



Ireneusz Gielata

Uniwersytet Śląski w Katowicach

 <http://orcid.org/0000-0002-1097-9107>

Skrzynie i kukła psa w *Gepardzie* Giuseppe Tomasiego di Lampedusy O życiu pośród resztek słów i rzeczy

Boxes and a Dog Dummy in *The Leopard*,
by Giuseppe Tomasi di Lampedusa:
On Life in the Midst of Remains of Words and Things

Abstract: This article is an attempt to interpret the final scene of *The Leopard* by Giuseppe Tomasi di Lampedusa (in which Concetta buries the remains of a decomposing stuffed dog) and to present an analysis of the motif of hope chests. Tracing Freudian anachronisms in the novel's narration, the author proves that Concetta's never-opened hope chests are a sign of her "mummified" memories of erotic unfulfillment. The decayed dowry kept in the chests is an image of "memory traces" (Freud) which harm the unmarried woman, turning her life into a "hell of memories."

Key words: Giuseppe Tomasi di Lampedusa, Sigmund Freud, wound, slips of the tongue, memory traces, wit

Streszczenie: Artykuł stawia pytanie o znaczenie finałowej sceny *Geparda* Giuseppe Tomasiego di Lampedusy (grzebania przez Concettę szczątków psiej kukły) i w całości przedstawia analizę motywu skrzyń posagowych. Tropiąc Freudowskie anachronizmy w narracji powieści, autor dowodzi, że nieotwarte nigdy skrzynie są dla Concetty znakiem „zmmumifikowanej” pamięci o erotycznym niespełnieniu. Zbutwiała w zamkniętych skrzyniach wyprawa posagowa stanowi zatem obraz „resztek wspomnieniowych” (Freud), które przez lata raniły niezamężną kobietę, zamieniając całe jej życie w „piekło wspomnień”.

Słowa kluczowe: Giuseppe Tomasi di Lampedusa, Zygmunt Freud, rana, błąd językowy, resztki wspomnieniowe, dowcip

Gepard Giuseppe Tomasiego di Lampedusy kończy się sceną osobliwego pochówku szczątków psa. W taki sposób jedna z trzech córek księcia Fabrizia Saliny, blisko siedemdziesięcioletnia panna Concetta, zwana przez siostrzeńca La Grande Catherine, która „zachowała jeszcze resztki dawnej urody”¹, grzebie niejako samą siebie, aby wreszcie zaznać wewnętrznego spokoju:

Kiedy resztki wynoszono z pokoju, szklane oczy wpatrzyły się w nią z pokornym wyrzutem przedmiotów, które się usuwa, które chce się pozbawić istnienia. Parę minut później to, co jeszcze zostało z Bencicò, wyrzucono do tego narożnika dziedzińca, gdzie codziennie przyjeżdżał śmieciarz; podczas lotu z okna jego kształt przybrał na chwilę dawną postać – można było zobaczyć tańczącego w powietrzu czworonoga z dużymi wąsami, którego podniesiona przednia prawa łapa zdawała się komuś wygrażać. Potem wszystko spoczęło w pokoju, obrócone w garstkę sinego prochu.

s. 275²

Powieść *Lampedusy* przedstawia dziwny pogrzeb – mowa tu nie o grzebaniu samego psa, lecz resztek jego kukły, sporządzonej tuż po jego śmierci, czterdzieści pięć lat wcześniej. W ciągu tego okresu Bencicò, nieodłączny towarzysz życia don Fabrizia³, stał się „sku-

¹ G. TOMASI DI LAMPEDUSA: *Gepard*. Przekł., przypisy i posłowie S. KASPRZYŚIAK. Warszawa [b.r.w.], s. 254–255. Dalej cytaty z *Geparda* przywołuję za tym wydaniem, lokalizuję je, podając strony po przywołanym fragmencie. W Polsce powieść ta ukazała się wcześniej w przekładzie Zofii Ernstowej pod tytułem *Lampart*. Zob. G. TOMASI DI LAMPEDUSA: *Lampart*. Przekł. Z. ERNSTOWA. Warszawa 2001.

² Dla porównania podaję przekład Zofii Ernstowej: „Gdy ciągnięto wypchane zwierzę, szklane oczy spojrzały na nią z pokornym wyrzutem rzeczy, którą się usuwa, którą chce się zniszczyć. Kilka minut później to, co zostało z Bencica, rzucono w kął podwórza, które codziennie odwiedzał śmieciarz. Podczas lotu z okna kształt psa zmienił się na chwilę: można było dostrzec tańczącego w powietrzu lamparta o długich wąsach, z uniesioną przednią łapą, która zdawała się wygrażać. Potem wszystko zamarło w usypisku sinego kurzu” (G. TOMASI DI LAMPEDUSA: *Lampart*..., s. 280). Zwróćmy uwagę na jedno: w przekładzie Kasprzysiaka ostatnie słowa powieści („garstka sinego prochu”) zachowują bliższą konotację, która nie wybrzmiewa w tłumaczeniu Ernstowej.

³ Pies Bencicò nieustannie krążył wokół don Fabrizia, ciągle znajdując się w zasięgu jego wzroku albo słuchu; oto kilka przykładów z pierwszej części *Geparda*: „W ślad za rozhasanym Bencicò zszedł schodami do ogrodu” (s. 9);

piskiem pajaków i moli”, stertą zatęchłego futra, która butwieje na białej posadzce w pokoju Concetty, budząc „wstręt u służby” (s. 261–262). Narrator zaznacza, że widok zmurszałej psiej sierści nie przystawał do „schludności starej panny” i całego otoczenia. Jej pokój był słoneczny, okna wychodziły na wielki, pałacowy ogród; „w kącie stało wysokie łóżko z czterema poduszkami [...], nie było dywanów, tylko piękna biała posadzka z żółtym obrzeżem” (s. 260); wewnątrz znajdowała się „drogocenna komódka na precjoza, [która – I.G.] miała wiele szufladek ozdobionych szlachetnymi kamieniami i gipsaturą” (s. 261), a także biurko, stół i inne meble „utrzymane w pogodnym stylu Maggioliniego w swojskim wykonaniu, z postaciami krążących myśliwych, psów i dzikiej zwierzyny wyciętymi w bursztynie, które tkwiły wtopione w palisander” (s. 261); zaś na ścianach „wisały portrety, akwarele i święte obrazki”, które były „zadbane, często odkurzone” (s. 260–261). Ową nieskazitelną czystość i ład zdają się zakłócać jedynie dwa dziwne skupiska, niepasujące do uporządkowanej całości:

