym losie i życiu, świadomy podejmowanego ryzyka:

> „[…] Boska miłość, jak każda inna, bywa uciążliwa. Człowiek zaś dojrzał i postanowił uwolnić się od natrętnego kochanka. »Pozwól mi odejść – powiedział. – Daj mi poznać świat na mój własny sposób i zaopatrz mnie na drogę«.
> »Nie poradzisz sobie beze mnie – rzekł Bóg człowiekowi. – Nie odchodź«.
> »Daj spokój« – powiedział człowiek, a Bóg z żalem przychylił mu gałąź jabłoni.
> Bóg został sam i tęsknił. Śniło mu się, że to on wygnał człowieka z raju, tak bardzo bolała go myśl, iż został porzucony.
> »Wróć do mnie. Świat jest straszny i może cię zabić. Spójrz na trzęsienia ziemi, na wybuchy wulkanów, na pożary i potopy« – grzmiał z deszczowych chmur.
> »Daj spokój, poradzę sobie« – odpowiedział mu człowiek i poszedł" (Tokarczuk 2005: 184–185).

To zewnętrze jest pełne niebezpieczeństw, ale może być i jest źródłem wiedzy i doznań, obietnicą rozwoju, samopoznania oraz samorealizacji, wytyczaniem nowych i przesuwaniem starych granic i ograniczeń: „Człowiek uczy się od świata, uczy się od zdarzeń, uczy się wiedzy o świecie i samym sobie, odbija się w zdarzeniach, określa swoje granice, możliwości, nadaje sobie nazwy" (Tokarczuk 2005: 129). Odcięcie od niego oznacza więc zastój, zatrzymanie się w miejscu, regres, a za nim gnuśność, które stają się rodzajem reakcji obronnej, próbą zachowania raz ustalonego porządku, ale i ucieczką od rzeczywistości:

> Nie chodź do wsi, bo narobisz sobie kłopotów – mówiła Kłoska do córki. – Czasem myślę, że oni tam wszyscy są pijani – tacy ociężali i powolni. Ożywiają się tylko wtedy, gdy dzieje się coś złego (Tokarczuk 2005: 120).

Ten porządek wyznacza z jednej strony natura i jej niezmienne prawa, z drugiej kultura – próbująca te prawa imitować i kodyfikować, by dać odpór nicości i nieprzewidywalności, jakiej człowiek chciałby za wszelką cenę uniknąć. Tworzenie opowieści – mitów, religii, społecznych kanonów i struktur z ich zasadami, regułami i normami wydaje się powiększać domenę sprawczości i ładu. Te obietnice, zarówno jeśli idzie o naturę, jak i kulturę mają jednak swoją cenę. W pierwszym przypadku osiągnięcie spełnienia możliwe jest – jak u Leśmiana w *Topielcu zieleni* – poprzez rezygnację z własnego ja, zgodę na pochłonięcie przez leśność, zieloność, błękitność uniwersum, co jednak równoznaczne jest z wyrzeczeniem się prawa do podmiotowości, do świadomości następstwa zdarzeń, do – mniej lub bardziej czynnego i przytomnego – uczestnictwa w odcinkowych sekwencjach czasu, przynoszących nie tylko, nieuniknione w ludzkim życiu – cierpienie i śmierć, ale też – nadzieję na odmianę, poprawę losu, przychylność zmiennej fortuny. Tego rodzaju łagodzącego zespolenia i jedności, przy jednoczesnym wyłączeniu z czasoprzestrzeni, doznaje Kłoska po pierwszym porodzie, kiedy na świat przychodzi martwe dziecko:

> Wszystko wokół Kłoski było jednym ciałem i ona sama była częścią tego wielkiego ciała – ogromne, wszechmocne, niewyobrażalnie potężne. W każdym ruchu, w każdym dźwięku przejawiała się jego potęga, która sama wolą stwarza coś z niczego i przemienia coś w nicość. […] Widziała siłę, która przenika wszystko, rozumiała jej działanie. Widziała zarysy innych światów i innych czasów, rozpostarte nad i pod naszymi. Widziała też rzeczy, których nie można nazwać słowami (Tokarczuk 2005: 24–25).

Takiego powrotu, a raczej *regressum at uterum*, bo za cenę zatraty samoświadomości i mimowolnego przyjęcia narzuconych reguł gry, doświadcza też Zły Człowiek, który za sprawą odwróconego boskiego aktu stworzenia – pomimo popełnionych zbrodni – powraca do stanu przedustawnej w rozumieniu leibnizowskim harmonii i specyficznej niewinności poza ludzką jurysdykcją i ludzkimi kategoriami dobra i zła, a przede wszystkim – czasu:

> […] uciekał sam przed sobą, aż znalazł ukojenie w lesie. Łaził po tym lesie i w końcu zabłądził. […] Wtedy okazało się, że wrócił do miejsca, z którego wyruszył – w sam środek wielkiego lasu. Czwartego dnia zwątpił więc w strony świata. Przestał ufać swojemu rozumowi. Szóstego dnia zapomniał, skąd pochodzi i po co przyszedł do lasu, a siódmego dnia – jak się nazywa. I od tej pory stawał się podobny do zwierząt w lesie. Żywił się jagodami i grzybami, a potem zaczął polować na małe zwierzęta. Każdy następny dzień wymazywał z jego pamięci coraz większe fragmenty – umysł Złego Człowieka stawał się coraz bardziej gładki. […] To zapominanie trwało wiele lat i w końcu Zły Człowiek nie był

> już podobny do tamtego mężczyzny, który przyszedł do lasu. Zły Człowiek nie był sobą i zapomniał, co to znaczy być sobą (Tokarczuk 2005: 26–27).

W naturze otwarcie nowego cyklu możliwe jest tylko po zmianie stanu skupienia – w sensie dosłownym, czyli po powrocie po śmierci do zasobu, jakim dysponuje wszechświat, lub przekształceniu w inną formę, niepamiętającą siebie sprzed przemiany. To czas, a raczej bezczas wiecznego trwania – dany naturze oraz istotom i bytom pozaludzkim, jak topielec Pluszcz, który

> Oglądał spod wody zmieniające się pory roku, wędrówki słońca i księżyca. Spod wody widział deszcz, opadające jesienią liście, tańce letnich ważek, kąpiących się ludzi, pomarańczowe nóżki dzikich kaczek. Czasem coś go budziło z tego snu-nie-snu, czasem nie. Nie zastanawiał się nad tym. Trwał (Tokarczuk 2005: 92).

W świecie ludzkim ciągle jest wybór – Genowefa, oszukując samą siebie i w imię wierności kulturowym normom, które w rzeczywistości łamie (jej relacja z Elim, mimo odmowy fizycznego kontaktu, nosi wszystkie znamiona zdrady małżeńskiej, bo to ona uwiodła żydowskiego chłopca), rezygnuje ze spełnienia się w miłości i szczęścia, co przypłaca wewnętrznym rozdarciem i psychosomatyczną chorobą, ale już Ruta decyduje się wyjść poza schemat, wybiera decydowanie o sobie i niezależność (podobna próba podjęta przez Jagnę z *Chłopów* jest nieudana i kończy się napiętnowaniem i karą jako przestrogą dla innych przed wyjściem poza tradycyjne struktury):

> Ruta podeszła do granicy Prawieku, odwróciła się, stanęła twarzą do północy i odnalazła w sobie to uczucie, które pozwala przejść przez wszelkie granice, zamknięcia i bramy. Chwilę pieściła je w sobie. Zamieć rozpętała się na dobre i Ruta weszła w nią od początku do końca (Tokarczuk 2005: 220).

Wszystkie bohaterki *Prawieku* żyją – na ogół nie zdając sobie z tego sprawy – w patriarchalnym, opresyjnym, „prawiecznym" systemie, w którym społeczne funkcje kobiety są ściśle sprecyzowane – ich droga życiowa ma być drogą dobrego zamążpójścia, podporządkowania się woli męża, bycia matką, służenia rodzinie. O tę niewiedzę i utrzymywanie się takiego modelu kobiecości starannie dba też Kościół katolicki:

> W Jeszkotlach koszyki ze święconką stawia się na bocznym ołtarzu Matki Boskiej Jeszkotlowskiej. To kobieta powinna zajmować się jedzeniem – zarówno jego przyrządzaniem, jak i błogosławieniem. Bóg-mężczyzna ma ważniejsze sprawy na głowie: wojny, kataklizmy, podboje i dalekie wyprawy. Kobiety zajmują się jedzeniem (Tokarczuk 2005: 107).

To dlatego kobiety z Prawieku tak nie lubią żyjącej poza tym systemem norm Kłoski, która sama decyduje o swoim losie. To dlatego Misia Niebieska rezygnuje z nauki w szkole i matury, by wyjść za mąż za Pawła Boskiego, którego intencje wyczuwa od początku kochający córkę nad życie ojciec dziewczyny:

> „Jakie naiwne są kobiety" – myślał Michał. Miał wrażenie, że jego Misia została, jak rzecz, wpisana w życiowe, ambitne plany Pawła Boskiego. Z całkowitym wyrachowaniem: przez to, że była jedyną córką, praktycznie jedynaczką, bo przecież Izydor się nie liczył. Że będzie miała piękny posag, że jest z zamożniejszej rodziny, że jest tak inna, elegancka, pięknie ubrana, delikatna (Tokarczuk 2005: 105).

Zdanie Michała to jednak wyjątek, presja jest powszechna, organiczna i systemowa, gdyż wywiera ją nie tylko rodzina, społeczeństwo, zwłaszcza na wsiach, często również dziś, sukces życiowy młodej dziewczyny jednoznacznie wiążąc ze znalezieniem bogatego, bo już niekoniecznie dobrego męża, ale przede wszystkim religia i kultura – nawet w baśniach w taki właśnie sposób kreująca losy młodych bohaterek, których historie kończą się *nomen omen* sakramentalnym „Żyli długo i szczęśliwie". Tak myślą również one same, jak nieatrakcyjna Stasia Boska, która ucieczkę od przemocowego ojca wyobraża sobie jako znalezienie eliksiru piękności, który magicznie sprawi, że „Zobaczy ją na Gościńcu jakiś lekarz albo mecenas z Kielc, obsypie prezentami i pokocha jak księżniczkę" (Tokarczuk 2005: 113–114). Ruta początkowo też podąża tą ścieżką, utożsamiając zamążpójście i opuszczenie matki z wyższym statusem i dobrobytem, jakiego wcześniej nie zaznała, ale Tokarczuk przewrotnie prowadzi ją i nas czytelników dalej, poza to finalne złudne baśniowo-mityczne sformułowanie. Małżeństwo córki Kłoski to podręcznikowy przykład patologii typowych dla patriarchatu – od potraktowania Ruty jak towaru, przedmiotu transakcji i własności („[…] Ukleja nie chciał jej miłości – chciał nad nią władzy" (Tokarczuk 2005: 207)), przez dominację i przemoc ekonomiczną, słowną i seksualną, aż po brutalną agresję fizyczną. W tym systemie nie ma miejsca na zróżnicowanie, świadomość własnej wyjątkowości i niepowtarzalności, prawa do poszukiwania cudu indywidualnego istnienia i sensu w danym człowiekowi raz tylko ziemskim istnieniu. Podświadomie tęskni za tym powielająca pokoleniowe tradycyjne wzorce Misia:

> W sadzie myślała o tym, że nie da się zatrzymać kwitnienia drzew i że płatki nieuchronnie się osypią, liście zaś z czasem zbrązowieją, a potem opadną. Nie pocieszała jej myśl, że w przyszłym roku znowu będzie tak samo, bo wiedziała, że to nieprawda. W przyszłym roku drzewa będą inne – większe, ich gałęzie masywniejsze, inna będzie trawa, inne owoce. Nigdy nie powtórzy się ta

> kwitnąca gałąź. „Nigdy nie powtórzy się to wieszanie prania – myślała. – Nigdy nie powtórzę się ja" (Tokarczuk 2005: 210).

Patriarchat genetycznie związany z religiami monoteistycznymi przez stulecia budował i wpajał kulturę przemocy wobec wszystkiego, co uznawał za stojące w hierarchii bytów niżej od władczej męskości osobowego boga. Od samego początku więc nieodłącznie było z nim związane wywieranie nacisku i oczekiwanie podległości i podporządkowania zarówno wobec natury utożsamianej z płodnymi mocami kobiecości, jak i w ogóle pierwiastka żeńskiego, wszak według mitycznego biblijnego przekazu Ewa stworzona została z żebra Adama po to, by mu służyć. Proboszcz z Prawieku, któremu rzeka zalewała co roku łąki, nie może pogodzić się z jej samowolą, postrzega ją jako niepokorny, zbuntowany byt, którego nienawidzi, bo nie ma nad nim kontroli, i który trzeba ujarzmić:

> Późna wiosna była dla księdza proboszcza najbardziej znienawidzoną porą roku. Około Świętego Jana Czarna b e z c z e l n i e [podkr. – A.S.] zalewała jego łąki. Ksiądz był z natury porywczy i drażliwy na punkcie swojej godności, gdy więc widział, jak coś tak mało konkretnego i rozlazłego, tak nijakiego i bezmyślnego, tak nieuchwytnego i tchórzliwego zabiera jego łąki, ogarniał go gniew.
> […]
> Grzmiał przez dwie niedziele z ambony, że rzeka niszczy dary boże, i nawoływał do solidarnego przeciwstawienia się żywiołowi w następującym porządku: z każdej zagrody jeden mężczyzna dwa dni w tygodniu będzie nosić ziemię i usypywać wał (Tokarczuk 2005: 50–52).

Proboszcz nie znosi natury, podobnie jak inni mężczyźni traktuje ją czysto użytkowo i służebnie, a więc zupełnie inaczej niż Kłoska czy Ruta, Florentynka uczłowieczająca swoje zwierzęta („Florentynka zawsze odnosiła się do zwierząt z szacunkiem, jak do ludzi. […] mówiła „psowie" i „kotowie", jak Malakowie czy Chlipałowie" (Tokarczuk 2005: 60)), ożywiona postać Matki Boskiej Jeszkotlowskiej pilnującej psa Florentynki i broniącej go przed agresją kościelnego, czy wreszcie Bożyca – kobiece wcielenie Boga, jakie wymyślił i do jakiego modli się Izydor. W *Prawieku i innych czasach* pierwiastek żeński równoważy męski, jest niezbędny – jak w tanecznym układzie, by przywracać harmonię i ład, dopełniać obrazu wszechogarniającej całości, która ostatecznie nie ma cech ani żeńskich, ani męskich, jest – jak w wyobrażeniu Izydora – pierwotną tworzącą siłą składającą się na *coincidencia oppositorum*, połączenie wzajemnie się uzupełniających przeciwieństw, za pomocą którego można opisać i zrozumieć świat:

> Któregoś dnia, gdy Izydor wpatrywał się w swój kawałek nieba, doznał olśnienia. Zrozumiał, że Bóg nie jest ani mężczyzną, ani kobietą. Poznał to, gdy wypowiadał słowo „Boże". W tym słowie znajdowało się rozwiązanie problemu płci Boga. „Boże" brzmiało tak samo jak „słońce", jak „powietrze", jak „miejsce", jak „pole", jak morze", jak „zboże", jak „zimne", „ciepłe"… […] Miało w sobie wszystkie cechy, przymioty, które są obecne w świecie, i przyjmowało postać każdej rzeczy, każdego zdarzenia, każdego czasu (Tokarczuk 2005: 232).

