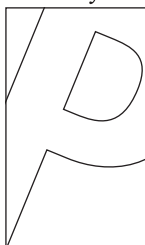


**Poznańskie
Studia
Polonistyczne**



Seria Literacka

Poznańskie Studia Polonistyczne
Seria Literacka 38 (58)

Włoskie konteksty

Wydawnictwo „Poznańskie Studia Polonistyczne”
Poznań 2020

INSTYTUT FILOLOGII POLSKIEJ UAM

Rada naukowa:

Stanley Bill (Anglia), *Andrea Ceccherelli* (Włochy), *Andrea De Carlo* (Włochy),
Michael Duering (Niemcy), *Rolf Fieguth* (Szwajcaria), *Bogumila Kaniewska*,
Michał Kuziak, *Katarzyna Meller*, *Arent van Nieukerken* (Holandia),
Gisèle Séginger (Francja), *Jörg Schulte* (Niemcy), *Krzysztof Trybuś*,
Marek Wilczyński, *Wiesław Wydra*, *Marek Zaleski*

Zespół redakcyjny

Marcin Jaworski, *Wiesław Ratajczak*, *Grzegorz Raubo*,
Piotr Śniedziewski (redaktor naczelny), *Elżbieta Winiecka*

Redakcja tematyczna

Magdalena Śniedziewska, *Andrea F. De Carlo*

Czasopismo recenzowane

Szczegółowe informacje o procesie recenzowania oraz lista recenzentów
współpracujących z czasopismem znajdują się na stronie internetowej
<https://pressto.amu.edu.pl/index.php/pspsl>

Wydano z pomocą finansową Wydziału Filologii Polskiej i Klasycznej UAM
oraz Instytutu Filologii Polskiej i Klasycznej UAM

Projekt graficzny okładki

Marcin Matuszak (*Bękart*)

Redakcja językowa i korekta

Barbara Lukaszewska

Projekt typograficzny wnętrza i łamanie

Mateusz Czekala

© Copyright by Wydawnictwo „Poznańskie Studia Polonistyczne”,
Poznań 2020

ISSN 1233-8680

Wersją pierwotną (referencyjną) czasopisma jest wersja elektroniczna

Wydawnictwo „Poznańskie Studia Polonistyczne”

ul. Fredry 10, 61-701 Poznań

tel. (61) 829 45 90

psp@amu.edu.pl, <http://psp.amu.edu.pl>

Spis treści

Wstęp • 7

WŁOSKIE KONTEKSTY

Małgorzata Gorczyńska

W Zatoce Syreny: Lawinia i Strefa komfortu Tomasza Różyckiego • 13

Giovanna Tomassucci

„Tymczasem palono Żydów”... Kilka uwag o stosunku Gustawa Herlinga-Grudzińskiego do żydowskości • 41

Jakub Żmizdiński

„Wędrowiec-dantofil” w rodzinnej Italii. Stanisław Vincenz a włoska tradycja artystyczna • 77

Nadzieja Bąkowska

Maska czy gęba? *Operetka* Witolda Gombrowicza w kontekście komedii dell'arte • 103

Katarzyna Lisowska

Sztuka radości i praktyka anarchii. O powieści Goliardy Sapienzy i kilku polskich utworach • 125

Krystyna Pietrych

Włoskie inicjacje Aleksandra Wata • 157

Magdalena Bartnikowska-Biernat

Obraz kobiety włoskiej w literaturze XIX wieku i jego realizacja
w *Półdiabłciu weneckim* Józefa Ignacego Kraszewskiego • 181

Hanna Serkowska

Jam recenzent, nie policjant. Z perspektywy recenzenta przekładów
współczesnej włoskiej literatury w Polsce po 2000 roku • 199

Alessandro Amenta

O kwestii oryginału, przekładu autorskiego i adaptacji. Wokół
polskiej i angielskiej wersji *Antygony w Nowym Jorku* Janusza
Głowackiego • 225

Marta Wanicka

Czytać między przekładami. *Rzecz Czarnoleska* Juliana Tuwima
w języku włoskim • 251

Najkrótszy przewodnik po moim ojcu. Z Martą Herling rozmawia
Magdalena Śniedziewska • 269

Wstęp

*Pod latyńskich żagli cieniem,
Myśli moja, płyn z aniołem,
Płyn, jak kiedyś ja płynąłem:
Za wspomnieniem – płyn wspomnieniem...*

Cyprian Kamil Norwid, *Italiam! Italiam!*

Pomysł tego wyjątkowego numeru „Poznańskich Studiów Polonistycznych. Serii Literackiej” zrodził się z potrzeby zbadania dotychczas słabo rozpoznanych lub nieopisanych aspektów polsko-włoskich stosunków literackich (czy szerzej: kulturowych) – od XIX wieku po czasy nam współczesne. Zebrane tutaj artykuły są pracami zarówno cenionych naukowców, jak i młodych badaczy, polskich i włoskich. Wskazują, że toczony od wieków dialog międzykulturowy tych dwóch krajów zachowuje swoją ciągłość i jest żywy: rozwija się bowiem, wzbogacany o nowe elementy i podejścia interpretacyjne.

Prezentujemy czytelnikom dwa tomy: pierwszy zbierający prace polskojęzyczne i drugi, w którym opublikowane zostały artykuły pisane po włosku. Publikowane szkice mają charakter interdyscyplinarny, bowiem włosko-polskie związki kulturowe stanowią w nich teren badawczych eksploracji. W ich trakcie odkrywane są nowe relacje, miejsca wspólne i zależności, które są ważnym świadectwem znaczenia aktualnych badań filologicznych i literaturoznawczych, rozwijających się dynamicznie w obu krajach, co jest niezwykle owocne.

Podążając ścieżkami lekturowymi wyznaczonymi przez autorów, których teksty składają się na te dwa tomy, czytelnik może dostrzec, że w prezentowanych studiach zestawiani są ze sobą twórcy i pola badawcze ukazujący dialogi kulturowe nie tylko między dwoma krajami, lecz także między różnymi epokami. Mamy zatem artykuły poświęcone mitowi Włoch i jego różnym przejawom obecnym w literaturze polskiej. Publikujemy teksty o pisarzach, którzy uczynili Włochy swoją drugą ojczyzną, reinterpretacje utworów polskich twórców opisujących piękną Italię, a także rozważania skupione wokół problemów przekładu czy studia interdyscyplinarne. Wszystkie te prace w znacznym stopniu wzbogacają wiedzę na temat polsko-włoskich relacji kulturowych.

W obu tomach zebrane zostały zarówno teksty komparatystyczne, poświęcone współczesnej literaturze, a więc dotyczące szczególnie istotnych aspektów włoskiej i polskiej kultury XX i XXI wieku, jak i artykuły odnoszące się do epok wcześniejszych. Warto podkreślić że, prezentowane tutaj studia nie mają wyłącznie literaturoznawczego charakteru, ale wykorzystują również narzędzia innych dziedzin humanistycznych. Koncentrują się w szczególności na dialogu między dwiema kulturami oraz na badaniu wzajemnych wpływów artystycznych i literackich.

Oddajmy zatem do Państwa rąk dwa tomy „Poznańskich Studiów Polonistycznych. Serii Literackiej”, proponując naszym czytelnikom szczególną podróż do źródeł włoskiej kultury, nawet jeśli jest to tylko podróż mentalna, jak ta, którą opisuje Cyprian Kamil Norwid w *Italiam! Italiam!*. Jesteśmy jednak świadomi, że prawdziwe spotkanie z kulturą innego kraju jest możliwe wyłącznie za sprawą bezpośredniego doświadczenia, co podkreśla w eseju *Siena* Zbigniew Herbert [2004: 82], wielki miłośnik malarstwa i architektury Włoch:

Wychodzę z katedry na rozgrzany i oślepiający plac. Przewodnicy krzykliwie poganiają stada turystów. Spoceni farmerzy z dalekiego kraju filmują każdy kawałek muru, który wskazuje objaśniacz, i posłusznie wpadają w ekstazę, dotykając kamieni sprzed kilku wieków. Nie mają zupełnie czasu na oglądanie, tak bardzo pochłonięci są fabrykowaniem kopii. Włochy zobaczą

wtedy, gdy będą u siebie, kolorowe, ruchome obrazy, które nie będą w niczym odpowiadały rzeczywistości. Nikt już nie ma ochoty studiować rzeczy bezpośrednio. Mechaniczne oko niezmordowanie płodzi cienkie jak błona wzruszenia.

Pragniemy podziękować Redakcji, że zaprosiła nas na swoje łamy. Dzięki temu mogliśmy zrealizować nasz polsko-włoski projekt, będący owocem współpracy trzech uczelni: Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza w Poznaniu, Uniwersytetu Wrocławskiego i Uniwersytetu „L’Orientale” w Neapolu. Wyrazy wdzięczności kierujemy również do wszystkich autorów, którzy zechcieli podzielić się z nami wynikami swoich badań. Mamy nadzieję, że ten dwujęzyczny numer „Poznańskich Studiów Polonistycznych. Serii Literackiej” będzie znaczącym wielogłosem w badaniach nad polsko-włoskimi stosunkami kulturowymi, wskazującym po raz kolejny – choć to chyba nie jest konieczne – niezwykle bliskość oraz powinowactwa włoskiej i polskiej kultury, w szczególności zaś literatury.

Magdalena Śniedziewska, Andrea F. De Carlo

Bibliografia

- Herbert Zbigniew (2004), *Siena*, w: tegoż, *Barbarzyńca w ogrodzie*, Fundacja Zeszytów Literackich, Warszawa, s. 82.
- Norwid Cyprian Kamil (1968), *Italiam! Italiam!*, w: tegoż, *Wiersze*, wybrał i objaśnił Juliusz Wiktor Gomulicki, P1W, Warszawa, s. 177.

Włoskie konteksty

Małgorzata Gorczyńska
Instytut Filologii Polskiej, Uniwersytet Wrocławski

W Zatoce Syreny: *Lawinia* i *Strefa komfortu* Tomasza Różyckiego

Wiersz Tomasza Różyckiego *Strefa komfortu* z najnowszego tomu *Kapitan x* (2020) kończy się obrazem łączącym dwa typowe rekwizyty klasycznego *locus amoenus*: trawę i drzewo. Drzewo, jak wynika z poprzedzających wersów, rośnie w miejskim parku; jest popołudnie lub wczesny wieczór, jeszcze świeci słońce. Kilka linijek wyżej mowa była o jachcie „kołyszącym się u wybrzeża Capri”, co sugeruje, że park znajduje się gdzieś w rejonie Golfo di Napoli. Pasuje tu np. Parco Virgiliano na wzgórzu Posillipo w Neapolu, z rozległym widokiem na zatokę – w pobliżu są nie tylko eleganckie wille, lecz także penthouse’y, o których wspomniano w wierszu; z pewnością w okolicy znajdzie się też drogi samochód, za którego kierownicą siedzi kobieta z torebką od Gucciego (kolejny włoski trop w utworze). Również nazwa parku jest stosowna, ewokuje odpoczynek w cieniu rozłożystego buka z incipitu *Eklogi I* Wergiliusza¹.

A jednak obraz, o którym mowa, nie jest idylliczny. Wiersz rozpoczyna się od słów: „Dobrze się płacze w luksusowym aucie” –

1 Ernst Robert Curtius [2009: 198] wskazał *Eklogę I* jako jedno z głównych źródeł „motywu bukolicznego spoczynku” (na trawie, w cieniu drzewa) obecnego w całej literaturze europejskiej.

samochód o dźwiękoszczelnych szybach, penthouse na wysokim piętrze budynku czy jacht w marinie na Capri stanowią „strefę komfortu” ludzi bogatych, lecz nieszczęśliwych (to także topos, żywotny we frazesach o tym wszystkim, czego nie da się kupić za pieniądze). W każdym z tych miejsc można wygodnie i dyskretnie popełnić samobójstwo, komfort zaś polega na higienicznej izolacji od tego, co dzieje się gdzieś obok:

kiedy tamci jeszcze śpią w pustym parku,
czekając do zmierzchu, żeby znaleźć coś
dziś do zjedzenia na śmietnikach miasta.
Na mokrej trawie, gdzie drzewo wyrasta
w kierunku nieba niby prosząca dłoń.
[Różycki 2020: 18]

Przypuszczam, że obraz ten nie skojarzyłby mi się z sielankową topiką klasycznej poezji ani nie przywiódłby mi na myśl właśnie Parco Virgiliano (w którym, prawdę mówiąc, nigdy nie byłam i nie wiem, czy naprawdę koczują tam ludzie), gdyby nie pewien utwór Różyckiego z wcześniejszego tomu *Litery* (2016). Wiersz zatytułowany *Lawinia* transponuje we współczesną czasoprzestrzeń garść motywów z początku Księgi VII *Eneidy* Wergiliusza – przybycie Eneasza do Lacjum i towarzyszące temu zdarzenia, które stanowiły preludium wojny o prawo do poślubienia łatyńskiej królowy Lawinii. W ramach transpozycji trojańscy tułacze stali się uchodźcami próbującymi dotrzeć drogą morską do Europy, natomiast tytułowa bohaterka przybrała zwielokrotnioną postać miejscowych (włoskich) dziewcząt:

Łódź uchodźców przewraca wreszcie piąta fala
w mętnej dzisiaj Zatoce Imienia Syreny,
i morze, które lubi dzieci, zaraz zabiera
je w długą odyseję, by w końcu położyć

na piasku Avalon, Itaki, Lampedusy.
Boginie i bogowie tym razem dyskretnie

obserwują to sprzed ekranów, podzieleni.
Ci kibicują Grekom, ci Trojanom.

Jednak gdy ktoś z nudzone przełączy kanał,
szala się przechyla i zdarza się, że morze
wróci kogoś do życia na żywirowej plaży.
Teraz jest za drutami, przy węźle autostrad

gryzie swe suche placki, czeka na decyzję
dotyczącą azylu na ziemi Latynów,
których córki o ognistych włosach, jak mówią,
w prostej linii pochodzą od Fauna.
[Różycki 2016: 27]

Pod względem formalnym stylizowana *Lawinia* nie przypomina krótszej, prostszej, bardziej powściągliwej poetycko *Strefy komfortu*. Tematycznie jednak oba utwory są sobie bliskie, a późniejszy można nawet uznać za kontynuację *Lawinii* – finalny obraz daje wgląd w życie przybyszów po uzyskaniu azylu². Nie jest też wykluczone, że pisząc *Strefę komfortu*, Różycki miał w pamięci ten sam fragment Księgi VII *Eneidy* (wersy 141-147 w przekładzie Zygmunta Kubiaka), do którego odwołał się w *Lawinii* zaledwie kilka lat wcześniej³. Fragment ów przedstawia pierwszy odpoczynek trojańskich tułaczy na nowej ziemi:

W cieniu gałęzi wysokiego drzewa
Kładą się, aby odpocząć, Eneasze,
Pierwsi przywódcy, piękny Julus. Ucztę
Zjedzą na trawie. Pod półcie mięsiwa

- 2 „Tamci” śpiący w parku mogliby oczywiście być miejscowymi kloszardami. Zdaję sobie sprawę, że widząc w nich uchodźców, projektuję na niedookreśloną w tym miejscu *Strefę komfortu* sensory wcześniejszego utworu Tomasza Różyckiego, a także (może nawet przede wszystkim) swoje prywatne wspomnienie z pobytu w Neapolu w 2018 roku: widok młodych, bezdomnych Afrykańczyków, przetrząsających późnym wieczorem stopy śmieci przy bazarze na Via Nolana.
- 3 Pierwodruk *Strefy komfortu* ukazał się w internetowym magazynie „Dwutygodnik” w roku 2018.

Wsuwają placki z orkiszu (sam Jowisz
 Natchnął ich), wieńcząc te zbożowe płaty
 Leśnym owocem [...].
 [Wergiliusz 1998: 247]⁴

Zbieżności można zauważyć już na poziomie wersyfikacji (jeśli odniesieniem będzie jedenastozgłoskowa *Eneida* w tłumaczeniu Kubiaka, co wydaje mi się uzasadnione), ale przede wszystkim dotyczą one doboru i układu motywów. W narracji Wergiliusza obecne są wszystkie kluczowe elementy finalnego obrazu *Strefy komfortu*: nie tylko drzewo i trawa, lecz także głodni ludzie leżący na ziemi. Inaczej jednak niż w *Eneidzie*, w wierszu Różyckiego miejsce pod drzewem nie może być uznane za przyjemne. Trawa jest mokra, zapewne po deszczu, może to chłodna pora roku; gałęzie drzewa przypominają wyciągniętą w górę dłoń żebraka (z nieba nie patrzy żadne przychylnie bóstwo), a leżący ludzie nie mają co jeść. Negatywna wersja *locus amoenus* – niezależnie od tego, czy topos został zaczerpnięty od Wergiliusza czy z anonimowych zasobów kultury – ma wartość retoryczną, kontrastuje „strefy komfortu” bogatych rezydentów i „tamtych” śpiących w parku oraz uwypukla drastyczną nieprzystawalność ich sytuacji życiowych (po jednej stronie komfort samobójstwa, po drugiej dyskomfort walki o przetrwanie). Retoryczna organizacja *Strefy komfortu* jest zresztą czymś, czego nie sposób przeoczyć. Dotyczy to w szczególności pierwszej z dwóch strof, skomponowanej gradacyjnie (tabletki w samochodzie, skok z okna penthouse’u, przedawkowanie narkotyków na jachcie – to coraz lepsze, bardziej komfortowe metody samobójstwa). Łatwo wyczuwalny jest też sarkastyczny ton i oskarżycielska wymowa utworu. Nawet ostatnie, najbardziej liryczne wersy zostają zabarwione ironią, kiedy czyta się je w kontekście sceny z *Eneidy* lub podobnych sielankowych przedstawień.

A jak cytowany fragment z Wergiliusza funkcjonuje w *Lawinii*? Oryginalne *locus amoenus* zastąpione zostało miejscem „za drutami, przy węźle autostrad”, a z uczy pod drzewem pozostał tylko jeden

4 Dalsze cytaty z *Eneidy* lokalizuję, podając inicjał tytułowej nazwy, rzymski numer księgi i łaciński numer wersu w przekładzie Zygmunta Kubiaka [Wergiliusz 1998].

składnik: „suche placki”, które zresztą wyglądają tu naturalnie, po prostu jak chleb ubogich (z pewnym znamieniem egzotyizmu: „swe”). Aluzyjność jest więc zatarta i można by ją przeoczyć, gdyby nie wyrazista instrukcja intertekstualna w tytule. W zestawieniu z *Eneidą* widać, że motyw został przekształcony w swój negatyw, lecz funkcja takiego odwrócenia pozostaje niejasna. Dotyczy to też pozostałych transformacji (zatopiona łódź zamiast pomyślnego lądowania, boginie i bogowie powstrzymujący się od interwencji etc.). Przewijające się przez narrację *Lawinii* określenia: „dzisiaj”, „tym razem”, „teraz” podkreślają kontrast między heroiczną, triumfalną historią Eneasza a ponurym losem współczesnego uchodźcy. Sprowadzenie sensu wiersza do takiej antytezy wydaje się jednak zbyt prostoduszne, nie bierze bowiem pod uwagę tych semantycznych i stylistycznych składników wiersza, które wyłamują się z przeciwstawienia. Obie historie są różne, a zarazem zastanawiająco podobne: mityczno-literacka prześwituje spod współczesnej. Podobnie jest ze stylem, który ulega co prawda pewnej degradacji wskutek transpozycji tematu, ale jednocześnie zachowuje rysy pokrewne stylowi Wergiliusza.

Lawinia nie oferuje więc takiej prostej, czarno-białej wizji świata, jak *Strefa komfortu*. Wykładnikiem złożoności wcześniejszego utworu jest także niejednoznaczność referencji czasoprzestrzennych. O ile odwołania do współczesnych realiów w *Strefie komfortu* są spójne i konsekwentne (nawet jeśli w aspekcie spacjalnym wiersz pozostawia sporo niedomówień; Neapol i Parco Virgiliano to tylko moje niezobowiązujące domysły), o tyle *Lawinia* buduje swój chronotop z elementów niejednorodnych, odsyłających nie tylko do rzeczywistości, lecz także do świata fikcji. Technicznie rzecz biorąc, jest to utwór heterodiegetyczny (z przybliżającym przeniesieniem czasowym i trywializacją społeczną)⁵, transpozycji nie można jednak uznać za pełną. Sceny przedstawione w wierszu rozgrywają się w teraźniejszości, współczesne rekwizyty

5 Posługuję się terminologią, którą Gérard Genette po części wprowadził, a po części tylko spopularyzował w rozprawie *Palimpsesty. Literatura drugiego stopnia*. Transformacje heterodiegetyczne są związane ze zmianą ról społecznych bohaterów, co pociąga za sobą zmianę „miejsca, epoki i środowiska” [Genette 2014: 323 (o przybliżeniu i trywializacji społecznej zob. s. 330-331)].

świadczą o tym, że czas terażniejszy narracji to nie *praesens historicum*, a mimo to kraj, do którego zmierzają uchodźcy, nosi wciąż nazwę „ziemi Latynów”; nadal w mocy pozostaje boska genealogia jego mieszkańców. W konstrukcji przestrzeni pojawia się ponadto stałe napięcie między „tutaj, w tym samym miejscu co wtedy”, a „niezupełnie tutaj”, połączone z oscylacją między precyzją umiejscowienia a lokalizacyjnym rozszerzeniem czy wręcz rozmyciem. To napięcie i oscylacja uruchamiane są już przez tytuł. Użyta w nim nazwa własna nie jest wprawdzie toponimem, ale ma konotacje geograficzne: *Lavinia litora*, „brzegi lawińskie”, wspomniane już w pierwszych heksametrach *Eneidy* jako kres tułaczki Trojan, to okolice ujścia Tybru do Morza Tyrreńskiego. Na południe od koryta rzeki znajdował się w czasach antycznych port Lawinium, według rzymskich legend założony przez Eneasa, a nazwany na cześć córki króla Latynusa, którą trojański bohater pojął za żonę w przybranej ojczyźnie i z którą spłodził protoplastę starożytnych Rzymian (oraz współczesnych Włochów). Kiedy w pierwszym wersie *Lawinii* mowa jest o „mętnej dzisiaj Zatoce Imienia Syreny”, to jest to aluzja do spokojnego morza, jakie powitało Trojan u „brzegów lawińskich”, toponim sugeruje jednak, że współczesne *Lavinia litora* nie znajdują się już na skraju Lacjum (historycznego czy dzisiejszego). Fikcyjna nazwa wskazuje najpewniej na południowe wybrzeże Lampedusy (przez skojarzenie z *Syreną* Giuseppe Tomasiego di Lampedusy; wyspa Lampedusa przywołana jest wprost kilka wersów dalej), stanowiące *Porta d'Europa*⁶ dla przybyszów z Libii, Syrii, Tunezji czy Erytrei. W tle pojawia się wszakże owa zatoczka powyżej Punta Izzo na Sycylii, gdzie Rosario La Ciura poznał syrenę Ligheę⁷. Pozostałe toponimy, legendarno-celtycki „Avalon” oraz literacko-grecka „Itaka”, jeszcze bardziej rozszerzają przestrzeń *Lawinii*, i to

6 Nawiązując do tytułu instalacji Mimmo Paladino *Porta di Lampedusa, Porta d'Europa*, która od 2008 roku stoi na najbardziej wysuniętym na południe cyplu Lampedusy.

7 Sycylia ma tu także inne uzasadnienie: to właśnie tam transportowani są ludzie, którym udaje się dotrzeć do niewielkiej Lampedusy. Warto przypomnieć, że zbiorczy ośrodek dla ubiegających się o azyl w Mineo na Sycylii, będący największym tego typu centrum w Europie, został zamknięty z polecenia wicepremiera Włoch Matteo Salviniego w 2019 roku. Nadal jednak działają – bardzo przepelnione – mniejsze obozy.

nie tylko w sensie ściśle geograficznym – to terytorium, a zarazem pewne uniwersum kulturowe. Natomiast użyte w kontekście starań o azyl określenie „na ziemi Latynów” znów tę przestrzeń zawęży do granic współczesnego państwa włoskiego. Wystarczy wszakże uświadomić sobie anachronizm tej nazwy oraz jej literackie źródło, a już wracają Lacjum, Tyber, *Lavinia litora*.

Wszystko to powoduje, że tak trudno jest określić tryb, w jakim *Lawinia* ma być czytana. Utwór może sprawiać wrażenie interwencyjnej publicystyki: uchodźcy giną lub tkwią beznadziejnie we włoskich ośrodkach, nie wystarczy o tym tylko dyskutować, trzeba coś zrobić. Można też domniemywać, że wiersz ironicznie przedstawia ideę wielokulturowości opartą na zmitologizowanych, idyllicznych wizjach bezkonfliktowej koegzystencji ludzi stąd i przybyszów (małżeństwo Eneasza z Lawinią jako prapoczątek Rzymu, Europy, Zachodu); wydaje się, że ironia ma skłonić do tego, by skonfrontować mit z rzeczywistością. Można jednak czytać wiersz na odwrót: *Eneida* dostarcza pozytywnego wzorca relacji Europejczyków z uchodźcami, a to, że rzeczywiste spotkanie przebiega według innego scenariusza, jest moralnym skandalem. Można wreszcie spojrzeć na utwór jeszcze szerzej i zobaczyć w nim stylizowaną przypowieść o odrzuceniu Obcego. Tak interpretuje *Lawinię* Marek Stanisław [2019: 149]:

[...] sztafaż Wergiliańskiej opowieści o Eneaszu nie tylko uwniosła losy współczesnych imigrantów z Afryki, ale przede wszystkim nadaje ich dramatycznej tułaczce (i naszym na nią reakcjom) uniwersalny wymiar wiecznie powtarzającej się, ciągle na nowo odgrywanej historii osamotnienia i obojętności.

Wszystkie te odczytania są jakoś uprawnione, niemniej wydają się niepełne. Żadne z nich nie wyjaśnia satysfakcjonująco roli intertekstualnych odniesień w wierszu Różyckiego (nazwać je „sztafażem” to zdecydowanie za mało). Nadal nie wiadomo, czy *Eneida* stanowi pozytywny wzorzec, czy przedmiot krytyki; czy język i światopogląd eposu są odrzucane, czy przyjmowane za własne. Żadne nie poświęca też dostatecznej uwagi ani retoryce *Lawinii*, ani jej poetyckości. Moja propozycja interpretacyjna będzie więc

próbą syntezy wszystkich tych rozpoznań – a jednocześnie wyjściem poza nie. Chciałabym pokazać osobliwą dynamikę utworu, polegającą na ciągłej cyrkulacji tonów ironicznych i czułych, zretoryzowanego dyskursu i poetyckiego wglądu. W dynamice tej, jak się okaże, kluczową rolę odgrywają epickie hipoteksty, na przemian przysyłane i wydobywane na światło. W tle zaś pojawia się włoski krajobraz – literacki i mityczny, a zarazem najzupełniej rzeczywisty.

Zacznę od ogólnego spostrzeżenia, że *Lawinia* zawiera nie jedną, lecz dwie kontrapunktowe opowieści o uchodźcach zmierzających do „brzegów lawińskich”. Każda z nich przyjmuje inny punkt widzenia, inną odległość od swoich bohaterów, każda też używa innego głosu, i to właśnie jest źródłem semantycznego oraz stylistycznego rozedrgania, które próbowałam wstępnie opisać. Przekładając teraz synchronię dzieła na diachronię procesu analityczno-interpretacyjnego, proponuję lekturę rozłożoną na dwa etapy. Najpierw przeczytam *Lawinię* jako persyflaż, krytyczne naśladowanie głosu dobrze znanego, a jednak postrzeganego jako cudzy. Następnie zaś pokażę, jak ten sam utwór pozwala, by wybrzmiały w nim głosy inne, wprawdzie nadal nietożsame z głosem autorskim, ale dużo mu bliższe niż tamten pierwszy.

Na trop persyflażu naprowadza słowo „wreszcie” w pierwszym wersie *Lawinii*: „Łódź uchodźców przewraca wreszcie piąta fala”. Jest ono sygnałem narracyjnego wejścia *in medias res*, ale słychać w nim też jakieś wykrzyknikowe „no, nareszcie!”, z wyrazem ulgi po napiętym oczekiwaniu lub z satysfakcją, że odgadło się, co zaraz nastąpi. Czyje to emocje? Narracja jest konsekwentnie trzecioosobowa, gramatycznym śladem mówiącego podmiotu są tylko deiktyczne określenia czasu: „dzisiaj”, „tym razem”, „teraz” oraz *praesens* czasowników. Byłaby to zatem albo relacja na żywo, albo komentarz do wydarzeń przedstawianych jako aktualne. Wzmianki o ekranach i przełączaniu kanałów pozwalają się domyślić, że chodzi o przekaz telewizyjny. Przedmiotem ironicznej imitacji w *Lawinii* jest więc język telewizji jako wpływowego mass medium; oczywiście chodzi przede wszystkim o najbardziej prymitywne odmiany tego języka. W centrum uwagi jest zwłaszcza kwestia przemożnego wpływu telewizji (a zapewne też innych popularnych mediów) na świadomość masowej publiczności. Medialny dyskurs o uchodźcach kształtuje

perspektywę wyposażonych w piloty „bogiń i bogów”, niezależnie od tego, komu „kibicują”: czy ronią łzy nad losem „tych biednych ludzi”, czy też domagają się twardej polityki wobec „nielegalnych imigrantów”. Punkt widzenia znajduje się bowiem w obiektywie kamery. Sposób prowadzenia opowieści precyzyjnie steruje odbiorem, sprawiając np. że po odpowiednio długiej sekwencji obrazów łodzi rzucanej przez fale widz wypowiada słowo „wreszcie” na widok katastrofy.

Opowieść o uchodźcach w *Lawinii* przypomina materiał reportażowy z telewizyjnych wiadomości. Składa się z serii dynamicznie zmontowanych obrazów-kadrów: zbliżenie przepelnionej łodzi; przewracająca ją fala; nieco dłuższe ujęcia ciał dzieci dryfujących po morzu i wyrzuconych na przybrzeżny piasek jakiejś wyspy; przebitka z innej plaży, żwirowej, na której znajduje się ktoś (postać zamazana, chyba mężczyzna), komu udało się uciec z życiem; widok przez druty obozu przy krzyżujących się autostradach, gdzie (ten sam?) człowiek ocalały z przewróconej łodzi gryzie jakiś suchy placek; na koniec migawka z grupą dziewcząt pozujących pod marmurowym posągami Fauna. Przedstawienie jest skrótowe i schematyczne, sekwencja zdarzeń przewidywalna, bohaterowie pozbawieni indywidualności, komentarz z offu nie oferuje żadnych pogłębionych wyjaśnień. Również reakcje widzów przebiegają według z góry określonego wzorca: najpierw wzburzenie, potem nieunikniony spadek uwagi.

O prawdziwym charakterze tej z pozoru czysto sprawozdawczej i tylko z konieczności pobieżnej narracji pewne pojęcie daje to, jak funkcjonują w niej kulturowo obciążone nazwy własne. Kontekst reportażu z jego powierzchownością, z językowymi i myślowymi kliszami („lubi dzieci”, „kibicują”, „za drutami” etc.) sprawia, że historyczny i estetyczny bagaż tych nazw ulega zatarciu, a one same zostają strywializowane. Efektem jest „Zatoka Imienia Syreny”, wyglądająca na produkt marketingu turystycznego, „Avalon”, „Itaka” i „Lampedusa” z wakacyjnych prospektów, „Grecy” oraz „Trojanie” jak określenia drużyn futbolowych, a do tego „ziemia Latynów” niby pretensjonalna dziennikarska peryfrazja. To beztrioskie przemieszanie dostojnej tradycji z niską potocznością jest kwintesencją stylu i światopoglądu telewizyjnego reportażu.

Przy odrobinę bliższym spojrzeniu telewizyjny dyskurs ujawnia swoje intertekstualne podszycie, ale sensory, które mogłyby się wyłonić z literackich odwołań, zostają od razu wplątane w dziennikarską retorykę, w grę na emocjach. W trosce o dobre samopoczucie widzów sterujące ich spojrzeniem oko reporterskiej kamery konsekwentnie przyjmuje perspektywę zewnętrzną względem uchodźców: z wybrzeża zatoki, z głębi żwirowej plaży, od drugiej strony obozowych drutów – epicki dystans zapewnia dogodną pozycję boskich obserwatorów. Użycie mitologiczno-literackiego filtra pozwala natomiast złagodzić dyskomfort oglądania nieprzyjemnych obrazów. Relacja o śmierci dzieci brzmi jak homeryckie bajanie: „[...] i morze, które lubi dzieci, zaraz zabiera / je w długą odyseję, by w końcu położyć / na piasku Avalon, Itaki, Lampedusy”. Konwencje mitu i fikcji literackiej pozwalają przyjąć postawę udawanej naiwności, dzięki której można całą moc sprawczą (i moralną odpowiedzialność) przypisać siłom natury: to fala przewraca łódź, to morze zabiera dzieci i to ono niekiedy „wróci kogoś do życia na żwirowej plaży”. Można też pomijać niewygodne niuanse i zadowalać się powierzchownymi podobieństwami. Eneasz i jego towarzysze to obcy, tułacze, uchodźcy, całkiem jak ci dzisiejsi. Określenie „łódź uchodźców” sugeruje, że do lądu zbliża się drużyna młodych, silnych mężczyzn, jak u Wergiliusza. Miejsce „za drutami, przy węźle autostrad” jest obozem – Trojanie też w takim zamieszkali:

[...] A Eneasz
 Wyznacza płytkim rowem linię murów,
 Trudzi się nad tą ziemią, opasuje
 Pierwsze osiedle na nowym wybrzeżu,
 Na wzór obozu, szańcem i blankami.
 [E VII 243-247]

Wynajdywanie kojących analogii, np. na podstawie homonimii, dzieli bardzo cienka granica od manipulacji oraz instrumentalnego wykorzystania hipotekstów – i tu telewizyjny dyskurs ujawnia swe ciemne strony. Najdalej posunięte przeinaczenie dokonuje się w finale reportażowej narracji i obejmuje wiele różnych fragmentów *Eneidy*. Pierwszym, jaki należałoby uwzględnić, jest cytowany tu już

częściowo *passus* o uczcie, podczas której wygłodniali mężczyźni nie zdołali nasycić się „połciami mięsiwa” oraz „leśnym owocem”, więc sięgnęli po placki z orkiszu, na których zostało rozłożone jedzenie:

[...] Gdy resztę spożyli,
 Ubóstwo jadła pchnęło ich do tego,
 By wbili zęby w cienkie placki: ręką
 I zuchwałymi zębami gwałcili
 Brzemienne losem ciasto, nie szczędzili
 Wielkich kwadratów. „Co się dzieje! Nawet
 Stoły zjadamy!” – śmiejąc się, zakrzyknął
 Julius i więcej nic nie rzekł. Ten okrzyk
 Był pierwszym znakiem końca ich udręczeń.
 [E VII 147-155]

Sformułowanie „brzemienne losem ciasto” nawiązuje do przepowiedni, że kiedy głód zmusi trojańskich tułaczy do gryzienia stolów, to „mogą po trudach spodziewać się domu” [E VII 167]. „Suche placki” współczesnych uchodźców zyskują w ten sposób znaczenie zapowiedzi. Kolejny hipotekst, który pojawia się w horyzoncie reportażowego dyskursu, to końcowe zdania z przemowy posłów Eneasza do Latynusa:

Z tego potopu ocaleni, wiele
 Mórz przepłynąwszy rozległych, prosimy
 O trochę miejsca dla bogów ojczystych,
 O brzeg bezpieczny, o to, co jest wszystkim
 Dostępne: wodę i powietrze. Żadnej
 Nie przyniesiemy królestwu niesławy.
 [E VII 315-320]

W relacji reportażowej poselstwu Eneasza odpowiada wniosek o „azyl na ziemi Latynów”. Gdzieś w tle pojawia się sugestia, że współcześni uchodźcy udzielają podobnych zapewnień jak Trojanie i zgłaszają podobne postulaty, tyle tylko, że nic nie wiadomo o tym, by były one legitymizowane zrządzeniem sił wyższych. Ponadto zaraz po stwierdzeniu, że uchodźca czeka na decyzję w sprawie

legalizacji pobytu (historia Eneasza każe przypuszczać, że będzie to decyzja pozytywna), dość nieoczekiwanie wspomniane zostają „córki o ognistych włosach”. Sformułowanie to jest aluzją do sceny z *Eneidy*, w której podczas zapalania na ołtarzu świętego płomienia włosy Lawinii zajęły się ogniem, co świadkowie odczytali jako przepowiednię przyszłej chwały córki Latynusa, a także wojny, która wybuchnie z powodu dziewczyny. Kiedy Latynus zasięgnął w tej sprawie rady swojego „wieszczonego rodzica”, usłyszał od Fauna:

„O mój synu!

Nie dla twej córki małżeństwo łatyńskie!
 Komnacie ślubu, która już gotowa,
 Nie ufaj! Przyjdą, by stać się zięciami,
 Obcy mężowie: ich krew imię nasze
 Aż do gwiazd wzniesie [...]”.
 [E VII 125-130]

Nieuważna lektura tego proroctwa wydobywa z niego niepokojące treści: „Nie dla twej córki małżeństwo [...] Nie ufaj! Przyjdą, by [...] Obcy mężowie [...] krew [...]”. Z kolei w samej narracji reportażowej nagle przejście od „suchych placków” do „córek o ognistych włosach” przemycia podejrzenie, że czekający na azyl mężczyzna kieruje swój głód ku ognistowłosym Lawiniom. Nie zostaje to powiedziane wprost, insynuacja opiera się na naddanym sensie odpowiednio zmontowanych obrazów: kadr z obozu, zbliżenie ust mężczyzny gryzącego podpłomyk, a zaraz potem migawkowe ujęcie dziewcząt zalotnie poprawiających włosy. W sformułowaniu „gryzie swe suche placki” pobrzmiewa ponadto echo Wergiliuszowego „ręką / i zuchwałymi zębami gwałcili”. W enigmatycznej puencie reportażu kryje się ostrzeżenie, że przybysze przemocą sięgną po niewinne łatyńskie dziewczęta (w liczbie mnogiej, bo będzie to proceder powszechny, wszak „to już taka kultura”, „oni tak traktują swoje kobiety”). Końcowy ekskurs genealogiczny nie jest tylko ozdobnikiem – złowrogo rezonuje w nim ideologia czystości krwi.

Nie ulega wątpliwości, że sens globalny *Lawinii* wynika z ironicznego stosunku do takiej konsolacyjno-insynuacyjnej narracji

o uchodźcach oraz do dokonujących się w ramach tej narracji zawłaszczeń kanonicznych tekstów kultury europejskiej (takich jak *Eneida*, *Odyseja* czy *Syrena*) – do tego, jak owe teksty są trywializowane, sprowadzane do pustych znaków, przeinaczane, nadużywane w niejasnych (czy może aż nadto jasnych) celach. Ironia odróżnia oryginalne hipoteksty od ich zbanalizowanych wcieleń; prawdziwą *Eneidę* od jej spotworzonej telewizyjnej imitacji przez małe „e”. Co oczywiste, persyflaż pełni funkcję demaskatorską, pomaga zrekonstruować obraz świata implikowany przez medialny dyskurs, odsłania skrywane kategoryzacje i związaną z nimi aksjologię, ujawnia retoryczne chwytły, wreszcie odbija jak w lustrze pozy przyjmowane przez odbiorców mass mediów.

Jeśli chodzi o tę ostatnią sprawę, to można się zastanawiać, czy ironia jest w tym wypadku także autoironią. Przypominam sformułowanie interpretatora *Lawinii* o „naszych [obojętnych – M.G.] reakcjach” na los uchodźców. Czy perspektywa biernych widzów jest perspektywą „naszą” w mocnym sensie tego słowa, tzn. również perspektywą Różyckiego i jego czytelników? Szerokie spektrum poglądów „bogiń i bogów” („ci kibicują Grekom, ci Trojanom”) wydaje się wspierać odpowiedź twierdzącą: tak, ty i ja też się tu mieścimy. Jest to jednak ujęcie nadmiernie generalizujące, podejrzanie bliskie komunałowi odnotowanemu przez Gustave’a Flauberta: „Epoka – zawsze nasza”, oraz pokrewnym banałom o „naszej kulturze”, „naszych dzieciach”, „naszych potrzebach” etc.⁸ Warto także zwrócić uwagę na szantaż emocjonalny związany z wielkim kwantyfikatorem zaimka w pierwszej osobie liczby mnogiej. Z tego „my”, „nasze” nie sposób się wyplątać, a otwarta odmowa uczestnictwa w takiej wspólnotcie spotka się z zarzutami umywania rąk, pięknoduchostwa, moralnego zadufania.

Lawinia pozostawia tę kwestię w jakimś zawieszaniu: „boginie i bogowie” to nie „my”, ale też niezupełnie „oni”. W ogóle trzeba zauważyć, że Różycki nie umieścił w wierszu właściwie żadnych w pełni oczywistych znaków dystansu. Nawet przekroczenie ramy

8 Sam Różycki [2013: 53] jest wyczulony na tę kwestię, o czym świadczy autorefleksyjna uwaga w *Tomii*: „[...] dlaczego mówię w liczbie mnogiej – czy to polska choroba?”

diegetycznej w zwierciadlanym obrazie „bogiń i bogów”, kiedy reportaż o uchodźcach portretuje własnych odbiorców⁹, nie jest wyrazistym złamaniem naśladowanej konwencji, obejmującej wszak uliczne ankiety, sondaże oglądalności, opinie widzów-internautów wyświetlane na paskach u dołu ekranu. Naturalnie zawsze można przyjąć, że dystans jest domyślny – wiadomo, jakie jest stanowisko autora w tej sprawie¹⁰. Gdyby jednak chcieć wskazać miejsce, w którym można nieco wyraźniej usłyszeć głos inny niż ten przedrzeźniany w persyflażu, to byłoby nim zakończenie wiersza, gdzie dokonuje się drobna, ale wyczuwalna zmiana stylistyczna. W efekcie końcowy fragment wysuwa się z naładowanej potocyzmami reporterskiej narracji. Ta ostatnia wprawdzie od początku miała kontakt z językiem klasycznej epepei, ale zajmowała w tym układzie pozycję dominującą. Tu natomiast język eposu uzyskuje względną swobodę. Owszem, służy telewizyjno-reportażowej retoryce, ale brzmi po swojemu:

[...] na ziemi Latynów,
 których córki o ognistych włosach, jak mówią,
 w prostej linii pochodzą od Fauna.

Pięknie skrojona fraza spuentowana jest wersem nieco krótszym, na podobieństwo Wergiliańskich niedokończonych hemistychów; wtrącenie „jak mówią” jawnie naśladuje sposób mówienia narratora *Eneidy* („Faunus – wiemy z dawnej wieści – / Był jego ojcem” [E VII 60]). Całość brzmi lekko, zwłaszcza po wcześniejszych chropowatościach („na zwirowej plaży [...] za drutami [...] autostrad [...] gryzie [...] decyzję [...] azylu”), i można by o niej

- 9 Taką „zwierciadlaną projekcję” Genette [2014: 322] nazywa „efektem wideo” i wyjaśnia, że polega ona na „tożsamości świata diegetycznego i ekstradiegetycznego”. W *Lawinii* komplikację wprowadza to, że widzowie jako „boginie i bogowie” są częścią tego samego świata (diegezy) co uchodźcy – tak samo jak w starożytnych eposach, w których bóstwa stanowiły po prostu specjalną kategorię bohaterów.
- 10 To proste, jest ono dokładnie takie jak „nasze”, kimkolwiek tym razem jesteśmy „my”: osobami o pewnej wrażliwości (lubi się ją nazywać lewicową, co jednak niewiele wyjaśnia), ludźmi na odpowiednim poziomie, obdarzonymi zmysłem krytycznym, należącymi do takich, a nie innych kręgów etc.

powiedzieć to, co napisano o samym eposie Wergiliusza: „[...] dźwięk, wizja, sens stanowią [...] jedność, która nasycy frazy poematu taką magią, że przemawiają one nawet wtedy, gdy są przerwane, gdy milkną” [Kubiak 1998: 34]. Co istotne, to właśnie tutaj po raz pierwszy, i tylko na moment, jak wybuchający nagle płomień, pojawia się postać tytułowej Lawinii. Jest to miejsce, w którym mroczna retoryka spotyka się ze światłem poezji.

Od tego miejsca – a ściślej: od ostatniego słowa utworu, czyli od mityczno-poetyckiego Fauna, którego z tytułową Lawinią łączy „prosta linia”, oś biegnącą przez cały wiersz – trzeba czytać *Lawinię* na nowo, tym razem wstecz, niejako pod prąd ironii. Lektura ta ujawni kolejne poziomy wielowarstwowego palimpsestu, jakim jest ten wiersz, a ponadto inaczej naświetli hipotezowe fragmenty, które w czytaniu progresywnym rozumiane były jako zmanipulowane, przykrojone do potrzeb reportażowej narracji. Fragmenty te będą teraz mogły w pełni wybrzmieć, przemówić od siebie. W tym trybie lektury pożądana jest więc uważna, wyczulona na subtelności rewizja źródeł. Punktem wyjścia powinna być scena z płonącej Lawinią w *Eneidzie*:

A jeszcze stało się tak: Gdy ołtarze
 Król poświęconą pochodnią zapalał,
 A przy nim była dziewicza Lawinia,
 Córka, ujrzała nagle, z jakąż zgrozą,
 Że długie włosy zajęły się ogniem.
 Strój głowy z trzaskiem gorzej, warkocze
 Królewny płoną i perłowy diadem.
 W dym się spowiła gęsty, w żółtą lunę,
 Ogień po całym domu rozsiewając.

W porządku epickiej narracji *Eneidy* scena ta jest figuratywną zapowiedzią tego, co nastąpi, czyli wojny Eneasza z lokalnym konkurentem do ręki Lawinii, Turnusem, oraz ostatecznego zwycięstwa Trojańczyka, które stanie się początkiem chwalebnej historii Rzymu. Natomiast w porządku poetyckim wersy o płonących włosach stanowią jeden z tych fragmentów poematu (jakże wyrazistych na tle uroczystej narracji oraz solennych przemów

bohaterów), w których dokonuje się uobecnienie mityczno-legendarnej przeszłości¹¹. W podobny sposób oddziałują końcowe wersy u Różyckiego: długo wyczekiwana Lawinia, jedna i zwielokrotniona, mityczno-poetycka i realistyczna, staje się wreszcie obecna¹². Jakżeby miało być inaczej, skoro wiersz, jak zapowiada tytuł, jest o niej?

Wraz z wizją płonących włosów Lawinii do intertekstualnej przestrzeni wiersza Różyckiego wchodzi też dwa odbłaski tej wizji w *Eneidzie*. Pierwszym jest pochodzący z Księgi XII wspaniały opis Lawinii rozpalonej miłością:

Z twarzą płonąca, a zalaną łzami:
 Ogień owionął ją, ciemnym rumieńcem
 Ogarnął lica gorące. Jak wtedy,
 Kiedy ktoś eburn indyjski nasycił
 Krwawą purpurą, albo jak się białe
 Lilie czerwienią zmieszane z różami,
 Taką pałała barwą twarz dziewczyny,
 A w nim się miłość pali. [...]
 [E XII 95]

(Łzy Lawinii, warto odnotować, były reakcją na twarde słowa matki: „Przenigdy, niewolna, / Nie ujrzę jako zięcia Eneasza” [E XII 93-94]). Wczesną antecedencją tej sceny wydają się słowa:

- 11 Uobecniający potencjał tego fragmentu ma źródło w zastosowaniu wielu środków: od skrócenia dystansu narracyjnego na skutek użycia *praesens historicum* poprzez dokładne unaocznienie wszystkich szczegółów (co, jak pokazał Erich Auerbach [2004: 32], jest typową techniką eposu homeryckiego) aż po oddziaływanie poetyckiej nadorganizacji brzmieniowej (o którą zadbał polski tłumacz: „z trzaskiem gorzeje”, „w żółtą lunę” etc.) oraz rytmicznych nawrotów wiersza. Hans Ulrich Gumbrecht [2016: 46] przekonująco objaśnił, jak rytm poetycki „przerywa i zamraża nieodwracalny przepływ codziennego czasu” i w ten sposób wytwarza „okno”, przez które „momenty i rzeczy z przeszłości [...] mogą stać się dla nas obecne i jakby «namacalne»”.
- 12 Tym razem uobecnienie dokonuje się przede wszystkim dzięki wzmiance o „ognistych włosach”, która czytana bez intertekstualnych odniesień wydaje się jakimś nie do końca zrozumiałym estetycznym ornamentem i działa trochę jak opisane przez Rolanda Barthes’a [2012] niefunkcjonalne szczegóły wytwarzające „l’effet de réel”.

„Już rumieniły się wody” [E VII 32], od których rozpoczyna się fragment przedstawiający, jak nawy Eneasza zbliżają się do ujścia Tybru. Wszystkie te trzy obrazy odbijają się w sobie: rumieniec na nieruchomym morzu u „brzegów lawińskich”, miłośnie rozplamiona twarz Lawinii, włosy zajęte świętym ogniem. Płomienisty motyw spaja ze sobą przepowiednię przyszłości, miłość oraz wytęsknione *Lavinia litora* – i w takiej troistej postaci przenika do wiersza Różyckiego.

W regresywnej lekturze *Lawinii* chodzi nie tyle o śledzenie historii uchodźców – ta jest już znana, nawet jeśli opowiedziana została w sposób dalece niedoskonały – ile o wychwycenie takich właśnie odblasków. Zabarwiają one tęsknotą, nadzieją, czułością, a niekiedy i żarem słowa już wcześniej słyszane, np. tę natarczywą litanię próśb: „O trochę miejsca dla bogów ojczystych, / O brzeg bezpieczny, o to, co jest wszystkim / Dostępne: wodę i powietrze [...]”. W narracji reportażowej słowa te odzywały się dalekim echem, zniekształcone, nieprzychylnie zinterpretowane. Teraz dopiero można je usłyszeć wyraźnie jako wołanie o azyl, o najdosłowniej pojęte schronienie. Podobnie „suche placki” gryzione przez mężczyznę w obozie dla uchodźców stają się tym, czym były u Wergiliusza – znakiem spajającym cierpienie i nadzieję: „To właśnie głód ów był, owa ostatnia / Bieda, co naszą długą poniewierkę / Miała zakończyć [...]” [E VII 170]. Trzeba również odszukać pewien przejmujący fragment z Księgi I, by znaleźć się bardzo blisko kogoś, komu udało się ująć rozszalałym morskim falom: „Z jakąż radością, stęsknione za ziemią / Stopy trojańskie dotykają brzegu, / Na piasku kładą się schłostane, solą / Ociekające ciała. [...]” [E I 236-239].

Okazuje się, że czytany uważnie epos sprzed dwóch tysięcy lat – mimo oczywistych rozbieżności fabularnych – trafnie i precyzyjnie ujmuje to wszystko, co współczesny telewizyjny reportaż, będący przecież z definicji formą dokumentalną, w pośpiechu przemilcza lub, co gorsza, przedstawia w sposób okaleczony. Nie chodzi o „wszystko” w sensie kompletnego obrazu, ale o okruczności prawdy, które mają wartość materialnego świadectwa życia i śmierci konkretnych ludzi (bohaterowie *Lawinii*, choć anonimowi i pozbawieni indywidualnych rysów, są kimś więcej niż tylko figu-

rami uchodźców). Te okruchy prawdy przedostają się również do *Lawinii*. W wierszu Różyckiego znajduje się kilka miejsc, w których z niewyraźnego tła wyodrębniają się nieliczne detale, punktowo oświetlone słowa-rzeczy: „łódź”, „fala”, „piasek”, „żwir”, „druty”, „suche placki”¹³. Wszystkie one odnoszą się do materii przylegającej do ciał uchodźców (same ciała nie zostały przedstawione, tylko zamarkowane kategoriami ogólnymi: „uchodźcy”, „dzieci”, „ktoś”). Ta metonimiczna przyległość, a właściwie zastępstwo, wytwarza, jak to ujął holenderski historyk Eelco Runia [2010: 101, 102], „fistule”, czyli przejścia czy otwory, przez które do poetyckiej fikcji przedostaje się rzeczywistość¹⁴. W *Lawinii* przejścia te prowadzą ponadto do literackich hipotez, np. „suche placki” wywołują scenę z wygłodniałymi Trojanami uczującymi pod drzewem, a „piasek” i „żwir” – przejmujący obraz ociekających solą, umęczonych ciał na plaży. W ten sposób uobecniata rzeczywistość rozszerza się.

Niezwykła moc intertekstualnych odniesień *Lawinii* polega również na tym, że uzupełniają one „obiektywnie” zrelacjonowaną historię uchodźców o obrazy i sceny przedstawione z ich perspektywy. Wspominałam wcześniej, że kamera telewizyjna ustawia się zawsze po „naszej” stronie – łódź uchodźców obserwowana jest z lądu, z „brzegów lawińskich”, które nie są tłem, lecz punktem widzenia, i w ogóle nie są przedstawione w reportażu. Tymczasem u Wergiliusza *Lavinia litora* widziane są od strony morza, oczami obcych przybyszów, i uzyskują konkretny kształt:

- 13 Auerbach [2004: 37] w *Bliźnie Odysuseusza* pokazał, że w epice biblijnej takie punktowe oświetlenie detali, podczas gdy wszystko inne pozostaje w cieniu, w połączeniu z ubogą w zdarzenia fabułą i przemilczaniem lub bardzo oszczędnym przytaczaniem wypowiedzi bohaterów, sprzyja wytworzeniu dodatkowych planów semantycznych, które domagają się interpretacji. Wyjaśniałoby to, dlaczego *Lawinia* wykazuje podatność na odczytania paraboliczne. Podejrzewam jednak, że podstawowa funkcja takiego punktowego oświetlenia jest w tym wypadku inna.
- 14 O metonimii pisał Eelco Runia [2010: 76], że „oznacza «obecność w nieobecności» nie w takim sensie, że ukazuje coś, czego tam nie ma, ale w takim, że choć nieobecna (a przynajmniej rażąco niewidoczna) rzecz, której tam nie widać, jednak tam jest obecna”. W *Lawinii* w ten sposób niewidoczne (lub słabo widoczne) są właśnie ciała uchodźców.

[...] Z nieruchomym
 Morzem zmagają się wiosła, gdy z nawy
 Eneasz widzi przed sobą ogromny
 Bór: z jego głębi Tyber nurtem błogim
 A rwącym, płowym od nadmiaru piasku,
 Do morza wpada. Dokoła i w górze
 Ptaki przeróżnej barwy, zagnieżdżone
 Na brzegach Tybru i w jego korycie
 Przeworze śpiewem czarowały, w lesie
 Fruwając. Każę druhom zmienić drogę
 I ku lądowi dzioby naw obrócić.
 Z radością wpływa w ocienioną rzekę.
 [E VII 35-46]

Obraz jest oczywiście konwencjonalny; las, śpiewające ptaki, rzeka, cień – pochodzą z ustalonego repertuaru *locus amoenus*. Idylliczne wymodelowanie pejzażu może jednak służyć czemuś więcej niż tylko panegirycznej retoryce rzymskiej eposu narodowej. Nie będzie chyba błędem, jeśli przyjmiamo, że idealne piękno „brzegów lawińskich” zostało narzucone spojrzeniem człowieka, który do tych brzegów gorąco tęskni, który pragnie widzieć w nich zapowiedź nowego domu. Podstawiając w miejsce Eneusza współczesnego uchodźcę, *Lawinia* podpowiada, jak widzi on dzisiejsze *Lavinia litora*.

Możliwe, że takie odczytanie *Eneidy*, z akcentem na tęsknotę i pragnienie, zawdzięcza Różycki współczesnemu tłumaczowi Wergiliusza – Kubiakowi, który swoją przedmowę do eposu zatytułował „*Eneida*”, *łódeczka na morzu* i opatrzył mottem z *Czyśćca* Dantego: „[...] alza la vele / omai la navicella [...]” („[...] napina żagle / łódeczka [...]”). Tytułową metaforę tłumaczył Kubiak [1998: 7] następująco:

Kiedy się w Rzymie błądzi pośród murów i ogrodów między Awentynem, Koloseum, Lateranem i Termami Karakalli, można trafić niespodzianie – u szczytu wzgórza Celius – na mały plac, który nawet w tej pięknej dzielnicy jest przedziwną oazą piękna: Piazza della Navicella. Nazwa pochodzi stąd, że

na środku placyku – w księżycu tak cichego, jakby był poza Rzymem, poza światem – stoi u wrót kościoła Santa Maria in Dominica wykuta w białym marmurze łódeczka, kopia dawnego wotum marynarzy cudzoziemskich. Pomyślałem sobie kiedyś, że ta skamieniała łódeczka jest jak *Eneida*, poemat o burzliwej wędrowce, cały przeniknięty pragnieniem spokoju, tyle razy wypowiedanym przez Eneasza słowami, których tonu, jeśli się go raz posłyszysz, już nie można zapomnieć, jak w wierszach z księgi VI, 85-87 [...]:

Uciekających wybrzeży Italii
Oto dopadliśmy już! Tylko dotąd
Mogła nas ścigać trojańska niedola.

Domniemanie, że pomysł na *Lawinię* pochodzi z tego właśnie fragmentu eseju, wydaje mi się mało istotne, bo między Kubiakiem a Różyckim wyczuwam przede wszystkim głębokie pokrewieństwo. Znamienne, że tłumacz zwraca uwagę właśnie na ton *Eneidy* – jest to bliskie programowi *Lawinii*, podobnie jak technika rozszczepiania przestrzeni na „tutaj” i „niezupełnie tutaj” (*navicella* stoi w Rzymie, „brzegi lawińskie” okazują się ruchome w dosłownym sensie: ujście Tybru znajduje się dziś gdzie indziej niż w czasach starożytnych, „morze odeszło dosyć daleko” [Kubiak 1998: 31]). Obaj autorzy dzielą także umiejętność skracania dystansu między rzeczywistością i fikcją, terażniejszością i historią. O miasteczku Ostia Antica, miejscu lądowania Eneasza, pisze Kubiak: „[...] nie czuje się tu otchłani czasu”, i wyobraża sobie, jak gdzieś w pobliżu historyczni przybysze z Azji Mniejszej „ułożyli się do pierwszego snu na gołej ziemi” [Kubiak 1998: 31-32].

Esej o *Eneidzie* ma jeszcze jeden punkt styczny z wierszem Różyckiego: postać dziecka. Kiedy Kubiak [1998: 32-33] zastanawia się nad „olbrzymią, nieprzewyciężalną zwykłością” Rzymu, który jest „jak chleb, chleb olbrzymi”, pyta nagle: „Po to więc Eneasze wędrował, żeby teraz ten mały chłopiec z piłką w rękach biegł po trotuarze ulicy?” – i zaraz sobie odpowiada: „Tak, chyba właśnie po to”. Jeśli potraktować te słowa jako kolejny hipotekst *Lawinii*, to nabierają one znamion narracji kontrfaktycznej: tak mogłoby być,

gdyby morska „odyseja” skończyła się szczęśliwie. Znow jednak nie chodzi o antytezę, lecz o głęboką korespondencję. W *Lawinii* dziecięca podróż przebiega torem alternatywnym do głównej linii fabularnej. O ile dorośli uchodźcy są niekiedy w stanie dotrzeć do „żwirowej plaży”, a potem do miejsca „za drutami, przy węźle autostrad”, o tyle dzieci (nigdzie nie jest wprost powiedziane, że chodzi o martwe ciała) pokonują trasę zawiłą, prawie niemożliwą do przebycia: „Avalon, Itaka, Lampedusa”. Wewnętrzny dialog Kubiaka jest być może najintymniejszym ustępem eseju o *Eneidzie*, natomiast trzy wersy *Lawinii* opowiadające o owej fantastycznej „odysei” wydają się najbardziej prawdopodobnym miejscem, w którym można by obsadzić formalnie nieobecne „ja” samego poety¹⁵.

Wersy te otwierają bowiem prześwit na dalszą twórczość Różyckiego. Ktoś, kto czytając *Litery* w założonym przez poetę porządku, po *Lawinii* (nr 18) natrafi na *Prąd wstępujący* (nr 29) i *Grotę nimf* (nr 95), może powiązać opowiadane w tych ostatnich przygody „ciała wyniesionego na wysokie morze” z podróżą dzieci zmytych z łodzi przez falę w Zatoce Imienia Syreny. Czytane bez tego kon-

- 15 Uprowadzając argumentację, która zaraz nastąpi, a także powtarzając za Różyckim manewr zboczenia z głównej trasy w kierunku wyznaczonym przez swobodną grę wyobraźni, chciałabym – na tyle niezobowiązująco, na ile to możliwe – powiązać to obsadzenie „ja” poety w roli dziecięcego ciała zabranego w „długą odyseję” i złożonego „na piasku Avalon, Itaki, Lampedusy” z pewnym dziełem sztuki wizualnej. W 2016 roku Ai Weiwei zainscenizował na plaży w Lesbos fotograficzny autoportret, w którym upozował się według reporterskiego zdjęcia przedstawiającego ciało uchodźcy z Syrii, trzyletniego Alana Kurdiego (na zdjęciu dziecko leży na linii przybrzeżnych fal, twarzą do piasku; na bliższym planie widać jasnobrązowe podeszwy małych bucików). Widzę tu i podobieństwo, i kilka różnic. Gest poety nie polega na naśladowaniu rzeczywistości (lub jej dokumentalnych reprezentacji, takich jak reporterska fotografia), obsadzenie nie jest dosłowne, czyli formalnie pierwszoosobowe, niemniej ujęcie uchodźczej „odysei” w ramy tej samej poetyki, którą Różycki uruchamia w kontekstach autobiograficznych, odczytuję jako znak utożsamienia. Rysem wspólnym dzieł Różyckiego i Ai Weiweia są też przesunięcia przestrzenne (chłopczyk z fotografii nie został znaleziony na Lesbos, lecz na wybrzeżu tureckim, w pobliżu portu Bodrum), domyślam się jednak, że motywacje obu artystów nie były w tym wypadku zbieżne: przeniesienie sceny na Lesbos miało zapewne zwrócić uwagę publiczności na szerszy kontekst tragedii (na greckiej wyspie znajduje się obóz dla uchodźców).

tekstu, wiersze te w ogóle takich sensów nie uruchamiają. Nie ulega natomiast wątpliwości ich powiązanie z imaginariem i prywatną mitologią poety. Marynistyczna fiksacja Różyckiego ma fundamenty autobiograficzne, wywodzi się z lektur dzieciństwa oraz z anegdot dziadka, który przed wojną miał wieść barwne życie jako marynarz i awanturnik. „Dzieci, one uwielbiają kolorowe historie, pełne przygód i dziwności. Fantazję i fikcję” [Różycki 2013: 135] – pisał poeta o tych opowieściach. Egzotyczno-podróżnicza topika stanowi osnowę tomu *Kolonie* (2006) i uaktywnia się w innych utworach poety, w tym we wspomnianych wierszach z *Liter*. Stałym motywem jest tu wyspa, z reguły urojona lub iluzoryczna (w *Prądzie wstępującym* pomyłona z wielorybem: „[...] lecz to tylko pletwał wynurza się na moment, / żeby się pożegnać przymknięciem powieki” [Różycki 2016: 40]), zawsze objęta jakimś rodzajem czulej ironii. W obrazach południowych mórz charakterystyczne jest też przemieszanie śródziemnomorskiej mitologii z „pióropuszcami pieprzowców, migdałowców” oraz innymi atrybutami egzotyki. W *Grocie nimf* dryfującemu ciału towarzyszą całe zastępy morskich istot:

Towarzysze i pasożytnicze porosty,
klucze trytonów, nereidy o białych piersiach,
eskadra syren. I mijane są atole,
Wyspy Szczęśliwe migają w pianie odboju,

Przylądek Dobrej Ułudy, Przylądek Strachu
i Wyspa Dantejska. [...]
[Różycki 2016: 111]

Trudno odeprzeć wrażenie, że takie oniryczno-fantastyczne obrazy są jakoś pokrewne „długiej odysei” dziecięcych ciał w *Lawinii*, zwłaszcza że współtworzy je metaforyka utraty (widmowa wyspa w *Prądzie wstępującym* nazwana jest „witryną ubytków”), także utraty życia. Motyw ciała swobodnie unoszącego się na wodzie jest niejednoznaczny, bezwładność konotuje zarówno głęboki relaks, jak i śmierć (może dlatego samobójstwo na jachcie „kołyszącym się u wybrzeża Capri” zostało w *Strefie komfortu* uznane za najlepsze). Oba te sensory uaktywniają się w zapisie wspomnienia

z plaży w Cap d'Agde w autobiograficznym fragmencie eseistycznej książki *Tomi. Notatki z miejsca postoju*:

Czarny wulkaniczny żwir, nagrany przez słońce tak, że parzy. Pływają w słonej, bardzo słonej wodzie w zatoczce, która kiedyś była okiem wulkanu. Woda wyrzuca ich na powierzchnię, wszystko jest nierealne, tak nierealne, że niemal zasypia, kołysząc się w morzu. Ten moment zaśnięcia, utraty czujności w oku Polifema, czy nie był grzechem? [Różycki 2013: 219-220]

Kołysanie się na wodzie po raz kolejny wiąże morze z dzieciństwem („morze lubi dzieci” i vice versa), a także z poczuciem bezpieczeństwa – tyle że jest to bezpieczeństwo chwilowe, a nawet złudne oraz obciążone pewnym kosztem o niejasnym zabarwieniu moralnym. Nie jest więc tak, że poeta nie dostrzega ciemnego rewersu swoich prywatnych mitów i fantazmatów; zapewne można by o nich powiedzieć to, co sam autor *Tomi* odniósł do mitologii kulturowej – że niosą „śmierć dla oglądającego i własny kres” [Różycki 2013: 42]. Mimo to Różycki uparcie pozostaje im wierny. W wierszu *Wirus z Liter*, zaczynającym się od słów: „Tu na piasku tylko dla ciebie zapisałem [...]”, wspomnienie z wulkanicznej plaży staje się przedmiotem aktywnej, wyęźnionej pracy pamięci ocalającej od niebytu: „Pamiętać o szczegółach: widoku na góry, / odbitym pod powieką, kołysce dla ciała / w cieplej jak dłoń zatoce. [...]” [Różycki 2016: 96].

Ćwiczenia pamięci mają też wymiar kultuwowania dziecięcych marzeń, pielęgnowania naiwnej beztroski, by jednak móc sobie czasem pozwolić na „utratę czujności w oku Polifema” – i tu znajduję powrotny skrót do chłopca, który może biec z piłką dzięki trudom tułaczki Eneasza, oraz do „długiej odysei” dziecięcych ciał w *Lawinii*. Podróż, w którą morze zabiera uchodźców, jest syntezą trudu Eneasza i beztroski dziecka, łączy w sobie wolność „ciała wyniesionego na wysokie morze” i śmierć w Zatoce Imienia Syreny. Zewnętrzny kontekst *Lawinii* – choć ta zewnętrzność jest umowna, bo twórczość Różyckiego stanowi w zasadzie jeden wielki tekst¹⁶ – aż z nadmiarem

16 Anna Czabanowska-Wróbel [2019: 312] zauważa tę niezwykłą spójność w *Literach*, z których, jak pisze, nie da się „wyciąć «wymyślonego prostokąta» tekstu,

dostarcza przesłanek, by przypuszczać, że „ja” wiersza (gramatycznie nieobecne, ale stanowiące podmiotowy zwornik utworu) obejmuje podróż uchodźców czułym spojrzeniem. W trzeźwym oglądzie, takim, jaki oferuje progresywna narracja *Lawinii* (ujęta w ironiczny nawias), ich fantazje musiałyby spotkać się z naganą – wszak przez takie mrzonki giną niewinne dzieci; komentator jawnie nieprzychylny powiedziałby zaś: to tylko mydlenie oczu, ci ludzie są wyrachowani, oni wiedzą, co robią. Empatyczna perspektywa regresywnego toku *Lawinii* wydobywa z tych rojeń i pragnień zupełnie co innego: wzruszającą naiwność, smutne piękno.

O kształcie uchodźczych fantazji informuje trasa „długiej odysei”, która jest podróżą alternatywną względem tej rzeczywistej, odbywanej przepełnioną łodzią po Morzu Śródziemnym. Punkt docelowy to zawsze Wyspa – szczęśliwa jak Sycylia w *Syrenie*, dająca życie jak Avalon w cyklu arturiańskim, wytęskniona jak Itaka u Homera. Mitologiczny komponent, obejmujący i syrenę Ligheę, i Graala, i Penelopę, nadaje Wyspie wymiar metafizyczny, a zarazem baśniowy. Lampedusa, znajdująca się na końcu szeregu (lub na początku, skoro lektura podąży teraz wstecz), pełni w wyobraźni współczesnych uchodźców analogiczną funkcję: jest po prostu Wyspą. Przypomnę, że w optyce telewizyjnej destynacją uchodźców była Zatoka Imienia Syreny, powiązana zarówno z Lampedusą, jak i z Sycylią. Pisałam już o turystyczno-marketingowych konotacjach tej nazwy; dodam, że ironicznie potwierdza je fragment z *Syreny* Lampedusy, w którym jeden z bohaterów wyraża radość, że zatoczka powyżej Punta Izzo w Augustie, „najpiękniejsze miejsce na Sycylii”, nie została jeszcze odkryta „przez wycieczkowiczów” [Lampedusa 2005: 16] – no cóż, w świecie *Lawinii* najwyraźniej nie jest to już prawda (a ogłoszenia na internetowych portalach, zachęcające do odbywania podróży *sulle tracce della Sirena*, dowodzą, że nie jest to prawda również w świecie realnym). Zatoka na Sycylii/Lampedusie pozostaje jednak nieskalana w oczach tych, którzy do niej tęsknią, tak jak bohaterowie *Syreny* tęsknili do miejsca, gdzie

zawsze, w każdym z 99 wierszy tomu, istotne będą odniesienia do pozostałych”. Z pewną ostrożnością można tę konstatację rozszerzyć na całą twórczość Różycykiego, łącznie z prozą fabularną i eseistyką.

„morze ma barwy pawia, a zaraz naprzeciw, po drugiej stronie tych mieniących się fal, wznosi się Etna” [Lampedusa 2005: 16], i tak jak Eneasza oraz jego towarzysze tęsknili, nie znając ich jeszcze, do dających cię „brzegów lawińskich”; do tego grona dołącza też sam Różycki ze swoją „cieplą jak dłoń zatoką”, o której koniecznie trzeba pamiętać.

Jak więc rozumieć to, że Zatoka Imienia Syreny jest dzisiaj „mętna”? Z perspektywy pragnienia i tęsknoty można w niej zapewne dojrzeć „płowe od nadmiaru piasku” nurty Tybru. Może jednak trzeba przysunąć się trochę bliżej miejsc, w których lądują dzisiejsi uchodźcy, i przypomnieć sobie scenę odejścia syreny Lighei. Wzburzone fale widziane są z brzegu, ale patrzy nie chłodne oko kamery, a ktoś, kto tęskni i doznaje straty:

Burza zerwała się dwudziestego szóstego o świcie. Ze skały widzieliśmy, jak wiatr spieniał dalekie wody, a w pobliżu nas leniwe, ołowiane fale szeroko wezbrały. Szybko dopadł nas huragan, gwizdał nam w uszach, łamał wysuszone rozmaryny. Morze otworzyło się pod nami, już ośmieliła się podpłynąć pierwsza fala okryta bielą. „Addio, Sasà. Nie zapomnisz nigdy”. Grzbiet fali rozbił się o skałę, syrena rzuciła się w tęczowy rozprysk wody; nie widziałem, jak pogrąża się w toni; jakby się rozplynęła w pianie morskiej. [Lampedusa 2005: 24]

Odejście Lighei nie było pełnym końcem miłosnej historii przedstawionej w opowiadaniu Lampedusy; wolno mieć nadzieję, że historii tej nie zakończyła nawet śmierć profesora La Ciura. Syrena nie przestała przecież istnieć, a tylko „jakby się rozplynęła w pianie morskiej”. Podobnie w *Lawinii* dokonujące się „dzisiaj” zatonięcie łodzi, choć jest momentem utraty (życia, złudzeń), nie kończy podróży napędzanej dziecięcą tęsknotą. Podróż ta wiedzie współczesnych uchodźców przez Zatokę Syreny – zmaconą przez burzowe fale, ale wypełnioną ukochanym Imieniem – do „brzegów lawińskich”, które znajdują się „tutaj” i „niezupełnie tutaj”: u ujścia Tybru, na Sycylii, na Lampedusie, a także – niech będzie wolno przypuścić – w Parco Virgiliano nad zatoką zwaną czasem, od imienia innej syreny, Zatoką Partenopejską.