Tylko dwie rzeczy mogły się tu wydawać zaskakujące: wieża z czterech stojących na sobie ogromnych kufrów pomalowanych na zielono, z mocnymi kłódkami, umieszczona w kącie, na wprost łóżka, i sterta zniszczonego futra na posadzce przed nią.

s. 261

Niezamężna Concetta żyje pośród rzeczy, które, jak jej uroda, są resztkami po tym, co przeminęło. Kupka zżartego przez mole futra, w której „można było dostrzec sterczące uszy, nos z czarnego drewna i zdziwione oczy z żółtego szkła” (s. 262), stanowi usypisko szczątek z życia psa Bendicò. Natomiast w zamkniętych od pięćdziesięciu lat na kłódki posagowych kufrach tkwią „dziesiątki koszul dziennych i nocnych, szlafroków, poszewek i prześcieradeł” (s. 261). Wszystko to, pod wpływem „wszechobecnej wilgoci, [...] żółtko i tłało już

„Siedząc na ławce, patrzył obojętnie na spustoszenie, jakiego dokonywał Bendicò na klombach; pies od czasu do czasu zwracał na niego niewinne oczy, jakby czekał na pochwałę za tyle trudu [...]” (s. 12); „Napił się kawy i w czerwonym szlafroku w czarne kwiaty golił się przed lustrem. Bendicò trzymał ciężki łąb na jego pantoflu” (s. 27); „Trzeba było przywołać Bendicò, który popędził za swoim przyjacielem, napełniając pałac radosnym ujadaniem [...]” (s. 29); „Don Fabrizio wyszedł razem z nieodstępującym go Bendicò [...]” (s. 37); „Cztery pary kur powiązanych ze sobą łapami trzęsły się ze strachu przed nosem zaciekawionego Bendicò” (s. 45); „Zza drzwi dochodziły jak zwykle odgłosy zmagania się służby z Bendicò, który za wszelką cenę chciał tu wejść” (s. 48).

nigdy i nikomu niepotrzebne” (s. 261), przemieniając się w ciągu lat w masę butwiejącego płótna, tj. resztek z życia, które całkowicie ugrzęzło w niespełnieniu. Nie są to jednak rzeczy obojętne. Wręcz przeciwnie. Choć czas obraca je „w garstkę sinego prochu”, to ciągle stymulują pamięć starej kobiety. Zresztą nie tylko one.

O tym, co minione, przypominają też zawieszone na ścianach akwarele. Widnieją na nich „domy i ziemie w większości już sprzedane czy wręcz niefortunnie utracone przez beztroskich kuzynów” (s. 261–262). Dla Concetty, bezdzietnej córki ostatniego z Salinów, są to świadectwa świetności jej rodu, postradanej wskutek XIX-wiecznych rewolucji i modernistycznych przeobrażeń. Inną pamięć zawierają fotografie i obrazy przodków. „Na portretach – jak wymienia narrator – tkwili niekochani zmarli, na fotografiach przyjaciele, którzy żyjąc, zranili, i jedynie dlatego nie zostali po śmierci zapomniani” (s. 261). Nieobecna przeszłość uobecnia się poprzez pośrednictwo obrazów i fotografii, nadając minionym uczuciom widzialną i oczywistą postać. Pamiątki ze ścian wplątują Concettę w to, co minęło, niejako reanimując dawne bóle i niechęć. Stają się wyrazistymi nośnikami pamięci, czymś, co pozwala, pomimo upływu wielu lat, rozpoznać własną przeszłość. Ale jest to przeszłość pozbawiona życiodajnej mocy, niepotrafiąca już niczego odmienić; bo przecież niekochani na zawsze pozostaną niekochanymi, a uwiecznieni na fotografiach zmarli nigdy nie wykrócą poza pamięć o zadanym bólu. A zatem to nie portrety przodków, akwarele i fotografie sprawiają, że pokój Concetty „był piekłem wspomnień zamienionych w mumie” (s. 261).

II

Concetta żyje w „piekle wspomnień”, dzieląc los staropanieństwa z dwiema siostrami – Caroliną i Cateriną. W ostatniej części powieści, która toczy się w maju 1910 roku, a więc pięćdziesiąt lat później od właściwych zdarzeń opisanych przez Lampedusę⁴, siostry mają około siedemdziesięciu lat. Tym, co je wówczas łączy, jest niezamężność i to ją celowo uwydatnia narracja: „Na kanapie [...] siedziała panna Concetta [...], na dwu fotelach [...], usiadła panna Carolina i jeden z jezuitów [...], natomiast panna Caterina, która miała sparaliżowane nogi, siedziała na wózku inwalidzkim [...]” (s. 254). Córki

⁴ Właściwa akcja *Geparda* rozgrywa się od maja 1860 do listopada 1862 roku (cz. 1–6), a przedostatnia, siódma część, opisująca śmierć księcia Saliny, przebiega w lipcu 1883 roku.

księcia Saliny żyją razem w ogromnym rodowym pałacu, którego centrum stanowi kaplica. Znajdują się w niej dziesiątki nabytych przez siostry relikwii oraz świecki, namalowany w stylu Cremony obraz z postacią „pogodnej dziewczyny z oczami wzniesionymi ku niebu i gęstymi ciemnymi włosami rozrzuconymi w uroczym nieładzie na półnagich ramionach; dziewczyna trzymała w prawej ręce zmięty list; cała jej postać wyrażała niespokojne oczekiwanie pełne jakiejś natchnionej radości [...]” (s. 257). Umieszczony na ołtarzu obraz odbija los trzech kobiet, których życie erotyczne nigdy nie przekroczyło progu „niespokojnego” i pełnego natchnionej radości oczekiwania (s. 257). Powieść Lampedusy właściwie nic nie mówi o przyczynach życia sióstr Concetty w stanie erotycznego niespełnienia. Być może, tak jak miało to miejsce w jej przypadku, zdecydowała o tym wola ojca? Nieprzypadkowo pałacową kaplicę utworzono dopiero po jego śmierci, kiedy każda z córek don Fabrizia przekroczyła czterdziesty rok życia. Prawdopodobnie wtedy dokonał się akt religijnego zawłaszczenia obrazu – swoistego przebóstwienia dziewczyny ze zgniecionym listem (miłosnym?) w ręku w „Madonny od Listów”, tj. w „Marię Dziewicę w chwili przekazywania świętej supliki, w której błaga Syna Bożego o opiekę nad ludem Messyny [...]” (s. 258), a który to akt pozwalał wpatrzonym w malowidło niezamężnym kobietom uświęcać własne dziewictwo.