Powieść Tokarczuk to także obraz polskiej wsi na przestrzeni całego niemal wieku XX, zamkniętej w stereotypach, uprzedzeniach, dotkniętej boleśnie historią, ale niewiele się zmieniającej, jeśli chodzi o sposób myślenia, widzenia świata i miejsca w nim człowieka. To także jednak polemika z jej wizją reymontowską, na zawsze wpisującą wieś w cykliczny, zbiorowy, powtarzalny i sprzężony z porami roku kalendarz rolniczy i liturgiczny. Ten rok, a właściwie rok po roku przez kilka dekad XX wieku, jest u Olgi Tokarczuk zupełnie inny – rozbity na kilkadziesiąt odcinków – jednostek czasu indywidualnego, pojedynczego, poszczególnego wyrywa się z fizykalno-biologicznego mitycznego koła niezmiennych powtórek i układa w sekwencję zdarzeń składających się na konkretne istnienia i byty, z naprzemiennym nieregularnym następstwem tego, co przynosi czas – raz dobrego i korzystnego, innym – niepomyślnego lub złego, lecz zawsze z perspektywą wybiegającą do przodu, w przyszłość: „Czas płynął i dziedziczka w swoich modlitwach zostawiała trochę miejsca, żeby podziękować mu, że płynie, że się porusza, a tym samym wprowadza zmiany w życiu ludzi" (Tokarczuk 2005: 265).

Spojrzenie na czas przez pryzmat tak interpretowanego mitu pozwala nie tylko zaakceptować nieuchronne (jak w przypadku mitycznego koła), ale też za każdym razem wciąż na nowo obdarowuje nadzieją, że światło zawsze w końcu pojawi się po ciemności i mroku, a aktywność, planowanie i działanie, w odróżnieniu od pasywnego czekania na interwencję sił wyższych, dają człowiekowi satysfakcję skuteczności i kierowania się w sekwencyjnym tańcu życia i czasu – w wybraną, a nie przypadkową stronę. W taki sposób widzą to te kobiety, które spoglądając w czas, który ma nadejść, dostrzegają możliwości, jakie przed nimi roztacza, które mają odwagę przekraczać niewidzialną granicę, przełamywać stereotypy i schematy, wychodzić poza ciasne i ograniczające ramy tradycji i kulturowych schematów, tak jak Ruta („Ruta umiała ją przejść" (Tokarczuk 2005: 270)) czy choćby tak jak córka Popielskiego, i inaczej niż zasiedziała, uwięziona w nich, zmęczona wieloma porodami Misia:

> – Wszystko będzie dobrze – powiedziała panienka Popielska. – Świat jest teraz inny niż kiedyś. Lepszy, większy, jaśniejszy. Są szczepionki przeciw chorobom, nie ma wojen, ludzie żyją dłużej… Ty też tak myślisz?
> Misia zajrzała do szklanki z fusami i pokręciła głową (Tokarczuk 2005: 261).

Zamknięcie w kołowym cyklu czasu mitycznego sprawiło, że jej istnienie, wpisane w krąg powinności, sprowadzone do wypełniania biologicznych i kulturowych ról, w których nie znalazła szczęścia, mimo miłości do dzieci, „jej myśli, słowa, zdarzenia, w których brała udział, zwyczajne jak jej życie […] podszyte [było] ciemnością i smutkiem: że świat nie jest człowiekowi przyjazny, i jedyne, co da się zrobić, to znaleźć dla siebie i bliskich muszlę i tam trwać aż do uwolnienia" (Tokarczuk 2005: 283–284).

Podsumowując – sekwencja to u Tokarczuk zdecydowanie coś więcej niż porządkująca formuła strukturalna czy genologiczna, obejmująca jako jednostka kompozycji zamknięty dramaturgicznie fragment akcji, jak w filmach i serialach, czy powtarzalna melodia kolejnych wersów, jak w chrześcijańskich pieśniach. Sekwencyjność to próba stworzenia nowej siatki pojęć opisujących istotę rzeczywistości, próba dotarcia do jej sedna, nawet przy założeniu, że poznanie i rozszyfrowanie zagadki życia leży poza zasięgiem naszego dociekliwego i upartego gatunku. Tę sekwencyjność, jak układ powtarzających się ruchów w tańcu, wytwarza zarówno natura, jak i kultura, co znakomicie uwidacznia mityczna opowieść o Korze i Demeter. Tokarczuk nadaje jej nowy sens, pozwalając zwyciężyć nie powtarzalnej kołowej cykliczności natury i presji kulturowych schematów, ale zmiennej, a przez to twórczej, podlegającej ludzkiej woli – sekwencyjności czasu ludzkiego mierzonego następstwem zdarzeń, na które człowiek chce uzyskać i uzyskuje wpływ. Czas kołowy oznacza zgodę na los, na powrót do punktu wyjścia, by zacząć kolejny cykl, który będzie przebiegał tak jak poprzedni, według ustalonych społecznych reguł. W tym modelu kobiety są bierne, poddają się temu, co przynosi im życie. Mężczyźni przynajmniej próbują wpłynąć na przebieg tego, co się wydarzy, planują zmiany życiowego *status quo* (jak ambitny Paweł Boski, który nie chce powtarzać drogi życiowej ojca i robi wszystko, by wyjść poza ograniczenia rodzinnego domu, ale od swojej córki oczekuje jedynie urodzenia synów), bo kultura – także jednak w ramach systemu – pozwala im realizować indywidualne ambicje i zamierzenia. W modelu sekwencyjnym jest inaczej – kobiety są w nim aktywne, podejmują samodzielne decyzje (jak Kłoska i Ruta), które pozwalają im się wyrwać z kulturowo-religijnych przeznaczeń, zmieniają i odwracają tradycyjny bieg zdarzeń, stawiając czynny opór i nie dając się porwać wirowi kolistego kręgu społeczno-biologicznych uwarunkowań, jak Ruta wybierająca ucieczkę od schematu i wolność.

Tokarczuk, jeśli będziemy czytać *Prawiek i inne czasy* jako odnowiony mit, nie postrzega życia ani jako gry (projekt Popielskiego ponosi całkowitą klęskę), w której decyduje losowość, ani jako matematycznie uporządkowanego ciągu znaków, którego istota pozostaje ukryta (daremne wysiłki Izydora), ale jako splot okoliczności i zdarzeń – jako taniec, w którym sekwencji kroków uczymy się wciąż na nowo, dostosowując się do muzyki, jaką gra nam rzeczywistość, ale też tę rzeczywistość kształtując i tworząc. Główną determinantą losu pozostaje niezmiennie czas, jednak

w takim ujęciu możliwe jest uzyskanie wpływu, jeśli nie na to, co ów los przynosi, to chociaż po części na to, co nazywamy sensem, bo w mocy ludzkiej, a nie nadprzyrodzonej leży nadanie życiu kierunku i znaczenia.

Bibliografia podmiotowa

Tokarczuk Olga (2005): *Prawiek i inne czasy*. Wydawnictwo Literackie, Kraków.

Bibliografia przedmiotowa

Buczyńska-Garewicz Hanna (2003): *Metafizyczne rozważania o czasie. Idea czasu w filozofii i literaturze*. Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych „Universitas", Kraków.

Dutsch Dorota (1992): *Demeter i Persefona*. W: *Mit, człowiek, literatura*. Wstęp S. Stabryła. Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa, s. 41–78.

Eliade Mircea (1998): *Mit wiecznego powrotu*. Tłum. K. Kocjan. Wydawnictwo KR, Warszawa.

Eliade Mircea (1999): *Mity, sny i misteria*. Tłum. K. Kocjan. Wydawnictwo KR, Warszawa.

Fedak-Mazur Jolanta (2001): *Mity i schematy wyobraźni. O powieści Olgi Tokarczuk „Prawiek i inne czasy"*. W: *Światy nowej prozy*. Red. S. Jaworski. Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych „Universitas", Kraków, s. 31–60.

Legeżyńska Anna (2002): *Młynek do kawy i inne modele kosmosu*. W: Eadem: *Krytyk jako domokrążca. Lekcje literatury z lat 90.* Wydawnictwo Poznańskie, Poznań, s. 142–147.

Mieletinski Eleazar (1981): *Poetyka mitu*. Tłum. J. Dancygier. Przedmowa M.R. Mayenowa. Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa.

Pattaro Germano (1988): *Pojmowanie czasu w chrześcijaństwie*. W: *Czas w kulturze*. Wybór i wstęp A. Zajączkowski. Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa, s. 291–330.

Zajaczkowski Andrzej (1988): *Wstęp*. W: *Czas w kulturze*. Wybór i wstęp A. Zajączkowski. Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa.

Abstract

La sequenzialità come essenza del tempo mitico in *Nella quiete del tempo* di Olga Tokarczuk nella prospettiva socio-culturale

Il presente articolo propone una rilettura del romanzo ormai canonico di Olga Tokarczuk *Nella quiete del tempo* come una polemica letteraria con modelli culturalmente radicati di temporalità mitica. L'autrice sostiene la tesi secondo cui Tokarczuk non solo instaura un dialogo con rappresentazioni di lunga tradizione dell'esistenza umana, concepita ora come inscritta nel tempo dell'eterno ritorno (caratteristico delle mitologie antiche), ora nel tempo lineare orientato verso un orizzonte escatologico (tipico delle religioni monoteistiche), ma elabora anche un mito originale del tempo dotato di un carattere individuale e singolare. Questa forma di tempo, articolata in segmenti o sequenze, rivela il proprio potenziale agente, trasformandosi in uno spazio di decisione, di scelta e di influenza concreta sul corso degli eventi. Tale prospettiva consente una nuova interpretazione delle narrazioni mitiche canoniche, tra cui il mito di Kore e Demetra e i cicli naturali ad esso associati, così come delle ricerche religiose di senso dell'esistenza. Al contempo, essa mette in luce l'agire umano e la disponibilità a oltrepassare vincoli culturali, religiosi e sociali consolidati, nonché a varcare confini non solo fisici, ma soprattutto mentali.

Parole chiave: *Nella quiete del tempo*, concezioni culturali del tempo, mito rinnovato

Fabrica Litterarum Polono-Italica
2026, nr 2 (12), s. 1–23

www.fabricalitterarum.com
ISSN 2658-185X
https://doi.org/10.31261/FLPI.2026.12.07

ARTYKUŁY I ROZPRAWY

Arkadiusz Sylwester Mastalski

Prywatne Akademickie Centrum Kształcenia w Krakowie
e-mail: a.s.mastalski@gmail.com
https://orcid.org/0000-0003-4418-9370

Polska: (re)konstruowanie cyklu poetyckiego Marcina Świetlickiego

Abstract

Poland: (Re)constructing Marcin Świetlicki's Poetic Cycle

In this paper, I attempt to (re)construct Marcin Świetlicki's poetic cycle titled *Polska* and comprising several poems scattered across his poetic books. I refer to reconstruction rather than discovery because – as I argue – this cycle does not exist in a persistent form but is continuously constructed and reconstructed by the poet, evolving over time. Thus, any description must adopt a (re)constructive approach. I do not aim to situate it within Świetlicki's entire oeuvre or even among his Polish or political poems – this task would require a much broader perspective. The observations here are genological rather than critical in nature and, what is more, it remains uncertain whether these poems really carry a political undertone.

Key words: Marcin Świetlicki, *Polska*, literary cycle, cyclicality, poetry

Słowa kluczowe: Marcin Świetlicki, *Polska*, cykl literacki, cykliczność, poezja

CC BY SA

Mimo że pan odfruwa z Polski, Polska wraca.
Rafał Księżyk (Świetlicki, Księżyk 2017: 175)

Uwag wstępne: cykl jako struktura otwarta

W niniejszym tekście podejmuję próbę (re)konstrukcji poetyckiego cyklu Marcina Świetlickiego poświęconego Polsce, na który składa się kilkanaście utworów rozsianych na kartach książek poetyckich. Mówię o (re)konstrukcji nie zaś odkrywaniu, ponieważ — jak zakładam i postaram się dowieść — cykl ten nie istnieje w raz zadanej (scil. kanonicznej) formie. Jest raczej nieustannie konstruowany i rekonstruowany przez poetę. Rozwija się też w czasie, wobec czego także próby opisania go mają właśnie przede wszystkim ów twórczo-odtwórczy wymiar. Nie podejmuję się przedstawienia go na tle całego dorobku poetyckiego Świetlickiego ani nawet przyrównania go do wierszy podejmujących tematy polskie, polityczne i inne. To raczej temat na książkę — książkę, do której dopiski znaleźć można rozsiane w zasadzie w każdej poświęconej autorowi monografii czy zbiorze tekstów[1]. Rozpoznania niniejsze są bowiem genologicznej — nie zaś krytycznoliterackiej — natury. Pozostaje zresztą rzeczą wątpliwą, czy tworzące omawiany tutaj cykl utwory istotnie mają wydźwięk polityczny.

Definiując cykl literacki, czyli „zespół utworów należących do tego samego gatunku powiązanych w nadrzędną całość wspólnotą elementów treściowych (postaci literackiej, motywów, idei), bądź podobieństwem rozwiązań kompozycyjnych, ramą kompozycyjną czy też jednością podmiotu literackiego" (Sławiński, red. 1989: 64), wskazuje się na następujące jego cechy: cząstkowość (parcjalność), powtarzalność oraz całościowość (Kulesza 2010: 94; por. Wantuch 1985: 43). Oznacza to, że każdy element cyklu stanowi li tylko jego składową, a zarazem dopiero wszystkie one razem wzięte uosabiać mogą tak rozumiany cykl jako kompletne *opus*. Cykl zatem — niczym refren — w każdym swym elemencie „przygląda się sobie", jest jednocześnie powtórzeniem i powrotem. Każde zaś powtórzenie nie tylko dodaje coś nowego, lecz także zmienia sens wszystkich dotychczas zaistniałych elementów (zob. Mastalski 2022: 158–159). O ile jednak refren jest strukturalnie zamknięty (jego ostatnie pojawienie się co do zasady zamyka akumulację interferencji)

1 Z bogatej bibliografii wymienić wypada przynajmniej kilka pozycji: Śliwiński, red. 2011, Kledzik, Roszak, red. 2012, Panas 2014, Niesporek 2014, Klera 2017, Pranke 2018 czy Kunz 2025.

(Mastalski 2022: 164), cykl — przynajmniej potencjalnie — swą strukturalną otwartość utrzymywać może w zasadzie w nieskończoność. Dobrym i aktualnym przykładem z kręgu prozy powieściowej są tutaj książki Andrzeja Sapkowskiego z cyklu wiedźmińskiego — choć zbiór opowiadań i powieści pozornie domknęły opowiadania zawarte w tomie *Coś się kończy, coś się zaczyna* (2000), nowe wydawnictwa — mniej lub bardziej zaskakująco — pojawiły się najpierw w 2013 roku (*Sezon burz*), kolejno zaś w zasadzie o dekadę później (*Rozdroże kruków*, 2024), tj. w sumie po ćwierćwieczu od ukazania się pierwotnej „całości" (sumy pierwszych składników cyklu). Pokazuje to, że postulatu całościowości nie daje się (czasami) osiągnąć przynajmniej od śmierci autora bądź autorki, choć — jak poucza przykład innego popularnego cyklu powieściowego — i to nie gwarantuje ostatecznego domknięcia[2].