Bibliografia

- Auerbach Erich (2004), *Blizna Odyseusza*, w: tegoż, *Mimesis. Rzeczywistość przedstawiona w literaturze Zachodu*, przeł. i przedmową opatrzył Zbigniew Żabicki, przedmowa do drugiego wydania Michał Paweł Markowski, Prószyński i S-ka, Warszawa, s. 29-48.
- Barthes Roland (2012), *Efekt rzeczywistości*, przeł. Michał Paweł Markowski, „Teksty Drugie”, nr 4, s. 119-126.
- Curtius Ernst Robert (2009), *Literatura europejska i łacińskie średniowiecze*, przeł. i oprac. Andrzej Borowski, Universitas, Kraków.
- Czabanowska-Wróbel Anna (2019), *Ekonomia „Liter”*, w: *Obroty liter. Szkice o twórczości Tomasza Różyckiego*, red. Magdalena Rabizo-Birek, Anna Czabanowska-Wróbel, Universitas, Kraków, s. 311-332.
- Genette Gérard (2014), *Palimpsesty. Literatura drugiego stopnia*, przeł. Tomasz Stróżyński i Aleksander Milecki, słowo/obraz terytoria, Gdańsk.
- Gumbrecht Hans Ulrich (2016), *Jak podchodzić do „poezji jako rodzaju uwagi”?*, przeł. Joanna Krajewska, „Forum Poetyki”, nr 3 (zima), s. 42-53.
- Kubiak Zygmunt (1998), *„Eneida”, łódeczka na morzu*, w: Wergiliusz [właśc. Publiusz Wergiliusz Maro], *Eneida*, przeł. i oprac. Zygmunt Kubiak, Świat Książki, Warszawa, s. 7-41.
- Lampedusa Giuseppe Tomasi di (2005), *Syrena*, przeł. Michał Bristiger, Jadwiga Dąbrowska, „Zeszyty Literackie”, nr 3/91, s. 5-24.
- Różycki Tomasz (2013), *Tomi. Notatki z miejsca postoju*, Fundacja Zeszytów Literackich, Warszawa.
- Różycki Tomasz (2016), *Litery*, a5, Kraków.
- Różycki Tomasz (2020), *Kapitan x*, a5, Kraków.
- Runia Eelco (2010), *Obecność*, przeł. Elżbieta Wilczyńska, w: *Teoria wiedzy o przeszłości na tle współczesnej humanistyki*, red. Ewa Domańska, Wydawnictwo Poznańskie, Poznań, s. 75-123
- Stanisz Marek (2019), *Ciemne metafory Różyckiego*, w: *Obroty liter. Szkice o twórczości Tomasza Różyckiego*, red. Magdalena Rabizo-Birek, Anna Czabanowska-Wróbel, Universitas, Kraków, s. 143-159.
- Wergiliusz [właśc. Publiusz Wergiliusz Maro] (1998), *Eneida*, przeł. i oprac. Zygmunt Kubiak, Świat Książki, Warszawa.

Małgorzata Gorczyńska

„In the Siren Gulf”: *Lawinia* and *Strefa komfortu* by Tomasz Różycki

An expression used in the title of my paper refers to several places in contemporary and ancient Italy: the Gulf of Naples, the shores of Lampedusa and Sicily, and the mouth of the Tiber River. These places form the background of the tragedy of African and Middle East refugees shown in poems by Tomasz Różycki: *Lawinia* (*Lavinia*) from the collection *Litery* (*Letter by Letter*, 2016) and *Strefa komfortu* (*Comfort Zone*) from the newest poetry book *Kapitan X* (*Captain X*, 2020). My detailed analysis of the two texts is an attempt to describe their formal and semantic complexity, especially their unique tone that mixes sharp irony with tender compassion.

Keywords: Tomasz Różycki; Publius Vergilius Maro; tone; ironic imitation; empathy; refugees.

Małgorzata Gorczyńska – adiunkt w Instytucie Filologii Polskiej Uniwersytetu Wrocławskiego, prowadzi zajęcia z poetyki i twórczego pisania poezji. Stypendystka Czeskiej Akademii Nauk, autorka monografii *Miejsca Leśmiana. Topika recepcji krytycznoliterackiej* (2011), publikowała w takich czasopismach, jak „Pamiętnik Literacki” czy „Česká literatura”. Zajmuje się twórczością Bolesława Leśmiana, Tomasza Różyckiego i Bohuslava Reynka. Adres e-mail: małgorzata.gorczyńska@uwr.edu.pl.

Giovanna Tomassucci

Katedra Filologii, Lingwistyki i Literatury, Uniwersytet w Pizie

„Tymczasem palono Żydów”... Kilka uwag o stosunku Gustawa Herlinga-Grudzińskiego do żydowskości

Nie mów o Polakach i Żydach, / To pole minowe. //
Nie mów o Polakach i Ukraińcach, / To pole minowe. //
Nie mów o Polakach i Czechach, / To pole minowe. //
Nie mów o Polakach i Litwinach, / To pole minowe. //
Nie wstępuj na pole minowe, / Wylecisz w powietrze.

Kazimierz Wierzyński, *Lekcja konwersacji*

1. „Kompleks pochodzenia”

Dla Gustawa Herlinga-Grudzińskiego kwestia własnych korzeni była sprawą prywatną; nie była ona silnie obecna w jego życiu [zob. Herling-Grudziński 2000b: 16] i nigdy nie pisał o niej wyraźnie¹. Między innymi dlatego obszerniejsze publikacje dotyczące żydowskiego pochodzenia pisarza zaczęły ukazywać się dopiero po jego śmierci. Wcześniejsze uwagi na ten temat były raczej oszczędne, ograniczały się na ogół do konstatacji, że pisarz pochodził ze spolonizowanej rodziny wyznania mojżeszowego². Jednak fragment

- 1 Zdzisław Kudelski [2003] wspomina, że Gustaw Herling-Grudziński był w tej kwestii powściągliwy: „[...] miałem wrażenie, że nie chce sprawy swego pochodzenia otaczać milczeniem, a jednocześnie wiedziałem, że dowody zainteresowania właśnie tą kwestią przyjmował ze zniecierpliwieniem i niechęcią. [...]”. Na początku 1999 r. [...] ukazał się mój tom *Studia o Herlingu-Grudzińskim*, a w nim obszerny biogram, który otwierało zdanie, że pisarz «urodził się w rodzinie żydowskiej». Sprowokowało ono reakcję Herlinga-Grudzińskiego – w liście [...]: „Powinieneś był napisać: «urodził się w rodzinie polskiej pochodzenia żydowskiego». Żadnych tłumaczeń nie przyjmuję” [por. Bolecki 2019: 205].
- 2 Problem stosunku utworów Herlinga-Grudzińskiego do żydostwa jest słabo zbadany. W ostatnich latach wypowiadało się na ten temat tylko kilkoro badaczy:

z dziennika intymnego, pisanego w latach 1957-1958, a wydanego w 2018 roku, wskazuje, że nie chodzi o definitywnie sprecyzowany stosunek, ale raczej o, niepozbawiony sprzeczności, „kompleks pochodzenia”³. Dystans wobec własnej tożsamości etnicznej nie jest odosobnionym zjawiskiem wśród polskich XX-wiecznych inteligentów. Właśnie dlatego przypadek Herlinga-Grudzińskiego jest szczególnie interesujący z punktu widzenia rozważań na temat społeczno-psychologicznych konsekwencji żydowskiej asymilacji w XX-wiecznej Polsce⁴. Za pośrednictwem tego artykułu chciałybym zabrać głos w dyskusji na temat roli problematyki żydowskiej

Ewa Bieńkowska, Zdzisław Kudelski, Ewelina Szadkowska, Danuta Szajnert, Irena Furnal, Joanna Tokarska-Bakir, Sławomir Buryła i Włodzimierz Bolecki. Adresy bibliograficzne tych prac znajdują się w bibliografii dołączonej do niniejszego tekstu.

- 3 W intymnym dzienniku odnajdujemy wpis z 25 kwietnia 1957 roku: „Obiad u Chiaromonte. Potworne upokorzenie: nie zrozumiałem jego pytania – zapytał mnie, czy jestem katolikiem, odpowiedziałem, że tak, zapytał mnie, czy moi rodzice byli katolikami, odpowiedziałem, że nie – zdziwił się i wtedy zrozumiałem za późno, że zapytał mnie, czy urodziłem się katolikiem. Czy nie zrozumiałem, bo nie chciałem zrozumieć? Czy jest to wiecznie ten sam kompleks pochodzenia? Czy się z niego nigdy nie wyzwolę?” [Herling-Grudziński 2018: 165]. O sile tego kompleksu świadczą słowa córki pisarza Marty: „Ojciec wypowiedział po raz pierwszy imię jego ojca i dziadka (w wersji włoskiej Giuseppe), dodając, że jest Żydem, dopiero podczas lotu z Rzymu w 1991 roku, kiedy przybywał do Polski po 50 latach wygnania”. Prawdopodobnie mógł sobie pozwolić na takie wyznanie tylko w stanie zawieszenia, jakim był lot (mail Marty Herling do autorki z 6 grudnia 2020).
- 4 Chciałabym przypomnieć, że rodzina Herlinga-Grudzińskiego, choć spolonizowana, była wyznania mojżeszowego, a jemu nadano pochodzące z języka jidysz imię Gecel. Furnal [2014a] zakłada, że ojciec pisarza, Jakub (vel Josek), wprawdzie „znakomicie mówił po polsku”, ale zyskał tę umiejętność, ponieważ „wyrwał się z ‘żydowskiego getta’ i nauczył się polskiego jako młody chłopiec”. W dzieciństwie i we wczesnej młodości Gustaw miał więc bliski kontakt z żydowską rzeczywistością społeczną, kulturalną i językową. Suchedniów, do którego przeniósł się po śmierci matki, był miasteczkiem, gdzie ludność żydowska stanowiła ponad 10% mieszkańców. Dom modlitwy przy ulicy Bankowej „wzniósł w końcu XIX wieku własnym kosztem [...] Mendel Herling – nie wykluczone, że był to dziadek pisarza” [Furnal 2014b; por. Furnal 2015]. W Warszawie (dokąd pisarz wyjechał na studia w 1937 roku) mieszkał przy ulicy Żelaznej, w dzielnicy żydowskiej. Spośród jego znajomych i mistrzów z tego okresu warto wymienić zasymilowanych inteligentów, takich jak Jan Kott, Aleksander Hertz i Ludwik Fryde.

w twórczości pisarza – zwłaszcza w odniesieniu do antyjudajstycznych i antysemitycznych prześladowań⁵.

2. Garstka samotnych Żydów

W utworach Herlinga-Grudzińskiego liczne są portrety Żydów lub pół-Żydów. Niektórzy należą do tradycyjnego świata żydowskiego. Pisarz przedstawia ich z dystansem, nieco protekcyjnie, co jest częste w wielu europejskich narracjach o *Judentum*⁶. Przykładowymi postaciami są sprzedawca książek i broszur szkolnych, Icek Hitler (w rzeczywistości Chitler), którego pisarz poznał w Kielcach w czasach wczesnej młodości⁷, „rabin wojskowy o rybich ślepiach i fałdach skóry zwisających z dawnego brzucha” czy szewc z Witebska, posiadający „krogulczy nos, łzawiące jak od garści piasku oczy” (tylko on budził w narratorze pragnienie rozmowy). Obaj zostali osadzeni w sowieckich łagrach opisanych w *Innym Świecie*. Z kolei w nieludzkich warunkach Gułagu interesujący jest fenomen, do którego pisarz nieustannie powraca: przemiana ofiar we współwinowajców. Wśród więźniów (tzw. zeków) różnych ras i kultur spotykamy komunistów niemieckiego pochodzenia żydowskiego oraz polskich Żydów, takich jak skrzypek Zelik Lejman. Lejman „uszedł cudem swych komunizujących współwyznawców z Polski, których setkami [...] zaganiano na powolną śmierć do lasu”. Wydobył ze swoich skrzypiec „dziwnie piękne i dziwnie smutne melodie”, grał „swego narodu los, nie znający granic pomiędzy miłością a nienawiścią!”. Czy jak Andrzej K., robotnik, trockista, uciekinier z warszawskiego getta i, wreszcie, architekt, który za sprawą swojego fałszywego świadectwa staje się współwinnym śmierci czterech

5 Zarówno Kudelski [2004: 107], jak i Feliks Tomaszewski [2006: wszędzie] twierdzą, że tematyka żydowska, nawet jeśli wyrażona nie zawsze w formie bezpośredniej, jest stale obecna w dziele Herlinga-Grudzińskiego. Ostatnio Bolecki [2019: 207] stwierdził, że „nawet jeśli motywy żydowskie odgrywają w twórczości Herlinga drugorzędą rolę [...] towarzyszą im silne przesłania ideowe”.

6 Herling-Grudziński rzadko odnosi się do tradycyjnego żydowskiego świata, który postrzega jako fanatyczny, zamknięty, mający tendencję do izolowania się [zob. Herling-Grudziński 1998: 235].

7 *Żeromski i Hitler (Nieznany epizod z życia pisarza)* (1949) [Herling-Grudziński 1998: 220-223].

innych więźniów. Warto dodać, że właśnie ze względu na bardzo negatywny sposób, w jaki przedstawione zostały te postaci, pisarz został mocno skrytykowany przez „Commentary”, słynny organ *American Jewish Committee*, i przez Henryka Grynberga⁸.

W latach 50. Herling-Grudziński napisał (a potem zniszczył) kilkadziesiąt stron powieści autobiograficznej, która miała nosić tytuł *Wyspa* lub *Ciemny Staw*. Inspirację czerpał z własnej „edukacj[i] rodzinnej i uczuciowej” [Herling-Grudziński 2018: 341] i częściowo z psychologii relacji uczuciowych. Na podstawie notatek zawartych w prywatnym dzienniku z lat 1957-1958 wiemy, że akcja powieści rozgrywała się w rodzinnych stronach pisarza w późnych latach 30. podczas niemieckiej okupacji (ten ostatni okres jest słabo obecny w jego dziele literackim, nie licząc krótkich „wstawek” onirycznych). Pojawiła się w niej żydowska uciekinierka Wikta, związana romansiem z Lucjanem (zostanie przez to wydana Niemcom przez jego narzeczoną Rózię [Herling-Grudziński 2018: wszędzie]). Niewiele dowiadujemy się na temat akcji powieści, jednak z notatek pisarza wylania się obraz samotnej Wikty, zauroczonej Ciemnym Stawem [Herling-Grudziński 2018: 35, 105]. Wiele lat później osamotniona będzie inna młoda Żydówka, pogrążająca się w milczeniu: samobójczyni Ester. Wikta otwiera listę Herlingowych bezdomnych uciekinierek, do których należy także młoda mulatka, samobójczyni z włoskiego obozu dla uchodźców, bohaterka *Snów w pięknym Morodi* [Herling-Grudziński 2017: 227-228]. Imię Ester powraca także później w epizodzie z rodzinnych stron pisarza w czasie niemieckiej okupacji. Autor nadał je młodej Żydówce, która, jak na płótnach Marca Chagalla, unosi się na niebie w czasie likwidacji getta w Suchedniowie (we wrześniu 1942 roku, w dzień *Yom Kippur*). Po chwili, naśladując ją, ku niebu wznosi się także proboszcz, który wcześniej przyglądał się pożarowi wraz z innymi chrześcijanami [Herling-Grudziński 2017: 228-229]. Należy przypo-

8 „[...] whenever a Jew appears [...], the narrative turns very grim indeed, taking on a tone of contempt and dislike [...]. This tone is fleshed out by uncommonly nasty physical descriptions unlike any found elsewhere in the book” [Eberstadt 1987; por. Herling-Grudziński 2012a: 748]. „Wszyscy Żydzi w tej książce są karykaturalnie odczłowieczeni i wstrętnei. Zwłaszcza w kontraście z innymi” [Grynberg 2011: 423].

mnieć, że Ester jest także imieniem mitycznej żydowskiej kochanki Kazimierza Wielkiego, postaci wzorowanej na biblijnym archetypie, która dla polsko-żydowskich asymilatorów stała się symbolem pojednania Polaków i Żydów. Nie przez przypadek Herling-Grudziński określił to opowiadanie jako „marzenie o Kościele, który współ-czuje z ofiarami Holokaustu, podczas gdy inni stoją z założonymi rękami [...], marzenie o cierpieniu, które powinno być wspólne. Ale cóż, wiemy, jak to było naprawdę” [Herling-Grudziński, Bolecki 2000: 127, 139]. W onirycznych reminiscencjach *Snów w pięknym Morodi* pojawiają się inni Żydzi: Stefan i Alicja (wzorowani na znajomych pisarza, rodzeństwie Trojeckich), którzy wyróżniają się przed śmiercią godnością i solidarnością [Herling-Grudziński 2017: 225-226; por. Szadkowska 2007: 216]. Do tej listy należy dodać Filippa Sacerdote, żydowskiego przyjaciela Padre Rocca z *Pietà dell'Isola* (1960) [Herling-Grudziński 2016: 48; Herling 2019: 1241-1242; por. Tomaszewski 2006: 55-56], ukrywającego się z powodu faszystowskich *Leggi razziali*, oraz Urszulę, kazirodczą miłość bohatera *Białej nocy miłości* (1999).

Urszula to córka Żydówki. Nie była jednak wychowywana przez matkę ani nie poznała jej rodziny, zgładzonej przez nazistów. Podobnie jak przyrodni brat, Polak, Urszula pochodzi z Siedlec, miasteczka, które – jak twierdzi Danuta Szajnert [2015: 270] – może symbolizować również Suchedniów, rodzinną miejscowość Herlinga-Grudzińskiego. Sądzę, że istotny jest wątek połączenia Polaka i pół-Żydówki w kazirodczym związku. Być może pisarz czerpał inspirację z *Człowieka bez właściwości* Roberta Musila (mam tu na myśli relację Ulricha i Agaty).

Patrząc zaś na sposób, w jaki Herling-Grudziński traktuje męskie postaci, widzimy, że łączy niektóre z nich z tematem skazania złem, centralnym już w *Innym Świecie*. Posługując się kluczem fantastyki i analogiami historycznymi, przestawia nam zło zarażające swoje ofiary, zło, które nazywa „księciem Ciemności” lub „demonem naszych czasów”.

Tytułowy bohater *Don Ildebrando* (1996) jest xv-wiecznym przechrztą, podejrzanym o bycie maranem i z tego powodu potwornie torturowanym przez inkwizycję, który jednak za sprawą nadprzyrodzonych zdolności uniknął stosu. Herling-Grudziński

najprawdopodobniej wzorował się na XVII-wiecznej kronice przywołanej w 1964 roku przez Leonarda Sciascìę w *Morte dell'Inquisitore*. U sycylijskiego pisarza Diego La Matina zakonnik oskarżony o herezję nieoczekiwanie rozrywa kajdany, zadając śmiertelny cios swojemu inkwizytorowi. Ponownie pojmany, nie okazuje skruchy⁹. Sciascìa opisuje swojego głównego bohatera w sposób pozytywny, Herling-Grudziński zaś przemiana Ildebranda w diaboliczną i sadystyczną istotę. Pisarz interesuje się więc przedstawieniem mechanizmów zarażania złem wśród żydowskich ofiar – ale nie tylko. W opowiadaniu pojawia się także dość nieoczekiwane nawiązanie do eseju Christophera R. Browninga *Ordinary men*, a więc do tekstu, w którym został ujawniony udział niemieckiej ludności cywilnej w masakrach Żydów na terenie okupowanej Polski [zob. Browning 1992]¹⁰. Autor zwrócił w nim czytelnikowi uwagę na pewne analogie między masakrami urzeczywistnionymi w przeszłości i realizowanymi w teraźniejszości.

Tematowi prześladowań Żydów, dotychczas słabo obecnemu w prozie Herlinga-Grudzińskiego, poświęcone są dwa utwory, wydane tuż po sobie w 1997 roku: *Podzwonne dla dzwonnika* i *Legenda o nawróconym pustelniku*. Teksty te zawierają silne aluzje autobiograficzne [Herling-Grudziński, Bolecki 2000: 204]. Pierwszy opowiada o Fra Nafcie (Izaak Naftali), synu Abrama i Sary, spalonych żywcem na nazistowskim stosie. Fra Nafta to „niedopalony chłopiec żydowski, niemy stwór i produkt naszego przekłętego wieku” [Herling-Grudziński 2017: 480]. Uratowany i wychowany przez franciszkanów, belkocze w swoim włosko-niemieckim żargonie, nie stara uwolnić się od własnej izolacji i zniszczonego dzieciństwa. W tym kontekście jego los okazuje się nawet tragiczniejszy niż karła Oskara Matzeratha z *Błaszanego bębenka* Güntera Grassa, a więc człowieka, który nie chce dorosnąć [por. Cataluccio 2003: 96]. Imiona bohatera *Podzwonnego dla*

- 9 Herling-Grudziński recenzował i komentował opowiadanie Leonarda Sciascìi w 1964 i w 1982 roku [zob. Śniedziewska 2019: 175-205; Héronnière 2020: 55-72].
- 10 W *Don Ildebrando* narrator mówi o tej książce młodemu irlandzkiemu egzorcycie. Herling-Grudziński wspomina o niej także w *Dzienniku pisanym nocą* [Herling-Grudziński 2012b: 443-444] oraz w wywiadzie dla czasopisma „Città” [zob. Herling-Grudziński 2000c: 15-17, 20; 2012b: 656-657].

dzwonnika oraz jego rodziców przywołują na myśl ofiarę Izaaka i okrucieństwo starotestamentowego Boga (pisarzowi są tu bliskie antyhebrajskie zarzuty marcjonitów)¹¹. Z kolei nazwisko Naftali, odnoszące się do krewnych Herlinga-Grudzińskiego [zob. Bolecki 2005: 224], jest pochodzenia biblijnego i oznacza „moja walka”. Co istotne, możemy odnaleźć wspólne elementy biografii Fra Nafty i Mannowskiego Naphty. Obaj są Żydami ocalałymi z pogromu i wychowanymi przez duchownych katolickich. Właśnie dlatego jezuitom ratującym przyszłego cynicznego marksistę Naphtę pisarz przeciwstawia franciszkanów ze Świętej Klary ratujących przyszłego Fra Naftę, symbolizujących szlachetność i tolerancję. Herlingowy Nafta to anty-Naphta, który nie tylko nie chce dorosnąć, lecz także nie chce komunikować się, by nie stać się narzędziem zła. Dla pisarza postać Mannowska to symbol „teokratycznego terroru” zalatującego „prócz zapach[em] kadzidła, [również – G.T.] zapachem siarki” [Herling-Grudziński 2011: 552-553], groteskowy Fra Nafta zaś łączy w sobie cechy nieświadomej świętości i *jurodywyj* („głupiec boży” [por. Bieńkowska 2002: 101]¹²).

- 11 Por. refleksje pisarza na temat Boga ze Starego Testamentu, który zadaje cierpienie Hiobowi, ponieważ „nie wie, czym jest cierpienie człowieka”: natomiast chrześcijaństwo spełnia pragnienie człowieka, aby cierpiał Bóg [Herling-Grudziński 2011: 257]. Według Herlinga-Grudzińskiego ofiary Holocaustu w judaizmie mogą nie odnaleźć pocieszenia: „Poważni myśliciele żydowscy z tym problemem strasznie szamoczą [...] nie mogą pogodzić się z tym, że Jehowa dopuścił do wymordowania swojego narodu, uznawszy go przecież wcześniej za naród wybrany!” [Herling-Grudziński, Bolecki 2000: 235]. W opowiadaniu *Ofiarowanie. Opowieść biblijna* (1997) Abraham z niezwykłą starannością przygotowuje się do zabicia swojego syna. Konsekwencją jest nieodwracalna trauma, której doświadcza nie tylko on, lecz także jego rodzina, a nawet więcej: cała ich społeczność [Herling-Grudziński 2017: 248-253]. Negatywne postrzeganie niektórych aspektów judaizmu jako wyrazu fanatyzmu i chęci izolowania się, projektuje się także w *Świętym Smoku*, gdy Herling-Grudziński opowiada o „anachronicznym epizodzie” zbiorowego nawrócenia się na judaizm, wzorowanego na tym, co faktycznie miało miejsce w Sannicandro w 1930 roku. Tu też pojawia się wątek „patrylinearnego” mordu niewinnego dziecka. Przywódca „wspólnoty obcych” Gioacchino Scuro (Joachim Ciemny) zabiera na wspólną śmierć swojego wnuczka Giosué (Jozuego), który szukał otuchy u katolickiego księdza, don Sterpone.
- 12 Tokarska-Bakir [2015: 330] chce widzieć „głupca bożego” w nawróconym pustelniku z Herlingowego opowiadania.

Z kolei w *Legendzie o nawróconym pustelniku* odnajdujemy kolejną rodzinę, która padła ofiarą antysemitycznych prześladowań. To rodzice historyka sztuki Martina Heinzmünzera, żydowski emigranci niemieccy, którzy po nawróceniu się na katolicyzm popełnili samobójstwo z powodu ogłoszenia w Padwie włoskich *Leggi razziali* z 1938 roku. Narrator sugeruje podobieństwo ich nieszczęsnego losu do tragedii żydowskiej rodziny spalonej na stosie w *Legendzie o sprofanowanej Hostii*, opowiedzianej jako ekfrazja znanej predelli Paola Uccella¹³: „[...] on i jego rodzice są [...] późnymi ofiarami tego samego szału, który namalował Uccello” [Toruńczyk 2014: 203]. Martin, dziecko Holokaustu, określony zostaje mianem „sparzonego, odartego ze skóry”. Jako *alter ego* narratora dzieli z nim obsesję na punkcie legendy o sprofanowanej hostii [Herling-Grudziński 2017: 238]; obaj szukają wśród chrześcijan dowodów współcierpienia z żydowskimi ofiarami. W opowiadaniu zostaje przedstawiona także późniejsza legenda: o Żydzie Aronie, skazanym na stos za profanację hostii, któremu udaje się uniknąć śmierci. Po tym wydarzeniu bohater szybko przyjmuje wiarę chrześcijańską i umiera jako święty eremita¹⁴. Mamy zatem potrójną obecność motywu konwersji: nieudanego nawrócenia rodziny żydowskiej, konwersji rodziców Martina, będącej próbą uniknięcia prześladowań, i nawrócenia pustelnika, które jest postrzegane jako autentyczny akt wiary. Należy dodać, że przed śmiercią Heinzmünzer na końcu swojego manuskryptu nabazgrał krwiste słowo „Hostia”. Ten czyn można rozumieć jako symboliczny akt protestu [por. Szajnert 2015: 272].

Zarówno Martin, jak i służąca z predelli (ukazana jako osoba pragnąca nawrócić Żydów) poszukują pojednania dwóch światów, które dla Herlinga-Grudzińskiego możliwe jest wyłącznie w perspektywie chrześcijańskiej [por. Tokarska-Bakir 2015: 330]. Jednak rzadkie chwile solidarnego dzielenia bólu obecne są bardziej w wymiarze onirycznym i fantastycznym niż w rzeczywistości.

13 *Legenda o sprofanowanej Hostii* Paola Uccella została już przez Herlinga-Grudzińskiego przywołana w *Drugim Przyjściu*.

14 Herling-Grudziński określił antyżydowskie prześladowania jako „falszywe rozumienie symboli chrześcijańskich” [Herling-Grudziński, Bolecki 2000: 200].

W każdym razie wątek nawrócenia – jedynej drogi, która może chronić przed zatraceniem – nabiera w twórczości pisarza coraz większego znaczenia¹⁵.

W powieściach Herlinga-Grudzińskiego pojawiają się także inne postaci, bardziej marginalne, jak Żydzi poćwiartowani i uśmierceni na stosie (*Niedowiarek*), spaleni marani z Lizbony (*Cud*), oraz bohaterowie inspirowani biografiami znajomych pisarza: para starszych samobójców z Portico di Ottavia, Miriam Matera i Vittorio Ferrarese (*Szczyt lata. Opowieść rzymska*), doktor Max Bruner, ocalony z Shoah (*Zima w zaświatach. Opowieść londyńska*). Dodać można jeszcze Bartolomea Spadę, długowiecznego bohatera, pół-Żyda, z pośmiertnego opowiadania pisarza (*Wiek biblijny i śmierć. Czekać na czarny obłok* [Herling-Grudziński 2017: 502-529])¹⁶. Żydzi w utworach Herlinga-Grudzińskiego pochodzą ze znękaney i zmasakrowanej społeczności, prowadzą samotne życie, z dala od miejsca swojego urodzenia – nie znamy ich rodzin, rozdzielonych w wyniku tragicznych wypadków historycznych. W jednym z opowiadań, w którym otwarcie przywołane są nazistowskie prześladowania, żydowski bohater jest przechrztą. Żydzi to uciekinierzy nie tylko w przestrzeni, ale także we własnej psychice; ich przeszłość nie jest zrelacjonowana lub okazuje się niejasna. Na traumę niektórzy z nich reagują nienawiścią, inni z kolei opierają się złu własnymi, prostymi środkami: odosobnieniem i milczeniem, demonstrując w ten sposób „niezniszczalność” własnej duszy [Herling-Grudziński 2012b: 508].

- 15 „[...] historia pustelnika jest historią człowieka, który odnalazł swoją duszę. Z kolei historia Martina, który odnalazł legendę o nim [...], jest czymś podobnym. Martin był w pierwszej chwili zaszokowany malowidłem Uccella, ale stopniowo zaczyna rozumieć jego ukryte znaczenie. Myślę, że rozumiał to lepiej ode mnie [...]. I dlatego był szczęśliwy, gdy znalazł ten wariant legendy, którego szuka” [Herling-Grudziński, Bolecki 2000: 206]. Sprzeciwiają się temu Szajnert [2011: 405-422] oraz Tokarska-Bakir [2015: 330-331].
- 16 Szadkowska [2007: 218-219] wspomina także „pionierską osadę” kibucu Geder w *Podzwonnym dla dzwonnika*, gdzie znalazł schronienie Wilhelm Marburg. Ten żydowski adwokat z Lubeki był tak irracjonalnie przywiązany do Niemiec, że mimo woli „kibicował” zwycięstwom III Rzeszy [Herling-Grudziński 2017: 458]. Inny Marburg to Kurt, lekarz z *Podzwonnego dla dzwonnika* [por. Bolecki 2005: 218].

3. Cień Shoah

Na dzieło Herlinga-Grudzińskiego padł cień Shoah, skłaniając go do refleksji nad świadectwami i opowieściami¹⁷, nawet jeśli – jak zauważył Sławomir Buryła [2019: 96] – pisarz „nie należy do autorów, w których Zagłada obudziła żydowskość”. Artykuł z 1955 roku zatytułowany *Sen*, opublikowany na łamach emigracyjnego pisma „Wiadomości”, ukazującego się w Londynie, pozwala przypuszczać, w jaki sposób świadomość eksterminacji Żydów wpłynęła na pisarstwo Herlinga-Grudzińskiego [2010: 440-443] po wojnie:

Zabrzmiało to może jak paradoks, ale [...] postanowiłem po namyśle nie eksploatować chwilowo w mojej książce moich przeżyć wojennych. Słusznie czy niesłusznie, wydało mi się czymś niestosownym – bo nawet grubo nietaktownym – występować z czystym, nie zamąconym przez żadną gehennę czy martyrologię narodową obrazem mojej radzieckiej odysei, w chwili, gdy Rudnicki śpiewał swoją pieśń Zagłady w Szekspirze, gdy Szmaglewska pisała *Dymy nad Birkenau*, Borowski – *Pożegnanie z Marią*, a Nałkowska – *Medaliony*.

Szczególnie znaczące jest to, że narracja o Shoah stłumiła w ocalałym z Gułagu potrzebę opowiadania (przypomnijmy, że Herling-Grudziński zaczął pisać *Inny Świat* dopiero w 1949 roku). Jak deklarował, wołał poświęcić się temu tematowi w swojej esyście [zob. Herling-Grudziński 2000b: 17], gdyż nie czuł się na siłach, by snuć bezpośrednie narracje o nim, ponieważ „pisać [...] można, jeżeli się samemu doświadczyło” [Toruńczyk 2014: 282].

17 W 1945 roku Herling-Grudziński publikuje na łamach „Orla Białego” (którego był redaktorem) *Ślady*, zbiór opowiadań Ludwika Heringa, których akcja rozgrywa się w warszawskim getcie, i wspomnienie Józefa Mackiewicza *Ponary-Baza*, o masakrze Żydów w miejscowości Ponary pod Wilnem. W *Śladach* pojawia się fragment dotyczący polskiego antysemityzmu. Te same utwory weszły też do tomu *W oczach pisarzy* [Herling-Grudziński, red. 1947]. W *Dzienniku pisanym nocą* występują liczne uwagi na temat zagłady Żydów: o Borowskim [Herling-Grudziński 2010: 199-202; 2011: 491-492; 2012a: wszędzie], o Claudzie Lanzmanie [Herling-Grudziński 2012a: 362-363], o Marku Edelmanie [Herling-Grudziński 2011: 492], o Michale Głowińskim [Herling-Grudziński 2012b: 897-898].

Herling-Grudziński odczuwał dyskomfort psychiczny: znał cierpienia swojej rodziny podczas okupacji i jednocześnie wiedział, że nie mógł świadczyć o tragedii, której nie przeżył. Niewykluczone, że rezygnacja z rozważań o okropnościach Shoah była również konsekwencją nagany ze strony jego brata Maurycego, który w 1949 roku skrytykował pisarza za pisanie o rzeczach bezpośrednio przez niego nieprzeżytych¹⁸.

Herling-Grudziński wykazywał duże zainteresowanie dziełem Rudnickiego, jednego z głównych narratorów Shoah. Już w 1948 roku ogłasza go ostatnim śpiewakiem żydowsko-polskiej cywilizacji:

Napisał go [zbiór *Szekspir – G. T.*] bowiem wypalony od środka, człowiek, który nie zobaczy nigdy urody świata i nie potrafi nigdy radować się życiem. Ostatnią żydowską modlitwę żalną wyśpiewał ślepiec o oczach niewidzących od płaczu. [Herling-Grudziński 2010: 170]

W latach 50. powróci do *Szekspira*, definiując go jako „wstrząsający” i zarazem piękny:

[*Szekspir – G. T.*] stanowi piękny przykład pogłębienia indywidualności pisarskiej w czasie wojny. Rudnicki stał się, jak gdyby bardziej Żydem, łącząc w swych przejmujących i smutnych opowieściach przywiązanie do polskości z biblijnym nieomal tragizmem narodu wybranego. [Herling-Grudziński 2010: 74-75]

18 Po przeczytaniu artykułu brata *Ściana płaczu* (opublikowanego w 1948 roku w „Wiadomościach”) Maurycy Herling-Grudziński wysłał do niego list, w którym podzielił się refleksją. Zdaniem Maurycego ewidentne było to, iż Gustaw „nie widział i nie przeżywał okupacji hitlerowskiej w Polsce” i że nie był w stanie zrozumieć, jak ona „wypaliła” ocalonych (zob. List M. Herlinga-Grudzińskiego z 23 lutego 1949 roku [Herling-Grudziński 2010: 523]). Maurycy spędził wojnę w Polsce i utrzymywał związki z żydostwem. Dopiero w 1947 roku zrezygnował z imienia Abraham Mojżesz [zob. Tokarska-Bakir 2017: 72-74]. Nielegalna organizacja założona przez niego – komórka Żegoty – ocaliła dziesiątki Żydów [zob. Grynberg 2017; por. Kudelski 2004: 106; Tokarska-Bakir 2017]. Nielegalna organizacja założona przez niego, komórka Żegoty, ocaliła dziesiątki Żydów [Grynberg 2017; por. Kudelski 2004: 106; por. Herling 2005: 1-5; Herling 2016: wszędzie; zob. Tomaszewski 2006: 69].

Zarazem jednak Herling-Grudziński potępiał opowiadanie *Wielki Stefan Konecki* za wypaczanie biografii polsko-żydowskiego pisarza Ostapa Ortwina¹⁹. Narrator w krytyczny sposób zwraca się do alter ego Ortwina, Stefana Koneckiego, który negował swoje pochodzenie, gdyż chciał być bardziej polskim niż Polacy:

Nie może być, żeby pan nie wiedział, jaki jest rezultat tego pseudonimowego pisarstwa, tych usiłowań, aby być bardziej polskim od nich samych... Trzeba było swymi trudnymi, brudnymi, bolesnymi treściami rozsądzić te uświęcone ramy, krzycheć o tym, co pana boli, wykrawać z siebie te od wieków niegasnące bóle, trzeba było odsunąć ten gar bigosu i postawić przed nimi nasz gorzki kielich. Skrzywiliby się, ale w końcu sięgnęliby po niego. Trzeba było mówić o nas, o nas przede wszystkim, za każdym razem zadać sobie pytanie, czyje to są treści. [Rudnicki 1976: 37]²⁰

Autor *Innego Świata* nie przyjmował ostrych komentarzy Adolfa Rudnickiego o nieautentyczności żydowskich pisarzy, którzy zrezygnowali z „postawiania przed Polakami ten gorzki kielich” sprawy żydowskiej, oraz o klęsce asymilacji pod ciosami antysemityzmu. Uważał raczej, że Rudnicki nie był sprawiedliwy wobec tragicznej postaci Ortwina, rozstrzelanego przez Niemców we Lwowie. Cenił Rudnickiego raczej dlatego, że pisarz właśnie w *Wielkim Stefanie Koneckim* zastanawiał się nad przyczynami tzw. bierności żydowskiej, których doszukiwał się raczej w odpowiedzialności

- 19 Herling-Grudziński pisał i wcześniej (1948) na temat Rudnickiego i Ortwina: „[...] dwie z przypowieści Rudnickiego są jawnie skłamane, można mu to wybaczyć, gdyż wybacza się wiele ludziom, którzy pierwsze wtajemniczenie w historię [...] brali w tak nieludzkich warunkach” [Herling-Grudziński 2010: 170], i w latach 80., dosadniej: „[...] pierwszy jego zbiór, gdzie jest nowela *Ginący Daniel* – ja uważam, że to było doskonale i bardzo cenię Rudnickiego z tego okresu. No, były potem nowele bardzo przykre, jak nowela o Czapskim [...] i także bardzo parszywa nowela o Ostapie Ortwinie” [Toruńczyk 2014: 271].
- 20 W artykule, który ukazał się w 1957 roku na łamach „Kultury”, Artur Sandauer (z którym Herling-Grudziński utrzymywał wówczas bliski kontakt) wykazał związek między teorią nieautentyczności postulowaną przez Jeana-Paula Sartre’a i *Wielkim Stefanem Koneckim* Adolfa Rudnickiego [zob. Sandauer 1959: 12].

przywódców niż mas. Od tego czasu autor *Innego Świata* będzie snuł publicznie refleksje nad „zastanawiającym [...] fenomenem [...] paraliżu psychicznego, który nosił znamiona niemal fatalizmu i pchał Żydów do krematoriów i komór gazowych sprawniej niż bagnety hitlerowskie”²¹. Ten sąd powtórzony zostaje trzy lata później w recenzji *Muru* Johna Herseya: „W pewnym więc stopniu bierność getta warszawskiego była nie tylko wynikiem zamkniętego systemu eksterminacji niemieckiej, ale i specyficznych tradycji narodo-religijnych mniejszości żydowskiej” [Herling-Grudziński 1998: 236].

Drastyczna diagnoza nie wykluczała jednak wahań, jak wynika z wcześniejszego fragmentu tego samego artykułu: „Zawsze odnosiłem się z najwyższą podejrzliwością do wywodów tych przybyszów z Kraju, którzy śmiertelny letarg getta przypisywali «typowo wschodniej bierności»” Żydów [Herling-Grudziński 1998: 233].

Nie należy jednak wyciągać pochopnych wniosków, że autor *Drugiego przyjscia* lekceważył antysemityzm. W latach młodości sam musiał stać się ofiarą dyskryminacji, choć za sprawą „gett ławkowych” przeznaczonych dla studentów wyznania mojszeszowego (Marta Herling wspomina jego wżgardę wobec „kanalii z ONR, które były studentów pochodzenia żydowskiego”, i ministra Świętosławskiego, który podpisał dekret o „gettach ławkowych”) [Herling 2019: CV]²². Warto przypomnieć, że także Ludwik Fryde, mistrz jego młodości i przyjaciel, którego w 1942 roku rozstrzelali naziści, w latach 30. został gwałtownie napadnięty przez antysemitę

- 21 Herling-Grudziński [2010: 165-166] zaraz dodawał: „[...] dlaczego nie uciekali z gett, dlaczego się nie bronili, dlaczego nie próbowali (poza odosobnionym i desperackim powstaniem w getcie warszawskim) sprzedać drożej swojego życia, dlaczego wierzyli [...], że ich właśnie oszczędzi niszczący ogień pożogi niemieckiej?”. Inny zarzut, dotyczący postawy komunistycznej młodzieży żydowskiej na początku wojny, pojawiał się wcześniej w *Innym Świecie*. Pisarz był zdania, że młodzi zostawili „starszych na pastwę krematoriów i komór gazowych, szukając dla siebie ocalenia i lepszego losu w «ojczyźnie proletariatu»”.
- 22 Wiele lat później, w 1969 roku, pisarz potępi też zniesławioną kampanię antysemicką w Polsce, nazywając ją „antysyjonistycznym sabatem” i oskarżając o zмовę milczenia kard. Stefana Wyszyńskiego [Herling-Grudziński 1968: 18]. W odpowiedzi reżim „ujawni”, że „majątek w woj. kieleckim wszedł w posiadanie rodziny [...] stosunkowo niedawno, na fali modnej wśród żydowskiej plutokracji zabawy w dziedziców” [Filler 1969: 14].

i homofoba Stanisława Piaseckiego²³. Herling-Grudziński nie mógł więc ignorować tego, co wtedy działo się z największą mniejszością narodową w Polsce, gdy antysemita atakowali Żydów *en bloc*, odmawiając im prawa do bycia „prawdziwymi Polakami”.

Warto przypomnieć, że wątek prześladowań Żydów pojawiał się regularnie w eseistycznej (najpierw) i literackiej (później) twórczości pisarza. Obecny był w różnych formach, ponieważ pisarz wołał nie pisać otwarcie o masakrach XX wieku, pozostawiając czytelnikowi możliwość dostrzeżenia analogii między rzeźniami z przeszłości i teraźniejszości. Warto też podkreślić, że pierwsze Herlingowe opowiadanie – mowa o *Drugim Przyjściu* – w którym pojawia się temat profanacji hostii oraz żydowskich stosów – opublikowane zostało w 1961 roku, a więc w tym samym czasie, w którym toczył się proces Adolfa Eichmanna (rozpoczęty w maju tegoż roku). W eseju zatytułowanym *Demon naszych czasów* Herling-Grudziński czerpał inspirację właśnie z lektury *Eichmanna w Jerozolimie: rzecz o banalności zła* Hannah Arendt:

Endlösung zastała Żydów w stanie obywatelskiego kompleksu niższości, z poczuciem, że za murami mogą częściej liczyć na niechęć niż na zaplecze. [...] Zbrodnię zorganizował i wykonał Demon Naszych Czasów. Toksyny sprzyjające zbrodni zatruwały powietrze europejskie na długo przed jego najazdem. [Herling-Grudziński 2013: 113]

Wiele lat później, komentując *Świadków* (1986), dokument Marcela Łozińskiego o pogromie kieleckim, Herling-Grudziński deklarował:

Ktoś, kto oglądał, jak ja, krótki film Marcela Łozińskiego o tym, czuje, że to jest sprawa, której nie załatwia teza o prowokacji. Po prostu ta prowokacja chwyciła, to znaczy bardzo dużo ludzi,

23 Stanisław Piasecki pisał o Frydem: „Szkoda, że nie jestem Frydem / ani jakimś innym żydem [sic! – G.T.] / Taki Fryde bierze pióro / i co za styl, co za urok! / [...] A na końcu listy bzydek [sic! – G.T.] / recenzencki rabin Frydek [sic], / U nas byle pederasta / talent ma, talentem szasta” [P 1937: 5].

kielczan, brało w tej sprawie udział z jakąś bardzo swoistą satysfakcją. Jak gdyby chcieli tego. Ci, którzy organizowali tę prowokację, prawdopodobnie wiedzieli, że trafią na bardzo podatny grunt. [Herling-Grudziński 2002; por. Herling-Grudziński 2012a: 564, 806]

Dla autora *Podzwonnego dla dzwonnika* problematyczna okazała się jednak konfrontacja z tematem uczestnictwa Polaków w prześladowaniach i masakrach Żydów. Pełniejsze informacje i dyskusje o nich zaczęły pojawiać się bez cenzury dopiero w latach 90. XX wieku. W przypadku Herlinga-Grudzińskiego można mówić raczej o zepchnięciu na margines „trudnych, brudnych, bolesnych treści” – według definicji Rudnickiego – niż o rezygnacji z rozważania podobnych problemów. Autor *Innego Świata* ograniczał się do pewnych gorzkich, lakonicznych konstatacji, bez dalszych komentarzy, jak w recenzji *Moja walka o życie* ocalonej Krystyny Nowakowskiej:

[...] przeciwnikami w tej walce – przeciwstawionej bezwolnemu oczekiwaniu na śmierć albo cud ocalenia, nie byli tylko Niemcy, ale też strach „uczciwych Polaków” oraz „denuncjatorstwo tych «aryjczyków», którzy zupełne wytepienie Żydów uważali za jedyny zdrowy artykuł wiary w pogańskim katechizmie Antychrysta”. [Herling-Grudziński 1998: 177]

... i po trzech latach:

[...] cóż więc w tym dziwnego, że po „aryjskiej stronie” spotykało się także obok ludzi szlachetnych²⁴ ludzi nikczemnych? Człowiek jest z natury podły i wymagać od niego konwencjonalnej przyzwoitości wolno jedynie w konwencjonalnych

24 Nie wydaje mi się, żeby Herling-Grudziński poświęcił uwagę kwestii licznych polskich „Sprawiedliwych wśród Narodów Świata”, a więc także nielegalnej organizacji Żegota, do której należał jego brat Maurycy [por. Tomaszewski 2006: 70-71]. Bohaterem jego dziennikowych wpisów był jednak Włoch, Giorgio Perlasca, który uratował tysiące Żydów [por. Herling-Grudziński 2012a: 846; 2012b: 806].

warunkach; reszta jest rzadkim darem, którego można pragnąć, ale na który nie można liczyć. [Herling-Grudziński 1998: 237]

... lub jeszcze, dziesiątki lat później, w zwięzłym dialogu z byłym kolegą szkolnym w trakcie jednego z pobytów w ojczyźnie (1997):

– Pamiętasz naszą polonistkę Jodłowską? – Oczywiście, wiele jej zawdzięczam. – Ja też. Zastrzelono ją w Zagnańsku. Nasz kolega doniósł Niemcom o jej żydowskim pochodzeniu. Podniosłem głowę i długo patrzyłem na młodziutkie, czyste, ładne twarze chłopców. [Herling-Grudziński 2012b: 735]

Sądzę, że ból i poczucie wstydu są tutaj ewidentne. Jednak w późniejszym *Najkrótszym przewodniku po sobie samym* informacje dotyczące tragicznej śmierci nauczycielki okazują się już niekompletne: „Pani Jodłowska była Żydówką, nazywała się Tenenbaum, ale zmieniła wyznanie i nazwisko. Zginęła tragicznie – podczas wojny dopadli ją Niemcy” [Herling-Grudziński 2000a: 12]. Być może to niedomówienie rodzi się z pragnienia pisarza, który chciał ukazać własnym czytelnikom siebie jako bezstronnego obserwatora polsko-żydowskich relacji, zwłaszcza wobec tragicznych wydarzeń w okupowanej Polsce. Podobną postawę przyjmowali tacy przedwojenni polscy intelektualiści żydowskiego pochodzenia, jak Antoni Słonimski i Fryde. Chcieli zademonstrować absolutną bezstronność wobec kwestii żydowskiej²⁵. Warto ponadto przypomnieć, że pewna konwencja obyczajowa i kulturalna w Polsce wymuszała zatajanie własnego etnicznego pochodzenia. Jak wspominał Jan Błoński [1996: 67], w Polsce „doświadczenie żydowskie było [...] nieraz zaciemniane albo eskamotowane, świadczyło to jednocześnie o zbliżeniu się do polskości... i o lęku przed polskimi czytelnikami”²⁶.

- 25 W swoich antyżydowskich *exploits*, np. w kontrowersyjnej broszurze *O drażliwości Żydów* (1924), Antoni Słonimski często skłaniał się w kierunku antysemitycznych ataków. Zdarzało się to również innym intelektualistom żydowskim, takim jak Fryde [1966: 435], który zdefiniował poezję Juliana Tuwima jako „symboliczny wyraz semityzmu duchowego, szarpającego się tragicznie w walce o pełne wrońnięcie w kulturę zachodnioeuropejską”.
- 26 O unikaniu (i autocenzurze) tematów pochodzeniowych w Polsce por. ciekawą dyskusję Czesława Miłosza i Agnieszki Kosińskiej zawartą w książce *Miłosz w Krakowie* [por. Stępień 2017: 106-107].

Tekstem Herlinga-Grudzińskiego, który może pomóc w zrozumieniu trudnego stosunku do własnego pochodzenia, jest recenzja z marca 1950 roku zatytułowana *Na tematy żydowskie* (być może to jedyny tytuł tego pisarza, w którym pojawia się słowo „żydowski”). Herling-Grudziński komentuje w niej *Portrait de l'antisemite* Jeana-Paula Sartre'a i powieść Arthura Koestlera *Thieves in the night* [Herling-Grudziński 2010: 265-276]²⁷, której akcja rozgrywa się w kibucu. Pisząc swój esej tuż po wojnie, Sartre nie chciał zmierzyć się z tematem niedawnej Zagłady. Wolał skupić się na przewrotnej psychologii prześladowców i ofiar – antysemitów (nie oszczędzając tych polskich)²⁸ i wielu „nieautentycznych” Żydów, negujących i ukrywających swoje korzenie. Pisarz podjął bliski sobie temat. Interesujące jest to, w jaki sposób na niego zareagował. Analizując rozważania Sartre'a, Herling-Grudziński [2010: 266] również skupiał się na żydowskiej nieautentyczności, zwłaszcza u tych zasymilowanych przedstawicieli inteligencji, którzy pragnęli być „bardziej francuscy niż sami Francuzi” czy „bardziej polscy niż sami Polacy”, lub – przeciwnie – pozwali na kosmopolitów:

Żydzi, którzy chcą za wszelką cenę uciec od swojej narodowości, są pierwszymi ofiarami antysemityzmu. Przyjmują bowiem abstrakcyjny model Żyda, stworzony przez antysemitów, i albo mu ulegają, na każdym kroku odnajdując w sobie cechy, które go potwierdzają, albo sztucznie unikają wszelkich odruchów i czynności, które mogłyby go potwierdzić. Żyd jest z natury swojej istotą społeczną, bo jego sytuacja jest społeczna, a nie abstrakcyjno-metafizyczna.

Niewykluczone, że Herlingowa diagnoza wynika z oskarżenia skierowanego w stronę inteligencji żydowskiej, sformułowanego dwa lata wcześniej w artykule *Ściana płaczu: o bierne poddanie się „mizantropii strachu i przetrwania”* [Herling-Grudziński 2010: 168], o stworzenie kolaboracyjnych formacji i organów policyj-

27 W 1947 roku Herling-Grudziński przetłumaczył *Crusade without the cross* Arthura Koestlera.

28 Zauważy to późniejszy recenzent kolejnego wydania *Réflexions sur la question juive* [zob. Jeleński 1954: 129].

nych w gettach. Szkic *Na tematy żydowskie* sprowokował szybką reakcję innego pisarza emigracyjnego, Melchiora Wańkowicza, który, nie wzięwszy wcale pod uwagę rozważań Sartre'a, oskarżył Herlinga-Grudzińskiego (choć ten ostatni unikał tematu narodowego antysemityzmu), o to, że nie chciał zrozumieć przyczyn polskiej niechęci wobec Żydów [zob. Wańkowicz 1950]. Dziś wiemy, że Wańkowicz planował otwarcie napisać, iż Herling-Grudziński był Żydem. Prawdopodobnie chciał podkreślić stronniczość jego sądów, ale zrezygnował z tego pomysłu za namową Józefa Czapskiego [zob. Gross-Grudzińska 2012: 165-166]. Nie można wykluczyć, że ten epizod mógł urazić autora *Innego Świata* i utwierdzić go jeszcze bardziej w tym, by nie zgłębiać drastycznych aspektów konfliktów etniczno-narodowych w swojej ojczyźnie²⁹. Te refleksje pozwalają nam lepiej interpretować trudną relację Herlinga-Grudzińskiego z żydostwem oraz ostre potępienie przez pisarza fenomenu bierności członków *Judenräte*, dostrzegalne już – co sygnalizowałam – w artykule *Ściana płaczu*:

Kiedy Niemcy rozpoczęli tworzenie gett, wielu Żydów postanowiło wrócić do swojego narodu. Ich powrót był formą ucieczki od samotności, jaką groziło pogranicze i nie wytworzyli nigdy więzów solidarności z narodem, którego nie znali i nie rozumieli. Wprost przeciwnie: z samotności pogranicza pomiędzy dwoma narodami wpadli w samotność życia wśród narodu, z którym ich już nic nie łączyło. Nie była to conradowska samotność inicjatywy i walki z losem; była to raczej egoistyczna mizantropia strachu i przetrwania kosztem obcej i bezwolnej masy. Jest dzisiaj publiczną tajemnicą, że w szeregach żydowskiej policji porządkowej, która dla mieszkańców getta była niejednokrotnie postrachem większym niż gestapo, znajdowało się, obok mętów społecznych, wielu adwokatów, inżynierów i urzędników warszawskich. Niemcy doprowadzili swój system wyniszczenia Żydów do doskonałości: obniżyli konflikty ludz-

29 Częściej pisarz potępiał antysemityzm w innych krajach [Herling-Grudziński 1998: 235], cytując *The Abandonment of the Jews* Davida S. Wymana, który oskarżał aliantów o to, że nie interweniowali przeciwko nazistowskiej maszynie zagłady [Herling-Grudziński 2012a: 362].

kie do poziomu zwierzęcia, na którym obowiązuje już tylko prawo silniejszego. [Herling-Grudziński 2010: 168]

Herling-Grudziński długo nie powracał do problemu „roli, jaką przywódcy żydowscy odegrali w unicestwieniu własnego narodu, [która – G. T.] stanowi niewątpliwie najczarniejszy rozdział całej tej ponurej historii” (posługuję się słowami Arendt [2004: 153]). Chociaż temat go interesował i później, nie odnosił się nigdy do fundamentalnego utworu poświęconego temu zagadnieniu, czyli opowiadania Rudnickiego *Kupiec łódzki* (1963), które ukazało się po włosku i francusku w 1967 i 1969 roku. W 1994 roku przywoływał swoje wcześniejsze uwagi, komentując z przerażeniem pamiętnik Calka Perechodnika, byłego policjanta żydowskiego w otwockim getcie [zob. Perechodnik 1993]³⁰:

Jego otwoccy krewni, towarzysze i znajomi (żydowscy) są tacy sami. Ludzie, którzy poszarpali więzi łączące ich z innymi ludźmi, dla których życie (w gruncie rzeczy wyłącznie wegetatywno-handlowe) jest wszystkim. Bezduszni, okrutni, wydrążeni. Poruszają się jak zadzumieni wśród polskich, „aryjskich” szakali, węszących, co by tu jeszcze można wyrwać zarażonym już chorobą. Jak w książce Daniela Defoe *Dziennik roku zarazy*. [Herling-Grudziński 2012b: 232]³¹

Doświadczenie gułagu, z którego pisarz wyszedł moralnie zwycięsko, upoważnia go teraz do wydania werdyktu skazującego. Potępienie Perechodnika zastępuje początkową powściągliwość w osądzaniu ludzkiego zachowania w ekstremalnych warunkach³². Jak stwierdził Marek Skwara [2013: 35], Herling-Grudziński

30 Pierwsze wydania książki były niekompletne. Wersja zgodna z rękopisem pamiętnika ukazała się po polsku dopiero w 2004 roku pt. *Spowiedź*.

31 Podobne obserwacje pojawiają się w artykule dotyczącym włoskiej edycji książki Calka Perechodnika [zob. Herling-Grudziński 1994: 18; zob. również Herling-Grudziński 2012b: 446-447].

32 Por. cytowany już fragment z 1948 roku [Herling-Grudziński 2010: 170] i z roku 1988: „W moim *Innym Świecie* mowa o trudności sądzenia człowieka według tego, jak zachowuje się w nieludzkich warunkach” [Herling-Grudziński 2012a: 535].

czyta tekst Perechodnika przede wszystkim jako świadectwo losów człowieka, który podjął współpracę z aparatem terroru systemu totalitarnego i za tę współpracę zapłacił całkowitą utratą człowieczeństwa.

Ten wyjątkowo istotny temat pisarz podejmuje w 1996 roku w wywiadzie udzielonym dla włoskiego dziennika „Repubblica”, czyli w czasie bliskim redakcji *Legandy o nawróconym pustelniku i Podzwonnego dla dzwonnika*:

Wierzę, że po wielu latach przyszedł moment, by zmierzyć się z problemem twarzą w twarz. A więc osądzić także zachowanie ofiar. Oczywiście, horror holokaustu był tak niewyobrażalny, że doskonale rozumiem pewną ostrożność w poruszaniu go. Ale kryteria zostały także wprowadzone. I jeżeli pewien Pan taki jak Perechodnik był łajdakiem, trzeba to powiedzieć. Jestem przeciwny uniwersalnej bezkarności w sytuacjach granicznych. [...] Niegdyś zło było czymś demonicznym, dzisiaj zdaje się przekształcać w epidemię; rzecz absolutnie naturalną, za którą nie trzeba przed nikim odpowiadać.

Na pytanie dziennikarza: „Co w takim razie pozostaje nam, by przeciwstawić się temu horrorowi?” odpowiada:

Świadomość, że istnieje coś gorszego od śmierci, nie jedynie tortury, lecz dotknięcie absolutnego dna człowieczeństwa. Dna, które już nigdy nie pozwoli wrócić do normalnego życia, jak było w przypadku Perechodnika. Wiem dobrze, że zło jest częścią ludzkiej natury. Wiem to, ponieważ widziałem, do jakich okrucieństw zdolny jest człowiek, żeby przeżyć. Ale wiem także, że w podobnych sytuacjach granicznych zdarzały się przypadki zupełnie przeciwne: zdumiewające i podnoszące na duchu. Prawdziwej świętości: religijnej i laickiej. [Marcoaldi 1996]

Maria Janion [2009: 264] uważa, że wydając bezapelacyjny werdykt w sprawie Perechodnika, Herling-Grudziński staje się „bezwzględny moralistą, którego dławi pogarda i nie odczuwa

dostatecznej litości”. Grzegorz Sierocki [2015: 69] podkreśla zaś fakt, że tu zanegowany zostaje Perechodnikowi nawet status ofiary. Moim zdaniem problemem nie jest kwestia, w jakiej mierze Perechodnik był odpowiedzialny za utratę własnego człowieczeństwa na swojej drodze do piekła, lecz raczej to, dlaczego Herling-Grudziński „klasyfikował” jego grzechy jako diabelskie i nie uwzględniał żadnych okoliczności łagodzących.

Należy też zauważyć, że pisarz pozostawia bez komentarza oskarżenia Perechodnika o obojętność i oportunistyczny Polaków skłonnych do udziału w polowaniu na Żyda lub do przywłaszczania sobie jego dóbr. Herlingowa lektura pamiętnika zmierza raczej do przyporządkowania jego postaci do kategorii jednostek obcych wśród swoich, naznaczonych przez graniczne doświadczenie oraz posiadających rysy demoniczne i nihilistyczne. Herling-Grudziński formułował wcześniej podobne oskarżenie pod adresem Tadeusza Borowskiego, więźnia nazistowskich łagrów. Autor *Kamiennego świata* był winien tego, że kładł nacisk na mechanizmy uzależnienia i bierności łagrowców, natomiast nie przedstawiał żadnych form oporu wewnętrznego. Herling-Grudziński [2011: 376, 492] potępił go jako „zatrute go nihilizmem słabych” i opowiadającego „o Oświęcimiu z nutką piekielnego i rozpaczliwego chichotu” [Herling-Grudziński 2011: 376]³³.

Z biegiem lat coraz bardziej oczywista stawała się opozycja między „skażonymi” złem a kontestującymi je (do których należy narrator *Innego Świata* i liczni jego bohaterowie). Dyskurs Herlinga-Grudzińskiego zmierza zatem w kierunku pewnej polaryzacji: nie skupia się na analizie mechanizmów manipulacji za sprawą terroru ani nie przewiduje jakiegось kategorii pośredniej, analogicznej do „szarej strefy” Leviego³⁴. Jako ofiara i świadek sowieckich łagrów pisarz poszukuje raczej analogii między kolaboracją z nazistami *Judenräte* i *Jüdischer Ordnungsdienst* (do których należał Perechodnik) a kolaboracją zeków z NKWD (mam na myśli postać wspomnianego już

33 Dariusz Kulesza zauważa, że *Inny Świat* był pomyślany jako wyraz sprzeciwu wobec opisu łagru zawartego w zbiorze *Pożegnanie z Marią* [zob. Kulesza 2006: 362].

34 Jak wynika z zapisków zawartych w *Dzienniku pisanym nocą* [Herling-Grudziński 2012a: 788], Herling-Grudziński znał esej *Pogrążeni i ocaleni*, w którym Primo Levi omawia teorię „szarej strefy”.

architekta z *Innego Świata*, który złożył fałszywe zeznanie i doprowadził do śmierci czterech niewinnych ludzi). By opisać podobne akty, które dla Herlinga-Grudzińskiego równoznaczne są z wyrzuceniem się człowieczeństwa i śmiercią duszy, pisarz ucieka się do metafory zarazy zaczerpniętej z *Dziennika roku zarazy* Daniela Defoe (ten jednak nie skłaniał się wcale ku opisom demonizmu ludzi opętanych złem)³⁵. Zaraza nie jest wyłącznie konsekwencją działań nazistów i kolaborantów, jest także skutkiem

zatrucia ludzkich serc wśród rozpętanej i podsycanej orgii masowego okrucieństwa, gdy indywidualny człowiek brodzi po omacku w oparach zbiorowego obłądu, między odłamkami strzaskanych Tablic Kamiennych. [Herling-Grudziński 2012a: 363]

Wątpliwościom Borowskiego i Prima Leviego na temat możliwości zachowania człowieczeństwa w sytuacjach granicznych pisarz przeciwstawia wiarę w niezniszczalność duszy, „tej duszy, której Szałamow nie chciał nikomu i za nic oddać” [Herling-Grudziński 2012b: 508]. Bezpośrednie doświadczenie w gułagu „uśpionego w człowieku zła” (posługuję się tu terminem zaproponowanym przez Johna Michaela Steinera w eseju o psychopatologii SS i cytowanym przez Browninga w *Ordinary men* [zob. Steiner 1980]³⁶) pozwala autorowi *Innego Świata* nie tylko surowo osądzać okrucieństwa XX wieku, lecz także postrzegać je w kategoriach uniwersalnych i metafizycznych. Ta lekcja uczy nas, że zło ukrywa się w człowieku i „dochodzi do granic krańcowych, jakby zakreślone zaklętym

35 Metafora skażenia złem, która pojawia się często w Herlingowych tekstach na temat Shoah (w omówieniach *Muru* (1950) Johna Herseya, *Kroniki lat wojny i okupacji* Ludwika Landaua [Herling-Grudziński 1998: 230, 324] czy *Czarnych sezonów* Michała Głowińskiego [Herling-Grudziński 2012b: 897-898]), była też echem powojennych dyskusji toczonych w Polsce, np. słynny esej Kazimierza Wyki z 1947 roku o antyretorycznych opowiadaniach *Buty* Jana Józefa Szczepańskiego nosił tytuł *Zarażeni śmiercią* [zob. Wyka 1974: 341-343].

36 Jednym z tekstów przywoływanych przez Christophera Browninga jest wspomniany wcześniej *The Roots of Evil: The Origins of Genocide and Other Group Violence* (1989) Ervina Stauba, autora, którego Herling-Grudziński [2012b: 444] błędnie nazywa „Straubem”.

kołem kredowym. Zaklętym lub metafizycznym” [Herling-Grudziński 2012b: 444]. Ten mechanizm objawił się z całą swoją siłą w nazistowskich i komunistycznych „laboratoriach”, gdzie – jak pisała Arendt w *Korzeniach totalitaryzmu* – na dużą skalę prowadzono eksperymenty nad transformacją ludzkiej natury. Zdaniem Herlinga-Grudzińskiego, bardzo bliskiego Alainowi Besançonowi (który pisał o prawdziwej „amnezji” stalinowskich zbrodni i „hipermnezji” tych nazistowskich [zob. Besançon 2000: 18]³⁷), można mówić o „totalitarnych bliźniętach”, gotowych by

wybijając w pień Żydów, kułaków, zhańbionych swoją rasą lub swoją klasą, narody, które nie chcą przestać być narodami, [...] cały ten ogromny ludzki chłam [...] skazany na skonanie na śmietniku historii w imię utopii rasowej albo klasowej. [Herling-Grudziński 2012b: 943]³⁸

Ta symetryczna wizja eksterminacji wyraża się także w sposobie opowiadania o pojedynczych losach lub wydarzeniach historycznych. W eseju *Wilczy wiek śmierć dwóch żydowskich pisarzy*, Brunona Schulza i Osipa Mandelsztama, została przedstawiona jako tragedia bliźniaczo podobna: obaj zostali zabici przez dwóch „mlecznych braci” [Herling-Grudziński 1992: 84]. Podobnie w *Dzienniku pisanym nocą*. Podczas omawiania *Zdążyć przed Panem Bogiem* Hanny Krall i Marka Edelmana Herling-Grudziński przypomina zbiorowy gwałt dokonany na Umschlagplatz. Ludzie, którzy asystowali przy tym wydarzeniu, nie reagowali na nie [Herling-Grudziński 2011: 492]. Ten epizod mógłby przywołać opisany

- 37 Herlinga-Grudzińskiego łączyła z Alainem Besançonem przyjaźń i intelektualna wymiana myśli. Możemy się o tym dowiedzieć z *Dziennika pisanego nocą*. O polemice wobec teorii „bliźniaków totalitarnych” pisał Grzegorz Przebinda [2019: 85-87].
- 38 Polacy jako jedni z pierwszych wskazali podobieństwa między dwoma systemami koncentracyjnymi. Anatol Krakowiecki, były więzień gułagu, znany Herlingowi-Grudzińskiemu, jeden z rozdziałów *Książki o Kołymie* (1950) zatytułował *Białe krematorium*. Także Warłam Szalamow [2017: 611] w opowiadaniu *Życie inżyniera Kipriejewa* postrzega Kołymę jako „Auschwitz bez pieców” (Herling-Grudziński [2012b: 1006] odmiennie cytuje to określenie jako „biały Oświęcim”). Herling-Grudziński [1997: 21] pisał już o „totalitarnych bliźniakach” w artykule *Lager e gulag, orrori gemelli*. Podobnego sformułowania użył Pierre Chauu [1998: 219].

w *Innym Świecie* gwałt dokonany przez zeków na Marusi (należy jednak zwrócić uwagę, że chodzi o pozorną paralelę, ponieważ sprawcy gwałtu w tych dwóch różnych sytuacjach nie posiadali tego samego statusu: gwałtu na Umschlagplatz dokonała zbrojona sekcja kolaborująca z Niemcami, natomiast w *Innym Świecie* dopuścili się go sami więźniowie).

Herling-Grudziński kładzie więc nacisk na elementy, które potwierdzają zaproponowaną przez niego wizję symetryczności dwóch totalitaryzmów. Każdy jego dyskurs o Zagładzie jest mocno związany z rozpoznaniem zbrodni „Archipelagu Gułag” i „bliźniaczych” aspektów nazizmu i komunizmu, „które z naszego stulecia uczyniły [...] gigantyczną jatkę” [Herling-Grudziński 2012b: 943]. W opowiadaniach *Don Ildebrando* czy w *Legendzie o nawróconym pustelniku*³⁹ polski pisarz skłania nas więc do dostrzegania podobieństw między *Endlösung* i dawnymi antyżydowskimi prześladowaniami, choć nie podejmuje „trudnego tematu” przedwojennego antysemityzmu. Z kolei omawiając zagadnienie Shoah, nie tyle bierze pod uwagę rolę, jaką odegrał nazistowski projekt rasowego przemodelowania ludzkości, ile kładzie akcent na rozprzestrzenianie się ogólnego destrukcyjnego mechanizmu wynikającego z ukrytej ludzkiej skłonności do zła⁴⁰.

4. Niektóre wnioski

Herling-Grudziński snuł refleksję na temat prześladowania Żydów, a swoje rozważania sytuował w wymiarze uniwersalnym i metafizycznym. Nie podejmował przy tym tematu trudnego współlistnienia (w planie historycznym i ideologicznym) Żydów i Polaków. W 1950 roku we wspomnianym wcześniej artykule

39 Opowiadając o dawnych prześladowaniach, Herling-Grudziński nie mógł zignorować dzieł innych polskich pisarzy, którzy czynili aluzje do XX wieku, ale umieszczali swoje historie w czasach nowożytnych. Na przykład burgundzka *vauverie* z 1461 roku w *Mszy za miasto Arras* (1971) Andrzeja Szczypiorskiego odzwierciedlała antysemicką kampanię z lat 1967-1968, zaś Hiszpania Izabeli Kastylijskiej w *Przybyśzu z Narbony* (1978) Juliana Strykowskiego była aluzją do Shoah (z dedykacją bohaterom gett).

40 Etyka Herlinga-Grudzińskiego nie jest wolna od manicheizmu, jak wspominał Krzysztof Pomian [2011: 13] w eseju *Manicheizm na użytek naszych czasów*.

Na tematy żydowskie zacytował myśl Koestlera: „[...] w położeniu Żydów ogniskuje się jak w soczewce los ludzki na ziemi” [Herling-Grudziński 2010: 269]. Cierpienie Żydów, ofiar nieuzasadnionej i irracjonalnej nienawiści, staje się archetypem wszystkich krzywd wyrządzonych przez ludzi innym ludziom. Dlatego u pisarza Shoah pojawia się na zasadzie „przebłysków z innego świata” lub „wysp na oceanach innych tematów” [Buryła 2019: 112]⁴¹, a wyraźniej ukazują się dopiero w niektórych opowiadaniach z lat 90.