Objawem życia w stanie dewocyjnego uniesienia stała się pasja kolekcjonowania relikwii. Starym pannom udało się ich zebrać, nie bez małych kosztów, siedemdziesiąt cztery. Wszystkie umieszczono w ramach, jak pieczołowicie wylicza narrator, o różnych wielkościach i kształtach: „ze srebra kutego i srebra litego”, z „miedzi i koralu”, z „szylkretu”, „filigranu, z cennego drewna, z bukszpanu, z aksamitu czerwonego i aksamitu błękitnego” – po czym zawieszono na bocznych ścianach wokół ołtarza (s. 258). Zarazem każdą z relikwii zaopatrywano w dokumentację potwierdzającą autentyczność. Owa wieloletnia mania gromadzenia świętych szczątków zawładnęła tylko Caroliną i Cateriną. W chwilach największego nasilenia „pasji kolekcjonerskiej” obie siostry ulegały jej nawet w snach⁵. Concetta nigdy nie poddała się ich świątobliwemu szaleństwu i zarządzając domem oraz wydatkami, zajmowała się wyłącznie opłacaniem tych nieopanowanych niczym zakupów.

⁵ Tak o tym mówi narrator: „W pewnym okresie, trwającym kilka lat, ta pasja kolekcjonerska wdzierzała się nawet w sny Caroliny i Cateriny; z rana opowiadały sobie swoje senne wizje o nowych, graniczących z cudem odkryciach i miały nadzieję, że się ziszczą, co czasami rzeczywiście następowało” (s. 259).

Concettę zewsząd otacza przeszłość. Jej materialnymi oznakami stały się głównie jakieś resztki, fragmenty czy ułamki. To na nie natyka się co dzień, doznając potęgi oddziaływania „zmumifikowanej” w nich historii, która boleśnie ją rani, zamieniając całe życie w „piekło wspomnień”. A więc to tu, pośród materii pozostałej z dawnego czasu – zawieszonych na ścianach kaplicy sakralnych szczątków czy butwiejących od lat w skrzyniach stosów koszul, poszew i prześcieradeł – toczy się skrycie jakaś forma osobliwego życia. Jego swoisty *bios* wypływa z rozkładu próchniejącej materii, tj. z pracy organicznej, która nieuchronnie „obraca” wszystko w „garstkę siniego prochu”. Nawet zakonserwowane i zamknięte w lśniących i błyszczących ramkach relikwie nie są wolne od tego procesu. I właśnie to, co kłębi się pośród zbutwiałych resztek z przeszłości, nieustannie wciąga Concettę w koszmar życia pamięcią, która pochłania ją bez reszty.

Ośrodkiem bólu, którego doświadcza przez lata stara panna, jest nade wszystko kupka zwierzęcej sierści pochłanianej przez wilgoć i zżeranej przez mole. Organiczne szczątki po psie Bendicò metonimicznie spajają życie Concetty ze zmarłym ojcem, powieściową figurą tytułowego geparda. Zabieg animizacji, do którego wciąż ucieka się narrator, podkreśla, niemal cielesny, związek don Fabrizia z herbowym wizerunkiem „tańczącego geparda”⁶. O władczości i sile arystokraty świadczą jego dłonie. Z jednej strony, potrafią one delikatnie głaskać i pieścić ciało kobiece lub z czułością polerować i czyścić ukochane narzędzia astronomiczne; a z drugiej – bez wysiłku zgniatać „jak bibułkę” dukatową monetę albo wykręcać łyżki czy widelce (s. 7). Dłonie, przyjmując postać zwierzęcych łap, najbardziej uwydatniają „gepardiański wygląd” ojca Concetty (s. 230). Przykładowo: księżna Maria Stella, aby rozchmurzyć męża, w czasie kolacji wyciąga „swoją drobną rączkę” i gładzi nią „potężne łapsko leżące na obrusie” (s. 18), zaś w czasie balu księżę, tańcząc z Angelicą, obejmował „łapą [...] jej talię z energiczną stanowczością” (s. 229). Łapa, raz czuła, a raz sroga, staje się więc w powieści Lampedusy synekdochą ojca niezamężnych córek. Nic tego bardziej nie potwierdza niż jej finałowa scena, w której zmurszała kupka psiej sierści, przez jedną chwilę, przybiera swój dawny kształt, za-

⁶ W powieści Lampedusy nieustannie powraca motyw „tańczącego geparda”, najczęściej w postaci emblematu rodu Salinów; np. wizerunek tego zwierzęcia widnieje na obiadowym serwisie: „Przed miejscem księcia, obok stosu talerzy, rozłożyła szeroko swoje srebrne biodra waza z pokrywą zwieńczoną tańczącym gepardem” (s. 17).

chowując pozę herbowego geparda. Concetta, wyrzucając z pokoju zwierzęce szczątki, grzebie nie tylko psa Bendicò, ale ponadto jeszcze ojca, który po raz ostatni odgraża jej łapą.