To oczywiście skrajny przykład, gdyż, jak zauważa Wiesława Wantuch, typowy cykl (także liryczny) dąży do zamknięcia (Wantuch 1985: 43). Pokazuje on jednak tę cechę cykliczności, jaką zawsze trzeba mieć na uwadze, wskazując zarazem na wzmiankowaną już refreniczność. Bywa zatem i tak, że cykl literacki nie tyle zmierza ku dopełnieniu (czy: nie przede wszystkim do niego!), ile — do powrotu. Jest swoistą rekapitulacją swych części w ramach zmiennej i niepewnej całości. Toteż, rozpatrując zjawisko cykliczności, nie sposób odejść od tych jego postaci, które mają nie tylko charakter progresywny, ale retrospektywny. Nadbudowując, nie tylko dokładamy cegiełkę do pewnej konstrukcji, lecz także przyglądamy się poprzedzającym ją elementom (po raz kolejny). Sięgamy do nich nie tylko w tym celu, aby ukonstytuować pojawienie się nowego elementu, co stanowi przecież formę legitymizacji, ale także po to, by (z pomocą nowego czynnika) dokonać rewizji poprzedzających go archetekstów. Nowy utwór „opowiada" treść swojego poprzednika tak, jak w bloomowskiej koncepcji poetyckiego wpływu poeta tworzy na nowo swego antenata (Bloom 2002). Podobnie wiersze: kolejno pojawiające się nie tylko opisują stare; one je nadpisują, a zarazem przepisują — tak, że czytając je jako element cyklu, nie możemy już interpretować ich w postaci, jaką znaliśmy z przeszłości.

Tekst niniejszy stanowi taką właśnie próbę opisania poetyckiego cyklu, jaki tworzą (lub potencjalnie tworzą) utwory Marcina Świetlickiego rozsiane po całej jego twórczości, zarazem przepisywane na nowo, odkrywane i rekonfigurowane. Poczynając od serii wierszy opatrzonych tytułem *Polska* i kolejnymi następującymi po sobie numerami, poprzez te, które sam poeta wskazał jako istotne interteksty, dołączam do tego (re)konstruowanego przeze mnie cyklu także teksty o niepewnym statusie. Jak się bowiem wkrótce przekonamy, trudno tutaj mówić — zgodnie ze

2 Mam tu oczywiście na myśli trylogię Stiega Larssona *Millenium*, kontynuowaną najpierw przez Davida Lagercrantza, następnie zaś Karin Smirnoff.

sformułowaną wyżej przesłanką ontologiczną istnienia cyklu — o jakimś jasno dającym się określić początku czy końcu. Zaznaczam przy tym, że interpretacja opisanego tu zjawiska, czyli pokazanie wpływu wywieranego przez jeden tekst na inny, nie mieści się w ramach tego szkicu i będzie poruszana jedynie marginalnie. Ja skupiam się tylko na opisaniu cyklu — interpretacje (oraz ich interpretacyjne inklinacje) odkładając (tymczasem) na bok[3].

Punkty wyjścia, cezury i rekonfiguracje

Wydawać by się mogło, że punktem wyjścia całego cyklu „polskich" wierszy Marcina Świetlickiego jest napisany w 1990 roku, a zamieszony na końcu debiutanckiego tomiku *Zimne kraje* wiersz *Polska* (Świetlicki 1992; 2 wydanie: Świetlicki 2002: 90). Do pewnego stopnia rzeczywiście tak jest, skoro (jak deklarowałem wyżej) interesują mnie przede wszystkim wiersze opatrzone tymże leksemem i ponumerowane od jedynki wzwyż i taka atrybucja decydować będzie o włączeniu danego wiersza do rekonstruowanego tutaj cyklu. W tym sensie istotnie powyższy wiersz stanowi dobry punkt wyjścia, bo przecież tomik jest w twórczości poety chronologicznie pierwszy, co oznacza, że i wiersz jest takowy. Do czasu jednak, gdy zauważymy — w tym samym tomiku, ale nie na jego końcu, lecz w zasadzie na początku — obecność tekstu o incipicie: „dlaczego twój niepokój tak obraca się [wokół — A.S.M.]" (zob. Świetlicki 2002: 9). Nie dość, że wcześniejszy na kartach książki poetyckiej, to jeszcze napisany wcześniej, bo w roku 1981. Nie ma on jednak tytułu *Polska* (nie ma jakiegokolwiek tytułu!), co pozornie wyklucza możliwość jego zaklasyfikowania jako części cyklu. Przynajmniej do momentu, gdy uświadomimy sobie fakt jego obecności, w postaci piosenki, na debiutanckim albumie Świetlików *O.gród K.oncentracyjny* (1995)[4], gdzie figuruje on jako *…ska*. Pod tym (nowym) tytułem pojawia się on także w 2018 roku na kartach wyboru *Polska. Wiązanka pieśni patriotycznych* (Świetlicki, Biała 2018) tudzież w wydanym w roku 1995, a będącym rewizją debiutu tomie *Zimne kraje 2* (Świetlicki 1995; por. Klera 2017: 156–157).

Ustaliwszy inicjalne cezury, spróbujmy zdefiniować kolejne. Znajdzie się wśród nich z całą pewnością ta z roku 2018, gdy poeta wydaje (we współpracy z Alicją

3 Tematem na osoby artykuł pozostaje też porównanie cyklu z tomem *Polska. Wiązanka pieśni patriotycznych* (Świetlicki, Biała 2018).

4 Zaznaczam, że nie odwołuję się tu do piosenek Świetlickiego, choć mam oczywiście świadomość przenikania się obu obszarów artystycznej działalności twórcy (zob. Świetlicki 2015b).

Białą, która odpowiedzialna jest za szatę graficzną tomiku) autorską antologię wierszy: *Polska. Wiązanka pieśni patriotycznych.* Zdaje się ona jeśli nie punktem centralnym, to przynajmniej referencyjnym dla cyklu. Zbiera bowiem w jednym miejscu wszystkie wydane dotąd pod tymże tytułem utwory, odbudowując je niczym szkielet tkaną innymi (starszymi i nowymi, niepublikowanymi) tekstami. Zarazem jednak stanowi swoistą (kolejną) cezurę, oddzielającą to, co przed nim, tj. utwory wydane w książkach poetyckich z lat 1992–2016, od tego, co opublikowane zostanie w kolejnych tomach.

Charakter cezury mają także przynajmniej dwa inne zbiory — stanowiący rodzaj podsumowania tom utworów zebranych *Wiersze* (2011) oraz diametralnie odmienny w swym zamyśle układ wierszy wybranych w książce *Wybór* (2021). Podkreśla to sam autor w przedmowach do obu zestawień, gdy we *Wstępie* pisze: „W tym roku kończę pięćdziesiąt lat […]. Ta książka to z a m k n i ę c i e pewnego etapu" (Świetlicki 2011: 5)[5]. W pozbawionej tytułu notatce poprzedzającej późniejszy *Wybór* notuje zaś:

> No niestety — nie wszystkie [moje wiersze — A.S.M.] mnie zachwycają. Niektórych się sam przed sobą wstydzę, niektóre drażnią, niektóre tak bardzo się zużyły, że nie ma sensu ich tu przypominać. Powiedzmy, że chciałbym, żeby akurat te wiersze użyte w tej książce po mnie zostały (Świetlicki 2021: 4).

Za tą dwojaką motywacją kryją się zatem odmienna lista utworów. Na kartach *Wierszy* znajdziemy wszystkie kompozycje opublikowane w książkach poetyckich lub w prasie przed tą datą, w tym.: *Polskę*, *Polskę 2*, *Polskę trzy* i *Polskę 4*, jak również oczywiście utwór *…ska*, ale (jeszcze) pod jego pierwotnym tytułem. *Wybór* zawiera jedynie teksty wydane od roku 2006, czyli momentu publikacji *Muzyki środka*, opatrzone numerami od czwórki do dziesiątki, pomijając zupełnie pierwsze trzy teksty. Zestawienie zmian ukazuje tabela 1.

5 Jeśli nie podano inaczej, podkreślenia pochodzą ode mnie — A.S.M.

Tabela 1

Zestawienie utworów z cyklu *Polska* według zadanych cezur czasowych

2011	2018	2021	po 2021
[*...ska*][6]	*...ska*		
(Polska)[7]	*Polska*		
Polska 2	*Polska 2*		
Polska trzy	*Polska trzy*		
Polska 4	*Polska 4*	*Polska 4*	
	Polska 5	*Polska 5*	
	Polska 6	*Polska 6*	
	Polska 7	*Polska 7*	
	Polska 8	*Polska 8*	
	Polska 9	*Polska 9*	
	Polska dziesięć	*Polska dziesięć*	
			[*Polska 11*]
			Polska 12
			[*Polska 13*]
			Polska 14

Jak widać, jedynym tekstem z wczesnego etapu twórczości poety, a więc datującej się przed rokiem 2011, jaki przeszedł dokonaną dekadę później rewizję, jest *Polska 4*, który pochodzi z tomiku *Muzyka środka* (2006) będącego nie tylko kolejną cezurą, ale i swoistym łącznikiem między wczesną twórczością poety a otwierającym kolejny etap tomem *Jeden* (2013)[8]. Jako punkt symbolicznego zamknięcia i zarazem otwarcia wiersz ten stanowi niewątpliwie łącznik pomiędzy poprzednikami i kolejnymi tekstami cyklu. Oto on:

> Mówiłem coś, myślałem, że mówię wyraźnie.
> Kochałem i myślałem, że kocham wyraźnie.
> Wierzyłem i myślałem, że wierzę wyraźnie.

6 Tu i dalej w nawiasach kwadratowych podaję utwory włączone do cyklu mniej lub bardziej arbitralnie bądź też takie, które nie zostały opublikowane (napisane?) oraz wiersze, jakie można zasadnie wliczyć w poczet tych należących do cyklu, ale w ich pierwotnej wersji.

7 Podając wiersz w nawiasie, podążam za sugestią Świetlickiego i Księżyka, że istotnie jego podmiana na *Polskę 2* stanowiła istotny poetycki gest (zob. Świetlicki, Księżyk 2017: 530–531).

8 Na obecną w tomiku liminalność zwraca w swym szkicu uwagę Paweł Próchniak (2008: 101).

To dwa patyki, to kamyk.
Niech rozmawiają
(Świetlicki 2006: 26).

Jest on, co oczywiste, dopiskiem do lirycznej pointy „pierwszej" *Polski*:

— wydaje im się, że mają swojego poetę.
A ja oczekuję ironiczną, gorzką
chwilę, krzywię się i triumfalnie zaprzeczam.
(Świetlicki 2002: 60),

ale zapowiada też „komunikacyjną aporię", jakiej diagnozę stanowi *Polska 5*:

Mógłbym w zasadzie uderzać w litery
na klawiaturze, jak popadnie,
mógłbym w zasadzie nie uderzać, by wyrazić
ten czarny maj.
(Świetlicki 2013: 22)

Wszystko to, w mojej opinii, pokazuje wyraźnie, że wiązanka *Polska* nie jest kanoniczną wykładnią rozumienia cyklu, jego petryfikacją. Jest — tylko i aż — częścią tegoż. Podsumowaniem pewnego etapu. Podobnie jak *Wiersze* i *Wybór* to raczej po prostu jedno ze świadectw refleksji nad własną twórczością, jej (re)konfiguracji i propozycja prezentacji tejże odbiorcy, sugerująca pewną nową, często odmienną strategię czytania. Współautorski tomik nie stanowi ani zwieńczenia cyklu, ani jego kanonicznej postaci, zaś należące do cyklu teksty pojawiają się także po nim. Tak samo dzieje się w przypadku autorskiej rekonfiguracji z roku 2021, po której również pojawiły się jeszcze przynajmniej dwa utwory należące do cyklu — *Polska 12* i *Polska 14*[9] (zob. tabela 2).

Tabela 2

Zestawienie cezur organizujących cykl *Polska* z podziałem na wiersze i tomiki i zbiory wierszy

Wiersze	(1981)–(1990) 1992 1995 1997	2006
Tomiki i zbiory	1992	2011 2018 2021

9 Co więcej, podejrzewać można, że brakujące nieparzyste części istnieją w formie niepublikowanej, choć oczywiście nie należy też wykluczyć możliwości opuszczenia ich przez Świetlickiego.

Rewizje i przepisywanie wierszy

Świetlicki w ogóle, co do zasady, przygląda się swojej wcześniejszej twórczości[10], stawia cezury, ale także dokonuje systematycznej rewizji swojego dorobku, a proces ten trwa już od początku jego drogi twórczej. Nie tylko poprawia własne tomiki, daje im sugerujące zbiór, wybór bądź antologiczny charakter tytuły (*Pieśni profana*), kompiluje rzeczywiste antologie własnych tekstów (np. *37 wierszy o wódce i papierosach*, *49 wierszy o wódce i papierosach, 20 niezapomnianych przebojów i 10 kultowych fotografii*), powraca do niegdyś użytych już tytułów tomików, jak choćby *Schizma* (1994) i *Trzecia połowa* (1996), *Czynny do odwołania* (2001) i *Nieczynny* (2003) bądź wierszy, np. *Nowe pogo* z *Drobnej zmiany* (Świetlicki 2016: 5) czy zamykające najnowszy tom *Sierotka Zimne kraje* (Świetlicki 2023: 78), tworzy krótkie cykle wewnątrz poszczególnych książek[11]. Jest to dobrze rozpoznane zjawisko — i to nie jedyne wśród wielu „rewizyjnych" przyzwyczajeń autora, bo przecież powraca on do pewnych tematów, lirycznych person, a wiersze przepisuje jako piosenki (i odwrotnie) — i pokazuje po prostu kolejne wcielenie, jakim jest autoreferencyjność tych wierszy, autotematyzm (a także autobiografizm) obecny w twórczości krakowskiego twórcy (por. Klera 2017: 167; Mazurkiewicz 2021: 40–41; Matuszek 2016: 179 i nast.; zob. Panas 2005: 141–151). „Świetlicki — twierdzi Tomasz Kunz — na rozmaite sposoby pisze wciąż tę samą historię" (Kunz 2023: 12). Po latach doda, że jest to wręcz „łatanie dziur" (Kunz 2025: 249). Idąc tym tropem, w przeprowadzonym ze Świetlickim autobiograficznym wywiadzie-rzece Rafał Księżyk stwierdza: „publikował pan nowe, poprawione wersje swoich pierwszych książek. Ukazały się *Zimne kraje 2* i *Zimne kraje 3*, odświeżona *Schizma*. To wynikało z tego samego krytycyzmu?" (Świetlicki, Księżyk 2017: 530), na co Świetlicki odpowiada:

> Tak. Przerabiałem. Jak zrobiłem nową wersję *Zimnych krajów*, krótko po pierwszym wydaniu, to wiersz *Dla Jana Polkowskiego* usunąłem, bo już mnie wkurzało jego nadużywanie. Zrobiłem wiersz *Nie dla Jana Polkowskiego*, kilka wierszy usunąłem i umieściłem zamiast nich inne wiersze (Świetlicki, Księżyk 2017: 530).