Nie można zaprzeczyć, że żydowska narracja Herlinga-Grudzińskiego nie różni się od *Gentile's tales* [zob. Tokarska-Bakir 2015: 330]: Herlingowi Żydzi, całkowicie wyrzekłszy się swoich korzeni i zrezygnowawszy nawet ze swoich wspomnień, pogrążają się w milczeniu. Nawet jeśli pisarz nigdy nie kwestionował swojej polskiej tożsamości, w jego utworach pojawiają się jednak – jak zauważyli Ewa Bieńkowska, Feliks Tomaszewski i Zdzisław Kudelski⁴² – ukryte oznaki pewnego kompleksu tożsamościowego. W komentarzu do *Legendy o nawróconym pustelniku* Szajnert [2011: 421] zwróciła uwagę, że właśnie w wątku nawrócenia jest „najgłębiej skrywany – a zarazem [...] niezwykle ważny – aspekt [...], coś więcej niż świadome czerpanie z repertuaru literackich konwencji”. To spostrzeżenie może potwierdzać fakt, że żydowskie epizody opowiadań Herlinga-Grudzińskiego spowija tajemnicza aura [por. Buryła 2019: 113] – toteż nawrócenie (przymusowe czy spontaniczne) posiada zagadkowe cechy⁴³. Nie należy wszak zapomnieć, że dzieło polskiego pisarza ma silne korzenie autobiograficzne, co sam podkreślał:

41 Zdaniem Boleckiego [2005: 226] Shoah nie jest tematem Herlinga-Grudzińskiego, nawet w *Podzwonnym dla dzwonnika*.

42 Ewa Bieńkowska [2002: 101]: „[...] pisarz odczuwał siebie symbolicznie jako okaleczone na duszy żydowskie dziecko, które cudem uniknęło żydowskiego przeznaczenia i zachowuje przez całe życie piętno inności”; Feliks Tomaszewski [2006: 73]: „[...] obecne w wielu jego opowiadaniach dramaty innowierców mogą sugerować, że za tym milczeniem wcale nie musi ukrywać się wewnętrzna harmonia i wewnętrzny spokój”; Zdzisław Kudelski mówi o wewnętrznym sporze judeochrześcijańskim.

43 U Herlinga-Grudzińskiego nawrócenie jest nie tyle wyraźnym procesem wewnętrznym, ile instynktowną reakcją na zło. Chęć nawrócenia się przed rozstrzelaniem pisarz dostrzega także u Frydego [zob. Tomaszewski 2006: 62].

[...] każde opowiadanie jest dla mnie problemem osobistym. Niestety, nie mam takiego narracyjnego dystansu do tematu, jakim posługują się noweliści o wyrobionej ręce. Ja piszę o tym, co jest moim osobistym problemem. I z tym jest związana forma opowiadania oparta na „ja”. [Herling-Grudziński, Bolecki 1997: 26]

Można zatem przypuszczać, że wątki związane z trudną relacją pisarza z żydostwem wnikały w jego twórczość. I że wątek nawrócenia rodziców Heinzmünzera – którzy stali się katolikami, gdyż ufali, że unikną prześladowań – karmił się Herlingowym „kompleksem korzeni”, związanym z nienawroceniem się jego rodziców, o czym w bolesny sposób pisze w *Dzienniku 1957-1958* (sam przyznał, że legenda o sprofanowanej hostii opowiada o „problemie jego życia” [Herling-Grudziński, Bolecki 2000: 204]). Dodam przy tym, że wielu bohaterów Herlinga-Grudzińskiego – zarówno Żydów, jak i nie-Żydów – zostało wyrwanych z ojczyznej przestrzeni i przeniesionych z dala od jakiegokolwiek społeczności. Taka sytuacja przywodzi na myśl kondycję Żydów zasymilowanych, żyjących na progu między dwoma światami, ponieważ brakuje im tzw. Heine’owskich „biletów wstępnych” do społeczeństwa chrześcijańskiego. Warto zaznaczyć, że Włodek Goldkorn [2015: 207] dostrzegł w trędowatym pariasie z *Wieży* metaforę żydowskiego wykluczenia ze społeczności europejskiej:

Pomyślmy o *Wieży* (autorstwa Herlinga, nie Kafki), gdzie jednym z bohaterów jest trędowaty. Przychodzi na myśl Hannah Arendt, gdy pisze na temat Prousta, że [...] w Paryżu *Belle époque* on zdaje sobie sprawę, że może zostać wyrzucony w każdej chwili z „dobrego salonu” jako Żyd. Wierzę, że trędowaty z *Wieży* to on, Herling-Grudziński, przyjmujący do świadomości, fakt swojej obcości wobec otaczającego go świata.

Nie ulega zresztą wątpliwości, że na początku lat 90., po wizycie na Majdanku, w twórczości literackiej Herlinga-Grudzińskiego pojawia się Zagłada. W *Don Ildebrando* dzieje się to symbolicznie: począwszy od obserwacji narratora na temat *delectatio morosa*

xx wieku. Przedstawiona tam historia z czasów inkwizycji posiada elementy wspólne zarówno z dawniejszą refleksją pisarza o „mizantropii terroru” w gettach, jak i z jego konstatacją zawartą w rozważaniach z lat 90. o Perechodniku⁴⁴. Francisco Ildes Brandes, człowiek „o głęboko zakorzenionych cechach sprawiedliwości i uczciwości”, po torturach zamienia się w diaboliczne stworzenie, w „złe zabójcze oko” [Herling-Grudziński 2017: 158-159]. Ildebrando to przechrzta, a Perechodnik to zasymilowany Żyd. Obaj są oderwani od swojego narodu, nie stawiają oporu Złu, nienawidzą świata i zmieniają się w demoniczne istoty. Dodam jeszcze, iż Ildebrando mści się przede wszystkim na swoim potomku, Fauście Angelinim, do tego stopnia, że ten ostatni, aby uwolnić się spod diabelskich wpływów, pielgrzymuje do Toledo, gdzie przed wiekami torturowano jego przodka. Trauma pozostawia więc niezatarty ślad także u przyszłych pokoleń.

W swojej konfrontacji z żydostwem pisarz stoi po stronie pierwotnego, franciszkańskiego katolicyzmu, uważanego przez niego za bardziej adekwatny do rozważania kwestii nienawiści i przebaczenia⁴⁵. Moim zdaniem to znamienne, że narrator z *Don Ildebrando* odbywa pielgrzymkę właśnie do Asyżu. Franciszkanie odgrywają też ważną rolę w *Podzwonnym dla dzwonnika*, opowiadaniu poruszającym temat męczeństwa żydowskiego w czasach nazizmu⁴⁶.

Za pośrednictwem takich równoległych refleksji i narracji Herling-Grudziński reaguje na post-Arendtowską dyskusję o mechanizmach współdziałania w złu. Powraca do wątków sformułowanych w 1950 roku podczas swojej lektury Sartre’a: zdolność żydowskich inteligentów do przeciwstawienia się złu została osłabiona właśnie z powodu ich oddalenia się od własnego narodu. Gdy autor *Innego Świata* snuje rozważania na temat zła ontologicznego i dehumanizacji, woli nie zagłębiać się w refleksję nad rolą, jaką uprzedzenia

- 44 W opowiadaniu narrator jest byłym mieszkańcem Gułagu, który wspomina pobyt „w szpitalu lagiernym nad Morzem Białym” [Herling-Grudziński 2017: 150].
- 45 Nie jest wykluczone, że w krytyce judaizmu (Herlingowi-Grudzińskiemu [2011: 370] udaje się odnaleźć ślady „pojedyunku judeo-chrześcijańskiego” nawet u Kafki!) pisarz inspirował się myślą bardzo przez niego cenionej Simone Weil.
- 46 W listopadzie 1997 roku Herling-Grudziński wysłał do Sławomira Buryły pocztówkę przedstawiającą franciszkańską „cytadelę” św. Klary. Wyraził wówczas swój sprzeciw wobec etykiety „fanatyka polskości” [Prof. Buryła o Herlingu-Grudzińskim 2019].

rasowe i podżeganie do nienawiści odegrały w „społecznej produkcji” teje dehumanizacji.

Rodzi się wiele pytań. W jakiej mierze zniknięcie żydowskiego świata wpłynęło na powojenne diagnozy pisarza?⁴⁷ Czy ukryte poczucie „okropnego upokorzenia” związanego z własnym pochodzeniem i pragnienie bycia „bardziej polskim niż sami Polacy” [Tokarska-Bakir 2015: 316] zdecydowało o Herlingowej analizie niemoralnego zachowania w sytuacjach granicznych, zwłaszcza w przypadku żydowskich organów kolaboracyjnych? I wreszcie: jak duży wpływ na Herlingową wizję Shoah i „bliźniaczej” formy sowieckiego systemu opresji oraz na rygorystyczność w ocenie ludzkich zachowań miał opór francuskich i włoskich intelektualistów przed uznaniem zbrodni stalinowskich?

Są to pytania, na które nie udzielono jeszcze pełnej odpowiedzi. Starając się rozwikłać płataninę łączącą korzenie Herlinga-Grudzińskiego z jego literacką i eseistyczną twórczością poruszamy – jak pisał Włodzimierz Bolecki – „najdelikatniejsze i najbardziej złożone tematy z biografii i autobiografii autora”. Polski krytyk dorzuca:

Biorąc pod uwagę brak źródeł, jesteśmy skazani na czyste spekulacje w tej kwestii. Historyk literatury ma jednak prawo zadawać sobie pytania o rolę „tematu żydowskiego” w twórczości Herlinga i jego znaczenie dla rozumienia jego twórczości jako całości. [Bolecki 2019: 206]

Pragnę dodać, że w artykule tym nie miałam zamiaru przypisać Herlingowi-Grudzińskiemu etnicznego rodowodu na siłę. Uważam

47 Podobne pytania stawiają także Buryła [2019: 96] i Bienkowska [2002: 100]. Warto przytoczyć świadectwo dziennikarki Titti Marrone, którą z pisarzem łączyła wieloletnia przyjaźń: „[...] nie wiedziałam jeszcze o jego żydowskim pochodzeniu, o którym nigdy mi nie mówił [...] [ale – G.T.] od razu pomyślałam: Czy ta analiza [paralela guląg – lager – G.T.] [...] zawiera w sobie, również, niby konspiracyjnie, świadomość należenia do narodu, obiektu najokrutniejszej eksterminacji, jaką kiedykolwiek zaplanowano? Później wielokrotnie zadawałam sobie pytanie, w jakiej mierze jego podwójna natura, polska i żydowska, działała jako autentyczny *vulnus*, intymny węzeł jego tożsamości. I czy ten jego węzeł kiedykolwiek się rozpiął” (*Herling e il suo mondo. Testimonianza*, wystąpienie na sesji międzynarodowej *Napoli di Herling*, Neapol, 26 października 2019, w druku).

jednak, że dalsze analizowanie tej ukrytej płątaniny sprzeczności w kontekście kwestii żydowskości pozwoli na głębsze poznanie dorobku pisarza. Sądzę też, że każda refleksja nad stosunkiem autora *Pietà dell'isola* do świata własnych ojców powinna wynikać z wielogłosowej dyskusji badaczy kultury polskiej i żydowskiej⁴⁸, dzięki zestawieniu postawy Herlinga-Grudzińskiego z innymi strategiami wobec problemów tożsamościowych xx-wiecznych pisarzy pochodzenia żydowskiego. Wiele można jeszcze zrobić, *sine ira et studio*...

Przeł. Magdalena Śniedziewska

Bibliografia

- Arendt Hannah (2004), *Eichmann w Jerozolimie. Rzecz o banalności zła*, przeł. Adam Szostkiewicz, Znak, Kraków.
- Besançon Alain (2000), *Novecento. Il secolo del male. Nazismo, comunismo, Shoah*, Ideazione, Roma.
- Bieńkowska Ewa (2002), *Pisarz i los. O twórczości Gustawa Herlinga-Grudzińskiego*, Fundacja Zeszytów Literackich, Warszawa.
- Błoński Jan (1996), *Biedni Polacy patrzą na getto*, Wydawnictwo Literackie, Kraków.
- Bolecki Włodzimierz (2005), *Ciemna miłość. Szkice do portretu Gustawa Herlinga-Grudzińskiego*, Wydawnictwo Literackie, Kraków.
- Bolecki Włodzimierz (2019), *Le complexe des origines*, w: *Gustaw Herling-Grudziński témoin de son époque et au-delà*, red. Maria Delaperrière, Éditions Petra, Paris, s. 197-222.
- Browning Christopher (1992), *Uomini comuni*, przeł. Laura Salvai, Einaudi, Torino.
- Buryła Sławomir (2019), *(Nie)obecność Zagłady w twórczości Gustawa Herlinga-Grudzińskiego*, w: *Świadectwo – Mit – Tajemnica*.

48 Stanowisko Herlinga-Grudzińskiego spotyka się z krytycznym odbiorem w środowiskach żydowskich. W 2004 roku Dan Halpern [2004], choć doceniał dzieło literackie pisarza, stwierdził: „There is something ignoble in Herling’s repudiation of his roots. [...] It is true that he became interested in Catholicism; possibly he wished to think of himself simply as a Pole. But his refusal to accept membership in the people to which he was born can also be considered a part of Herling’s movement toward the shadows: rather than emerging from Soviet torture wishing to affirm his common humanity with the world, he chose, in art, to separate himself from it”.

- O *Gustawie Herlingu-Grudzińskim*, red. Zdzisław Kudelski, NCK, Warszawa, s. 95-117.
- Cataluccio Francesco M. (2003), *L'ultimo campanaro*, w: Gustaw Herling-Grudziński, *Requiem per un campanaro*, przeł. Vera Verdiani, L'ancora Del Mediterraneo, Napoli, s. 93-100.
- Chaunu Pierre (1998), *Les jumeaux malins du deuxième millénaire*, „Commentaires” 21, nr 81, s. 219-225.
- Eberstadt Fernanda (1987), *Houses of the dead*, [dostęp: 4 grudnia 2020], <https://tinyurl.com/y6p9futz>.
- Filler Witold (1969), *Teorie i praktyki paryskiej „Kultury”*, Wydawnictwo MON, Warszawa.
- Fryde Ludwik (1966), *Klęska Juliana Tuwima*, w: tegoż, *Wybór pism krytycznych*, red. Andrzej Biernacki, PIW, Warszawa, s. 418-420.
- Furnal Irena (2014a), *Rodzice*, [aktualnie niedostępna], <https://tinyurl.com/y5v77mm6>.
- Furnal Irena (2014b), *Ulica Handlowa*, [dostęp: 4 grudnia 2020], <https://tinyurl.com/y3v59jan>.
- Furnal Irena (2015), *Chłopiec z ulicy Kolejowej*, [dostęp: 4 grudnia 2020], <https://tinyurl.com/y6k75lfq>.
- Goldkorn Włoddek (2015), [wypowiedź z konferencji *Gustaw Herling Grudziński: l'uomo, lo scrittore, l'opera*], w: *Dall'Europa illegale' all'Europa unita. Gustaw Herling Grudziński: l'uomo, lo scrittore, l'opera*, red. Marta Herling, Luigi Marinelli, Accademia Polacca delle Scienze, Roma, s. 205-207.
- Gross-Grudzińska Irena (2012), *Podejrzane pochodzenie jako kategoria kultury polskiej*, w: tejże, *Honor, horror i klasycy. Eseje*, Pogranicze, Sejny, s. 163-185.
- Grynberg Henryk (2011), *Pamiętnik 1*, Świat Książki, Warszawa.
- Grynberg Henryk (2017), *Wysepka dobroci*, [dostęp: 4 grudnia 2020], <https://tinyurl.com/yyfkwh96>.
- Halpern Dan (2004), *Shadowlines*, [dostęp: 4 grudnia 2020], <https://tinyurl.com/y6fc0f7l>.
- Herling-Grudziński Gustaw, red. (1947), *W oczach pisarzy. Wybór opowieści wojennych (1939-1945)*, Instytut Literacki, Rzym.
- Herling-Grudziński Gustaw (1968), *Pół miliona Żołnierzy przeciw 2000 słów*, „Kultura”, nr 9, s. 18.
- Herling-Grudziński Gustaw (1992), *Upiory rewolucji*, Fis, Lublin.
- Herling-Grudziński Gustaw (1994), *Salvarsi a costo dell'infanzia*, „La Stampa”, 1 listopada, s. 18.
- Herling-Grudziński Gustaw (1997), *Lager e gulag, orrori gemelli*, „La Stampa”, 23 sierpnia, s. 21.

- Herling-Grudziński Gustaw (1998), *Wyjścia z milczenia. Szkice*, wybór, posłowie i nota o autorze Zdzisław Kudelski, Czytelnik, Warszawa.
- Herling-Grudziński Gustaw (2000a), *Najkrótszy przewodnik po sobie samym*, oprac. i przygotowanie tekstu do druku Włodzimierz Bolecki, Wydawnictwo Literackie, Kraków.
- Herling-Grudziński Gustaw (2000b), *Tak, taki jestem*, rozm. przepr. Anna Bikont i Joanna Szczęsna, „Gazeta Wyborcza”, 29 kwietnia – 1 maja, s. 16.
- Herling-Grudziński Gustaw (2000c), *Variazioni sulle tenebre. Conversazione sul male*, red. Edith de La Héronnière, L’Ancora del Mediterraneo, Napoli.
- Herling-Grudziński Gustaw (2002), [dostęp: 4 grudnia 2020], <https://tinyurl.com/mnc6nv46>.
- Herling-Grudziński Gustaw (2009), *Recenzje, szkice, rozprawy literackie 1935-1947*, vol. 1, red. Włodzimierz Bolecki, teksty zebrał Zdzisław Kudelski, Wydawnictwo Literackie, Kraków.
- Herling-Grudziński Gustaw (2010), *Recenzje, szkice, rozprawy literackie 1947-1956*, vol. 2, red. Włodzimierz Bolecki, teksty zebrał Zdzisław Kudelski, Wydawnictwo Literackie, Kraków.
- Herling-Grudziński Gustaw (2011), *Dziennik pisany nocą*, vol. 1, Wydawnictwo Literackie, Kraków.
- Herling-Grudziński Gustaw (2012a), *Dziennik pisany nocą*, vol. 2, Wydawnictwo Literackie, Kraków.
- Herling-Grudziński Gustaw (2012b), *Dziennik pisany nocą*, vol. 3, Wydawnictwo Literackie, Kraków.
- Herling-Grudziński Gustaw (2013), *Recenzje, szkice, rozprawy literackie 1957-1998. Felietony i komentarze z Radia Wolna Europa 1955-1967*, vol. 3, red. Włodzimierz Bolecki, zebrał Zdzisław Kudelski i Violetta Wejs-Milewska, Wydawnictwo Literackie, Kraków.
- Herling-Grudziński Gustaw (2016), *Opowiadania wszystkie*, vol. 1, Wydawnictwo Literackie, Kraków.
- Herling-Grudziński Gustaw (2017), *Opowiadania wszystkie*, vol. 2, Wydawnictwo Literackie, Kraków.
- Herling-Grudziński Gustaw (2018), *Dziennik 1957-1958*, oprac. Włodzimierz Bolecki, Marta Herling, Wydawnictwo Literackie, Kraków.
- Herling Gustaw (2019), *Etica e letteratura. Testimonianze, diario, racconti*, red. Krystyna Jaworska, Mondadori, Milano.
- Herling-Grudziński Gustaw, Bolecki Włodzimierz (1997), *Rozmowy w Dragonei*, rozmowy przeprowadził, opracował i przygotował do druku Włodzimierz Bolecki, Szpak, Warszawa.

- Herling-Grudziński Gustaw, Bolecki Włodzimierz (2000), *Rozmowy w Neapolu*, rozmowy przeprowadził, opracował i przygotował do druku Włodzimierz Bolecki, Szpak, Warszawa.
- Herling Marta (2005), *L'insurrezione di Varsavia negli scritti di Gustaw Herling*, „Annali dell'Istituto Italiano per gli Studi Storici”, nr 21, s. 1-5.
- Herling Marta (2016), *Napoli 1957-58: il Diario inedito di Gustaw Herling*, „Annali dell'Istituto Italiano per gli Studi Storici”, nr 29, s. 491-511.
- Hérronnière Edith de la (2020), *Gustaw Herling lecteur de Leonardo Sciascia*, „Todomodo”, R. 10, s. 55-72.
- Janion Maria (2009), *Bohater, spisek, śmierć. Wykłady żydowskie*, W.A.B., Warszawa.
- Jeleński Konstanty Aleksander (1954), *Notatki wydawnicze*, „Kultura”, nr 9, s. 128-130.
- Kudelski Zdzisław, nagral i oprac. (2002), *Wspomnienia Gustawa Herlinga-Grudzińskiego*, [dostęp: 4 grudnia 2020], <https://tinyurl.com/y5m6849e>.
- Kudelski Zdzisław (2003), *Gustaw Herling-Grudziński – wątek żydowski. W kręgu biografii i twórczości*, „Rzecz o Książkach” [dodatek do: „Rzeczpospolita”], nr 7(44), [dostęp: 4 grudnia 2020], <https://tinyurl.com/7zuhu8ed>.
- Kudelski Zdzisław (2004), *Judéité dans l'œuvre de Gustaw Herling Grudziński*, „Les nouveaux Cahiers Franco-Polonais”, nr 3, s. 105-110.
- Kulesza Dariusz (2006), *Dwie prawdy, Zofia Kossak i Tadeusz Borowski wobec obrazu wojny w polskiej prozie 1944-1948*, Trans Humana, Białystok.
- Marrone Titti (2020) *Herling e il suo mondo. Testimonianza*, wystąpienie na sesji międzynarodowej *Napoli di Herling*, Neapol, 26 października 2019, [w druku].
- Marcoaldi Franco (1996), *Vittima, non ti perdono*, „La Repubblica”, 4 lutego, [dostęp: 4 grudnia 2020], <https://tinyurl.com/y2evxc72>.
- Perechodnik Calek (1993), *Czy ja jestem mordercą?*, oprac., posłowie, przypisy Paweł Szapiro, Karta, Warszawa.
- P[iasecki] Stanisław (1937), *Wycinanki*, „Prosto z Mostu”, 25 lipca, s. 5.
- Pomian Krzysztof (2011), *Manicheizm na użytek naszych czasów*, w: Gustaw Herling-Grudziński, *Dziennik pisany nocą*, vol. 1, Wydawnictwo Literackie, Kraków, s. 5-14.
- Prof. Buryła o Herlingu-Grudzińskim* (2019), [dostęp: 4 grudnia 2020], <https://newsbar.pl/duszy-wam-nie-dam/>.
- Przebinda Grzegorz (2019), *Contra spem spero. Spotkania Herlinga z Szalamowem*, „Studia Pigioniana”, nr 2, s. 67-93.

- Rudnicki Adolf (1976), *Wielki Stefan Konecki*, w: tegoż, *Wybór opowiadań*, Czytelnik, Warszawa, s. 17-57.
- Sandauer Artur (1959), *Bez taryfy ulgowej*, Czytelnik, Warszawa.
- Sierocki Grzegorz (2015), *Kat, sędzia i ofiara w „Spowiedzi” Calka Perechodnika*, „Pamiętnik Literacki”, z. 3, s. 63-71.
- Skwara Marta (2013), *Tekst w kulturze, kultura w tekście. Tradycja łacińska i literatura staropolska w „Spowiedzi” Calka Perechodnika*, „Poznańskie Studia Polonistyczne. Seria Literacka”, nr 22 (42), s. 33-53, <https://doi.org/10.14746/pspsl.2013.22.3>.
- Steiner John Michael (1980), *The ss yesterday and today: A socio-psychological view*, w: *Survivors, Victims, And Perpetrators. Essays On The Nazi Holocaust*, red. Joe E. Dinsdale, Hemisphere, New York, s. 405-456.
- Stępień Marian (2017), *Dwór Miłosza w Krakowie*, „Zdanie”, nr 1-2, s. 105-113.
- Szadkowska Ewelina (2007), *Od Suchedniowa do Neapolu. Przestrzenie autobiograficzne w opowiadaniach Gustawa Herlinga-Grudzińskiego*, „Acta Universitatis Lodziensis. Folia Litteraria Polonica”, t. 9, s. 211-234.
- Szajnert Danuta (2011), *Argument z Rozmowy autora z Włodzimierzem Boleckim na temat Legendy o nawróconym pustelniku*, w: tejże, *Intencja autora i interpretacja – między inwencją a atencją. Teksty i parateksty*, Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, Łódź, s. 405-421.
- Szajnert Danuta (2015), *Gustaw Herling-Grudziński i Żydzi (rekonesans)*, „Studia Litteraria Universitatis Iagellonicae Cracoviensis”, z. 3, s. 261-274, [dostęp: 20 stycznia 2021], <https://tinyurl.com/y5zpn43m>.
- Szalamow Warłam (2017), *Opowiadania kołymskie*, przeł. Juliusz Baczyński, Rebis, Poznań.
- Śniedziewska Magdalena (2019), *Być jak Leonardo Sciascia. Gustaw Herling-Grudziński i sycylijskie obsesje*, w: tejże, „Osobiste sprawy i tematy”. *Gustaw Herling-Grudziński wobec dwudziestowiecznej literatury włoskiej*, IBL PAN, Warszawa, s. 175-205.
- Tokarska-Bakir Joanna (2015), *Gustaw Herling-Grudziński i legenda o krwi, czyli czy istnieje obowiązek bycia pisarzem żydowskim*, „Studia Litteraria et Historica”, nr 3-4, s. 312-334, <https://doi.org/10.11649/slh.2015.014>.
- Tokarska-Bakir Joanna (2017), *Polska kolej podziemna – Sendlerowa dla dorosłych*, „Książki. Magazyn do czytania”, dodatek do: „Gazeta Wyborcza”, 5 września, s. 72-74, [dostęp: 15 grudnia 2020], tinyurl.com/sh7avnvl.

Tomaszewski Feliks (2006), *Drogi i „stacje wygnania”. Podróże i powroty Gustawa Herlinga-Grudzińskiego*, Wydawnictwo Uniwersytetu Gdańskiego, Gdańsk.

Toruńczyk Barbara (2014), *Rozmowa z Gustawem Herlingiem-Grudzińskim*, w: *tejże, Nitka Ariadny*, Zeszyty Literackie, Warszawa, s. 263-302.

Wańkiewicz Melchior (1950), *O Żydach*, „Kultura”, nr 7-8, s. 35-54.

Wyka Kazimierz (1974), *Pogranicze powieści*, Czytelnik, Warszawa.

Giovanna Tomassucci

“Meanwhile, Jews were burned”... A Few Remarks about Gustaw Herling-Grudziński’s Attitude to Jewishness

For Gustaw Herling-Grudziński, the question of his own roots was a very private matter; he treated them as if they were not present in his life and wrote explicitly about Jewishness or Shoah only in his non-fiction work. Nevertheless, the themes of the historical anti-Judaic persecution and conversion to Christianity are constantly present in his literary work, with allusions to the twentieth century’s massacres. Numerous characters of Jewish origin, belonging to a harassed and destroyed community, appear in many of his literary texts. Certain victims, especially males, are infected by evil, others resist it: over the years, the opposition between these two categories became increasingly noticeable, while the topic of Shoah is faced in a more veiled way. It is indeed not a coincidence that Herling’s first tale about the persecutions of Jews, *The Second Coming*, was written in 1961, at the time of the Eichmann trial, and that later *Don Ildebrando*, *The Bell-Ringer’s Toll* and *The Legend Of A Converted Hermit*, showing Jewish opposing strategies toward evil, were composed after his visit to Majdanek in 1991. Herling looks at the post-Arendt discussion on complicity in evil, polarizing the opposition between good and bad victims already expressed in his narration of the Gulag: he does not envisage any intermediate category analogous to Levi’s *Grey zone* and does not examine in depth the manipulation of the victims in extreme conditions. He prefers to grasp some analogies between persecutions in different historical ages, showing them in a universal perspective of a human “dormant” tendency to evil. Based on Herling’s narrative work, intimate diary, essays and the *Journal Written at Night*, my article treats his tormented relationship with Jewishness not so much as an isolated case, but rather associates it with some strategies of drastic distancing from Jewishness by members of pre-WWII assimilated Jewish intelligentsia who yearned to be seen as more Polish than Poles themselves.

Keywords: Gustaw Herling-Grudziński; Jewish Studies.

Giovanna Tomassucci – profesor polskiej literatury i języka polskiego na Dipartimento di Filologia, Linguistica e Letteratura Uniwersytetu w Pizie. Jej zainteresowania badawcze obejmują polską literaturę epoki renesansu, baroku, romantyzmu oraz XX-XXI wieku. Jej działalność badawczo-naukowa ostatniego okresu dotyczy polsko-włoskich literackich relacji i kulturowych rozdroży między tradycją żydowską a polską literaturą XX wieku.

Magdalena Śniedziewska – polonistka i italianistka, adiunkt w Zakładzie Teorii Literatury w Instytucie Filologii Polskiej Uniwersytetu Wrocławskiego. W latach 2015-2018 adiunkt w Pracowni Poetyki Historycznej IBL PAN w ramach programu FUGA (NCN). Autorka książek: *Wierność rzeczywistości. Zbigniew Herbert o postawie wobec świata i problemach jego reprezentacji* (2013), *Siedemnastowieczne malarstwo holenderskie w literaturze polskiej po 1918 roku* (2014), „*Osobiste sprawy i tematy*”. *Gustaw Herling-Grudziński wobec dwudziestowiecznej literatury włoskiej* (2019), „*Nuta autobiograficzna*”. *O twórczości Gustawa Herlinga-Grudzińskiego* (2019). Zajmuje się związkami literatury i malarstwa, recepcją literatury włoskiej w Polsce oraz motywami ptasimi w literaturze. Adres e-mail: magdalena.sniedziewska@uwr.edu.pl.

Jakub Żmizdiński

Wydział Edukacji Artystycznej i Kuratorstwa,

Uniwersytet Artystyczny Poznaniu

„Wędrowiec-dantofil” w rodzinnej Italii.

Stanisław Vincenz a włoska tradycja artystyczna

Urodził się i wychował u podnóża Karpat Wschodnich¹, kiedy Europa Środkowa była jeszcze niemal dziewiczą krainą współlistnienia wielu sąsiadujących ze sobą narodów. Już w dzieciństwie posługiwał się kilkoma językami, a w trakcie dalszej edukacji oraz indywidualnych poszukiwań i badań poznał ich blisko piętnaście. Zakres tych badań był rzeczywiście imponujący. Stanisław Vincenz ukończył gimnazjum w Kołomyi (przez pewien czas uczył się też w Stryju), a następnie studia w Wiedniu. Obronił doktorat z filozofii, lecz po utracie napisanej rozprawy habilitacyjnej² porzucił ostatecznie myśl o poświęceniu się tej dziedzinie nauki. Gdy ucichła zawierucha wojenna, porzucił stanowisko naczelnika Wydziału Narodowościowego w Ministerstwie Spraw Wewnętrznych i pracę w redakcji piłsudczykowskiej „Drogi”. Zamieszkał w sercu Czarnohory i rozpoczął nowy, znaczący literaturą, etap swego życia. Etap wypełniony pisaniem nie tylko eposu *Na wysokiej poloninie*, lecz także licznych

- 1 Stanisław Vincenz urodził się w Słobodzie Rungurskiej w 1888 roku; zmarł w Lozannie w 1971 roku.
- 2 Rozprawa habilitacyjna spłonęła wraz z dworem w Krzyworówni w czasie I wojny światowej.

esejów, w znacznej części dotyczących antycznej i europejskiej tradycji literackiej, a w szczególności dzieła Dantego Alighieri.

Spośród trzech swoich mistrzów: Homera, Platona i Dantego, to właśnie temu ostatniemu Vincenz poświęcił najwięcej uwagi. W tym związku zachodziła bowiem wewnętrzna symbioza: wymiana doświadczeń między badaczem a pisarzem. *Boska Komedია* miała ogromny wpływ na ukształtowanie Vincenza jako myśliciela i twórcy, ale oddziaływała też bezpośrednio na niektóre aspekty jego tetralogii. Dla artysty istotna była również znajomość tradycji i sztuki włoskiej, a nade wszystko liczne włoskie podróże. Dzięki takim podstawom pisarz mógł formułować oryginalne refleksje na temat włoskiego pejzażu, włoskiej kultury i jej podobieństw z kulturą polską. Wpłynęły one także na jego wizję Europy. Warto przyrzeć się najpierw włoskim epizodom w biografii Vincenza, by następnie wyłuskać z jego twórczości motywy związane z tradycją Italii. Może rzuci to nowe światło na omawiane dzieło literackie oraz ukazać oryginalną perspektywę spojrzenia pisarza na obszar Półwyspu Apenińskiego. Pisano już o związkach Vincenza z Huculszczyzną, o *Tematach żydowskich* i węgierskich śladach pisarza, wątkach ormiańskich i austriackich, o „Grecji Vincenza”, a nawet o „Innej Rosji” wylaniającej się z jego pism – teraz przyszedł czas na Italię [por. np. Woldan 1992: 127-133; Snopek 1994: 5-18; Madyda 2002: 163-170; Pálfalvi 2002: 61-69; Grajewski 2003: 133-142; Sucharski 2008: 159-184; Burda-Fischer 2015; Zięba 2015: 375-420].

1. Włoskie peregrynacje: Wenecja – Neapol – Toskania

Z biografii Sokratesa Karpat opracowanej przez Mirosławę Ołdakowską-Kuflową wynika, że w okresie powojennym Irena i Stanisław Vincenzowie, po osiedleniu się we francuskim Grenoble, a później szwajcarskiej Lozannie, odwiedzili Włochy parokrotnie. Kilka z tych podróży szczegółowo opisała Irena w *Rozmowach ze Stanisławem Vincenzem*. Jednak biografka wspomina również o wcześniejszych peregrynacjach pisarza na Półwysep Apeniński. Niestety wiemy o nich bardzo mało. Pisarz zaledwie napomknął o swojej pierwszej wizycie we Włoszech w eseju *Z perspektywy podróży*:

Już wspomnienie mojej pierwszej podróży do Włoch północnych w roku 1907, tak improwizowanej i po prostu „na wariata”, jak się mówiło po lwowsku, budzi we mnie złudzenie, że jestem tu i tam równocześnie. [Vincenz 1980: 13]

Ten krótki pobyt pozwolił mu snuć porównania architektury włoskiej z lwowską.

O drugim swoim zetknięciu z włoską ziemią Vincenz nigdy bodaj nie wspomniał w jakichkolwiek zapiskach. Miało to miejsce w roku 1915, kiedy odbywał służbę wojskową w 24 pułku piechoty, gdzie w czwartym batalionie, „zanim został adiutantem, dowodził plutonem” [B: 83]. Jak dalej relacjonuje autorka biografii: „[...] zachowała się [...] w rodzinie pamięć o udziale pisarza w wojnie na froncie włosko-austriackim w 1915 r.” [B: 83]. Najprawdopodobniej Vincenz brał wtedy udział w niezwykle zaciętych i krwawych walkach frontowych przebiegających na linii Dolomitów; w trakcie tych potyczek zginął jego żydowski przyjaciel Max Gruber, protoplasta powieściowego Piotrusia Sawickiego.

W eseju *Polityk niepolityczny* Vincenz wspomina kolejny swój przedwojenny pobyt w Wenecji, odnosząc się – jak zauważyła autorka biografii – do owego pierwszego, wspomnianego już pobytu:

Właśnie z profesorem Bartlem nasz stosunek umocnił się przez pośrednictwo Włoch północnych. Już jako dobrzy znajomi spotkaliśmy się, po jego rezygnacji ze stanowiska premiera w roku 1928, w Wenecji. [...] Miałem wówczas rzadką sposobność popisywać się znajomością Wenecji, datującą się sprzed dwudziestu lat, kiedy oczekując na pieniądze z domu, wypełniałem nadmiar czasu przechadzkami po zawikłanych uliczkach i nad laguny, i to dniem i nocą. [...] Lecz i ów człowiek nowoczesny [Bartel – J.Ż.], mimo rzekomo prostolinijną fantazję zgadzał się ze mną w krytyce przewodnika po Włoszech pióra historyka Burckhardta. Ten bowiem nie doceniał czaru kościoła Św. Marka, uważając go niesłusznie za nieograniczoną mieszaninę stylów. A dla nas, mieszkańców wschodu, takie mieszaniny nie były niczym niezwykłym i wcale nas nie raziły. [Vincenz 1983b: 102-103]

Już w tym fragmencie pisarz daje świadectwo swego zainteresowania sztuką i architekturą tego regionu, co potwierdza w dalszych wywodach dotyczących pałacu Dożów i innych zabytków. Całość podsumowuje słowami:

[...] nasze wędrówki po galeriach, kościołach, budynkach i placach weneckich należą do mych najmilszych wspomnień z tej dziedziny obok niezapomnianych wystaw Rembrandta i El Greca, zebranych z całego świata, jakie widziałem nieco później w Niemczech. [B: 103]

Trudno powiedzieć, kiedy Vincenz zainteresował się sztuką włoską (świadczy o tym jego uczestnictwo na wykładach prof. Schlossera [B: 63]). Czy owa pasja była pokłosiem tego młodzieńczego wyjazdu, czy może może iskrą rozpalającą fascynację tradycją kulturową Italii było młodzieńcze zamiłowanie do twórczości autora *Boskiej Komedii*? Esej zatytułowany *Dante a mity ludowe* Vincenz wieńczy obszernym passusem wspomnieniowym, w którym przytacza swoje wystąpienie na kółku literackim w gimnazjum w Stryju, do którego uczęszczał w latach 1904-1905. Jako szesnastolatek porównał wtedy podanie pochodzące z gór Synyci z poematem Dantego [Vincenz 1997: 261-262] i – jak sam dodaje – już wtedy, „bez przymusu szkolnego czy egzaminacyjnego” [B: 262] wybrał sobie za przewodnika poetę z Florencji. Ta fascynacja nie opuściła go nawet w najtrudniejszym okresie. Świadczy o tym wojenny notatnik *Outopos*, w którym wielokrotnie przytacza fragmenty z dzieła Dantego [zob. Vincenz 1993]. Jednym z jego pisarskich niespełnień jest ostateczne porzucenie idei wydania obszernej książki poświęconej Alighieriemu, choć pokaźna liczba dziewięciu esejów mających w sumie ponad sto pięćdziesiąt stron jest sporym wkładem w polską dantologię³. Tu jednak skoncentrujemy się głównie na motywach włoskich obecnych w utworze *Na wysokiej poloninie* (dalej: *Polonina*). Nim do nich przejdziemy, musimy do końca zreferować włoskie peregrynacje Vincenza.

3 Również dantejskie inspiracje zawarte w huculskiej tetralogii nie umknęły uwadze badaczy [zob. np. Mrugalski 2008; Żmizdiński 2018: 58-65].

Choć w okresie powojennym, już jako emigrant, marzył Vincenz o licznych podróżach, niewiele z nich udało mu się urzeczywistnić. Bywał w Niemczech, gdzie mieszkał jego syn Andrzej, i w Anglii, gdzie osiadła jego pierwsza żona, Lena. Miał również to szczęście, że jeden z jego przyjaciół, szwajcarski panidealista⁴, badacz literatury i pedagog John Marbach, przez szereg lat był dyrektorem Scuola Svizzera w Neapolu. Z jego gościny miał okazję kilkakrotnie skorzystać.

Pierwsza włoska podróż Vincenza jako emigranta rozpoczęła się późną wiosną 1955 roku, głównie dzięki zaproszeniu przyjaciela. W swoich zapiskach Irena wspomina o niej marginalnie: „St. wrócił z Italii odmieniony. Właściwie już się odmienił trochę przed wyjazdem, od chwili, kiedy wiedział już, że pojedzie” (4 czerwca 1955) [R 1993, nr 3: 111]. Następnie autorka przytacza krótką relację męża: „Bardzo było wszystko dobrze, wszędzie dobre wino, jedno tylko tu lepsze, to łóżka, a w Rzymie w klasztorze takie wąskie, że bałem się, że się przewrócę” (4 czerwca 1955) [R 1993, nr 3: 111-112]. Redaktor *Rozmów...*, syn pisarza Andrzej, dodał jeszcze w przypisie taką wiadomość: „Podróż do Rzymu, dokąd pisarza zaprosił abp Buczko, i do Neapolu, gdzie był gościem Johna Marbacha” (4 czerwca 1955) [R 1993, nr 3: 111]. Już po śmierci Vincenza, w 1976 roku, w londyńskich „Wiadomościach” ukazał się artykuł Johna Marbacha relacjonujący rozmowę, jaką wtedy odbył ze swoim przyjacielem. Dyskusja, która dotyczyła głównie kwestii rozwoju i historii widzianej z perspektywy historiozoficznej, odbyła się w Neapolu. Ów szwajcarski germanista plastycznie oddał lokalny koloryt i nastrój chwili, co rzuca światło na charakter włoskich przeżyć karpackiego Sokratesa:

Siedzieliśmy na obszernym tarasie starego pensjonatu, oddaleni o rzut kamienia od pałacu Benedetta Croce na via Crispi. Przed nami najwspanialszy widok świata: granatowa zatoka neapolitańska, na lewo delikatnie wznoszące się ku lazurowemu sklepieniu nieba kontury Wezuwiusza, który właśnie świecił

4 Vincenz przyjaźnił się z twórcą panidealizmu Rudolfem Marią Holzapflem oraz członkami koła panidealistów.

w białym kręgu świeżego śniegu; na prawo, między murami koloru ochry, ciemne sady pomarańczowe z błyszczącymi owocami, przed nami szerokie morze. [Marbach 1976: 2]

W późniejszym czasie Vincenzowie dwukrotnie skorzystali jeszcze z zaproszenia do Neapolu. Przebieg obu tych wizyt relacjonuje w swoich zapiskach żona pisarza. Pierwsza podróż odbyła się jesienią 1958 roku. Pobyt we Włoszech trwał od 9 października do 7 listopada. Stan fizyczny siedemdziesięcioletniego wówczas Vincenza nie był już najlepszy. Szczególnej rehabilitacji wymagała jego noga, toteż ważnym elementem pobytu były starania o podratowanie zdrowia pisarza. Irena dokładnie relacjonuje podróż pociągiem, przesiadki i przygodne rozmowy ze współpasażerami, pobyt u Marbacha, spotkania i toczone dysputy, wyjazdy (m.in. do Fossa Nuova) i mijane pejzaże, gdziekolwiek wtrącając uwagi na temat mieszkańców Włoch: „Ludzie, jak u nas we Lwowie – spytasz jednego o drogę, a już cię pięciu prowadzi i uśmiechają się, mają czas dla ciebie” (20 października 1958) [R 1994, nr 4: 131]. Na wyspie Ischia, w miejscowości Forio Vincenzowie spędzili ponad tydzień, odpoczywając i biorąc lecznicze kąpiele.

Druga podróż miała miejsce w roku 1960. Pobyt we Włoszech trwał od 17 maja do 29 czerwca. Pierwszych osiem dni Vincenzowie spędzili nad morzem w miejscowości Rapallo. Wtedy też Stanisław dwukrotnie odwiedził w Nervi poważnie schorowanego Aleksandra Wata. Podobnie jak wcześniej następnie udali się do Neapolu, gdzie zatrzymali się u Marbacha, a stamtąd znów podążyli do Forio na wyspie Ischia. W notatkach żony powraca wtedy często problem braku pieniędzy, który nękał pisarza właściwie przez cały okres życia emigracyjnego. Doskwierała mu także pogłębiająca się niesprawność nogi. Mimo to Vincenz starał się głębiej spoglądać na otaczający pejzaż i odnajdywać w nim ślady dawności – jak zapisała słowa Stanisława jego żona:

Nie masz pojęcia, jak mnie pasjonuje myśl, że to na tej wyspie był Odys, lubię sobie to wyobrażać. Te ciepłe źródła w San Angelo, czy to nie tam szła ze służebnymi Nausikaa prac bie-

liznę? Lubię sobie to wyobrażać, jakby to była moja rodzina.
(6 czerwca 1960) [R 1995, nr 2: 41]

Ta, zdawałoby się, banalnie brzmiąca uwaga, odsłania jednak ważny aspekt myślenia i twórczości Vincenza, do czego przyjdzie nam jeszcze powrócić. I tutaj czytamy uwagi Ireny o mieszkańcach Włoch, ich uczciwości i biedzie panującej wówczas w tym kraju. Zarówno w Forio, jak i później w Neapolu Stanisław miał okazję spotkać się z gronem znajomych, swoich i Marbacha, do których należeli: prof. Reinhard Dohrn i jego córka, Gustaw Herling-Grudziński, poetka Anna Banet i jej mąż, malarz Rudolf Banet.

Vincenz odbył również dwie podróże do północnych Włoch. Pierwszą była trwająca od 16 do 23 sierpnia 1959 roku wycieczka samochodowa, w jaką pisarz wyruszył z rodziną Stanisława, syna z pierwszego małżeństwa. Wspólnie zwiedzili wtedy Turyn, Parmę, Mediolan, Bolonię, a w końcu zatrzymali się w Urbino w Marchii [por. R 1959, 1995, nr 1: 106-107]. Pod wpływem tych doświadczeń powstał esej *Z perspektywy podróży*. Tekst rozpoczyna się od postawienia postulatu, by szukać „ukrytych związków” w krajobrazie:

Można znaleźć więcej niż jedno uzasadnienie, aby podróżując lub zatrzymując się w północnych Włoszech od Rawenny po Bolonię i dalej ku Urbino, Loreto i Ankonie, wspominać odległą Polskę i kraje tak czy inaczej dziejowo z nią związane.
[Vincenz 1980: 13]

W tym kontekście zwraca pisarz uwagę na „wylew architektury włoskiej na wschód Europy” [Vincenz 1980: 13], wspomina znanych Polaków związanych z mijanymi miejscami, w końcu wskazuje na „podobieństwo między ludźmi”: przywołując Marchię, pisarz przypomina Lwów, a także akcentuje wspólne, Włochów i Polaków, doświadczenie emigracji. Kluczem do snucia tych analogii wydaje się kwestia wspólnoty, do której pisarz co jakiś czas powraca. Te porównania autor wieńczy konkluzją: „[...] zwłaszcza zewnętrzne Włochy nieraz przypominają Polskę, pełno kościołów, tylko trochę mniej księży po parafiach niż w Polsce, a równocze-

śnie merowie i municipia komunistyczne jak właśnie w Urbino”⁵ [Vincenz 1980: 16]. Ten niedługi esej, wprowadzający w pejzaż północnych Włoch, pisarz kończy uwagami o wielości i dobrej jakości tutejszych dróg, zarazem o wrażeniu braku dynamiki w kraju nad Adriatykiem. Konstatacje na ten temat są mu potrzebne, by snuć refleksję o przyszłości, w której dzięki „przewalcowaniu” przez historię znikną „może różnice między ludźmi, między regionami, między prowincjami i wreszcie między narodami”, co sprawi, że ludzie uznają, iż „wojna to nonsens”. Ale jakby sam nie dowierzał swoim słowom, pisze dalej:

Czy w krajobrazie starym, zanurzonym w mgliste dzieje „cyklopów”, fenickie czy homeryckie, a dziś przewalcowanym i oczekującym nowych warsztatów aż życie stanie się znośne, wykwitną kiedyś nowe różnice nie groźne, nie drapieżne, lecz twórcze? [Vincenz 1980: 18]

Charakterystyczne dla Vincenza jest to poszukiwanie w krajobrazie śladów dawności, pracy dziejów – najgłębszych ich pokładów. Wspólnota bowiem, do której się – za Dantem – odwoływał, dotyczyła nie tylko ludzi żywych, lecz także relacji z tymi, którzy odeszli, i tymi, którzy przyjdą.

Ostatni, a zarazem najdłuższy pobyt Vincenza we Włoszech miał miejsce w latach 1961-1962. Jego charakter był nieco inny, związany z planami pisarskimi, jak to relacjonował Stanisław w liście do Rostysława Jendyka⁶ z 17 września 1961 roku:

W przyszłym tygodniu wyjeżdżamy do Florencji, bo ja nareszcie uprzytomniłem sobie, iż kończę lat 73, czyli że trzeba sfinalizować zbyt długie studia uprawiane jeszcze w Słobodzie Rungurskiej nad Dantem i napisać ostatecznie dzieło *Obecność Dantego*, które będzie wynosić co najmniej 500 stron. (17 września 1961) [R 1996, nr 1: 113]

5 Podobne refleksje znajdziemy również w esej *Dantyzm w Polsce*.

6 Pisarz ukraiński osiadł po 1945 roku w Monachium.

Vincenzowie na dłużej zatrzymali się w miejscowości Ulivello pod Florencją. W liście do Maryli i Wita Tarnawskich, datowanym na 16 listopada 1961 roku, Stanisław donosi:

W miarę możliwości szwendamy się trochę do Florencji i po Florencji, chociaż moja noga coraz większe sprawia mi trudności, a także po prostu powoduje zmęczenie. Jednak fortele Dantejskie furczą mi po głowie i ciągle coś zapisuję jako szczegóły i wersje dla ilustracji horyzontu, który wydaje mi się niezmiernie ważny. Ostatnio podnieca mnie studium podłoża, tj. Etrurii starożytnej wraz z jej nieustannymi Dziadami i kontaktem ze zmarłymi. Bo to, zdaje się, nie wiem jakim sposobem, odziedziczył Dante. (16 listopada 1961) [R 1996, nr 1: 115]

Pokłosiem tego wyjazdu są refleksje o etruskich korzeniach idei Dantego, obecne w kilku esejach: *Arcydziało a mit ludowy*, *Tło Dantego*, *Siedemsetna rocznica urodzin Dantego* i przede wszystkim *Dante a mity ludowe* (w tym tekście kwestię podglebia etruskiego w Toskanii i jego wpływu na *Boską Komedię* pisarz rozwija najbardziej). Aby znaleźć dowody na potwierdzenie tezy o etruskim charakterze fonetyki toskańskiej, Vincenz wciela się w podróżnika-etnografa, czyli w rolę, która była podstawą jego warsztatu pisarskiego na Huculszczyźnie: „Gdy wędrowiec-dantofil wędruje po Toskanie i porozumiewa się z tamtejszym życzliwym ludem, zauważa wkrótce szczególnie przydechowce, nieco chrapliwe dźwięki tamtejszej wymowy” [Vincenz 1997: 244-245]. Swoje spostrzeżenia wieńczy, jak niemal zawsze, refleksją o charakterze uniwersalnym: „Dźwięk dialektu toskańskiego budzi nas i prowadzi przez podziemne chodniki jakiejś niesamowitej dziedziczności bardzo, bardzo daleko” [Vincenz 1997: 245]. Jednak nie tylko w języku szukał Vincenz owych powinowactw, lecz także w obrzędowości ludowej związanej ze zmarłymi oraz w sztuce. W swoich przypuszczeniach szedł równoległe ze współczesną mu dantologią; powoływał się nieraz na znanych badaczy⁷, choć niektóre jego pomysły mają charak-

7 Pisarz wymienia m.in.: Karla Vosslera, Asin Palacios, Theophila Spörri i Konstantego Michalskiego.

ter oryginalny: „Można natomiast zaproponować coś w rodzaju pogładowego eksperymentu i zilustrować tekst *Piekle* za pomocą kilku obrazów z nekropolii Tarkwinii i Caeres” [Vincenz 1997: 253]. Na pewno też oryginalne są jego odwołania do twórczości Adama Mickiewicza i wskazanie na wspólne – ludowe – źródło poezji florentczyka i autora *Dziadów* [zob. np. Vincenz 1994]. Przytaczając przykłady obrzędowych zachowań praktykowanych w niektórych wsiach Tarkwinii jako przeżytków etruskich, Vincenz wyraża po raz kolejny przekonanie o „nieprawdopodobnie twardym życiu” archaicznego folkloru, który potrafi trwać tysiące lat.

2. „Nerw prawdziwie europejski” w Neapolu

Podczas pobytu we Włoszech w 1958 roku powstał również *List z Neapolu* opublikowany rok później w paryskiej „Kulturze”, a skierowany do Czesława Miłosza jako odpowiedź na esej *La Combe*. Ów „dialog”⁸ z młodszym przyjacielem, uczniem i późniejszym noblistą przynosi garść podróżniczych refleksji pisarza. Zanurzony jest w pejzażu kulturowym południa Italii, który ma pełnić funkcję ilustracji głównej tezy *Listu...* Została ona zaczerpnięta z eseju Miłosza i wskazywała, że Vincenz reprezentuje typ emigranta, który „nie został nikąd wygnany” [Vincenz 1959: 22]. Od razu trzeba zasygnalizować tu pewną uwagę – owszem, pisarz utożsamiał się z tym poglądem, jednak nigdy nie opuścił Europy. Alpejska wioska La Combe, w której spędzał co roku kilka miesięcy i gdzie w starym górskim domku przyjmował swoich przyjaciół, odgrywając rolę Sokratesa w stworzonej przez siebie „Akademii”, była dla niego namiastką karpackiego Bystreca. Opisywana w *Liście...* Italia może być wykładnią tezy o emigrancie „znikąd niewygnanym” właśnie dlatego, że nie tylko jest podobna krajobrazowo do Europy Środkowej, lecz także jest na wskroś europejska, utożsamia europejskiego ducha – o okolicy Neapolu czytamy, że „jest może jeszcze bardziej dawną Europą niż obecną” [Vincenz 1959: 23]. Aby to zilustrować, autor powołuje się na „szepoty”. To jeden z akustycznych, a zarazem symbolicznych sygnałów-znaków, którymi przesycona

8 *List* nosi podtytuł *Dialog z Czesławem Miłoszem*.

jest Vincenzowa *Połonina*⁹. Szepty – te najcichsze dźwięki, które może usłyszeć tylko człowiek „świadomy”, mówią coś ważnego, zarówno do mieszkańca huculskiej chaty, jak i do wędrowca w lesie bukowym pod Neapolem. Co prawda, są to nieco inne szepty, ale i tak pozwalają autorowi na uogólnienie: „[...] buki i bukowiny są ramami Europy” [Vincenz 1959: 23]. Słowa te brzmią niemal jak parafraza stwierdzenia Fernanda Braudela o granicach obszaru śródziemnomorskiego: „Oliwki i drzewa palmowe trzymają wokół niego straż honorową” [Braudel 1994: 15].

Dla Vincenza w jakimś sensie ojczyzną była bowiem cała Europa. Zawsze potrafił wskazać nici wiążące jej odległe regiony, szczególnie jego „ściślejszą ojczyznę” – Huculię – z innymi, bliskimi jej historycznie, krajobrazowo czy kulturowo obszarami. Szepty słyszał zarówno w „Cumae, greckich Kymai, w grotach Sybilli” [Vincenz 1959: 24], które zapewne miał okazję wtedy zwiedzić, jak i w neapolitańskim klasztorze kamedułów oraz w dzielnicy Vomero. Swoje dalsze przeżycia, związane z pogadankami o Homerze, które prowadził z włoskimi uczniami i czytaniem im po włosku fragmentów *Połoniny*, Vincenz ponownie kwituje odniesieniem do Europy. Opisuje moment, kiedy natknął się na „nerw prawdziwie europejski” [Vincenz 1959: 27], czyli dzieje rodziny matki profesora Dohrna. I tę historię Vincenz kwituje sentencjonalnie: „Mówi się zazwyczaj, że świat jest mały, ale raczej należałoby powiedzieć, że rodzina europejska jest dość wielka i trzyma się mimo wszystko jeszcze co najmniej ostatkami sił” [Vincenz 1959: 28]. Dalej snuje w podobnym tonie swoje uwagi po spotkaniu z pochodzącym z Warszawy żydowskim proletariuszem, malarzem o nazwisku Rodolfo-Ruwyn, który spotkał w Neapolu swoją przyszłą żonę, polską hrabinę i poetkę Annę Filangeri¹⁰. Zakończył je refleksją o Odyseuszu na wyspie Ischi i Morzu Śródziemnym jako żywiole *Odysei*. Vincenz nie mógł się czuć wygnańcem w świecie, który był jego „szerszą” ojczyzną. Parafrazuje tu pojęcie „węższej” czy

9 O akustycznym wymiarze utworów Vincenza pisałem w książce *Wzór nieznaną. Stanisław Vincenz a muzyka* [Żmidziński 2018].

10 To wspomniani już wcześniej Anna i Rudolf Banet (oboje nosili wspólne nazwisko przybrane).

„bliższej” ojczyzny, którego pisarz używał, by nie stosować kalki z języka niemieckiego – pojęcia „małej” ojczyzny (*Heimat*), gdyż uważał, że jest ono nieadekwatne do polskiej tradycji. Jaki był zakres owej „szerszej” ojczyzny? Wydaje się, że odbiciem jej granic geograficznych, określonych obszarem występowania buka, był zasięg promieniowania kultury wyrosłej ze źródła antycznego humanizmu. Aby odnaleźć miejsce, z którego owo źródło wypływa, trzeba zagłębić się w świat *Poloniny*.

3. „Pępek ziemi jest w Rzymie...”

„Pępek świata jest w Rzymie, innego nie będzie” [Z: 7] – takie motto otwiera część pierwszą *Zwady* (drugiego tomu tetralogii) zatytułowaną *Źródła*. Z następującego później wykładu swoistej dziedziny badań, którą można by nazwać „pępkologią”¹¹, dowiadujemy się, że chodzi o pępek „niegdyś przechowywany w Delfach – co były Rzymem dla hellenskich wątpień i sumień – kamień spadły z nieba” [Z: 9]. Dalej jednak mowa jest również o „bliższym” pępku: „To jajo w luskach i obłóczkach wielu jaj, ten rdzeń Wierchowiny, ściśnięty wieloma słojami wierchowin i połonin, mędrzy górcy nazwali sobie potajemnie *Pępkiem ziemi*” [Z: 9]. Owego pępka szuka w podziemnych korytarzach Palenicy jeden z głównych bohaterów całego cyklu: Foka Szumejowy. W istocie „pępek” jest wariantem „centrum świata”, jednak bliższym samemu człowiekowi, nieomal „cielesnym”, mającym istotne związki z ziemią, a więc i ze wszechświatem, który u Platona, a zarazem w Vincenzowym systemie, był dla człowieka czymś opiekuńczym. To właśnie kosmos stanowił dla pisarza, podobnie jak dla Dantego, najszerszą płaszczyzną poszukiwania wspólnoty.

Co jednak wynika z tego, że Rzym był pępkiem świata i dlaczego nim był? Pomocne tu będzie odwołanie się do eseistyki pisarza, w której wielokrotnie nawiązywał do *Monarchii* Dantego, gdyż idee zawarte w tym traktacie uznawał za godne uwagi nawet w XX wieku¹². Zwracał uwagę choćby na wyraźne rozdzielenie

11 Użyłem tego pojęcia w moim artykule [Żmidziński 2017].

12 Szerzej omawiam to zagadnienie w artykule *Rzeczpospolita Vincenza* [Żmidziński 2021].

władzy świeckiej i duchowej. Rzym był dla Vincenza ważny jako dawna stolica – symbol takiej właśnie monarchii, utopijnego ustroju politycznego, o którym rozmyślał przez lata. Stąd jego eseje o Gandhim, uwagi o Machiavellim, obszerne passusy poświęcone prawu w *Połoninie*, szczególnie w *Listach z nieba*. Aktualnym śladem owego centrum była stolica papieżstwa, a na kartach tetralogii padają o nim ciepłe słowa. Gdy na początkowych stronnicach *Prawdy starowieku* czytamy o górskich ścieżkach – płajach, dowiadujemy się, że z płaju nad Dancerskim „poprzez skały otworzyła się od razu droga do Rzymu” [Ps: 13], tam, gdzie pępek ziemi i „papa-rymski, dziadek najmilszy” [Ps: 13]. Tom ten zamyka wizyta w Rzymie i audiencja u papieża, opisywanego z „naiwną”, niejako ludową sympatią, podobną do tej, z jaką przedstawiany jest w *Połoninie* cesarz w Wiedniu:

[...] wiele lat temu garstka gazdów huculskich, ze sławnym Foką Szumejowym i rzeźbiarzem Markiem Mehedenym na czele, pojechała pod opieką księdza metropolity lwowskiego do Rzymu. W delegacji do papy-rymskiego, do samego Ojca świętego! Powiadają niektórzy, że tam, a nie gdzie indziej jest pępek ziemi. Przekazują też i dużo o tym gadają, że bardzo dobrze tamtędy jechać na umieranie, bo bliżej nieba. [Ps: 493]

W tym samym tonie narracji, stylizowanym – jak to często bywa w *Prawdzie starowieku* – na opowieść huculskiego powiastuna, autor wspomina: „[...] nieźle żyło się w tej rozśpiewanej Italii. Świat pełen krasy, kościoły, kaplice, obrazy, pomniki, mosty, a wino także. Wszystko tak, jak się u nas w bajkach opowiada” [Ps: 495]. Takich ciepłych uwag o ziemi włoskiej rozsianych po całej *Połoninie* jest więcej. Można przypuszczać, że wszystkie są reminiscencją doświadczeń samego autora.

Wspominanego już Fokę Szumejowego poznajemy jako tego, który „bywał w Wenecji” [Ps: 61]. Jeszcze kiedy ukrywał się przed służbą wojskową u niejakiego Fedora, jego brat opowiadał mu o Wenecji należącej wtedy do monarchii austro-węgierskiej. Ponieważ służyli tam Rusini i Huculi, także Foka zapragnął zobaczyć miasto na wodzie. Sam zaciągnął się do służby, a gdy go odesłano

do Wenecji, traktował ten pobyt raczej rozrywkowo, wykradał się z koszar na zabawy i tańce, śpiewał i chadzał po ulicach. Po kilku miesiącach, za sprawą interwencji jego ojca, odesłano go do domu, ale dzięki tym doświadczeniom „miał o czym opowiadać przez całe życie” [Ps: 79] i zyskał sobie mir w społeczności huculskiej:

Po wielu latach jeszcze, jako stary człowiek opowiadał o tym mieście, że nie wymądrowałby w bajce nic piękniejszego. O tym, jakie tam morze jest oswojone, tak iż każdy pan i gazda łódką pod swój pałac zajeżdża. Opowiadał o tych pałacach, o mostach przedziwnych, powyginanych, o zabawach przepięknych. I o tym, jaki to naród wenecjański dobry, grzeczny, czemny¹³, i ujmujący jak żaden inny. Jak się lubują w strojach. A w tym wszystkim jakże do naszych chrześcijan, do Huculów podobni. – Łagodnie przemawiają, słodko, delikatnie. Nabyłem się z nimi! I muzyki nasłuchiwałem się, co z tych fal rozświetlonych płynie. [Ps: 79-80]

Tak mówił Foka, jakby relacjonował młodzieńcze wojaże samego Vincenza. Nawet w *Barwinkowym wianku* przywołane jest „miasto na wodzie”, w porównaniu korowodu wozów kierowanych przez żydowskich bałagułów¹⁴, wiozących gości weselnych do Krzyworówni: „Bałaguły śpiewali, strzelali z biczysk, posuwali się przez wieś podgórskie powoli niczym rozśpiewane łodzie weneckie” [Bw: 99].

Podobne reminiscencje swoich podróży, tym razem z Neapolu, włożył autor w usta Dziedzica, czyli swojego dziadka z Krzyworówni w *Listach z nieba*. Podczas biesiady w przeszkłonej werandzie (zwanej Durijka) mówił do siedzącego obok księdza:

Ten basen szklany coś mi przypomina. W pobliżu Neapolu jest miescina nad samym morzem. Nic tam zresztą nie ma ciekawego, tylko szklany bazar dla turystów, a raczej dwa bazary w szklanej hali. Na lewo istna fabryka świętych, pomniki dla kaplic i dla grobów. Wybór niezwykły [...] Cały pawilon szklany wypę-

13 czemny – ‘grzeczny, zacny, miły’

14 bałagułów – ‘woźniców’

niony barwą morza jak tutaj barwą nieba, a na prawo widać przez szkło ciasną zamkniętą uliczkę w kształcie litery V, opadającą ku morzu. Jest tam jakiś cmentarzyk klasztorny. Trumny stojące w szeregu wygiętym jedna obok drugiej, a u czoła ich, u wylotu uliczki, rzeźba Jezusa. Wzlatuje z podstawy i prowadzi ku morzu swój ciąg wybranych w maskach z trumien. Rząd trumien, które wypełniały się w ciągu wieków umarłymi braćmi z klasztoru jest zagięty w takim rozmachu, że zda się wnet spadną z nich maski kamienne i cały szereg wzleci za Nim. [Lzn: 89]

Dodać należy, że *Listy z nieba*, stanowiące trzeci tom *Poloniny*, to niemal w całości coś w rodzaju sympozjonu – dysputy na rozliczne tematy prowadzonej przez gości zaproszonych na chrzciny Hafijki, córki Foki Szumejowego. Tytułowe *Listy z nieba* określają też zasadniczą kanwę tych rozmów.

Jeszcze w ostatnim tomie, *Barwinkowym wianku*, Neapol opisywany jest, obok Abisynii i Cejlonu, jako miejsce planowanych podróży pana Tytusa [por. Bw: 111]. W tym samym tomie znajdziemy kilka innych akcentów włoskich: wspomniany jest autor *Wieczorów florenckich*, Julian Klaczko – neofita „ze sfer kabalistycznych Wilna, rzekomo nawrócony pod wpływem Dantego” [Bw: 34] – a także bezimienny genueńczyk, malarz z przełomu XVII i XVIII wieku [zob. Bw: 42-43]. Pojawia się również akcent starożytny:

W każdym kraju jest jakaś oś, jak gdyby odskocznia. Gdy się spogląda z Rzymu ku południowi, oczy natrafiają na światła latarni morskiej miejscowości Gaeta, która nie tylko zasłynęła w niedawnych bojach republikańskich Garibaldiego o Italię, nie tylko dała nazwisko całemu rodowi, lecz skierowała myśl ku Eneaszowi, który właśnie w Gaece po raz pierwszy wylądował. Niemały to dystans dla genezy Rzymu i Italii. [Bw: 35]

Ten passus rozdziału zatytułowanego *Mądrość jesienna* włączony jest niejako w myśl pani Zuzanny, arystokratki i prababki autora zdążającej na wesele wnuka do Krzyworówni. Wyprzedza jej uwagę o przełęcz Suligul, otwierającej krainę huculską od strony Węgier. Ta italska wzmianka ma, jako jedna z wielu, uprawomocnić Vin-

cenzowy sposób czytania krajobrazu, o którym sporo już napisano [zob. np. Kolbuszewski 1996]. Krajobraz w ujęciu pisarza jest bowiem nośnikiem wielu znaczeń, a narosłe wokół niego warstwy historyczne są bodaj najważniejsze. Właśnie odwoływanie się do najdawniejszych warstw historycznych było dla Vincenza rekonstrukcją mitu, który każdy krajobraz tworzył w mentalności jego mieszkańców, choć również omawiany *passus* jest kolejnym przykładem w ciągu analogii łączących Polskę z Italią.

Jednak najważniejszy włoski akcent *Połoniny* pisarz umieścił w tomie drugim, *Zwadzie*. Chodzi o „Italianów” pracujących przy wyrębie w czarnohorskich lasach. Wśród nich był też Kamio, którego pragnął usynowić jeden z głównych bohaterów cyklu, gazda z Ilci Tanasij Urszega. Młody, biedny Włoch zachodził do starca, by go rozweselić. Udawało mu się to, gdyż znał przeróżne sztuki cyrkowe. Foce, który wysłuchał opowieści Tanasija podczas przejazdu na butyn (wyręb), nie dane jednak było poznać Kamia. Kiedy przybył na miejsce, Kamio już nie żył. Jego ciało odnaleziono zasypane śniegiem na dnie wąwozu – zapewne zabiła go spadająca kłoda. W nocy rozpoczął się tradycyjny huculski obrzęd pogrzebowy – *posizynie*, który jednak nie spotkał się ze zrozumieniem Włochów. Wesole wspomnianie nieboszczyka w noc po jego śmierci nie było przez nich akceptowane i dopiero Foka wytłumaczył im w ich rodzimym języku sens tych zachowań. Jest to jedno z kilku miejsc w *Połoninie*, w których Vincenz zestawia przedstawicieli dwóch nacji o odmiennej mentalności i szuka między nimi nici porozumienia. I tu, inaczej niż między rębaczami a międzynarodową dyrekcją trustu drzewnego, ta nić została odnaleziona. Stało się tak dzięki wysiłkom Foki oraz miejscowego powiastuna (opowiadacza), Andrija Płytki, który opowiedział o swojej znajomości ze zmarłym, bezdomnym skoczkiem cyrkowym, a szczególnie o tym, jak Kamio wydobyl go z zasy i uratował mu życie. Istota charakteru i sytuacja życia młodego Włocha zawiera się w początkowych słowach Andrijka:

Chodzi sam po lesie i nieraz sobie zaśpiewa po italiańsku
i zawodzi jakoś: „Kielba – koza – baciara – liarozar¹⁵”. Powiadam

15 *Che Bella cosa baciara la rosa* – Co za piękna rzecz całować różę.

do niego: – „Co tobie, bracie Kamio, wciąż ta kobyła i koza w głowie?” A on w śmiech: – „Idź het, Andrijko, to nie kobyła ani koza żadna, a dziewczyna kraśna, kapujesz? Tak, aby ją pocałować.” To mu w głowie było! I to wam powiadam, bo wiem: on poszedł w puszcę na te roboty przez to, że był sam, samiutki na całym świecie. Mówił mi to po naszemu, tak jak potrafił: – „Mama nima, tata nima, brat nima, żona nima! Niente, niente, nima! Tak ja na ferowija (to po ichniemu kolej) i aż tu na butyn...” I to wam jeszcze powiadam: on zginął także od tego, że był sam. Jedno, jedyne słowo uratowałoby go. Jedno słowo zatrzymałoby go tam przy ryzie. [Z: 38]

Opowieść Andrijka jest bardziej wymowna, jeśli uświadomimy sobie, że jedną z zasadniczych cech Vincenzowego świata jest wspólnotowość: wszyscy bohaterowie należą do jakiejś wspólnoty lub dążą do tego, by się w niej znaleźć. Prócz Kamia chyba tylko stary rekrut wojskowy Pańcio cierpiał z powodu samotności. Samotność bez wspólnoty to śmierć – sugeruje autor. I jeszcze ustami Tanasija dopełnia żalu po samotnym człowieku, który nie doczekał przyjaznego, ratującego życie słowa: „Oj durny ja, durny. Czemuż od razu nie zatrzymałem go u siebie. Ej, Boże, Boże. A wszystko potrafił zrobić. Kochała go chudoba. Przepadło! Żeby choć na posizynie był zdążył” [Z: 41].

Trudno powiedzieć, dlaczego w powieści Vincenza Włochem był właśnie ten rębacz, który stał się samotną ofiarą lasu zapowiadającą śmierć kolejnych siedmiu huculskich rębaczy. Czy autor chciał podkreślić w losach tego biednego, zarobkowego emigranta wspólnotę dziejów Polaków i Włochów? Na pewno w ten sposób raz jeszcze wyraził swoją sympatię do bliskiego mu narodu. Prawdopodobnie pierwowzorem także tej postaci była jakaś autentyczna, spotkana przez Vincenza osoba...

4. Rodzinna Italia – rodzinna Europa

Zgłębiając pisarski warsztat autora *Poloniny*, przekonujemy się, że jego pisarstwo miało wiele aspektów, przede wszystkim etnogra-

ficzny¹⁶, czy nawet publicystyczny [zob. Madyda 2015] (co widzimy głównie w pierwszym tomie), a także aspekt autobiograficzny, o czym przekonuje konstrukcja postaci Foki Szumejowego¹⁷ i po części również Dziedzica, Tanasija, pana Tytusa czy Władysława – a więc postaci, które często przemawiają głosem autora lub streszczają jego doświadczenia życiowe. *Połonina* jest w pewnym sensie również sagą rodzinną. Jednak nie chodzi tu tylko o rodzinę w najwęższym tego słowa znaczeniu, bo o tym przekona się każdy czytelnik tetralogii, kiedy już dotrze do końca eposu i zacznie czytać *Epilog – Kronikę stаницы górskiej*, czyli dworu dziadka Przybyłowskiego w Krzyworówni. Podano tam, które z powieściowych postaci mają swój autentyczny rodowód: począwszy od dziadka autora – Dziedzica Przybyłowskiego – i jego żony Otylii poprzez innych mieszkańców dworu i członków dalszej rodziny, a skończywszy na Foce Szumejowym, który we dworze bywał, i wielu innych postaciach, znanych pisarzowi z dzieciństwa lub z opowieści zasłyszanych w dziecięcym wieku.