III

Co mogła zobaczyć siedemdziesięcioletnia kobieta, zanim „wszystko spoczęło w pokoju, obrócone w garstkę sinego prochu” (s. 275)? Czy tylko sam gest wygrażającej łapy, czy coś więcej? Moment śmierci ojca, podczas której wszyscy, oprócz niej, płakali?⁷ Tancrediego proszącego błagalnym tonem don Fabrizia, „żeby mu pozwolił wejść do klasztoru” (s. 270)? Pary tańczące na balu w pałacu Salinów? A może przez ten obraz przebiły się ponownie słowa żołnierskiej anegdoty o nowicjuszkach i odgłos śmiechu Angeliki?⁸

Podstawowy wymiar fabuły *Geparda* zdaje się udzielać dość jednoznacznej odpowiedzi. I od niej zaczniemy, zaznaczając od razu, że nie wyklucza ona innych. Niezamężna kobieta mogła zobaczyć w garstce zwierzęcej sierści postać ojca, który przyczynił się do jej nieszczęść. To on, wiedząc o uczuciu, jakim Concetta darzyła Tancrediego, nie zezwolił na ich związek. Jego zmysł polityczny – wyostrzony przez rewolucyjne wypadki, związane z przybyciem na Sycylię „czerwonych koszul”⁹ – oraz zaprawione głęboką melancholią poczucie, że żyje w epoce zmierzchu dawnego świata, skazanego na zagładę wskutek powszechnego unowocześnienia, sprawiły, że wszelkie swoje działania podporządkował cynicznej zasadzie: „jeśli chcemy, by wszystko zostało tak, jak jest, trzeba, by wszystko się zmieniło” (s. 28)¹⁰. Godzi się więc na ślub ukochanego siostrzeńca Tancrediego z Angeliką, córką

⁷ Ów brak łez szczególnie wyróżnia Concettę, jednak narracja zaledwie o tym wzmiankuje: „było to jego [tj. don Fabrizia – I.G.] rzeźenie, ale o tym nie wiedział; wokół łóżka zebrał się jakiś niewielki tłum, grupa obcych osób, które wpatrywały się w niego z lękiem; powoli je jednak rozpoznawał: Tancredi, Concetta, Angelica, Francesco Paolo, Carolina, Fabrizietto; a puls mierzył mu doktor Cataliotti; był przekonany, że uśmiechnął się do niego na powitanie, ale tego nikt już nie mógł spostrzec; wszyscy, prócz Concetty, płakali; nawet Tancredi, który powtarzał: »Wuju, drogi wujaszku!«” (s. 251).

⁸ Powracam do tych wątków w dalszej części.

⁹ Oddziały Garibaldiego, o czym mowa w powieści *Lampedusa*, przybyły na Sycylię w kwietniu 1860 roku.

¹⁰ Jest to zasada, którą przyjął don Fabrizio od swego siostrzeńca Tancrediego (s. 29–30). Zaznaczmy jeszcze, że owa aura schyłkowości przenika całą powieść, wiążąc *Geparda* z *Buddenbrookami* Tomasza Manna czy z *Marszem Radetzky'ego* Józefa Rotha.

miejscowego burmistrza don Calogera, prostaka i dorobkiewicza, aby w ten sposób zapewnić mu majątek, który pozwalał zachować dawną pozycję. Don Fabrizio akceptuje zmiany i pozwala przyjąć do rodziny kogoś, kogo nie uznawał – jak ojca Angeliki – za godnego noszenia fraka, żeby w czasach radykalnych przemian, „wszystko zostało tak, jak jest”. Złożył więc Concettę w ofierze, skazując ją na życie w erotycznej pustce.

Na co dzień pustkę tę uzewnętrzniały jej chłód i oschłość, a także nieskrywana niechęć, jaką okazywała wobec wszystkich swoich adoratorów¹¹. Jedynie raz, na wieść o nieoczekiwanym powrocie Tancrediego, udaje się jej porzucić maskę powściągliwości:

Ta niespodziewana nowina przeniosła Concettę w czas, który nie pokrywał się już z czasem rzeczywistym, i wykrzyknęła: „Kochany!”, ale sam dźwięk własnego głosu przywiódł ją na powrót do przegnębiającej terażniejszości i, co łatwo dałoby się spostrzec, to nagłe przejście z jednego czasu, już dalekiego, ale żywego, do drugiego, obecnego, ale zastygłego, sprawiało jej wiele bólu; na szczęście jej okrzyk zatonął w ogólnym zamieszaniu i nikt go nie usłyszał.

s. 144

Wejdzmy, choć na chwilę, w słowo narratorowi i zaznaczmy, że to, czego nie potrafią zobaczyć bohaterowie powieści, może jednak dojrzeć jej czytelnik i wsłuchując się w ów okrzyk, odkryć w nim znaczący wydzźwięk. Jak wiele przedstawionych tu sytuacji, tak i ta, nie służy jedynie do budowy samej fikcji. Wplecione w narrację anachronizmy burzą pozór obcowania z powieścią historyczną i sprawiają, że fabuła *Geparda* przyjmuje wielowymiarową, eseistyczną formę. Niewątpliwie nagłe wykrzyknienie Concetty otwiera jeden z takich wymiarów¹², a jest ich znacznie więcej. Przytoczmy te, które odnoszą się bezpośrednio do myśli Freuda:

¹¹ Z tych powodów odrzucił starania mediolańskiego hrabiego – Carla Caviariaghiego, którego miłość zderzona z „mrozącą powściągliwością” Concetty, nigdy nie wykroczyła poza sferę poetyckiego rozmarzenia: „Caviariaghi zakochał się w Concettie; lecz był bardzo chłopięcy, i to nie tylko z wyglądu, jak Tancredi, ale też w głębi duszy, toteż jego miłość znajdowała ujście w banalnych rytmach wierszy Pratiego i Aleardiiego, w marzeniach o porwaniu dziewczyny przy blasku księżyca, ale o realnych konsekwencjach takiego wyczynu nie odważał się myśleć, a zresztą chłód Concetty tłumił je w zarodku” (s. 152).

¹² O innym, polityczno-historiozoficznym wymiarze zob. I. GIELATA: „*Ma na sobie frack!*” – polityka w świetle ubioru (o „*Gepardzie*” Lampedusy). W: *Literatura – Konteksty*. T. 5: *Literatura a polityka. Literatur und Politik*. Red. T. SZYBIŚTY, J. GODLEWICZ-ADAMIEC. Kraków–Warszawa 2020, s. 419–433.