10 Stwierdzić wręcz wypada, że taki charakter ma już (późny) debiut poety. Sam w sobie przeto stanowi on swoisty wybór. Jak podkreśla Świetlicki: „Miałem tych wierszy nagromadzone potworne ilości" (Świetlicki, Księżyk 2017: 103).

11 Przykładowo cykl *linijek przeciw* z tomu *Muzyka środka* czy w całości podzielony na minicykle tom *Delta Dietla* (Świetlicki 2015a).

Podobnie dzieje się z interesującymi nas tekstami: kolejne *Polski* nie tylko dopisują rozdział tej lirycznej historii, ale także na nowo przepisują pierwotny wiersz, stanowiąc jego nową wersję, a opisując go — poniekąd zarazem unieważniają. Swoistą amplifikacją tego procesu jest faktyczne zastępowanie jednego wiersza innym. Toteż Księżyk stwierdza dalej:

> *Polskę*, ginsbergowski poemat, też pan wymienił na zwartą *Polskę 2* i w ten sposób zaczął się cykl, który obecnie ma już osiem części. Co decyduje, że pod tytułem *Polska* ukazują się kolejne, numerowane wiersze, bo one przecież mocno się od siebie różnią (Świetlicki, Księżyk 2017: 531).

Autor *Schizmy* rozwija tę myśl:

> Różnią się. Nie nawiązują jeden do drugiego. Nie opowiadają jednej historii. Ta pierwsza *Polska* była podsumowaniem mojej młodości w Polsce, wspominałem szczególne momenty. Wiersz programowy *Polskę 2* wymyśliłem, żeby tamtego wcześniejszego wiersza w książce nie było. Później bywało tak, że pisałem wiersz jakoś zaczepiony o *Polskę* i myślałem, jaki dam mu tytuł. Dam *Polska 7* czy *Polska 9*, tego przecież dotyczy. A czasami myślałem: trzeba by *Polskę* napisać i o czym ta *Polska* ma być (Świetlicki, Księżyk 2017: 531).

Logiczne zatem zdaje się przyjęcie (idąc tropem myśli autora) tezy następującej: każdy wiersz opatrzony etykietką „Polska" stanowi w danym momencie najbardziej aktualną wersję pierwotnego archetekstu i, jako taki, funkcjonuje na zasadzie najwcześniejszej warstwy literackiego palimpsestu, poniekąd zakrywając — w sensie symbolicznym — poprzedzające go teksty. Każdy jest bowiem opisem aktualnego dla danej chwili „stanu" Polski, świadectwem zmieniającej się relacji poety i podmiotów jego wierszy względem kraju i jego mieszkańców. Po raz kolejny przywołam tu dialog z Księżykiem:

> [R.K.:]
> Kolejne części *Polski* to są kolejne etapy zwątpienia. W piątce z *Jeden* pisze pan: „Mógłbym w zasadzie uderzać w litery/ na klawiaturze jak popadnie". W szóstce jest wymowna parafraza hymnu: „jeszcze Polska/ nie ma tu dostępu". W siódemce mowa o historii, której wolałby pan nie poznawać. Polska z ósemki radośnie maszeruje przeciwko sobie. Te cztery wiersze powstały w ciągu ostatnich pięciu lat. Klimat polityczny je wymusił?

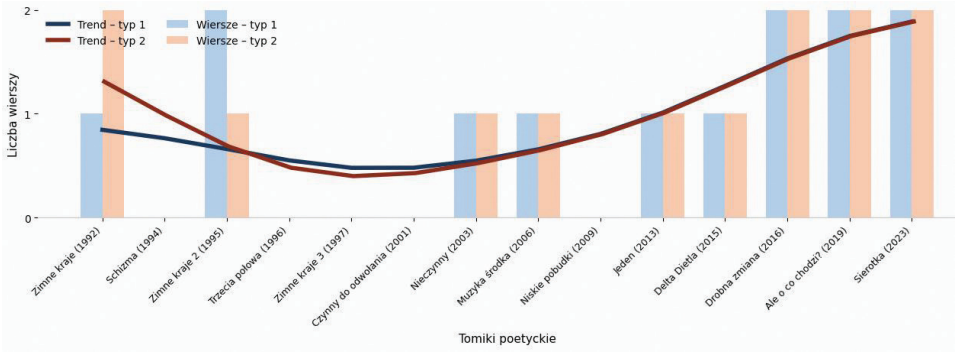
> [M.Ś.:]
> Tak. Wcześniej się pisało z dystansu, o kraju widzianym z prywatnej wyspy, ale później ten kraj coraz bardziej zaczął na wyspę włazić, dotykać brudnymi łapami. To jest normalne reagowanie wierszami na rzeczywistość. Teraz wpadłem na pomysł i chyba go zrealizuję. Wydam, może w tym roku, książeczkę, która będzie wszystkie *Polski* zawierała. Kogoś sprytnego poproszę, żeby to zilustrował. Taka mała książeczka mogłaby być ciekawa (Świetlicki, Księżyk 2017: 532–533)[12].

Kwestia spójności: dwudzielność cyklu

Jeśli przyjrzymy się temu, kiedy ukazują się kolejne liryki z cyklu — ilustruje to wykres 1 — z łatwością zauważymy, że „wiersze polskie" pojawiają się w poezji autora *Nieczynnego* ze zmienną częstotliwością: są obecne na początku, później sporadycznie, zaś po nowym otwarciu, jakim jest książka poetycka *Jeden* (2013), nie tylko stale są obecne w każdym kolejnym tomiku, lecz ich liczba rośnie, podwajając się w trzech ostatnich zbiorach. Stanowi to pewien wyraźnie rysujący się trend. Jest on wyrazisty niezależnie od tego, czy wliczymy do cyklu również (wspomniany przeze mnie wcześniej) utwory nieopisane jako „Polska" (kolor niebieski), czy tylko te „kanoniczne" oraz przy jednoczesnym założeniu, że druga, „poprawiona" część Polski istotnie zastępuje pierwszą (kolor pomarańczowy). Pierwsza i zdecydowanie mniej liczna grupa tekstów, a więc sprzed roku 2003, tworzona jest raczej incydentalnie, w sposób nieregularny i *de facto* może być opisana jako próba zastąpienia jednego tekstu drugim. Dopiero po wydaniu *Nieczynnego* kompozycje opatrzone tą etykietką stają się elementami regularnie rozbudowywanej serii. Wczesne teksty jawią się przeto jako forma opisanej już wcześniej praktyki rewizji, późne zaś — kontynuacji. Świetlicki „rozlicza" się z pierwszym wierszem, pisząc jego nową wersję tak, jak rozlicza się z *Zimnymi krajami*, wydając w 1997 roku ich trzecią wersję, w której — co istotne — próżno szukać jakiegokolwiek z omawianych tutaj tekstów z poprzednich iteracji tomiku (zob. Świetlicki 1997). Porzuca następnie koncept „polskich wierszy" na wiele lat, by wrócić do niego podczas komponowania *Nieczynnego* i od tego momentu będzie on mu już (mniej lub bardziej regularnie) towarzyszył, by w końcu zaowocować już w drugiej dekadzie XXI wieku jako pełnoprawny cykl.

12 W zacytowanej tu wypowiedzi pojawia się również informacja o planowanym wybrze „pieśni patriotycznych" w jej pierwotnej, skromniejszej chyba niż efekt finalny, wersji.

Warto przy tym odnotować, że w bezpośredni dialog ze sobą wchodzą jedynie wiersze *Polska*, *Polska 2*, *Polska 4, Polska 5, Polska 6* oraz stanowiąca w moim przekonaniu ostatni głos tegoż dialogu *Polska 7*. Nieprzypadkowo część trzecia ponumerowana została inaczej, gdyż nie liczbą, a słowem. Nie wpisuje się ona w narrację snutą przez wyliczone wyżej wiersze, a raczej jest – jak się zdaje – swoistym dopiskiem na marginesie, aluzją. Otwiera tym samym drogę wierszom od *Polski 7* wzwyż, które jako takie właśnie zdają się mieć charakter. Pozwala to przyjąć istnienie dwu linii rozwojowych wewnątrz cyklu: nazwijmy je cyklem podmiotowym (częścią podmiotową) i cyklem opisowym (częścią opisową). Pierwsza zorientowana jest podmiotowo, opisuje zmagania podmiotu wierszy z Polską[13].



Wykres 1. Zestawienie frekwencji utworów z cyklu *Polska* według tomików oraz trendu (1992–2023)

W rozmowie z Księżykiem autor przyznaje: „pierwsza *Polska* była podsumowaniem mojej młodości w Polsce, wspominałem szczególne momenty" (Świetlicki, Księżyk 2017: 531). Rozpoczyna ją triumfalny gest zaprzeczenia (*Polska*), gest — jak się wkrótce ma okazać — nieskuteczny i później zarzucony (*Polska 2*), przeradzający się w *Polsce 4* w aporię komunikacyjną, która pogłębia się w kolejnym tekście, negując w zasadzie sens samego pisarskiego gestu („Mógłbym w zasadzie uderzać w litery/ na klawiaturze, jak popadnie,/ mógłbym w zasadzie nie uderzać" – Świetlicki 2013: 22) i prowadzi do wycofania, gdyż, jak czytamy w wygłosowym dwuwierszu *Polski 6*, „tu jeszcze Polska/ nie ma dostępu" (Świetlicki 2015a: 27). Ostatnim tekstem, w którym bohater Świetlickiego ujawnia się, jest kolejny utwór mieszczący w sobie melville'owski gest kopisty Bartleby'ego: „Wolałbym nie" (Melville 2009). Druga część cyklu przedstawia z kolei szereg „obrazków z życia" owej tytułowej Polski, mniej lub bardziej dających się ze sobą powiązać. Ja poetyckie nie pojawia się

13 Wprowadzając rozróżnienie na cykl i część, zakłada możliwość autonomicznego istnienia tak opisanego podcyklu oraz jego współistnienia w całości.

w nich jako element świata wiersza, bohater nie wchodzi w interakcje z rzeczywistością, nie ujawnia się, lecz wycofuje, dając tylko kolejne obrazki-migawki i kolejne komentarze. Charakter tych tekstów dobrze oddaje wypowiedź autora z rozmowy z Księżykiem:

> [M.Ś.:]
> W nowej książce, której jeszcze nie ma [czyli *Ale o co chodzi*? — A.S.M.], będzie wiersz *Polska 9*. Impresja z wakacji, jedziemy przez Polskę i widzimy sobie bocianie gniazda.
> [R.K.:]
> Ten wiersz z Matką Boską w bocianim gnieździe czytał pan podczas naszej rozmowy z notesu. I nazywał się *Ekshumy*.
> [M.Ś.:]
> W notesie to się nazywało *Ekshumy*, teraz się nazywa *Polska 9*. *Ekshumy* też dobry tytuł, do czego innego go użyję (Świetlicki, Księżyk 2017: 531).

Jak więc widać, Świetlicki znów stosuje praktykę przepisania wiersza, tym razem poprzez zmianę jego tytułu, choć w tym wypadku robi to jeszcze przed publikacją. Tym samym włącza ów tekst do cyklu (zob. tabela 3).

Tabela 3

Zestawienie utworów z cyklu *Polska* z podziałem na osobne podcykle: podmiotowy i opisowy

Cykl podmiotowy (konfesje)	Cykl opisowy (impresje)
	[…*ska*]
Polska	
Polska 2	
	Polska trzy
Polska 4	
Polska 5	
Polska 6	
Polska 7	*Polska 7*
	Polska 8
	Polska 9
	Polska dziesięć?
	Polska 12
	Polska 14

Późne wiersze cyklu te nie koncentrują się już na podmiocie mówiącym, lecz na Polsce, a więc świecie wobec niego zewnętrznym (por. Świetlicki, Księżyk 2017: 531). Paradoksalnie w takiej próbie konceptualizacji całości wiersz *…ska* zdaje się niejako

otwierać ową drugą część. Każda z należących do niej kompozycji to właśnie coś na kształt takiej impresji, zapisanie momentu (politycznego?), uchwyconych wrażeń. Są to już teksty pisane w nowej (groźnej dla podmiotu) rzeczywistości i nie chcą mówić o relacji owego (usuniętego poza margines) bohatera wierszy z nią, lecz tylko stanowią zapis-świadectwo czasu. Tak motywację dla powstawania nowych wierszy przedstawia Świetlicki:

> Wcześniej czułem się bezpiecznie. A teraz czasy są takie, że człowiek nie czuje się za bardzo bezpiecznie. Wcześniej robili te swoje przekręty, ale to było gdzieś daleko, w Warszawie czy na świecie. A teraz dotkliwiej to wszystko czuję. Tak sobie tłumaczyłem, że może to dlatego, że teraz, jak gdzieś jest telewizor, bo własnego nie posiadam, uważniej przyglądam się informacjom. Może wcześniej olewałem na portalach internetowych strony społeczno-polityczne, a teraz częściej tam zaglądam (Świetlicki, Księżyk 2017: 532).

Wycofanie podmiotu ze świata wiersza obserwować można poprzez wykorzystanie w tekstach formy gramatycznej. Opozycja Ja – Oni wyraźnie rysuje się od pierwszego tekstu cyklu i trwa w kolejnych jego odsłonach: „mówiłem", „mógłbym", „siadam" i wreszcie „wolałbym". Czytając późniejsze wiersze, nie natrafiamy już na czasowniki w pierwszej osobie liczby pojedynczej. W *Polsce 8* znajdziemy tylko zdanie: „Polska śpi jeszcze" (Świetlicki 2016: 83), w kolejnej w ogóle brak jakiejkolwiek formy gramatycznej dla oznaczenia działania lub staniu (choć kolokacja zdaje się wręcz podpowiadać „oczywisty" frazeologizm). Zostaje już tylko tytułowa Polska. Jednym z nielicznych miejsc cyklu, gdzie dostrzec można jakieś minimum chęci komunikacji, jest *Polska dziesięć*. Choć zaczyna się ona bezosobowo: „Albowiem trzeba się bać", dalej, w zakończeniu wiersza, czytamy: „Jest/ później niż myślicie.". W „dwunastce", mimo użycia zaimka w drugiej osobie liczby mnogiej, znów dominuje bezosobowość: „dzieje się", „nic się nie zmieniło". Odmiennie zbudowany jest ostatni (jak na razie) *Polska 14*:

> najpierw wytłumaczyli że wszyscy są dobrzy
> potem wytłumaczyli że dobrzy są nasi
> potem wytłumaczyli że lepsi są obcy
> a teraz chyba nie ma na nic czasu
> i chyba nie ma już żadnej dobroci
> horyzont zjada pospiesznie horyzont
> nierządnik żądny rządzić
>
> (Świetlicki 2023: 33)

Czasowniki w formie osobowej, owszem, pojawiają się, lecz tylko tam, gdzie mowa jest o przeszłości. Teraźniejszość nacechowana jest — jak i poprzednio — brakiem i ubywaniem[14].