Można powiedzieć, że Vincenz wpisał w swoje *opus magnum* również dzieje rodu Vincenzów i Przybyłowskich. Przekonuje o tym choćby passus o badaczu z Prowansji, umieszczony w pierwszym tomie tetralogii. Był to „emigrant francuski, skoligacony przez żonę z naszym krajem, pan Charles François Joseph de D. [...] uczony człowiek, doktor medycyny, chirurgii i botaniki wyruszył z Kosowa w góry” [Ps: 452]. Ta opowieść kończy się niewyjaśnioną śmiercią badacza, który „nigdy już nie opowiedział nic swojemu małemu jedynakowi ani o tej krainie, ani o słodkiej Prowansji” [Ps: 455]. Poza uwagą Jerzego Stempowskiego [2015: 372] – „Botanik francuski sprowadzony przez Józefa II na badanie flory Karpat François-Vincent ... (spytać Jędrusia). Syn botanika Franciszek Vincenz ożeniony z Kluczyńską” – nie mamy żadnych dowodów, by utożsamić tę postać z przodkiem samego pisarza ani z jakąkolwiek inną postacią historyczną. Biografka pisarza wersji Stempowskiego nie potwierdza – jest to zapewne element mitologii rodzinnej – jednak zamieszcza informację:

16 Tak odbierano przede wszystkim pierwszy tom.

17 „Foka to Stanisław Vincenz. St. Mówi, że to widać” (5 lutego 1951) [R 1993, nr 1: 24].

Przodek pisarza, Charles-François de Vincens zmuszony, jak głosi tradycja rodzinna, do opuszczenia rodzinnego kraju, z początkiem rewolucji francuskiej, udał się do Wiednia, gdzie poślubił piękną Polkę, córkę generała kościuszkowskiego. [B: 14]

Ważniejsza może jest w tej historii geneza rodu Vincenzów. Jak pisze Ołdakowska-Kuflowa: „[...] przodkowie tej starej hrabiowskiej rodziny przed osiedleniem się w Prowansji władali Vicenzą, stolicą regionu Vicentin w państwie weneckim, czego ślad zachowuje nazwisko” [B: 14].

Ostatnio weryfikacji podań rodzinnych o pochodzeniu Vincenzów podjął się Bogusław Andrzej Baczyński. Jeśli chodzi o przodków od strony ojca, to byli oni raczej urzędnikami, a nie arystokratami: „Wygląda na to, że Vincenzowie zdążają do Lwowa z Moraw” [Baczyński 2019: 321]. Również Przybyłowscy nie należeli do szlachty i jedynie żeńska linia przodków matki pisarza, rodzina Wassilków, ma korzenie szlacheckie. Swoje wnioski badacz konkluduje:

Wydaje się rzeczą słuszną podsumować niniejszy przyczynek do biografii autora *Barwinkowego wianka* stwierdzeniem, że do licznych odniesień do najdawniejszej genealogii, zawartych w tej i w innych częściach cyklu *Na wysokiej połoninie*, trzeba podchodzić z rezerwą, w kategoriach arkadyjskiego mitu – tak jak potraktowana została Huculszczyzna i ludzie ją ożywiający. [Baczyński 2019: 330]

Nie mamy pewności, czy Vincenz dobrze znał autentyczne pochodzenie swoich przodków i ich losy; nie wiemy, na ile świadomie kreował ów rodzinny mit, a na ile rzeczywiście wierzył w swoje arystokratyczne, włoskie pochodzenie. Na pewno jednak kwestie tożsamościowe były dla niego niezwykle ważne.

Dlatego tutaj poświęcamy tyle miejsca na przedstawienie poniekąd legendarnych dziejów odległych przodków pisarza? Ma to ścisły związek ze sposobem jego myślenia, które rzutowało też na samą twórczość. Vincenz szukał ukrytych związków, czę-

sto tak głęboko ukrytych, że niemal nieobecnych. Przykładem może być drążenie przez niego etruskich korzeni dzieła Dantego. Podobnie myślał o swojej tożsamości, również tożsamości rodzinnej, a szerzej: o tożsamości bliskich sobie nacji i w końcu Europy. Jego główny powieściowy porte-parole, Foka Szumejowy, choć był postacią autentyczną, miał też znaczące imię. W języku rumuńskim (a pisarz miał też przodków rumuńskich od strony matki) *foc* znaczy „ognisko”, „światło”, natomiast w języku greckim *Foc* to mieszkaniec Fokidii, krainy, w której leżały Delfy. To właśnie tam umieszczono w oltarzu kamienny omfalos – pępek ziemi. Jak wiadomo, przedłużenie tamtego pępka sięga do Rzymu, dawnej stolicy imperium i spadkobiercy greckiej kultury, stolicy papieństwa i współczesnych Włoch. I choć Vincenz kiedyś zwierzył się żonie, że posiada, być może, korzenie greckie¹⁸, równie dobrze mógł poszukiwać swoich przodków w ojczyźnie Dantego – czyż nie po to w młodości on sam, a za nim Foka, udał się do Wenecji, do odległego, legendarnego gniazda swego rodu? To właśnie tego typu myślenie charakterystyczne jest dla pępkologii.

Barwinkowy wianek to najbardziej „rodzinny” tom *Połoniny*. Opowiada o weselu rodziców pisarza, na które ze wszystkich stron zjeżdżają się przyjaciele i rodzina młodych. Podczas uroczystości pan Lewandowski wygłasza mowę do Żyda Weisera, a rzymskie pochodzenie Polaków przedstawia w niej jako pewnik: „Bez nas Rzymian i bez was Żydów ten kraj byłby zbyt smutny. Wiadomo bowiem powszechnie, mistrz kronikarz wywodzi nas accuratissime od Rzymian” [Bw: 61]. Oczywiście nie jest to deklaracja tożsamościowa pisarza, niemniej ślad jego myślenia, potwierdzający choćby refleksję zawartą w jednym z esejów o latinizacji pojęć politycznych w naszej części Europy. Z kolei Stanisławów, gdzie mieściła się ekspozytura Akademii Jagiellońskiej i kolegium jezuickie, opisano w „Epilogu” jako „najdalsz[ą] na południowym-wschodzie stanic[ę] europejskiej nauki i oświaty” [Bw: 413]. Dla Vincenza bowiem, choć „Matka wspólna” – „córka Słowa” [Bw: 396], jak ją określił

18 „Już kilka razy myślałem, że pochodzę od Greków. Mówili mi, że podobny do Sokratesa. Przy tym wiadomo, że Sokrates nie miał greckiego typu. To możliwe przez Wasylków i Kantakuzenów. Takie mi się to bliskie wydaje i dziwne, że takie podobne do Huculów” (7 lipca 1965) [R 1999, nr 1-4: 188].

pan Władysław, była jedyną Ojczyzną. Huculia była tą „bliższą” ojczyzną, zaś „szerszą” – Europa, utożsamiana z tradycją grecko-rzymską, najpełniej obecną i odczuwaną przez pisarza właśnie na ziemi włoskiej, z którą łączyły go więzi nieomal rodzinne. Dlatego pisarz miał prawo nie czuć się „znikąd wygnany”.

Warto więc zabiegać, by zmienić dotychczasową sytuację, którą niedawno scharakteryzowała tłumaczka tekstów polskich na język włoski, Monika Woźniak: „We Włoszech nie było jeszcze żadnych translacji Vincenza. [...] kanon tekstów Vincenza warto stworzyć, lecz wydaje mi się to mało realistyczne” [Ucherek 2015: 573]. Czas, by „dalsza” ojczyzna upomniała się w ten sposób o pamięć po swoim „śmiałym i wspólnie czującym” [Vincenz 1983a: 189] duchowym spadkobiercy.

Skróty

- B – Mirosława Ołdakowska-Kuflowa, *Stanisław Vincenz: pisarz, humanista, orędownik zbliżenia narodów. Biografia*
 Bw – Stanisław Vincenz, *Na wysokiej połoninie*, t. 4: *Barwinkowy wianek, epilog*
 Lzn – Stanisław Vincenz, *Na wysokiej połoninie*, t. 3: *Nowe czasy. Ks. 2, Listy z nieba*
 Ps – Stanisław Vincenz, *Na wysokiej połoninie*, t. 1: *Prawda starowieku. Obrazy, dumy i gawędy z Wierchowiny Huculskiej*
 R – Irena Vincenzowa, *Rozmowy ze Stanisławem Vincenzem*
 Z – Stanisław Vincenz, *Na wysokiej połoninie*, t. 2: *Zwada*

Bibliografia

- Baczyński Bogusław Andrzej (2019) *Galiczyjsko-lodomeryjska linia Vincenzów*, „Teksty Drugie”, nr 3, s. 317-330, [dostęp: 13 stycznia 2021], <https://tinyurl.com/y4y33cxd>.
 Braudel Fernand (1994), *Ziemia*, w: Fernand Braudel, Roger Arnaldez [współaut.] i in., *Morze Śródziemne. Przestrzeń i historia, ludzie i dziedzictwo*, przeł. Maria Boduszyńska-Borowikowa, Barbara Kuchta, Adam Szymanowski, Volumen, Warszawa, s. 11-28.
 Burda-Fischer Dorota (2015), *Stanisława Vincenza tematy żydowskie*, Agencja Wydawnicza a linea, Wrocław.

- Grajewski Wincenty (2003), *Grecja Vincenza*, w: tegoż, *Maszyny dialogowe. Szkice teoretycznoliterackie*, Universitas, Kraków, s. 133-142.
- Kolbuszewski Jacek (1996), „Pismo światowe” Stanisława Vincenza, w: *Z problemów aksjologii literatury i kultury popularnej: prace ofiarowane Józefowi Nowakowskiemu*, red. Stanisław Uliasz, Wydawnictwo Wyższej Szkoły Pedagogicznej, Rzeszów, s. 41-54.
- Madyda Aleksander (2002), *O idealizacji Hucuałów w „Na wysokiej poloninie”*, w: *Stanisław Vincenz – humanista XX wieku*, red. Mirosława Ołdakowska-Kuflowa, Towarzystwo Naukowe KUL, Lublin, s. 163-170.
- Madyda Aleksander (2015), *Prawda starowieku Stanisława Vincenza jako utwór publicystyczny*, w: *Zatrudnienie: literat. Materiały, studia i szkice o Stanisławie Vincenzie*, red. Jan Andrzej Choroszy, Agencja Wydawnicza a linea, Wrocław, s. 283-295.
- Marbach John (1976), *Rozmowa ze Stanisławem Vincenzem*, przeł. Jan Torosiewicz, „Wiadomości” [Londyn], nr 7 (1559), s. 2.
- Mrugański Michał (2008), *Aktualność Dantego i Kresy Vincenza. Teologia i styl „Na wysokiej poloninie”*, „Prace Filologiczne. Seria Literaturoznawcza”, t. 50, nr 1, s. 271-305, [dostęp: 13 stycznia 2021], <https://tinyurl.com/y2su69k5>.
- Ołdakowska-Kuflowa Mirosława (2006), *Stanisław Vincenz: pisarz, humanista, orędownik zbliżenia narodów. Biografia*, Towarzystwo Naukowe Katolickiego Uniwersytetu Lubelskiego Jana Pawła II, Lublin. (Skrót: B)
- Pálfalvi Lajos (2002), *Tematy węgierskie w twórczości Stanisława Vincenza*, w: *Stanisław Vincenz – humanista XX wieku*, red. Mirosława Ołdakowska-Kuflowa, Towarzystwo Naukowe KUL, Lublin, s. 61-69.
- Snopek Jerzy (1994), *Vincenz a Węgry*, w: Stanisław Vincenz, *Atlantyda. Pisma rozproszone z lat II wojny światowej*, red. Jerzy Snopek, Świat Literacki, Warszawa, s. 5-18.
- Stempowski Jerzy (2015), *Historia rodu Vincenzów*, w: *Zatrudnienie: literat. Materiały, studia i szkice o Stanisławie Vincenzie*, red. Jan Andrzej Choroszy, Agencja Wydawnicza a linea, Wrocław, s. 371-374.
- Sucharski Tadeusz (2008), „Duchowe zaplecze” Stanisława Vincenza na „sowiecki zalew”, w: tegoż, *Polskie poszukiwania „Innej Rosji”. O nurcie rosyjskim w literaturze Drugiej Emigracji*, słowo/obraz terytoria, Gdańsk, s. 159-184.
- Ucherek Dorota, oprac. (2015), *Dialog o duchu litery, Kolokwium Vincenzowskie*, Wrocław, 15 X 2014, w: *Zatrudnienie: literat. Materiały, studia i szkice o Stanisławie Vincenzie*, red. Jan Andrzej Choroszy, Agencja Wydawnicza a linea, Wrocław, s. 561-573.

- Vincenz.pl (2021), [dostęp: 13 stycznia 2021], <http://www.vincenz.pl>.
- Vincenz Stanisław (1959), *List z Neapolu. Dialog z Czesławem Miłoszem*, „Kultura” [Paryż], nr 6 (140), s. 22-29.
- Vincenz Stanisław (1980), *Arcydzieło a mit ludowy*, w: tegoż, *Z perspektywy podróży*, Znak, Kraków, s. 351-359.
- Vincenz Stanisław (1983a), *Mala Itaka – dialog nocny*, w: tegoż, *Po stronie dialogu*, t. 1, przedmowa Czesław Miłosz, PIW, Warszawa, s. 178-189.
- Vincenz Stanisław (1983b), *Polityk niepolityczny*, w: tegoż, *Po stronie dialogu*, t. 2, posłowie Andrzej Vincenz, PIW, Warszawa, s. 101-108.
- Vincenz Stanisław (1993), *Outopos. Zapiski z lat 1938-1944*, autograf odczytał Andrzej Vincenz, tekst z autografem porównał, opatrzył posłowiem i ilustracjami oraz do druku podał Jan A. Choroszy, Wydawnictwo Dolnośląskie, Wrocław.
- Vincenz Stanisław (1994), *Dante i Mickiewicz*, w: tegoż, *Atlantyda. Pisma rozproszone z lat II wojny światowej*, wybór, wstęp i oprac. Jerzy Sнопек, Świat Literacki, Warszawa, s. 58-68.
- Vincenz Stanisław (1997), *Czym może być dla nas Dante?*, w: *Eseje i szkice zebrane*, t. 1, wybór i wstęp Andrzej Vincenz, przygotowali do druku Marek Klecel i Andrzej Stanisław Kowalczyk, Wirydarz, Wrocław, s. 197-229.
- Vincenz Stanisław (2002), *Na wysokiej połoninie*, t. 1: *Prawda starowieku. Obrazy, dumy i gawędy z Wierchowiny Huculskiej, Pogranicze, Sejny*. (Skrót: Ps)
- Vincenz Stanisław (2003), *Na wysokiej połoninie*, t. 2: *Zwada, Pogranicze, Sejny*. (Skrót: Z)
- Vincenz Stanisław (2004), *Na wysokiej połoninie*, t. 3: *Nowe czasy. Ks. 2, Listy z nieba, Pogranicze, Sejny*. (Skrót: Lzn)
- Vincenz Stanisław (2005), *Na wysokiej połoninie*, t. 4: *Barwinkowy wianek, epilog*, posłowie Andrzej Vincenz, Pogranicze, Sejny. (Skrót: Bw)
- Vincenzowa Irena (1993-1999), *Rozmowy ze Stanisławem Vincenzem*, [zapiski z datą ich sporządzenia (podaną w nawiasie okrągłym) oraz z datą publikacji, numerem czasopisma „Regiony” i zakresem stron]. (Skrót: R)
- Woldan Alois (1992), *Austria w twórczości Stanisława Vincenza*, w: *Świat Vincenza. Studia o życiu i twórczości Stanisława Vincenza (1888-1971)*, red. Jan Andrzej Choroszy, Jacek Kolbuszewski, Leopoldium, Wrocław, s. 127-133.
- Zięba Andrzej (2015), *O ormiańskich korzeniach Vincenza i ich odbiciu w jego pokuckiej mitologii*, w: *Zatrudnienie: literat. Materiały, studia i szkice o Stanisławie Vincenzie*, red. Jan Andrzej Choroszy, Agencja Wydawnicza a linea, Wrocław, s. 375-420.

Żmizdiński Jakub (2017), *Foki Szumejowego podróże do źródeł. Pepek ziemi w ujęciu Stanisława Vincenza*, „Góry – Literatura – Kultura”, t. 11, s. 179-196, <https://doi.org/10.19195/2084-4107.11.12>.

Żmizdiński Jakub (2018), *Wzór nieznan. Stanisław Vincenz a muzyka*, Agencja Wydawnicza a linea, Wydział Edukacji Artystycznej i Kuratorstwa Uniwersytetu Artystycznego w Poznaniu, Wrocław–Poznań.

Żmizdiński Jakub (2021), *Rzeczpospolita Vincenza*, w: *Projektowanie niepodległości*, red. Wiesław Ratajczak, Marek Osiewicz, Wydawnictwo „Poznańskie Studia Polonistyczne”, Poznań [w druku].

Jakub Żmizdiński

“Traveller-dantophile” in Home Italy. Stanisław Vincenz and the Italian Artistic Tradition

The article is the first attempt at a holistic view of Stanisław Vincenz’s relationship with Italian culture. Since his youth, Vincenz would visit the Italian Peninsula travelling to Venice and, already as an emigrant after World War II, made a few visits to Naples and Tuscany. These journeys resulted in numerous comments included in his essays on Dante Alighieri, as separate overview *Z perspektywy podróży (From a traveller’s perspective)* and *List z Neapolu. Dialog z Czesławem Miłoszem (A letter from Naples. A dialogue with Czesław Miłosz)*. Italian journeys, interest in Dante and Italian culture (architecture, painting, folk rituals) brought numerous Italian motifs in the tetralogy *Na wysokiej połoninie (On a high mountain pasture)*. The key element is included in volume II, *Zwada (Conflict)*, which describes a group of loggers cutting down trees in a primeval Carpathian forest. In this part, a young Italian dies and is buried after a Hutsul funeral ritual which is not understood by the foreigners. The analysis of the abovementioned motifs shows how important Italian culture was to Vincenz, also in a very personal sense, given the Vincenz family’s distant Venetian roots. One may even claim that for the writer, Italy was almost a family land. Personifying the European spirit, Italy was his “broader” homeland.

Keywords: Stanisław Vincenz; Italy; Naples; Venice; Dante.

Jakub Żmidziński – pracuje na stanowisku profesora na Wydziale Edukacji Artystycznej i Kuratorstwa Uniwersytetu Artystycznego w Poznaniu. Autor dwóch monografii: *Pieniny w literaturze polskiej* (2010) i *Wzór nieznany. Stanisław Vincenz a muzyka* (2018). Zajmuje się m.in. motywami górskimi i muzycznymi w literaturze, tematyką rytuału i korespondencji sztuk, kulturowym wymiarem muzyki. Wydał trzy tomiki poetyckie: *domek* (2011), *Węgliska i inne wzgórza* (2012) oraz *Ślad* (2016).

Nadzieja Bąkowska

Wydział Języków, Literatur i Kultur Współczesnych, Uniwersytet Boloński

Maska czy gęba? *Operetka* Witolda Gombrowicza w kontekście komedii dell'arte

1. „Niechże to będzie maskarada!”¹ – między operetką, komedią dell'arte a groteską i absurdem

Operetka (1966) Witolda Gombrowicza [1997: 260] jest parodystyczną i groteskową stylizacją na tytułową formę teatru muzycznego. Autor od początku sygnalizuje, że będzie „majstrował przy operetkowym idiomie” [Jarzębski 2007: 91]:

[...] operetka w swym boskim idiotyzmie, w niebiańskiej sklerozie, we wspaniałym uskrzydleniu się swoim za sprawą śpiewu, tańca, gestu, maski², jest dla mnie teatrem doskonałym, doskonale teatralnym. [...] Ale... jak tu nadziać marionetkową pustotę operetkową istotnym dramatem? [Gombrowicz 1997: 257]

W utworze rozpoznawalne są elementy nawiązujące do schematu operetkowego³: przeplatanie partii wokalnych z niemuzycz-

1 Gombrowicz 1997: 260.

2 Notabene: maska nie jest stałym ani koniecznym elementem operetki. [Chomici 2001: 635-636].

3 Na temat związków Gombrowiczowskiej *Operetki* z gatunkiem operetki pisali Tadeusz Nyczek [1996: 49-70] i Tamara Trojanowska [1989: 168-174].

nymi dialogami i monologami, akompaniament muzyczny, lekki temat, akcja zbudowana wokół perypetii sercowych bohaterów, komediowy charakter. W dramacie Gombrowicza w miarę rozwoju wydarzeń elementy te potworniej i ulegają groteskowej deformacji aż po absurdalizację świata przedstawionego i wywrócenie do góry nogami schematów będących przedmiotem stylizacji. W utworze manifestują się jednak też cechy, które trudno byłoby zaliczyć do stałych wyróżników gatunkowych operetki, a ich rodowód należałoby raczej łączyć z paradygmatem komedii dell'arte. Do takich cech należą: doniosła rola maski, typowe postaci, wywodzące się z różnych grup społecznych, ukształtowanie języka postaci ujawniające ich pochodzenie, karykatura (u Gombrowicza realizuje się m.in. w sposobie przedstawienia grup społecznych, a w komedii dell'arte również w sposobie przedstawienia mieszkańców różnych regionów Włoch), improwizacja, a także niektóre elementy strukturalne, takie jak *l'argomento*, czyli streszczenie zawartości utworu, które poprzedza tekst właściwy dramatu⁴.

W analizowanym utworze konwencja operetki, konwencja komedii dell'arte i konwencje w ogóle stanowią skorupy-maski władające człowiekiem i sztuką⁵. W groteskowo-parodystycznym wykoślawieniu te elementy *Operetki*, które wykazują powinowactwa z komedią dell'arte, w szczególny sposób stają się narzędziem zerwania maski, demaskacji formy i destrukcji teatralności, przy czym paralelizmy te mają charakter raczej powierzchowny. Komedia dell'arte jest ewokowana jako gatunek, który odznacza się wyjątkową teatralnością oraz którego kategorie „maski” i „konwencji” są niemalże synonimami. W artykule komedia dell'arte rozpatrywana jest jedynie jako konwencja, a analiza jej związków z dramatem Gombrowicza opiera się na odniesieniach do jej zasadniczych wyznaczników gatunkowych, nie uwzględnia natomiast odwołań do konkretnych utworów. W zakresie cech komedii dell'arte

4 W *Operetce* nie występują charakterystyczne dla komedii dell'arte i *lazzi* komiczne scenki niezwiązane z zasadniczą akcją utworu.

5 Na temat Gombrowiczowskiej koncepcji „gęby” i formy pisał Jerzy Jarzębski [1971: 69-96]; odnośnie do stosunku autora *Ferdydurke* wobec konwencji literackich i artystycznych zob. np. pracę Michała Głowińskiego [2002].

główny punkt odniesienia stanowi opracowanie Konstantego Miklaszewskiego [1981]⁶.

2. *Operetka* a komedia dell'arte

Jednym z istotniejszych paralelizmów między utworem Gombrowicza a komedią dell'arte jest obecność na scenie postaci-masek. Są to postaci nie tyle bliźniacze, ile raczej analogiczne w swej szablonoowości i reprezentatywności. Już na początku pierwszego aktu *Operetki*, jeszcze bez udziału dosłownie rozumianych masek (te bowiem pojawiają się dopiero w II akcie podczas balu maskowego), lecz przy pomocy garderoby, akcesoriów, sposobu poruszania i wysławiania⁷, zostają wyłonione postaci-typy, reprezentanci różnych warstw społecznych:

Na pierwszym planie z boku GRUPA PAŃSKA: BANKIER, GENERAL, PROFESOR, MARKIZA. Stroje sprzed 1914 roku, obfite: mundur, tużurki, szapoklaki, bokobrody, kołnierzyki, laski, galony, etc. Dystyngowane maniery: ukłony, uśmiechy, grzeczności etc. W głębi z lewej strony GRUPA LOKAJSKA: czterech, w liberii, gęby lokajskie. Zza kościoła wychodzi hrabia SZARM HIMALAJ, złoty młodzieniec, lat 35, birbant i lampart blasé: frak, szapoklak, rękawiczki, laseczka, monokl. Za nim jego lokaj Władysław. [Gombrowicz 1997: 264]

- 6 Przygotowując niniejszy szkic, korzystałam z włoskiego przekładu książki Konstantego Miklaszewskiego. Z jednej strony było to związane z pobytem badawczym w Bolonii (i dostępem w tym czasie głównie do włoskojęzycznej literatury przedmiotu), z którym zbiegła się praca nad artykułem, z drugiej z pragnieniem pozostania w duchu konwencji komedii dell'arte, zrodzonej na gruncie kultury włoskiej i z nią najgłębiej związanej. Należy jednak odnotować, że opracowanie to jest dostępne również w polskim tłumaczeniu Sławy i Michała Browińskich, które ukazało się nakładem Zakładu Narodowego im. Ossolińskich w 1961 roku. Na temat cech i historii gatunku komedii dell'arte ukazały się także liczne prace [por. Pandolfi 1957-1961; Nicoll 1967; Taviani 1969; Mariti, red. 1980; Apollonio 1982; Fava 1999; Surma-Gawłowska 2015].
- 7 Podobnie jak w komedii dell'arte również w *Operetce* kategorię maski można rozszerzyć o szeroko rozumiany kostium, charakteryzację, rekwizyty, jakimi dysponują postaci.

U Gombrowicza każda postać nie tylko stanowi kwintesencję grupy społecznej, do której należy (można wręcz mówić o przesyleniu⁸ cechami typowymi) i ukazana jest w krzywym zwierciadle, lecz także sprawia wrażenie pustej skorupy, nieodznaczającej się żadnymi cechami poza tymi typowymi. Są to postaci-marionetki, odgrywające role narzucone im przez rozmaite konwencje, zarówno literackie, jak i społeczne. Postaci wydają się nieautentyczne, przybierają sztuczne i groteskowe pozy (z didaskaliów dowiadujemy się np., że postać „zastyga w dystyngowanej pozie” [Gombrowicz 1997: 264], „przechadza się [...] impertynencko” [Gombrowicz 1997: 267], bohaterowie „defilują jeden przed drugim elegancko” [Gombrowicz 1997: 291]), wykonują teatralne gesty (przemawiają i poruszają się „patetycznie, wznosząc ręce do góry” [Gombrowicz 1997: 299]), ich ubiór stanowi część maski (niezliczone są w *Operetce* nazwy części garderoby: „pieniuah z kohonkami, obszyty futehkiem w wczesnego lisa jesiennego, shebrzystego, albo dezabil z suhowego jedwabiu z falbanką szkocką...” [Gombrowicz 1997: 287], „pończoszki z mgiełki paryskiej” [Gombrowicz 2015: 286], „obfita koafiura, boa, rękawiczki, kolia, parasolka, kapelus w ręku, mufka” [Gombrowicz 1997: 304]), wreszcie również sposób wysławienia poszczególnych postaci jest zmanierowany, wyraźnie stylizowany, wskazuje na ich przynależność społeczną, nieraz ogranicza się do wyrazów onomatopeicznych (np.: „MARKIZA Piti, piti” [Gombrowicz 1997: 275]), a w niektórych ustępach staje się niezrozumiałym bełkotem. Uderza sztuczny, emfaticzny sposób ukształtowania wypowiedzi. Postaci z wyższych sfer głoskę „r” wymawiają jako „h”, dzięki czemu ich kwestie zyskują arystokratyczne zabarwienie. W ich wypowiedzi często wplątane są wyrazy pochodzenia francuskiego (lub niby-francuskiego) bądź nazwy wyszukanych dań, trunków, gier:

SZARM

Ten ghoteskowy baron! Daj mi cukiehka na oddech.

- 8 Poczucie przesylenia wielokrotnie powraca w utworze. Postaci nieraz ziewają ze znużenia przewidywalnością realiów, w których funkcjonują, a które sterowane są dobrze znanymi im konwenansami. Przywołać warto też w tym kontekście postać Profesora cierpiącego na „chroniczny wymiot” (fizjologiczna reakcja na przesylenie).

Mam zgagę. Wczohajsze osthygi, szampan, pularda,
 ha, ha, Leoncja, cette enchantehesse, mimosy i ohchidee, biżu-
 terie i kakadu, tylko że potem dewena, parole d'honneur, ten
 bakahat w klubie [...].

[Gombrowicz 1997: 265]

Inny przykład:

SZARM

(*śpiewa*)

Och, co mi bahon!

ha, ha, ha, bahon!

Jam hhabia Szahm

Zdobywca dam!

Jam bihbant Szahm

I lampajt Szahm

Enfant gâté salonów, heu, heu, wąsik, monokl,

laseczka ma, szapoklak mój, maniehy me (ziewa)

A dogahessy

I phinCESSy

Kontessy, mieszczi, szwaczki i Murzynki

Och, och, dhogi, ach, nieodpahty, ach, sznytowy, ach, czahujący,

ah quel chic, quel chahme et quelles manières!

[Gombrowicz 1997: 266]

Podobnie język lokajów jest ukształtowany w sposób mający cha-
 rakteryzować ich przynależność do niższej warstwy społecznej
 i dopełniać ich „lokajskie gęby”:

I LOKAJ

Cie, odstaw sie, gdzie sie pchasz?

II LOKAJ

To moja noga!

III LOKAJ

Tera takie noski od bucików som śpiczaste...

ORDYNANS

Won, hołota, nie widzisz, że pana generała pucują?

III LOKAJ

Tera szkapertki z prążkiem.

WŁADYSŁAW

Nie pchaj sie, bucu!

KSIĘŻA GOSPODYNI

Skaranie boże z tom hołotom!

II LOKAJ

Zabrakło mnie pucu. Językiem wyliżę.

III LOKAJ

Ja też glancu ni mom, ale mom ozor.

GOSPODYNI

Skaranie boże z temy chamamy.

III LOKAJ

Walek, tu wyliż, spod obcasa.

LOKAJE (*liżąc*)

Oj, pucem go do glancu!

I glancem go do pucu!

Ozorem!

Ozorem!

Hej ja, hej ha!

[Gombrowicz 1997: 277]

O ile w *Operetce* główną cechą postaci jest ich „gęba” społeczna, o tyle w komedii dell’arte jest nią reprezentatywność regionalna, a dopiero niejako w drugiej kolejności społeczna. Poszczególne postaci nie tylko są nosicielami stereotypowych cech przypisywanych mieszkańcom różnych regionów Włoch,

lecz także manifestują swoją przynależność do konkretnej grupy społecznej, którą oddają, podobnie jak w *Operetce*, noszone przez nie maski, kostiumy oraz sposób mówienia. Przypomnijmy, że bohaterowie komedii dell'arte mówią w dialektach, co dopełnia ich charakterystyki jako postaci-szablonów, np. starzec z wyższej grupy społecznej mówi w dialekcie bolońskim (*il Dottore*), jego wypowiedzi stanowią parodię erudycyjnych wywodów⁹; z kolei służący (*gli Zanni*) często posługują się dialektem *bergamasco*, odbieranym jako ordynarny i dowcipny [Miklaszewski 1981: 48]; pokojówka (*la Servetta*), sprytna, zuchwała, dosadna w sposobie wysłowienia, która zwraca się do państwa z dużą swobodą i arogancją [Miklaszewski 1981: 41], zwykle mówi w dialekcie tokańskim, rzadziej mediolańskim i neapolitańskim [Miklaszewski 1981: 54]; język żołnierza-samochwała (*il Capitano*) cechuje hiperboliczność i patetyczny ton, opowiada o swoich wielkich przygodach i wyczynach w stylu barona Munchausena [Miklaszewski 1981: 57]. Warto odnotować, że choć niektóre stałe postaci włoskiej komedii dell'arte nie noszą masek – para Zakochanych (*gli Innamorati*) – to konwencja narzuca im konkretną „gębę”. Styl tych ról polega na ostentacyjnej deklamacji, sztucznych pozach, wypowiedziach inspirowanych tradycją literacką. Nadinterpretacją byłoby chyba dopatrywanie się głębszych analogii między postaciami *Operetki* a maskami z komedii dell'arte. Wymiotujący wciąż Profesor jako karykatura *il Dottore*? Lokaje i Gosposie odpowiednio jako *gli Zanni* i sprytny służki? Szarm i Albertynka jako *gli Innamorati*? Podobieństwa między postaciami nie są aż tak głębokie i realizują się raczej na poziomie ich konstrukcji jako typowych dla określonej rzeczywistości społecznej. Chodzi nie tyle o pokrewieństwo między konkretnymi postaciami, ile o ich porównywalność strukturalną jako postaci-szablonów.

W *Operetce* maski nie są stałe, lecz w pewnym sensie dynamiczne. Wraz z rozwojem wydarzeń ewoluują, przepoczwarzają się jedna w drugą. W pierwszym akcie oczom widza ukazują się postaci-marionetki, których drobiazgowo dopracowane stroje

9 Wyśmiewano ongiś mieszkańców Bolonii, którzy przekonani byli o swojej wyższości intelektualnej [por. Miklaszewski 1981: 41].

i wyreżyserowane ruchy dopełniają ich charakterystyki jako typowych przedstawicieli różnych grup społecznych. Są to maski-kostiumy społeczne:

KSIĄŻĘ

[...] sthój stał się najsilniejszym bastionem klasy wyższej. Cóż by się działo, gdyby nie te wszystkie niuanse, rzekłbym, subtelności, odcienie, ten szyfry mistyczny, niezrozumiały dla niewtajemniczonych, któhym wyższa sfera izoluje się od sfery niższej. Sthój i maniehy, oto bastion nasz na wysokościach! Hosanna! Klasa niższa, rzecz phosta, hobi co może żeby przyswoić sobie zahówno naszą modę, jak nasze maniehy, ale też dlatego ciągle trzeba wphowadzać innowacje, mylące thop.
[Gombrowicz 1997: 273]

W drugim akcie, podczas balu maskowego, postaci przywdziewiają maski sensu stricto, które zasłaniają ich twarze, a resztę ciała chowają pod workami:

HUFNAGIEL

[...]
Niech bal z okazji rewii mód
balem maskowym stanie się
Zamaskowany będzie bal!
Jak nasze, właśnie, czasy!
[...]
Maskowy bal, tajemny bal
W szeregu, ach, błyszczących sal
I najdziwniejszych pełen szat
Ze wszystkich epok, wszystkich lat!
[...]

HUFNAGIEL

Jednakże wśród tych stroju fal
Niektórzy goście w workach będą
To workowatych będzie lud!
Worek na opak narzucony

I w worku dziura, z dziury głowa
 Wychodzi, lecz zamaskowana,
 Że nie wiadomo, kto to jest!
 [Gombrowicz 1997: 296-297]

Pod koniec II aktu w oniryczno-groteskowym tańcu i wirze rewolucji maski zostają zerwane, worki rozszarpane, ale spomiędzy ich strzępów wyzierają nowe maski, które prefigurują przyszłe dramatyczne wydarzenia (rewolucja, I i II wojna światowa): Księżę i Księżna „w poszarpanych strojach” [Gombrowicz 1997: 335], Hufnagiel „bez maski i worka: twarz okrwawiona, okropna, nienawistna” [Gombrowicz 1997: 335], Generałowi „zdarto do połowy maskę i nadszarpięto worek. Generał jest w mundurze oficera hitlerowskiego, z monoklem, z rewolwerem...” [Gombrowicz 1997: 335], Markiza „już bez maski i worka; Markiza jest ucharakteryzowana na dozorczynię w niemieckim obozie koncentracyjnym, z biczem, kajdanami etc.” [Gombrowicz 1997: 335], Prezes „jest bez maski: ale na twarzy ma inną maskę, przeciwigazową, z olbrzymim ryjem; w rękę bomba” [Gombrowicz 1997: 335].

Wreszcie w III akcie ukazuje się kolejna odsłona maski: opadły maski społeczne, maski balowe i worki, opadły maski-przeowiednie ujawniające przyszłe dramatyczne wydarzenia, ale wyrastają nowe maski, dyktujące człowiekowi formę. W finale dramatu, w całkowitym zaburzeniu wszelkich porządków i logiki, niektóre maski mają charakter deantropomorfizacyjny – narzucają postaci formę zwierzęcia („Profesor na czworakach, osiodłany, z usdą w ustach, podskakuje, chrapie” [Gombrowicz 1997: 342]), inne – deanimizacyjny, np. Księżę-Lampa („Księżę z wielkim abazurem na głowie, zasłaniającym twarz, udaje lampę” [Gombrowicz 1997: 338]) czy Księżna-Stolik (Fior „odskakuje od stolika, który jest Księżną na czworakach, przykrytą makatą” [Gombrowicz 1997: 338]), jeszcze inne zmieniają płęć: Proboszcz-Kobieta („Proboszcz wyłania się ze stosu rupieci. Sutanna spięta szpilkami w ten sposób, że wygląda na bluzkę i spódnicę. Na głowie duży kapelusz damski, w rękę parasolka” [Gombrowicz 1997: 340]). W momentach przepoczwarzania demonstrują się napięcia między „ja” wewnętrznym a maskami zewnętrznymi. W tym nieustającym

przeobrażaniu się masek wewnętrzne „ja” postaci nigdy się nie emancypuje.

„Wszyscy się ukrywają i nie wie się, kim się jest...” [Gombrowicz 1997: 261]. W III akcie, gdy groteska i absurd osiągają apogeum, jedna z postaci, dyktator mody Fior, wyraża swoje zagubienie w świecie w takim stopniu zniekształconym przez przepoczwarczające się maski, że niemożliwa staje się racjonalna interpretacja rzeczywistości:

FIOR

Przepraszam, przepraszam, niewiele rozumiem, nie wyznaję się dobrze w mętach-odmętach tych dziwnych, dziwnych przeinaczeń, przebrań, przekształceń dzisiejszej mody, mody, mody... Mody na świata bezdrożach... Męcząca maskarado! [Gombrowicz 1997: 355]

Nieustanna sukcesja masek ma reperkusje na poziomie samoświadomości postaci. Oto okazuje się, że przeobrażeniom i pęknięciom masek towarzyszy rozdarcie w obrębie jaźni postaci. Maską wyznaczała ramy ich tożsamości, ramy ich jestestwa. W warstwie językowej ilustruje to m.in. przejście od form czasu teraźniejszego czasownika „być” do form czasu przeszłego. W finalnych scenach dramatu „jestem” staje się „byłem”. Formy czasu teraźniejszego „jestem” oddają moment zrośnięcia postaci z maską, moment, w którym maska „wgrzyła się” i „wżarła się”¹⁰ w postać: „Jam hhabia Szahm!” [Gombrowicz 1997: 266], „Jam baron jest Firulet” [Gombrowicz 1997: 267], „Bo jam jest Fior” [Gombrowicz 1997: 272], „Jam Albertynka” [Gombrowicz 1997: 272]. Z kolei formy czasu przeszłego „byłem” wyrażają zdystansowanie się postaci wobec maski:

SZARM (*do Firuleta*)

Spójrz no, czy to nie ten, co to tam kiedyś Fiohem był?...

10 Por. „FIOR / Przeklinam ludzki strój, przeklinam maskę / Co nam się w ciało wżera, okrwawiona / Przeklinam mody, przeklinam kreacje / Krój pantalonów przeklinam i bluzek / zanadto w nas się wgrzyzł!” [Gombrowicz 1997: 357].

FIRULET

Coś jakby...

SZARM

Jeśli ja hesztki Fioha widzę, to Fioh widzi

Hesztki pewnego hhabiego, bahona...

FIOR

Ja Fiorem byłem...

SZARM

Ja Szahmem byłem...

FIRULET

Ja Firuletem... ongiś...

KSIĄŻĘ-LAMPA

Mnie księciem ongiś zwano....

KSIĘŻNA-STOLIK

A mnie księżną...

HUFNAGIEL-JEŹDZIEC

Niegdyś lokajem ja byłem, a potem

Hufnaglem hrabią i jeźdźcem....

PROBOSZCZ-KOBIETA

A ze mnie proboszcz był...

GENERAŁ

ze mnie generał...

PREZES

A ze mnie prezes

MARKIZA

A ze mnie markiza

WSZYSCY (prócz lokai)

Byliśmy, byliśmy, byliśmy, ex, ex, było

[Gombrowicz 1997: 351-352]

Być może to zdystansowanie jest tylko chwilowe: będzie trwało, póki kolejna maska nie „weźre się” w postać. Niestalość masek, skutkująca zdystansowaniem się postaci wobec własnej „gęby”, stanowi rozszerzenie paradygmatu maski komedii dell’arte, w której wprawdzie zdarzały się rozmaite przebieranki, postać podszywała się pod inną postać, niemniej maska miała charakter statyczny: każda maska oznaczała określony zestaw cech, które nie podlegały metamorfozom¹¹. Niezmiennność atrybutów postaci-masek jest jedną z cech dystynktywnych komedii dell’arte. Jej zaburzenie można zaliczyć do narzędzi, które czynią z *Operetki* rodzaj dyskursu przeciw formie.

W odautorskim *Komentarzu* poprzedzającym właściwy tekst dramatu Gombrowicz [1997: 257] pisze, że „tekst sztuki nowoczesnej coraz mniej nadaje się do czytania. Coraz bardziej staje się partyturą, która żyć zaczyna dopiero na scenie, w grze, w spektaklu”. W ujęciu pisarza sztuka teatralna do momentu jej wystawienia na scenie stanowi więc jedynie surowy szkielec, zapis głosów i wskazówek, a osiąga swoją pełną realizację i ożywa dopiero w momencie jej wystawienia na scenie, w interakcji, jaka zachodzi między postaciami. W rozważaniach poświęconych teatralnej twórczości Gombrowicza Jerzy Jarzębski [2007: 93] odnotowuje, że „bohaterowie Gombrowicza zachowują się tak a nie inaczej bądź spontanicznie,

11 Por. „La caratteristica più peculiare e permanente della Commedia italiana, il suo aspetto più noto è costituito dai personaggi nettamente definiti e quasi immutabili, che si riducono a un esiguo numero di tipi teatrali popolari (tipi fissi). L'improvvisazione esigeva dall'attore una sicurezza assoluta in scena; egli doveva entrare nella parte e attenersi rigorosamente. Ne conseguiva una rigida osservanza del ruolo al punto che il nome del personaggio serviva all'attore che lo recitava quale pseudonimo scenico. [...] Sono noti circa un centinaio di tipi comici italiani [...]. Ecco i personaggi principali dei comici italiani: i due vecchi (Pantalone e il Dottore), il primo e il secondo Zanni (servi comici, per esempio Brighella e Arlecchino), il Capitano, il primo e il secondo Innamorato, la prima e la seconda Donna innamorata, la Fantessa. Per gli scenari del primo periodo questi dieci tipi erano più che sufficienti e le compagnie, all'inizio, si componevano di 10-15 membri. Più tardi, nel periodo della decadenza, il numero degli attori andò sensibilmente aumentando” [Miklaszewski 1981: 38-39].

bądź pod naciskiem partnerów, jacy im towarzyszą.” Również dla komedii dell’arte znamieną jest improwizacja (stąd jedna z jej nazw: *commedia all’improvviso*, czyli „komedia improwizowana”) oraz to, że aktorzy stają się w pewnym stopniu autorami odgrywanych przez siebie postaci. Sposób realizacji poszczególnych ról na scenie zależy niemal wyłącznie od pomysowości aktorów [Miklaszewski 1981: 9], którzy dysponują tylko zarysem akcji przedstawienia, tj. spisem scen (stąd nazwa: *commedia a soggetto*, czyli „komedia ze scenariuszem”), dzięki czemu dialogi rodzą się niejako spontanicznie na scenie. Na ich kształt mają też niemały wpływ gust i oczekiwania widzów.

Zatem zarówno u Gombrowicza, jak w komedii dell’arte niewątpliwie istotną jest kategoria improwizacji. U Gombrowicza improwizacja wydaje się niedoścignionym celem, ideałem, do którego pisarz dąży, doskonałą formą sztuki i życia. Jest momentem, w którym narzucona człowiekowi maska na chwilę się przekrzywia, ukazując coś autentycznego. Jednak w trakcie improwizacji partnerzy dialogu usiłują narzucić sobie nawzajem z powrotem maski. Symbolicznie realizuje się to w scenach, w których Albertynka pragnie nagości, a Szarm usiłuje ją ubrać:

ALBERTYNKA

Hrabio! Ty mnie ubierasz
Zamiast rozbierać!

SZARM

Pahdon? Pahdon? Pahdon?

ALBERTYNKA

Nie widzisz?
Ja pod sukienką moją
Jestem naga!

SZARM

Pieniuah z kohonkami, obsyty futehkiem z wczesnego lisa
jesiennego, shebrzystego, albo dezabil z suhowego jedwabiu
z falbanką szkocką ...

ALBERTYNKA

Nagość... Nagości chcę!

[...]

SZARM

Piehwszy has widzę, żeby kobieta wołała hozbiehanie
od ubiehania ...

[Gombrowicz 1997: 287-288]

Moment improwizacji okazuje się walką z formą. Jest to jednak walka skazana na porażkę. Ewokacja konwencji komedii dell'arte służy w utworze oddaniu teatralności ludzkiego istnienia, tego, że człowiek skazany jest na wieczne odgrywanie ról. Czy więc, pozostając w optyce Gombrowicza, prawdziwa improwizacja jest możliwa? Czy spontaniczne zachowanie jest możliwe? Człowiek jako wieczny aktor, narzuca ludziom, których spotyka, pewne wypracowane przez tradycje i konwencje scenariusze zachowań: „[...] nie ma ucieczki przed gębą, jak tylko w inną gębę” [Gombrowicz 1992: 264]. Człowiek nie istnieje bez maski:

[...] człowiek, chcąc nie chcąc, grzęźnie wciąż w gotowych językach i konwenansach, które nie tylko mu świat objaśniają, ale i jemu samemu wyznaczają w nim gotową rolę do odegrania. I tak – próbując się z tego więzienia form uwolnić – nieustannie popada w nowe uzależnienie, bo przecież bez formy w ogóle żyć nie może. Odbywa się to na wielu różnych poziomach: od poziomu zwyczajnych gestów do poziomu refleksji filozoficznej nad światem. [Jarzębski 2004: 60]

W *Operetce* popadanie z jednej formy w drugą ilustrują sceny, w których postaciom zostają zerwane maski, ale pod nimi są już następne, narzucające tym, którzy je noszą, sposób istnienia. Człowiek w ujęciu Gombrowicza jest więc niejako wiecznym więźniem swoistej komedii dell'arte. Jego przewaga nad postaciami-maskami z komedii dell'arte sensu stricto polega na tym, że może te maski zmieniać, choć nie ma na tym polu wolnej woli, zmiana maski odbywa się bowiem pod wpływem innych zamaskowanych postaci,

realizujących wytyczone formy: „[...] nie jesteśmy samoistni, jesteśmy tylko funkcją innych ludzi, musimy być takimi, jakimi nas widzą” [Gombrowicz 1992: 12]. Taki jest los Gombrowiczowskich postaci.

Wydawać by się mogło, że w komedii dell'arte postaci mają więcej swobody niż postaci Gombrowiczowskie, którym nieustannie inne postaci bądź sytuacje społeczne narzucają „gębę”. Czy jest tak faktycznie? Skoro scenariusz komedii dell'arte nie uwzględnia szczegółowego zapisu dialogów i monologów postaci, aktorzy odgrywający poszczególne role mają sporą swobodę w zakresie autokreacji i samostanowienia. Improwizacja w komedii dell'arte, jeśli rozpatrujemy ją w optyce Gombrowiczowskiej, okazuje się jednak improwizacją pozorną, albowiem swoboda aktorów ograniczona jest nałożoną im maską i kostiumem oraz zachowaniem i wypowiedziami innych postaci-masek, o równie sztywnych wytycznych. Improwizowane dialogi postaci-masek są w istocie bardzo konwencjonalne i stanowią wyraźny przykład Gombrowiczowskiej koncepcji „gęby”. Maska reżyseruje niejako dialogi i sposób zachowania postaci, które wiedzą nie tylko, jak mają się zachowywać i wysławiać, lecz także jakich zachowań i wypowiedzi spodziewać się po swoich interlokutorach przyodzianych w konkretne maski-gęby. Aktorzy znają konwencję, której są niewolnikami, również improwizacja pełni niejako funkcję konwencji. W tym sensie postaci *Operetki* i aktorzy odgrywający poszczególne postaci-maski w komedii dell'arte są analogiczni w swym zniewoleniu formą.

Operetka to intertekstualny, eklektyczny, autotematyczny i chaotyczny dialog z formami i konwencjami, nie tylko literackimi i dramatycznymi, lecz także kulturowymi i społecznymi¹². Chyba żaden

12 Ciekawą perspektywę wyznaczają w tym zakresie dwie płaszczyzny: metatekstualna i paratekstualna („paratekst autorski” [zob. Genette 1992: 317-366]). Do elementów metatekstualnych należałoby zaliczyć wszystkie zabiegi stylizacyjne stanowiące o dialogu z innymi konwencjami artystycznymi, natomiast na paratekst składają się, poprzedzające początek utworu, odautorski komentarz oraz streszczenie utworu, uwzględniające uwagi interpretacyjne i inscenizacyjne. Relacje z gatunkiem operetki i komedią dell'arte wytyczają płaszczyznę metatekstualną. Co ciekawe, płaszczyzna paratekstualna stanowi w utworze kolejną

z elementów utworu nie istnieje w izolacji, ale wyłącznie w kontekście innego elementu, bądź występującego w obrębie samego utworu, bądź wobec niego zewnętrznego. Stylizacja w utworze realizuje się na różnych poziomach: od stylizacji języka bohaterów (tak aby charakteryzował on ich przynależność społeczną) przez naśladowcze odwołania do konwencji literackich i teatralnych po odwzorowywanie konwenansów społecznych. Można powiedzieć, że wszystkie te zabiegi stylizacyjne polegają na nakładaniu masek. W dramacie Gombrowicza jest ich wiele rodzajów (to istne panoptikum masek): od masek-gąb narzucanych sobie wzajemnie przez postaci i przez konwenanse, masek-kostiumów, w które przebijają się postaci, masek-konwencji literackich przez maskę komedii dell'arte po maskę operetkową, w którą Gombrowicz ubrał swój utwór, aby dokonać jego stylizacji na ten gatunek teatru. *Operetka* jawi się w tym świetle jako wielopoziomowa struktura maskowa. Poszczególne elementy konwencji, do których nawiązuje autor, wykorzystane zostają w sposób niezgodny z ich pierwotnym kontekstem funkcjonowania, stoją jakby w kontrze wobec samych siebie. Formy, do których odwołuje się Gombrowicz, są

tylko punktem odniesienia, swoistą skorupą, którą w końcu autor rozbija, propozycją pewnego języka, doprowadzanego przez pisarza do stanu krytycznego, kiedy poczyną on odsłaniać treści, których tradycyjna forma sztuki nie akceptuje bądź nie dostrzega. [Jarzębski 2007: 91]

Zasadniczym wątkiem *Operetki* jest, jak pisze sam Gombrowicz [1997: 263], „przeciwstawienie strój – nagość”, a utwór ma charakter snu „o nagości człowieka, uwięzionego w strojach najdziwniejszych i najokropniejszych” [Gombrowicz 1997: 263]. Mnogość masek ukazana jest przez „szaleństwo stroju” [Jarzębski 2007: 98]:

FIOR

Przeklinam ludzki strój, przeklinam maskę

„gębę”, ponieważ modeluje oczekiwania odbiorcy, wyznaczając horyzont jego oczekiwań.

Co nam się w ciało wżera, okrwawiona
 Przeklinam mody, przeklinam kreacje
 Krój pantalonów przeklinam i bluzek
 zanadto w nas się wgrzył!
 [Gombrowicz 1997: 357]

Zarówno w komedii dell'arte, jak i w *Operetce* maska i kostium determinują cechy postaci. W komedii dell'arte maska jest synonimem postaci, a w skrajnych przypadkach nawet aktora. W tym sensie maska staje się niejako „gębą” narzucaną aktorowi. Improwizacja, z której słynie komedia dell'arte, wymaga od aktora ogromnej pewności siebie na scenie i wejścia w rolę, jak najgłębszego zżycia się z maską. Nieuniknione było zrośnięcie się aktora z maską, którą posługiwał się nieraz przez całe życie na scenie. Zwykle imię odgrywanej postaci stawało się dożywotnim pseudonimem scenicznym aktora. Wiązało się to również z faktem, że nadzwyczaj rzadko aktor zmieniał rolę-maskę¹³. W *Operetce* okazuje się, że na maskę jest potencjalne antidotum. Jest nim nagość, dająca wyzwolenie od wszelkich „gęb”, wymuszających odgrywanie konkretnych ról. Nagość symbolizuje powrót do „wartości elementarnych i pierwotnej autentyczności, spontaniczności istnienia” [Jarzębski 1997: 8]. „Finałowa nagość Albertynki zdaje się być próbą odrzucenia gry i maski, swoistego «powrotu do raju»” [Jarzębski 2007: 98] – konstatuje Jarzębski. W finale Albertynka jest naga i jedyne, co ją charakteryzuje, to nagość właśnie. O ile w *Operetce* można mówić o opozycji strój – nagość, o tyle w przypadku komedii dell'arte wydaje się to niemożliwe. W tym gatunku wyzwolenie od stroju-maski jest wykluczone, konwencja bowiem na to nie pozwala. Postaci komedii dell'arte nie istnieją bez kostiumu i maski. Maska i kostium to one. W *Operetce* pisarz nawiązuje do schematycznych, konwencjonalnych ujęć literackich i teatralnych rodem z komedii dell'arte, by zadać stałym, gotowym konwencjom „niewygodne pytanie” [Jarzębski 2007: 90-91]. To „niewygodne pytanie” ma

13 Na przykład Giovanni Pellesini grał służącego jeszcze w wieku osiemdziesięciu siedmiu lat, a Giovanni Andrea Zanotti rolę Zakochanego jako siedemdziesięciolatek [Miklaszewski 1981: 38].

skutkować nadpęknięciem zespolenia maski z człowiekiem. Gombrowicz traktuje gotowe formy teatralne instrumentalnie: służą one najpierw kreacji, a następnie demaskacji teatralności istnienia. W *Operetce* teatralność doprowadzona zostaje do stanu krytycznego [Jarzębski 2007: 98] poprzez aluzje do operetki i komedii dell'arte, czyli form teatralnych o szczególnym nasileniu teatralności.

3. „Teatr doskonale teatralny”¹⁴ – kontekst komedii dell'arte w badaniach nad *Operetką*

Przyjęta w artykule perspektywa badawcza polegała na spojrzeniu na *Operetkę* przez pryzmat konwencji komedii dell'arte. Niczym w pracowni fotograficznej nałożono na siebie dwa przeźrocza, by sprawdzić, w których miejscach kontury pokrywają się, a w których jakiś element wychodzi poza linię. W tym świetle *Operetka* jawi się jako uporczywe wychodzenie poza linię. I to nie tylko w zakresie wzorca komedii dell'arte, lecz także w zakresie wszystkich konwencji będących w utworze przedmiotem parodystycznego dialogu. *Operetka* jest zbudowana z wielu nakładających się na siebie przeźroczy, a kontury jednego obrazu wyzierają spod drugiego, zakłócając jego przejrzystość. To właśnie przez natrętne wychodzenie poza linie *Operetka* staje się dyskursem wbrew formie.

Powinowactwa z komedią dell'arte wyznaczają w dramacie Gombrowicza szczególny wymiar teatralności. Gatunek staje się w rękach pisarza narzędziem kontestacji, a teatralność stopniowo, przez pęknięcia masek-konwencji, doprowadzona zostaje do „ostatecznej destrukcji” [Jarzębski 2007: 95], „tkanina teatralności rozdziera się raptownie” [Jarzębski 2007: 98], świat przedstawiony staje się obcy, chaotyczny, paradoksalny. „Rozdarcie tkaniny teatralności” ma swoje reperkusje również dla postaci, które miotają się między maskami. Poprzez ewokację konturów maski komedii dell'arte i jednocześnie radykalne wyjście poza te kontury *Operetka* przeistacza się w studium „granicy, gdzie kończy się ja i nie-ja”, granicy, o której pisze Czesław Miłosz [1988: 8] w wierszu *To jedno*: „[...] / Być samym czystym patrzeniem bez nazwy, / Bez oczekiwań, lęków, nadziei, / Na granicy, gdzie kończy się ja i nie-ja”.

14 Gombrowicz 1997: 257.

Zarówno w komedii dell'arte, jak i w dramacie Gombrowicza postaciom przez nałożenie masek narzucone zostają „gęby”. Postaci nie mogą być sobą, mogą być tylko takie, jak maski, które zostały im przydzielone, stają się ich więźniami. „Czyste patrzenie bez nazwy / bez oczekiwań, lęków, nadziei” okazuje się więc chyba w obu przypadkach nieosiągalne.

Bibliografia

- Apollonio Mario (1982), *Storia della commedia dell'arte*, Sansoni, Firenze.
- Błoński Jan (1994), *Forma, śmiech i rzeczy ostateczne. Studia o Gombrowiczu*, Znak, Kraków.
- Chomicki Jerzy (2001), *Operetka* [hasło], w: *Encyklopedia muzyki*, red. Andrzej Chodakowski, PWN, Warszawa, s. 635-636.
- Fava Antonio (1999), *La maschera comica nella commedia dell'arte*, Andromedia Editrice, Colledara.
- Genette Gérard (1992), *Palimpsesty. Literatura drugiego stopnia*, przeł. Aleksander Milecki, w: *Współczesna teoria badań literackich za granicą. Antologia*, t. 4, cz. 2, red. Henryk Markiewicz, Wydawnictwo Literackie, Kraków, s. 317-366.
- Głowiński Michał (2002), *Gombrowicz i nadliteratura*, Wydawnictwo Literackie, Kraków.
- Gombrowicz Witold (1992), *Ferdydurke*, Wydawnictwo Literackie, Kraków.
- Gombrowicz Witold (1997), *Operetka*, w: tegoż, *Iwona, księżniczka Burgunda; Ślub; Operetka, Historia*, Wydawnictwo Literackie, Kraków, s. 257-368.
- Jarzębski Jerzy (1971), *Pojęcie „formy” u Gombrowicza*, „Pamiętnik Literacki”, t. 62, z. 4, s. 69-96.
- Jarzębski Jerzy (1997), *Dramat Ego w dramacie historii* [słowo wstępne], w: Witold Gombrowicz, *Iwona, księżniczka Burgunda; Ślub; Operetka*, Wydawnictwo Literackie, Kraków, s. 5-11.
- Jarzębski Jerzy (2004), *Gombrowicz*, Wydawnictwo Dolnośląskie, Wrocław.
- Jarzębski Jerzy (2007), *Gombrowicz teatralny*, w: tegoż, *Natura i teatr. 16 tekstów o Gombrowiczu*, Wydawnictwo Literackie, Kraków, s. 88-100.
- Mariti Luciano, red. (1980), *Alle origini del teatro moderno. La commedia dell'arte*, Bulzoni, Roma.
- Mazurkiewicz Filip (2016), *Niewidzialna „Operetka” Witolda Gombrowicza. Od męskości hegemonicznej ku męskości atopicznej*, „Pamiętnik Literacki”, t. 107, z. 2, s. 113-136.

- Miklaszewski Konstantin (1981), *La commedia dell'arte o il teatro dei commedianti italiani nei secoli XVI, XVII e XVIII*, z esejem autorstwa Carli Solivetti, Marsilio Editori, Venezia.
- Miłosz Czesław (1988), *To jedno*, w: tegoż, *Kroniki*, Znak, Kraków, s. 8.
- Nicoll Allardyce (1967), *W świecie Arlekina. Studium o komedii dell'arte*, przeł. Antoni Dębicki, PIW, Warszawa.
- Nyczek Tadeusz (1996), „Operetka”, czyli w stroju i na goło. „Operetka” i operetka, w: *O Witoldzie Gombrowiczu: materiały z sesji w 95 rocznicę urodzin i 30 rocznicę śmierci pisarza*, red. Elżbieta Brodowska-Skoniczna, Wojewódzka Biblioteka Publiczna, Kielce, s. 49-70.
- Pandolfi Vito (1957-1961), *La commedia dell'arte. Storia e testo*, t. 1-6, Sansoni, Firenze.
- Surma-Gawłowska Monika (2015), *Komedia dell'arte*, Universitas, Kraków.
- Taviani Ferdinando (1969), *La commedia dell'arte. La fascinazione del teatro*, Bulzoni, Roma.
- Trojanowska Tamara (1989), *Teatralne konsekwencje operetki w „Operetce”, „Dialog”, nr 5/6, s. 168-174.*

Nadzieja Bąkowska

Mask or Mug? Witold Gombrowicz's *Operetka* in the Context of *Commedia Dell'arte*

The article is an attempt at placing *Operetka* (*Operetta*) in the context of *commedia dell'arte* by comparing the basic structural and ideological characteristics of Witold Gombrowicz's drama with the key traits of the *commedia dell'arte* genre. The author of *Ferdydurke*, who coined the phrase *przyprawiać (komuś) gębę* (put the screws to someone's mug), brings to the grotesque distortion any manifestations of form domination both in life and in art. Ironically, it is the elements of *Operetka*, related to *commedia dell'arte* – a thoroughly conventionalised and schematised genre, that become the tool for a sort of removal of mask or mug. Given the mask, protagonists are given “a mug”, and cannot be themselves, they can only be what is allowed by the mask they were given and so they become its prisoner, in a way. The only antidote to “the mug” is nudity that frees one from any mask that forces them to play the designated roles.

The article aims to present the relationship between *Operetka* and the *commedia dell'arte* genre, with particular emphasis on analysing the Gombrowicz's concept of form against the convention of mask and costume in the *commedia dell'arte*, and on the “nudity” vs. “mask” opposition

that focuses the drama's main artistic and existential issues, while it is also precisely the point where the relationship between Gombrowicz's work and Italian *commedia dell'arte* is seen most clearly.

Keywords: Gombrowicz; *Operetka*; Polish-Italian relations; *commedia dell'arte*; maska; gęba; mug; comparative studies.

Nadzieja Bąkowska – polonistka i komparatystka, aktualnie jako badacz postdoc realizuje projekt badawczy na temat autoprzekładu na Uniwersytecie Bolońskim. W 2020 roku obroniła rozprawę doktorską na Wydziale Neofilologii (Katedra Italianistyki) Uniwersytetu Warszawskiego, w ramach wspólnej opieki naukowej *cotutelle* z Uniwersytetem Bolońskim. Absolwentka studiów polonistycznych na Uniwersytecie Warszawskim i polonistyczno-komparatystycznych na Uniwersytecie Bolońskim. Jej zainteresowania naukowe obejmują polsko-włoską komparatystykę literacką, teorię i praktykę przekładu, autoprzekład, teorię literatury i teorię dramatu, zjawiska komizmu i metafikcji. Autorka artykułów naukowych o tej tematyce, a także przekładów literatury i tekstów naukowych z języka polskiego na włoski i *vice versa*.

Katarzyna Lisowska
Instytut Filologii Polskiej, Uniwersytet Wrocławski

Sztuka radości i praktyka anarchii. O powieści Goliardy Sapienzy i kilku polskich utworach

Sztuka radości to powieść, którą Goliarda Sapienza (1924-1996) [Bazzoni 2018: 1, 3] pisała dziesięć lat, między 1967 a 1976 rokiem [Sapienza 2018: 593]. Niestety, mimo wielu prób, z których dokładne relacje są dołączone do polskiego wydania posłowania [Scarpa 2018: 606-621], za życia autorki udało się opublikować tylko pierwszą część utworu, co zresztą nastąpiło wiele lat po ukończeniu rękopisu, czyli w 1994 roku [Pellegrino 2018a: 11-12; Scarpa 2018: 617]. Jednak o tekście zrobiło się głośno dopiero na początku tego wieku, przede wszystkim dzięki przekładom: niemieckiemu, francuskiemu i hiszpańskiemu [Scarpa 2018: 617-620]. Polskie tłumaczenie zostało wydane w 2018 roku i jest – jak dotychczas – jedyną opublikowaną u nas książką autorki¹.

Powieść przedstawia losy narratorki i zarazem bohaterki – Modesty (nazywanej także Mody). Dziewczyna wywodzi się z ubogiej sycylijskiej rodziny, ale na skutek splotu okoliczności, a także swojego bezkompromisowego dążenia do niezależności, zostaje

1 Tekst został w Polsce odebrany pozytywnie. Część świadectw recepcji przywołuję dalej.

księżną – dziedziczką arystokratycznego rodu. Ponieważ urodziła się w 1900 roku, to na jej życiorysie nieuchronnie odcisnęły piętno burzliwe wydarzenia XX wieku [por. też Murek 2018]. Modesta jest postacią nietuzinkową i kontrowersyjną, co było zresztą jednym z powodów długiego oczekiwania na publikację powieści [zob. Pellegrino 2018a: 9; 2018b: 642]. Sama autorka również była bardzo wyrazistą osobistością kultury włoskiej ubiegłego stulecia. Zanim poświęciła się pisarstwu, zajmowała się aktorstwem teatralnym i filmowym. Całe życie obracała się w kręgach radykalnej lewicy, do której należeli też jej rodzice: Maria Guidice i Giuseppe Sapienza². Ten kontekst będzie dla mnie szczególnie istotny, ponieważ ślady wspomnianej orientacji światopoglądowej, także w wariacie anarchistycznym, można znaleźć w omawianym utworze³. Do tej kwestii jeszcze powrócę.

Dlaczego warto pisać o *Sztuce radości* i pod jakim kątem należy ją analizować? Nathalie Castagné [2019], tłumaczka tekstu na język francuski, przywołała świadectwa czytelniczek, które zmieniły życie pod wpływem powieści. Z literaturoznawczego punktu widzenia trzeba zapytać, jakie elementy tekstu składają się na siłę jego oddziaływania. Ujmując rzecz tradycyjnie, należałoby się skupić na współpracy formy i treści książki. Na pierwszej z wymienionych płaszczyzn uwagę zwraca przede wszystkim specyficzna dynamika, wynikająca m.in. z obszernych, skutecznie naśladujących nieład żywej komunikacji, zapisanych niekiedy niemal w konwencji dramatycznej dialogów [por. np. Sapienza 2018: 395-399, 426-434]⁴,

- 2 Więcej na temat biografii autorki pisali np. Angelo Pellegrino [2018a: 9-12; 2018b: 627-657], Domenico Scarpa [2018: 600-602], Alberica Bazzoni [2018: 1-5] (zwrócenie uwagi na tę ostatnią publikację zawdzięczam cytowanemu dalej artykulowi Barbary Kornackiej [2018]).
- 3 Jak słusznie zauważa w posłowie do powieści Scarpa [2018: 603]: „Światopogląd, który naprawdę się w tej książce liczy i który dominuje nad jej pedagogiczną intencją, to ideologia praktyki anarchistycznej”. O tym, że przywołany nurt był bliski autorce, świadczy m.in. życzenie Sapienzy odnotowane przez Scarpę: pisarka chciała, aby na jej pogrzebie znalazły się „czerwone flagi – oraz czarne, anarchistowskie” [testament Goliardy Sapienzy, Rzym, 30 maja 1988; cyt. za: Scarpa 2018: 621; por. też Pellegrino 2018a: 640; Scarpa 2018: 603]. Więcej na temat roli anarchizmu w twórczości Sapienzy pisała Bazzoni [2018].
- 4 W omówieniu powieści Weronika Murek [2018] słusznie podkreśla, że „przez większą część książki przetaczają się dialogi, w których dość jasno, szerokim

płynnego przechodzenia narracji z pierwszo- do trzecioosobowej⁵ czy czasoprzestrzennych przeskoków⁶. Zabiegi te skutecznie służą drugiej – treściowej – sferze powieści, i to właśnie jej chciałabym się dokładnie przyjrzeć, aby w dalszej części artykułu zestawić *Sztukę radości* z kilkoma polskimi tekstami pod kątem poruszanych zagadnień. Wydaje się zresztą, że problemy przedstawione w utworze przynajmniej częściowo odpowiadają za transformacyjny (i transgresyjny?) wymiar dzieła Sapienzy. Z pewnością zaś istnieje szansa, iż w kontekście polskiej kultury trafiają one w kilka czułych punktów, a więc mogą zyskać subwersywny charakter. Wywrotowość ta w pewnym stopniu zaś wynika z anarchistycznego zaplecza powieści. W dalszej części niniejszego szkicu mogłabym się zatem skupić na usytuowaniu powieści Sapienzy w kontekście roli, jaką anarchizm odegrał w rodzimej kulturze, jednak z takim założeniem wiązałyby się kilka problemów⁷.

Po pierwsze, prawdopodobnie materiał porównawczy okazałby się skąpy, skoro o nurcie tym zwykle się mówi, że nie wywarł znaczącego wpływu na polskie życie społeczne i polityczne [por. Kamiński 2011: 296]. Nie znaczy to oczywiście, iż nie oddziałal na nie wcale – nie tylko po 1980 roku, kiedy znaczenie

gestem i bez większej szansy na dwuznaczność czy zwątpienie przedstawiane są te czy inne poglądy, myśli, czyny i zaniedbania” [por. też Kwiecień 2018: 5-6; Serkowska 2019: 79].

- 5 Jak podkreśla tłumacz, Tomasz Kwiecień [2018: 5], wspomniany zabieg, polegający na tym, że postać stosuje trzecią osobę w odniesieniu do samej siebie, jest typowy dla kultury sycylijskiej [por. też Scarpa 2018: 599; Serkowska 2019: 79]. Technika tą często posługują się np. Carmine („– Co jest, Modesta? Co jest? Możesz mówić do Carminego” [Sapienza 2018: 228]) lub Pietro („– Do usług jaśnie wielmożnej pani, niech księżna wybaczy Pietrowi, jeśli przeszkadza” [Sapienza 2018: 317 (por. s. 5)], a także sama Modesta jako narratorka-bohaterka: „Ale nie mam siły iść. Pusta w środku Modesta patrzy na swoje odbicie w witrynie baru” [Sapienza 2018: 550; zob. też Serkowska 2019: 79].
- 6 Por. np. płynne „jak w kinematografie” [Sapienza 2018: 505] przejście między relacją z pobytu Modesty i jej przyjaciółki Niny w więzieniu a opowieścią o ich życiu na wyspie [Sapienza 2018: 505; zob. też Scarpa 2018: 599].
- 7 Inną ścieżką interpretacji byłoby wyluskanie z powieści możliwie największej liczby anarchistycznych odniesień. Taki tryb lektury opierałby się jednak głównie na katalogowaniu wątków i chyba niewiele by wniósł do rozważań na temat (potencjalnej) recepcji książki w Polsce.

ruchów skupionych pod tym szyldem wzrosło⁸, lecz także we wcześniejszych okresach⁹. Z punktu widzenia tego szkicu najistotniejsze byłyby oddźwięki tej perspektywy w kulturze, przede wszystkim w literaturze, choć z tą kwestią również wiązałyby się pewne trudności.