Nawet nieszczęsna mademoiselle Dombreuil, która musiała brać na siebie funkcję piorunochronu, została wciągnięta w ten zmacony i radosny wir, toteż podobnie jak psychiatrzy, którzy ulegają wpływowi swoich pacjentów i naśladują ich poczynania, tak i ona, gdy po całym dniu śledzenia zakochanych i zastawiania na nich pułapek kładła się samotnie do łóżka, gładziła swoje przywiedle piersi i szeptem, w zaślepieniu przywoływała Tancreda, Carla, Fabrizia...

s. 153

Księciu było dane obejrzeć list od władz w Girgenti, w którym obiecywano przyznać pracowitym obywatelom Donnafugaty subwencję w wysokości dwóch tysięcy lirów na kanalizację; prace nad nią miano wykonać do końca 1961 roku, jak zapewniał burmistrz, popełniając jeden z tych lapsusów, których mechanizm miał objaśnić Freud dopiero wiele dziesiątków lat później [...].

s. 108

Zgodnie z tym, co podpowiada narracja, guwernantka córek księcia, ulegając uniesieniom erotycznym Angeliki i Tancrediego, wpada w pułapkę błędnego autoprzemieszczenia¹³; na odmianę burmistrz Girgenti don Calogero popełnia czynność omyłkową, przekraczając o prawie sto lat datę. Chwył anachronizmu wprowadza w obręb powieści Freudowską kategorię błędu, w szczególności błędu językowego, czyli tego, co – wedle Lacana – można uznać za „mówienie pełne”, które „urzeczywistnia prawdę podmiotu”¹⁴. Albowiem, jak dowodzi Lacan, dyskurs podmiotu „rozwija się w rejestrze błędu”; to stąd „pojawia się w nim coś, przez co wdziera się prawda [i bynajmniej – I.G.] nie jest to sprzeczność”¹⁵. Odnieśmy to spostrzeżenie do

¹³ Nie inaczej rzecz wygląda w przypadku Caroliny i Cateriny. W pełni ujawnia to fragment, w którym również to, czego doświadczają obie córki don Fabrizia, zostaje wyrażone za pomocą Freudowskiej kategorii przeniesienia: „Dziewczęta były młode i urodziwe, więc chociaż nie miały obok wielbicieli, dały się porwać tej odbitej aurze namiętności, i często pocałunek, jakiego Concetta odmawiała Cavriaghiemu, czy objęcie Angeliki, jakie nie zaspokajało Tancreda, przenosiły się na nie, muskały ich niewciągnięte w to ciała, i pozwalały im marzyć o kosmykach wilgotnych od upragnionego potu, o zduszonych jękach” (s. 152–153).

¹⁴ Zob. J. LACAN: *Seminarium I. Pisma techniczne Freuda*. Tekst oprac. J.-M. MILLER. Przekł. J. WAGA. Warszawa 2017, s. 96.

¹⁵ Zob. *ibidem*, s. 492. Lacan właśnie w tym odkryciu doszukał się istoty wkładu myśli Freuda, jak mówił o tym: „tak olśniewającego, że przestało się widzieć jego istnienie”; a lakonicznie wyraził to następująco: „jeżeli odkrycie

narracji *Goparda*. Z perspektywy powieści historycznej anachronizm można by uznać za błąd, ale tutaj jest to błąd twórczy, świadomie stosowany zabieg literacki, który odsłania eseistyczne pokłady tekstu. Pisarz korzysta z wypracowanych przez Freuda narzędzi do opisu właściwości mechaniki procesów psychicznych oraz technik wykorzystywanych w psychoanalizie i w ten właśnie sposób nasycił rozliczne partie tekstu dodatkową treścią. Słowa, takie jak: przeniesienie, zaspokojenie, odbicie, resztki czy dajmy na to marzenie (np. „o kosmykach wilgotnych od upragnionego potu, o zduszonych jękach” – zob. s. 153), należą wszak do podstawowego słownika psychoanalizy.

A zatem Freudowski anachronizm, zakłócając jednorodność historyczną, eseizuje całą powieść, wprowadza w nią rejestr psychoanalityczny, który pozwala dojrzeć w losie Concetty historię kobiety zamkniętej w traumie niespełnienia. Oznaką owej rany są cztery zamknięte na kłódki kufry, usytuowane w pokoju dokładnie na linii jej łóżka. Obok koszul dziennych znajdują się w nich wyłącznie koszule nocne, szlafroki, poszewki oraz prześcieradła. I nic więcej. Narracja ani słowem nie wspomina o innych typowych dla wyprawy posagowej przedmiotach, takich jak sztuce, zastawy serwisowe czy garnki. Poza „dziesiątkami koszul dziennych”, pozostałe rzeczy łączą się z intymną częścią życia, i to głównie z tą, która wiąże się ze sferą nocną, a więc zarówno ze snem, jak i erotyką. Stają się one zatem, jak by to rozpoznał Freud, obrazem formacji zastępczej, zapośredniczoną reprezentacją tego, co nigdy w życiu starej panny nie zaistniało, a co od pięćdziesięciu lat murszeje w posagowych skrzyniach i uaktywnia dotkliwie jej pamięć. „Wszystkie procesy pobudzenia – podkreśla autor rozprawy *Poza zasadą rozkoszy* – zostawiają w innych systemach trwałe ślady jako podłoże pamięci”, tj. jako „resztki wspomnieniowe [...]”¹⁶. Skrzynie więc stanowią figurację ujawnionej przez Freuda dynamiki procesów psychicznych, których istota zasadza się na dialektyce pamiętania i stłumienia. Wystawione na spojrzenie, nie ukazują swego wnętrza. Ich niejawną zawartość wciąga jednak Concettę w zgubną metonimię życia „życiem” pamięciowych resztek. „Tłący się” od lat stos zbutwiełej materii rani wspomnieniem o stracie, przypomina wciąż o dojmującym braku – o niezaznanej rozkoszy.

Freuda ma jakiś sens, to jest nim właśnie to: prawda łapie błąd za kołnierz” (s. 492–493, cytatac nieznacznie zmieniony).

¹⁶ Zob. Z. FREUD: *Poza zasadą rozkoszy*. Przekł. R. RESZKE. W: Z. FREUD: *Dzieła*. T. 8: *Psychologia nieświadomości*. Warszawa 2007, s. 180; podkr. – I.G.