Podsumowując dotychczasowy dorobek pisarski autora *Czynnego do odwołania*, Piotr Śliwiński notuje:

> Pożądanie i jednocześnie jątrzące wydziedziczenie będzie towarzyszyć Świetlickiemu w wierszach o […] Polsce, których napisał wyjątkowo dużo. Okazało się ono tyleż wariantem rozdarcia (oderwania), co formą wierności (Śliwiński 2023: 94).

Skoro zauważyliśmy, że cykl rozłamuje się dosyć wyraźnie na dwie części, warto zadać sobie pytanie o to, co nadaje mu (tak istotną dla cykliczności) spójność. Pierwsze dwie *Polski* to właściwie następujące po sobie wersje jednego wiersza, trzecia — jak zauważa sam autor — ma charakter satyryczny i nie tworzy z nimi jednego ciągu (Świetlicki, Księżyk 2017: 532). Nadto, jak widać, w zamyśle autorskim wszystkie one zasadniczo nie sprawdziły się, skoro w późnym *Wyborze* znikają z czytelniczego horyzontu. Dopiero czwarty z kolei utwór zdaje się w istocie ów charakterystyczny dla cykliczności dialog inicjować, wraca bowiem do początku i otwiera się na kolejne iteracje. W tym sensie byłby on zatem rzeczywistym początkiem cyklu jako cyklu — przynajmniej jego autorskiego szkicu. Powrotem, w którym ujawnia się wola powtórzenia. W badaniach nad cyklem prozatorskim zauważa się, że powiązania pomiędzy utworami tworzącymi cykl mogą mieć charakter zewnątrztekstowy (rama kompozycyjna, postawa narratora, problematyka, temat etc.) i paratekstowy (Jakowska 2011: 13 i 25). Jak starałem się pokazać, w przypadku cyklu Świetlickiego spójność między składnikami nie jest generowana na zbyt wielu polach. Mamy oczywiście wspólny tytuł oraz pewne naddane linearne następstwo, jednak w moim przekonaniu typ powiązań kompozycji autora *Nieczynnego* dobrze oddają słowa Wiesławy Wantuch o sonetach Mickiewicza. Pisze ona: „każde ogniwo [cyklu — A.S.M.], niezbyt podobne do poprzedniego czy następnego, niewątpliwie przynależy do splotu […]. O jego ciągłości stanowi zasadniczo organizacja ponadsłownikowa, pozagatunkowa" (Wantuch 1985: 47). Słowa te, oczywiście z zachowaniem proporcji uwzględniających odmienne poetyki, trafnie oddają też charakter „polskiego" cyklu, który jawi się nam jako układ łańcuchowy (Wantuch 1985: 43), a zatem relatywnie niezbyt spójny (spójność drugiego stopnia (Kulesza 2010: 94)). Trudno bowiem orzec, że łączy te teksty wspólny temat, problematyka czy postawa podmiotu. Raczej mówić tu można o ewolucji problematyki i zmieniającej się wraz z nią

14 Por. uwagi P. Próchniaka (2008: 64–65).

postawie podmiotu. Dostrzegam tu mechanizm podobny temu, jaki poeta zastosował w *Delcie Dietla*:

> Zawsze — mówi Świetlicki — moje książki miały jakąś konstrukcję, opowiadały jakąś historię. A tutaj przyjrzałem się kilkudziesięciu nowym wierszom i pomyślałem, że nie widzę wspólnej nici, aby je ułożyć w całość. Znalazłem prostą metodę, połączyłem je w cykle po pięć wierszy. Wiersze o księżycu, o mieście, o psach. Wymyślałem tytuł cyklu i wypełniałem go wierszami. Jak kolorowanie obrazka to było. Pierwszy raz miałem takie doświadczenie (Świetlicki, Księżyk 2017: 583).

Nadrzędnym czynnikiem jest zatem intencja autorska, by takową spójność nadać. Działa ona w przypadku omawianego cyklu w istocie retrospektywnie: wraz z nadpisywaniem kolejnych tekstów włącza do kompozycji powstałe uprzednio. „Realia się zmieniają — pisze Klera — toteż autor dostosowuje wiersze i postacie do czasów" (Klera 2017: 164).

Strategie organizacji cyklu

W świetle poczynionych ustaleń, patrząc na cykl Świetlickiego, wyróżnić możemy przynajmniej trzy strategie: dopisywanie, przepisywanie i selekcjonowanie. Poprzez dopisywanie rozumiem naturalne pojawianie się kolejnych składników cyklu, jego przyrastanie wraz z kolejno pojawiającymi się książkami poetyckimi; przepisywanie z kolei to nic innego jak opisane powyżej zastępowanie wcześniejszych wersji tekstu tą najnowszą (lub tymi najnowszymi). Selekcjonowanie pozwala z kolei redefiniować powiązane w cykle składniki i delimitować je, za każdym razem wprowadzając odmienną ramę modalną dla tak zorganizowanego zbioru. Maciej Pawlikowski (2018) w swej recenzji zauważa: „Od 26 lat Marcin Świetlicki buduje swoją Polskę", by dodać jednak w końcu: „To zresztą karkołomne próbować wyciągnąć z tomiku *Polska* jeden kraj — sam poeta prędzej pisze o miliardzie Polsk […]" (Pawlikowski 2018). Słowa te dobrze zdają sprawę z tego, czym tak naprawdę jest recenzowana antologia wierszy, ale też — cały poetycki projekt, jaki stanowi cykl *Polska* Świetlickiego. To zatem tyleż próba wciąż ponawianego, „upiórczywego" (Świetlicki 2013: 44; por. Świetlicki, Księżyk 2017: 340) i „namolnie refrenicznego" (Świetlicki 2006: 37) napisania jednego wiersza mówiącego: „a to Polska właśnie" (Wyspiański 1984: 315), co palimpsestowe dopisywanie kolejnych przypisów do wciąż zmieniającej się rzeczywistości.

Jeśli zestawić je razem, okazuje się, że za początek cyklu uznać można raz wiersz *Polska* z debiutanckiego tomu, innym razem napisany przed tym pierwszym i później włączony poprzez zmianę nazwy utwór *…ska*. Patrząc z perspektywy logiki kompozycyjnej *Zimnych krajów 2*, punktem wyjścia będzie *Polska 2* (Świetlicki 1995: 63), zaś po kolejnej iteracji tomu, który likwiduje oba teksty — dopiero napisana po nim *Polska 4* (z roku 2006).

Potwierdza to gest z 2021 roku. Również — potencjalne — zakończenia cyklu (przynajmniej na chwilę, gdy to piszę) jawią się co najmniej trojako: tak jak prezentują to publikacje z 2011, 2018 oraz 2021 roku, a trzeba przy tym uwzględnić oczywiście kolejne dopiski, czyli wiersze z dwu ostatnich tomików. Zauważmy, że pierwszą *Polskę* wyrzuca poeta „z kanonu" aż trzy razy: w 1995 poprzez zastąpienie, w 1997 poprzez pominięcie oraz w 2021 roku (również pominięcie). Intensywnie rozbudowywanego po roku 2013 cyklu nie funduje przeto manifest zamieszczony w wersach tych utworów, ale (przypomnijmy sobie) deklaracja, która konstytuuje o wiele słabszy ontologicznie i aksjologicznie podmiot:

> Mówiłem coś, myślałem, że mówię wyraźnie.
> Kochałem i myślałem, że kocham wyraźnie.
> Wierzyłem i myślałem, że wierzę wyraźnie.
> To dwa patyki, to kamyk.
> Niech rozmawiają.
>
> (Świetlicki 2006: 26)

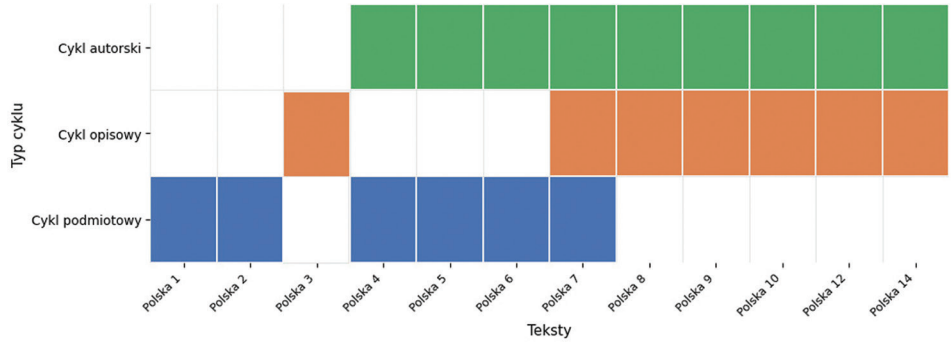
I to do tych słów dopisywane są kolejne wiersze. Jak zauważa reinterpretujący Świetlickiego Pranke, w *Polsce*: „poprzez bunt formułuje się […] pytania o możliwość zaangażowania literatury oraz podmiotu w kształtowanie rzeczywistości społeczno-politycznej" (2018: 20). Jednocześnie, jak stwierdza Kulesza:

> Problemem, z punktu widzenia poezji Świetlickiego, nie wydaje się samo uczestniczenie w historycznoliterackich przewartościowaniach. Nie do zaakceptowania było wiązanie tych przewartościowań z polityką, ponieważ wiadomo, że […] ich wpływ na poezję po prostu nie jest brany przez Świetlickiego pod uwagę (2006: 216).

O ile te kwestie pozostawały w świetle pierwszych utworów z cyklu otwarte, o tyle teraz widać już wyraźnie, że jedno i drugie zweryfikowane zostało negatywnie. Nowe otwarcie, jakie daje wiersz z 2006 roku, wynika już z diagnozy tego stanu. Na pytanie Księżyka: „teraz, choć zawsze widziano w panu indywidualistę i outsidera, pan deklaruje się jako pisarz polityczno-historyczny. Od początku tak było, tylko tego nie zauważano?" (Świetlicki, Księżyk 2017: 175), autor odpowiada:

> […] od pierwszej książki pisałem o ważnych polskich problemach, używałem motywów biblijnych i historycznych, odnosiłem się do przeszłości, zawsze to robiłem. […] Mogłem mówić, że nie interesuje mnie rzeczywistość, bo rzeczywistość bywa najczęściej obrzydliwa, ale mimo że mnie nie interesuje, atakuje mnie. A skoro mnie atakuje, to muszę się bronić. Nie pozwolę, żeby mną zawładnęła. I już (Świetlicki, Księżyk 2017: 175).

Tak zdefiniowany (i chyba potwierdzony w 2021 roku) cykl autorski rozwijany jest konsekwentnie od tego momentu i właśnie daje się zauważyć istotny liczbowo przyrost nowych wierszy. Zaangażowanie poszczególnych tekstów w trzy wyodrębnione przeze mnie cykle ilustruje wykres 2.



Wykres 2. Zestawienie frekwencji utworów z cyklu *Polska* w poszczególnych cyklach pochodnych (1992–2023)

Modyfikacje

Opisując cykl/cykle Świetlickiego, nie sposób nie zauważyć jeszcze jednej — mniej może istotnej — zmiany. Otóż poeta nie tylko wymienia teksty na inne lub usuwa je, lecz także (sporadycznie) modyfikuje ich formę. Jest to inna, swoista forma modyfikacji, odmienna od tej przyrodzonej niejako cykliczności a opisanej przez Dariusza Kuleszę, który notuje:

> […] cykl jako całość to tekst literacki, którego treść nie da się sprowadzić do sumy znaczeń tworzących go utworów. Treść cyklu to wypadkowa trzech elementów: znaczeń poszczególnych tekstów, znaczeń generowanych przez powiązania występujące między tekstami (niezależnie od ich miejsca w cyklu jako

całości) oraz znaczenia nadrzędnego, scalającego, modyfikującego wymowę fragmentów (Kulesza 2010: 94).

Owa modyfikacja to w przypadku Świetlickiego nie tylko przesunięcie na planie treści, ale także na planie wyrażenia, tj. formy wiersza. By to zilustrować, odwołam się tu do dwu przypadków: *Polski* oraz zamieszczonych na kartach *Drobnej zmiany* kompozycji *Polska 7* i *Polska 8.*

Kompozycyjnie pierwsza *Polska* opiera się na prostym zabiegu, jakim jest enumeratywne zestawienie kolejnych w wypowiedziach zależnych czynności lub stanów istotnych z perspektywy podmiotu z anaforyczną formułą „i kiedy…", które mają postać bardzo długich, silnie sprozaizowanych wersów z ujętymi w o wiele krótszy rozmiar linijkowy w nadrzędnym wobec nich hipotaktycznym wypowiedzeniu złożonym: „wydaje im się, że mają swojego poetę" (Świetlicki 2002: 60) oraz z powyższym kontrastującą, napisaną już typowym rozmiarem wiersza (wolnego, nienumerycznego) pointą:

A ja odczekuję ironiczną, gorzką
chwilę, krzywię się
i triumfalnie zaprzeczam.
(Świetliki 2002: 60)

Tymczasem na kartach *Polski* z 2018 roku znajdziemy taki oto zapis:

A ja odczekuję ironiczną, gorzką chwilę, krzywię się
i triumfalnie zaprzeczam.
(Świetlicki, Biała 2018: 36)

Niweluje on nieco efekt kontrastu wynikającego z odmiennej długości wersów, ale przede wszystkim usuwa przerzutnię obecną w trzecim od końca wersie, a wraz z nią efekt zawieszenia głosu i punkt koncentracji uwagi odbiorcy (por. Mastalski 2023: 171–173).

Jeszcze dalej idąca zmiana dotyczy *Polski 7* i *Polski 8.* Oba teksty w wydanej z rokiem 2016 *Drobnej zmianie* mają charakter notatek prozą (Świetlicki 2016: 69, 83; por. Mastalski 2017). Tymczasem w zbiorze ich rozplanowanie typograficzne przybiera zdecydowanie mniej blokowy charakter, przesuwając się tym samym bliżej granicy segmentacji wierszowej, co — w mojej opinii — rodzi możliwość interpretacji przerzutniowej w trzech przynajmniej miejscach:

Polska jeszcze śpi. Wczoraj radośnie maszerowała przeciwko
sobie.
(Świetlicki, Biała 2018: 82)

> Człowiek o ego ludzika z klocków Lego robi dla człowieka o ego
> wielkości Syberii. Top zapewne fascynująca historia, ale wolałbym
> raczej jej nie poznawać.
>
> (Świetlicki, Biała 2018: 77)

Bez wahania wskazać można na semantyczne umotywowanie pojawienia się rozbieżności wiersza i składni w obu tekstach, a zatem zmiany te uznać wypada za znaczące. Choć pierwsze wydanie *Polski 7* jest bardzo podobne i w zakończeniach linijek znajdują się te same wyrazy, konwencja prozatorska, jaką daje obustronne wyjustowanie, nie skłania do przerzutniowego traktowania wieńczących linijki leksemów. Co ciekawe, *Wybór* wraca do prozatorskiego uzusu, podkreślając go nie tylko poprzez blokowość, ale i podział wyrazu:

> Człowiek o ego ludzika z klocków Lego robi dla człowieka o ego
> wielkości Syberii. Top zapewne fascynująca historia, ale wolał-
> bym raczej jej nie poznawać.
>
> (Świetlicki 2021: 412)

Zmiany może nie są wielkie, ale wydają się o tyle ważne[15], że — szczególnie w sytuacji wycofywania się podmiotu ze świata wierszy — stanowić mogą istotny sygnał dla jego charakterystyki.