Po drugie, należałoby bowiem zapytać, o jakim właściwie anarchizmie mowa. Jest bowiem jasne, że pod tą etykietą kryje się mnóstwo zróżnicowanych koncepcji, praktyk i tradycji. Odpowiedź na to pytanie musiałaby pozostać równie wieloznaczna, ponieważ anarchistyczne wątki, które, jak się wydaje, przenikały do polskiej literatury, także były wielorakie. Nie da się zaproponować ich przeglądu, ale wystarczy zauważyć, iż nurt ten w różny sposób przenikał do twórczości literackiej, zwłaszcza na przełomie XIX i XX wieku oraz w międzywojniu [Kamiński 2011: 301-302, 334]. Na przykład Kazimierz Wyka [2003: 115-119; por. też Kamiński 2011: 301] wskazuje na znaczenie anarchizmu w kształtowaniu się duchowości młodopolskiej¹⁰. Idee te w różny sposób oddziaływały na autorów, takich jak: Stanisław Przybyszewski, Tadeusz Miciński czy Karol Irzykowski, Stefan Żeromski, Stanisław Brzozowski, Kazimierz Przerwa-Tetmajer, Andrzej Strug, czy Gustaw Daniłowski, a także, później, Emil Zegadłowicz, czy Władysław Broniewski [Wyka 2003: 115-119; Kamiński 2011: 299, 301-302, 317, 324, 334]. Wydaje się jednak, że z takiego przeglądu niewiele wynika. Jak już

- 8 Por. np. publikację Radosława Antonowa [2004] poświęconą historii polskiego anarchizmu po 1980 roku [zob. też Kamiński 2011: 311].
- 9 Por. np. przekrojowe uwagi Antoniego A. Kamińskiego [2011: 296-346] na temat polskiej recepcji myśli anarchistycznej.
- 10 Badacz (nieco upraszczająco) kojarzy wspomnianą perspektywę z wiernością „zasadom niszczycielskim” oraz nieograniczonymi wolnością i buntem [Wyka 2003: 116, 118-119]. Zasadne wydaje się stwierdzenie, że na twórczość ówczesnych pisarzy w różnym stopniu oddziaływały koncepcje Maxa Strinera, George’a Sorela, Élisée’a Reclusa, Pierre’a-Josepha Proudhona czy – z polskich myślicieli – Edwarda Abramowskiego, o czym pisał Kamiński [2011: 299, 301-302, 324]. Ten ostatni nie jest może teoretykiem anarchistycznym w ścisłym sensie, ale funkcjonuje niejako w orbicie tego nurtu (na temat kontrowersji dotyczących przynależności ideowej filozofa pisał Kamiński [2011: 321-322]). Podobnie rzecz ma się z Janem Wacławem Machajskim – przyjacielem Stefana Żeromskiego z czasów młodości i pierwowzorem kilku postaci literackich z jego tekstów [Kamiński 2011: 317].

zaznaczyłam, mówimy tu o różnych, dość wyrywkowo zrekonstruowanych anarchizmach, stanowiących przecież bardzo niejednolity zbiór. W dodatku przywołane wyżej, stosunkowo uporządkowane obserwacje dotyczą odleglejszej przeszłości, mniej zaś, jak sądzę, wiemy o późniejszych literackich oddźwiękach omawianej perspektywy w Polsce.

Po trzecie, w kontekście *Sztuki radości* trzeba zastanowić się nad rolą kobiet w polskim anarchizmie. O ile na płaszczyźnie społeczno-politycznej z pewnością jest do odnotowania kilka nazwisk¹¹, o tyle w obszarze literatury sytuacja wydaje się bardziej skomplikowana. Sądzę bowiem, że dałoby się przywołać autorki, których twórczość można by usytuować w bardzo szeroko i luźno rozumianej orbicie anarchizmu, ale nie zawsze byłyby to postaci związane z tą perspektywą bezpośrednio. Warto by np. odnieść się do Marii Komornickiej / Piotra „Odmieńca” Własta i jej/jego umiłowania wolności¹² lub Marii Dąbrowskiej – zainteresowanej spółdzielczością i zafascynowanej postacią Edwarda Abramowskiego [Kamiński 2011: 323]¹³. Z nowszych utworów sensowne byłoby wymienienie współczesnych polskich powieści nawiązujących do problematyki emancypacji jednostki spod władzy opresyjnych

- 11 O tym, że kobiety, często pochodzenia żydowskiego, chętnie się angażowały w początki ruchu anarchistycznego na ziemiach polskich, świadczy choćby zebrana przez Hermana Rappaporta [zebrał i oprac. 1981: 302-325] lista osób represjonowanych przed I wojną światową za tego rodzaju działalność. Choć w wykazie dominują mężczyźni, to znalazła się w nim również niemała grupa aktywistek. Warto także wspomnieć m.in. o dokonaniach Izabeli Zielińskiej, lekarki, jedynej przedstawicielki polskich anarchistów na kongresie w Amsterdamie w 1907 roku [Kamiński 2011: 321], a także o Marii Orsetti. Druga z kobiet jest kojarzona przede wszystkim z ruchem spółdzielczym, ale, jak wskazuje Piotr Laskowski [2019: XLIII-LII], w jej koncepcjach ujawniały się też sympatie anarchistyczne. Dokonawszy przeskoku w czasie, trzeba też zauważyć, że od początku lat 90. ubiegłego wieku znaczenie w Polsce zyskał anarchofeminizm [por. np. Antonów 2004: 284-288] – nurt, którego początki są często kojarzone z przywołaną dalej Emmą Goldman [Majewska 2014: 351; por. też Chutnik 2016].
- 12 Istotna byłaby zwłaszcza twórczość Marii Komornickiej / Piotra „Odmieńca” Własta sprzed przemiany (dziękuję Recenzentowi za zwrócenie uwagi na tę kwestię).
- 13 Jak przypomina Kamiński [2011: 323], Maria Dąbrowska napisała literacką biografię myśliciela: *Życie i dzieło Edwarda Abramowskiego* (1925).

instytucji, jak choćby niemal klasycznej powieści Izabeli Filipiak (dziś Morskiej) *Absolutna amnezja*¹⁴.

Z powyższych powodów w dalszych rozważaniach nie będę się koncentrowała na dialogu, w jaki powieść Sapienzy mogłaby wejść z polskimi wariantami anarchizmu, zwłaszcza z ich realizacjami na polu kultury i literatury. Jednak duch wspomnianego ruchu będzie się unosił nad poniższymi obserwacjami. Zestawię bowiem *Sztukę radości* z kilkoma napisanymi przez polskie autorki utworami prozatorskimi, współdzielącymi z włoskim tekstem pewne tematy istotne z perspektywy anarchizmu, choć oczywiście do niego nieograniczone. Z jednej strony nie chcę zamykać powieści Sapienzy w ciasnej, a zarazem bardzo przecież nieokreślonej formule literatury anarchistycznej, z drugiej zaś zależy mi na tym, by niejako oświetlić z tego punktu widzenia publikacje niemieszczące się we wspomnianym ruchu i zobaczyć, co wyniknie z tego eksperymentu. Ze *Sztuki radości* wydobędę zatem wątki warte zestawienia z polskimi narracjami, a jednocześnie pozwalające umieścić wszystkie przywołane dalej teksty w szerszym kontekście społecznym i kulturalnym. Rodzimymi utworami, do których się odwołam, będą: *Na krótko*, *W powietrzu*, *Kroniki oporu i miłości* oraz zbiór opowiadań *Smaki i dotyki* Ingi Iwasiów, a także *Podróż w stronę czerwieni* Sylwii Zienetek. Choć listę tę można by poszerzyć, to wydaje się, że na potrzeby mojego artykułu tworzy ona wystarczający materiał porównawczy. Nie sięgam natomiast do prozy wydanej w momencie powstawania oryginału *Sztuki radości*, ponieważ w polskim życiu literackim dzieło to zaistniało dopiero współcześnie i na tym, najbliższym nam, tle zamierzam je usytuować¹⁵.

Polski wydawca opisuje *Sztukę radości* jako „szokującą historię kobiecego wyzwolenia” [Sapienza 2018: okładka]. Choć utwór

- 14 Dziękuję Recenzentowi za potwierdzenie znaczenia tej powieści z perspektywy anarchizmu. Obok Komornickiej/Własta sprzed transformacji twórczość Izabeli Morskiej wydaje się dość wyraźnie współgrać z zagadnieniami z obszaru anarchizmu.
- 15 Zgadzam się z Recenzentem, że ważnym zagadnieniem jest również relacja polskiego feminizmu do anarchizmu. To jednak osobny temat, wykraczający poza ramy nie tylko tego artykułu, lecz także literaturoznawstwa jako dyscypliny. Mam nadzieję, iż w przyszłości uda mi się do niego powrócić.

rzeczywiście opowiada o uwolnieniu się głównej bohaterki z rozmaitych ograniczeń, to sprowadzanie jego problematyki do emancypacji jednej kobiety lub kobiet w ogólności byłoby uproszczeniem. W tekście mowa bowiem o uzyskiwaniu niezależności¹⁶ przez człowieka jako takiego, na różnych płaszczyznach¹⁷, a jedną z nich, której chciałabym się uważniej przyjrzeć, jest seksualność¹⁸. Inte-

- 16 Zdaniem Scarpy [2018: 603] „*Sztuka radości* jest bardziej niezwykła jako książka o wolności niż o wyzwoleniu”. Rzeczywiście, jeden z głównych tematów powieści to właśnie doświadczanie niezależności, jednak wydaje się, że równie istotne jest jej uzyskiwanie. Na tym aspekcie chciałabym się skupić, ponieważ przynajmniej po części odpowiada on za transformacyjny potencjał tekstu, a poza tym podobne zmagania obrazują interesujące mnie polskie utwory. Więcej na temat wolności w pisarstwie Sapienzy pisała Bazzoni [2018].
- 17 *Sztuka radości* to bowiem „powieść wprowadzająca w wolność ducha i ciała” („Le roman d’initiation à la liberté de l’esprit et du corps” [Navarre, Navarre 2019]), tekst „o buncie przeciwko wszystkiemu, co zniewala” [Kornacka 2018: 147]. Sfer podlegających reinterpretacji z perspektywy poszukiwania niezależności jest w utworze wiele – kilka z nich omawiam wyżej. W tym miejscu warto zaś wspomnieć, że dla Modesty pole emancypacji stanowi również język, co dobrze obrazuje poniższy fragment powieści: „Zło kryje się w słowach, które tradycja przedstawia jako absolutne, w wynaturzonym znaczeniu, jakie one wciąż przybierają. Kłamało słowo miłość, dokładnie tak samo jak słowo śmierć. Kłamało wiele słów, kłamały niemal wszystkie. Oto co winnam uczynić: studiować słowa tak wnikliwie, jak się studiuje rośliny i zwierzęta. A następnie oczyścić je z pleśni, uwolnić od naleciałości wiekowej tradycji, wymyślić nowe, a przede wszystkim odrzucić i nigdy więcej nie używać tych, których codzienność używa w nadmiarze, najbardziej zepsutych, jak: wzniosłość, obowiązek, tradycja, wyrzeczenie, pokora, dusza, obyczajność, serce, heroizm, uczucie, litość, ofiara, rezygnacja.

Nauczyłam się czytać książki w inny sposób w inny sposób. Kiedy napotykałam jakieś słowo, jakiś przymiotnik, wyciągałam go z kontekstu i analizowałam, czy można go było użyć w «moim» kontekście. W tej pierwszej próbie zidentyfikowania kłamstwa ukrytego w słowach, sugestywnych nawet dla mnie samej, uświadomiłam sobie, ilu z nich, a co za tym idzie, ilu fałszywych pojęć padłam ofiarą. I moja nienawiść rosła dzień za dniem: nienawiść odkrycia, że zostałam oszukana” [Sapienza 2018: 160].

Ten napisany z perspektywy Modesty cytat problematyzuje to, co za Michélem Foucaultem można by nazwać władzą dyskursu. Władza ta przejawia się w manipulowaniu słowami, które stają się narzędziem opresji i dyscyplinowania. Proponowana przez bohaterkę praca nad językiem nie polega na jego całkowitym odrzuceniu, lecz na przekształceniu pozwalającym wyzwolić środki lingwistyczne i dostosować je do indywidualnych potrzeb. Por. też uwagi Kornackiej [2018: 145-146] i Murek [2018].

- 18 Por. także obserwacje Kornackiej [2018: 147-151] na ten temat.

resuje mnie zatem przede wszystkim – po pierwsze: w jaki sposób autorka przedstawiła ten temat i, po drugi: jaki kontekst dla tego rodzaju rozważań stwarza polska kultura.

Na wstępie wypada zauważyć, że wyzwolenie ciała i seksualności to również zagadnienie podejmowane w refleksji anarchistycznej i anarchofeministycznej. W tym kontekście warto wspomnieć choćby o esejach Emmy Goldman, mówiących o wyzwalającej sile miłości oraz wspólnocie kobiet i mężczyzn, podważanej przez uproszczone rozumienie emancypacji tych pierwszych [Laskowski 2006: 459-460, 470-472; Goldman 2015: 179-187, 196-198]. W powieści Modesta upomina się o to porozumienie, zarazem wiele uwagi poświęcając kwestii kobiecej. Zaniedbań w dziedzinie życia erotycznego upatruje jednak po stronie obu płci.

Najpierw główna bohaterka sama uczy się miłości od swojego kochanka, Carminego, potem zaś stara się zburzyć stereotypowe przekonania, którymi posługuje się jej kolejny partner, Carlo. Carmine, rozpoczynając edukację Modesty, podkreśla niewłaściwe wychowanie kobiet („Niczego was te matki nie uczą, a potem mężczyzna wszystko musi sam [...]” [Sapienza 2018: 132]), co zaskakująco (zważywszy na przywiązanie mężczyzny do tradycyjnych hierarchii społecznych) współbrzmi ze spostrzeżeniami działaczek anarchistycznych [Goldman 2015: 158-159, 192]. Następnie Modesta w relacji z Carlem eksponuje podwójne standardy w wychowaniu kobiet i mężczyzn (o czym wspomnę też dalej). Warto przywołać kilka cytatów wyraźnie ukazujących ten problem:

„Niczego was matki nie uczą”. To prawda, Carmine, nie uczą niczego ani nas, ani was. Ale ja, tak, jak ty miałeś do mnie cierpliwość, będę cierpliwa wobec Carla. [Sapienza 2018: 194.]

– [...] A może podoba ci się myśl, że się poświęciłam? Nie odpowiadasz? Teraz rozumiem: zrobiłeś sobie ze mnie prywatną świętą do kochania, trochę taką, jak u Dantego. A może wolisz Petrarke, jak przypuszczam? A więc uczyniłeś sobie ze mnie twoją czystą i świętą Laurę. Biedni chłopcy! Dla nas *Pani Bovary*, a dla was *Laura*. Daj spokój, Carlo, jest tysięcy dziewięćset dwudziesty pierwszy!

– Ciekawe, ilu miałaś tych nauczycieli, co? Teraz rozumiem, dlaczego z taką łatwością się rozbieirasz i pieścisz mnie jak...

– No nazwij to, jeśli nie właściwym słowem „dziwka”, to eufemizmem Turatiego. No powiedz, już! Jak pracownica miłości? [Sapienza 2018: 196]

– Wymówki, wszystko to wymówki! Ty wciąż jesteś zakochana w tym mężczyźnie!

– Nie w tym mężczyźnie, Carlo, ale w fizycznej harmonii, która panowała między nami, kiedy uprawialiśmy miłość.

– Robisz się wulgarna, Modesto.

– Dla ciebie wszystko, co prawdziwe, jest wulgarnie. [Sapienza 2018: 198; por. też Sapienza 2018: 193-195]

W powyższych fragmentach Modesta piętnuje wychowanie seksualne – odmienne dla kobiet i mężczyzn (w pierwszym wypadku trzeba by zresztą mówić raczej o jego braku), ale szkodliwe dla obu płci. Co więcej, zwraca uwagę na zakorzenienie tych standardów w pewnych stereotypach, a nawet mitach na temat męskości i kobiecości¹⁹. Mężczyzna funkcjonuje jako sfera aktywna, mająca wyłączne prawo do przeżywania seksualności. Jest to jednak seksualność niejako rozdwojona, co odpowiada dwóm kategoriom kobiet przywołanym przez Modestę i Carla. Jedna z nich to „dziwka” – reprezentująca rozpustę, ale też utożsamiająca kobiecość z cielesnością – druga zaś to „Madonna”, czyli model świętej, bezcielesnej, pozbawionej życia erotycznego wybranki serca²⁰. Bohaterka

19 Za Kornacką [2018: 147-149] warto zwrócić uwagę na jeszcze jedną kwestię związaną z problematyką seksualności, a mianowicie na uwalnianie mowy dotyczącej tej sfery. Modesta, co widać zwłaszcza w przytoczonych wyżej cytatach ze stron 196 i 198, „z całkowitą swobodą osadza się w języku i w sposób nieograniczony konwencjami, wstydem czy tabu wyraża, opowiada swoje erotyczne pragnienie, namiętność i doświadczaną przyjemność” [Kornacka 2018: 147]. Por. spostrzeżenia badaczki komentujące, także cytowane wyżej, rozmowy głównej bohaterki i Carla na temat seksu oraz punktuje stereotypy kwestionowane przez nią [Kornacka 2018: 150-151].

20 Kornacka [2018: 150; cyt. za: Beauvoir 2003: 415] ujmują tę kwestię szerzej i za Simone de Beauvoir mówi w tym kontekście o przekonaniu, zgodnie z którym kobieta jest „aniołem, demonem albo sinksem”.

kwestionuje przyjętą bezrefleksyjnie przez kochanka rozdzielność obu wzorców i związane z nimi wartościowanie. Upomina się także o prawo kobiet do wiedzy na temat sztuki miłości fizycznej, zaznaczając zarazem, że nie jest ona czymś wrodzonym, lecz pewną techniką, której dla satysfakcji wszystkich osób w niej uczestniczących trzeba się nauczyć. Wreszcie, co szczególnie szokujące dla Carla, a oczywiste dla przecież znacznie mniej postępowego Carminego, podkreśla, iż przyjemność cielesna należy się zarówno mężczyznom, jak i płci przeciwnej.

Inny istotny wątek dotyczący seksualności to kwestia homoseksualnych doświadczeń ukazanych w powieści²¹. O ile cielesna zażyłość Modesty i Beatrice jest, jak się wydaje, traktowana nieco instrumentalnie, jako inicjacja seksualna i wstęp do heteroseksualnych praktyk [por. Sapienza 2018: 134], o tyle dużo późniejsze związki głównej bohaterki z Joyce [por. np. Sapienza 2018: 358-368] i Niną [Sapienza 2018: 496-52] przedstawiają się jako samoistna wartość. Dodatkowo księżna stara się walczyć z uprzedzeniami pierwszej ze wspomnianych kobiet, która – pod wpływem uproszczonej interpretacji Freudowskiej psychoanalizy – wstydzi się swoich upodobań i uważa je za przejaw nienormalności [Sapienza 2018: 405-408, 411-412]. Co ważne, Modesta nie traktuje seksualności esencjalistycznie. Podkreśla, że ukierunkowanie pożądania może się zmieniać w życiu człowieka [Sapienza 2018: 411-412] – nie ma zatem potrzeby przypisywać jednostkom tożsamościowych etykietek²².

Na gruncie polskiej literatury warto się przyjrzeć, w jaki sposób autorki, mówiąc nieco górnolotnie, obalają mity na temat kobiecych seksualności i życia erotycznego. Interesuje mnie zarówno

- 21 Przy okazji warto przypomnieć, że postulat tolerancji homoseksualności pojawiał się już w niektórych wczesnych teoriach anarchistycznych, m.in. Goldman i Emile'a Armanda, choć nie bez oporu wielu działaczy [Laskowski 2006: 475-479].
- 22 Jak zauważa Kornacka [2018: 150]: „Goliarda Sapienza *ante litteram* rozwiązuje przymusowy węzeł, który splata ciało (rodzaj biologiczny), gender (rodzaj kulturowy) i pragnienie, o którym napisze Judith Butler” [por. też Butler 2008: 151]. Modesta zwraca również uwagę na różnice w wychowaniu dziewcząt i chłopców (zob. także dalej), eksponując społeczny i kulturowy wymiar płci: „Uczyli tego, by zamknąć was, chłopców, w pancerzu obowiązków i fałszywych przekonań. Tak samo jak nas, kobiety: inne obowiązki, pancerze z jedwabiu, ale skutek ten sam” [Sapienza 2018: 400].

pozytywny aspekt tych problemów, jak i ich druga, skupiona na odrzuceniu pewnych praktyk, strona.

Zacznę od utworów Iwasiów. W niektórych opowiadaniach ze zbioru *Smaki i dotyki* [Iwasiów 2006: 32-33, 43-66, 169-173], a także w powieściach *W powietrzu* [Iwasiów 2014: 7-10, 70-71] oraz *Kroniki oporu i miłości* [Iwasiów 2019: 24-25, 29, 33-34, 90-91, 110, 246, 273, 288]²³ poznajemy bohaterki afirmujące swoją cielesność i życie erotyczne, rozwijane zarówno w heteroseksualnych, jak i damsko-damskich relacjach. Często jest to jednak trudna akceptacja, ponieważ opiera się na smutku, bólu, zagrożeniu utratą, niespełnieniu [Iwasiów 2006: 41, 60-66, 140-155, 273-177; 2014: 46-47, 194-196, 200-203, 2019: 201-202] lub, co jest widoczne zwłaszcza w utworze *W powietrzu*, wynika z poczucia samotności i maskuje nieprzepracowane doświadczenia z dzieciństwa czy wręcz bazuje na pewnych szerszych kulturowych traumach [Iwasiów 2014: 66-67, 85-86]²⁴. Co więcej, tematem ostatniej z wymienionych powieści okazuje się nie tylko kobieca seksualność, lecz także seksualność sama w sobie, uwolniona od płci biologicznej i społeczno-kulturowej – w taki właśnie, nieograniczony żadnymi tożsamościowymi etykietkami, sposób narratorka-bohaterka postrzega swoje pożądanie, zbliżając się tym samym do perspektywy queerowej²⁵. Zarazem jednak – choć niekiedy teksty te ukazują historie budzącego się życia erotycznego [Iwasiów 2006: 178-179; Iwasiów 2014: 7-10, 46-53; Iwasiów 2019:

- 23 Por. też fragmenty pełnego swobody i erotycznej radości pamiętnika pisanego przez Helenę – babcię partnera Małgorzaty [Iwasiów 2019: 61-66].
- 24 Niekiedy zresztą owej akceptacji brakuje – Iwasiów przedstawia bowiem także negatywne doświadczenia związane z cielesnością i seksualnością lub dystans wobec nich, co można szczególnie dobrze zaobserwować w zbiorze *Smaki i dotyki* [Iwasiów 2006: 5-18, 21, 23, 26, 132, 234].
- 25 Być może zresztą „pożądanie” to zbyt wąskie określenie na siłę pobudzającą bohaterkę do działania. Ona sama określa ją mianem „tamagotchi” [por. np. Iwasiów 2014: 7-10] i przedstawia w ten sposób: „Mieliśmy lepsze i gorsze okresy. [...] Pewne, pewny, nie wiem, jakiej było płci wówczas, gdy się go zaledwie domyślałam [...]. Nie czułam w nim kobiety, miało w sobie niedookreśloność, jak płód niezbadany ultrasonografem” [Iwasiów 2014: 9]. Tamagotchi, kumulujące w sobie pożądanie, popęd i seksualność, okazuje się czymś, co należy oswoić i zaakceptować [Iwasiów 2014: 10]. Brzmi to jak queerowy postulat, ale może okazać się także punktem łączącym powieść Iwasiów z pozytywną wizją miłości fizycznej przedstawioną i w książce Sapienzy, i w teoriach anarchistycznych.

24-25, 35] – to cielesność i seksualność są w nich czymś danym: otwartym na przekształcenia i dynamicznym, ale mimo wszystko w jakiś sposób intuicyjnym. To odróżnia przywołane książki Iwasiów od *Sztuki radości*. W powieści Sapienzy pragnienie również jest spontaniczne, przedkulturowe, ale, jak już wspomniałam, wyrażanie i współodczuwanie go z inną osobą jawi się jako proces wymagający pracy i nauki, na co, jak się wydaje, mniejszy nacisk położono we wspomnianych utworach Iwasiów²⁶. Można powiedzieć, że o ile w omówionych wyżej polskich tekstach życie erotyczne istnieje „tak po prostu”, a zarazem często sprawia ból, toyle w *Sztuce radości* zakłada się, że jeśli stanowi ono efekt edukacji, samoświadomości i współpracy, to ma szansę przynosić głównie przyjemność.

Ów ból, pewna smutna refleksyjność szczególnie wyraźnie dochodzą do głosu w innej powieści Iwasiów – *Na krótko*. Atmosfera ta po części wynika z narracji o schyłku dwóch małżeństw: Sylwii i Tomka oraz Ruty i Kazika [Iwasiów 2012: 11-15, 44-46, 48-50, 52-54, 73-74, 119-120, 128-129, 135-137, 147-152, 158-160, 189-190, 193-198, 254, 263-264, 269-272, 275, 278-279, 288-290, 304-305, 311, 316-317, 354-364]²⁷, a także występowania tajemniczej choroby, polegającej na problemach z pamięcią i koncentracją, u pierwszej z wymienionych bohaterek [Iwasiów 2012: 57-64, 100-114, 178-181, 204-205, 293-294, 310-312]²⁸. To jednak nie wszystko. Istotne są też opisy pierwszych – niełatwych, bo w oczywisty sposób budowanych bez doświadczenia, wiedzy i umiejętności – przeżyć seksualnych młodej dziewczyny [Iwasiów 2012: 254-261], oraz realistyczne, pozbawione entuzjazmu przedstawienia doznań dojrzałych kobiet [Iwasiów 2012: 50, 254]. W tym utworze Iwasiów ukazuje bowiem również, można powiedzieć, seks codzienny²⁹. Nie traumatyczny,

- 26 Nie oznacza to, że tych wątków nie ma wcale. Jak już wspomniałam, przywołane utwory przedstawiają również inicjację bohaterek w życie seksualne, z czym wiążą się przecież opisy poznawania i uczenia się życia erotycznego.
- 27 Również w *Kronikach...* mowa o rozpadzie małżeństwa głównej bohaterki (zob. dalej) i schyłku jej związku z partnerką Anną [Iwasiów 2019: 355-359, 367-368].
- 28 Pada też sugestia, że jest to schorzenie „z autoagresji” [Iwasiów 2012: 111], co dodatkowo wskazuje na mentalną kruchość postaci.
- 29 Choć nie wyłącznie, ponieważ w książce znajdziemy też opisy znacznie bardziej satysfakcjonujących doznań [Iwasiów 2012: 354-361]. Warto także zwrócić uwagę

ale zwyczajny – taki, jakiego udało się uniknąć Modeście, ale jaki może być udziałem wielu czytelniczek.

O codzienności życia erotycznego, choć nieco mniej przyjemnej, opowiada także Ewa, narratorka-bohaterka *Podróży w stronę czerwieni* Zientek. W tle utworu rysuje się historia seksualnego odkrywania siebie jako kobiety: od nazwania tego, co jej nie odpowiada w intymności z mężem [Zientek 2016: 47-49, 86, 89, 99, 106-107, 113, 134, 136, 169, 182, 304-306, 313], i odkrycia w sobie homoerotycznych fascynacji kobietami [Zientek 2016: 47-48, 308]³⁰, do zrealizowania ukrytych pragnień [Zientek 2016: 312-313]³¹. Wydaje się, że stłumienie i blokada, z którymi początkowo boryka się postać, wynikają z szerszego kontekstu kulturowego. Ewa, choć otwarta na świat, została wychowana w tradycyjnym modelu ról seksualnych, podtrzymywanym zresztą także przez kobiety. Wyraźnie wskazuje na to zacytowana przez narratorkę rozmowa:

Wtedy [na początku związku z Pawłem – późniejszym mężem bohaterki – K.L.] nigdy nie miałam orgazmu, bo Paweł nie umiał mnie odpowiednio dotykać. W czasie studiów seks miał raczej przygodny charakter, a pełną satysfakcję osiągałam tylko wtedy, gdy partner umiejętnie pobudzał moją lechtaczkę. Paweł tego nie robił, a ja wstydziłam się mówić o swoich potrze-

na wzmianki o początku pożycia Ruty i Kazika – euforycznym i dającym radość obu stronom, choć zarazem opartym na pewnej konserwatywnej równowadze. Mężczyzna nie pozwalał bowiem kobiecie przejmować inicjatywy i eksperymentować [Iwasiów 2012: 49], potwierdzając zarazem swoje przywiązanie do tradycyjnego podziału ról (podobną postawę przyjmował także brat Ruty – Witek [Iwasiów 2012: 221-225]). Być może m.in. z tego powodu „z czasem to udane pożycie zaczęło [...] nudzić” [Iwasiów 2012: 50] bohaterkę.

- 30 Jednak w pewnym momencie Ewa, dzięki rozmowie z przyjaciółką, zaczyna interpretować swoje zainteresowanie kobietami jako wyraz seksualnych pragnień, a także potrzeby czułości, których jej mąż nie potrafił (choć byłby w stanie) zaspokoić [Zientek 2016: 181-183].
- 31 W dosłownym sensie to ostatnie dokonuje się dzięki mężczyźnie – Simonowi, kochankowi Ewy. Nie można jednak zapominać, że przemiana postaci odbywa się przecież w dużej mierze pod wpływem Komornickiej/Własta, która/który inspirował Ewę do rozpoczęcia dosłownej i metaforycznej podróży. Choć zatem główna bohaterka powraca na bezpieczne tory heteroseksualności, to w powieści nie niknie zainteresowanie nienormatywnymi tożsamościami (zob. też dalej).

bach. Bardziej doświadczona znajoma, której się zwierzyłam, powiedziała, że na tak wczesnym etapie związku jest jeszcze za wcześnie na orgazm, trzeba się najpierw dopasować, a resztą orgazm jest przereklamowany i nie ma aż takiego znaczenia. [Zientek 2016: 49]

Dopiero później Ewa trafia na przyjaciółkę, która pomaga jej spojrzeć na seks z innej strony [Zientek 2016: 182-183, 308].

W przytoczonym w poprzednim akapicie cytacie zwraca również uwagę tabu całkowicie zinterioryzowane przez Ewę, wstydzając się mówić, czego potrzebuje. Ten lęk przed własnym ciałem i seksualnością powraca także w dalszej części książki, gdy bohaterka poznaje swojego przyszłego kochanka i uświadamia sobie, że seks z mężem, choć niesatysfakcjonujący, był bezpieczny, bo nie wymagał odkrywania siebie się na nowo („[...] z przerażeniem myślałam o tym, że miałabym się rozebrać przed kimś obcym, kto nie jest Pawłem” [Zientek 2016: 309]). Dodatkowo kobieta słusznie zwraca uwagę, iż niechęć do fizycznej miłości może wynikać z zakodowanych w niej relacji władzy:

Pomyślałam, że z poczuciem podległości, jakie wynika z seksu, wiąże się jego deprecjacja, dlatego nigdy nie pozwalałam sobie bez reszty oddawać się przyjemności, całkowicie się w niej zatracić. Przypominałam sobie, jak Paweł pytał mnie po stosunku, czy oddałam mu się z miłości czy pożądania. Złościło mnie to, bo uważałam, że to nie powinien być akt oddania się, lecz przyjęcia, przyzwolenia, dopuszczenia do siebie i kobiecych tajemnic. [Zientek 2016: 169]

Upominając się o wzajemny szacunek i miłość, Ewa, podobnie jak Sapienza i Goldman, akcentuje piękno seksu opartego na wzajemnym porozumieniu.

Inną wartą przywołania kwestią jest przedstawiony w *Sztuce radości* wizerunek rodziny. Jej tradycyjny wariant stanowi z perspektywy Modesty albo ograniczenie, od którego trzeba się odebrać (wskazuje na to bezkompromisowy, brutalny sposób, w jaki bohaterka wyzwoliła się od matki i siostry, a później od dwóch

dobrodziejek: zakonnicy Leonory i księżnej Gai [Sapienza 2018: 27-28, 61-62, 136-144]), albo coś, czego znaczenie należy drastycznie zminimalizować (tak postać postąpiła ze swoim oficjalnym małżeństwem [Sapienza 2018: 103-104, 112-121, 145])³². Z kolei nowy model życia rodzinnego, wprowadzony przez główną bohaterkę, dający się zresztą wpisać w szerszy kontekst anarchistycznej i anarchofeministycznej krytyki instytucji małżeństwa i tradycyjnego modelu rodziny [Antonów 2004: 287-288; Laskowski 2006: 447-453, 456-466, 470-472, 474-475; Goldman 2015: 189-198]³³, jest formułą znacznie bardziej otwartą, nie tylko w kontekście erotycznym, choć kwestia swobody doboru partnerów i partnerek seksualnych oraz pochwały miłości uwolnionej od zobowiązań i przymusów także ma duże znaczenie. Jednakże chodzi o coś więcej, ponieważ omawiana wizja stanowi szerszą propozycję przeformułowania ogółu relacji międzyludzkich, które miałyby być oparte na niezależności i wzajemnym poszanowaniu odrębności [por. też Serkowska 2019: 79; Kornacka 2018: 152]. Wszelkie próby nadużywania władzy, naruszania cudzej swobody bohaterka ze stanowczością odrzuca³⁴ – nawet jeśli wychodzą ze strony jej własnego dziecka – dystansując się od

- 32 Ten wątek podkreśla zresztą, że Modesta znajduje się niejako na granicy dwóch światów. Decydując się na całkowicie pragmatyczne i fasadowe małżeństwo (krok ten jest zresztą fabularnie uzasadniony), bohaterka wpisuje się w normy, które sama podważa, co jednocześnie daje jej większą swobodę naruszania tychże reguł. Za Hanną Serkowską [2019: 79] można więc powiedzieć, że jej „postawy są płynne, oscylują między schematami patriarchalnymi a ich zwalczaniem, uwalnianiem się od nich”.
- 33 Trzeba przy tym pamiętać, że krytyka ta odbywała się w określonym kontekście, a jej punktem odniesienia była instytucja małżeństwa znacznie przecież zmodyfikowana przez przemiany, jakie zaszły w obyczajowości zachodniej w 2. połowie XX wieku. Pewne aspekty wspomnianych dyskusji, obecne – o czym piszę dalej – również w *Sztuce radości*, pozostają jednak nadal aktualne.
- 34 Założenie to działa jednak w obie strony, ponieważ Modesta przyznaje, że jako matka i opiekunka powinna pozostawić dzieciom pełną swobodę, także pod względem uczuć do samej siebie: „Uważać się za kogoś nieodzownego dla innych istot, na dodatek bezbronych, tylko dlatego że je karmisz, to najbardziej okrutna forma paternalizmu. [...] Ja bym zorganizowała syndykat dzieci przeciwko temu straszliwemu duetowi, jakim są ojciec i matka, którzy za kawałek chleba i zabawkę żądają ceny miłości, zbyt wysokiej dla jakiegokolwiek normalnej jednostki” [Sapienza 2018: 379].

osób stosujących podobne praktyki³⁵. Dla zobrazowania powyższych uwag warto przytoczyć fragmenty wypowiedzi Modesty z jej rozmowy z synem Prandem:

[...] w tym domu nie szpieguje się nikogo i nie narusza niczyjej prywatności. [...] A więc zabraniam ci przekraczania przestrzeni wolności, która przynależy do mnie, tak samo jak tej, która przynależy do 'Ntoniego, Laleczki, Meli i Jacopa³⁶. [...] nie mam najmniejszego zamiaru ulegać szantażom młodości! [...] w imię twojej młodości i tego, że jestem twoją matką, mówisz, że powinnam poświęcić się tobie i wyłącznie tobie! Właśnie teraz żądasz ode mnie [...], bym wybierała między Joyce a tobą, a ja odrzucam twój szantaż i odpowiadam, że nie jestem ani twoją, ani jej własnością, tak samo jak ty nie jesteś absolutną własnością Modesty. Jeśli możemy się kochać nawzajem bez zaborczości, kochajmy się, ale jeśli to napięcie godne właścicieli ziemskich będzie się dalej zaostrzać, doradzam ci, byś na jakiś czas wyjechał i przemyślał to wszystko. [...] Długie mieszkanie ze sobą zawsze powoduje napięcia i nie istnieją ani więzy krwi, ani inne głupoty, które mogą temu zaradzić. [Sapienza 2018: 433-434]³⁷

Podobne pragnienie swobody przejawia się w intymnych związkach Modesty, która np. opanowując swoje uczucie do Matti, a zarazem odpowiadając na pragnienie dominacji okazywane przez kochanka [Sapienza 2018: 263-264], odkrywa, że tym, czego potrzebuje, jest „[s]łodycz braku oczekiwania, niezależności od cudzej woli” [Sapienza 2018: 265].

- 35 Jak bowiem słusznie zauważa Kornacka [2018: 151] (por. też cały fragment artykułu dotyczący macierzyństwa [Kornacka 2018: 151-153]), bohaterka kocha Pranda i wszystkie będące pod jej opieką dzieci „miłością wielką, ale niespójną z tym, co zawiera się w archetypie matki”. Wizja ta, podważająca tradycyjny model rodziny, może być szokująca zarówno dla polskich, jak i włoskich czytelników i czytelniczek [zob. także Kornacka 2018: 151-152].
- 36 Są to imiona innych domowników – członków i członkiń specyficznie rozumianej rodziny Modesty.
- 37 Por. też komentarz Kornackiej [2018: 153] dotyczący tego fragmentu.

W szerszej perspektywie bohaterka przeciwstawia się jednak nie tylko konkretnym przymusom, mającym wynikać z relacji interpersonalnych, w które jesteśmy uwikłani, lecz także ograniczającemu, jej zdaniem, naciskowi na trwałość związków międzyludzkich. To oczywiście przekłada się również na określony sposób widzenia więzi rodzinnych [por. też Serkowska 2019: 79]. W rozmowie z Joyce Mody zauważa:

[...] dla mnie jest oczywiste, że wszystkie relacje są bez przyszłości, ponieważ ludzie się zmieniają, a przy tej zmianie starzeją się w nas relacje i człowiek potrzebuje nowych... A jakby się dobrze zastanović, to może właśnie dlatego ludzie starzeją się przedwcześnie, że zmuszają się do nielicznych uświęconych relacji i mają przed oczami wciąż te same widoki. [Sapienza 2018: 411 (por. też np. s. 450); zob. także Serkowska 2019: 79]

Modesta nie zapomina o fascynacji erotycznej. Jej zdaniem również w tej sferze powinna panować wolność nieograniczona mitem trwałości. Z tego założenia wynika konkretna interpretacja instytucji małżeństwa mającego być

absurdalnym kontraktem, który upokarza zarówno mężczyznę, jak i kobietę. [...] gdy się spotyka mężczyznę i on się podoba, kocha się go aż do... no, dopóki to trwa. A potem ludzie się rozstają, o ile to możliwe, jak dobrzy przyjaciele. [Sapienza 2018: 464]³⁸

38 Z szerszej perspektywy uwagi te wpisują się w głoszoną także przez ruchy anarchistyczne pochwałę wolnej miłości. Wydaje się bowiem, że np. pod poniższym spostrzeżeniem Modesty mogłaby się podpisać Goldman: „[...] miłość nie jest ani absolutna, ani wieczna, ani też nie istnieje włącznie między mężczyzną a kobietą i najlepiej w uświęconej sakramentem postaci” [Sapienza 2018: 159]. Podobnie na tę kwestię zapatruje się Nina – kochanka i przyjaciółka, a także, jak sama mówi, „towarzyszka” [Sapienza 2018: 508] Modesty. Kobieta z niezadowoleniem zauważa: „W Rosji odrzucili wszystko to, co miało znaczenie dla wolności jednostki. Minęło ledwie kilka lat, a już zapomnieli o wolnej miłości i powrócili do małżeństwa” [Sapienza 2018: 508].

Zakończenie powyższego cytatu wskazuje przy okazji, że tolerancja dla nietrwałości więzi ludzkich nie oznacza dla Mody instrumentalnego traktowania relacji międzyludzkich. Chodzi bowiem nie tyle o bezwarunkowe odrzucanie przemijającego, ile o pogodną akceptację zmian, z zachowaniem szacunku dla wartości i pozytywnych emocji przyniesionych przez konkretną więź; jest to dobrze widoczne w opisie schyłku związku bohaterki z Joyce [Sapienza 2018: 412, 417-418, 445]³⁹.

Na marginesie trzeba dodać, że niechęć księżnej do zaborczości wiąże się z lękiem przed fanatyzmem, którego najżywszym wcieleniem jest dla postaci z powieści faszyzm. Niepokój ten przeziiera choćby przez pozornie żartobliwy dialog Modesty i Niny. Druga z nich, reagując na zachowanie Pranda, wyznaje:

Gdybym to ja rządziła, to tych wszystkich Prandów posłałabym od razu, żeby sobie usiedli grzecznie i wygodnie wśród kwiatów i szemrzących strumyków, i przeczytali, co Wolter pisze o fanatyzmie ... Co za fanatyk, uch! [Sapienza 2018: 539]⁴⁰

Bardzo ważnym wątkiem powieści, dotyczącym zarówno życia rodzinnego, jak i seksualności oraz cielesności, jest również aborcja. Modesta dokonuje tego zabiegu podczas drugiej ciąży, a początkowo namawia do niego także Inès – towarzyszkę swojego męża [Sapienza 2018: 212-213]⁴¹. Choć stosunek powieści do feminizmu jest niejednoznaczny (zob. dalej), to akurat w tym

39 Warto też wspomnieć o jeszcze jednym aspekcie Modestowej walki o niezależność, a mianowicie o dążeniu do wyrwania się z relacji niszczących psychicznie i emocjonalnie – po raz kolejny dobrym przykładem jest związek z Joyce [por. np. Sapienza 2018: 445-450].

40 Dla ścisłości trzeba także dodać, że Modesta nie usprawiedliwia fanatyzmu niezależnie od tego, po której stronie barykady miałby się on znaleźć. Stąd też obawa przed stosowaniem terminu „ateizm”, uznawanego przez bohaterkę za zbyt kategoryczny, jednostronny i oparty na nieuzasadnionej pewności siebie. Z tego względu księżnej bliższy jest agnostycyzm, uznany za bardziej otwartą i złożoną postawę [Sapienza 2018: 462]. Na marginesie warto również zauważyć, iż w tych uwagach pobrzmiewają poglądy samej autorki, opisującej siebie jako ateistkę wyłącznie ze względów strategicznych [Pellegrino 2018b: 635-636].

41 Choć Inès decyduje się urodzić pierwsze dziecko [Sapienza 2018: 213-216], to postanawia usunąć kolejne ciążę [Sapienza 2018: 455].

punkcie utwór wyraźnie – nawet jeśli w niezamierzony sposób – wpisuje się w debaty prowadzone w obrębie tego nurtu lub wręcz je wyprzedza [por. też Kornacka 2018: 149-150]. Chodzi bowiem nie tylko o odrzucenie przymusu macierzyństwa, lecz także o kolejny krok w wyzwalaniu się spod wpływu męczyzny, który nie może już szantażować kobiety potencjalną ciążą. Ten drugi problem jest bezpośrednio przywołany w rozmowie Modesty i Carminego:

– [...] nie żartuj z męczyzny, bo jeśli zechcę, przygwoźdź cię do siebie dzieckiem. A wtedy przynajmniej przez rok będziesz musiała o mnie myśleć.

– Pomyliłeś się w rachubach, Carmine. Myślisz, że byłabym taka beztroska przez te miesiące, gdybym nie miała w zanadrzu sposobu, by zostać wolna? [Sapienza 2018: 245]

Co więcej, bohaterka odrzuca przywołany przez kochanka stereotyp, zgodnie z którym usuwanie ciąży wiąże się z bólem – fizycznym i psychicznym⁴²:

– [...] to, co masz na myśli, sprowadza cierpienie, a często śmierć.

– Wiedziałam, że to powiesz! Nie dla kogoś, kto ma pieniądze, Carmine, pieniądze i wiedzę. Byłam chora albo brzydka tej nocy, kiedy wróciłeś?

– Piękniejszą i silniejszą cię zastałem, daj się pocałować.

– A ja kilka dni wcześniej, w czyściutkiej salce i bez cierpienia, prostym zabiegiem uwolniłam się od przekleństwa. I zrobię

42. Jednocześnie pragmatyzm pozwala Modeście posługiwać się podobną, opartą przede wszystkim na religii, argumentacją, gdy ze względu na zmianę okoliczności (por. „Jak powiedział Carlo, skoro nie wiadomo dokładnie, w którym jest miesiącu, dziewczyna mogłaby nam umrzeć przy zabiegu” [Sapienza 2018: 223]) postanawia jednak zachęcić Inès do urodzenia dziecka („[...] Ale nie zapomnij, że jeśli usuniesz, popelnisz grzech. [...] Niesamowite są te małe pobożne duże! Rzuciły na siebie i zrzuciły słowo «grzech» zupełnie jak cyrkowiec żonglujący lekkimi białymi piłeczkami. [...] – [...] Pamiętaj, że aborcja jest czymś potwornym dla duszy i ciała” [Sapienza 2018: 223]). Jest oczywiste, że księżna traktuje ten sposób rozumowania czysto instrumentalnie (nieprzychylny obserwator mógłby wręcz powiedzieć: cynicznie) – sama bowiem tuż po rozmowie z Inès – udaje się na zabieg usunięcia ciąży [Sapienza 2018: 223-224].

to jeszcze raz, jeśli przyjdzie ci do głowy przygwoździć mnie dzieckiem do siebie. Modesta nie ma pana nad sobą. [Sapienza 2018: 245-246]⁴³

Dla Modesty aborcja okazuje się zatem znakiem wielorakiego wyzwolenia: nie tylko od narzucanych ról, lecz także od emocji – związanych zarówno z macierzyństwem (postać obala m.in. mit zakładający automatyczną i nienaruszalną więź matki z dzieckiem od momentu poczęcia), jak i z samym procesem usuwania ciąży, mającym wywoływać jedynie cierpienie i wyrzuty sumienia⁴⁴.

W swoich powieściach relacje rodzinne interesująco przedstawia także Iwasiów. Dobrym przykładem jest *W powietrzu*, którego główna bohaterka, idąc niejako za głosem impulsu, decyduje się na samotne macierzyństwo [Iwasiów 2014: 131-153]. Przy okazji – w czym nieco upodabnia się do bezkompromisowości Modesty – usuwa więc ze swojego życia ojca dziecka [Iwasiów 2014: 146-148, 150-151, 153]. Warto też wspomnieć o *Kronikach...*, dyskutujących z tradycyjnym modelem rodziny. Małgorzata, narratorka-bohaterka, rozprawia się ze swoją przeszłością – zwłaszcza z trudnym dzieciństwem, przeżytym w cieniu matki borykającej się z problemami psychicznymi – kwestionując mit o serdecznych i nierozzerwalnych więziach między rodzicami a dziećmi i dowartościowując relacje poziome, między rodzeństwem [por. np. Iwasiów 2019: 22-23, 68-87]. W późniejszym życiu główna bohaterka musi się mierzyć z rozstaniem z mężem [Iwasiów 2019: 29-35]. To krótko trwające małżeństwo zostało zresztą zawarte szybko: po tym, jak młoda Małgorzata wcześniej zaszła w ciążę [Iwasiów 2019: 110]. Iwasiów, nie opatrując tego faktu żadnym dodatkowym komentarzem, pod-

43 Jak widzimy, bohaterka zaznacza zarazem, że bezpieczna aborcja jest ekonomicznym przywilejem. Na marginesie trzeba zauważyć, iż we współczesnej Polsce zdanie to nie straciło aktualności.

44 Kluczowe wydaje się właśnie to, że aborcja jest dla Modesty jednym z wielu narzędzi wyzwolenia i przede wszystkim ze względu na tę funkcję zyskuje w oczach bohaterki uzasadnienie. Odmiennej ocenie podlega, gdy ma być specyficzną formą męczeństwa, a jednocześnie pogńębienia innych, jak w przypadku Inès: „Nikczemna Inès! Nieprzyjaciółka kobiet i mężczyzn, tchórzliwa kobieta niezdolna do rodzenia... Po śmierci Carla miała cztery aborcje, a każda kolejna przychodziła jej z większą łatwością. Sądziła, że poprzez praktykowanie osobistej kalwarii wypłaci się za swoją winę” [Sapienza 2018: 455].

waża tabu i społeczne napiętnowanie dotyczące młode matki. Po odejściu męża Małgorzata zaczyna nawiązywać relacje zarówno z mężczyznami, jak i, później, z kobietami. W konsekwencji tworzy relacje zdecydowanie wybiegające poza tradycyjny polski model rodziny [Iwasiów 2019: 40, 90-91, 171, 218]. Co ważne, powieść, podobnie jak *Sztuka radości*, ukazuje też przemijanie i przemiany relacji międzyludzkich, widoczne m.in. we wspomnianym wątku uwalniania się spod wpływu rodziców. W swoim dążeniu do niezależności Małgorzata może nieco przypominać Modestę, choć jest zarazem postacią zdecydowanie słabszą, pełną wątpliwości i nie tak bezkompromisową, jak główna bohaterka *Sztuki radości*. Wrażliwość i niepewność kobiety da się zaobserwować głównie w historii jej rozstawania się z Anną. Akurat w tym punkcie *Kroniki...* są nie tyle powieścią o uwalnianiu się od czegoś/kogoś, ile narracją o smutku wynikającym z przemijania więzi – uczucia, którego, jak już wskazywałam, w utworze Sapienzy jest stosunkowo niewiele, ponieważ zastąpiła je akceptacja zmian i docenianie wartości płynących nawet z wygasających relacji.

W *Podróży...* Zientek również pojawia się pewna reinterpretacja związków rodzinnych. Można przypuszczać, że narratorka-bohaterka czuje się uwięziona w obowiązkach matki i pani domu [Zientek 2016: 85-86, 101] oraz, przede wszystkim, w coraz mniej satysfakcjonującym małżeństwie. Czasowe rozstanie z mężem [Zientek 2016: 86-87, 134-137, 141], a zwłaszcza tropiący losy Komornickiej/Własta wyjazd [por. Zientek 2016: 152-154] pozwala Ewie z dystansem spojrzeć na swoją dotychczasową sytuację i przyjmowane role społeczne. Z perspektywy niniejszych rozważań kluczowe jest to, że bohaterka podejmuje refleksję nad własnymi uwikłaniami i bezwiednie realizowanym modelem życia rodzinnego. Oczywiście odrzucenie najbardziej rozpowszechnionego porządku niekoniecznie i nie zawsze musi być uznane za najlepsze wyjście. Istotne jest jednak to, że w swojej powieści Zientek, podobnie jak Iwasiów i Sapienza, proponuje zrewidowanie przekonań o naturalności i niewzruszalności tradycyjnych wyobrażeń rodziny, tworząc zarazem przestrzeń dla alternatywnych rozwiązań⁴⁵.

45 W formie dygresji warto się zastanowić nad kontekstem, w jakim omówione wyżej kwestie funkcjonują w Polsce. Mam na myśli przede wszystkim praktycz-

Inny niezwykle istotny wątek *Sztuki radości* to zaangażowanie polityczne, przejawiające się w różny sposób przez całą powieść. Na samym początku śledzimy wspomniane już działania Modesty, mające zapewnić bohaterce niezależność. Z szerszej perspektywy chodzi więc o walkę o wolność jednostki. Sceny z pobytu małej Mody w klasztorze można również interpretować jako krytykę skostniałych, opartych na obłudzie (kościelnych) instytucji. Dorastając, Modesta, m.in. dzięki lekturom z biblioteczki stryja Jacopa (nazywanego zresztą przez księżnę Gaję heretykiem), pielęgnuje i rozwija swoją buntowniczą, sprzeciwiającą się dogmatom i staremu porządkowi świata naturę [Sapienza 2018: 79-80, 111-113]. Kolejne, zmierzające do emancypacji na indywidualnej płaszczyźnie decyzje dojrzałej bohaterki, takie jak: sprzedaż majątku [Sapienza 2018: 157-158], usunięcie ciąży, swobodne relacje erotyczne z mężczyznami i kobietami (zob. wyżej), można też usytuować w szerszym kontekście społecznego wyzwolenia.

Oczywiście nie bez znaczenia pozostaje czas historyczny przedstawiony w utworze. Z jednej strony ukazano w nim rozwój włoskich (i nie tylko) ruchów socjalistycznych, komunistycznych i anarchistycznych, z drugiej zaś wzrost siły faszystów we Włoszech i ich dojście do władzy. Pierwszy wątek obserwujemy właściwie nieustannie od momentu, w którym w świecie przedstawionym pojawia się doktor Carlo Civardi, wtajemniczający Modestę w działalność lewicowych organizacji. Bohaterka, początkowo bardzo zaangażowana w ich aktywność, szybko się nią rozczarowuje, dostrzegłszy jej zachowawczość (w tym tradycyjne podejście do ról genderowych [Sapienza 2018: 282-283]),

nie nieobecna u nas instytucjonalną edukację seksualną i tabu, jakim pozostaje życie erotyczne, zwłaszcza kobiet. Omawiane utwory Sapienzy, Iwasiów i Zientek podejmują te marginalizowane problemy i reinterpretują modele – przestarzałe już z perspektywy Modesty, a mimo to nadal bardzo rozpowszechnione w naszym kraju. Na marginesie trzeba wspomnieć, że na szczęście w przypadku tej zaniedbanej dziedziny kształcenia podejmowanych jest wiele oddolnych, pozaliterackich inicjatyw, m.in. takich jak magazyn „G’lrs Room”, Instytut Pozytywnej Seksualności, a także głośna kampania #sexedpl [Sxed.pl 2020] i publikacja Anji Rubik [2018] *Sexedpl* czy książka Voki Ilnickiej [2020] *Umiesienie spódnicy. Seksualne doświadczenia i kobieca moc*. Oczywiście nie można też zapominać o wydanej już w 1978 roku *Sztuce kochania* Michaliny Wislockiej.

powtarzanie schematów i tendencję do idealizowania własnych przekonań⁴⁶ [Sapienza 2018: 186-188, 190-191]. Nie oznacza to jednak, że całkiem odrzuca lewicowe postulaty – do tego problemu jeszcze powrócę.

O stosunku bohaterek i bohaterów do faszyzmu już wspomniałam. W tym miejscu trzeba zaś zaznaczyć, że przed wojną i w jej trakcie dom Modesty funkcjonuje jako miejsce oporu, wymykające się represjom tak długo, jak to możliwe. Ostatecznie księżna trafia jednak do więzienia, gdzie poznaje Ninę – postać otwarcie wprowadzającą do powieści hasła anarchistyczne [por. np. Sapienza 2018: 558]. Co ważne, jest to anarchizm zdecydowanie bardziej praktyczny niż teoretyczny – kobieta pochodzi bowiem z ubogiej, od dawna politycznie zaangażowanej rodziny, wcielającej rewolucyjne postulaty w codzienność [Sapienza 2018: 494-495, 497, 518]. Nina, podobnie jak Modesta, praktykuje też założenia wolnej miłości [Sapienza 2018: 508, 519]. Dodatkowo zaraża Mody swoimi energią i optymizmem, by wyrwać główną bohaterkę z marazmu i nauczyć ją na nowo „sztuki radości” [Sapienza 2018: 500-502, 517-520, 539, 545].

Jednak koniec wojny dla postaci omawianej powieści wcale nie jest kresem zmagania z faszyzmem. Po 1945 roku księżna i jej przyjaciele angażują się w działalność polityczną mającą, z jednej strony, wzmocnić włoską lewicę, z drugiej zaś nie dopuścić do supremacji spadkobierców idei Benito Mussoliniego. Choć Modesta odżegnuje się od zinstytucjonalizowanej polityki i nie decyduje się kandydować do parlamentu, to odkrywa w sobie zamiłowanie do aktywizmu, zwłaszcza do przemawiania [Sapienza 2018: 538-539, 546, 549, 551] i oddolnej pracy z ludźmi⁴⁷. Szybko jednak zniechęca się do tej działalności, zrażona zachowawczością i kompromiso-

46 Beatrice odnotowuje w pamiętniku następującą uwagę Modesty na temat spotkań socjalistów, w których obie uczestniczyły: „«Ech, Beatrice, tamten dom jest zupełnie jak kościół pełen fresków z madonnami i świętymi! Ale, jak mawiał Jacopo, z kościołów najlepiej uciec zaraz po tym, jak już się napatrzyło na te arcydzieła»” [Sapienza 2018: 188].

47 Odrzuciwszy propozycję kandydowania do parlamentu, bohaterka zapewniła: „[...] będę pracować dla was, ale na dole, na placach, wśród tłumu, nie w jakimś pałacu, gdzie jest was dosyć, by nas bronić” [Sapienza 2018: 538].

wym nastawieniem lewicy [Sapienza 2018: 546-549]⁴⁸. Bohaterka jest szczególnie rozczarowana postawą podporządkowujących się staremu ładowi polityczek. Wyraźnie widać to w jej przemyśleniach, ukazanych w świetnej scenie rozmowy z Joyce⁴⁹, która po wojnie weszła w rolę prominentnej, zawodowej działaczki:

Strzeżcie się, Laleczko, Crispino, Olimpio, strzeżcie się! Za dwadzieścia, trzydzieści lat, kiedy będziecie płakać w jakiejś ciasnej klitce z dłońmi zmęczonymi wybielaczem, nie oskarżajcie mężczyzn. To nie mężczyzna was zdradził, ale tamte kobiety, dawniejsze niewolnice, które dobrowolnie zapomniały o swojej niewoli i wyrzekły się was, sięgając po władzę ramię w ramię z mężczyznami. [...]

W miejsce dłoni zzartych wybielaczem wam przeznaczono lata ponurego męskiego ćwiczenia w przywiązywaniu najbiedniejszych kobiet do taśmy produkcyjnej i okrutne bezsenne noce w imię wydajności za wszelką cenę. [Sapienza 2018: 547]

W przywołanym cytacie księżna nie tylko upomina się o sprawę kobiecą, piętnując pozornie postulatów emancypacyjnych głoszonych przez polityczki i polityków, lecz także przestrzega przed konsekwencjami kapitalistycznego porządku pracy, dzięki czemu jej wypowiedź zyskuje szerszy, uwzględniający różne uciśnione grupy, charakter.

Wydaje się, że próby jednoznacznego określenia światopoglądu głównej bohaterki *Sztuki radości* nie mają sensu, ponieważ nie jest to postać zamykająca się w jakichkolwiek konkretnych formułach. Na pewno jednak da się zauważyć sympatię Modesty – szczególnie przecież przywiązanej do niezależności – do lewicy wolnościowej, a zatem w dużym stopniu anarchistycznej (może nawet anar-

48 Przy okazji warto zaznaczyć, że o podobnej – przemijającej – fascynacji wzbudzeniem poruszenia wśród tłumów przez przemawianie pisała Goldman [2015: 43-44].

49 Dialog dotyczył artykułu, który księżna przygotowała do publikacji w czasopiśmie redagowanym przez swoją dawną przyjaciółkę. Tekst został odrzucony jako zbyt radykalny [Sapienza 2018: 546-549].

choindywidualistycznej). Jednocześnie (co zresztą wcale nie jest sprzeczne z przywołanym wyżej światopoglądem) postawa księżnej opiera się na, by posłużyć się określeniem zaczerpniętym z innego kontekstu, swoście rozumianej pracy u podstaw, obejmującej nie tylko relacje z najbliższymi i działalność społeczną, lecz także budowanie własnej „sztuki radości”⁵⁰.

W tym miejscu należy również zapytać o stosunek powieści do feminizmu. Nie ulega wątpliwości, że kwestia kobieca zajmuje w utworze bardzo ważne miejsce⁵¹. Widzimy to choćby na przykładzie walki Modesty z krzywdzącymi stereotypami genderowymi. O przekonaniach dotyczących seksualności i cielesności była już mowa. W tym miejscu warto zaś wspomnieć o sprzeciwie bohaterki, wpisującym się zresztą także w kontekst refleksji anarchistycznej [por. Laskowski 2006: 465], wobec tradycyjnego modelu wychowania dziewcząt, wyrażanym zarówno w krytyce niektórych zachowań Beatrice [Sapienza 2018: 165, 172], jak i w strategiach wychowawczych stosowanych przez księżnę. Bohaterka sprzeciwia się bowiem odmiennym, krzywdzącym standardom edukacji dziewcząt i chłopców, piętnując zarazem udział kobiet w podtrzymywaniu tego porządku:

Oto jak to się zaczyna. Według nich pięcioletnia Laleczka już dziś powinna poruszać się inaczej, stać skromne, spuszczać oczka i budować w sobie jutrzejszą panienkę. Jak w klasztorze: prawa, zamknięcie, historia stworzona przez mężczyzn. Ale to kobieta zgodziła się trzymać klucze, zostać nieugiętą strażniczką mężczyzn. [Sapienza 2018: 310]⁵²

50 Radość, energia, cieszenie się życiem i przedkładanie praktyki nad teorię – to zresztą kolejne elementy światopoglądu Modesty, które mogą się kojarzyć z Goldman [Laskowski 2015: 8-9].

51 Nie bez znaczenia pozostaje też to, że w tekście wielokrotnie przywoływana jest klasyczna dla lewicowej refleksji o emancypacji rozprawa Augusta Bebela *Kobieta i socjalizm* [Sapienza 2018: 111, 391, 507].

52 Warto dodać, że jeszcze innym elementem nowoczesnej wizji rodziny realizowanej przez Modestę jest nacisk na to, aby dzieci będące pod jej opieką same pracowały na swoje utrzymanie. Założenie to nie było przecież oczywiste w ary-stokratycznych kręgach na początku ubiegłego stulecia [Sapienza 2018: 158, 517].

Co więcej, m.in. w przytoczonych wcześniej rozważaniach Mody widzimy troskę bohaterki o losy kobiet w ogólności, jako grupy społecznej⁵³. Wcześniej wspomniałam, że w utworze pojawiają się także inne kwestie podejmowane przez ruch feministyczny, np. problem aborcji. Jednocześnie w powieści unika się otwartego mówienia o feminizmie, co da się wytłumaczyć obawą narratorki przed stosowaniem ograniczających etykiet, a także, jak się wydaje, niechęcią do poglądów wprowadzających jakiegokolwiek podziały między ludźmi, w tym – niszczących wspólnotę kobiet i mężczyzn⁵⁴. Można zatem przypuszczać, że aby uniknąć wikłania się w terminologiczne spory, a zarazem nie umniejszać znaczenia

- 53 Podobne wątki Modesta przywołuje, krytykując stosunek Pranda do jego żony Amalii i, szerzej, utrzymujący się mimo pewnych zdobyczy emancypacji patriarchalny porządek rzeczywistości, wspierany także przez lewicowych działaczy: „I uważajcie, bo kiedy kobiety zorientują się, że wy, mężczyźni lewicy, uśmiechacie się z paternalistycznym pobłażaniem na to, co one mówią, kiedy twoja Amalia uświadomi sobie, że jej nie słuchasz i że wykańcza się na dwóch etatach: przy garach i w laboratorium – a właśnie, dlaczego nigdy mi nie mówisz o pracy Amalii, co? Dlaczego muszę słuchać wyłącznie o tym, że jest słodka, piękna albo zazdrosna? – więc kiedy się zorientują, to ich zemsta będzie straszna, Prando, jak w Ameryce” [Sapienza 2018: 557].
- 54 W taki sposób zapatrywała się na tę kwestię sama autorka, niezgadająca się „na niezdrowy neofityzm podobny truciznie (na pewno zaszczepionej przez władzę: skłócić mężczyznę z kobietą, by zniszczyć oboje [...])” [list Goliardy Sapienzy do Enza Siciliana; cyt. za: Scarpa 2018: 612-613]. Tę postawę pisarka kojarzyła przede wszystkim z narodziłym w Stanach Zjednoczonych feminizmem drugiej fali, przeciwstawionym pozytywnie ocenianym ruchom kobiecym z wcześniejszego okresu [list Goliardy Sapienzy do Enza Siciliana; cyt. za: Scarpa 2018: 612]. Zdaniem autorki krytykowany przez nią typ aktywizmu „zdradził sprawę kobiecą, bo zaczął naśladować mężczyzn i stał się emanacją kapitału, przemysłu i rynku” [Pellegrino 2018b: 637]. Wszystko to nie oznacza oczywiście, że książka Sapienzy nie może być odczytywana przy użyciu krytycznofeministycznych narzędzi [por. Bazzoni 2018; Kornacka 2018]. Na przykład zdaniem Serkowskiej [2019: 79] *Sztuka radości* to *Bildungsroman* „z typowymi dla powieści feministycznej przesunięciami akcentów”. Ciekawym, zaczerpniętym z popularyzatorskiego poziomu świadectwem tego rodzaju recepcji w Polsce jest również stanowisko Sylwi Chutnik i Karoliny Sulej. Autorki wpisują utwór w ramę feminizmu, wykorzystując m.in. metaforę siostrzeństwa („[...] wspierajmy siostry z różnych części świata i epok” [Chutnik, Sulej 2018]). Podkreślają też inspirujący charakter *Sztuki radości*, wskazując na wspomniany już transformacyjny wymiar książki [Chutnik, Sulej 2018].

przedstawionych wyżej wątków, *Sztukę radości* najlepiej określić jako powieść zaangażowaną w sprawę kobiecą⁵⁵.

Choć omawiane polskie utwory nie nawiązują bezpośrednio do działalności anarchistycznej, to podejmują temat zaangażowania politycznego. Co ważne, także z perspektywy wspomnianego nurtu, często chodzi o zaangażowanie oddolne. W tym kontekście warto przede wszystkim wspomnieć o *Kronikach...* Iwasiów. Jest to tekst znacznie mniej optymistyczny niż *Sztuka radości*, który jednak łączy z włoską książką zarówno – paradoksalnie – pewien dystans wobec politycznej aktywności, jak i przekonanie o potrzebie tego typu działalności. Jednocześnie, jak już wspomniałam, Małgorzata jest postacią o mniejszej energii niż Modesta, co przekłada się na jej ogólną nieufność do ludzi⁵⁶. Oczywiście nie bez znaczenia pozostaje różnica czasu historycznego i przestrzeni między dwoma tekstami. O ile *Sztuka radości* mogła być zapisem porzuconej i odzyskanej na nowo, w prywatnym wymiarze, nadziei, o tyle *Kroniki...* obrazują gasnący i ponownie rozbudzany entuzjazm, sinusoidę nastrojów towarzyszących aktywizmowi społecznemu i związane z nim wątpliwości⁵⁷ [Iwasiów 2019: 41-42, 108-110, 317-321, 345-346]. Finał książki może jednak wskazywać, że to lęk i wściekłość, które Małgorzata w sobie gromadzi, kumulują wywrotowe, choć na razie nieukie-

- 55 Wydaje się, że formuła ta pasuje do na pozór paradoksalnego podejścia autorki, którą Francesca Todde określiła jako „antyfeministkę” i „wielbicielek kobiet” [cyt. za: Murek 2018]. O powodach niechęci Sapienzy do feminizmu już pisałam. W tym miejscu wypada dodać, że pisarka była zafascynowana kobietami i silnie się z nimi utożsamiała, stale jednak kultuwując wspólnotę z mężczyznami [Pelleggrino 2018b: 656; Scarpa 2018: 612].
- 56 Częściowo ten stan rzeczy wynika z pracy bohaterki i poczucia, że jest prześladowana [Iwasiów 2019: 184-191, 243-248, 250-262]. Nie bez znaczenia pozostaje także wspomniana (i oddziałująca na Małgorzatę) niestabilność psychiczna jej matki [Iwasiów 2019: 74-87, 102-107, 227-236].
- 57 Por. „Na panele i wieczorki ludzie przychodzą, przyjęły się jako forma szlachetnego uczestnictwa w pożytecznych inicjatywach, które nie wychodzą poza fazę postulatyczną” [Iwasiów 2019: 42]. Albo: „– Nie byłoby dla ciebie ciekawe zbliżyć się do wstępującego pokolenia? W sumie dają ci szansę – wtrąciła Basia. [...] Szansa, w Wytwórni sądziłyśmy, że zmieniamy świat, a teraz mowa jest o szansie” [Iwasiów 2019: 319]. Przytoczone cytaty pokazują rozczarowanie, konieczność ograniczania się do półśrodków, które mimo wszystko ciągle współlistnieją z potrzebą zaangażowania.

runkowane emocje („Złość we mnie przestaje nabrzmiewać, jest w sam raz, podrośnięta i twarda, gotowa do użycia. Jeszcze nie wiem czym, ale na pewno wystrzeli” [Iwasiów 2019: 378]⁵⁸). W podobny sposób – jako coś usytuowanego między nadzieją i rewoltą⁵⁹ a sceptycyzmem i ironią⁶⁰ – w powieści przedstawia się zaangażowanie feministyczne⁶¹. Subtelnie do tej perspektywy Iwasiów odniosła się także w utworze *W powietrzu*, w którym narratorka i bohaterka przedstawia losy założonego przez siebie pisma literackiego. Nie był to wprawdzie magazyn feministyczny, ale w upodobaniach redaktorek dało się zauważyć niechęć do literatury opartej na męskiej perspektywie i preferowanie twórczości kobiet⁶². Z kolei choć w powieści *Zientek* nie mówi się bezpośrednio o feminizmie, to w tekście pojawia się wiele odniesień do zagadnień dyskutowanych przez ten ruch (i, szerzej, podejmowanych w obrębie refleksji na temat płci i seksualności). Utwór podejmuje przecież na swój sposób temat kobiecego wyzwolenia – na płaszczyźnie społecznej i erotycznej, mówi o tabuizowanych sferach kobiecości (zwłasz-

- 58 Jak się wydaje, w zacytowanym fragmencie Iwasiów wskazuje też na ambiwalencję społecznego gniewu, który przecież – źle zagospodarowany – może zostać wykorzystany w niehumanitarny sposób, np. przez przemocowe ideologie.
- 59 Por. np. „Marksizmem pachnie ta przemowa [...], co mi tak bardzo nie przeszkadza, póki rymuje się z feminizmem” [Iwasiów 2019: 320].
- 60 Ironicznie wydają się brzmieć np. słowa Małgorzaty opisujące jej związek z Anną: „Należymy do po tego samego Kościoła Kobiet. Postępowego, otwartego, ceniącego więzi. A przynależność nam wystarczy” [Iwasiów 2019: 273 (por. też np. nieco parodystyczny feministyczny manifest Iwasiów [2019: 291-292])].
- 61 Napięcie między nadzieją a sceptycyzmem najlepiej oddają opisy spotkań grupy kobiet, w której działała bohaterka. Z jednej strony rozmowy odkrywały wspólnotę bolesnych kobiecych doświadczeń i dawały poczucie siły, z drugiej jednak zapal uczestniczek nieuchronnie wygaszał [Iwasiów 2019: 291-305].
- 62 Na takie założenia może wskazywać poniższy fragment: „Chłopcy też przychodzili, ale dość szybko odkryłam, że nie muszę czytać wierszy o snuciu się i prozy o snuciu się oraz podbojach miłosnych, a także o wywołującym snucie picu whisky i paleniu marihuany. Nie bardzo wchodziły mi również teksty o ojcach pijakach oraz o niewiernych kobietach. Wejrzawszy w siebie, stwierdziłam, że nie biorą mnie wszystkie te ujęte retrospektywnie tematy – ojcowie, młode kochanki, snucie się i picie, muzyka, przygody w wielkim mieście i powroty na prowincję – mające w tle teksty poprzedników, którzy również pisali o polskości i ją dekonstruowali, niezupełnie zarzucali pytania metafizyczne i balansowali między odpowiedzialnością a jej brakiem, co zawsze prowadziło ich do snucia się i picia, a także do ogólnego i szczególnego pieprzenia się” [Iwasiów 2014: 156].

cza o życiu erotycznym, choć także o starzeniu się⁶³) i zahacza o problematykę nienormatywnej tożsamości oraz nieoczywistości genderowej identyfikacji⁶⁴.