IV

Słowo „Kochany!” wybucha jak nagłe ukłucie bólu, ujawniając prawdę, którą skrywa oziębłość Concetty. Powieść *Lampedusa*, dokonując iście freudowskiej wiwisekcji, pokazuje, że od momentu utrwalenia się traumy, żyła ona niejako w dwóch nachodzących na siebie czasach, wciąż przeskakując pomiędzy nimi. Przypomnijmy: nieoczekiwana wiadomość o przybyciu Tancrediego przynosi córkę don Fabrizia w „czas, który nie pokrywał się już z czasem rzeczywistym [...], ale sam dźwięk własnego głosu przywiódł ją na powrót do przygnębiającej terażniejszości i [...] to nagłe przejście z jednego czasu, już dalekiego, ale żywego, do drugiego, obecnego, ale zastygłego, sprawiło jej wiele bólu [...]” (s. 144). Nieobumarła przeszłość przemienia jej terażniejszość w czas zastygły, w przekleństwo życia drażonego przez resztki wspomnieniowe. Ów przeszły „czas żywy”, choć niknie, to nie pozwala nigdy zapomnieć o chwili zranienia, tj. o momencie narodzin bólu, wokół którego mogła ukonstytuować się trauma, skazując odtąd Concettę na życie w rozdwojonym czasie. Logika Freudowskiego anachronizmu, która wielokrotnie przenika narrację *Geparda*, wskazuje na to, że owo życie zostało zrodzone ze słowa i fatalnego błędu nieodczytania wpisanych w niego skrytych intencji.

Te nieszczęsne słowa usłyszała Concetta w 1860 roku, podczas jednej z sierpniowych kolacji. Wcześniej przebywała w przyklasztornym kolegium, skąd dla ostrożności zabrano ją wraz z jej siostrami do domu na wieść o zjawieniu się na Sycylii „czerwonych koszul”. Przyłączył się do nich Tancredi, w imię politycznej zasady: „by wszystko zostało tak, jak jest, trzeba, by wszystko się zmieniło”. Młody „bohater”, wspominając historię stoczonych walk u boku Garibaldiego, wplótł w opowieść żołnierską anegdotę:

Ale najweselej było nam wieczorem dwudziestego ósmego maja, na parę minut przed tym, jak zostałem ranny. Generałowi zależało na tym, by mieć punkt obserwacyjny na szczycie klasztoru dell'Origlione; pukaliśmy, stukali, napierali, ale nikt nam nie otwierał; ten klasztor był objęty klauzurą. Razem z Tassonim, Aldrighettim i kimś tam jeszcze próbujemy wyłamać bramę korbami karabinów. Nie ma mowy. Więc pędzimy do rozbitego pociskiem domu po belkę i wreszcie z piekielnym hałasem brama pada na ziemię. Wchodzimy; wszędzie pusto i pusto, ale z jakiegoś kąta w głębi dochodzą nas rozpaczliwe jęki; kilka mniszek ukryło się w kaplicy, stoją zbite w gromadkę przy ołtarzu i kto wie,

czego o-ba-wia-ją się, widząc wpadających młodzieńców, pewnie pozbawionych skrupułów. Wyglądały zabawnie, brzydkie i stare, w czarnych habitach, z przerażeniem w oczach i już gotowe na... męczeństwo. Skomlały jak zwierzęta. Tassoni, urodzony awanturnik, zawołał: „Nic z tego, siostrzyczki, nam co innego w głowie; wrócimy, kiedy tu sprowadzicie nowicjuszki!”

s. 81–82

Z pozorów wygląda to na żart, zwykłą dykteryjkę, przejaw zachowania wierności sztuce salonowego *esprit*, a jednocześnie na rodzaj powszechnie akceptowanej gry w erotykę, w słowo inscenizujące pożądanie, ale w takie, które nie wykracza poza samo słowo, wszystko sprowadzając do „czysto komediowej” zabawy z Erosem¹⁷. Śmiech, jaki wzbudza opowieść, zdawał się świadczyć o tym, że ta dowcipna z gruntu opowiadka w niczym nie narusza reguł salonowej konwersacji. Dopiero uwaga rozbawionej Angeliki – „Musiały być z was okropne typy! Jakże bym chciała być razem z wami!” (s. 82) – wywołuje zaskakujący zwrot: zmienia jak dotąd „uprzejmego młodzieńca” w „grubiańskiego żołdaka”, który zaledwie przez jedną chwilę odważył się przekroczyć granicę salonowej galanterii: „Gdyby pani była tam z nami [odpowiada Tancredi – I.G.], nie musielibyśmy czekać na nowicjuszki” (s. 82).

Słowo odarte z salonowej otoczki nabiera seksualnej mocy. Skutecznie trafia w Angelikę, która – jak zaznacza narrator – „po raz pierwszy (i nie ostatni) stała się obiektem lubieżnej dwuznaczności” (s. 82). I nie tylko w nią. To samo słowo nakłuwa też Concettę, o czym świadczą „dwie drobne łzy na rzesach” (s. 82–83). Dowcip wywieziony z anegdoty dotyka obie słuchaczki. Żart wywołuje silny afekt. Angelica doświadcza zmysłowej rozkoszy, natomiast Concetta raniącego bólu. Pierwsza wybucha ostrym śmiechem; druga, nim gwałtownie odwróci się od Tancrediego, zdąży wypowiedzieć zgryźliwą uwagę: „[...] takie nieprzyzwoite rzeczy opowiada się spowiednikowi, a nie pannom przy stole; przynajmniej nie wtedy, kiedy ja przy tym jestem” (s. 83).

V

Anachronizmy (Freudowskie czy inne) nadają całej narracji *Gerarda* wielogłosowy wymiar. Historia kobiety zranionej przez słowo

¹⁷ Odwołuję się tu do książki Benedetty CRAVERI *Złoty wiek konwersacji*, głównie do rozdziału *Chambre bleue*. Zob. EADEM: *Złoty wiek konwersacji*. Przekł. J. UGNIĘSKA, K. ŻABOKLICKI. Warszawa 2009, s. 51–71.

każe inaczej spojrzeć na finałową scenę; bo przecież to nie jedynie zakaz ojca spowodował, że skrzynie posagowe od pięćdziesięciu lat tkwiły zamknięte na kłódki. W związku z tym wraca pytanie o to, co rzeczywiście pogrzebała Concetta wraz z resztkami psa Bendicò? A nadto: dlaczego nie usunęła też butwiejących koszul, prześcieradeł, poszew? Co włada starą kobietą, że chciała nadal żyć pośród tego, co rozjątrza niezagojoną ranę? Czy przez końcowe słowa powieści: „Potem wszystko spoczęło w pokoju, obrócone w garstkę siniego prochu”, nie wyziera gorycz ironii?