Wnioski

Tak jak sugerowałem na początku, cykl *Polska* Marcina Świetlickiego nie tylko jest konstruowany i rekonstruowany przez samego poetę, ale w realiach czytelniczego odbioru staje się przedmiotem tyleż rekonstrukcji, co wręcz konstrukcji. Zależnie od przyjętych kryteriów, może on zatem przybierać odmienne — bywa, że dość różnorodne — formy. Biorąc pod uwagę kryteria wewnętrzne (charakterystykę podmiotu tekstowego i jego relację ze światem), jak też zewnętrzne (odautorskie wybory, cezury i rekonfiguracje), otrzymać możemy zupełnie inne teksty o odmiennej objętości i mocno zróżnicowanej treści. Poza kumulatywnym ujęciem całokształtu dotychczas napisanych wierszy jako cyklu warto w analizach poszczególnych tekstów i pisarstwa autora *Trzeciej połowy* w ogóle uwzględnić zmienne perspektywy

15 Nie są to, rzecz jasna, wszystkie przypadki zmian wersyfikacyjnych, ale wydaje się, że formie wierszy należących do cyklu polskiego poświęcam osobną pracę (Mastalski 2025).

oferowane poprzez kolejne (re)konfiguracje najbardziej znanego i najdłużej rozwijanego poetyckiego cyklu autora, jego wewnętrzne podziały i dynamikę.

Przedstawione wyżej omówienie nie tylko pokazuje, jak powstawał cykl „polskich" wierszy Świetlickiego, ale pozwala również prześledzić zmieniające się autorskie intencje i motywacje przyświecające tym utworom w różnych momentach czasu. Rysuje też wewnętrzne podziały cyklu, ukazując ich znaczenie i miejsce na poszczególnych etapach twórczości, a przez to pokazując, jak kolejne teksty nie tylko dopisywały swój rozdział do lirycznej historii, lecz i oświetlały wcześniejsze kompozycje, nadając im nowe sensy w nowych konfiguracjach. Cykl Świetlickiego ma zatem — jak starałem się pokazać — charakter niedomknięty i procesualny, a przy tym palimpsestowy, otwarty na kolejne przypisy i rewizje, dzieląc się zarazem na dwie dające się wyodrębnić istotne fazy rozwojowe oraz trzy możliwe do wydzielania podcykle o odmiennej wymowie (podmiotowy, opisowy i autorski). Dokonując swoistej autorewizji i korekty, powraca zarazem do swych korzeni, jak i nieustannie konstytuuje się w lirycznym „tu i teraz", a przez to umożliwia artykulację doświadczenia podmiotu wierszy, która uległa ewolucyjnym przemianom wraz z odbudowywaniem kolejnych składników cyklu.

Tę dychotomię oddalenia i powrotu oddaje dobrze zacytowana na wstępie fraza rozmowy, jaką z poetą przeprowadził Księżyk: choć Świetlicki „odfruwa" z Polski, ta nieustannie powraca, czyniąc to wszakże za każdym razem nieco inaczej[16].

Załącznik 1

Zestawienie utworów z cyklu *Polska* według tomików (na IX 2025)

Wiersz	Tomik	Rok
Polska	*Zimne kraje*	1992
inc. „dlaczego twój niepokój tak obraca się [wokół]" [jako:] *…ska* *…ska*	[*Zimne kraje*] *Zimne kraje 2* *Polska (wiązanka pieśni patriotycznych)*	[1992] 1995 2018
Polska 2	niepublikowane i rozproszone (*Wiersze* 2011)	1995 2011
Polska trzy	*Nieczynny*	2003
Polska 4	*Muzyka środka*	2006
Polska 5	*Jeden*	2013

16 Już po recenzji niniejszego artykułu ukazał się nowy tomik poetycki Marcina Świetlickiego, w którym nie znajdziemy ani jednego tekstu, który mógłby zostać dopisany do cyklu (zob. Świetlicki 2026).

cd. zał. 1

Wiersz	Tomik	Rok
Polska 6	*Delta Dietla*	2015
Polska 7	*Drobna zmiana*	2016
Polska 8		
—	*Polska (wiązanka pieśni patriotycznych)*	2018
Polska 9	*Ale o co chodzi?*	2019
Polska dziesięć		
[*Polska 11*]	*?*	*?*
Polska 12	*Sierotka*	2023
[*Polska 13*]	*?*	*?*
Polska 14	*Sierotka*	2023

Bibliografia podmiotowa

Świetlicki Marcin (1992): *Zimne kraje. Wiersze 1980–1990.* Fundacja bruLionu, Warszawa–Kraków.
Świetlicki Marcin (1995): *Zimne kraje 2.* AW Zebra, Kraków.
Świetlicki Marcin (1997): *Zimne kraje 3.* Biuro Literackie, Legnica.
Świetlicki Marcin (2002): *Zimne kraje. Wiersze 1980–1990*. Lampa i Iskra Boża, Warszawa.
Świetlicki Marcin (2006): *Muzyka środka.* a5, Kraków.
Świetlicki Marcin (2011): *Wiersze*. EMG, Kraków.
Świetlicki Marcin (2013): *Jeden*. EMG, Kraków.
Świetlicki Marcin (2015a): *Delta Dietla*. EMG, Kraków.
Świetlicki Marcin (2015b): *Zło, te przeboje (piosenki z lat 1992–2015)*. EMG, Kraków.
Świetlicki Marcin (2016): *Drobna zmiana.* a5, Kraków.
Świetlicki Marcin (2021): *Wybór*. Wolno, Lusowo.
Świetlicki Marcin (2023): *Sierotka (wiersze 2019–2022)*. Wolno, Lusowo.
Świetlicki Marcin (2026): *Wypisy*. a5, Kraków.
Świetlicki Marcin, Biała Alicja (2018): *Polska (wiązanka pieśni patriotycznych)*. Wolno, Lusowo.
Świetlicki Marcin, Księżyk Rafał (2017): *Nieprzysiadalność. Autobiografia*. Wydawnictwo Literackie, Kraków.

Bibliografia przedmiotowa

Bloom Harold (2002): *Lęk przed wpływem. Teoria poezji*, przeł. A. Bielik-Robson, M. Szuster. Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych „Universitas", Kraków.

Jakowska Krystyna (2011): *O cyklu opowiadań. Z teorii i historii cyklu narracyjnego w Polsce*. Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu w Białymstoku, Białystok.

Kledzik Emilia, Roszak Joanna, red. (2012): *Pierwsza połowa Marcina. Szkice o twórczości Marcina Świetlickiego.* Biblioteka Czasu Kultury, Poznań.

Klera Wiktoria (2017): *Namolna refreniczność. Twórczość Marcina Świetlickiego*. Pasaże, Kraków.

Kulesza Dariusz (2006): *Koniec świata albo Świetlicki apokaliptyczny*. W: *Apokalipsa. Symbolika – tradycja – egzegeza*. Red. K. Korotkich, J. Ławski. T. 1. Wydawnictwo Uniwersytetu w Białymstoku, Białystok, s. 211–221.

Kulesza Dariusz (2010): *Więcej niż cykl. Kilka uwag o twórczości Wiesława Myśliwskiego*. W: *Cykle i cykliczność: prace dedykowane Pani Profesor Krystynie Jakowskiej*, red. A. Kieżuń, D. Kulesza. TransHumana, Białystok, s. 93–106.

Kunz Tomasz (2023): *Nie stąd, nie w porę*. W: M. Świetlicki: *„Daleko wysunięta placówka liryczna…". Nie stąd. Wiersze*. Całość ułożył i wstępem opatrzył T. Kunz. Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych „Universitas", Kraków, s. 9–13.

Kunz Tomasz (2025): *Marcin Świetlicki. Osobność*. Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, Łódź.

Mastalski Arkadiusz Sylwester (2017): *Proza. Przyczynek do ars versificandi Marcina Świetlickiego*. „Wielogłos", nr 2 (32), s. 69–87.

Mastalski Arkadiusz Sylwester (2022): *O naturze poetyckiego refrenu*. „Pamiętnik Literacki", z. 1, s. 155–166.

Mastalski Arkadiusz Sylwester (2023): *O przerzutni*. „Zagadnienia Rodzajów Literackich", T. 66, z. 1, s. 157–180.

Mastalski Arkadiusz Sylwester (2025): *Wersyfijkacja w cyklu „Polska" Marcina Świetlickiego*. „Zagadnienia Rodzajów Literackich", T. 68, z. 1, s. 413–435.

Matuszek Dariusz (2016): *Kreatura – Świetlicki pod pozorem męskości*. „Pamiętnik Literacki", z. 2, s. 179–197.

Mazurkiewicz Adam (2021): *Tropy autotematyczne w polskiej literaturze kryminalnej (rekonesans)*. „Litteraria Copernicana", nr 3, s. 33–51.

Melville Herman (2009): *Kopista Bartleby Historia z Wall Street*. Przeł. A. Szostkiewicz. Sic!, Warszawa.

Niesporek Katarzyna (2014): *„Ja" Świetlickiego*. Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, Katowice.

Panas Paweł (2005): *Na tropach autora. O poezji Marcina Świetlickiego i nie tylko*. „Teksty Drugie", nr 6, s. 141–151.

Panas Paweł (2014): *Opisanie świata. Szkice o poezji Marcina Świetlickiego*. Pasaże, Kraków.

Pawlikowski Maciej (2018): *Mamy swojego poetę*, „Znak", nr 9, https://www.miesiecznik.znak.com.pl/kultura-i-sztuka/mamy-swojego-poete-swietlicki-polska/ [dostęp: 20.01.2025].

Pranke Michał (2018): *Świetlicki. Reinterpretacje*. Koło Lektury Filologiczno-Filozoficznej Uniwersytetu Mikołaja Kopernika, Toruń.

Próchniak Paweł (2008): *Wiersze na wietrze (szkic, notatki)*. Pasaże, Kraków.

Sławiński Janusz, red., (1989): *Cykl literacki*. W: *Słownik terminów literackich*. Red. J. Sławiński. Zakład Narodowy im. Ossolińskich – Wydawnictwo, Wrocław [et al.], s. 79.

Śliwiński Piotr (2023): *Poeta polski. Glosa*. W: M. Świetlicki: *„Daleko wysunięta placówka liryczna…". Nie stąd. Wiersze*. Całość ułożył i wstępem opatrzył T. Kunz. Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych „Universitas", Kraków, s. 93–98.

Śliwiński Piotr, red., (2011): *Mistrz świata. Szkice o twórczości Marcina Świetlickiego.* Wydawnictwo Wojewódzkiej Biblioteki Publicznej i Centrum Animacji Kultury, Poznań.

Wantuch Wiesława (1985): *O poetyce cyklu lirycznego*. W: *Miejsca wspólne. Szkice o komunikacji literackiej i artystycznej*. Red. E. Balcerzan, S. Wysłouch. Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa, s. 42–62.

Wyspiański Stanisław (1984): *Wesele*. Oprac. J. Nowakowski. Zakład Narodowy im. Ossolińskich – Wydawnictwo, Wrocław [et al.].

Abstract

Polonia: (ri)costruire il ciclo poetico di Marcin Świetlicki

In questo contributo mi propongo di (ri)costruire il ciclo poetico *Polska* (*Polonia*) di Marcin Świetlicki, costituito da una serie di componimenti dispersi nelle sue diverse raccolte poetiche. Parlo di (ri)costruzione piuttosto che di scoperta, poiché sostengo che tale ciclo non esista in una forma stabile e definitiva, ma venga costantemente costruito e ricostruito dall'autore nel corso del tempo, assumendo configurazioni sempre nuove. Di conseguenza, ogni suo tentativo di descrizione deve necessariamente adottare una prospettiva (ri)costruttiva.

Il presente studio non intende collocare il ciclo né all'interno dell'intera produzione poetica di Świetlicki né, più specificamente, nel contesto delle sue poesie «polacche» o di argomento politico: un simile obiettivo richiederebbe un'indagine monografica di ben altra ampiezza. Le osservazioni qui proposte hanno carattere prevalentemente genologico piuttosto che critico; inoltre, resta aperta la questione se tali testi possano essere effettivamente interpretati come portatori di una dimensione politica.

Parole chiave: Marcin Świetlicki, *Polonia*, ciclo letterario, ciclicità, poesia



VARIA

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

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

VARIA

Joanna Janusz

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

Dzieciństwo odczarowane O dekonstrukcji mitu w opowiadaniach Michele Mariego

Abstract

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

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

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

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

CC BY SA

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Bibliografia

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

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

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

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

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

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

Abstract

Infanzia disincantata
Sulla decostruzione del mito nei racconti di Michele Mari

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

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



KRONIKA

Fabrica Litterarum Polono-Italica
2026, nr 2 (12), s. 1–22

www.fabricalitterarum.com
ISSN 2658-185X
https://doi.org/10.31261/FLPI.2026.12.10

KRONIKA

Jan Zieliński

Spod powieki
Sycylia (II)

Niedziela, 10 września 2023

Rano spacer w górę, do katedry. Nazwa stromej ulicy – Via Bac Bac – jest pochodzenia arabskiego; nam kojarzy się z tytułem powojennej edycji *Pamiętnika z okresu dojrzewania* – *Bakakaj*, wziętym przez Gombrowicza od nazwy ulicy w jednej z metropolii Południowej Ameryki (Bacacay). W wieży katedralnej malutka wystawa poświęcona osobom z rodu książąt Tomasi di Lampedusa – portret świętego kardynała, a w gablocie list, zwany „listem diabła", który miała otrzymać w roku 1678 pochodząca z tejże rodziny siostra Maria Crocifissa (zob. fot. 1)[1].