Co zatem *Sztuka radości* może dać polskiej literaturze? Przede wszystkim powieść wchodzi w dialog z innymi utworami zaangażowanymi w sprawę kobiet. Natomiast anarchistyczne zaplecze włoskiego tekstu dotyka pewnego marginesu polskiej kultury. Jest to jednak margines – by luźno nawiązać do znanej koncepcji bell hooks [2008] – produktywny, subwersywny i, dodajmy, od dawna obecny, przez co ma szansę stać się inspirujący⁶⁵. W niniejszym artykule zależało mi na przyjrzeniu się transformacyjnemu wymiarowi książki Sapienzy (budowanemu m.in. przez kwestie omówione wyżej) i usytuowaniu jej w kontekście współczesnej polskiej literatury. Co z tym bogactwem zrobią odbiorczyńnie/odbiorcy, w tym

- 63 Choć Ewa dopiero ukończyła czterdzieści lat i nadal jest atrakcyjną osobą w pełni sił, to zaczyna się mierzyć z kulturowymi stereotypami na temat starości kobiet, przede wszystkim z przekonaniem, że to stan, którego należy się wstydić i którego skutki trzeba tuszować [Zientek 2016: 53-54, 114-117]. W tym miejscu warto dodać, iż Modesta nie podporządkowała się tego rodzaju presji. Nie chciała wpiąć się w rolę statecznej matrony, a zarazem odważnie czerpała radość i rozkosz z upływu lat, będącego dla niej źródłem nie słabości i starzenia się, lecz dojrzałości [Sapienza 2018: 315, 550-551, 554, 559-561, 592-593]. Buntując się przeciwko oczekiwaniom Pranda, Modesta zwraca uwagę na manipulacje, jakim w dyskursie podlega wiek senioralny. Przy okazji po raz kolejny krytykuje skostniałe formy życia rodzinnego: »[...] nie możesz teraz przekreślić tamtego działania bez reszty podporządkowując się [...] lękowi przed starością, który ci wszczepiono, by nie burzyć porządku społecznego, by nie uszkodzić tej fortecy, którą – faszyzm czy nie faszyzm – zawsze jest rodzina, poligon przysłych żołnierzy, matek-żołnierzy, babek-królowych. [...] Również słowo «starość» kłamie, Modesto, upchano w nie przerażające zjawy, tak jak w słowo «śmierć», żebyś była spokojna i potulna i nie kwestionowała ustanowionych praw. Kto wie, czym jest starość? Kiedy się zaczyna?» [Sapienza 20018: 559]. Ironicznie do oczekiwań wobec starzenia się kobiet odnosi się również Iwasiów [2006: 156-168, zwłaszcza 163-164] w opowiadaniu *Testament ze zbioru Smaki i dotyki*.
- 64 Warto np. zwrócić uwagę na fragment, w którym Ewa, pod wpływem rozważań o Komornickiej/Właście, zastanawia się, na jakiej podstawie uznała mijaną na ulicy starszą osobę za kobietę [Zientek 2016: 96-97].
- 65 Już po napisaniu pierwszej wersji tego artykułu anarchizm, także w połączeniu z praktyką queerową, zaczął odgrywać w polskim życiu społecznym, politycznym i kulturowym coraz większą rolę. Przyszłość pokaże, czy ostatnie wydarzenia, związane m.in. z głośną sprawą Margot z kolektywu Stop Bzdurom oraz protestami dotyczącymi zakazu aborcji, znajdą oddźwięk w rodzimej literaturze.

pisarze i pisarki, pozostaje sprawą otwartą. Z pewnością jednak istnieje wiele linii włączania *Sztuki radości* w rodzimą twórczość, a ten szkic wskazał zaledwie część z nich.

Bibliografia

- Antonów Radosław (2004), *Pod czarnym sztandarem. Anarchizm w Polsce po 1980 roku*, Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, Wrocław.
- Bazzoni Alberica (2018), *Writing for Freedom. Body, Identity and Power in Goliarda Sapienza's Narrative*, Peter Lang, Berno.
- Beauvoir Simone de (2003), *Druga pleć*, przeł. Gabriela Mycielska i Maria Leśniewska, Jacek Santorski & Co, Warszawa.
- bell hooks (2008), *Margines jako miejsce radykalnego otwarcia*, przeł. Ewa Domańska, „Literatura na Świecie”, nr 1-2, s. 108-117.
- Butler Judith (2008), *Uwikłani w pleć*, przeł. Karolina Krasuska, Wydawnictwo Krytyki Politycznej, Warszawa.
- Castagné Nathalie (2019), *Goliarda Sapienza ou l'art de la joie. Épisode 1: Vie de Goliarda Sapienza*, wywiad przepr. Matthieu Garrigou-Lagrange, „La compagnie des auteurs”, 3 kwietnia [dostęp: 11 czerwca 2020], <https://tinyurl.com/ya7cdugx>.
- Chutnik Sylwia (2016), *Emma Goldman i anarchofeministki w Polsce, czyli taniec przybliża do rewolucji*, „Our Europe. Entography – Ethnology – Anthropology of Culture”, nr 5, s. 41-50.
- Chutnik Sylwia, Sulej Karolina (2018), „Barłóg Literacki”, 16 listopada, [dostęp: 3 maja 2020], <https://tinyurl.com/y8p6rvda>.
- Goldman Emma (2015), *Anarchizm i inne eseje*, przeł. i red. Jagoda Dolińska, Andrzej Grzybowski, Piotr Laskowski i in., Oficyna Bractwa „Trojka”, Poznań.
- Ilnicka Voca (2020), *Uniesienie spódnicy. Seksualne doświadczenia i kobieca moc*, [wydawca nieznan], Wrocław.
- Iwasiów Inga (2006), *Smaki i dotyki*, Świat Książki, Warszawa.
- Iwasiów Inga (2012), *Na krótko*, Wielka Litera, Warszawa.
- Iwasiów Inga (2014), *W powietrzu*, Wielka Litera, Warszawa.
- Iwasiów Inga (2019), *Kroniki oporu i miłości*, Świat Książki, Warszawa.
- Kamiński Antoni A. (2011), *Polskie badania nad anarchizmem. Przegląd literatury*, w: *Studia z dziejów polskiego anarchizmu*, red. Eryk Krasucki, Michał Przyborowski, Radosław Skrycki, Szczecińskie Towarzystwo Naukowe, Instytut Historii i Stosunków Międzynarodowych Uniwersytetu Szczecińskiego, Szczecin, s. 296-346.

- Kornacka Barbara (2018), *Miłość a wolność. Miłość według Goliardy Sapienzy*: „*L'arte della gioia*”, „*Acta Philologica*”, nr 52, s. 145-154.
- Kwiecień Tomasz (2018), *Od tłumacza*, w: Goliarda Sapienza, *Sztuka radości*, przeł. Tomasz Kwiecień, Wydawnictwo Kobiectwo, Białystok, s. 5-6.
- Laskowski Piotr (2006), *Szkice z dziejów anarchizmu*, Muza SA, Warszawa.
- Laskowski Piotr (2015), *Wstęp*, w: Emma Goldman, *Anarchizm i inne eseje*, przeł. i red. Jagoda Dolińska, Andrzej Grzybowski, Piotr Laskowski i in., Oficyna Bractwa „Trojka”, Poznań, s. 5-11.
- Laskowski Piotr (2019), *Wprowadzenie*, w: Maria Orsetti, *Kooperatyzm, anarchizm, feminizm. Wybór pism*, wybór, oprac. i red. nauk. Piotr Laskowski, Oficyna Naukowa, Warszawa, s. XI-LXXXVII.
- Majewska Ewa (2014), *Nurty feminizmu*, w: *Encyklopedia gender. Pleć w kulturze*, red. Monika Rudaś-Grodzka, Katarzyna Nadana-Sokołowska, Agnieszka Mrozik i in., Czarna Owca, Warszawa, s. 351-354.
- Murek Weronika (2018), *Zostawiła aktorstwo dla pisania, ale jej debiut był dla wydawców zbyt śmiały. Dziś powieść Goliardy Sapienzy uznawana jest za arcydzieło*, „*Książki. Magazyn do czytania*” dodatek do: „*Gazeta Wyborcza*”, nr 5/32, [dostęp: 3 maja 2020], <https://tinyurl.com/yb54elje>.
- Navarre Julie, Navarre Jean-Philippe (2018), *Goliarda Sapienza (1924-1996): la Madone indocile*, „*Une vie, une œuvre*”, 14 kwietnia, [dostęp: 11 czerwca 2020] <https://tinyurl.com/y8h4cfr5>.
- Pellegrino Angelo (2018a), *Długa droga „Sztuki radości”*, w: Goliarda Sapienza, *Sztuka radości*, przeł. Tomasz Kwiecień, Wydawnictwo Kobiectwo, Białystok, s. 7-13.
- Pellegrino Angelo (2018b), *Portret Goliardy Sapienzy*, w: Goliarda Sapienza, *Sztuka radości*, przeł. Tomasz Kwiecień, Wydawnictwo Kobiectwo, Białystok, s. 625-657.
- Rappaport Herman, zebrał i oprac. (1981), *Anarchizm i anarchiści na ziemiach polskich do 1914 roku*, PWN, Warszawa.
- Rubik Anja (2018), #SEXEDPL. *Rozmowy Anji Rubik o dojrzewaniu, miłości i seksie*, W.A.B., Warszawa.
- Sapienza Goliarda (2018), *Sztuka radości*, przeł. Tomasz Kwiecień, Wydawnictwo Kobiectwo, Białystok.
- Scarpa Domenico (2018), *Nie zmieniając niczego*, w: Goliarda Sapienza, *Sztuka radości*, przeł. Tomasz Kwiecień, Wydawnictwo Kobiectwo, Białystok, s. 595-623.
- Serkowska Hanna (2019), *Habent sua fata libelli*, „*Nowe Książki*”, nr 2, s. 78-79.

- Sexed.pl (2020), [dostęp: 11 czerwca 2020], <https://sexed.pl/>.
 Wisłocka Michalina (1978), *Sztuka kochania*, Iskry, Warszawa.
 Wyka Kazimierz (2003), *Młoda Polska*, t. 1: *Modernizm polski*,
 Wydawnictwo Literackie, Kraków.
 Zientek Sylwia (2016), *Podróż w stronę czerwieni*, Muza SA, Warszawa.

Katarzyna Lisowska

The Art of Joy and the Practice of Anarchy. On Goliarda Sapienza's Novel and a Few Polish Texts

The article discusses the Polish translation (2018) of Goliarda Sapienza's novel *L'arte della gioia* (*The Art of Joy*, in Polish *Sztuka radości*, trans. by Tomasz Kwiecień) in relation to the selected works of Inga Iwasiów and Sylwia Zientek. Anarchism, which provides the ideological background of the Italian book, serves as the basic point of reference for this interpretation. The author points to the issues from Sapienza's novel which are important from the perspective of anarchism and which can also be found in the Polish texts mentioned in the article. The aim of this analysis is to discuss the context in which *The Art of Joy* functions in Poland and to suggest the possible lines of interpretation that can be drawn between this novel and contemporary Polish literature.

Keywords: women's literature; anarchism; corporeality; sexuality; family; politics.

Katarzyna Lisowska – pracuje w Zakładzie Teorii Literatury w Instytucie Filologii Polskiej na Uniwersytecie Wrocławskim. Interesuje się szeroko rozumianym dyskursem genderowym, a także literackimi reprezentacjami głodu, starości i cierpiącego ciała oraz anarchizmu. Opublikowała książkę *Metaforyczność w dyskursie genderowym polskiego literaturoznawstwa po 1989 roku* (2019). Adres e-mail: katarzyna.lisowska@uwr.edu.pl.

Krystyna Pietrych
Instytut Filologii Polskiej i Logopedii, Uniwersytet Łódzki

Włoskie inicjacje Aleksandra Wata

Pierwszy raz Aleksander Wat udał się do Włoch w 1949 roku¹. Była to podróż na poły służbowa, na poły prywatna. Wyjechał w sierpniu – najpierw do Weimaru na uroczystości dwusetlecia urodzin Goethego [zob. Venclova 1997: 242]², następnie do Berlina Zachodniego [Wat 2005: 264], by bezpośrednio z Niemiec udać się wraz z polską delegacją³ na XXI Międzynarodowy Kongres PEN Clubu do Wenecji. Później jednak charakter tej podróży staje się coraz mniej oficjalny: po zakończonym kongresie Wat zostaje jeszcze kilka dni w Wenecji, po czym jedzie, już prywatnie, do Florencji, Rzymu, Neapolu i na Capri. Listy pisane do żony z miasta na łagunie przynoszą świadectwo niekłamanego zachwytu:

- 1 Była to podróż pierwsza, ale nie ostatnia. Dwa razy jeszcze Wat odwiedził Włochy: w latach 1956-1957, a następnie w roku 1960, gdy rozpoczynał pracę z genueńskim wydawcą, Umberto Silva. Wszystkie te podróże miały zupełnie inny charakter [zob. Marinelli 2002: 330-343; Silva 2002: 345-350].
- 2 Warto odnotować, że w delegacji poza Watem byli również: Tadeusz Borowski, Leon Kruczkowski, Edmund Osmańczyk, Adam Ważyk.
- 3 W skład tej delegacji, oprócz Wata, wchodził także: Jan Paradowski, Tadeusz Breza, Jarosław Iwaszkiewicz, Leon Kruczkowski, Michał Rusinek, Adam Ważyk.

Jestem jeszcze pod presją wrażeń, tego całego piękna wokół (za wiele tego piękna!) i znakomitego samopoczucia – pozwól więc, że będę jeszcze bardzo chaotyczny. Za parę dni się ustakuję. Najpierw: samopoczucie. Znakomite! Nigdzie i nigdy nie czułem się tak zdrowo nie byłem tak wytrzymały, jak tutaj, chociaż klimat Wenecji uchodzi za kiepski, tonus witalny znakomity [...], jestem zakochany w architekturze, w ruchliwości ulicy, w morzu tutejszym (w którym kąpię się codziennie – 26 stopni – i które oblepia mnie warstwą soli). [Wat 2005: 263]

Wat mieszka wówczas wraz z całą polską delegacją na Lido, w Hotelu des Bains usytuowanym tuż przy plaży. Cieszą go i morskie kąpiele, i cudowne winogrona, brzoskwinie, pomarańcze, i smak wina, i zapach powietrza, i „łażenie” po mieście, i pływanie gondolą („gondolę się” [Wat 2005: 264] – jak to z lingwistyczną pomysłowością niegdysiejszego awangardzisty określi). Jedyny dysonans stanowi na początku odbywający się kongres:

Kongres jest przerażająco nieważny i marny, robimy, co możemy, onegdaj przemawiałem, podobno dobrze i z fajrem, dość płynną francuszczyzną, mnóstwo ludzi ścisnęło mi rękę z rozczuleniem, ale nikt nas nie podtrzymał (poza Włochami) – w uprzykrzonej zresztą sprawie niemieckiej. W każdym razie „głos” nasz rozległ się dobitnie i zupełnie jednoznacznie. Tyle to i korzyści. A w ogóle „*cela ne vaut pas le PEN*”, jak powiadam: wartość pozytywna tej instytucji jest żadna, tyle że skutki naszej nieobecności byłyby rzeczywiście niepożądane. Wiele tu było osobistych rozczarowań, ale i wiele przyjemności. [Wat 2005: 643-644]

Kongres w Wenecji zasadniczo różni się w ocenie Wata od zuryckiego, który odbył się dwa lata wcześniej, w czerwcu 1947 roku, i na którym dyskutowano kwestię niezwykle ważną: „włączenie Niemców do wspólnoty penclubowej” [Wat 2008: 367]. Dokładną relację z obrad Wat przedstawił w artykule *Bitwa pod Zurychem* opublikowanym na łamach „Odrodzenia”. Szczegółowo i z brawurą relacjonował swój głos w sprawie niemieckiej i dyskusje, jakie

się na ten temat toczyły. Miał wówczas poczucie, że uczestniczy w wydarzeniu wyjątkowo istotnym, o międzynarodowym zasięgu. I że jego sprzeciw wobec Tomasza Manna, apelującego o zaufanie do Niemców, wiele waży:

[...] mieliśmy zaufanie, uważaliśmy, że przeciętny młody Niemiec to wrażliwy, sympatyczny, dobry Hans Castorp. A potem widzieliśmy ich przy pracy, tych sympatycznych, wrażliwych i neurastenicznych Hansów Castorpow, miliony przeciętnych młodzieńców niemieckich.

Można odpowiadać, że pisarz nie ma obowiązku być prokiem. Ale gdy się robi z prawdy swoje *métier*, a taki jest *casus* pisarza – nieraz i wbrew niemu – gdy się zwłaszcza posiada talent sugerowania obrazu świata – gdy pomyliwszy się, zmyliło się świat, trzeba ponieść odpowiedzialność! A w każdym razie, nie żądać zaufania. [Wat 2008: 375]

Ten pryncypialny ton oddaje siłę emocjonalnego zaangażowania Wata [2008: 364], który swoje przemówienie w Zurychu zakończył patetycznym zdaniem: „Bo sprawa pisarza – to sprawa moralnej odpowiedzialności za przyszłość”. Na tym tle⁴ kongres wenecki jest „jakiś bardzo już marny, i nieważny” [Wat 2008: 537], to „raj dla snoba” [Wat 2005: 645]⁵. Trudno zatem dziwić się zniechęceniu Wata. Pisarz z pewnym rozbawieniem i dystansem rejestrował

- 4 Warto jeszcze przypomnieć Kongres w Kopenhadze w 1948 roku, z którego szczegółowe sprawozdanie opublikował Wat w „Nowinach Literackich” (1948, nr 31, s. 3). Zakończył je następująco: „A jednak, gdy robiąc bilans, pomyślę, że w naszym rozwścieczonym świecie, w dekomponującej się Europie, pośród wojenniczego tam-tam prasy, wśród ogłuszającej propagandy wojny i nienawiści, znalazło się trzystu reprezentantów 27 krajów, którzy starają się znaleźć – obojętnie z jakich powodów – wspólny język, szukając porozumienia, delikatnie omijają konflikty, zacieśniają więzy osobistej przyjaźni i z piękną tolerancją przyglądają się swojej wzajemnej inności – czyż nie jest to wiele? Czy nie jest to bardzo wiele? Sądzę, że tak. Odwołuję więc sarkastyczne uwagi [wcześniejsze – K.P.] i kończę artykuł pochwałą XX Kongresu i Pen Clubu w ogóle” [cyt. za: Wat 2008: 486].
- 5 Dalej w liście Wat [2005: 645] pisał samokrytycznie: „Jestem niez mordowany w łaźni, gadaniu, brylując jak nikt, uchodzę za najpopularniejszego i dystyngowanego (!!) penclubowca, poznaję jakieś księżne Sachsen-Koburg itd. – [...] ale ja się tylko bawię znakomicie tym wszystkim”.

salonowe gierki, choć jednocześnie miał poczucie marnowanego czasu, który mógłby poświęcić na oglądanie „tyłu wspaniałości” [Wat 2005: 645]. Symptomatyczny jest fakt, że z tych obrad nie napisał żadnej relacji do prasy, nie miał bowiem czytelnikom w kraju nic istotnego do przekazania⁶.

Oficjalna część włoskiej wyprawy na szczęście wkrótce się kończy. Rozpoczyna się natomiast niezakłócona niczym podróż po zachwycających Wata przestrzeniach Półwyspu Apenińskiego. Wspaniałość Wenecji, pozbawiona przytłaczających okoliczności kongresowych, wybucha z całą intensywnością.

Wszystko jest bez poczucia proporcji i ładu, bez umiaru, ale to są cuda. Stare marmury, niebo, pozlota, refleksy na wodzie, światło miękkie, powietrze, jakaś zawierucha ozdobności, dekoracyjności, cudownych drobiazgów, tłum, który od rana do nocy krąży po mieście, siedzi na werandach, stare tajemnicze mury, między którymi prześlizguje się gondola, na górze, w jakimś wąskim okienku głowa dziewczęca jakby odcięta i jej tra la la goni jeszcze dłużej za tobą i tam dalej, i tam dalej. To, co trzeba było przyjąć i trawić przez wiele lat, stopniowo, atakuje mnie gwałtownie, wszystko na raz [...]. [Wat 2005: 538]

To fragment listu do syna. Wat, oczarowany miastem, zachłyśnięty jego wspaniałością, próbował oddać swoje doznania nie tylko poprzez to, o czym pisał, lecz także posługując się odpowiednią formą: jakby ściśniętą, o przyśpieszonym trybie enumeracji, w którym stara się pomieścić jak najwięcej. Jest zachwycony miastem do tego stopnia, że chciałby w przyszłości odbyć rodzinną podróż do Wenecji: „Już nawet nie chodzi o te wszystkie wspaniałości, których tu jest absolutny nadmiar, ale o działanie energetyczne, o *ambiance*, w którym czuję się jak ryba w wodzie. Zupełnie niesamowity przyływ sił” [Wat 2005: 645].

6 Co wskazuje na szersze zjawisko. Jak podaje edytorka korespondencji, „w odróżnieniu od Kongresów Pen z lat wcześniejszych, którym towarzyszyły obszerne sprawozdania w polskiej prasie kulturalnej, ten został skwitowany tylko paru lakonicznymi wzmiankami” [Wat 2005: 645].

W korespondencji z 1949 roku Wenecja – a jak się wkrótce okaże Włochy w ogóle – to miejsce nie tylko oszałamiające swoim splendorem, cudownością, przepychem, lecz także (co może nawet ważniejsze) przestrzeń dająca niezwykłą energię, radość, poczucie siły i szczęście. Nie ma poetyckich opisów tego pobytu w mieście na lagunie. Wiersz *Przypomnienie Wenecji* jest raczej efektem podróży późniejszej, odbytej w latach 1955-1956. Zastanawia jednak tytuł: jeśli to przypomnienie – to którego pobytu? Może niedawnego, właśnie zakończonego? A może jednak tego sprzed kilku lat, o którym tak entuzjastycznie pisał Wat w listach?

Rdzawy marmur w czarnych wodach
 srebro płynie w rudej toni
 różowieje światło gołąb
 Motyl zadrgał i ulata.
 Pod kopułą indygową
 czarne drzewo pruje wody
 srebro tonie w szklanej toni.
 Z mostu – ptak i ton gitary
 z okna kiwa senna głowa
 senna kiwa się gondola.
 Śmierdzą algi i nocniki
 wodorosty i topielce
 i wodo-rododendrony.
 Niknie głos, dzień dogorywa
 złoto płynie w czarnej toni
 pył z motyla, prawie lzy
 kapią z marmurowej rdzy.
 Niknie cień, głos dogorywa
 milkną senne barytony
 pluska wiosło w trupiej bryi.
 Czarne wody czarny Styks.
 Jadę jadę na zagładę
 upojony duchem złym⁷. [Wat 1997: 219]

7 Wiersz *Przypomnienie Wenecji* pochodzi z cyklu *Obce miejsca, obce twarze* [Wat 1957].

Przypomnienie Wenecji, wiersz o kołysankowym, usypiającym rytmie, mówi o Wenecji ciemnej, mrocznej, poddanej rozkładowi. Tak o niej pisał w słynnych *Obrazach Włoch* Paweł Muratow [1988a: 7-8]:

Są dwie Wenecje. Jedna – która wciąż jeszcze obchodzi jakieś święto, wciąż jeszcze rozbrzmiewa gwarem, trwa uśmiechnięta i leniwie wypoczywa na placu Św. Marka, na Piazzetcie i na wybrzeżu degli Schiavoni. [...] biegnie tu czas całkiem jak dziecko, bez trosk i bez wszelkich myśli. [...]

Wenecja nieraz pozwala dotkliwie odczuwać samotność, nie pociesza nas i nie napełnia blaskiem [...]. Wystarczy zapuścić się nieco w głąb miasta i oddalić od San Marco, aby nastrój nasz całkiem się zmienił. Wąskie uliczki wprawiają nas nagle w zdumienie swoją powagą i milczeniem. [...] To, co na Piazzetcie było tylko malowniczym szczegółem – czarna gondola, czarna chustka na ramionach wenejanki – tu pojawia się w surowym, niemal uroczystym charakterze odwiecznego obrzędu. A woda! Woda dziwnie przykuwa do siebie i pochłania wszystkie myśli, podobnie jak pochłania wszystkie dźwięki, toteż najgłębsza cisza spływa nam do serca. [...] To prawie rzeka, tyle tylko, że znikąd i nigdzie nie płynie. [...] Wszędzie, we wszystkim odczuwamy tu zamieranie albo może jak gdyby powolne ustanie życia. Twarze robotnic pracujących w wytwórniach szkła są blade jak wosk, a czerni chustek sprawia, że wydają się jeszcze bledsze. a może to są cienie, może tylko cieniem jest także ta gondola, która tak sprawnie i cicho przywiozła nas tu z Wenecji. a może te wody to wody śmierci, zapomnienia?

Można by powiedzieć, że niegdyś Wat doświadczał „światlistej” Wenecji „całkiem jak dziecko, bez trosk”, a teraz jego udziałem stała się Wenecja ciemna, oddana we władanie śmierci. Trudno się temu dziwić – w końcu lat 40. przyjechał do Włoch człowiek, pomimo doświadczeń sowieckich, zdrowy, w pełni swych sił życiowych i twórczych, zaś podróż w latach 50. nastąpiła po pierwszym okresie ciężkiej choroby bólowej i miała na celu ratowanie zdrowia. To zasadniczo zmieniło sposób postrzegania rzeczywistości przez

Wata. Jeśli nawet w wierszu pojawia się wspomnienie pierwszego weneckiego pobytu, to został on przefiltrowany przez bólowe doświadczenia. W efekcie miasto ongiś tak oszałamiające i działające energetycznie, teraz staje się figurą rozkładu i martwoty. Pierwszorzędną rolę w tej przemianie odgrywają bez wątpienia czynniki biograficzne, jednak duże znaczenie ma także silna u Wata tendencja do wpisywania własnych doświadczeń w szeroki kontekst kulturowy. Jego poetycka wizja realizuje mit Wenecji, który – słusznie pisze Dariusz Czaja [1992: 59] – „najczęściej i najbardziej spektakularnie przejawia się w różnego rodzaju świadectwach na temat śmierci. Znamienna jest jego trwałość i uporczywe powracanie w wyobraźni europejskiej”. Wat zatem byłby jeszcze jednym, obok Aleksandra Błoka, Tomasza Manna czy Jarosława Iwaszkiewicza, twórcą reaktywującym w poezji (w opozycji do zapisów epistolarnych) ciemny topos miasta św. Marka.

Powróćmy do korespondencji. Zanim Wat [2005: 646] opuści Wenecję, zapewne 20 września 1949 roku, zdąży jeszcze napisać: „Sądzę, że ten klimat, powietrze, winogrona (obżeram się), jod morza, w którym kąpię się codziennie – jest chyba najodpowiedniejszy w świecie dla naszych konstytucji psychotycznych”. W kolejnym liście do żony, z 24 września, spontanicznie wyznaje, że Florencja „mnie o wiele bardziej przykuwa niż Wenecja” [Wat 2005: 648]. Widać w tych słowach nieklamany zachwyt nad kolejnym włoskim miastem, żar neofity – wędrowca po Półwyspie Apenińskim, który odkrywa kolejne cuda niepomny na to, co widział przed chwilą. Trudno się dziwić tej postawie – Wat przybył do słonecznej Italii ze zniszczonego wojną, biednego kraju, sam po doświadczeniach na sowieckiej ziemi, i zobaczył wspaniały pejzaż, architekturę, malarstwo – i chłonął wszystko łapczywie, niemal do utraty tchu. Miał poczucie, że „to, co trzeba było przyjąć i trawić przez wiele lat, stopniowo, atakuje mnie gwałtownie, wszystko na raz” [Wat 2005: 538]. Florencja wydała mu się jeszcze wspanialsza niż Wenecja, choć właściwiej byłoby chyba powiedzieć, że oba miasta połączyły się jakby w jedną przestrzeń oszałamiających doznań:

Trwam ciągle w oczarowaniu. W końcu jest to moje odkrycie Włoch, „podróż włoska”, odkrycie przede wszystkim wło-

skiego malarstwa i architektury, późne, ale tym silniej przeżywane. „pojęcia” nie miałem o „wyobrażeniu” – ani z Luwru, ani z innych muzeów. To jest absolutne, bezwarunkowe, Ważyk nazywa to czarodziejstwem, ja – [...] – nie umiem tego wytłumaczyć inaczej niż laską. Ale o tym wszystkim nie mogę jeszcze zupełnie pisać, to wszystko przeżywam szalenie intensywnie. [Wat 2005: 64]

W korespondencji znajdujemy tylko trzy ślady konkretnych florenckich doświadczeń. Wat wspomina Galerię Uffizich (bez wymieniania jakichkolwiek dzieł), plac Republiki z pomnikiem Wiktora Emanuela II (błędnie nazywa go placem Emanuela [zob. Wat 2005: 539]) oraz kościół Santa Maria Novella⁸: „[...] cały z żółciejących i zielonkawo-złocistych marmurów, tak zgrabny jak na pocztówce, a nadnaturalnie ogromny” [Wat 2005: 648]⁹.

W cyklu *Obce miejsca, obce twarze* umieszczono dwa wiersze florenckie. Pierwszy z nich, *We Florencji*, poświęcony pamięci Jana Lechonia (zmarłego w roku 1956), pisany tercynami nawiązuje pastiszowym charakterem do poetyki autora *Karmazynowego poematu*. Spacer podmiotu, „duszy znękaney”, po „mrocznej” Florencji, spotkanie na moście nad Arno Giotta, jego tajemnicza przepowiednia: „Jeszcze przeżyć masz tyle, Sienę i Rawennę. / Choć pod śmiercią – żyj kto żyw – pośród marlin” [Wat 1999: 223] nabiera sensu bardziej uniwersalnego: to zapowiedź wkraczania w problematykę egzystencjalną, stawiania pytań o wybór własnej „drogi na Assyż” i o możliwość ocalenia przed cierpieniem i śmiercią. Drugi, *Przed ostatnią pietą Michała Anioła* [Wat 1999: 224-225] uznawany za jeden z najważniejszych wierszy religijnych autora *Mojego wieku* [Borowski 1998: 215-216], przynosi tragiczne świadectwo własnego bólu, ukrytego za podmiotowym kostiumem będącym konfiguracją tego, co reprezentatywne dla Watowskiej poetyki Michała Anioła i samego Wata. W istocie bowiem *Pietà Rondaniani* służy do zbudowania poetyckiego wykładu na temat istoty sztuki, religii, cierpienia i śmierci – wykładu wynikającego

8 A nie, co byloby oczywiste, katedrę Santa Maria del Fiore.

9 Właśnie kościół Santa Maria Novella przedstawia widokówka.

z ówczesnej tragicznej sytuacji życiowej autora. Są zatem oba teksty florenckie rezultatem drugiej włoskiej podróży Wata, stanowiącej jakby ciemny rewers wyprawy pierwszej, wypełnionej radosną energią inicjacyjnych odkryć.

I przystanek kolejny na szlaku włoskiej peregrynacji: Rzym – „oczarowanie trwa” [Wat 2005: 540]. Poświadczony w korespondencji sposób obcowania z Wiecznym Miastem jest odmienny od ekstatycznego doznawania Wenecji i Florencji. Idąc śladem Wata, utrwalonym w liście do żony z 29 września 1949 roku, trzeba się w kilku miejscach na Forum Romanum zatrzymać. Po pierwsze, u podnóża Palatynu przy kościele Santa Maria Antiqua: „[...] kościół z v wieku przy Atrium Minerwy, surowy, poważny w Formie, freski z VII wieku miejscami dobrze zachowane, grobowce z płaskorzeźbami” [Wat 2005: 650]. Po drugie, pod Łukiem Tytusa, gdzie – pisze z pewną przesadą Tomas Venclova [1997: 244] – Wat doświadczył „potężnego, wstrząsającego kryzysu duchowego”, a dokładniej – trudnej i niespodziewanej dla samego siebie konfrontacji z żydowskim pochodzeniem. Było to dla pisarza ważne doświadczenie, gdyż powróci do niego trzykrotnie (notabene warto przy okazji odnotować, że powtórzenia i perseweracje to stała cecha Watowskich zapisów). W liście czytamy:

Oczywiście, nie szukałem motyli pod Łukiem Tytusa, mimo tego piękna ogarnęła mnie jakaś spóźniona mocno, przelotna nienawiść, kiedy na wewnętrznym reliefie zobaczyłem sześcioramienny jerozolimski świecznik – tym bardziej że pierwszy jeniec za świecznikiem bardzo jest podobny do mojego ojca. [Wat 2005: 650]

W *Dzienniku bez samogłosek* znajdujemy rozbudowany zapis tego zdarzenia, a także wyjaśnienie jego tła historycznego:

Mając przejść przez bramę Tytusa, której piękno z dalszej odległości [...] wstrząsnęło moim sercem – zaparłem się jak osioł i – o barbarzyńca! – splunąłem nagłą ogarnięty nienawiścią. Dopiero w chwili następnej przyjrzałem się wewnętrznej płaskorzeźbie, na której przodkowie moi skuci kajdanami,

pędzeni w niewolę, niosą menorę jerozolimską, a wśród nich, jedna z pierwszych, twarz mojego ojca!... Czulem wprost fizycznie, jak nienawiść, która wybuchła przed chwilą spontanicznie, rozlewa się po mnie już bez przeszkód pod warstewką skóry, może nawet zabarwiła ją swoim kolorem?

A chciałem, bardzo chciałem przejść przez bramę Tytusa! Potem dowiedziałem się, że nigdy jeszcze, od paru tysięcy lat, żaden Żyd (przynajmniej rzymski, a byli wśród nich ludzie najświetlejsi) nie przeszedł tędy – natomiast w dniu ogłoszenia Państwa Izraelskiego Żydzi rzymscy przeciągnęli manifestacyjnie, tłumnie, z muzyką, w radości i triumfie. Tak wybucha atawizm w człowieku, choćby najbardziej wynarodowionym na pozór, wyzbytym uczuź narodowych, najbardziej kosmopolitycznym. [Wat 2001: 52]

Dla Wata zaskoczeniem jest tak intensywnie somatyczne doznawanie własnej żydowskości, która nigdy wcześniej nie stanowiła dla niego problemu. Jednak teraz, w roku 1949, po II wojnie światowej i Holokauście, odnalezienie swego miejsca w jednym szeregu z całymi pokoleniami przodków przez wieki „pędzonych w niewolę” staje się aktem etycznie koniecznym – wynikającym z poczucia wspólnoty z narodem eksterminowanym, którego los podzieliła niemal cała rodzina Wata¹⁰. Jak słusznie zauważyła Beata Przymuszała [2011: 203]:

Wat z pewnością należy do „niedoszłych ofiar” Zagłady, a zarazem – wracając do Polski w 1946 roku – jest także „świadkiem pustki”: jedną z osób, które ujrzały „po czasie”, co się stało, które zostały „dotknięte przez brak”. Są na miejscu „po Wydarzeniu”: nie będąc jego bezpośrednimi świadkami, doświadczają przecież faktycznie jego zajścia.

10 Matka i ojciec Wata nie byli ofiarami Zagłady. Matka, Rozalia z Kronsilbergów Chwatowa, zmarła na raka w lipcu 1939 roku w Otwocku; ojciec, Mendel Michał Chwat, zmarł na początku wojny, w styczniu 1940 roku, na chorobę serca. „W ten sposób zaoszczędzony mu został los prawie wszystkich członków rodziny, którzy zginęli w obozach koncentracyjnych” – pisze Venclova [1997: 25], i dodaje: „[...] niemal wszystkich krewnych Wata od strony matki pochłonął Holocaust”.

To poczucie wspólnoty poprzez doświadczenie Holocaustu znalazło bezpośredni wyraz w czterech wierszach powstałych w latach 1947-1948¹¹. W Rzymie natomiast, pod Łukiem Tytusa, Wat to przeżycie uniwersalizuje, wpisując je zarazem w szeroki plan dziejowy, a także określając własną tożsamość przez przynależność do parutysięcznego ciągu następujących po sobie pokoleń Żydów. Impulsem do przyjęcia takiej perspektywy staje się przestrzeń Forum Romanum, w której historia jest nieustannie żywa, obecna niejako na wyciągnięcie ręki.

Istnieje jeszcze jeden zapis, tym razem poetycki, tego wydarzenia. To pierwsza część wiersza *Na melodie hebrajskie* powstała, wedle informacji umieszczonej pod tekstem, w Rzymie w 1949 roku. Całość, stylizowaną na lamentację, otwiera apostrofa do „Bramy Tytusowej”, traktowanej jako cel życiowej wędrówki; to marzenie o niej daje siłę „w labiryntach lochów i szpitalnych izb”. Jednak dotarcie do celu nie jest równoznaczne z możliwością przejścia pod łukiem:

Przecież kiedym stanął przed tobą, bramo Tytusowa
 – o grozo! o hańbo! –
 ujrzałem
 rytą w kamieniu
 twarz mojego ojca.
 Jego barki ugięte
 pod świętą menorą!
 Jego ręce spętane łańcuchami!
 Jego oczy znękane
 oczy zaprzysiężone
 na bunt nieustający

11 Są to: *** [Kładąc się do snu...], *** [Klębią się liście...], *** [Gdy doprowadzam do precyzji...] oraz *Wielkanoc*. Jak zauważyła Beata Przymuszała [2011: 213]: „Utwory Wata poświęcone Zagładzie są szczególnym rodzajem świadectwa. Koncentrują się na przekazywaniu własnych doświadczeń wynikających z ujrzenia pustej przestrzeni po zamordowanych oraz wiedzy na temat samego mordu. Co znamienne, poeta nigdzie nie podkreśla narodowości zmarłych, koncentrując się jedynie na samym fakcie ludobójstwa”. Warto tym dobitniej podkreślić, że wiersz *Na melodie hebrajskie* podejmuje kwestię żydowskiej tożsamości.

na wieczną nienawiść
 – triumfalny
 dziś pogruchotany
 Rzymie pogański!
 Nie przejdę
 nie przejdę
 o siostry judejskie nie przejdę
 pod łukiem Tytusa. [Wat 1999: 174-175]

Samookreślenie wobec własnego narodu, budzące się poczucie przynależności do niego jest tutaj kwestią najważniejszą. Zaskakująco, w najstarszej części Wiecznego Miasta, w sercu i u początku cywilizacji śródziemnomorskiej, Wat czuje i myśli nie jak Europejczyk, ale raczej jak Żyd Wieczny Tułacz. To żydowskość, ujawniona pod wpływem ujranej płaskorzeźby, okazuje się najgłębszą istotą jego tożsamości,

W cyklu *Obce miejsca, obce twarze* znajdują się także dwa niedatowane wiersze rzymskie, w których wypełniona śladami przeszłości przestrzeń miasta rodzi nostalgiczną zadumę nad przemijaniem i raczej melancholijną niż dramatyczną refleksję nad nietrwałością ludzkich miast. Wiersz *W Rzymie*, będący w planie pierwszym poetyckim opisem rozświetlonego małego kościółka Kuźmy i Damiana, wydobywa kontrast pomiędzy współczesnością a mitycznym światem przeszłości. Pojawiający się w „świecie rubinu i starego złota” gołąb to nie widomy znak obecności, jak można by się spodziewać, Ducha Świętego, lecz „przybysz z innego słonecznego świata, / domownik dwóch białych kolumn / Kastora i Polluksa” [Wat 1999: 220]. O „przepięknie smukłych trzech kolumnach Kastora i Polluksa ze szczątkiem absydy u góry” [Wat 2005: 650] – pisze Wat w liście, zachwycony urodą tego widoku na tle włoskiego nieba. Nic zatem dziwnego, że to świat antyku stanowi dla lecącego ptaka przestrzeń radosnej wolności, zaś świat chrześcijański staje się osaczającym więzieniem. Z realistycznej sytuacji Wat buduje symboliczną scenę o sensie historiozoficznym.

Opis pojawia się także w wierszu *Do przyjaciela Rzymianina*. Tam pasące się na Awentynie kozy nabierają znaczenia figuratyw-

nego: uświadamiają cykliczną powtarzalność ludzkich dziejów. Jak słusznie zauważa Wojciech Ligęza [1998: 214]:

Pisząc o ruinach Rzymu, Aleksander Wat łączy dzieje zniszczenia Warszawy z szacownymi relikdami rzymskiej starożytności. Wyznanie poety: „Wszystko co leży zdruzgotane / budzi we mnie czuły odzew” odczytać można w ten sposób, iż zrujnowanie miast oraz ludzkich biografii jest naturalnym niejako stanem rzeczy, a wiek dwudziesty nie stanowi tu żadnego wyjątku. Katastrofa współczesna ma swoje archetypiczne wzory. W kolistych nawrotach czasu na ruiny powraca codzienne życie.

Wat [2005: 649] w liście pisze: „Wróciłem właśnie ze wzgórz Kapitolu i Palatynu – wałęsałem się kilka godzin po Forum Romanum, wśród kolumn zdruzgotanych, szczątków marmuru. Swoją drogą dla nas, bankierów ruin, nie jest to widok niezwykle”. Jako przybysz ze zniszczonej po wojnie Warszawy pisarz odkrywa wspólnotę doświadczenia losu własnego i „przyjaciela Rzymianina”, a poprzez to – cykliczność jako swoisty fundament cywilizacji europejskiej: po wojnie, po zwycięstwach i klęskach nadchodzi czas życia, w jego najbardziej elementarnych wymiarach:

Tak więc po chwale człowieka
po dziełach jego i klęskach
przychodzą kozy. Kozy
pocziwe śmieszne, śmierzące
by szukać szczątków chwały
ziół leczniczych i płodów
ziemskiego pożywienia. [Wat 1997: 222]

Wata oglądanie Rzymu dalekie jest od entuzjastycznego zachwytu towarzyszącego pobytowi w Wenecji i Florencji¹². Wieczne Miasto

- 12 W liście Wat [2005: 650-651] napisze: „Może tu wypadnie wrócić, będę już doskonałym przewodnikiem, przynajmniej po Wenecji – stara niebezpieczna czarownica, która zasiadła na morzu – po uroczej ponad wszelki wyraz Florencji – największe tu skarby malarstwa – po Rzymie – wielkość i wspaniałość historii, każde z tych miast jest odmienne”.

staje się raczej przestrzenią elegijnej refleksji nad mechanizmami historii i przemiennością dziejów. Przeszłość Rzymu i przeszłość Warszawy tworzą wspólny europejski los. Zachwyty nad wspaniałością i bogactwem otaczającego świata ustępuje miejsca zadumie nad tragicznymi w istocie kolejami losu wielkich imperiów i małych narodów. Jak konkluduje Wat [2005: 650], patrząc na Forum Romanum: „Tyle trwałego piękna i wielkości i tyle tu wszędzie historii. *Et la tristesse de tout cela*”¹³. Wszystkie wiersze rzymskie wydają się w kontekście korespondencji pokłosiem pierwszej podróży włoskiej Wata.

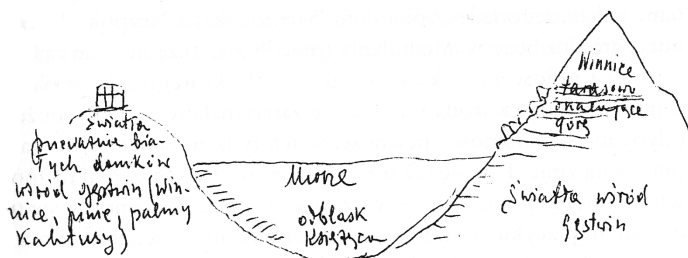
Z Rzymu Wat wyruszył dalej na południe – do Neapolu i na Capri. Był już nieco zmęczony intensywnością doznań, ale – jak pisze – „widok Neapolu obudził mnie z odrętwienia” [Wat 2005: 653]. Jednak nieklamany zachwyty przeżyje w drodze na wyspę:

[...] gdy statek zbliża się do Capri i to o zmierzchu, kolory nie są kolorami w naszym znaczeniu, nie są tylko właściwościami czy jakościami, są same dla siebie, substancjonalnie a przy tym tak niematerialnie. Nie próbuję nawet opisać fioletu Wezuwiusza z daleka, niebieskości, zieleni morza, koloru skał i wzgórz. Capryjski – żadne znane pocztówki nie potrafią tego obzrydzić. Dzikie piękno – nie można tu nie być animalistą, zaludnia się te skały i to morze bóstwami, zapewne już zdziczałymi po tyłu wiekach, ale nawet w dzikości zachowały antyczne piękno – jakiś pobrużdżony Apollo czy Dionizos, jakaś osiwiiała wiedźma Venus [...]. [Wat 2005: 653]

Później, już na Capri, te wrażenia – jeśli to jeszcze możliwe – dodatkowo się zintensyfikują:

Ale punkt kulminacyjny nastąpił już w nocy – noc zapada tu szybko – z tarasu mojego pokoju w hotelu Winsdor [...] na górze, pośrodku kotliny, nad zatoczką. Zatoki są tu amfiteatralne między górami o łagodnym spadku, morze jest jak w misie (nie wszystkie góry mają łagodny spadek – np. Anacapri spada pionowo). Wygląda to mniej więcej tak:

13 „I smutek tego wszystkiego [przeł. – K.P.]”.



Narysowane nieudolnie bez właściwych proporcji. Ważne było to, że niebo było zupełnie płaskie jak kurtyna i leżało (opierało się) na wzgórzach. Linia niebo-morze była jakby pryzmatyczna i razem z morze niebo wyglądało jak twarz Boga, w wędrującym okiem księżycy i źrenicą planety. Źle to opisuję, ale i wszystko jedno! – słowem twarz o dziwnym nieludzkim pięknie – coś podobnego stara się oddać Picasso – i to jest antyczność niewątpliwa, chociaż zdziczała. Było tak pięknie, że już rzeczywiście umrzeć. [Wat 2005: 653]

Zatem – piękno w stopniu najwyższym. Przytoczyłam powyższy fragment listu ze względu na jego walory literackie (metaforyczność, zestawienie antyku z malarstwem kubistycznym), choć istotny jest również umieszczony w nim rysunek autora. Wat bowiem tylko ten jeden raz¹⁴ stara się za pomocą rysunku oddać specyfikę krajobrazu, co świadczy o przemożnej potrzebie przekazania bliskim wyjątkowości widzianego pejzażu.

Podróż po Italii odbywana w roku 1949 kończy się właśnie na Capri. *Dytyramb* napisany tam wówczas przez Wata – a więc, co warto podkreślić, kilka lat przed pierwszym atakiem choroby bólowej – może zaskakiwać swą, zrazu sądzić można, mroczną tonacją w zestawieniu z oszalamiającą urodą miejsca, w którym powstał. Tekstem rządzi realizowana poprzez ciąg paralelnych wyliczeń poetyka negacji i uwznioślająca stylistyka. Oto początkowy fragment:

14 Oczywiście w opublikowanych listach i notatkach; być może jeszcze jakieś rysunki, nieznanne dotychczas, znajdują się w jego archiwum w Beinecke Rare Book Library.

...ani nocy ani Boga
 ani piękna ani klątwy
 ani twarzy ani ptaka.
 Ptaka, który tnie tetraedr nocy, pryzmat z morza, nieba
 i z czarnych
 teraz zboczy nad Marina Grande....
 ptaka, który wyleciał z krzykiem z ciepłego gniazda wysoko
 stamtąd ze skał Monte Solaro....
 Ani księżycyca w kwadrze, księżycycka, małego księżycyca
 picassowskiego
 oka, które jak zwykle u tego genialnego malarza
 umieszczone
 jest nienaswoim miejscu, a przy tym błyszczący napewno
 ponad stan ... [Wat 1997: 218]

Wydawać się może, że elementy dookolnego świata poddane zostają tu jak gdyby aktowi odwrotnemu do aktu kreacji i ulegają swoistej anihilacji. Że Wat konstruuje z doświadczanej sensualnie, wszystkimi zmysłami rzeczywistości Capri obraz ... nicości. Jak gdyby w tej feerii zmysłowości, w bogactwie barw, kształtów, form manifestujące się piękno świata tym dobitniej ujawniało brak i pustkę. Hymniczny zachwyt na cześć istnienia w jego rozmaitych przejawach i wcieleniach staje się mocą poetyckiej transformacji, pochwałą nie-bytu. Jakby to, co istnieje, podszyte było pustką, albo jakby do pustki nieustająco dążyło; jakby bujność i wspaniałość istnienia była kostiumem, może przesłoną, nicości¹⁵. Sądzę jednak, że kreacja Wata nie zmierza w tym kierunku, że jego gest jest w istocie odkrywaniem doskonałości i pełni widzianego świata.

15 W taki sposób interpretowałam *Dytyramb* niegdyś [Pietrych 2010: 66-67]. Kontekstowo warto przytoczyć fragment listu Wata do żony, zawierający opis wrażeń z pobytu na Capri: „Do plaży zjeżdża się autobusem, ale ja spacer odbywam pieszo, cudowny, naprawdę bajeczny, góry są zdumiewające w formie i w kolorze, morze u brzegu ma kolor bazaltowo-zielony, widzi się z góry, dalej jest atramentowe niebieskie fioletowe srebrne w słońcu, skaliste dno, fala gdy jest spokojnie naprawdę przypomina łuskę rybią i morze z *Narodzin Venus* Botticellego. Wszystkie domy obwieszane są fiołkami, ale fiolet tu jest najprawdziwszym fioletem, a zapach: słodki, zapewne zapach winnic, fiołków, morza, pomarańczy [...]” [Wat 2005: 654].

Wskazuje na to, po pierwsze, kontekst epistolarny – w *Dytyrambie* pojawiają się elementy podobne do tych znanych z listów. Po drugie, występuje szczególna składnia pozbawiona orzeczenia, zawieszająca jednoznaczność statusu ontologicznego opisywanej przestrzeni. Po trzecie pojawia się dominujący nad gestem negacji hymniczny zachwyty na cześć istnienia w jego rozmaitych sensualnych przejawach i wcieleniach (jak Wat [2005: 653] napisał w przytaczanym już liście: „[...] nie można tu nie być animalistą”):

Ani „eheu” bogów na zboczu wzgórz, które to bóstwa
zdążyły
zdzićzeć w długiej, acz bez końca, erze chrześcijańskiej
cywilizacji...
Ani trzech prostaków, którzy wracają z szynku podochoceni,
z przekleństwem i piosnką na ustach...
Ani córy Dione, która tu właśnie, w tej małej zatoczce,
kąpała się
nie w pianie, jak gadają, ale w zielonowodnych okach nad
bazaltem
dna, które teraz, po nocy, łyska czarnosrebrnie...
Ani zapachu winogrodu, który rano dochodził do słońca
rozwieszony
w kosmatych festonach a słodki jak zew fujarki...
[Wat 1997: 218]

Ta enumeracja nie ma początku i wydaje się również nie mieć końca. Wszystkie ukazywane fenomeny są, jak pisał Wat w liście, „same dla siebie”, są „substancjonalnie a przy tym tak niematerialnie”. Byłby zatem *Dytyramb* próbą opisu najgłębszej istoty bytu, która przejawia się poprzez akcydentalność zjawisk, ale na niej się nie wyczerpuje. Odślania się w ten sposób pustka, która nie jest brakiem, lecz – pełnią. Aby tego doświadczyć, trzeba porzucić myślenie dyskursywne na rzecz poznania intuicyjnego – wejrzeć w to, co ukryte, poprzez to, co się przejawia. Wat mocą poetyckiego wglądu odkrywa prawdziwą naturę bytu: pustkę/pełnię, zawierającą w sobie wszelkie możliwości i potencje, zaktualizowane i niezaktualizowane. Kontemplacja capryjskiego pejzażu prowadzi

w efekcie do poczucia obcowania z absolutem, przejawiającym się poprzez niezliczone zmysłowe fenomeny – do niemal mistycznego rozpląnięcia się w bycie.

Lapidarne, kalejdoskopowo i migotliwie łączące wielość doświadczeń podsumowanie pierwszej włoskiej podróży Wata [2001: 67-68] przynosi fragment z *Dziennika bez samogłosek*:

Bazalt morskiego dna i woda w łuskach jak na obrazie Botticellego, pinie nad bramą Tytusa, mgielka złocista jak z gór Michała Anioła, gdy patrzeć w stronę Asyżu, posągi na omszałych dziedzińcach wyłożonych obtłuczonymi flizami, zapach winnic dochodzących w słońcu, twarze mężczyzn jak z Mantegni, kobiet jak z Bronzina, młodzianków jak z Francesca, dziewic jak u Sitnagna di Marino, luki zatoki, gdzie niegdyś śpiewały Syreny, wzgórze, skały, ruiny, wśród których pokutują widma umarłych driad, kościółek przy Forum, wino *di paese*, sery, chleb, ryby, chmury jak u Piranesiego, hojność bez miary i ciepło – *Dahin, dahin möcht' ich mit dir, o mein geliebter, ziehn!*

Zamykająca cytat fraza z *Pieśni Mignon*, pochodząca z *Lat nauki Wilhelma Meistra* Goethego i wyrażająca tęsknotę bohaterki za rodzinną Italią, daje się przeczytać jako wyraz uczuć samego Wata do włoskiego pejzażu, malarstwa, klimatu. W stosunku do podróży odbytej w 1949 roku trudno byłoby odnieść diagnozę Luigi Marinello [2002: 329] – trafią w przypadku tekstów i świadectw późniejszych – o antyarkadyjskiej postawie autora:

[...] wydawałoby się, że Włochy i związane z nimi arkadyjskie topoi *Italiensehnsucht* powinny zajmować miejsce przeciwne, powiedzmy – miejsce radości, kuracji i światła, w stosunku do rejonu bólu, choroby i cienia.

Pierwszy pobyt w Italii był dla Wata nie tylko ekstatycznym odkrywaniem piękna pejzażu i bogactwa sztuki, lecz także rewelatorskim doświadczeniem fizycznego kontaktu z ziemią śródziemnomorską, inicjacją w fascynującą naoczność wcielania się kulturowej tradycji w widziany pejzaż, odczuwany zapach, dotykany kamień.

Był to w sensie dosłownym powrót do źródeł cywilizacji europejskiej, do tego, co z lektur znał Wat od dzieciństwa, ale co dopiero teraz zyskało swój materialno-zmysłowy ciężar. Ucieleśnienie starych mitów, połączenie archaiczności świata z jego wiecznotrwałą młodością stanowiło dla przybysza z mniej świetlistego kraju wtajemniczenie w kulturowe dziedzictwo zarówno Włoch, jak i całego obszaru śródziemnomorza – rejonu, w którym wszystko się nieustannie odnawia i jednocześnie pozostaje, jak w mitycznej krainie, takie samo.

Zaskakujący epilog pierwszej włoskiej podróży Wata przynosi utwór *Kobiety z Monte Olivetto*. To dramat w trzech aktach, którego akcja toczy się jesienią 1949 i wiosną 1950 roku w fikcyjnym miasteczku pod Neapolem. Wat pisał tekst zapewne w roku 1950 na festiwal teatralny. Zgodnie z obowiązującą wówczas doktryną sztuka realizowała założenia socrealizmu w jego wariancie „anty-imperialistycznym”, którego zadaniem było „ukazanie rozkładu i moralnej zgnilizny imperialistycznych mechanizmów władzy oraz bohaterstwa prześladowanych przez władzę obrońców pokoju i sprawiedliwości” [Jarmułowicz 2004: 42]. Wat wyraźnie stara się ideowym wymogom sprostać. Ukazuje powrót z emigracji w Ameryce młodego komunisty Vittoria, syna Racheli Damia, przedsiębiorczyni-kapitalistki, która silną ręką kieruje założoną przez siebie Ligą Samotnych Kobiet i bogaci się na ich niewolniczej pracy. Oczywiście „słuszne” komunistyczne racje w końcu zwyciężają (może jeszcze nie ostatecznie, ale wszystko zmierza w „dobrym” kierunku). Nie miejsce tu na szczegółowe analizy socrealistycznej bądź, jak chcą niektórzy, antysocrealistycznej wymowy utworu [zob. Zieliński 2000: 5-15; Ritz 2001: 40-54; Pietrych 2011: 281-308]¹⁶. Tym, co zastanawia w trakcie lektury, jest nagromadzenie włoskich realiów w tekście. Wymogami konwencji realistycznej przekonująco umotywować można obraz powojennych Włoch utrwalony przez Wata: przywoływana jest wojna i jej skutki, ukazywane się związki ugrupowań reakcyjnych z faszy-

16 Warto tutaj przytoczyć notatkę Wata ze strony tytułowej maszynopisu dramatu: „Napisany w chwili zmęczenia – kapitulacji – kłamstwo, ale na szczęście nie zrealizowane” [Venclova 1997: 341].

zmem, bohaterowie rozmawiają o politycznym i gospodarczym podporządkowaniu Ameryce, o realizacji planu Marshalla, który napędza interesy amerykańskie i powoduje bankructwo wielu lokalnych, małych przedsiębiorstw, o wzroście znaczenia w życiu politycznym partii komunistycznej – o tym wszystkim rozmawia się w ubogiej trattorii, gdzie spotykają się zarówno miejscowi, jak i przybysze z zewnątrz. Tam jada się spaghetti i popija miejscowe, coraz gorsze, wino. Wszystkie powyższe elementy są niezbędne do zbudowania sugestywnego kolorytu lokalnego. „Włoskość” tego świata zostaje dodatkowo zintensyfikowana: dużo tu nawiązań do włoskiej kultury (przywołane zostają m.in. tragedia *Saul* Vittoria Alfieriego, malarstwo Francesca Solimena, poezja Giosuè Carduciego, film Vittoria De Sica *Sciuscià* [*Dzieci ulicy*], obrazy z Galerii Uffizi), pojawiają się opisy neapolitańskich zwyczajów i rytuałów (np. procesje wielkanocne, cud świętego Januarego), bohaterowie posługują się włoskimi przysłowiami. Bardzo plastyczne są opisy dookolnego pejzażu. W efekcie można odnieść wrażenie, że włoskie konteksty nie tylko pełnią funkcję barwnego i wiarygodnego tła akcji, lecz także są na tyle intensywne i różnorakie, iż czasem mogą przesłaniać warstwę ideową dramatu – usamodzielniają się i wychodzą na plan pierwszy:

A patrz, jak tutaj jest pięknie. Jak pięknie! Powietrze przezroczyste, niebo aż się błyszczy, patrz na cyprysy i na te trzy białe kolumnienki, jak trzy panny... osierocone. I na wino w dole, rozwieszzone w girlandach, i na morze zielone, zielone i ta skała fioletowa, jaka piękna i Wezuwiusz, jaki łaskawy, patrz, teraz liliowy. [Wat 2000: 53]

Niektóre kwestie wypowiedane przez postaci są łudzaco podobne do fragmentów listów pisanych przez Wata podczas pierwszej podróży do Italii. W ten sposób *Kobiety z Monte Olivetto* zyskują wyraźny kontekst autobiograficzny, niejasny dla ewentualnego odbiorcy w roku 1950, gdy dramat powstawał, a wymowny i znaczący – po publikacji korespondencji.

Na koniec zostawiłam najciekawszy ślad autobiograficzny: jeden z bohaterów dramatu, Emilio, wypowiada słowa, które są

niemal literalnie zgodne z epifanijnym wierszem Wata, omawianym powyżej *Dytyrambem*. Emilio, zdegenerowany Anglik, homoseksualista, pretensjonalny pozer nie jest na pewno postacią, z którą autor mógłby się identyfikować. Dlaczego zatem Wat wkłada w jego usta własne słowa, fragmenty utworu pełnego zachwyty nad cudownością ziemi capryjskiej? Na to pytanie tak ongiś, trybem przypuszczeń, odpowiadał Jan Zieliński [2000: 13]:

Czy był to dowód niskiej samooceny, niepewności i wahań co do wartości własnych prób poetyckich w okresie powojennym, czy może przeciwnie, próba przemylenia kawalka prawdziwej poezji do sztuki politycznej, próba poetyckiej dywersji kosztem odstąpienia groteskowej postaci autorstwa dytyrambu? Wat mógł się spodziewać, że w tej postaci jego autentyczny, niezangażowany politycznie wiersz zabrzmie ze sceny, że zaistnieje.

Jeśli Wat chciałby w takich okolicznościach zaistnieć pomimo wszystko jako poeta, to przecież nie musiał wybierać koniecznie *Dytyrambu*. A wybór ten wydaje się wyjątkowo znaczący. W tym wierszu bowiem wybrzmiewa czysty ton poezji zrodzonej „z niemożności roztopienia się w pięknie” [Wat 2000: 97], w miejscu doskonałym, będącym dla Wata ucieleśnieniem absolutu. W efekcie ów czysty ton poezji przewyżczał zarówno w planie samego tekstu negatywne cechy groteskowej postaci, jak i kontekstowo – socrealistyczne uwikłanie autora. Wspomnienie podróży stawało się dla Wata swoistą odtrutką na ówczesną polską rzeczywistość. Włochy dawały wytchnienie w coraz bardziej radykalizującej się sytuacji politycznej. Dzięki przeniesieniu się wspomnieniem na Capri można było doznać ukojenia – raz jeszcze zobaczyć „czułe światełka w oliwkowych haszczach”, usłyszeć „ptaka, który w nocy wyleciał z okrzykiem z ciepłego gniazda, stamtąd, wysoko, ze skał Monte Cetrella”, poczuć „zapach winogrodu, który rano wschodzi w słońcu, rozwieszony w kosmatych festonach, a słodki jest jak zew fujarki” [Wat 2000: 97-98].

Bibliografia

- Borowski Jarosław (1998), „*Między bluźniercą a wyznawcą*”.
Doświadczenie sacrum w poezji Aleksandra Wata, Towarzystwo
 Naukowe KUL, Lublin.
- Czaja Dariusz (1992), *Wenecja i śmierć. Konteksty symboliczne*, „Konteksty.
 Polska Sztuka Ludowa”, nr ¾, s. 59-65, [dostęp: 4 stycznia 2021],
<http://bazhum.pl/bib/article/306930/>.
- Jarmułowicz Małgorzata (2004), *Dramat i teatr* [hasło], w: *Słownik
 realizmu socjalistycznego*, red. Zdzisław Łapiński, Wojciech Tomasiak,
 Universitas, Kraków, s. 38-45.
- Ligęza Wojciech (1998), *Jerozolima i Babilon. Miasta poetów
 emigracyjnych*, Baran i Suszczyński, Kraków.
- Marinelli Luigi (2002), *Włochy Wat – rekonansans*, w: *W „antykwaracie
 anielskich ekstrawagancji”. O twórczości Aleksandra Wata*,
 red. Jarosław Borowski, Władysław Panas, Wydawnictwo KUL,
 Lublin, s. 329-343.
- Muratow Paweł (1988), *Obrazy Włoch*, t. 1-2, przekł., przyp. i posłowie
 Paweł Hertz, PIW, Warszawa.
- Pietrych Krystyna (2010), *Co poezji po bólu? Empatyczne przestrzenie
 lektury*, Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, Łódź.
- Pietrych Piotr (2011), *Kobiety z Monte Olivetto*, w: tegoż, *Aleksander Wat
 w Polsce powojennej (1946-1953). Teksty i konteksty*, Wydawnictwo
 Uniwersytetu Jana Kochanowskiego, Kielce, s. 281-308.
- Przymuszała Beata (2011), *Wiersze Wata o Zagładzie*, w: *Elementy do
 portretu. Szkice o twórczości Aleksandra Wata*, red. Agnieszka Czyżak
 i Zbigniew Kopeć, Wydawnictwo Poznańskie, Poznań, s. 201-213.
- Ritz German (2001), *Aleksander Wat – próba ponownego początku po
 roku 1946*, „*Twórczość*”, nr 4, s. 40-54.
- Silva Umberto (2002), *Pożegnanie Aleksandra Wata*, w: *W „antykwaracie
 anielskich ekstrawagancji”. O twórczości Aleksandra Wata*,
 red. Jarosław Borowski, Władysław Panas, Wydawnictwo KUL,
 Lublin, s. 345-350.
- Venclova Tomas (1997), *Aleksander Wat. Obrazoburca*, przeł. Jan Gośliński,
 Wydawnictwo Literackie, Kraków.
- Wat Aleksander (1957), *Wiersze*, Wydawnictwo Literackie, Kraków.
- Wat Aleksander (1997), *Poezja*, oprac. tekstu Anna Micińska i Jan
 Zieliński, posłowiem opatrzył Jan Zieliński, Czytelnik, Warszawa.
- Wat Aleksander (2000), *Kobiety z Monte Olivetto. Dramat w trzech aktach,
 pięciu odsłonach*, Biblioteka Narodowa, Warszawa.
- Wat Aleksander (2001), *Dziennik bez samogłosek*, wyd. zm., oprac. oraz
 przypisami i indeksem opatrzyli Krystyna i Piotr Pietrychowicz,
 Czytelnik, Warszawa.

- Wat Aleksander (2005), *Korespondencja*, t. 1, wybrała, oprac., przypisami i wstępem opatrzyła Alina Kowalczykowa, Czytelnik, Warszawa.
- Wat Aleksander (2008), *Publicystyka*, zebrał, oprac., przypisami, posłowiem oraz indeksem opatrzył Piotr Pietrych, Czytelnik, Warszawa.
- Zieliński Jan (2000), *Dramat antysocrealistyczny*, w: Aleksander Wat, *Kobiety z Monte Olivetto. Dramat w trzech aktach, pięciu odsłonach*, Biblioteka Narodowa, Warszawa, s. 5-15.

Krystyna Pietrych

Aleksander Wat's Italian Initiations

The article presents the stages of Aleksander Wat's first journey to Italy in 1949 – starting from Venice, through Florence and Rome, finishing in Naples and Capri. Most of all, the article interprets the poetic records of the places visited by the poet and his impressions written down in letters. As a result, what the journey to Italy becomes for Wat is not only a discovery of the beauty of landscape and the plenty of art, but, most importantly, an experience of physical contact with the Mediterranean land, an initiation into the fascinating witnessing of the incarnation of cultural tradition into a visible landscape, a sensual initiation into the legacy of the Mediterranean. The coda of the text is his unexpected reminiscence from the first journey to Italy recorded in a social realist drama.

Keywords: Aleksander Wat; journey; poetry; Italy; Mediterranean culture; tradition.

Krystyna Pietrych – kierownik Zakładu Literatury i Tradycji Romantyzmu Uniwersytetu Łódzkiego. Autorka monografii poezji Aleksandra Wata (*O „Wierszach śródziemnomorskich” Aleksandra Wata*, 1996) oraz edytorka jego pism (*Dziennik bez samogłosek*, 2001). Autorka książki *„Co poezji po bólu?” Empatyczne przestrzenie* (2009). Główny obszar jej zainteresowań stanowi XX-wieczna poezja polska, pisała m.in. o wierszach Bolesława Leśmiana, Juliana Tuwima, Krzysztofa Kamila Baczyńskiego, Aleksandra Wata, Wisławy Szymborskiej, Zbigniewa Herberta, Mirona Białoszewskiego, Stanisława Barańczaka, Jarosława Iwaszkiewicza, Tadeusza Różewicza, Czesława Miłosa, Ryszarda Krynickiego, Piotra Sommera. Ostatnio wydała książkę *O czym (nie) mówią poeci?* (2019). Redaktor naczelna rocznika *„Czytanie Literatury. Łódzkie Studia Literaturoznawcze”*. Kierownik Interdyscyplinarnego Centrum Badań Humanistycznych UŁ. Adres e-mail: pietrych@op.pl.

Magdalena Bartnikowska-Biernat

Obraz kobiety włoskiej w literaturze XIX wieku i jego realizacja w *Półdiablęciu weneckim* Józefa Ignacego Kraszewskiego

Józef Ignacy Kraszewski odwiedził Włochy w 1858 roku, kiedy odbywał swoją Grand Tour po Europie. Owocem tej wyprawy są *Kartki z podróży 1858-1864*, reprezentujące popularny wówczas gatunek literackiej podróży, której włoski epizod należał w przypadku autora *Starej baśni* do najbardziej znaczących [Chlebowski 2016: 27]. Polscy wojażerowie XIX wieku zwiedzali Italię pod wrażeniem lektury *Podróży włoskiej* Johanna Wolfganga Goethego, *Korynny...* Madame de Staël i dzieł George'a Byrona [Płaszczewska 2003: 42-46, 87-88]. Ostatni z wymienionych twórców wywarł chyba największy wpływ na kształtowanie „romantycznego podróżnictwa” – ze swoimi emocjonalnymi opisami i wnikliwą obserwacją włoskiej codzienności [Barycz 1982: 497-498]. Byron wyznaczył także kierunek włoskich peregrynacji, wiodąc m.in. polskich wojażerów do Wenecji. Szlakiem autora *Giaura* podążył chociażby Zygmunt Kraśński, zwiedzając w 1831 roku Mediolan, Weronę, Vicencę, Padwę i Wenecję [Dorota 2006: 101]. Czternaście lat później Byronowskim tropem podróżował Michał Wiszniewski, u którego „uwielbienie i umiłowanie Byrona stało się energią napędową dla italianizmu” [Barycz 1982: 499]. Jeszcze pod koniec wieku „zaczytany w Byrona”

zwiedzał Włochy Stanisław Belza [1895: 1, 28-40], który twierdził, że „jeden tylko Byron określił dobrze wrażenie, jakim Wenecja duszę i zmysły przejmuje” [Belza 1895: 40]. Pod wrażeniem lektury korespondencji autora Giaura pozostawał także Kraszewski, co staram się wykazać w dalszej części artykułu.

Ważnym składnikiem XIX-wiecznych podróży była obserwacja wyglądu, zachowania i obyczajów napotkanych ludzi [Barycz 1982: 500; Płaszczewska 2003: 315-316]. Prezentowane postacie podlegały pewnej stereotypizacji, która zwraca uwagę zwłaszcza w odniesieniu do kobiet. Swoisty kanon opisywanych typów przedstawiła XIX-wieczna włoska poetka Annetta Ceccoli Boneschi w broszurze *Tipo fisico della donna italiana*, będącej publikacją odczytu wygłoszonego przez Boneschi 13 marca 1893 roku we Florenckim Kole Filologicznym.

Jak wskazuje tytuł tej niewielkiej rozprawy, autorka skupiła się na cechach fizycznych Włosek. Zwracali na nie uwagę zagraniczni autorzy itałotematycznych utworów literackich, kreujący z czasem „typ kobiety włoskiej”, którego cechy wyróżniające łatwo wskazać:

Non vi è stato poeta o novelliere straniero che togliendo a descrivere il tipo fisico della donna italiana non l'abbia rappresentata sempre come singolare modello di muliebre bellezza; bellezza venusta e rigogliosa, dalla pelle vellutata e i grandi occhi bruni, languidi e fascinatori: tipo poco dissimile da quello della piccante española. Ma se poi codesti letterati stranieri ebbero occasione o vaghezza di visitare l'Italia, avranno dovuto ricredersi, almeno in parte, e riconoscere la inesattezza del loro esemplare confrontato col vero¹.
[Boneschi 1893: 1-2]

1 „Nie było takiego cudzoziemskiego poety czy powieściopisarza, który tworząc opis typu fizycznego kobiety włoskiej, nie przedstawiłby jej zawsze jako wyjątkowego wzorca kobiecej urody; piękności wdzięcznej i bujnej, o aksamitnej skórze i wielkich, brązowych oczach, rozmarzonych i uwodzicielskich: typu niewiele różniącego się od pikantnej *española*. Jednak gdyby ci sami literaci mieli sposobność i ochotę odwiedzić Włochy, musieliby zmienić zdanie, przynajmniej częściowo, i przyznać się do niedokładności ich wzorca w zestawieniu z rzeczywistością [przel. – M.B.B.]”.

Literaci podróżujący do Włoch chętnie powielali ów typ bujnej weneryjskiej piękności „o aksamitnej skórze i wielkich, brązowych oczach, rozmarzonych i uwodzicielskich” – nie tylko w twórczości artystycznej, lecz także w prywatnej korespondencji. Przykładem może być chociażby Byron i jego listy do Johna Murraya, o których wspomnę za chwilę.