Fabula *Geparda* niczego wprost nie rozstrzyga. Zastosowana przez pisarza poetyka anachronizmu zmienia perspektywę przedstawionych w utworze zdarzeń, poszerzając ich rozumienie. Inaczej mówiąc, anachronizm eseizuje powieść, mnożąc odpowiedzi, które w istocie mierzą się z wyrażeniem złożoności ludzkiego życia – zaznaczymy, że dla Lampedusy życia w nieunikniony sposób uwikłanego w Historię, jak i w to, co jednostkowe. Szczególnie obrazuje to los Concetty. Niezgoda ojca na poślubienie Tancrediego wynika z chęci przechytrzenia czasu przemian spod znaku „czerwonych koszul”. Polityka zaważyła na jej losie, ale czy najbardziej? Logika, jaką narzuca język Freuda, udziela odmiennej odpowiedzi. W jej świetle Concetta została zraniona przez słowa żołnierskiej dykteryjki, a nie przez decyzję ojca, podszytą polityczną kalkulacją. Jednakowoż ta sama logika podsuwa przynajmniej jeszcze jedną odpowiedź. Zobaczmy.

Lampedusa sięga po język Freuda najczęściej wtedy, gdy przedstawia bohaterów w sytuacji błędzenia¹⁸. W takich okolicznościach, zgodnie z wykładnią tego języka, podmiot zaczyna mówić swobodną mową, nierzadko wbrew sobie. Podobną rolę przypisał Freud dowcipowi w jednej ze swoich rozpraw¹⁹. Dowcip, stając się mową podmiotu, poprzez którą wydziera się coś, co – na ogół – nie daje się wyrazić wprost, często przyczynia się do powstania błędu, w który może zapaść się ludzkie „ja”. Funkcjonuje on bowiem jako rodzaj „mowy okrężnej”, pozwalającej „omijać przeszkody”. Używa do tego „techniki przesunięcia”, która polega „na uchyleniu biegu myśli, na przesunięciu akcentu psychicznego z tematu początkowego na jakiś inny”²⁰. Z owej techniki korzysta zwłaszcza dowcip tendencyjny, który ujawnia swą myśl najczęściej „w przebraniu”:

¹⁸ Przypomnijmy raz jeszcze, że narrator używa wprost języka Freuda, gdy opisuje zachowanie fantazjującej mademoiselle Dombreuil i myślącego datę roku don Calogero.

¹⁹ Zob. Z. FREUD: *Dowcip i jego stosunek do nieświadomości*. Przekł. R. RESZKE. W: Z. FREUD: *Dzieła*. T. 3: *Pisma psychologiczne*. Warszawa 1997, s. 5–211.

²⁰ *Ibidem*, s. 50.

Myśl szuka dowcipnego przebrania, ponieważ dzięki niemu poleca się naszej uwadze, może się nam wydać ważniejsza, bardziej wartościowa, przede wszystkim jednak szuka go dlatego, że owo przebranie przekupuje krytykę, wprawia ją w zakłopotanie²¹.

Refleksja Freuda o dowcipie współtworzy kontekst, który pozwala uchwycić zachowanie Tancrediego z kolejnej perspektywy. Można więc założyć, że podczas pamiętnej kolacji młodzieniec mógł użyć anegdoty o sprośnej treści nie po to, aby popisać się sztuką salonowej konwersacji, lecz po to, by w „przebraniu” wypowiedzieć swoje skryte pragnienie. Zezwala na to linia wyводу Freuda, nieustannie powtarzającego, że sprośność stanowi „zamierzone akcentowanie w mowie faktów i zachowań seksualnych”²², albowiem jej zasadniczym celem jest wywołanie podwójnego pobudzenia:

Trzeba bowiem, by sprośność była wymierzona w daną osobę, wywołującą u opowiadającego sprośności pobudzenie seksualne – osobę, która przysłuchując się sprośności, dowiaduje się o pobudzeniu opowiadającego i wskutek tego sama zostaje pobudzona seksualnie²³.

A więc ten, kto opowiada obsceniczną historyjkę, często obnaża swoje pragnienie i pobudza pragnienie u słuchacza, a dokładnie, nie tyle pobudza, ile bardziej wyzwala, gdyż ostatecznie „praca dowcipu polega na uwalnianiu rozkoszy poprzez likwidowanie zahamowań”²⁴. I nie inaczej ocenia reakcję Angeliki narrator *Geparda*:

Angelica, wciąż podparta łokciem, śmiała się, ukazując wszystkie zęby, te swoje zęby młodej wilczycy. Żart wydał się jej znakomity, wizja gwałtu, która zawisła w powietrzu, wzburzyła ją, jej piękna szyja pulsowała.

s. 82

Jednocześnie Freud zaznacza, że „zamiast pobudzenia, u osoby wysłuchującej sprośności może pojawić się wstyd lub zakłopotanie, które są jednak tylko reakcją na pobudzenie, a wobec tego – niejako okrężną drogą – są równoznaczne z przyznaniem się do

²¹ Ibidem, s. 123.

²² Zob. ibidem, s. 91.

²³ Ibidem, s. 91–92.

²⁴ Zob. ibidem, s. 125. Nieco wcześniej Freud mówi, że „dowcip tendencyjny może wyzwalać rozkosz ze źródeł leżących pod wyparciem” (ibidem).

pobudzenia”²⁵. Nietrudno również i do tej uwagi znaleźć odniesienie w samej fabule. Dowcip uderza równocześnie w obie kobiety, aktywizując podświadomie taką samą pobudkę. Jedną zdradza gromki śmiech, drugą – „rozpalona twarz, z dwiema drobnymi łzami” (s. 83). I nie bez przyczyny narrator wydobywa te detale. Zgodnie z przyjętym za Freudem założeniem, że dowcip maskuje pragnienie, możemy uznać – kierując się dalej tą samą logiką – „rozpaloną twarz” za wyraz wstydliwego speszenia i objaw „przyznania się do pobudzenia”. Jakkolwiek w powieści *Lampedusy* to chwilowe zakłopotanie nie przeradza się w żadną rozkosz, lecz w doznanie bólu, który musiał zahamować pracę dowcipu w dążeniu do uwolnienia przez Concettę tłumionego afektu.

Idąc tą drogą, trzeba zadać jeszcze pytanie o adresatkę dowcipnej opowiadki. Podpowiada to jej początek, który, jak cała historyjka o zamkniętych w klasztorze siostrzyczkach, jest mową „zamiast”; przywołajmy go ponownie: „[...] próbujemy wyłamać bramę kolbami karabinów. Nie ma mowy. Więc pędzimy do rozbitego pociskiem domu po belkę i wreszcie z piekielnym hałasem brama pada na ziemię” (s. 81–82).