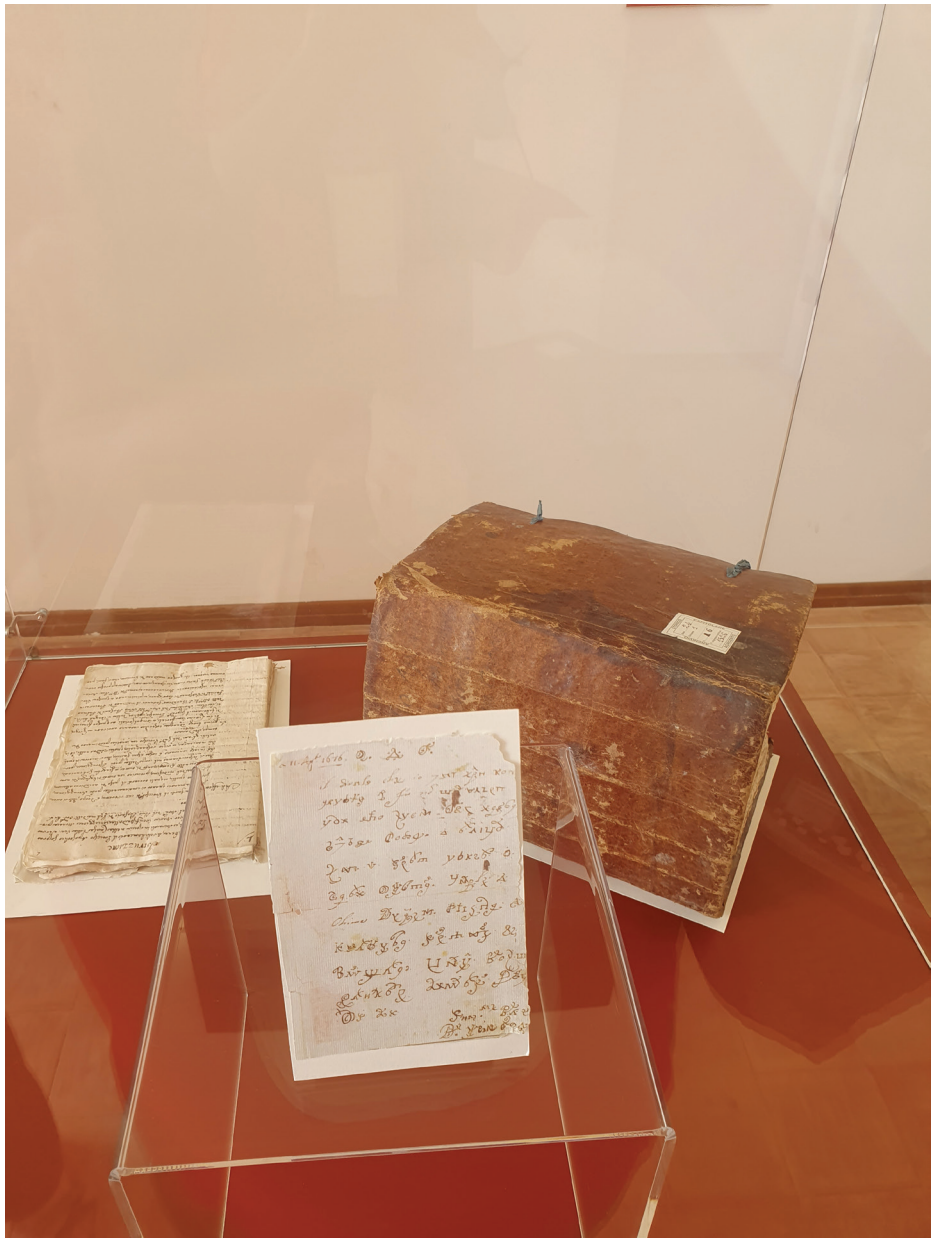
Warto wejść jeszcze wyżej, obejrzeć z bliska belki sufitu nawy głównej, ozdobione ornamentami i napisami.

Wokół katedry wiele starych budynków, w tym kilka zapuszczonych pałacyków, wystawiono na sprzedaż. Ale okolica ponura, martwa.

Nieco niżej od katedry kościółek Santa Maria dei Greci. W starożytności była w tym miejscu świątynia, poświęcona Atenie bądź Zeusowi. W czasach panowania Bizancjum – cerkiew. Obecny budynek pochodzi z XII lub XIII wieku. W części muzealnej wstawiono szklaną podłogę, co pozwala patrzeć równocześnie na wszystkie warstwy różnych form kultu i podkreśla świętość miejsca niezależnie od wyznania.

1 Fotografie pomieszczone w niniejszym tekście – jeśli nie zaznaczono inaczej – są mojego autorstwa – J.Z.

CC BY SA



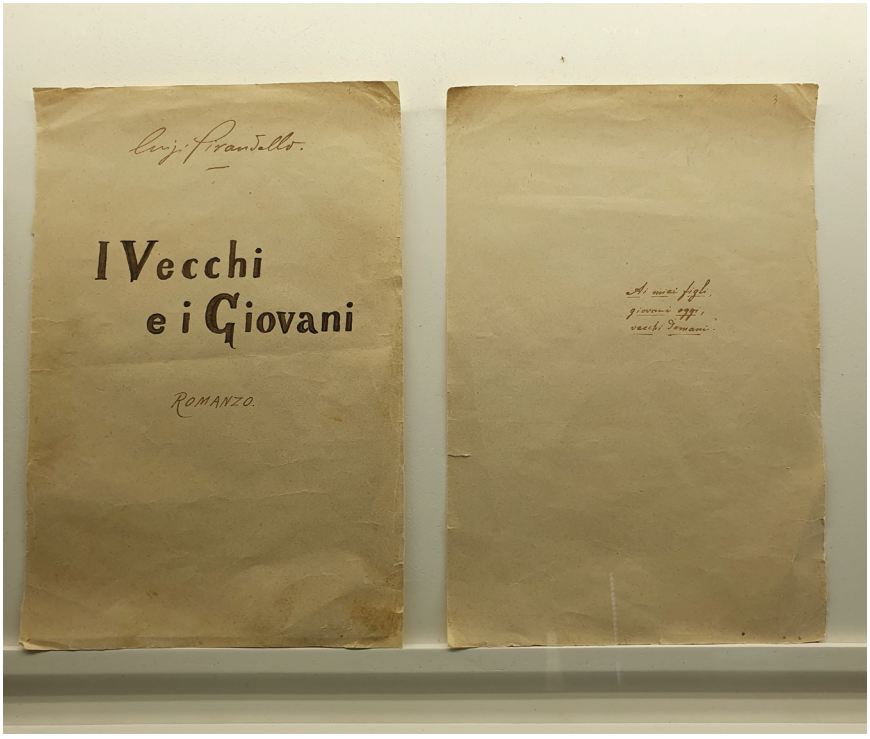
Fot. 1. „List diabła” adresowany do Marii Crocifissy

Poniedziałek, 11 września

Dzień zaczynamy od wycieczki do pobliskiego lasku, zwanego Kaos bądź Chaos, gdzie w roku 1867 przyszedł na świat noblista Luigi Pirandello. Sam dramaturg nazywał siebie żartobliwie „synem Chaosu", nie alegorycznie, tylko dosłownie; lubił podkreślać, że urodził się w miejscu, którego ówczesna nazwa, Càvusu, na przedmieściach miasta, które wtedy nosiło nazwę Girgenti (dziś Agrygent) jest właśnie zniekształceniem greckiego słowa Kaos. Dom pisarza, położony na skarpie nad morzem, przypomina nieco Stawisko Iwaszkiewicza.

Przed wejściem stela z wierszem Pirandella, w którym opowiada, jak pewnej czerwcowej nocy spadł niczym świetlik pod samotną sosną wśród saraceńskich oliwek na skarpie z niebieskawej glinki, wychodzącej na afrykańskie morze.

We wnętrzu domu są nowoczesne instalacje multimedialne, mające dawać wrażenie, że się jest we wnętrzu którejś ze sztuk Pirandella, ale także tradycyjne gabloty z rękopisami i drukami. Podobał mi się autograf sztuki o starych i młodych (*I Vecchi e i Giovani*) z dedykacją dla dzieci autora, dziś młodych, jutro starych (zob. fot. 2).



Fot. 2. Sztuka *I Vecchi e i Giovani* z autografem autora i dedykacją

W głębi parku, blisko brzegu skarpy, jest grób. W muzeum można posłuchać z taśmy, głosem pisarza, jego wskazówek na temat pochówku. Prosił o cichy i skromny pogrzeb. On sam miał być nagi, tylko w całunie. „Nagi. Wóz, koń, woźnica i starczy". Prosił, żeby go spalić, a prochy rozsypać. Albo pochować w urnie na polu koło Agrygentu. Grób składa się z kilku rzuconych jeden na drugi głazów. Obok leży pień ściętej sosny, w głębi rośnie nowa. Prostota. I nieuchronny cykl natury.

Z Chaosu udajemy się pod tzw. Schody Tureckie – białe zbocze, schodzące tarasami ku morzu. Miejsce było niebezpieczne (kiedyś też nieznani sprawcy oblali schody czerwoną farbą), więc po serii incydentów niedawno zagrodzono dostęp. Nie przeszkadza to młodym ludziom przebiegać pod barierką i wspinać się na tarasy, psując innym widok.

Pod wieczór, kiedy upał trochę osłabł, wyprawa do parku archeologicznego. Przy kasie przepiękna twarz Mitoraja (inna jego rzeźba, *Upadek Ikara*, leży obok jednej ze świątyń – są jak prace dwóch zupełnie różnych artystów) – zob. fot. 3.



Fot. 3. Rzeźba Igora Mitoraja

W promieniach zbliżającego się ku zachodowi słońca oglądamy kolejne świątynie. I tak, „chodziliśmy wśród poprzewracanych kolumn świątyń Jupitera, Junony, Concordii, Herkulesa, Kastor i Polluksa" – mógłbym zacytować opis Stefana Spiessa, który był tu z Karolem Szymanowskim w roku 1913, bo niewiele się od tego czasu zmieniło[1]. A jednak, w latach dwudziestych została odrestaurowana Villa Aurea, w której zamieszkał angielski archeolog Sir Alexander Hardcastle. Teraz urządzane są tam wystawy malarstwa nowożytnego. Najciekawszy obraz: *Święta Weronika*. Malował zastanawiający uczeń Leonarda, Marco d'Oggiono. Palce świętej (znów brudny paznokieć!) trzymają chustę delikatnie jak opłatek. Odbicie twarzy Jezusa zdumiewająco pełne, nieco opuchnięte, podczas gdy twarz Weroniki z czołem ściśniętym jasną opaską, jest płaska, jakby martwa. Znamienna zamiana (fot. 4).



Fot. 4. M. d'Oggiono: *Święta Weronika z chustą*

1 K. Szymanowski (1982): *Korespondencja*. Oprac. T. Chylińska. Polskie Wydawnictwo Muzyczne, Kraków, s. 264.

Wtorek, 12 września

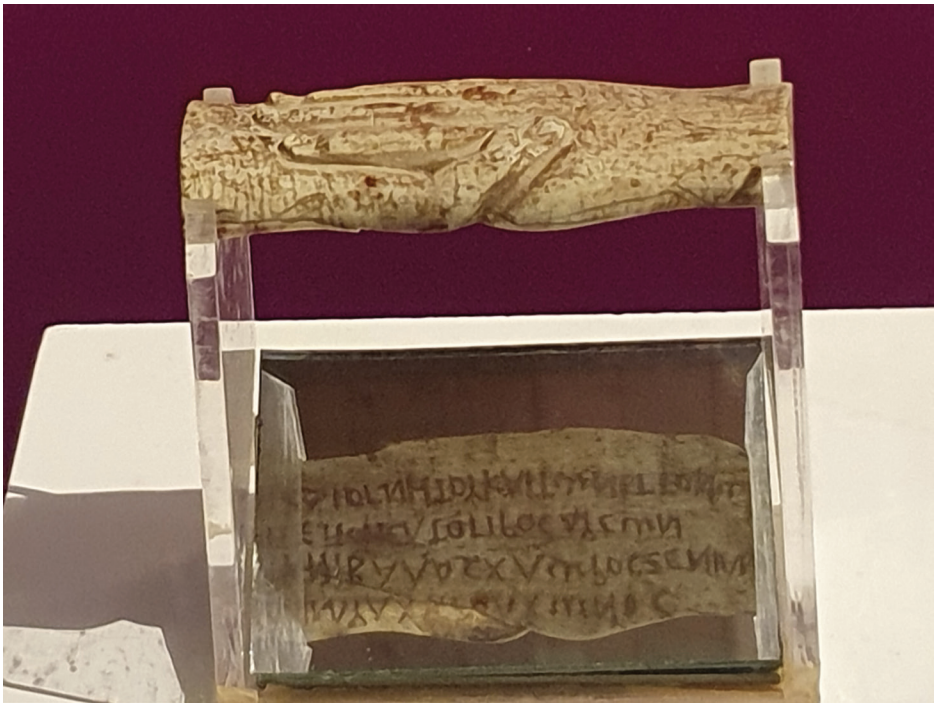
W drodze do Marsali zatrzymujemy się przy kolejnych starożytnych ruinach – w Selinuncie. Ktoś zwraca naszą uwagę na rosnące przy alejce, wiodącej z parkingu do przystanku autobusu, rozłożyste drzewo. To dąb korkowy (*Quercus suber*), z którego kory robi się korki do win i szampanów. Rzeczywiście, w niektórych miejscach powłoki widać niemal gotowe korki, pojedyncze i parami (fot. 5).



Fot. 5. Dąb korkowy

Na wieczór dojeżdżamy do Marsali, na zachodnim wybrzeżu wyspy. Pierwszy spacer po tym uroczym miasteczku, którego uliczki wyłożone są kamiennymi płytami, przypominającymi marmur.

Muzeum otwarte do północy, w nim fragmenty korpusu dwóch stateczków punickich, wydobytych w latach siedemdziesiątych przez zespół archeologów pod kierunkiem Brytyjki Honor Frost. Z pozostałych eksponatów najciekawsza dla mnie tabliczka gościnności: dwie splecione dłonie i tekst, zapewniający nosicielowi takiej tabliczki wszelką pomoc ze strony krewnych ofiarodawcy (fot. 6).



Fot. 6. Tabliczka powitalna

Środa, 13 września

Po kilku marsalach seria snów fabularnych, z radykalnymi zmianami odsłon i punktów widzenia, żaden jednak nie przebija się przez próg przebudzenia.

W Porta Nuova historyczny rozkaz naczelnego dowództwa wojsk włoskich z 4 listopada 1918 o sytuacji na froncie wojny z Austro-Węgrami. Zainteresowała

mnie wiadomość o tym, że w zakończonej właśnie gigantycznej bitwie finalnej, która trwała od 24 października, przeciwko 73 dywizjom austro-węgierskim walczyło 51 dywizji włoskich, 3 brytyjskie, 2 francuskie i… jedna czecho-słowacka! (zob. fot. 7).



Fot. 7. Rozkaz naczelnego dowództwa wojsk włoskich

W jednym z zaułków *graffiti*, które każe się zastanowić, czy to Goya czy Banksy (zob. fot. 8).



Fot. 8 Czy to Goya, czy Banksy

Niedaleko reklama szkoły nauki jazdy, wykorzystująca motyw splecionych dłoni, podpatrzony pewnie na starożytnej tabliczce gościnności w miejscowym muzeum (fot. 9).



Fot. 9. Reklama szkoły nauki jazdy

Wieczorem kolejny spacer po przyjaznej Marsali. W porcie strażnik wpuszcza nas na kompletnie puste o tej porze molo, jachty ocierają się z przeraźliwym wizgiem.

Czwartek, 14 września

Rano ruszamy w stronę Palermo. Nawigacja prowadzi coraz węższymi uliczkami, zastanawiamy się, jak tu ludzie żyją. Dopiero kiedy każe nam przekroczyć szosę wyjazdową, spoglądam na licznik: okazuje się, że do celu mamy jeszcze 23 godziny 57 minut. Rzeczywiście, wieczorem korzystaliśmy z nawigacji podczas spaceru i takie ustawienia pozostały: trasa dla pieszych. Dobrze, że nie doszło do zaklinowania samochodu w jakimś zaułku.

Po drodze zatrzymujemy się w kolejnym parku archeologicznym, w Segeście. Tym razem jest teatr w swym antycznym kształcie, jest też dość dobrze zachowana świątynia. Przed nami był tu m.in. Karol Szymanowski, zachowało się zdjęcie dobrze pokazujące ogrom kolumn (zob. fot. 10).



Fot. 10. [Autor nieznany]: Karol Szymanowski przed świątynią w Segeście
Źródło: https://kronika.gov.pl/obiekt/16590826 [dostęp: 22.10.2026].