Boneschi wprowadza do swojego katalogu włoskich typów kobiecej urody podział regionalny, mający wynikać – jak dowodzi – z historii starożytnych prowincji rzymskich, zamieszkiwanych przez ludy rozmaitego pochodzenia. I tak u kobiet sycylijskich miał się świetnie zachować typ grecki, „z białą skórą, czarnymi, kędzierzawymi włosami, dużymi oczami w kształcie migdałów” („la pelle bianca, i capelli neri e crespi, i grandi occhi a mandorla”) [Boneschi 1893: 21]; mieszkanki Sardynii i Neapolu miały reprezentować typ hiszpański ze skłonnością do otyłości [Boneschi 1893: 24]; z kolei rzymianki, dzięki domieszce galijskiej krwi, wyróżniały się rumianą cerą, czarnymi oczami i jasnymi włosami [Boneschi 1893: 26]. Najbardziej pożądany typ urody uosabiały wenejanki z ich delikatną, jasną, niemal przezroczystą cerą, błękitnymi oczami, ujmującym uśmiechem i zapadającym w serce spojrzeniem:

Dal dialetto melodioso, dolce fino alla effemminatezza, trae forse la donna veneziana gran parte del suo fascino; fascino che lascia gratissima ricordanza in chi l'avvicina; una ricordanza soave e vaporosa quale appunto di profumo orientale. La tavolozza del Robusti è troppo ricca per poterci dare un'idea di quella beltà delicata, sarei per dire diafana, che ritrae dai Galli-Kimri la trasparenza della pelle e l'azzurrità delle pupille, dai bizantini la correttezza classica dei lineamenti. A così leggiadri contorni la veneziana unisce quella mitezza di carattere che è pregio singolare della popolazione veneta; e un garbo, una grazia, una gentilezza di maniere, di sorriso, di sguardo che s'insinua ne' cuori e li conquide. Ciò la rende sovente assai pericolosa a' suoi ammiratori...². [Boneschi 1893: 30-31]

2 „Melodyjna mowa, miękka aż do granic zniewieścienia, stanowi zapewne główne źródło uroku wenejanki; czaru, który pozostawia najrozkoszniejsze wspomnie-

Należy zwrócić uwagę na fakt, że prezentowane cechy fizyczne urodziwych wenecek zostały przez poetkę uzupełnione o rysy charakteru oraz elementy mimiki i gestykulacji. Niesłuchanie istotnym elementem uroku mieszkanki *la città sull'acqua* było owo miękkie brzmienie dialektu weneckiego, które zachwycało cudzoziemców. Weneckanki postrzegano także jako przystępne i swobodne, co z kolei rozpowszechniło przekonanie o ich lekkich obyczajach [Brahmer 2015: 92]. W utrwaleniu tego przeświadczenia mógł mieć udział Byron, który zasłynął z podboju serc niewieścich podczas swojego pobytu w Wenecji w latach 1816-1819. Powszechnie znane były historie jego dwóch romansów z zamężnymi Włoszkami: jedną z nich była Marianna Segati, żona oberżysty, drugą – Margarita Cogni, piekarszowa, zapamiętana jako *Fornarina*; pisał o nich m.in. Wiszniewski [1982: 41-47]. Obie panie reprezentowały orientalny typ wybujałych piękności o czarnych włosach i takichż oczach, obydwie odznaczały się również wybuchowym temperamentem, który doprowadzał nieraz do starć między rywalkami. Opis pani Segati, zachowany w liście Byrona do Murraya z 17 listopada 1816 roku, stanowi swego rodzaju kompilację cech „idealnej Włoszki” i „typowej weneckanki”, wskazanych przez Boneschi:

Marianna (that is her name) is in her appearance altogether like an antelope. She has the large, black, oriental eyes. [...] I cannot describe the effect of this kind of eye, – at least upon me. Her features are regular, and rather aquiline – mouth small – skin clear and soft, with a kind of hectic colour – forehead remarkably good: her hair is of the dark gloss, curl. [...] Her figure is

nia temu, kto się z nią spotka; wspomnienia słodkie i przejrzyste niczym nuta orientalnych perfum. Paleta Robustiego [Tintoretta – M.B.B.] jest zbyt bogata, aby dać wyobrażenie o delikatnym pięknie, które nazwałabym kruchym, a które przejrzystością cery i błękitem źrenic przypomina Kimeryjczyków, a Bizantyńczyków klasyczną regularnością rysów. Z tymi wdzięcznymi kształtami łączy się u weneckanki owa łagodność charakteru, która jest wyjątkową zaletą ludu weneckiego. Podobnie wdzięk, gracia, wytworność manier, uśmiechu, spojrzenia, które wkłada się do serc i je podbija. To zaś często czyni ją dosyć niebezpieczną dla wielbicieli [przeł. – M.B.B.]”.

light and pretty, and she is a famous songstress – scientifically so³. [Moore 1844: 329]

Mamy tu zatem wielkie, czarne, orientalne oczy o hipnotyzującym spojrzeniu, regularne rysy twarzy, gładką skórę, ciemne, kręcone włosy oraz wdzięczną figurę – *ergo*: ideał kobiety włoskiej, określony już w XVIII-wiecznych przysłowiach [Skuza 2012: 54]. Nieodzowną cechą idealnej włoskiej piękności jest też oczywiście muzykalność, na którą zwraca uwagę Byron. Literackie bohaterki włoskie nierzadko są utalentowanymi śpiewaczkami, lutnistkami czy tancerkami (jak Goetheańska Mignon z *Lat nauki Wilhelma Meistra* czy Korynna, aczkolwiek w przypadku tej drugiej należy pamiętać, że choć stylizowano ją na Włoszkę, to była ona pochodzenia angielskiego, co nie przeszkodziło jej stać się archetypem romantycznego typu włoskiej protagonistki).

Podobnie istotnymi elementami charakterystyki kobiety są jej ubiór i uczesanie, w przypadku Włoszek, a zwłaszcza wenecek, nader swobodne w porównaniu z przedstawicielkami innych europejskich nacji. Warto raz jeszcze sięgnąć do listów Byrona, by znaleźć w nich opis Margarity czekającej w czasie burzy na powrót ukochanego z niebezpiecznej wyprawy na wyspę Lido (była to jedna z częstych wycieczek, które Byron odbywał wplaw): z rozwianym włosom i błyszczącymi od łez oczyma piękna wenecka stała na skale, wypatrując swego kochanka, nie zważając na pioruny i deszcz, który sprawił, że suknia oblepiła jej ciało [Moore 1844: 384]. Byron w opowieści o tym zdarzeniu porównuje kochankę do Sybilli lub Medei w jej wspaniałości i gniewie. Porywczosć doprowadzała zresztą Margaritę do czynów godnych bohaterki greckiej tragedii: po odrzuceniu przez Byrona najpierw wtargnęła do jego mieszkania i zaatakowała go nożem, a następnie

3 Wolne tłumaczenie tego opisu można znaleźć u Michała Wiszniewskiego [1982: 42]: „Marianna jest leciutka i śliczna jak antylopa, ma wielkie czarne oczy, które zawsze na mnie tak wielkie czyniły wrażenie. Rysy twarzy piękne, nos prawie orli, usta małe, cerę jasną z przebiegającym po twarzy rumieńcem i przezroczyste, bardzo piękne czoło; włosy krucze i lśniące, kibić cienką i zgrabną, a nade wszystko doskonałą z niej śpiewaczka”.

usiłowała zakończyć własne życie, rzucając się do kanału [Moore 1844: 385].

O tym zdarzeniu wspomina Kraszewski [1866: 87] w *Kartkach z podróży*, wyrażając współczucie wobec „kobiety, która po włosku z dziką namiętnością na serio wzięła fantazję pańską do serca, nie pojmując ażeby igraszką być mogła i służyć miała za żywe studium do poematu...”. Podczas pobytu w Wenecji Byron pisał bowiem *Don Juana* [Moore 1844: 386]. Autor *Starej baśni* nie wykorzystał historii romansu poety z piękną piekarniczką do zbudowania jednej ze swoich fabuł, natomiast zwraca uwagę jego brak potępienia porzuconej kochanki, który znajdzie swój oddźwięk w *Półdiabliu weneckim. Powieści od Adriatyku*. Trzeba przy tym zaznaczyć, że postacie żeńskie omawianej powieści – Cazita, Anunziata, a nawet Marietta i Zenobia – choć reprezentują różne typy kobiet włoskich, zostały bez wyjątku wyposażone w bujną uczuciowość, determinującą ich poczynania i stanowiącą rodzaj usprawiedliwienia popełnianych przez nie błędów. Kreując swoje bohaterki według zastanych stereotypów, nadawał im jednak Kraszewski rysy indywidualne i *Półdiabły weneckie* nie stanowi w tym zakresie wyjątku na tle bogatej twórczości prozaika [Burkot 2012: 9].

Półdiabły weneckie powstało w 1865 roku, czyli tuż po powrocie Kraszewskiego z Włoch. Dzieło jest przede wszystkim świadectwem fascynacji autora Italią, rodzajem zapisu spostrzeżeń z podróży. Niektóre wątki i postacie można przyrównać do fragmentów *Kartek z podróży*: postać gadatliwego szewca Naniego [Kraszewski 1866: 82-83; 1985: 76], opisy nędznych i zaniedbanych uliczek weneckich [Kraszewski 1866: 86; 1985: 58, 74], obserwacje nocnego życia ludu włoskiego, który autor, zgodnie z XIX-wiecznym wyobrażeniem, posądza o zepsucie i nadmierną swobodę obyczajów [Kraszewski 1866: 75; 1985: 79; Płaszczewska 2003: 159]. Niezmiernie istotne w tej powieści jest spojrzenie na samą Wenecję jako miasto zmierzające do zagłady. Akcja utworu rozgrywa się w 2. połowie XVIII wieku, po upadku konfederacji barskiej i trzydzieści lat przed przyłączeniem Wenecji do Austrii. Miasto „dożywa[jące] razem z Rzeczpospolitą dni swoich i świetności starej” [Kraszewski 1985: 56] zostało przedstawione przez Kraszewskiego już z perspektywy XIX stulecia. Wówczas, głównie dzięki

Byronowi, utrwaliło się wyobrażenie Wenecji jako „miasta umarłego” [Brahmer 2015: 57-59], „w którym wciąż jest żywa legenda o dostatku” [Achtelik 2002: 104]. Maria Konopnicka [1974: 87] w swoich *Wrażeniach z podróży* przestrzegła nawet przed zbyt wnikliwym przyglądaniem się Wenecji: „[...] inaczej – pałac wyda ci się ruderą, kobieta niedomytą, gondola odrapaną, a tkliwy śpiewak serenady pod balkonem twego hotelu – fakinem, pocącym się oliwą”. Krzysztof Pomian [2000: 47] zauważa, że Wenecja, „poczynając od Byrona, zyskuje nowe znaczenie: ilustruje teraz utratę dawnej świetności, przemijanie, schyłek, rozkład”.

Kraszewski [1866: 91] w *Kartkach z podróży* porównuje Wenecję do pięknej kobiety, która się zestarzała i zeszeptniała. Personifikacja miasta, wyobrażenie jego wdzięków w postaci zachwycającej niewiasty, ma swoje źródło już w malarstwie XVI i XVII wieku (do którego zresztą Kraszewski nawiązuje, przywołując obrazy Tycjana i Guida Reniego). W literaturze polskiej m.in. Józef Kremer opisywał Wenecję jako odaliskę o orientalnym spojrzeniu, kąpiącą się w morzu [Kremer 1878: 193], a także nazywał ją „dumną, a przecież tak urodną panią mórz” [Kremer 1878: 131]; podobnie Bełza [1895: 121] pisał o „Królowej Adriatyku”.

Autor *Półdiabłęcia...* w swojej powieści idzie tropem Madame de Staël, która Korynnę uczyniła ucieleśnieniem Włoch [Płaszczewska 2003: 150-152]. Upadającą republikę w utworze Kraszewskiego uosabia Cazita – wcielenie ideału weneckiej z opisu Boneschi, choć o oczach ciemnych, a nie błękitnych:

Było to dziewczę lat najwyżej piętnastu, średniego wzrostu, z ręczne jak sarneczka, kształtów pełnych, ubrane dziwacznie, ale cudownie piękne. [...] Kto widział wizerunek Beatryks Cenci w jednej z galerii rzymskich, ten łatwo sobie wyobrazi te drobniutkie regularne rysy niezmiernego wdzięku, którymi się uśmiechała mała czarownica. Usteczka jej rumiane podobne były do rozkrojonej wisienki czy dwóch świeżych róży listków, a oczy miała duże, czarne, śmiałe, zabijające ognistymi strzałami, pleć białą jak śnieg, włosy... no! Włosy – niestety! – były rude. Nie była to jednak barwa przykro czerwona, krzykliwa, ale coś na kształt brązu [sic! – M.B.B.] i złota, jak u Wenery

Tycjana; drogi ten kolor, Wenecjankom ulubiony, którego sobie nadawać umiały sztuką, jeśli poskąpiła im tej ozdoby natura. [Kraszewski 1985: 26].

Opis ten sprawia wrażenie swoistej kontaminacji obrazu *Beatrice Cenci* przypisywanego Reniemu i Tycjanowskiej *Wenus z Urbino*: słodka niewinność dziewczęcego wdzięku zostaje zestawiona ze świadomą zmysłowością dojrzałej kobiety i zniwalającym czarem bogini miłości. Najważniejszym elementem postaci Cazyty są oczy, o spojrzeniu „niezmiernie niebezpiecznym dla jego wielbicieli” [Boneschi 1893: 31], których boi się węgrynek Maciek [Kraszewski 1985: 40-41]. Strach Maćka nie jest bezpodstawny, bo wkrótce on sam stanie się niewolnikiem czarnych oczu Marietty, córki szewca [Kraszewski 1985: 61, 76].

Cazita jest zatem dzieckiem i uwodzicielką. Narrator wprowadza ją jako postać śmiałą, wesołą, swawolną, by w kolejnych odsłonach historii miłosnej ukazać jej skłonność do melancholii, doprowadzającą ją do choroby po wyjeździe do zimnej i obcej Polski. Charakterystyka zachowania figlarnej piękności przypomina nieco opis spotkania Teofila Lenartowicza z młodą mieszkanką San Gemini, zamieszczony przez poetę w jego liście do Kraszewskiego z 12 sierpnia 1858 roku:

Dzięki tej dziewczynie śmiałem się kilka razy tak, jak mi się to zdarzało mając lat 12-14. Cóż to nie wyrabiała ze mną, na co tylko psotnego stworzenia dowcip zdobyć się może; komedie, maskarady, tańce, wszystko to miałem, wreszcie i westchnienia, i czułości, i powierzenia się... Wielkie szczęście, żem na starość nie zwariował, a można było bardzo mimo choroby nieuleczonej, mimo wszystkich plag, takie lichy ładne, niech ją Bóg ma w swojej opiece. Nazywa się Maria de Morlirils [? – M.B.B.] i pochodzi ze znacznej familii włoskiej z Mediolanu. [Kraszewski, Lenartowicz 1963: 42]

Trzeba przy tym zaznaczyć, że w pismach Lenartowicza nie znajdziemy wielu tego rodzaju portretów pięknych dam czy doniesień o romansach poety, który zarówno w korespondencji

prywatnej, jak i w dziełach literackich koncentrował się na tematyce historycznej, politycznej, kulturowej i społecznej, unikając wątków miłosnych. Przytoczony fragment listu do Kraszewskiego stanowi wyjątek, co świadczy o tym, że piękna Maria musiała wyrzucić na Lenartowiczu ogromne wrażenie. Jej wspomnienie pozostało zresztą żywe w pamięci poety przez kolejnych kilkanaście lat i zostało utrwalone w tomie poetyckim *Album włoskie*, w wierszach *San Gemine* i *Madonna*.

Niewykluczone, że Kraszewski, stały korespondent autora *Lirenki*, czerpał swoje wiadomości o Włoszech w dużej mierze właśnie z przekazów Lenartowicza, niezależnie od własnych podróżniczych doświadczeń, które przecież były zupełnie innego rodzaju niż przeżycia stałego mieszkańca Italii. *Cazita z Póldiablécia...* mogłaby stanowić literackie wcielenie piękności z San Gemini: tak jak ona jest trzpiotowata, fluterna, żywotna, nawet Lenartowiczowskie określenie „licho ładne” znalazło odbicie w tytule powieści. Dalšie szczegóły charakteryzujące bohaterkę należy już przypisać inwencji twórczej Kraszewskiego. Uwagę czytelnika zwraca zwłaszcza niecodzienny ubiór bohaterki, wielobarwny i orientalny jak XVIII-wieczna Wenecja [Kraszewski 1985: 26]. Ów fantastyczny strój zdradza z kolei pokrewieństwo z kreacją Korynny: w udrapowanej szacie i szalu zawiązanym na włosach przypominającej *Sybillę kumańską* Domenichina [Holstein 1962: 27]. Zważywszy na wyraźne odwołanie narratora *Póldiablécia...* do wspomnianego wyżej obrazu *Beatrice Cenci*, przedstawiającego dziewczęcą postać w turbanie, jest prawdopodobne, że *Cazita* mogła być młodszą wersją Korynny.

Przeciwieństwem młodej, roztańczonej dziewczyny (i zapowiedzią jej przyszłego przeobrażenia) jest jej ciotka o symptomatycznym, wieszczym imieniu Anunziata (wł. *annunziare* – zwiastować, od Zwiastowania Najświętszej Maryi Panny): otyła, rozczochrana, o zdeformowanych rysach twarzy, choć noszących znamiona dawnej urody, widocznej przede wszystkim w „kruczych niegdyś” włosach oraz oczach „czarnych, wspaniale oprawnych” [Kraszewski 1985: 31-32], przypominających oczy kobiety sycylijskiej z rozprawy Boneschi [1893: 21]. Narrator zapewnia, że „podobnych spotyka się wiele i w Wenecji, i po całych Włoszech, gdzie kobieta dojrzewa

prędko, starzeje wcześniej i brzydnie niesłuchanie”. Już przeszło dwadzieścia lat wcześniej Krasiński [1983: 39] w zbliżonej formie opisał zniszczoną urodę mieszkankę Sycylii:

[...] kobiety osobliwie zeszcpeczone przez skwar słoneczny, podobne do Murzynek. Jakiegoś cierpienia wyraz odbija się na ich licach, siedzą pod pomarańczowymi drzewami niewzruszone, smutne, z kudłami białych włosów na czole, w milczeniu i boleści.

Równie niekorzystnie prezentowały się kobiety opisywane przez Kraszewskiego [1866: 93] w *Kartkach z podróży*: „[...] stare baby, jak wszędzie we Włoszech, przerażały poczwarnością, surowym, dzikim wyrazem, który powiększały może włosy siwe rozczochrane i głowa odkryta”. Tak też wygląda Anunziata o obliczu „olbrzymich rozmiarów, kolorytu niepewnego, ciemnego”, zwichrzonych włosach, z których „część uciekła, a reszta wysiwiiała”, odznaczająca się przy tym dużym nosem, grubymi ustami oraz skórą „zmarszczoną i dziwacznie pokrajaną” [Kraszewski 1985: 31].

Należy jeszcze dodać, że przy okazji owej bezlitosnej charakterystyki „starych bab” Kraszewski zauważył, iż „młodsze dziewczęta raczej oryginalnością niż wdziękiem się odznaczały... Były między nimi typy majestatyczne i istotnie piękne, ale nadzwyczaj rzadkie” [Kraszewski 1866: 93]. Przynotowane obserwacje autora *Starej baśni* wskazywałyby na to, że – zgodnie z oczekiwaniem pani Boneschi – zweryfikował on swoje wyobrażenia o włoskiej donnie, zderzywszy je z rzeczywistością. W kreacji Cazity posłużył się w pewnej mierze stereotypem, jednak wzbogaconym o obserwacje własne i Lenartowicza. Bohaterka *Półdiabłęcia*... miała także cechy wyraźnie przypominające Korynnę: swobodę, naturalność, szczerłość i skłonność do poświęcenia w imię miłości. Podobieństwo między bohaterkami widać również w kontrastowym zestawieniu z wybrankami ich serc – zarówno Oswald, jak i Konrad są przybyszami z północy, którzy nie rozumieją odmienności gorącego południa, dziwią się swobodzie kobiecych obyczajów, a jednocześnie są zgorzeleni i zafascynowani naprzemienną żywotnością i rozleniwieniem włoskiego trybu życia. Korynna i Cazita stanowią

ich przeciwwagę. Ostrożni, chłodni i opanowani mężczyźni są oczarowani – ale i zaniepokojeni – namiętną naturą kobiet i ich zachowaniem, odbiegającym od XIX-wiecznych, patriarchalnych, usankcjonowanych norm [Burkot 2012: 307].

Zasadnicza różnica między bohaterkami de Staël i Kraszewskiego polega na tym, że jeśli Korynna uosabia „obietnicę odrodzenia, stanowi potwierdzenie wielkości, która przetrwała w tej kobiecie i która na nowo stanie się udziałem mieszkańców Italii” [Płaszczewska 2003: 152], to Cazita jest wcieloną zapowiedzią upadku Wenecji. Piękna, świeża i pełna życia po wyjeździe z rodzinnego miasta „zasłabła, pobladła, poczęła kaszlać [sic! – M.B.B.], straciła ochotę do życia” [Kraszewski 1985: 117]. Skłaniając Konrada do powrotu na Lido, skazała go tym samym na śmierć. Poświęciła go więc – choć nieświadomie – w imię własnej swobody i tęsknoty za błękitnym niebem. Bezwiednie wykazała się tutaj egoizmem, przypisywanym pięknym weneckankom przez cudzoziemskich przybyszów. Taki osąd przedstawił chociażby Bełza [1895: 90-91] w książce *Na lagunach*, odnalazłszy w pieśniach weneckich dziewcząt stereotyp uwodzicielki, żądającej od kochanka daleko idących poświęceń w zamian za swoje przywiązanie:

Dreszcz nas wszystkich, przybyszów pod to weneckie niebo,
przeszedł po całym ciebie, to bowiem, czego dziewczęta
w zamian za swoją miłość żądały, wyrzeczenia się dla pary
strzelistych oczów, przyjaciół, rodziny, a nawet i świata, było
ceną, kto wie czy nie stokroć droższą od miłości.

Ów egoizm w przypadku Cazity może mieć jeszcze drugie znaczenie w kontekście historycznego tła powieści: każe bowiem widzieć w bohaterce Kraszewskiego obraz weneckiej arystokracji, która przez swoją niefrasobliwość i przywiązanie do dawnego porządku miała doprowadzić do upadku Republiki [Kraszewski 1866: 72-76; Achtelek 2002: 96]. Teza ta nabiera mocy w zestawieniu z arystokratycznym pochodzeniem Cazity – nosi ona nazwisko Zeno, które autentycznie przynależało do bogatego, wpływowego rodu weneckiego w XVIII wieku. Pisze o tym Wiszniewski [1982: 51] w *Podróży do Włoch, Sycylii i Malty*, przy czym dodaje, że za czasów

Rzeczpospolitej „panowie weneccy żyli nie oglądając się na jutro i majątki swoje odłużali”.

Fatum ciężące nad dziewczyną objawia się już na początku powieści w proroczej zapowiedzi ciotki Anunziaty, która przepowiada nieszczęście w związku z prezentem, jaki Cazita otrzymała od Konrada [Kraszewski 1985: 39]. Wspomniany podarek – bursztynowy różaniec – podkreśla znaczenie jeszcze jednej cechy, która (tak jak wygląd, strój i charakter) świadczy o włoskości bohaterki. Tą cechą jest głęboka religijność Cazity [Płaszczewska 2003: 153-154], którą Anunziata wystawia na próbę, zabobonnie wierząc w zły omen, jaki ciąży nad kobietą otrzymującą od mężczyzny dary w postaci „rzeczy świętych” [Kraszewski 1985: 39].

Cazita w toku powieści przechodzi znaczącą przemianę: od rozbrykanego, żywotnego dziewczęcia przez melancholijną kobietę, oderwaną od korzeni i więdnącą w polskim dworze, po wdowę, która szybko zapomina o żalobie, by dać się uwieść awanturnikowi rodem z powieści o rozbójnikach. Ślub owdowiałej Cazity z rozpustnikiem Vittorinim (tym samym, który wcześniej uwiódł i porzucił Mariettę) przerywa wtargnięcie Maćka, który przebijając niedoszłego nowożeńca nożem, ale rana nie jest śmiertelna. Młoda wdowa pozostaje zatem skazana na nieszczęśliwe małżeństwo z donżuanem niczym Wenecja, która zespoliła się z rewolucyjną Francją, by na koniec zostać zdradzona i przyłączona do Austrii... [Kraszewski 1866: 76; Płaszczewska 2003: 85].

Poza Cazitą na uwagę zasługują także kobiece postacie drugoplanowe występujące w powieści Kraszewskiego [1985: 87]: Magdalena Zanaro, córka oberżysty, Zenobia Boccartorta, śpiewaczka i bohaterka „typowo weneckiej” miłosnej intrygi, oraz Marietta Nani, córka szewca, pierwsza ofiara Vittoriniego i uwodzicielka węgryzka Maćka. Wszystkie te postacie łączy uroda, nieposkromiony temperament i skłonność do namiętności – cechy kochanek Byrona, przedstawione przez niego szczegółowo w listach do Murraya. O wyglądzie Magdusi i Marietty czytelnik dowiaduje się niewiele, za to signora Zenobia została opisana jako „brunetka, słuszna, wspaniałej postawy, dumnego wejrzenia, pogardliwej minki, ale w istocie zachwycającej piękności”, „raczej piękny posąg niż kobieta” [Kraszewski 1985: 51]. Autor znów odsyła w tym miejscu

do wyobrażenia „typowej Włoszki”, utrwalonego w XIX stuleciu. Wcześniej Kraszewski [1845: 64] wykreował już podobny portret posągowej piękności w powieści *Pod włoskiem niebem*.

Uwagę czytelnika zwraca nie tylko uroda Zenobii, lecz także cechy jej osobowości: pewność siebie i śmiałość, z jaką zwraca się do nowo poznanych mężczyzn. Doskonale wie, co chce osiągnąć: świadoma swojej urody, czaruje towarzyszy, by uśpić ich czujność i uciec na koniec z ubogim aktorem, zabierając kosztowności i pieniądze eskortującemu ją na dwór cesarski kawalerowi Gerardi [Kraszewski 1985: 87-88]. Motyw zdradzieckiej intrygi snutej przez piękną śpiewaczkę wpisuje się w XIX-wieczne wyobrażenie o przewrotnej naturze Włoszek, przedkładających namiętność nad opinię społeczną [Achtelik 2002: 116].

Wenecjanka Cazita reprezentuje inny typ włoskiej donny. Zgodnie z kanonem stworzonym później przez Boneschi Kraszewski obdarzył ukochaną Konrada łagodnym (choć niezależnym) charakterem; pochodząca z Mediolanu Zenobia jest jej przeciwieństwem: silna i przewrotna nie przebiera w środkach, żeby osiągnąć cel. W pewnym sensie wykazuje pod tym względem podobieństwo do Magdusi: ona również ucieka z domu z kochankiem, zabrawszy biżuterię matki i inne kosztowności [Kraszewski 1985: 135]. Przyglądając się z kolei postaci Marietty, której nie interesują pieniądze, można sądzić, że miała ona stanowić uosobienie wspomnianego już stereotypu dotyczącego domniemanej rozwiązłości Włoszek [Pomian 2000: 38; Brahmer 2015: 92]. Marietta również odznacza się przebiegłością i talentem intryganckim: zręcznie wykrada się do kochanka spod czujnego oka ojca i adorującego ją Maćka, nasyła nożownika na podejrzliwego narzeczonego, a następnie – odrzucona przez znudzonego nią adoratora – przekonuje Maćka do popełnienia zbrodni, w wyniku której sama zostaje pomszczona, a węgrynek zmuszony jest do ucieczki. Wskutek tych działań staje się godna słów swojego ojca, który ostrzegał Konrada, że „straszniejszej jamy dla cudzoziemca nie ma jak Wenecja. [...] Kobiety – istne diabły” [Kraszewski 1985: 77].

Na marginesie należy dodać, że nie tylko kobiece bohaterki *Póldiablęcia...* realizują schematy wyobrażeń o mieszkańcach Półwyspu Apenińskiego. Choć przedmiotem moich rozważań jest

portret weneckiej, warto też kilka słów poświęcić weneccjani-nowi Gabrielowi Sabrone, swatanemu Cazicie przez ciotkę Anun-ziatę, ponieważ stanowi on wcielenie stereotypu „gestykulującego, wrzeszczącego i zazdrosnego Włocha ze sztyletem pod płaszczem” [Płaszczewska 2003: 315]. Sabrone, usłyszawszy o Polaku, który inte-resuje się Cazitą, zatrzymuje go w nocy w ciemnym zaułku i próbuje odstraszyć od swojej wybranki – na ramionach ma płaszcz, pod którym ukrywa sztylet. Grozi Konradowi, ostrzegając przed lokal-nym sposobem rozwiązywania konfliktów o kobiety: „[...] ręka obwija się płaszczem, w drugą bierze się nóż” [Kraszewski 1985: 83]. Zwraca uwagę sposób, w jaki Sabrone dowiedział się o zamiarach polskiego szlachcica: powiadomił go oberżysta Beppo Zanaro, stanowiący kolejny przykład stereotypu, tym razem dotyczącego sprytnego właściciela gospody, który rozplywa się w uprzejmo-ściach i snuje knowania w celu wydobycia od gości dodatkowych pieniędzy. Zanaro wie o wszystkim, co się dzieje w mieście, i bierze udział w każdej intrydze dotyczącej lokatorów jego zajazdu (m.in. w ucieczce signory Zenobii). To on w *Epilogu* wyjaśnia, jak się rozwiązały poszczególne wątki powieści.

Kraszewski w *Półdiablęciu weneckim* w znacznym stopniu wyko-rzystał wachlarz stereotypów dostarczonych mu przez lekturę pism Byrona czy pani de Staël oraz utrwalonych w literaturze polskiej 1. połowy XIX wieku, urozmaicił jednakże zastane wyobrażenia własnymi spostrzeżeniami. Można przypuszczać, że posłużenie się ukształtowanymi wizjami Wenecji jako „miasta śmierci”, sce-nerii spisków, romansów i zbrodni, a także wykreowanie bohate-rów na względnie szablonowych reprezentantów romantycznych wyobrażeń o włoskich donnach i awanturnikach miało służyć stworzeniu świata quasi-baśniowego, teatralnego. Portret Cacity-weneckiej / Cacity-Wenecji ma charakter symboliczny, odwo-łuje się do XIX-wiecznych wyobrażeń na temat miasta na wodzie i jego mieszkańek, kuszących podróżnych niczym syreny. Powieść Kraszewskiego [1985: 5] jest przypowieścią o dawnych czasach, wyrazem tęsknoty za przeszłością, kiedy

nie było jeszcze tej łatwości przebiegania świata, która dziś ściera piętna, ogładza obyczaje, przenosi ludzi, a za nimi jakiś

ogólny ton europejski, który w istocie zależy na tym, żeby być podobnym do wszystkich, a jak najmniej do siebie samego.

Zderzenie Północy z Południem zostało odmalowane w jaskrawych barwach, tak by podkreślić różnice obyczajów i charakterów Słowian oraz Włochów. Cazita nie może się odnaleźć w rzeczywistości polskiego dworu, gdzie „musiała pilnować i swojego uśmiechu, i ruchu, i słowa, straciła wesołość, tracąc swobodę” [Kraszewski 1985: 117]. Obraz kobiety z *Półdiablęciami*... można więc także potraktować jako krytykę ówczesnych uwarunkowań polityczno-społecznych, ograniczających wolność kobiet i czyniących je całkowicie zależnymi od mężczyzn [Burkot 2012: 310-311]. Należy bowiem pamiętać, że Kraszewski był jednym z niewielu pisarzy epoki tworzących złożone portrety psychologiczne kobiet i przejętych ich losem. Dowodów na to dostarczają liczne powieści, m.in. *Cale życie biedna*, *Ulana*, *Ada*, *Szalona* czy wspomniana już *Pod włoskiem niebem*. Co ciekawe, Kraszewski nie należał do zdeklarowanych zwolenników emancypacji: jego poglądy w tym przedmiocie były dużo bardziej konserwatywne, niżby na to wskazywały jego teksty literackie [Skucha 2014: 105-113]. W *Półdiablęciu weneckim* to postaciom kobiecym Kraszewski udzielił siły sprawczej, kierującej akcją powieści: jego bohaterki są piękne, silne i niezależne, nie poddają się losowi. Takie są też sylwetki Cazity, Anunziaty, Zenobii, Madelonetty i Marietty: choć ich kreacje zostały oparte na znanych szablonach, to bohaterki posiadają też cechy indywidualne, które sprawiają, że uroda jest ich najważniejszą zaletą.

Ewa Skorupa [2013: 338] zauważa, że w pisarstwie Kraszewskiego „fizyczne piękno niekoniecznie powiązane bywało ze szlachetnością duszy”. Rzeczywiście w *Półdiablęciu weneckim* uroda Cazity zwraca uwagę Konrada ze względu na przebijającą zza niej dobroć, szlachetność i pobożność. Mężczyzna pozostaje za to nieczuły na posągowe kształty makiawelicznej Zenobii i kokieteryjne spojrzenia przebiegłej Magdusi. To właśnie kobiece postacie Kraszewskiego mogłyby stanowić odpowiedź na postulat Boneschi [1893: 37-38], aby odmalowując ideał kobiecej urody, literaci wzięli jeszcze pod uwagę cechy charakteru, nadające zewnętrznemu pięknemu szlachetny wyraz:

Notai sempre, e chi non l'osservò con me? Che la correttezza de'cotorni, la perfezione lineare delle fattezze, elemento tanto richiesto dell'arte plastica, nella creatura animata rimangono insufficienti prerogative se non le avvisa il raggio dell'intelligenza e della virtù morale⁴.

Bibliografia

- Achtelik Aleksandra (2002), *Wenecja mityczna w literaturze polskiej XIX i XX wieku*, Gnome, Katowice.
- Barycz Henryk (1982), *Posłowie*, w: Michał Wiszniewski, *Podróż do Włoch, Sycylii i Malty*, przygotował do druku, pomnożył tekstami z rękopisów, opatrzył objaśnieniami i posłowiem Henryk Barycz, PIW, Warszawa.
- Bełza Stanisław (1895), *Na lagunach*, Gebethner i Wolff, Warszawa.
- Boneschi Ceccoli Annetta (1893), *Tipo fisico della donna italiana*, Stabilimento Civelli, Firenze.
- Brahmer Mieczysław (2015), *Włochy w literaturze francuskiej okresu romantycznego*, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków.
- Burkot Stanisław (2012), *Kobieta w powieściach i publicystyce Kraszewskiego*, w: *Kraszewski. Poeta i światy*, red. Tadeusz Budrewicz, Ewa Ihnatowicz, Ewa Owczarz, Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Mikołaja Kopernika, Toruń, s. 301-319.
- Chlebowski Piotr (2016), *Miasto śmierci. Epizod z włoskiej kampanii Kraszewskiego*, „Pamiętnik Literacki”, nr 1, s. 27-41.
- Dorota Iwona (2006), *Hrabia Zygmunt i „Królowa mórz”*. Wenecja w epistolografii Zygmunta Krasieńskiego, „Studi Slavistici”, R. 3, s. 99-114.
- Holstein de Staël Anna Luiza Herminia (1962), *Korynna czyli Włochy*, przeł. Łucja Rautenstrauchowa, Karol Witte, Ossolineum, Wrocław-Warszawa-Kraków.
- Konopnicka Maria (1974), *Wrażenia z podróży. Cztery nowele*, Czytelnik, Warszawa.
- Krasieński Zygmunt (1983), *Z sycylijskiej podróży kart kilka*, Wydawnictwo Morskie, Gdańsk.

4 „Widziałam to zawsze – a któż ze mną się w tym nie zgodzi? Otóż regularność profilu, doskonałość rysów twarzy, elementy tak pożądane w sztukach plastycznych, są u istoty żywej zaletami niewystarczającymi, jeśli nie ożywi ich promień inteligencji i cnoty moralnej [przeł. – M.B.B.]”.

- Kraszewski Józef Ignacy (1845), *Pod włoskiem niebem*, Librairie Étrangère, Lipsk.
- Kraszewski Józef Ignacy (1866), *Kartki z podróży 1858-1864 r.*, Sennewalda, Warszawa.
- Kraszewski Józef Ignacy, Lenartowicz Teofil (1963), *Korespondencja*, do druku przygotował i komentarzem opatrzył Wincenty Danek, Ossolineum, Wrocław–Warszawa–Kraków.
- Kraszewski Józef Ignacy (1985), *Półdiabłę weneckie*, Wydawnictwo Literackie, Warszawa.
- Kremer Józef (1878), *Podróż do Włoch*, t. 1: *Droga z Krakowa do Triestu. Opisanie Wenecji*, S. Lewental, Warszawa.
- Moore Thomas (1844), *The Live of Lord Byron*, John Murray, London.
- Płaszczewska Olga (2003), *Wizja Włoch w polskiej i francuskiej literaturze okresu romantyzmu*, Universitas, Kraków.
- Płaszczewska Olga (2010), *Przestrzenie komparatystyki – italianizm*, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków.
- Pomian Krzysztof (2000), *Wenecja w kulturze europejskiej*, Wydawnictwo UMCS, Lublin.
- Skorupa Ewa (2013), *Twarze, emocje, charaktery. Literacka przygoda z wiedzą o wyglądzie człowieka*, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków.
- Skucha Mateusz (2014), *Ładni chłopcy i szalone. Męskość i kobiecość w późnym piarstwie Józefa Ignacego Kraszewskiego*, Collegium Columbinum, Kraków.
- Skuza Sylwia (2012), *Stereotypowy obraz kobiety w paremiach oraz frazeologii polskiej i włoskiej*, Maiuscula, Poznań.
- Wiszniewski Michał (1982), *Podróż do Włoch, Sycylii i Malty*, przygotował do druku, pomnożył tekstami z rękopisów, opatrzył objaśnieniami i posłowiem Henryk Barycz, PIW, Warszawa.

Magdalena Bartnikowska-Biernat

The Image of an Italian Woman in 19th-century Literature and its Use in Józef Ignacy Kraszewski's *Półdiabłę weneckie*

The type of *la donna Italiana*, the statuesque woman with dark hair, light skin and large, black, hypnotic eyes was popularized among the European men of letters in the nineteenth century. This stereotype had already been solidified in eighteenth-century Italian phraseology, but it was later brought into general use by Madame de Staël and George Byron. The Italian poet of the late nineteenth century, Annetta Ceccoli Boneschi, gathered and described the most distinctive features of the female citizens of different

regions of Italy used by foreign writers to create their heroines. Among others, the Venetians were supposed to be the most beautiful and seductive women, with their soft accent and smouldering gaze. In Poland, this type of heroine appeared in Józef Ignacy Kraszewski's novel *The Half-Demon of Venice*, which is the main focus of this article. The creation of an Italian *donna* in this romance uses the stereotypes formed during the nineteenth century, but it also uses the individual observations made by Kraszewski himself during his tour through Italy.

Keywords: Józef Ignacy Kraszewski; Annetta Ceccoli Boneschi; Venice; literature; woman; 19th century.

Magdalena Bartnikowska-Biernat – absolwentka Wydziału Polonistyki Uniwersytetu Jagiellońskiego (Katedra Komparatystyki Literackiej). Pod kierunkiem dr hab. Olgi Płaszczewskiej przygotowała rozprawę doktorską pt. „*Teka florencka*” Teofila Lenartowicza. *Twórczość literacka i rzeźbiarska*, którą obroniła w 2019 roku. Autorka publikacji naukowych o profilu komparatystycznym dotyczących pogranicza literatury i sztuk muzycznych oraz plastycznych. Adres e-mail: mbbartnikowska@gmail.com.

Hanna Serkowska
Katedra Italianistyki, Uniwersytet Warszawski

Jam recenzent, nie policjant. Z perspektywy recenzenta przekładów współczesnej włoskiej literatury w Polsce po 2000 roku

Niniejszą garść uwag wokół włoskiej literatury współczesnej dostępnej w polskim przekładzie podporządkowuję spostrzeżeniu, że do niedawna tak różne między sobą rynki przekładów, jak polski i zachodnioeuropejskie miały okazję nieco się do siebie zbliżyć, zwłaszcza za sprawą czynników rynkowych. Zamierzeniem moim jest naszkicowanie inwentarza tekstów przekładanych na język polski i za ich pośrednictwem naświetlenie zjawisk typowych dla polskiego rynku przekładów ostatnich dwóch dekad (pod wpływem wskazanych zjawisk rynek ten stał się częścią rynku globalnego) oraz wskazanie kilku specyficznych fenomenów, które obserwujemy w sposób szczególnie nasilony w Polsce (na Zachodzie ich przebieg jest odmienny). Dostępne mi obserwatorium łączy zainteresowania zawodowe filologa obcego, pełniącego funkcję pośrednika między kulturą obcą i rodzimą, z doświadczeniem recenzenta włoskich przekładów miesięcznika „Nowe Książki”¹.

1 Do grona recenzentów włoskich przekładów miesięcznika „Nowe Książki” należeli także: Henryk Bereza, Witold Billip, Cezary Rowiński, Marcin Czerwiński, Jerzy R. Krzyżanowski, Jerzy Adamski, Wacław Sadkowski, Wojciech Żukrowski, Joanna Ugniewska, Halina Kralowa.

W tej skrótowej prezentacji dwóch dekad przekładów włoskich w Polsce na plan pierwszy wysuwają się wybory przekładowe i polityka wydawnicza, którą te wybory uzasadniają. Pomijane są natomiast badania nad szeroko pojętą recepcją. Decyzje powyższe, uzależnione także od ram, w których ma się pomieścić niniejsza wypowiedź, są pochodną wiary w siłę przebicia i zdolność długiego oddziaływania na odbiorców niepodatnej na tzw. sukces odmiany literatury. Istotne jest również przekonanie, że krytycy/recenzenci, choć nie mają wpływu na decyzje wydawców, to w umiarkowanym stopniu wciąż potrafią jednak ukierunkowywać czytelnicze wybory i odbiory.

1. Rezydualne możliwości outsiderów

Początki zainteresowania krytyką literacką wynikały z potrzeby ustanowienia relacji z czytelnikiem. Dziś widzimy, że kontakt ów można nawiązać bez uciążliwego pośrednictwa. Nie obowiązuje już rola policjantów w literaturze, jaką przed laty wyznaczał recenzentom Novalis. Internet radykalnie poszerza krąg odbiorców poprzez lansowanie coraz to nowszych wcieleń masowego recenzenta we wszechobecnych blogach i czasopismach dostępnych online. Także tradycyjna krytyka literacka oddała pole blogującym pisarzom, rekomendującym teksty kolegów i własne. Czytelnicy, zamiast czytać koturnowe roztrząsania zawodowych krytyków, tych nieznośnych arbitrów stylu i elegancji, wysyłają własne rozważania do czasopism, publikowane później w działach „Twoja najlepsza recenzja” czy „Czytelnicy polecają”. Krytycy/recenzenci nie potrafią (już) inspirować decyzji wydawniczych, nie są trendsetterami i nie mają bezpośredniego wpływu na wzrost czytelnictwa. Winę za taki stan rzeczy ponoszą autorzy recenzji sponsorowanych, a komercjalizacja recenzji² prowadzi z kolei do dewaluacji postaci krytyka-eks-

2. Zjawisko komercjalizacji ma swoją historię. Tekst, którego fragment przytaczam, powstał blisko sto lat temu: „Recenzenci omawiający książki również nie czują żadnego oparcia u swych czytelników. Od dawna już ci ostatni nie interesują się opinią recenzenta, często nikomu nieznanego młodzieńca. Jeżeli mowa o książkach naukowych i esejach, czytelnicy najchętniej widzieliby po prostu szczegółowy spis treści recenzowanej książki, rezerwując dla siebie ostateczny

perta. Ci ostatni mogą jednak w pewnym stopniu ukierunkowywać lekturę, oddziaływać na wiedzę i wrażliwość odbiorców. Krytyka, z jej nieodłącznymi sędami wartościującymi jako wyznacznikami walorów nie tylko estetycznych, jest wciąż niezbędną aktywnością kulturalną i intelektualną. Krytyk, choć nikogo nie oświeca, może wskazywać drogę czytelnikom błędzącym po internetowych i blurbowych bezdrożach. Aby dobrze pełnić swoją funkcję, powinien być wyposażony w bagaż wiedzy historyczno-literackiej, sprawnie poruszać się po kanonie literackim, orientować w dawnych i nowszych trendach i zjawiskach. Tak właśnie postrzegam swoją misję: pełnić funkcję recenzenta z sumiennością krytyka, nie rozbierając jednak dzieła na czynniki pierwsze – jak to ma w zwyczaju krytyka akademicka – i nie tonąc w otchłani odniesień (zarazem jednak nie ograniczać pracy do streszczenia recenzowanego tekstu i do wydania sądu wartościującego). Etos recenzenta być może uległ przewartościowaniu, jednak on sam nie powinien kapitulować wobec wolnorynkowej zasady równości gustów.

Są też plusy sytuacji, w której krytyk/recenzent nie ma gwarantowanego mandatu u producentów i u konsumentów dóbr kulturalnych: paradoksalnie daje mu to większą swobodę. Może ponownie aspirować do roli arbitra. Z tą różnicą, że dziś nazwie siebie raczej ekologiem literatury³. A jaka jest stawka w przekładowej grze? Nie chodzi bowiem o sam – skądinąd ważny – wizerunek

sąd o zasłudze i przydatności dla nich danej książki. Tam, gdzie spis rozdziałów nie wystarcza, czytelnik oczekuje od recenzenta krótkiej informacji pozwalającej na sklasyfikowanie książki, dającej pojęcie, do czego dana książka jest podobna. Sprowadzona przez niewdzięcznych czytelników do tych skromnych proporcji, pozbawiona polotu i ambicji recenzja – zwłaszcza w dziale literatury pięknej – zaledwie utrzymuje się przy życiu. Ten stan rzeczy jest wynikiem wzrostu produkcji książek oraz zróżnicowania i niecierpliwości czytelników. Wielu z nich najchętniej zastąpiłoby recenzenta przez jakiś mechaniczny proceder streszczający książki. Almanachy ogłaszane przez wielkie firmy wydawnicze i zawierające po kilka stron z książek wydanych w ostatnim sezonie są próbą zastąpienia recenzenta przez mechaniczny proceder drukarski” [Stempowski 1938].

3 W duchu „ekologii literatury” wypowiada się Giulio Ferroni [2010] w esejie pt. *Scrittura a perdere. La letteratura negli anni zero*. Nawołuje do powstrzymania nadmiernego przyrostu dzieł – pisać należy mniej, lecz lepiej – które zrzekają się jakiegokolwiek funkcji, oddają prym mediom, chyłą głowę przed komunikacyjną próżnią, niskim rejestrem językowym i poziomem życia społecznego.

Włochów i Italii. Pod wpływem włoskich przekładów (ustępujących, rzecz jasna, pola produkcjom filmowym⁴) kształtuje się także nasza ogólna wiedza na temat kultury, literatury, historii Italii (która wpływa również na postrzeganie kraju i jego mieszkańców) – i nie tylko.

2. Rzut oka na polski rynek przekładów 1945-1989

Popularność przekładów dzieł obcych pisarzy podlega wielu czynnikom, takim jak: wymiana kulturalna, syntonizacja klimatu politycznego w obu krajach (lub jej brak), relacje między wydawcami, związki między autorami, wybory i osobiste rekomendacje tłumaczy, popularność pisarzy w ojczyźnie. Do tego dochodzi jeszcze szereg czynników nieprzewidywalnych i działanie przypadku. Nieprzesadzona wydaje się uwaga, że w Polsce, podobnie jak przed 1989 rokiem, współcześnie (choć z przyczyn odmiennych niż kiedyś) rynek wydawniczy żyje życiem odrębnym, niepodporządkowanym oczekiwaniom i upodobaniom czytelników, na gusty i poglądy czytelnicze wszelako aktywnie oddziaływa. Najczęściej gusty te spłaszcza i uniformizuje, a jako jedyne kryterium przyjmuje popularność książki mierzoną liczbą sprzedanych egzemplarzy. Dodajmy, że obecnie ośrodkiem władzy są media społecznościowe. One budują nastroje społeczne, tworzą opinie, wpływają na decyzje (także wyborcze). Odwrotnie więc niż dawniej zyski polityczne wspieranych ugrupowań przekładają się na korzyści rynkowe grup interesów. Terenem tej walki jest, jak niegdyś, kultura. Przyjrzyjmy się teraz kilku zjawiskom, które zwróciły moją uwagę jako charak-

- 4 W większym stopniu popularny wizerunek Półwyspu Apenińskiego kształtuje dziś kino niż teksty, w tym te, które posłużyły jako punkt wyjścia do ekranizacji. Przykładów jest bez liku. Polscy odbiorcy mogą zapoznać się z mechanizmami psychologicznymi, politycznymi i rynkowymi, które wykorzystuje (bądź generuje) włoska kamorra dzięki przekładom książek Roberta Saviana, lecz zdecydowanie szersze grono „zna” *Gomorrę* z filmu Mattea Garrona, a zwłaszcza z serialu (powstał też serial na podstawie *ZeroZeroZero*). Obecnie seriale (w ogóle i ten w szczególności) jeszcze silniej oddziaływiają na odbiorców niż film. Poza granicami Italii wywierają wpływ na odbiór Włoch i przyciągają rzesze turystów do Neapolu, a w samych Włoszech lansują serialową modę i pewien rodzaj postaci.

terystyczne dla polskiego rynku przekładów włoskiej literatury współczesnej⁵.

Zanim przejdziemy jednak do prezentacji stanu z ostatnich lat, przyda się krótki rzut oka na sytuację literatury obcych, w tym przekładów XX-wiecznych teksów z języka włoskiego w powojennej Polsce – do przełomu 1989 roku. Przypomnijmy, że po 1945 roku sterowane centralnie i poddane kontroli Centralnego Biura KPPiW wszystkie przejawy życia kulturalnego, w tym przekłady z obcych literatur, podlegały reglamentacji, a edytorstwo zostało całkowicie upaństwowione. W tym samym okresie odpowiedzialne za książkę organy nie uchylały się od roli wychowawczej, przejawiały poszanowanie dla walorów estetycznych oraz zakładały pewien program kształtowania kultury umysłowej obywateli⁶. Dzięki temu powodzeniem cieszyły się włoskie pozycje z repertuaru klasyki XX wieku (być może na decyzje te miały wpływ lewicowe poglądy i sympatie większości powojennych włoskich pisarzy i intelektualistów) i do rąk polskiego czytelnika trafiały regularnie utwory, często nagradzane, wybitnych twórców, takich jak: Giuseppe Dessi

- 5 Takie ujęcie uzasadnia dodatkowo fakt, że bibliografia przekładów literatury włoskiej w Polsce jest niepełna. Istnieją zbiory częściowe, porządkujące dane według kryterium przedmiotu, autora lub tłumacza. Częściowo użyteczny jest NUKAT, PBL zawiera dane od 2002 roku. Dostępne opracowania są nieciągłe i niekompletne. W takiej sytuacji także moja recenzencka buchalteria może przyczynić się do weryfikacji przeoczeń, uzupełnienia luk. Zainteresowanych recepcją odsyłam do opracowań w języku polskim, zwłaszcza do publikacji Jadwigi Miszałskiej, Moniki Gurgul, Moniki Surmy-Gawłowskiej i Moniki Woźniak: *Od Dantego do Fo. Włoska poezja i dramat w Polsce (od XVI do XXI wieku)* [Miszałska, Gurgul, Surma-Gawłowska, Woźniak 2007] i *Od Boccaccia do Eco: włoska proza narracyjna w Polsce (od XVI do XXI wieku)* [Miszałska, Gurgul, Surma-Gawłowska, Woźniak 2011], prac poświęconych włoskiemu filmowi (w tym adaptacjom literatury) Anny Miller-Klejsy (zob. Bibliografia), monografi autorских i współredakcji, do prac Anity Kłos: *Pogrzebana poezja. O recepcji twórczości Giuseppe Ungarettiego w Polsce* [Kłos 2009] i *Apologia kobiecego ducha. Sibilla Aleramo i jej związki z polską kulturą literacką* [Kłos 2018], a także do szeregu rozproszonych artykułów i rozdziałów opisujących funkcjonowanie w polskim przekładzie i odbiór tak różnych autorów, jak: Sibilla Aleramo, Alba De Céspedes, Eugenio Montale, Dino Buzzati, Umberto Saba, Andrea Camilleri, Italo Calvino i Elsa Morante.
- 6 Za PRL-em można czasem zatęsknić, np. kiedy czytamy, jak Zdzisław Libera podawał w 1950 roku, że za szkodliwe uznawano pozycje z zakresu kryminalistyki i niezdrowej sensacji [zob. Kitrasiewicz, Gołębiowski 2005: 33].

(*Kraina cieni*), Cesare Pavese (*Księżyc i ogniska*), Elio Vittorini (*Ludzie czy nie?*), Corrado Alvaro (*Ludzie z Aspromonte*), Elsa Morante (*Wyspa Artura i wcześniejsza: Kłamstwo i czary*)⁷, Alba De Céspedes (m.in. opowiadania *Zaproszenie na ucztę*)⁸, Giuseppe Tomasi di Lampedusa (*Lampart*), wiele dzieł Alberta Moravii (*Agostino, Rzymianka, Konformista, Pogarda, Matka i córka*) i Itala Calvina (*Rycerz nieistniejący, Baron drzewołaz, Wicehrabia przepołowiony, Opowieści kosmomiczne*). W powojennych dekadach obok tych publikacji w polskim przekładzie dostępne były także teksty politycznie neutralne oraz „właściwie” politycznie zaangażowane, tzn. podejmujące tematykę antyfaszystowską, poddające krytyce błędy i wypaczenia świata imperialistycznego, dzieła o wymowie antyamerykańskiej i antykapitalistycznej. I tak w PRL-u poza neo-realistycznym kanonem bez przeszkód mogły się ukazywać dzieła takich pisarzy, jak antyklerykał Guido Morselli czy Dino Buzzati, autor opowiadań należących do nurtu realizmu magicznego.

Znaczne ożywienie odnotowujemy na rynku przekładów z języków europejskich, w tym włoskiego, po 1970 roku, kiedy polityczna odwilż przyniosła otwarcie na kulturę Zachodu. Równoległe z ożywieniem stosunków gospodarczych (poszukiwaniem przez Włochy nowych rynków zbytu⁹) w latach 70. i 80. politykę przekładową

- 7 O przełożonej *Wyspie Artura* pisali pochopnie (ich sądy nie wytrzymały próby czasu) w 1960 roku Billip [1960: 854-855] i Rowiński [1960: 11]. W zestawieniu z wypowiedziami o kilka lat późniejszymi – dotyczącymi drugiej przełożonej powieści Morante – autorstwa Berezy [1968: 6] i Kralowej [1968: 1248] tamte dwa emanujące paternalizmem teksty dowodzą, że recenzent nie zawsze potrafi być arbitrem i drogowskazem. A skoro o Morante mowa, wciąż dotkliwy jest brak na polskim rynku przekładów jej dzieł zaliczanych do klasyki XX wieku: *La storia* oraz *Aracoeli*. Do dziś nie przetłumaczono także *I paesi tuoi* Cesarego Pavese, bardzo wielu tekstów Pier Paola Pasoliniego, Paola Volponiego, Natalii Ginzburg i innych autorów. Być może przyczyną jest niechęć wydawców przekonanych o nierentowności tego rodzaju literatury.
- 8 Książki tej pisarki, co ciekawe, cieszyły się w Polsce sporym powodzeniem. Świadczy o tym ton recenzji Andrzeja Hamerlińskiego [1960].
- 9 Grażyna Bernatowicz [1990: 7] w książce *Stosunki polsko-włoskie 1944-1989* pokazuje, jak w ślad za związkami gospodarczo-handlowymi zintensyfikowały się relacje kulturalne, co znalazło odzwierciedlenie w przekładach włoskiej literatury. W podsumowaniu rozdziału *Literatura włoska w Polsce lat 1945-1970* badaczka pisze: „[...] podczas gdy początkowo, do 1956 r., podlegała ona [problematyka polskich wyborów przekładowych – H.S.] najwyraźniej instrumentalizacji

zaczęto kształtować tak, by wybór tekstów udostępnianych polskim czytelnikom był reprezentatywny. Miało to umożliwić odbiorcy wyrobienie sobie poglądu na temat charakterystycznych zjawisk, prądów i dominant poszczególnych literatur narodowych. Także publikowane od 1971 roku czasopismo „Literatura na Świecie” miało podobne cele: zakładało uwzględnianie w równym stopniu walorów poznawczych, estetycznych i ideowych prezentowanych tekstów.

3. Zasada entropii

Po 1989 roku, jak należało oczekiwać, szybko stopniał niekwestionowany wcześniej monopol reżimu na słowo pisane. Praca wydawców przestała być reglamentowana i lawinowo zaczęły powstawać prywatne oficyny, których liczba przekracza obecnie trzydzieści tysięcy. Problemów nastęrcza nam dziś nadpodaż tytułów i krótki żywot książki (w księgarni jeden tytuł jest sprzedawany najwyżej przez trzy miesiące).

Ostatnie dwie dekady przekładów współczesnej włoskiej literatury poświadczają ponadto obserwowaną od 1989 roku zasadę przypadkowości doboru przekładów, zawieszającą lansowane wcześniej kryterium reprezentatywności. Przygodność rządzącą decyzjami przekładowymi potwierdza np. kazus powieści Luki Doninello *Wracaliśmy znad morza* (2007). Trudno dociec, co skłoniło wydawcę do przełożenia tej drugoplanowej książki, nawiązującej do *anni di piombo*, podczas gdy nieznanie polskim czytelnikom pozostają wcześniejsze, klasyczne pozycje, snujące historie na tle aktów terroru, takie jak *L'odore del sangue* (1977) Goffreda Parisego czy niedawne wariacje na ten temat obecne w głośnej powieści Giorgia Vasty *Il tempo materiale* (2008). Wydanie na poły autobiograficznej powieści Doninellogo prowokuje jednak do namysłu nad pamięcią rewolty 1968 roku i tzw. latami ołowiu,

i wykorzystywana była jako element propagandy, w latach późniejszych kryterium ideologiczne w doborze tematów stopniowo traciło na znaczeniu, by w latach 60., czyli w okresie wzmożonej i różnorodnej recepcji, zaczęły ścierać się dwa prądy: zaangażowany, ściśle związany z kwestiami ideologicznymi i politycznymi, oraz neutralny, niezaangażowany, będący przejawem stopniowej autonomizacji wyborów przekładowych” [Bernatowicz 1990: 67].

które po niej nastąpiły, oraz nad rolę, jaką tamten ruch odegrał. Dowiadujemy się oto, że nie wszyscy powołują się na swoją opozycyjną przeszłość. Wielu byłych kontestatorów odmawia udziału w hagiograficznym dziele, twierdząc, że *Sessantotto* niczego nie zrewolucjonizowało (krew rewolucji nie płynie zresztą we włoskich żyłach), było raczej rodzajem „nie-wydarzenia”, wirusem, fetyszem, buntem przeciwko rodzicom utożsamianym z władzą, polityką, szkołą, rodziną, religią, mieszczańską hipokryzją. Ruchem, którego przywódcy zajęli wkrótce prominentne państwowe stanowiska w tym samym społeczeństwie, którego struktury wcześniej kwestionowali. Sprowokowany czterdziestą rocznicą wysyp wspomnień, biografii, powieści i filmów o 1968 roku pokazuje, że potrzeba czasu, by podjąć wolną od emocji dyskusję wokół nierozliczonych przeszłych wydarzeń. Dziś należą do nich nadal zjawiska od *Sessantotto* dawniejsze: faszyzm i kolonializm.

Zastanawia także fakt – i to kolejny przykład przekładowej entropii – że nieprzekładany u nas na ogół¹⁰, słynący z antyklerykalizmu twórca teatru i laureat Nagrody Nobla, Dario Fo, został niedawno przybliżony polskim odbiorcom jako autor beletryzowanej biografii Lukrecji Borgii¹¹ pt. *Córka papieża* (2016). Nie potrafię powiedzieć, co wnosi do wiedzy polskich czytelników o włoskiej kulturze i historii przekład pierwszej powieści w karierze komediopisarza. Fo ukazuje Lukrecję jako ofiarę politycznych machinacji swojej rodziny (pochodzącej z Walencji i niezrównanej w występku), zwłaszcza ojca Rodriga (czyli papieża Aleksandra VI) i brata Cesarego (tego samego, któremu Niccolò Machiavelli zadedykował *Księcia*). Na nice odwraca mit Lukrecji – kobiety niegodziwej: rozwiązłej, kazirodczej manipulantki i morderczyni. Twierdzi, że w rzeczywistości była to dama rezolutna, która potrafiła sprzeciwić się rodzinie, a nawet otwarcie ją krytykować, piękna i tak

- 10 Efektem Nagrody Nobla (1997) był przekład – wcześniej, zwłaszcza na łamach czasopism, wydano pojedyncze sztuki – dwóch dramatów tego płodnego komediopisarza: *Johan Padan odkrywa Amerykę* i *Przypadkowa śmierć anarchisty*. Znana polskim czytelnikom jest też książka Daria Fo, osnuta na motywach autobiograficznych: *Miasteczko nietoperzy: pierwszych siedem lat mojego życia (i jeszcze kilka)*.
- 11 Czytelnicy mogli zapoznać się z postacią Lukrecji już w 1989 roku, kiedy ukazał się polski przekład książki *Lukrecja Borgia, jej życie i czasy* Marii Bellonci.

pełna cnót (wrażliwa, sprawiedliwa, pobożna, wielbicielka sztuki teatralnej, malarstwa i poezji), że to nowe wcielenie zupełnie nie przypomina „największej kurtyzany Rzymu”.

O innych przypadkowych nieobecnych¹² (m.in. literatura translingwalna i postkolonialna) będzie tu jeszcze mowa. W przekładach nadal pomijane są także pozycje z kręgu niezwykle popularnej w Italii literatury o prekariacie. To nurt najczęściej krótkich powieści i tekstów non-fiction, których głównym bohaterem jest kurczący się i nieprzyjazny młodym rynek pracy, poza pracą w *call center* oferujący jedynie współ-pracę, prace dorywcze, zlecone, ale nigdy umowę o pracę. Dziwi nieco, że dość świeża jeszcze pamięć przyjomowanych z entuzjazmem w PRL-u przekładów takich pozycji, krytykujących bezwzględne mechanizmy świata kapitalistycznych przedsiębiorstw, jak *Donnarumma atakuje Ottiero Ottieriego* (1963) czy *Pryncypał* Goffreda Parisego (1969), nie wpływa w jakiś sposób na obserwowany dziś w Polsce wyraźnie (niechętny) stosunek do częstych tematów włoskiej literatury ostatnich lat (należą do nich właśnie bezrobocie młodych i zwykle dobrze wykształconych ludzi, kurcząca się perspektywy zawodowe całych kolejnych pokoleń).

4. Od eseistyki i literatury faktu po kryminały i beletryzowane scenariusze

Zdecydowanie zyskały ostatnio na wartości akcje włoskiej eseistyki (i literatury faktu, o czym za chwilę), która przed 2000 rokiem ukazywała się sporadycznie i w wybranych fragmentach. I tak, nie licząc Umberta Eco, którego powieści oraz eseje mogą być raczej przedmiotem rywalizacji wydawców (przełożono na język polski wszystkie bodaj dzieła, zbiory felietonów i wykładów, które wyszły za życia autora i po jego śmierci), możemy zapoznać się z kilkoma erudycyjnymi zbiorami esejów autorstwa pisarza i wydawcy Roberta Calassa – od *Literatura i bogowie* (2011) przez *K.* (2011), *Zasługibiny Kadmosa z Harmonią* (2010), *Ślad wydawcy* (2018) po

12 Nieoczywiste decyzje prowadzić mogły z kolei np. do wydania przekładu tomu poetyckiej prozy pt. *Geografie* (2014) autorstwa mało znanego współczesnego pisarza Giovanniego Catellego.

Nienazwana terażniejszość (2019); poznać niezwykle zajmujące teksty włoskiego Ciorana, erudyty Guida Ceronettiego: *Milczenie ciała: materiały do studiów medycznych* (2004), a także publikacje innych autorów: *Laboratoria zmysłów* Piera Camporesiego (2005), *Wyjście z labiryntu. Szkice rozproszone z lat 1943-1952* Alberta Savinia (2001), *Co pozostaje. Notesy 1955-1971* (2001), *Notatki* (2015) i *Listy do Muszki* (2018) europejskiego humanisty i wielkiego outsidera Nicoli Chiaromontego, filozoficzne rozprawki Rema Bodei *O życiu rzeczy* (2016), wreszcie ogromną liczbę książek i artykułów Giorgia Agambena, wśród których najważniejsze to: *Profanacje* (2006), *Homo sacer. Suwerenna władza i nagie życie* (2008), *Co zostaje z Auschwitz. Archiwum i świadek* (2008), *Wspólnota, która nadchodzi* (2008), *Stan wyjątkowy* (2009), *Czas, który zostaje. Komentarz do Listu do Rzymian* (2009), *Nagość* (2010), *Co dalej z demokracją* (2012), *Piłat i Jezus* (2017), *Przyjaciel* (2017), *Heidegger i nazizm* (2018), *Idea prozy* (2018), *Mesjasz i suweren. Problem prawa u Waltera Benjamina* (2019). Wzrósł również przekład eseistyki literackiej, adresowanej przecież do znacznie węższego grona odbiorców. Wśród nich wymienimy – oczywiście poza esejami takich gigantów, jak Eco czy Magris¹³ – eseje autorstwa Giuseppe Tomasiego di Lampedusy: *Szekspir* (2001) i *O Stendhalu* (2003).

Literatura faktu cieszy się naturalnie w kraju Ryszarda Kapuścińskiego dużym zainteresowaniem. Po 2000 roku polski czytelnik znajdzie bogatą ofertę książek pióra pisarzy, reportażystów i reporterów, takich jak Stefano Liberti (autor książek *Na południe od Lampedusy: podróże rozpaczy*, 2013 i *Władcy jedzenia. Jak przemysł spożywczy niszczy planetę*, 2019) czy Riccardo Orizio, finalista Nagrody im. Ryszarda Kapuścińskiego (autor książki *Zaginione białe plemiona. Podróż w poszukiwaniu zapomnianych mniejszości*, 2009). Na kolejnym miejscu plasują się teksty non-fiction wybitnego włoskiego polonisty Francesca Cataluccia: *Niedojrzałość, choroba naszych czasów* (2006), *Jadę zobaczyć, czy tam jest lepiej*.

13 Na ostatnie lata przypada też sporo decyzji o wznowieniu lub retranslacji eseistyki przełożonej wcześniej. Przykładem niech będą niedawne ponowne polskie wydania prac Maria Praza, chociażby *Zmysły, śmierć i diabeł w literaturze romantycznej* (2010) oraz *Wspaniałości Rzymu* (2019).

Niemalże *brewiarz środkowoeuropejski* (2012) i *Czarnobyl* (2013). Zwolenników prozy reportażowej, podróżniczej i esejów Oriany Fallaci (cztery jej książki ukazały się w Polsce przed rokiem 2000, a tuzin już w XXI wieku) z pewnością ucieszył przekład książki pt. *Oriana Fallaci: portret kobiety pióra mieszkającej w Paryżu włoskiej dziennikarki Cristiny De Stefano* (2014). Warto przypomnieć, że ukazały się również liczne przekłady dzieł porównywanego często z Fallaci dziennikarza i pisarza Tiziana Terzaniego: *Nic nie zdarza się przypadkiem* (2008), *Zakazane wrota* (2011), *Listy przeciwko wojnie* (2012), *W Azji* (2009), *Powiedział mi wróżbita: lądowe podróże po Dalekim Wschodzie* (2008), *Duchy: korespondencja z Kambodży* (2016), *Koniec jest moim początkiem* (2017). Katalog ten uzupełniają ostatnie reportaże zaangażowane autorstwa Luki Rastelli – *Przemysłnik doskonały: jak transportować tony kokainy i żyć szczęśliwie* (2013) – i na poły poetyckie Paola Rumiza, np. *Legenda żeglujących gór* (2016)¹⁴.

Zjawisko rosnącej popularności odmiany non-fiction tłumaczyć można na różne sposoby. Niefikcyjny dyskurs odzyskuje lub zastępuje przestarzałe (przednowoczesne) formy historiografii lub z nią rywalizuje na polu literatury. Zarazem historiografia postrzegana jest jako nieskuteczna. Czynnikiem sukcesu odmiany non-fiction są etyczne zaangażowanie twórcy oraz potrzeba autentyczności i nowości, natomiast głównym impulsem jest zmęczenie zapośredniczeniem, filtrem, medium – poszukiwanie bliskiego kontaktu z rzeczywistością. Także proza detektywistyczna może powstawać z potrzeby włączenia się głosu twórcy w debatę nad współczesnymi mu bolączkami (korupcja, mafia, nielegalne wysypiska śmieci, imigracja, brak pracy, prekariat itd.). Głównym tej prozy żywiołem nie jest jednak *j'accuse*, lecz rozrywka. Nie zaskakuje zatem fakt, że wydawcy chętnie publikują przekłady włoskich kryminalów i thrillerów. Obraz włoskiej prozy gatunkowej prezentuje się nader ciekawie, nakłada się nań bowiem dodatkowo zróżnicowanie regionalne i językowe (choć to ostatnie zazwyczaj ginie w przekładzie).

14 Także książki popularyzujące naukę spotykają się dziś z zainteresowaniem wydawców. Na polski regularnie przekładane są np. prace włoskiego fizyka Carla Rovelliego.

I tak poza książkami niedawno zmarłego króla współczesnego włoskiego kryminału w ogóle i kryminału historycznego w szczególności, sycylijskiego Andrei Camilleriego (z komisarzem smakoszem i zatwardziałym singlem Salvem Montalbanem), możemy czytać powieści z dreszczykiem napisane przez neapolitańczyka Maurizia De Giovanniego (z krnąbrnym komisarzem Luigim Alfredem Ricciardim w roli głównej), a także kryminały północy: Fulvia Ervasa z regionu Veneto, thrillery historyczne wywodzące się z Emilii-Romanii Marcella Simoniego i thrillery urodzonej w Turynie Eleny Varvello oraz sensacyjne książki pochodzącego z Bolzano Luki D'Andrei. Ostatnio rekordy popularności bije seria powieści Ilarii Tuti (wywodzącej się z Friuli) i jej bohaterka Teresa Battaglia – starzejąca się i tracąca pamięć wskutek choroby otępiennej komisarz. Wcześniej (poza Camillierim) zdecydowanie najbardziej poczytne były książki Gianrica Carofiglia, byłego sędziego z Bari, należące do pododmiany *legal thrillers*, z sympatycznym adwokatem Guidem Guerrerim w roli głównej. W parze z literaturą gatunków idą popularne powieści historyczne Roberta Fabbriego, neohistoryczne¹⁵ powieści Roberta Pazziego oraz teksty etnograficzne czy folklorystyczne Alberta Angeli, rekonstruujące szczegóły życia codziennego minionych epok, np. starożytnego Rzymu.

Także beletryzowane scenariusze i powieści autorów ukształtowanych w szkołach kreatywnego pisania to pola szybko się rozwijające i zyskujące coraz większe znaczenie. Warto podkreślić, że jest to zjawisko o charakterze globalnym, a nie tylko obserwowane w jakimś jednym kręgu kulturowym, i dotyczy różnych autorów, a nie wyłącznie autorów superpopularnych czytań, jak *Równanie miłości* Simony Sparaco czy *Samotność liczb pierwszych* (dzieło poruszające problemy lęku, samotności, rozpadu rodziny, a także samookaleczania i innych zaburzeń wieku dorastania) Paola Giordana. Przekładane są na język polski także takie teksty, jak postprodukcyjny, beletryzowany scenariusz Paola Sorrentina *Młodość czy też Nieistotne wizerunki*, szkice do scenariuszy i portrety postaci,

15 Neologizm „powieść neohistoryczna”, będący przekładem włoskiego *romanzo neostorico* (i ang. *new historical novel*), uwzględnia odniesienie do założeń nowego historycyzmu, które realizuje postmodernistyczna powieść historyczna.

z których każda ze swoją osobliwą historią aspiruje do rangi bohatera kolejnego filmu. Ukazała się również *Korespondencja* Giuseppe Tornatorego, dość upiorna przypowieść o nieskończonych możliwościach wirtualnej (czasami niezwykle uciążliwej) obecności, także po śmierci, w dalszym życiu bliskiej osoby, uzyskanej dzięki dostępowi do Internetu oraz innych mediów. Te ostatnie przekłady wydał Rebis w serii *Bel Paese*. Mistrzowie Współczesnej Literatury Włoskiej. To swoisty znak czasów: dawniej na dalekich miejscach w rankingach przekładów literatur narodowych, teraz włoska literatura zdobywa odrębne serie, niejednokrotnie dzięki środkom wyasygnowanym przez włoskie ministerstwo. Często literatura popularność zawdzięcza ekranizacji. Tak było np. ze sfilmowaną przez Nanniego Morettiego powieścią *Spokojny chaos* (wyróżnioną w 2006 roku nagrodą Premio Strega) autorstwa Sandra Veronesiego. Draft Publishing otwarło tą pozycją serię *Europa Odnaleziona*, torując w ten sposób drogę na polskim rynku innym tytułom współczesnej literatury europejskiej.