Fabula *Geparda* upewnia czytelnika, że bez wątplenia Concetta musiała uchwycić ów obsceniczny koncept, ale chyba zapomniawszy o tym, że to ona, a nie Angelika, pobierała nauki w przyklasztornej szkole, i że żyła w domu, w którym od zawsze panowała atmosfera surowej świątobliwości²⁶. Zastuchana w śmiech Angeliki, nie potrafiła więc dostrzec tego, że sprośna anegdota jest mową okrężną, opartą na „technice przesunięcia”. I błąd ten popełni po raz kolejny w chwili, gdy Tancredi prosił jej ojca o to, aby mógł wejść do żeńskiego klasztoru objętego klauzurą zakazu wstępu mężczyznom²⁷:

Ale Concetta, uśmiechając się najśłodziej, jak umiała, zwróciła się do kuzyna: – Tancredi, kiedy jechaliśmy tu, widziałam pod domem Giniestry belkę na ziemi. Przynieś ją, szybciej wejdiesz. – Błękitne oko Tancreda posmutniało, na twarzy zrobił się czer-

²⁵ Ibidem, s. 92.

²⁶ Nic tego bardziej nie potwierdza niż pierwsza scena powieści: „– *Nunc et in hora mortis nostrae. Amen.* Codziennie odmawianie różańca dobiegło końca. Przez pół godziny ksiądz spokojnym głosem przypominał Tajemnice Bolesne; przez pół godziny inne, zmieszane ze sobą głosy tkwały falujący szept, a na tej tkaninie jawiły się złote kwiaty niepospolitych słów: miłość, dziewictwo, śmierć [...]” (s. 5).

²⁷ Zakaz ten nie obowiązywał tylko don Fabrizia, gdyż był w prostej linii potomkiem fundatorki klasztoru (s. 84).

wony jak mak, nie wiadomo, ze wstydu czy ze złości; chciał coś powiedzieć do zaskoczonego don Fabrizia, ale Concetta odezwała się znowu, tym razem kąśliwie, bez uśmiechu. – Daj spokój, *papà*, on żartował; w jednym klasztorze już kiedyś był i to mu musi wystarczyć. Nie trzeba, żeby wchodził do naszego.

s. 86–87

Dopiero prawie pięćdziesiąt lat później dowie się od Tassoniego, że historyjka o zakonnicach była z pewnością „zmyśloną bajeczką”, może nazbyt „śmiałą, jak na tamte czasy” (s. 268). I dopiero wówczas uda się Concetcie rozpoznać swój błąd i odkryć fatalną prawdę o swojej ranie:

[...] a teraz dręczyła się, bo przypomniał się jej tamten serdeczny ton, błagalny ton Tancreda proszącego wuja, żeby pozwolił mu wejść do klasztoru; to przecież były miłosne słowa skierowane do niej, słowa przez nią niezrozumiane, odrzucone przez jej dumę, które natknąwszy się na taką oschłość, uciekły z podwiniętymi ogonami jak odpędzone pieski. Z beczasowego dna bytu wzniósł się czarny osad bólu, aby splamić ją całą tym objawieniem prawdy.

s. 270

Nie pozostało jej po tym nic innego, jak tylko wyrzucić pozostałości z psa Bencidò, być może tym samym uwalniając się od trawiącej ją przez lata nienawiści do ojca i zasiąść naprzeciw czterech zielonych kufrow, żyjąc dalej pośród resztek słów i rzeczy.

Bibliografia

- CRaveri B.: *Złoty wiek konwersacji*. Przekł. J. UGNIĘWSKA, K. ŻABOKLIKI. Warszawa 2009.
- FREUD Z.: *Dowcip i jego stosunek do nieświadomości*. Przekł. R. RESZKE. W: Z. FREUD: *Dzieła*. T. 3: *Pisma psychologiczne*. Warszawa 1997, s. 5–211.
- FREUD Z.: *Poza zasadą rozkoszy*. Przekł. R. RESZKE. W: Z. FREUD: *Dzieła*. T. 8: *Psychologia nieświadomości*. Warszawa 2007, s. 161–215.
- GIELATA I.: „*Ma na sobie frack!*” – polityka w świetle ubioru (o „*Gepardzie*” *Lampedusy*). W: *Literatura – Konteksty*. T. 5: *Literatura a polityka. Literatur und Politik*. Red. T. SZYBISTY, J. GODLEWICZ-ADAMIEC. Kraków–Warszawa 2020, s. 419–433.
- LACAN J.: *Seminarium I. Pisma techniczne Freuda*. Tekst oprac. J.-M. MILLER. Przekł. J. WAGA. Warszawa 2017.
- TOMASI DI LAMPEDUSA G.: *Gepard*. Przekł., przypisy i posłowie S. KASPRZYSIAK. Warszawa [b.r.w.].
- TOMASI DI LAMPEDUSA G.: *Lampart*. Przekł. Z. ERNSTOWA. Warszawa 2001.

Ireneusz Gielata – dr hab., profesor uczelni w Instytucie Literaturoznawstwa Uniwersytetu Śląskiego w Katowicach. Historyk literatury zajmujący się zagadnieniami dotyczącymi teorii i historii powieści, teorii narracji historycznej, a w obrębie historii literatury – genealogią polskiej i europejskiej nowoczesności oraz badaniem związków pomiędzy literaturą nowoczesną a biologią i medycyną oraz muzyką, plastyką i architekturą. Współredaktor i członek Rady Naukowej serii wydawniczej *ars medica ac humanitas*, a także współredaktor działu historii literatury pisma naukowego „Świat i Słowo”. W ciągu ostatnich lat opublikował eseje o twórczości: Erazma z Rotterdamu, J. Keplera, H.Ch. Andersena, R.W. Emersona, A. France’a, J.-K. Huysmansa, M. Maeterlincka, H. Brocha, B. Hrabala, F. Kafki, T. Manna, G. Tomasiego di Lampedusy, S. Máraiego, M. Houellebecqa, K.O. Knausgåarda, a także kilkanaście artykułów o twórczości H. Sienkiewicza, B. Prusa, M. Konopnickiej i A. Słonimskiego.

e-mail: ireneusz.gielata@us.edu.pl