Z Segesty jedziemy do Monreale przez góry. Niekończące się serpentyny wśród jasnobrązowych, miejscami ciemnozielonych zboczy. Ciągłe zmiany punktu oświetlenia. To chyba najpiękniejszy odcinek drogi w całej tej podróży.

W Monreale, pięknie położonym na wzgórzach nad Palermo, przepych bizantyjskiej architektury. W katedrze ogromny Chrystus Pantokrator. Imponujący drewniany plafon ze złoceniami. Wciągające szczegóły architektoniczne i ikonograficzne: biblijne freski, małe płaskorzeźby.

Wieczorem wjazd do Palermo. Mieszkanie mamy w samym centrum, przy Via Maqueda, jednej z dwóch głównych ulic (druga to Via Vittorio Emanuele), przecinających stare miasto na cztery dzielnice, zwane też kantonami. Trudny dojazd ciasnymi uliczkami, w końcu utknęliśmy przy zapuszczonym, pokrytym śmieciami placyku (Piazza San Onofrio). Trud dojazdu wynagradza śliczny kościółek św. Onufrego, wtopiony w architektoniczną tkankę starego miasta i obstawiony parkującymi samochodami (fot. 11).



Fot. 11. Kościół św. Onufrego

Zaczynam czytać *Oblicza Iwaszkiewicza* Roberta Papieskiego (SEDNO). Tytuł kiepski, bo dwuznaczny, rozliczeniowy (na okładce mamy jakby zdanie: ROBERT

PAPIESKI OBLICZA IWASZKIEWICZA). Ale sama okładka świetna. Nieznany mi portret pisarza, narysowany w roku 1921 przez Aleksandra Grzybowskiego (1879–1940, krakowski malarz, uczeń Mehoffera), z jasnymi, płonącymi oczyma i wargami – znakomicie koresponduje z podobnie upozowanym portrecikiem skupionego na swym temacie autora na IV stronie okładki (zdjęcie Agnieszki Papieskiej).

Nie rozpisuję się tu o tej książce, będę o niej zapewne pisał do londyńskiego „Pamiętnika Literackiego" (cykl *Lektury spiralne*), powiem tylko, że jest cenna, ale trudna w użyciu. Trochę podobnie jak u Krall, gdzie poszczególne rozdziały obywają się na ogół bez nazwisk, a czytelnik, jeśli ciekaw, znajdzie je na końcu, w rozbudowanym *Spisie rozdziałów i bohaterów*. U Papieskiego trudno się z początku zorientować, że wielu rozdziałom części głównej, autorskiej, odpowiadają osobne rozdziały dokumentacyjne w *Aneksie*. Nowych informacji jest jednak tyle, że ten nadmiar wynagradza trudy nawigacji.

*

A w nocy Palermo pokazuje swoje inne oblicze. Najpierw przeraźliwy hałas pędzącego motocykla, zakończony łomotem uderzenia i przeraźliwą ciszą. A potem, wraz z zamykaniem restauracji i barów, łomot wyrzucanych do zsypu czy innego pojemnika butelek. Jakby barman mścił się na sąsiadach za to, że inni tyle u niego wypili.

Piątek, 15 września

Zwiedzanie Palermo zaczynamy od katedry. Idzie się do niej z naszego mieszkania prosto do góry, wąską uliczką, na której mnóstwo pozamykanych z rana barów. Na wieży zegar z sentencją OPERIBUS CREDITE (w domyśle: ET NON VERBIS), czyli zachęta, żeby ufać dziełom (czynom), a nie słowom. Zaraz koło wejścia scena chrztu Jezusa, z której wybieram sobie główkę aniołka – nazwałem go Burmuszek (przed wyjazdem zacząłem czytać pierwszy z trzech czy czterech tomów biografii współczesnego włoskiego stygmatyka, zwanego następcą ojca Pio; otóż brat Elia doświadcza w swym życiu na co dzień obecności aniołów, ale na ogół nie pełnopostaciowych, tylko właśnie „małe główki uśmiechniętych dzieci ze skrzydełkami po boku"[2]) – zob. fot. 12.

2 F. Turolli (2022): *Brat Elia. Anioł ze stygmatami zatrzymał się w moim domu*. Przekł. J. Bątkiewicz-Brożek. Wydawnictwo Esprit, Kraków, s. 33.



Fot. 12. Barmuszek

Zwraca też uwagę ozdobny południk, zaznaczony na posadzce w nawie głównej. Rozczarowują natomiast groby królewskie, które tak przeżywał Iwaszkiewicz (ale on myślał o szczegółach historii, którą przerobił na strawę dla muzyki Szymanowskiego).

Naprzeciw katedry Teatro Argento, od roku 1893 prowadzony przez tę samą rodzinę kukiełkarzy. Bierzemy prospekt na spektakl *Opera dei pupi*, występy codziennie o 17.30. Tymczasem zwiedzamy intensywnie Pałac Normanów. Ze znaczących szczegółów: sufit jak kurdyban… (fot. 13).



Fot. 13. Sufit

Dalej pawilon chiński, tablica trójjęzyczna, upamiętniająca zegar wodny z roku 1142… (fot. 14).



Fot. 14. Tablica

Ponadto obserwatorium, subtelny cykl z historią Amora i Psyche. Marionetki przespaliśmy.

Wieczorem jeszcze spacer w stronę teatru (gdzie w roku 2005 wystawiono *Króla Rogera*). Przed budynkiem odbywa się studencka demonstracja, wzywająca do zakazania niekontrolowanego wypalania traw na Sycylii. A góry nad Palermo rysują się tego wieczora na tle zupełnie żółtego, rozjarzonego nieba (fot. 15).



Fot. 15. Góry nad Palermo

Sobota, 16 września

Śniło mi się, że znalazłem nieznany pierwodruk prozy Norwida zatytułowanej *Szczęście*, ilustrowany w czasopiśmie reprodukcją jego akwareli, też zupełnie nieznanej, a pomyślanej jako ilustracja do tego utworu.

Podróż w stronę Taorminy. Pogoda zupełnie inna, pochmurno, czasem nawet pada. Jedziemy najpierw do Cefalù. Tu w katedrze znów Pantokrator. Na placu

katedralnym rozmowa telefoniczna z Piotrem Müldner-Nieckowskim, który z ramienia SPP organizuje wieczór poświęcony nowej edycji wierszy Pollakówny. Ustalamy wstępny termin na 28 listopada. Na starym mieście ciekawa ozdoba nadproża: dwa złączone w miłosnym uścisku pnie drzew (fot. 16).



Fot. 16. Uścisk drzew

Następny przystanek: Messyna. Dzwonnica katedry, zniszczona w trzęsieniu ziemi w roku 1783, odbudowana w okresie międzywojennym. W katedrze znów Pantokrator. Na prawo od ołtarza osobliwa szopka: figury naturalnej wielkości, sceny z życia zwykłych ludzi, mieszkańców Messyny: jedzenie, picie, muzykowanie, opowieści, śmiechy. Nie wiem, czy słusznie podejrzewam, mógłbym, ale nie chcę sprawdzać: dla mnie to jest jakby utrwalony moment z życia miasta tuż przed straszliwym trzęsieniem ziemi w roku 1908.

I wreszcie Taormina. Mieszkanie rzeczywiście z widokiem na morze, tyle że między nami a morzem biegnie szosa i tor kolejowy. Ale z ogrodu podziemne przejście prowadzi wprost na plażę, jest tam nawet działający prysznic i kosze na śmieci. Maria się kąpie w morzu. Ja wśród kamieni plaży znajduję paznokieć Hermesa (fot. 17).



Fot. 17. Paznokieć Hermesa

Niedziela, 17 września

Kolejką linową wjeżdżamy do górnej części Taorminy. Amfiteatr grecki częściowo pokryty nowoczesnymi siedzeniami, na scenie pełno głośników i innego sprzętu (upodobał sobie to miejsce zespół Simply Red). Ale widok na góry i morze wspaniały.

Spacer po uliczkach miasta. Odnajdujemy dom, w którym w latach 1920–1923 mieszkał D. H. Lawrence (ponoć straszył kolejnych lokatorów jako duch). Na ścianie frontowej tablica pamiątkowa. A na zakończenie rzut oka na kościół San Pancrazio, zbudowany na miejscu świątyni Apollina. Poemat Wata *Wieczór – noc – ranek* zaczyna się tak:

Zdejm sandały. Te kamienie
święte są. Martwa jaszczurka
legła jak klejnot z nieba rzucony.
Tymi schodami uciekał Orestes.
W łodzi z rudymi żaglami
Erynie ścigają go.
Nim wylądują, Orestes dobiegnie
do celli u San Pancrazio[3].

To tu, na jednych z licznych w Taorminie schodów, odbywał się ten dramatyczny pościg. To tu (fot. 18).



Fot. 18. Kościół San Pancrazio

3 A. Wat (1957): *Wieczór – noc – ranek*. W: Idem: *Wiersze*. Wydawnictwo Literackie, Kraków, s. 151.

Poniedziałek, 18 września

Sen. Nocowałem w domostwie (pałacyku?) należącym do rodziny cygańsko-artystycznej z pretensjami arystokratycznymi, coś jakby Balthus albo trio Jeleński – Leonor Fini – Stanislao Lepri. Rano wyszedłem ze swej komnaty do przestronnego holu z karminowymi ścianami i takąż podłogą, po której szybko, jak myszki, przemykały osobliwe ćmy. Przeszedłem do następnej sali, przegrodzonej kurtyną. Gdy ją rozsunąłem na bok, okazało się, że za nią jest żywy obraz, przedstawiający osoby z tego rodu (pokolenie wstecz) w bogatych, staromodnych strojach. Kiedy kurtyna całkiem się otwarła, rozpoczął się głośny spektakl – zwariowany show w stylu opery buffa, którego uczestnicy oddawali się najbardziej wyszukanym igraszkom słownym i cielesnym. Przybiegł zaniepokojony gospodarz – ich syn – ale zobaczywszy, że to ja uruchomiłem pokaz, nie miał nic przeciwko temu, został tylko w cieniu, z boku, i zajmował się odpędzaniem dziewczynek w sukniach infantek, jak z obrazów Balthusa – to jego córeczki zbiegały się, żeby popatrzeć, jak dokazywali dziadkowie.

*

W południe jedziemy do położonego na wysokiej skale miasteczka Castelmola – nasi przyjaciele tu właśnie chcieli się osiedlić na jesień życia. Żółty Peugeot 208 wspina się dziesiątkami serpentyn. Z góry widoki wspaniałe, choć Etna chowa się dziś trochę za chmurami. Kościół św. Mikołaja z Bari wzniesiony w latach trzydziestych ubiegłego wieku, brzydki, eklektyczny w stylu i w doborze posągów. Ulicę ma tu (ale nie doszedłem, dlaczego akurat tu, urodził się w Pieve Tesino na północy kraju) Alcide de Gasperi, włoski polityk, zwolennik integracji europejskiej, zaprzyjaźniony z Retingerem. Uliczki malownicze, mnóstwo kotów. Ale mieszkać tu na stałe? Jest wprawdzie biblioteka, ale dziś zamknięta, nie mogłem więc sprawdzić, co oferuje. Mieści się w budynku dziewiętnastowiecznym, acz stylizowanym na średniowieczne domostwa, przy placu koło katedry. Podstawą jej zbiorów jest prywatny księgozbiór profesora neuropsychiatrii, który nazywał się Salvatore Gullotta. Podobno jest najmniejszą biblioteką publiczną w całych Włoszech.

Ale widoki rzeczywiście wspaniałe (fot. 19).



Fot. 19. Z tarasu w Castelmoli

Wtorek, 19 września

Wędrowałem pieszo śladami Stachury po krajach alpejskich, od strony austriackiej zszedłem do Szwajcarii. W pierwszej wiosce zaintrygowały mnie osobliwe tabliczki marmurowe, przytwierdzone do domów, na których starym pismem, takim z przełomu XVIII i XIX wieku, wypisano wiersze, niektóre po niemiecku, ale sporo po polsku. Zastanawiałem się, czy Stachura je czytał, bo nic o tym w swoich zapiskach nie wspomina. A potem zszedłem niżej, do miejscowości, w której proboszczem był Polak – tam też pełno tych tablic. Na jednej wiersz, w tytule zawierający nazwisko Mickiewicz, coś jakby *Na Mickiewicza Fizys*. Zaczynam rozmowę z księdzem i jego parafianami na temat tego, że warto by zrobić inwentarz tych tablic, ale widzę, że nie mają pojęcia, o czym mówię, że oni najwyraźniej tych napisów, zrobionych z wykutych w metalu liter, umocowanych do marmurowych tablic, a może i samych tablic na domach nie widzą.

*

Od rana wycieczka na Etnę. Jedziemy autem do dolnej stacji kolejki, od strony Rifugio Sapienza (po drodze, pod sam koniec, tablica, informująca, że teren należy do arcybiskupstwa Catanii i że mieści się tu dom dla księży). Wjeżdżamy wagonikiem na wysokość 2500 metrów, dalej idziemy pieszo aż do przełęczy. Ciemno, brudno, nieprzyjemnie (fot. 20).



Fot. 20. Droga na Etnę

Idę oczywiście w sandałach, jak przez większą część roku (kiedy tylko temperatura jest powyżej 10 stopni; od paru lat wskutek zmian klimatycznych okres ten ciągle się wydłuża). Na przełęczy okazuje się, że podeszwa prawego sandała pękła w poprzek. Przypomina się historia sycylijskiego filozofa, który miał wskoczyć do wulkanu, a ten wypluł jego sandał. I ten dialog z poematu Wata *Żółw z Oxfordu*:

„Aliści Etna wyrzuciła czarkę" – zaskrzeczał
znienacka żółw. – „Jak sandał…?" – „Empedoklesa" – potwierdził
z wyraźnym usatysfakcjonowaniem. Znów cisza. Płacz oseska
dawno wygasł. I śmiech zakochanych. I syki samców[4].

*

Wieczorem podsumowanie podróży – co się komu najbardziej podobało, a co najmniej. U Marii kolejność jest taka: 1. Etna, 2. Ragusa, 3. Palermo. Minus: Agrygent. U mnie zupełnie inaczej. 1. Marsala, 2. Neto, 3. Agrygent. Minus: Etna. Jakbyśmy byli na dwóch różnych wyspach. A przecież razem i z tego jesteśmy najbardziej zadowoleni.

Środa, 20 września

Rano powrót, sprawnie, bez przygód. W Polsce też ciepło, prawie trzydzieści stopni.

4 A. Wat (1968): *Żółw z Oxfordu.* W: Idem: *Ciemne świecidło.* Libella, Paryż, s. 31.

Redakcja: Aleksandra Paliczuk, Katarzyna Więckowska

Projekt okładki i strony tytułowej: Tomasz Tomczuk

Łamanie: Paulina Dubiel

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

Czasopismo dystrybuowane bezpłatnie

Wydawca
Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego
ul. Jordana 18, 40-043 Katowice
https://wydawnictwo.us.edu.pl
e-mail: wydawnictwo@us.edu.pl

Wydanie I. Ark. druk. 14,75. Ark. wyd. 16,0.



Egzemplarz bezpłatny

ISSN 2658-185X

64

9 772658 185606

Więcej informacji