5. *World fiction*: wielcy wygrani współczesnej literatury włoskiej w przekładzie

Druga dekada XXI wieku przyniosła uzupełnienia braków w przekładach klasycznych pozycji najważniejszych XX-wiecznych pisarzy. Zaczęto wydawać klasyków XX wieku w najlepszych przekładach. W 2010 roku pojawiła się retranslacja *Lamparta* Lampedusy (*Geparda* w nowym tłumaczeniu Stanisława Kasprzysia), w 2011 roku ukazała się powieść *Jeden, nikt, sto tysięcy* Luigiiego Pirandella w przekładzie Joanny Ugniewskiej oraz kilka wcześniej nietłumaczonych tekstów Calvina (trzytomowe baśnie włoskie). *Nasze dni wczorajsze* znakomitej Natalii Ginzburg przełożyła Alina Pawłowska-Zampino w 2017 roku, najwyższej próby prozę Giorgia Bassaniego: *Między murami* i *Złote okulary*, a ostatnio *Radę egipską* Leonarda Sciasci otrzymaliśmy w mistrzowskim przekładzie Haliny Kralowej. Opowiadania *Morze karaluchów* Tommasa Landolfiego wydano w przekładzie Anny Wasilewskiej, której zawdzięczamy także nowatorską językowo translację *Nieźłego pasztetu na via Merulana* Carla Emilia Gaddy. Z kolei wyśmienite mikronarracje

Giorgia Mangellego zebrane w książce *Centuria. Sto krótkich powieści rzek* ukazały się w przekładzie Kralowej. Jarosław Mikołajewski, niezwykle zasłużony dla przekładów poezji¹⁶, spolszczył niedawno *Ernesta* Umberta Saby.

Do kategorii naprawiania historycznych przeoczeń można zaliczyć także decyzję o przekładzie przez lata cenzurowanej w Italii *Sztuki radości* kontrowersyjnej pisarki Goliardy Sapienzy. Jakość przekładu pozostawia niestety wiele do życzenia, choć dobrze, że w ogóle został wydany. Zresztą włoskie pisarki cieszą się u nas sporym powodzeniem już od 1989 roku, a to za sprawą liczebnej przewagi czytelniczek nad czytelnikami oraz z racji tego, że tak wiele kobiet uprawia dziś ten zawód. Pisarki, których dzieła niemal w całości zostały przełożone na język polski, to przede wszystkim popularna u nas Fallaci, urodzona w Szwajcarii Fleur Jaeggy, mieszkająca w Anglii Sycylijka Simonetta Agnello-Hornby, i pół-Angielka, pół-Włoszka Margaret Mazzantini (jej popularności nie przyćmiła nawet *Ferrante Fever*). Pojawiło się także kilka książek Dacii Maraini, Melanii Mazzucco, cztery teksty Susanny Tamaro (dwa po 2000 roku) i dwa teksty piszącej po włosku Albanki Orneli Vorpsi (*Kraj, gdzie nigdy się nie umiera*, 2008 i *Ręka, której nie kłasz*, 2009). Poza tym ukazały się dwie powieści Giuliany Morandini, do których należy dodać liczne książki Svevy Casati Modignani i po jednej autorstwa Laury Pariani (*Gombrowicz i Buenos Aires: historia pewnego przekładu*, 2006), Marii Rosy Cutrufelli (*Brygantka*, 2010) i Sandry Petriagnani (*Domy pisarek*, 2004). Wielkiej Ginzburg

16 W ostatnich latach ukazały się nieliczne przekłady poezji włoskiej. Autorem niemal wszystkich jest poeta i tłumacz Jarosław Mikołajewski, który przetłumaczył: tomiki Eugenia Montalego, Aldy Merini, Salvatore Quasimodo i kilka antologii poezji XX-wiecznej. Zresztą sytuacja (nie tylko) włoskiej poezji w przekładzie i w oryginale na polskim rynku wydawniczym jest nie najlepsza. Odsyłam do aktualnych badań nad recepcją włoskiej poezji w Polsce prowadzonych przez Katarzynę Misiewicz. Część swoich ustaleń ogłosiła w artykule, którego jestem współautorką, pt. *Tutto (si) è globalizzato? Sulla letteratura italiana nella Polonia dopo la caduta del muro* [Misiewicz, Sekrowska 2016]. Poza liryką tradycyjnie najgorzej miewają się też teksty teatralne. Tu polskie przekłady zawdzięczamy Ewie Bał, Jolancie Dygul i Cezaremu Bronowskiemu. Można natomiast zauważyć większe zainteresowanie literaturą dziecięcą. Ukazują się kolejne przekłady książek Gianniiego Rodariego, a retranslacji *Pinocchia* Carla Collodiego jest bez liku.

możemy przeczytać po polsku nadal tylko dwie powieści. *Drogi Michele* została wydana w 1976 roku, a *Nasze dni wczorajsze* w 2014 roku. Po 1989 roku nie ukazało się już ani jedno tłumaczenie książki Alby De Céspedes, która w poprzednich latach miała wyjątkowe szczęście do przekładów (dostępnych jest aż pięć publikacji jej autorstwa).

Regularnie wydawane są też książki, które odzwierciedlają rysujące się trendy i mody, prezentujące poczytnych autorów, zwłaszcza teksty adresowane do młodego czytelnika, powieści młodzieżowe i pokoleniowe. Do takich należą powieści gwiazdy włoskiej prozy postmodernodeniścycznej Alessandra Baricca (łącznie ukazało się do dziś w polskim przekładzie dziesięć książek tego autora) czy Niccolò Ammanitiego nazywanego włoskim Stephenem Kingiem (m.in. *Ostatni sylwester ludzkości*, 2000, *Bagno*, 2001, *Zabiorę cię ze sobą*, 2002, *Nie boję się*, 2003, *Jak Bóg przykazał*, 2008). Warto odnotować także przekład fenomenalnej powieści młodzieżowej Enrika Brizziego, *Jack Frusciante opuszcza grupę* (2004) czy powieści pokoleniowej *Leżący* autorstwa Michele Serry (2016). Przełożone zostały także dwie inne książki: oparta na doświadczeniu autobiograficznym publikacja o dziecku z zespołem Downa, *Urodzeni dwa razy* (2002) Giuseppego Pontiggi, oraz mocno podstarzała już, inspirowana technikami kina proza słynnego w latach 80. Andrei De Carla (wcześniej ukazało się tylko tłumaczenie jego *Morza prawd*, 1996): *Śmietankowy pociąg* (2007) i *Niedoskonały cud* (2017).

Zanim przejdziemy do największych wygranych ostatnich lat, pisarzy odnoszących globalne sukcesy, kilka słów poświęcić pragnę nieobecności w polskim przekładzie włoskojęzycznych pisarzy postkolonialnych i translingwalnych. Ich tekstów – poza dziełami Vorpsi – nadal u nas jak na lekarstwo, podczas gdy we Włoszech tworzą one już oddzielną, poczytną kategorię. Prawdopodobnie aby „zasłużyć” na polski przekład potrzebna jest silna tożsamość narodowa, a my być może nie uwolniliśmy się jeszcze od kompleksu społeczeństwa, którego przetrwanie związane było z językiem. Polski rynek przekładowy rejestruje w obszarze literatury *migrante* zjawiska odwrotne do tych charakteryzujących rynek niemiecki czy francuski.

Poza tym właśnie z francuskim rynkiem wydawniczym łączą nasze rodzime oficyny bliskie stosunki. Efektem jest m.in. to, że książki uznanego we Francji pisarza niemal natychmiast trafiają do rąk polskich czytelników. Przykładem niech będą teksty Mileny Agus, Micheli Murgii, a zwłaszcza Erriego De Luki, który w opracowaniu francuskich literaturoznawców pt. *Literatura Europy. Historia literatury europejskiej* (2009) [Corbel 2009: 1027] został uznany za najwybitniejszego współczesnego włoskiego pisarza i awansowany do rangi pisarza europejskiego. Mogło to wprawić w zdumienie zarówno badaczy, czytelników, jak i samych gigantów współczesnej włoskiej sceny literackiej: Umberta Eco, Antonia Tabucchiego, Claudia Magrisa, a nawet – jeśli przyjąć kategorię czytelnictwa – Andrei Camilleriego. Wróćmy zatem do wspomnianej nieprzychylności czy niegotowości do przekładu tekstów o tematyce postkolonialnej i pisanych w języku włoskim przez tzw. *migrant writers*. Jest to zjawisko zasługujące na refleksję choćby przez wzgląd na pewną asynchroniczność ideologicznych przesłanek. Podczas gdy w Italii lewicowi intelektualiści i pisarze¹⁷ sprzyjają od kilku już dekad krytyce kolonialnej przeszłości, późniejszego neokolonializmu i innych przejawów imperializmu, w Polsce podobną krytykę spotkać można raczej na łamach prasy, w pismach fachowych i w opracowaniach akademickich, ale nie znajduje ona odzwierciedlenia w przekładowych wyborach.

Dobrym łącznikiem tekstów migracyjno-postkolonialnych z odmianą *world fiction*, reprezentowanej przez grupę pisarzy, których można uważać za wygranych ostatnich dwóch dekad, jest proza Mazzantini, znanej z beletryzowanych scenariuszy systematycznie przenoszonych na ekran. W polskim przekładzie ukazały

17 Jerzy Niecikowski i Wacław Sadkowski [1973: 742] w artykule *Glosa do artykułów Stefana Morawskiego* ogłoszonym na łamach „Literatury na Świecie” piszą o obserwowanej w ówczesnej polskiej kulturze krytyce zachodniej „huralewicowości typu mieszczańskiego” występującej w „lewackich, ekstremistycznych ruchach politycznych”, które na dodatek poważnie wypaczały marksizm. Źródło to cytują za pracą Małgorzaty Ślarzyńskiej [2017: 97], według której w latach 80. Sadkowski wypowiadać się będzie o przekładach podejmowanych bezkrytycznie, w nielegalnych wydawnictwach i ze szkodą dla obrazu zachodniej kultury, w fanatycznym kulcie Zachodu.

się jej utwory, m.in. *Powtórnie narodzony* (2013), *Nikt nie ocali się sam* (2016), *Blask* (2016), *Zatrzymaj się* (2004 wyd. Muza i 2018 wyd. Sonia Draga). Na rangę wspomnianego łącznika zasługuje natomiast najciekawsza pod wieloma względami, choć króciutka, powieść autorstwa tej pisarki – *Morze o poranku*. Jej tłumaczenie stanowi bodaj jedyne odstępstwo od reguły nieprzekładania na język polski tekstów piszących po włosku pisarzy i pisarek postkolonialnych oraz tekstów powiązanych tematycznie z historią włoskiego kolonializmu. W tej świetnej lirycznej powieści autorka opisuje splatające się ze sobą losy Libijczyka i Włocha na tle wydarzeń, które doprowadziły do ustanowienia kolonii włoskiej w Afryce. Nawiązuje do wyścigu międzynarodowych koncernów naftowych po odkryciu złóż ropy, do zamachu stanu Kadafiego w 1969 roku, wojny domowej oraz śmierci tyrana w 2011 roku.

Wreszcie pora na globalny bestseller w języku włoskim – kierujący się swoimi prawami i przynoszący dobrze skalkulowane zyski – i jego polskie przekłady. Tacy giganci, jak: Roberto Saviano, Elena Ferrante, Domenico Starnone, Margaret Mazzantini, Federico Moccia – to prawdziwe literackie marki, gwarancje sukcesu. Ich książki tłumaczone są równocześnie na kilka języków, promowane globalnie, filmowane. Poza Starnonem (którego dzieła wydaje w Polsce oficyna W.A.B.) wszyscy ci autorzy są znani polskiemu czytelnikowi głównie dzięki wydawnictwu Sonia Draga. Dzieła Saviana – pisarza upominającego się o sprawiedliwość i wolność od przestępczości (za swoje teksty zapłacił wolnością i od 2006 roku żyje w ukryciu) – mieliśmy sposobność czytać w polskim przekładzie. Były to zarówno powieści non-fiction (*Gomorra*, 2008, 2009, 2010, 2011 w oficynie Czytelnik i 2014, 2018 w oficynie Sonia Draga, *ZeroZeroZero*, 2014 i 2020, *Chłopcy z parazyzy*, 2018, *Drapieżny pocałunek*, 2019), jak i eseje zebrane w tomie *Piękno i piekło* (2010).

Tetralogia Ferrante o toksycznej przyjaźni dwóch neapolitańskich dziewcząt utorowała drogę przekładom wcześniejszych sygnowanych tym pseudonimem książek, powiązanych tematycznie z *Genialną przyjaciółką*, lecz stylistycznie zupełnie od niej odmiennych, jak *Córka* (2017), *Obsesyjna miłość* (2018), *Czas porzucenia* (2020). Ostatnio w polskim przekładzie ukazała się także tematycznie wtórna wobec tetralogii, najnowsza sygnowana

tym *nome de plume* powieść: *Zakłamanie życie dorosłych* (2020). Starnone, być może piszącego w duecie z (osobą kryjącą się za pseudonimem) Ferrante, także mogliśmy już poznać w *Sznurówkach* (2017) i *Psikusie* (2018). Do grona nowych włoskich autorów *world fiction* zaliczyć można także wspomnianą już Mazzantini jako autorkę beletryzowanych scenariuszy (wpisana od początku w tekst podatność na ekranizację decyduje o przynależności do kategorii prozy globalnego sukcesu).

Są to autorzy tekstów komponowanych seryjnie – jak kryminały Camilleriego, jedenaście tekstów tworzących archipeląg autorstwa Mocci czy ostatnio tetralogia Ferrane – co „fidelizuje” czytelnika, spełnia jego potrzebę immersji, wręcz uzależnia (prowadzi ponoć do *binge reading*) i skutecznie ruguje konkurencję (dając wydawcy większą gwarancję zwrotu poniesionych nakładów). To bardzo ważne, zwłaszcza że w naszych ahistorycznych czasach żywot książki jest niezwykle krótki, a jej przydatność do spożycia mierzy się w tych samych kategoriach, które odnoszą się do rynkowych produktów. Pisarze *world fiction* często utrzymują bezpośredni kontakt z czytelnikiem za pośrednictwem bloga. Takie działanie skutecznie wpływa na losy książki i pełni podwójną funkcję – jak zauważa Milena Rachid Chehab [2016]. Z jednej strony wydawcy zachęcają autora, żeby prowadził bloga, stronę na Facebooku lub był aktywny w innych mediach społecznościowych, gdyż pragną utrzymać stały kontakt z potencjalnymi nabywcami jego książek. Z drugiej to na podstawie bloga wydawca podejmuje decyzję wydawniczą, konsultuje się też z czytającym manuskrypty łowcą talentów zwanym skautem.

Nawiasem mówiąc, cechą charakterystyczną polskiego rynku przekładów po 1989 roku jest obserwowane przez pewien czas przywiązanie wydawców do wybranych autorów tekstów. I tak np. dzieła Tabucchiego ukazywały się nakładem wydawnictwa Czytelnik, Camilleriego, i Jaeggy – włoską pisarkę o szwajcarskich korzeniach i stylu zbliżonym do Agoty Kristoff – prezentowało polskim odbiorcom Noir sur Blanc. W.A.B. wydało dzieła Mazzucco, Carofiglio i Agus. Z kolei Świat Książki opublikował teksty Murgii, a Muza – Baricca, Ammanitiego i Mocci. Najmłodszy wydawniczy gigant specjalizujący się w literaturze przekładowej, Sonia Draga,

wydaje dzieła Ferrante, Saviana, Mazzantini. Oficyna ta opublikowała także książki Giuseppe Catozzella – *Nie mów, że się boisz* (2014), laureata młodzieżowej edycji Premio Strega, kryminały Roberta Costantiniego, thrillery historyczne Simoniego i thrillery Tuti oraz – do czego przejdziemy za chwilę – najnowszą książkę non-fiction Antonia Scuratiego. Do oficyn wydających włoskie przekłady zaliczyć także należy Wydawnictwo Dolnośląskie, które postawiło na pozycje klasyczne: *List do nienarodzonego dziecka* Fallaci (1993), *Lamparta* Lampedusy (1993), *Dekameron* Giovanniego Boccaccia (1994), *Skórę* Curzia Malapartego (1998), a także na superpopularne pozycje, jak *Czekam na ciebie całe życie* Fabia Volo (2005), którego przekłady później przejęła oficyna Muza (opublikowała *Jeszcze jeden dzień* i *Pierwsze światła poranka*, 2012). Czytadła Melissy P. wydają Prószyński i S-ka (*Sto pociągnięć szczytką przed snem*, 2005 – notabene dość niefortunnie brzmi ten tytuł książki w przekładzie) i Wydawnictwo Albatros Andrzej Kuryłowicz (*Zapach twojego oddechu*, 2007). Dzieła Baricca wcześniej wydawał Czytelnik, zaś w 2018 roku ukazały się kolejne dwa tytuły tego pisarza: *Panna młoda* i *Mr Gwyn* nakładem katowickiej oficyny Sonia Draga.

6. Ur-Faszizm, Premio Strega dla Antonia Scuratiego i wniosek

Ważną rolę w procesie decyzyjnym dotyczącym przekładów odgrywają nagrody literackie, zwłaszcza najważniejsza nagroda we Włoszech: Premio Strega. W 2018 roku ukazała się w polskim przekładzie powieść *Osiem gór* Paola Cognettiego, laureata Premio Strega 2017. Rok wcześniej nagrodzona została, także przełożona na język polski, *Dzikość* Nicoli Lagioi, a w 2019 roku to prestiżowe wyróżnienie otrzymała opasła powieść *M: syn stulecia* Scuratiego (o której za chwilę).

Jednak zasada nagrody Strega nie działa tak samo w każdym przypadku. Nie ma i pewnie nie doczeka się przekładu licząca blisko tysiąc trzysta stron *La scuola cattolica* Edoarda Albiniego, *Resistere non serve a niente* słynnego autora non-fiction Waltera Sitiiego czy autobiograficzna powieść *Il desiderio di essere come tutti* Francesca Piccolo. Nie cieszy się u nas szczególnym zainteresowaniem

twórczość Heleny Janeczek. Ukazała się do tej pory tylko jedna jej książka – z oczywistych względów – *Jaskółki z Monte Cassino* (2010), ale już nie (w każdym razie jeszcze nie) nagrodzona Premio Strega 2018 *La ragazza con la Leica* czy znakomita debiutancka powieść oparta na motywach autobiograficznych – *Lezioni di tenebra*. Nie wiadomo, czy któraś z polskich oficyn zaryzykuje wydanie *Kolibra Veronesiego* (to tegoroczny laureat nagrody) – dzieła, w którym mowa o bólu i o śmierci (tematach ostatnio całkiem na czasie).

W obserwowanym przez nas wycinku włoskich przekładów ciekawym studium przypadku, nad którym warto się zatrzymać – aby poszerzyć naszą perspektywę o denotowane tym pojęciem zjawiska – jest dzieło poświęcone włoskiemu faszyzmowi, a więc zjawisku w XX-wiecznej historii Włoch, które dopiero sto lat później przestaje być kulturowym tabu. Po latach ogromnej pracy wykonanej przez historyków, takich jak Renzo De Felice – na ponad siedmiu tysiącach stron publikujący ustalenia wnikliwych badań każdego niemal aspektu historii faszyzmu¹⁸ – zjawisko to wciąż intryguje, bo, jak pokazuje Scurati, sami Włosi niewiele o nim wiedzą. Wiedzę polskich czytelników na temat faszyzmu kształtował m.in. szereg tekstów literatury włoskiej dostępnych w przekładzie, ukazujących się w ciągu ostatniego sześćdziesięciolecia, jeśli przyjąć, że okres ten otwiera wydana w 1952 roku powieść Vasca Pratoliniego *Ulica ubogich kochanków* (1947), a zamyka – z uwagi na dotychczasowy brak rozliczenia się przez Włochów z historią, faszyzmem, ruchem oporu i powojennymi samosądami czy szerzej wojenną i powojenną historią – wydana w polskim przekładzie w 2020 roku powieść *M. Syn wieku* Scuratiego (2019)¹⁹. Dodajmy, że klamra ta obejmuje także teksty poświęcone walce z faszyzmem,

- 18 Renzo De Felice poświęcił kilka dekad badaniom nad faszyzmem, związkom intelektualistów, pisarzy i artystów z faszyzmem, opisał historię włoskich Żydów w czasach faszyzmu, stworzył fotograficzną historię faszyzmu, zebrał analizy historyczne, polityczne i kulturowe oraz interpretacje faszyzmu prezentowane przez współczesnych historyków, zbadał mit Benito Mussoliniego i antyfaszyzm.
- 19 Ślarzyńska [2017: 65] przywołuje wypowiedzi znawców literatury włoskiej z połowy XX wieku, wskazujące na ideologiczne uzasadnienie (np. treści antyfaszystowskie) wyborów przekładowych z literatury włoskiej w ciągu kilku dekad powojennych, i stwierdza, że wybory te oraz dyskurs wokół literatury włoskiej były obciążone „wyraźnym znamieniem ideologicznym”. Między innymi anty-

znacząco niuansujące, jeśli nie relatywizujące, przesłanki, które skłaniały Włochów do przyłączenia się do włoskiego ruchu oporu. Należą do nich książki *Ścieżka pajęczych gniazd* Calvina (1957) czy *Pewna prywatna sprawa* Beppego Fenoglio (1979), choć próżno by szukać w tym gronie powieści Ginzburg, a przecież ważną rolę odgrywają w nich motywy antyfaszystowskie. Poza tym mający wyraźny wydźwięk antyfaszystowski włoski kanon neorealistyczny tłumaczono w polskim powojniu niemal natychmiast. Należały do niego takie teksty, jak: *Chrystus zatrzymał się w Eboli* Carla Leviego (1949), *Agnieszka idzie na śmierć* Renaty Viganò (1951), *Ulica ubogich kochanków* i *Metello* Vasca Pratoliniego (1952 i 1957), *Pamiętnik fryzjera* Giovanniego Germanetta (1951), *Starzy towarzysze* (1955) i *Jego dziewczyna* (1962) Carla Cassoli²⁰, *Ludzie czy nie* Elia Vittoriniego (1958), *Fontamara* Ignazia Silonego (1960)²¹.

Poświęćmy więc na koniec uwagę tej monumentalnej, liczącej blisko siedemset stron powieści Scuratiego. Jej omówienie (recenzja), zamieszczone na łamach „Nowych Książek”, pełni – jak ufam – wspomnianą na wstępie funkcję: kieruje uwagę na pozycje mogące aktywnie kształtować czytelniczną wiedzę o kulturze i historii Włoch, a nawet naszą świadomość w ogóle. Pisarzowi też przyświeca taki zamiar. Scurati z jednej strony zapewnia, że nie ma ambicji historyka, z drugiej natomiast pisze powieść, którą opatruje etykietą „dokumentalna”, a na jej okładce umieszcza rekomendację specjalisty od non-fiction Saviana. W rzeczywistości mamy do czynienia z beletryzowaną biografią Mussoliniego i drobiazgową kroniką faszyzmu (od powstania związków bojowych w 1919 roku do stycznia 1925 roku) w jednym. W wywiadach pisarz zwraca uwagę na ogromny wykonany research i autentyczny charakter rekonstrukcji owego bezprecedensowego zjawiska, jakim był

faszyzm jawił się „jako najsluszniejsze uzasadnienie przekładów z literatury włoskiej” [Ślarzyńska 2017: 65].

- 20 W przypadku tego ostatniego pisarza odnotować warto dodatkowo, że polski przekład *Starych towarzyszy* (1955) był pierwszym zagranicznym tłumaczeniem dzieła Carla Cassoli w ogóle. W 2017 roku staraniem Alby Andreini została zorganizowana wystawa i powstał katalog poświęcony obecności dzieł pisarza poza granicami Włoch pt. *Sconfinamenti. Le terre lontane di Cassola. Mostra su Cassola oltre frontiera* [zob. Pogońska-Baranowska (w druku)].
- 21 Zofia Jaremko-Pytowska [1960] pisała o niej w recenzji *Gorzkie źródło*.

faszyzm. Podkreśla zdumienie własną niewiedzą i tym, co odkrył podczas badania źródeł związanych z faszyzmem, którego rzekomo nie rozumiemy i wypieramy ze świadomości, a różne partie polityczne przywołują go tendencyjnie.

Przypomnijmy artykuł Eco [1995] zatytułowany *Ur-Fascism*. Autor zwraca w nim uwagę na istnienie pewnej obsesji związanej z faszyzmem, przez co samo słowo „faszyzm” stało się *all purpose term*, rodzajem synekdochy używanej do określenia różnych ruchów totalitarnych. Faszyzm został w ten sposób ur-faszyzmem, wiecznym faszyzmem, natomiast sam faszyzm został pozbawiony esencji. Zawiera w sobie elementy wszystkich późniejszych form totalitaryzmu, a to za sprawą samej natury ruchu, opisanego przez Eco jako „kolaż różnych idei filozoficznych i politycznych”, „ul sprzeczności”. Sam faszyzm nie był całkiem totalitarny, bo nie stworzył żadnej filozofii, posługiwał się wyłącznie retoryką. Obraz wyłaniający się z biografii *M: syn stulecia* jest do wizji Eco zbliżony. Scurati wykorzystuje dobrze poświadczone dane historyczne, a zarazem próbuje dociec, skąd wziął się faszyzm. Naukowe źródła wykorzystywane przez historyków w konstrukcjach historii zdarzeniowej, uwzględniającej fakty odpowiadające na pytania: „kto, gdzie, kiedy”, uzupełnia domysłami mającymi wyjaśnić okoliczności zdarzeń (pobudki, instynkty i nastroje jednostek i grup społecznych) oraz elementami mentalnościowymi. Książka jest kopalnią wiedzy o zjawisku faszyzmu, jego ukorzenianiu się w świadomości Włochów i w historycznej rzeczywistości. Ukazuje faszyzm jako coś nowego, czego wcześniej nie było, coś w rodzaju antypartii, uprawiającej antypolitykę, jako tego trzeciego, który korzysta (na rozgrywkach między kapitalizmem a komunizmem). To dynamiczny ruch zbudowany poza strukturami tradycyjnej polityki, przeciw elitom, w obronie wykluczonych mas, prezentujący się jako postępowy, lecz posługujący się przemocą.

Sam Duce – który po porażce w wyborach 1919 roku zastanawiał się nad porzuceniem polityki na rzecz teatru – został ukazany w książce jako dalekowzroczny zdrajca, mistrz lawirowania, hipokryzji i kompromisu, rewolucjonista albo konserwatysta, zależnie od okoliczności, wykorzystujący nastroje populisty. Mussolini to kolejno: oskarżony przez towarzyszy socjalistów o zdradę poli-

tyczną i wydalony z partii (prywatnie syn kowala, samolubny samiec, syfilityk), pertraktujący ze wszystkimi, wszystkim obiecujący to samo: objęcie sterów rządu koalicyjnego, i wszystkich oszukujący. Grający na zwłokę, aby doprowadzić kryzys polityczny do punktu, w którym nie ma już alternatywy dla rządu faszystów, i przejąć władzę bez rozlewu krwi. Ów urodzony despota, zdolny do ujarznienia mas triumfator, wyczekiwany przez naród przynębiony skutkami niekończącego się konfliktu, nazwany wreszcie zostaje mężem opatrnościowym (taki też jest tytuł drugiej części trylogii Scuratiego, która ukazała się w Italii i jest już tłumaczona na język polski).

Niech mi będzie wolno zakończyć tekst wnioskiem wynikającym z roli recenzenta jako ekologa – recenzenta nierezygnującego z perspektywy i sądów wartościujących – tym razem z domieszką komponenty dydaktycznej: także dla polskich czytelników powieść Scuratiego (cała powstająca trylogia) to lektura obowiązkowa, poszerzająca nie tylko wiedzę o Włoszech, historii i kulturze Italii, lecz także naszą obywatelską świadomość.

Bibliografia

- Andreini Alba (2017), *Sconfinamenti. Le terre lontane di Cassola. Mostra su Cassola oltre frontiera. Montecarlo di Lucca, ex Chiesa della Misericordia 15 sett. – 5 nov. 2017. Grosseto, Polo espositivo culturale Le Clarisse 15 gen. – 5 mar. 2018*, Effigi, Roma.
- Benoit-Dusausoy Annick, Fontaine Guy, red. (2009), *Literatura Europy. Historia literatury europejskiej*, przeł. Hanna Abramowicz i in., słowo/obraz terytoria, Gdańsk.
- Bereza Henryk (1968), *Powieść romantyczna*, „Trybuna Ludu”, nr 251, s. 6.
- Bernatowicz Grażyna (1990), *Stosunki polsko-włoskie 1944-1989*, Polski Instytut Spraw Międzynarodowych, Warszawa.
- Biernacka-Licznar Katarzyna, Jamróz-Stolarska Elżbieta, Paprocka Natalia (2018), *Lilipucia rewolucja. Awangardowe wydawnictwa dla dzieci i młodzieży w Polsce w latach 2000-2015*, Wydawnictwo Naukowe i Edukacyjne Stowarzyszenia Bibliotekarzy Polskich, Warszawa.
- Billip Witold (1960), *Sympatyczne banały*, „Nowe Książki”, nr 14, s. 854-855.
- Corbel Marie-Anne (2009), *Włochy – Erri De Luca*, w: *Literatura Europy. Historia literatury europejskiej*, red. Annick Benoit-Dusausoy, Guy

- Fontaine, przeł. Hanna Abramowicz i in., słowo/obraz terytoria, Gdańsk, s. 1027.
- Eco Umberto (1995), *Ur-Fascism*, „The New York Review of Books” [dostęp: 20 sierpnia 2020], 22 czerwca, <http://www.nybooks.com/articles/1856>.
- Ferroni Giulio (2010), *Scritture a perdere. La letteratura negli anni zero*, Laterza, Bari.
- Gołębiewski Łukasz i Kitrasiewicz Piotr (2005), *Rynek książki w Polsce 1944-1989*, Biblioteka Analiz, Warszawa.
- Hamerliński Andrzej (1960), *Opowiadania Alby De Céspedes*, „Nowe Książki”, nr 19, s. 1183-1184.
- Jaremko-Pytowska Zofia (1960), *Gorzkie źródło*, „Nowe Książki”, nr 8, s. 483-484.
- Kitrasiewicz Piotr, Gołębiewski Łukasza (2005), *Rynek książki w Polsce 1944-1989*, Biblioteka Analiz, Warszawa.
- Kłos Anita (2009), *Pogrzebana poezja. O recepcji twórczości Giuseppe Ungarettiego w Polsce*, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków.
- Kłos Anita (2018), *Apologia kobiecego ducha. Sibilla Aleramo i jej związki z polską kulturą literacką*, Wydawnictwo UMCS, Katowice.
- Kralowa Halina (1968), *Kłamstwo, czary i mitomania*, „Nowe Książki”, nr 18, s. 1248.
- Miller-Klejsa Anna, Galkowski Artur, red. (2012a), *Od Boccaccia do Tabucchiego. Adaptacje literatury włoskiej*, Fundacja KINO, Warszawa.
- Miller-Klejsa Anna, Galkowski Artur, red. (2012b), *Od Manzoni do Maraini. Ekranizacje literatury włoskiej*, Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, Łódź.
- Miller-Klejsa Anna (2013), *Resistenza we włoskim filmie fabularnym*, Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, Łódź.
- Miller-Klejsa Anna, Woźniak Monika, red. (2014), *Polsko-włoskie kontakty filmowe. Topika, koprodukcje, recepcja*, Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, Łódź.
- Miller-Klejsa Anna (2016), *Dekada ołowiu na ekranie. Polityczny terrorizm lat 70. we włoskim filmie fabularnym*, Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, Łódź.
- Miller-Klejsa Anna, Dąbrowska Diana, red. (2018), *Kino włoskie po 1980 roku*, Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, Łódź.
- Misiewicz Katarzyna, Serkowska Hanna (2016), *Tutto (si) è globalizzato? Sulla letteratura italiana nella Polonia dopo la caduta del muro*, „Narrativa Nuova Serie”, nr 38, s. 89-101.

- Miszalska Jadwiga, Gurgul Monika, Surma-Gawłowska Monika, Woźniak Monika (2007), *Od Dantego do Fo. Włoska poezja i dramaty w Polsce (od XVI do XXI wieku)*, Collegium Columbinum, Kraków.
- 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.
- Niecikowski Jerzy, Sadkowski Wacław (1973), *Glosa do artykułów Stefana Morawskiego*, „Literatura na Świecie”, nr 8-9, s. 738-744.
- Pogońska-Baranowska Aleksandra (w druku), *Cassola in Polonia*.
- Rachid Chebab Milena (2016), *Skąd się biorą bestsellery*, „Książki. Magazyn do czytania”, nr 2, s. 15-18.
- Rowiński Cezary (1960), *Wyspa Artura*, „Nowa Kultura”, nr 26, s. 11.
- Stempowski Jerzy (1938), *Pełnomocnictwa recenzenta*, [dostęp: 15 lipca 2020], <https://tinyurl.com/y44gph7r>, [pierwodruk: „Pióro” 1938, nr 1, s. 95-112].
- Ślarzyńska Małgorzata (2017), *Obraz literatury włoskiej w Polsce w latach 70. i 80. Na łamach „Literatury na Świecie”*, Wydział Polonistyki Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa.

Hanna Serkowska

I'm a Reviewer, not a Police Officer. From the Perspective of a Reviewer of Contemporary Polish Translations of Italian Literature after 2000

The article is an overview of Polish translations of Italian literature published between 2000 and 2020. The presentation aims to capture the characteristic phenomena of the domestic market of translations from Italian to Polish in times dominated by capitalism and the new media. The author contemplates the role of the reviewer/literary critic in these new conditions, and asks whether reviewers/literary critics can still drive the readers' choices and receptions, and shape their knowledge and awareness.

Keywords: Polish translation; Italian literature; reviewer; critic.

Hanna Serkowska – profesor, italianistka i komparatystka. Studiowała w Polsce i w Stanach Zjednoczonych. Od trzydziestu lat związana z Uniwersytetem Warszawskim. Ostatnio zajmuje się *Health Humanities*, zwłaszcza medycyną narracyjną i narracjami maladycznymi.

Alessandro Amenta

Instytut Historii, Dziedzictwa Kulturowego, Edukacji i Społeczeństwa,
Uniwersytet „Tor Vergata” w Rzymie

O kwestii oryginału, przekładu autorskiego i adaptacji. Wokół polskiej i angielskiej wersji *Antygony w Nowym Jorku* Janusza Głowackiego

1. Wstęp

Dwuaktówka Janusza Głowackiego *Antygona w Nowym Jorku* (dalej: *Antygona*) została napisana na początku lat 90. w ramach projektu *New Voices for a New America* (*Nowe głosy dla Nowej Ameryki*) na zlecenie waszyngtońskiej Arena Stage. Dramaturg przekształcił i uwspółcześnił kilka kluczowych elementów tragedii Sofoklejskiej, dzięki czemu nadał im nowy wymiar i aktualne znaczenie. Antygonę ucieleśnia tu bezdomna i chora psychicznie imigrantka, czyli kobieta potrójnie wykluczona. Jej status pariasa przedstawiony jest jako skutek społecznych dynamik spychających na margines wszystko, co odmienne: „[...] jak jesteś na ulicy, nikt nie traktuje cię jak człowieka” [Głowacki 2007: 102]. Pozbawionej wszystkiego – rodziny, domu, pracy, godności, ojczyzny, a nawet zdrowego umysłu – bohaterce pozostaje tylko zdolność współodczuwania. To właśnie współczucie wobec drugiej osoby, „le seul amour ici-bas qui soit vrai et juste”¹ [Weil 1949: 220], pobudza ją

1 „Jedyna miłość na świecie, która jest prawdziwa i sprawiedliwa”. Jeśli nie podano inaczej, tłumaczenia fragmentów obcojęzycznych zawartych w niniejszym artykule dokonał jego autor.

do tego, aby domagać się uznania niezbywalnego prawa człowieka do godnego pochówku.

Akcja rozgrywa się w ciągu jednej nocy w nowojorskim Tompkins Square Park, a bohaterami jest troje bezdomnych: Portorykanka Anita, rosyjski Żyd Sasza/Sasha² oraz Polak Pchełka/Flea. Punktem wyjścia fabuły jest śmierć innego kloszarda, Amerykanina Johna/Paulie, którego zwłoki zostają przeniesione na Potter's Field – cmentarz bezimiennych założony na Hart Island. Anita uważa go za swojego kochanka (choć to tylko jej fantazja) i chce pochować go w parku, bo, jak mówi, „ja jestem jego rodziną. Tu (*pokazuje park*) jest jego rodzina” [Głowacki 2007: 59]. Prosi więc Pchełkę i Saszę, aby odzyskali jego szczątki. Po dotarciu na Hart Island mężczyźni zakradają się do kostnicy i zabierają zwłoki, ale po powrocie do parku okazuje się, że wzięli ze sobą trupa nieznanego. Ku ich zdziwieniu Anita zdaje się tego nie zauważać i z pomocą Saszy chowa nieboszczyka. Kobieta jest tak poruszona uprzejmością Saszy, że natychmiast zaczyna myśleć o wspólnym życiu z nim. Podśłuchawszy ich rozmowę, Pchełka upija Saszę w obawie, że jego towarzysz niedoli go opuści. Wtedy jakiś bezdomny napada na Anitę i ją gwałci. Kobieta desperacko prosi o pomoc, ale zamroczony alkoholem Sasza nie rusza jej na ratunek. Po jakimś czasie Anita wraca i siada w milczeniu na ławce obok Saszy i Pchełki. Sztukę kończy monolog policjanta Jamesa Murphy'ego stanowiący komentarz metanarracyjny i informujący publiczność o tym, co dzieje się poza sceną:

POLICJANT: [...] Doszły nas idiotyczne plotki, że w parku znajdował się grób jakiegoś bezdomnego. To nieprawda. Przekopaliśmy połowę i nic nie znaleźliśmy. Okazało się, że źródłem tych plotek była chora psychicznie Portorykanka, która przedtem mieszkała w parku. Ta kobieta próbowała kilka razy dostać się z powrotem do parku. Nawet wtedy, kiedy otoczyliśmy go trzy-metrowym żelaznym ogrodzeniem. No i w końcu powiesiła się na głównej bramie. Została zabrana na Potter's Field... No cóż, pewnym ludziom nie można pomóc. [Głowacki 2007: 111]

2. Odpowiednio w polskojęzycznej i angielskojęzycznej wersji utworu.

2. Oryginał i tłumaczenie

Sztuka została opublikowana po raz pierwszy w języku polskim w czasopiśmie „Dialog” w 1992 roku [Głowacki 1992]. W tym samym numerze ukazał się także szkic Jana Kotta [1992: 155], który określił *Antygonę* jako jedną z trzech najważniejszych sztuk ostatniego ćwierćwiecza. Po dwóch latach utwór został wznowiony w Stanach Zjednoczonych z kilkoma zmianami w niskonakładowym wydaniu [Głowacki 1994]. Ten sam wariant tekstu najpierw przedrukowano w wyborze utworów dramaturga [Głowacki 1996], a później wydano jako osobną publikację z dołączoną płytą DVD zawierającą nagranie inscenizacji wyreżyserowanej przez Kazimierza Kutza dla Teatru Telewizji [Głowacki 2008]. Trzeci i ostatni wariant tekstu został włączony do zbioru sztuk teatralnych pisarza [Głowacki 2007]³. Wersję anglojęzyczną, przygotowaną przez autora przy współudziale amerykańskiej pisarki i scenarzystki Joan Torres, opublikowano w 1997 roku [Głowacki 1997].

Według terminologii i taksonomii zaproponowanej przez Xosé Manuela Dasilvę [2015] wersja anglojęzyczna wydaje się „przejrzystym przekładem autorskim” (*autotraducción transparente*), czyli przekładem „en la que figuran informaciones paratextuales que ponen al receptor al tanto de que se halla ante una obra traducida por el autor a partir de un texto escrito en otra lengua”⁴ [Dasilva 2015: 172]. Niewątpliwie paratekst wydania amerykańskiego wskazuje, że jest to utwór pochodny – na okładce i na stronie tytułowej widnieje napis: „translated by Janusz Głowacki and Joan Torres”⁵. Ponieważ brakuje jakiegokolwiek informacji o tekście wyjściowym, wprowadzony zostaje element „nieprzejrzystości” – nie wiadomo,

3 Nie miejsce tu na szczegółową analizę różnic między tymi wariantami, które polegają na zmianach ortograficznych, składniowych, leksykalnych oraz na usunięciu lub przeformułowaniu niektórych replik i didaskaliów. Zmiany te nie wpływają jednak na rozwój akcji i mają charakter czysto stylistyczny [zob. także Schulze, Weinhagen 2011: 213-214].

4 „[...] w którym znajdują się informacje paratekstualne objaśniające czytelnikowi, że to utwór przełożony przez autora na podstawie tekstu napisanego w innym języku”.

5 Przekład: Janusz Głowacki i Joan Torres.

czy to jeden z wariantów, które zostały opublikowane, czy inny tekst, np. jakiś wcześniejszy brulion lub rękopis. Poza tym paratekst wydania amerykańskiego nie wyjaśnia nawet, czy przekład został dokonany z języka polskiego.

Takie dwuznaczności odzwierciedlają prace poświęcone sztuce Głowackiego i poruszające problem powstania utworu. Według niektórych badaczy oryginał to wersja anglojęzyczna, dopiero później przełożona przez autora na język polski [Baniewicz 1993; 2001; Stobierska 2010; Popczyk-Szczęsna 2015]. Inni zaś utrzymują, że oryginał stanowi tekst roboczy napisany w języku angielskim, następnie przerobiony dla amerykańskiego wydania, z którego pochodzi przekład autorski w języku polskim [Nasiłowska 2013]. Pojawiają się też opinie, że sztuka powstała w języku polskim i została później przełożona na angielski [Grossman 2010; 2013; Schultze 2011ab; Schultze, Weinhagen 2011, 2014]. Trzeba zaznaczyć, że w żadnej pracy poświęconej *Antygonie* nie udało się znaleźć informacji, czy dramaturga, który zmarł w 2017 roku, kiedykolwiek zapytano o to, w jaki sposób i w jakim języku pisał tekst.

Jednym z pierwszych badaczy, którzy zajmowali się *Antygoną*, była Elżbieta Baniewicz, znana teatrolożka, autorka biografii Głowackiego pt. *Dżanus. Dramatyczne przypadki Janusza Głowackiego*. Baniewicz zakłada, że oryginałem sztuki jest wersja anglojęzyczna, natomiast tekst polski stanowi niezbyt udane tłumaczenie. Przytoczywszy pochlebną opinię Kotta, badaczka stwierdza:

[...] widocznie [Kott – A.A.] znał oryginalną wersję dramatu, gdzie bohaterowie mówią kalecząc angielszczyznę zgodnie z właściwościami własnych języków. W Ateneum grany jest autorski przekład, który niestety nie zachowuje całego bogactwa kalekiej mowy emigrantów [...]. Literacka gładkość polskiej wersji *Antyfony* ciąży na całym przedstawieniu, można sobie tylko wyobrazić, jakie rezerwy humoru, znaczeń i prawdy można byłoby uruchomić na scenie, dysponując wielojęzyczną wersją sztuki, taką, jaką jest oryginał. [Baniewicz 1993: 117]

Nawet akceptując sprzeczną z informacjami paratekstualnymi tezę, że oryginałem jest wersja anglojęzyczna, warto zauważyć, iż

wersja ta charakteryzuje się językiem nienacechowanym pod kątem diatopicznym, a w żadnym wypadku nie może być określana jako wielojęzyczna. Nawet jeżeli dzieło nie zostało pierwotnie napisane po angielsku, jak wykażemy w dalszej części artykułu, to z porównania wersji polskiej z angielską wynika, że język niezróżnicowany ze względu na pochodzenie postaci jest zamierzonym wyborem dramaturga, a nie konsekwencją udomawiającego tłumaczenia.

To z kolei opinia Agnieszki Stobierskiej [2010: 229]:

Antigone est la première pièce du dramaturge écrite [par Głowacki – A.A.] en anglais, à la suite d’une commande du théâtre de Washington Arena Stage. Très rapidement Głowacki décide de traduire son texte en polonais. Plus tard, *Antigone* est traduite en français par Urszula Mikos e Olivier Cohen (1997), puis en plus de vingt langues⁶.

Także ta teza okazuje się sprzeczna z informacjami paratekstualnymi. Poza tym nasuwałoby się pytanie, dlaczego przekład na język francuski miałby być dokonany na podstawie tekstu polskiego, a więc, według rozumowania badaczki, na podstawie tłumaczenia, a nie oryginału⁷. W każdym razie wątpliwości co do języka, z którego została przełożona sztuka, pozostają. Na przykład w wydaniu francuskim bohaterowie nazywają się tak, jak w wersji amerykańskiej: Paulie, a nie John, Flea, a nie Pchelka, jakby to ostatnie było imieniem własnym, a nie przydomkiem. Nie jest to kwestia drugorzędna, ponieważ w utworach Głowackiego małe, nieprzyjemne owady mają często znaczenie symboliczne i stanowią metaforę wyrzutków i imigrantów⁸.

6 „*Antygona* jest pierwszą sztuką napisaną [przez Głowackiego – A.A.] po angielsku, na zlecenie teatru Washington Arena Stage. Bardzo szybko Głowacki postanowił przełożyć swój tekst na polski. Później *Antygona* została przetłumaczona na francuski przez Urszulę Mikos i Oliviera Cohena (1997), a następnie na ponad dwadzieścia języków”.

7 Na stronie tytułowej wydania francuskiego znajduje się informacja: „traduit du polonais”.

8 Zob. np. sztukę *Polowanie na karaluchy* i opowiadanie *Polowanie na muchy*, na podstawie którego Głowacki napisał scenariusz do filmu Andrzeja Wajdy z 1969 roku o tym samym tytule. Na ten temat pisał Paweł Chmielewski [2002].

Inną hipotezę wysuwa Anna Nasiłowska [2013: 144], która określa sztukę Głowackiego jako „utwór pomiędzy językami” i twierdzi, że

okoliczności jego powstania sprawiły, że za wersję pierwotną trzeba uznać wersję angielską, będącą jednocześnie tłumaczeniem. [...] O ile pierwotna wersja angielska dramatu Głowackiego jest tłumaczeniem, to autotłumaczeniami są późniejsze wersje polskie, począwszy od pierwotnie drukowanej w *Dialogu*, po ostatnią, książkową ze zbioru dramatów 5½. A oryginału nie ma, tę rolę spełnił jakiś brulion, pisany po angielsku przez pisarza, który nigdy angielskiego nie studiował i nauczył się go z marszu.

Nie wyjaśnia jednak, na czym polegają szczególne okoliczności powstania utworu ani na jakich źródłach opiera przekonanie, że oryginał został napisany po angielsku. Niejasne jest również, dlaczego wersja pierwotna byłaby tłumaczeniem, skoro według badaczki także oryginał został napisany po angielsku.

Podobne informacje podaje również Beata Popczyk-Szczęсна [2015: 151] w niedawno wydanej monografii *Powtórzenia i powroty. O dramaturgii Janusza Głowackiego*. Twierdzi, że *Antyгона* to utwór

powstał[y] pierwotnie w języku angielskim, przekształcon[y] następnie w wartkie dialogi sceniczne przez amerykańskich native speakerów (we współpracy z autorem, na potrzeby inscenizacji teatralnej), a dopiero potem zapisan[y] w języku polskim, ze znaczną zmianą frazeologii i warunkowanych nią kontekstów semantycznych.

Do nieporozumień przyczynił się fakt, że sztuka powstała na zlecenie amerykańskiego teatru i premiera odbyła się jednocześnie w Polsce i w Stanach Zjednoczonych⁹. Jednak Głowacki nigdy,

9 Odpowiednio 13 lutego 1993 roku w warszawskim Teatrze Ateneum w reżyserii Izabelli Cywińskiej oraz 1 marca 1993 roku w waszyngtońskiej Arena Stage w reżyserii Laurence Maslona.

ani wcześniej, ani później, nie napisał żadnego utworu w języku angielskim i zawsze korzystał z tłumaczeń native speakerów podczas sporządzania anglojęzycznych wersji swoich utworów. Jak stwierdza Tamara Trojanowska [2003: 272] w interesującym eseju o recepcji i karierze tego polskiego dramaturga w Ameryce, Głowacki „[...] depends on translators to make his work presentable to theater producers”¹⁰. Opinię tę potwierdza Eva Nagorski, która na początku XXI wieku tłumaczyła razem z Głowackim sztukę pt. *Czwarta siostra*: „[...] he knew English well but not well enough to translate his own material”¹¹ [z korespondencji prywatnej, 8 października 2017]. Torres dodaje natomiast: „[...] when I first met him, his English was very bad. It gradually got better but was never easy for him”¹² [z korespondencji prywatnej, 11 listopada 2017].

Być może za przekonaniem pewnych badaczy kryje się nieświadome pragnienie kulturalnej rekompensaty, ponieważ istnieją asymetryczne relacje między językiem wyjściowym a językiem docelowym [Grutman 2011: 87]. Przekonanie, że sztuka została przełożona z angielskiego na polski, zakłada istnienie „infraprzekładu autorskiego” (*infra-autotraducción*) [Grutman 2011: 70-79], czyli przekładu z języka o większym prestiżu symbolicznym na język o mniej prestiżowym statusie. Ta wizja znacząco odbiega od tej, którą oferuje „supraprzekład autorski” (*supra-autotraducción*) z polskiego na angielski, mający na celu dotarcie do szerszej publiczności, wzrost zauważalności w innym kontekście kulturowym oraz zysk ekonomiczny [Grutman 2011: 86-87]. Innymi słowy, obraz Głowackiego, który pisze w języku angielskim i sam tłumaczy własne utwory, to obraz artysty, który przestał być tylko polskim dramaturgiem, aby stać się międzynarodowym, światowym autorem, a nie artystą zabiegającym o uznanie i popularność zagranicą.

Sytuację zaczyna wyjaśniać Elwira Grossman. Według niej „wbrew rozpowszechnionemu w Polsce przekonaniu, które mylnie podtrzymuje Elżbieta Baniewicz, Głowacki nie napisał tej sztuki

10 „[...] polega na tłumaczach w kwestii nadania jego dziełu formy, w jakiej można je zaprezentować producentom teatralnym”.

11 „[...] dobrze znał angielski, jednak nie dość dobrze, by tłumaczyć własne teksty”.

12 „[...] gdy pierwszy raz go spotkałam, jego angielski był bardzo kiepski. Stopniowo polepszał się, ale zawsze sprawiał mu trudność”.

pierwotnie po angielsku, ale po polsku” [Grossman 2010: 348]. Twierdzenie to doprecyzowuje w późniejszym tekście, w którym pisze:

Głowacki originally wrote *Antigone in New York* in Polish, but the play premiered in both Poland and the USA in the same year: 1993. The English text was translated (or, I would say, was rewritten/adapted) by the author himself and Joan Torres. [...] Some interpretations of the play were based on misleading assumptions. A case in point is Elżbieta Baniewicz’s reading of the play’s language¹³. [Grossman 2013: 244-245]

Jakie relacje łączą różne wersje językowe, ostatecznie wyjaśnia Brigitte Schultze, która sztuce Głowackiego poświęciła kilka wybitnych esejów, a niektóre z nich napisała wraz z Beatą Weinhausen [Schultze 2011ab; Schultze, Weinhausen 2011; 2014]¹⁴. Badaczki określają pierwsze wydanie polskie jako *Originalfassung* („wersję oryginalną”), *Ausgangstext* („tekst wyjściowy”), *Erstfassung* („pierwszą wersję”), a wydanie angielskie jako *Bearbeitung* („adaptację”). Piszą ponadto o „nieprzezroczywym” powstaniu sztuki i precyzują, że angielski „oryginał”, wspominany przez niektórych badaczy, „scheint nicht zugänglich zu sein. Sie ist zumindest als gedruckte Quelle nicht nachgewiesen”¹⁵ [Schultze, Weinhausen 2011: 207]. Analizują także różnice między polskimi wydaniem z lat 1992, 1996 i 2007¹⁶, porównują je z przekładami na język niemiecki, francuski i rosyjski i zauważają, że niektóre z nich mają eklektyczny charakter. Wreszcie stwierdzają, że sztuka jest „ein eher untypisches

13 „Pierwotnie Głowacki napisał *Antigone in New York* po polsku, niemniej sztuka miała swoją premierę zarówno w Polsce, jak i USA w tym samym, 1993, roku. Tekst w języku angielskim został przetłumaczony (czy też, rzekłabym, napisany od nowa/zaadaptowany) przez samego autora oraz Joan Torres. [...] Niektóre interpretacje tej sztuki oparte zostały na błędnych przypuszczeniach. Można tu przytoczyć przykład odczytania języka sztuki przez Elżbietę Baniewicz”.

14 Pragnę podziękować prof. Brigitte Schultze za udostępnienie mi swoich tekstów o *Antygonie*.

15 „Raczej nie jest dla nas dostępny, a przynajmniej nigdy nie został opublikowany”.

16 Wprawdzie drugi wariant został opublikowany po raz pierwszy w 1994 roku, a wydanie z 1996 roku to tylko przedruk, tak jak wydanie z 2008 roku.

Verhältnis von Ausgangstext und Übersetzungen”¹⁷, ponieważ wydaje się nie istnieć „ein als kanonisch, verbindlich geltender Ausgangstext”¹⁸ [Schultze, Weinhausen 2014: 13].

Po przedstawieniu zależności między polskim a angielskim tekstem Głowackiego pozostaje jeszcze do rozstrzygnięcia kwestia oryginału. Czy jest nim wersja polska opublikowana w 1992 roku, czy jest też ona tylko późniejszą przeróbką jakiegoś poprzedniego, niezachowanego tekstu? Sam bowiem fakt, że pierwsze wydanie polskie jest utworem oryginalnym, nie oznacza koniecznie, że jest ono oryginałem utworu. Oryginałem mógłby być tekst uprzednio napisany i później zmieniony do druku, co można stwierdzić na podstawie procesu przekładu/adaptacji na język angielski, który nastąpił jeszcze zanim tekst ukazał się w języku polskim.

3. Wspomagany przekład autorski czy adaptacja?

Pozornie anglojęzyczna wersja sztuki Głowackiego stanowi przykład „wspomagane go przekładu autorskiego” (*aided self-translation* [Jung 2002: 24]), czyli przekładu dokonanego przez autora przy współpracy z innym pisarzem lub tłumaczem. Jednak liczba i charakter zmian (językowych, stylistycznych, treściowych i strukturalnych), które wprowadzono do utworu, wykraczają poza zakres przekładu, a sam proces współpracy przebiegł inaczej, niż dotychczas zakładano.

Torres, która z Głowackim przygotowała angielską wersję sztuki, stanowczo zaprzecza istnieniu angielskiego oryginału i tak ilustruje przebieg współpracy z polskim dramaturgiem:

Janusz never prepared an English draft. He always wrote in Polish. He'd come to me with parts of his draft written in Polish and then tell me what he'd written. He continued writing the play in Polish at my place and every day after he'd written he'd tell me what he'd done, and we'd discuss it¹⁹. [z korespondencji prywatnej, 25 września 2017]

17 „Dość nietypowa relacja między tekstem wyjściowym i docelowym”.

18 „Tekst wyjściowy uważany za kanoniczny i obowiązujący”.

19 „Janusz nigdy nie przygotował projektu po angielsku. Zawsze pisał po polsku. Przychodził do mnie z fragmentami swojego projektu napisanymi po polsku, a następ-

Oryginał stanowi więc tekst w języku polskim, który Głowacki zaczął pisać przed spotkaniem z Torres i który pisał dalej podczas pobytu u amerykańskiej scenarzystki: „When Janusz came to LA with the play much of it had only been sketched out by him in Polish”²⁰ [z korespondencji prywatnej, 25 listopada 2017]. Głowacki pracował jednocześnie nad polską i angielską wersją utworu razem z Torres: „[...] he would stay with me at my place in Santa Monica and we would work together on both translating into English and altering elements of the Polish draft”²¹ [z korespondencji prywatnej, 25 września 2017]. Upływ czasu między pisaniem oryginału a przekładem jest nieznaczący, gdyż to, co dramaturg pisał, sprawdzano, dyskutowano i tłumaczono (albo raczej przerabiano i adaptowano) wspólnie z Torres w dniu następnym. Mamy więc do czynienia z „symultanicznym przekładem autorskim” (*simultaneous self-translation*), czyli przekładem „executed while the first version is still in process”²² [Grutman 2009: 20]. Jednak praca nie polegała tylko na tłumaczeniu sztuki, ponieważ dramaturg nieustannie poprawiał, zmieniał, przekształcał także polski tekst. Rękopis w języku polskim używany do sporządzenia angielskiej wersji nie zachował się („[...] it was all handwritten and the pages got discarded once we'd worked on them in English”²³ [z korespondencji prywatnej, 25 września 2017]), ale najprawdopodobniej stanowił podstawę polskiej wersji opublikowanej w 1992 roku.

Torres udostępniła nam notatki, schemat z 4 czerwca 1992 roku (zob. ryc. 1-2) oraz trzy wersje robocze w języku angielskim (zob. ryc. 3-4) pokazujące gruntowne przerebadanie, któremu została poddana sztuka²⁴. Polski tekst opublikowany w „Dialogu”

nie opowiadał mi, co napisał. Pisanie sztuki kontynuował w języku polskim u mnie, codziennie mówił mi, co napisał dnia poprzedniego, i dyskutowaliśmy o tym”.

- 20 „Gdy Janusz przyjechał do Los Angeles ze swoją sztuką, była ona w większości zaledwie szkicem, jaki napisał po polsku”.
- 21 „[...] zostawał ze mną u mnie w Santa Monica i razem pracowaliśmy zarówno nad przekładem na angielski, jak i nad zmianą elementów polskiego projektu”.
- 22 „[...] sporządzanym jeszcze podczas tworzenia pierwszej wersji”.
- 23 „[...] cały napisany został ręcznie, a jego strony były wyrzucane, gdy przerobiliśmy je po angielsku”.
- 24 Wersje robocze w języku angielskim zachowane są w prywatnym archiwum Torres. Tu odznaczamy je skrótami: EN 1, EN 2, EN 3. Tylko na pierwszej wersji figuruje data (4 czerwca 1992 roku).

nie jest więc oryginałem, ale późniejszą wersją, noszącą ślady współpracy z Torres na poziomie językowym, stylistycznym i tematycznym. To jej zawdzięczamy zmianę narodowości bohaterki, która pierwotnie była kobietą z Europy Wschodniej, a nie Portorykanką, oraz odmienną charakteryzację postaci – modyfikacje, które potem sam Głowacki wprowadził do tekstu polskiego:

When he first brought what he had written to me, the three main characters were all Eastern European. The woman was insane from the beginning. I said: crazy characters get old very quickly and if he didn't want the audience to tune out on her, she needed to be more rational. So, altering her character was a big change. I also suggested that woman be Puerto Rican and that changed the tone quite a bit. [...] I felt she was not sympathetic, so we worked a lot on her²⁵. [z korespondencji prywatnej, 25 września 2017]

Torres sprawdziła, jak przebiegają portorykańskie ceremonie żałobne, których wprowadzenie do tekstu nadało specyficzną, etniczno-kulturową konotację postaci Anity i zanurzyło scenę pochówku w magiczno-rytualnej aurze. Posłużyło także podkreśleniu wizerunku kobiety jako „wybranki Boga”, która pragnie godnie pochować innego bezdomnego nie tylko z powodu litościwego impulsu, lecz także by wykonać zadanie powierzone jej przez Stwórcę (zob. I, 7). Inna podstawowa zmiana dotyczy monologów policjanta, które w języku angielskim zostały gruntownie skrócone i przerobione przy pomocy odmiennego, bardziej potocznego rejestru językowego. Właśnie podczas pracy nad postacią policjanta wyszły na jaw odmienne wizje Głowackiego i Torres:

We had the most heated discussions about the policeman. [...] His [Głowacki's – A.A.] draft had the policeman sounding

- 25 „Gdy po raz pierwszy przyniósł mi swoje zapiski, wszystkie trzy główne postacie pochodziły z Europy Wschodniej. Kobieta już od początku była obłąkana. Powiedziałam, że niepoczytalne postaci bardzo szybko się starzeją i jeśli nie chce, by widzowie ją zignorowali, musiałaby być bardziej racjonalna. Tak więc modyfikacja jej postaci była wielką zmianą. Zasugerowałam również, by kobieta była Portorykanką, co w znacznym stopniu zmieniło wydźwięk. [...] W moim odczuciu nie była współczująca, więc poświęciliśmy jej wiele pracy”.

very much like a European authority figure, his wit very black Polish humor. I kept writing and rewriting that part. It played pretty well on stage, but there were still bits Janusz wanted to hang on to that made the character feel somewhat inconsistent. [...] I rewrote his policeman's speeches but there were some things Janusz thought were funny and wouldn't budge on, even though they made the character sound inconsistent²⁶. [z korespondencji prywatnej, 25 września 2017]

Można założyć, że również wersja polska nosi jakieś ślady skrócenia monologów policjanta. W wersji angielskiej zostały z nich usunięte, streszczone lub przeformułowane liczne fragmenty.

Osobną kwestią są imiona *dramatis personae*. Pierwotnie główna bohaterka miała na imię Jola/Yola, ale za namową Torres zmieniono je na Annie [EN 1], następnie na Anę [EN 2], a w końcu na Anitę [EN 3; Głowacki 1997]²⁷. Według Torres

Yola became Anita when she switched from being a European to being a Puerto Rican. I felt there were too many Eastern Europeans and there needed to be someone representing another immigrant population. Janusz agreed²⁸. [z korespondencji prywatnej, 2 października 2017]

Jednak imię Jola nie zniknęło ze sztuki, gdyż nadano je kobiecie Pchełki, która w wersjach roboczych [EN 1, EN 2, EN 3] miała na

- 26 „Najgorliwsze dyskusje prowadziliśmy na temat policjanta. [...] W jego [Głowackiego – A.A.] projekcie policjant sprawiał wrażenie europejskiego autorytetu o bardzo czarnym, polskim poczuciu humoru. Tę rolę przepisywałam na okrągło. Całkiem nieźle wyszła na scenie, ale wciąż pozostawały pewne elementy, na które Janusz się uparł, a za sprawą których postać ta wydawała się nieco niespójna. [...] Napisałam na nowo kwestie policjanta, jednak pewne rzeczy Janusz uważał za zabawne i nie chciał ustąpić w ich przypadku nawet pomimo tego, że przez nie postać sprawiała wrażenie niespójnej”.
- 27 Z korespondencji prywatnej, 2 października 2017. Zob. także schemat dołączony do niniejszego artykułu. W notatkach Torres pojawia się lista imion, które były brane pod uwagę, m.in. Angelina, Anabel, Anastasia, Ana Maria.
- 28 „Yola została Anitą, gdy zamiast Europejską stała się Portorykanką. Miałam odczucie, że postaci z Europy Wschodniej było za dużo i brakowało kogoś, kto reprezentowałby inną populację imigrantów. Janusz na to przystał”.

imię Ada. We wszystkich wersjach roboczych w języku angielskim rosyjski Żyd nosił imię Boris, które później zostało zmienione na Sasha/Sasza. Torres wyjaśnia, że ta decyzja została podjęta, bo „Boris seemed too generic Russian”²⁹ [z korespondencji prywatnej, 2 października 2017]. Jedyna nazwa, która pozostała na wszystkich etapach pracy nad tekstem w wersji pierwotnej, to przydomek Pchełka/Flea. Policjant nazywa się Jim Murphy we wszystkich wersjach w języku angielskim i w pierwszym wydaniu polskim, ale od drugiego wydania stał się Jamesem Murphym. Najwyraźniejsza modyfikacja dotyczy jednak postaci zmarłego, który w tekście angielskim nosi imię Paulie, a w polskim John. Torres nie pamięta, aby Głowacki kiedykolwiek mówił jej o imieniu John, ani nie kojarzy, czy to imię było obecne w polskim oryginale [z korespondencji prywatnej, 25 września 2017]. Można więc założyć, że dramaturg wprowadził je w późniejszej fazie pracy nad tekstem i że w tej formie pojawia się ono w pierwszym wydaniu polskim. Jednak począwszy od drugiego wydania, choć w spisie *dramatis personae* pozostał John, w dialogach używa się często zdrobnienia Johnny. Wynika to być może z wpływu tekstu angielskiego, w którym postać zmarłego nosi imię wywołujące uczucia bliskości, poufałości i kameralności³⁰. Możliwe, że w tekście roboczym napisanym w języku polskim Głowacki nie wybrał jeszcze imienia dla tej postaci, a podczas przygotowywania tekstu do druku zdecydował się na imię John z powodu jego stereotypowej funkcji – bohatera o typowym imieniu anglosaskim publiczność mogła uznać za Amerykanina *par excellence*.

Zasadniczo zmieniona została też struktura dramatu. Dwie pierwsze wersje robocze w języku angielskim zawierają czternaście scen, trzecia – piętnaście, wersja drukowana – czternaście, a wszystkie wydania polskie – szesnaście. Różnice wynikają najczęściej z cięć, przesunięć, złączeń i dotyczą zarówno poszczególnych replik, jak i całych dialogów, które zostały usunięte, streszczone

29 „Borys sprawiał wrażenie zbyt stereotypowego Rosjanina”.

30 Schultze [2011b: 331-332] sugeruje, że imię Paulie stanowi aluzję do Polinika, brata Antygony w tragedii Sofoklesa, który w tekście Głowackiego ogrywa podobną rolę.

lub przeniesione do innych miejsc utworu. Celem tego zabiegu było zapewne nie tylko szlifowanie tekstu pod kątem formalnym i stylistycznym poprzez nadanie mu szybszego tempa, większej zwięzłości i potoczniejszego rejestru językowego, lecz także zmiana dynamik narracyjnych. Na przykład w pierwszej wersji roboczej w języku angielskim Anita nie zostaje zgwałcona. Gwałt został dodany dopiero w trzeciej wersji. Można więc przypuszczać, że scena ta nie była obecna w polskim oryginale. Pierwszą wersję roboczą w języku angielskim kończą trzy krótkie monologi bohaterów [EN 1 (akt II): 13], które zostają przerwane przez wtargnięcie policji do parku, po czym następuje monolog policjanta [EN 1 (akt II): 14]. W każdej wersji językowej monolog ten pozostał prawie niezmieniony, zaś monologi trzech innych postaci umieszczono w różnych punktach tekstu. Didaskalia dostarczające informacji o czasie, miejscu akcji oraz mimice bohaterów zostały prawie w całości napisane na nowo. Zmiany dotyczyły też elementów kulturowych, odniesień historycznych, imion postaci publicznych, marek alkoholi, wydarzeń bieżących, które w większości poddano procedurom substytucji, usunięcia, uogólnienia, redukcji.

Zarówno we wszystkich wydaniach polskich, jak i w pierwszej wersji roboczej w języku angielskim akcja rozgrywa się w nowojorskim Tompkins Square Park. Natomiast w kolejnych wersjach [EN 2; EN 3; Głowacki 1997] mowa jest tylko o „typical New York park”³¹. W pierwszym wydaniu polskim autor wspomina o demonstracji przeciwko wojnie w Zatoce Perskiej [Głowacki 1992: 5], która służy mu do umieszczenia akcji w konkretnym kontekście czasowym; tak samo jest we wszystkich wersjach roboczych w języku angielskim. Jednak począwszy od drugiego wydania polskiego mowa jest tylko o niesprecyzowanym proteście przeciwko polityce rządu [Głowacki 1994: 5], a w wydaniu amerykańskim odniesienie to zostało wręcz usunięte. We wszystkich wydaniach polskich wspomina się o winie Pershing i wódce Stolicznaja, które jednak w ostatniej wersji roboczej w języku angielskim [EN 3] zostały zastąpione ogólnymi nazwami: *wine* i *vodka*. W wydaniu amerykańskim zamiast Pershingu pojawia się natomiast ekwiwalent

31 Typowym parku nowojorskim.

funkcjonalny: tanie wino kalifornijskie Nightrain³². W pierwszym wydaniu polskim autor osiąga efekt komiczny dzięki zaliczeniu do grona znanych intelektualistów także generała Schwarzkopfta [Głowacki 1992: 34], podobnie w wydaniu amerykańskim, gdzie jednak wspomniany jest generał Colin Powell [Głowacki 1997: 68]. W późniejszych wydaniach polskich efekt komiczny został wyeliminowany i wspomina się o prawdziwym intelektualście – pisarzu Philipie Rocie [Głowacki 2007: 97]. Inny przykład konwersji to określenie zmarłego mianem „arystokraty z Bostonu” we wszystkich wydaniach polskich, podczas gdy w języku angielskim, począwszy od trzeciej wersji roboczej, Paulie opisywany jest jako WASP [White Anglo-Saxon Protestant]. Wreszcie obserwuje się redukcję tekstu w scenie, w której Anita zwierza się Saszy, że kiedyś marzyła o otwarciu bodegi w Portoryko. W tekście polskim autor ucieka się do rozwlekłego opisu: „[...] taki mały sklep ze wszystkim ... Kawa, owoce, sery, soki, może i hamburgery” [Głowacki 1992: 31], podczas gdy w języku angielskim mowa jest tylko o „little grocery store” („sklepiku spożywczym”) – już od pierwszej wersji roboczej. Przy tłumaczeniu elementów kulturowych nie została zastosowana spójna strategia, choć w języku angielskim obserwuje się pewną tendencję do uogólnienia, redukcji lub usunięcia terminów zbyt naznaczonych.

Nie zawsze jednak Głowacki przyjmował sugestie Torres, tak jak stało się to w przypadku zmiany tytułu: „We had a lot of discussion about the title. I thought it should have been *Antigone in the Park* because it was more generic. He thought the critics would like it better if it was New York”³³ [z korespondencji prywatnej, 25 września 2017]. Być może autor chciał podkreślić odniesienia do Sofoklesa także poprzez stylizację tytułu (zob. np. *Edyp w Kolonie*), zawierając w nim współczesny klucz interpretacyjny, z Nowym Jorkiem jako wyraźnym symbolem Zachodu.

- 32 W notatkach Torres pojawia się lista marek alkoholi, które były brane pod uwagę: Thunderbird, Cinco, Wild Irish Rose i właśnie Nightrain.
- 33 „Odbiliśmy wiele dyskusji na temat tytułu. Według mnie miał on brzmieć *Antigone in the Park* (*Antygona w parku*), ponieważ był on bardziej ogólny. Jego zdaniem krytycy preferowali jednak Nowy Jork”.

4. Wnioski

Opisując strategie przekładu autorskiego najczęściej używane przez polskich pisarzy, Andrea Ceccherelli [2013: 169-170] podkreśla, że zjawisko to „è strettamente connesso alla storia politica del paese”³⁴, i dodaje: „[...] espropriazione, esperimento, esilio: queste le tre parole chiave, i tre contesti sul cui sfondo si sviluppa la storia dell'autotraduzione nel Novecento polacco”³⁵. Według tego klucza Głowacki należy do pisarzy, którzy stosowali przekład autorski wskutek emigracji politycznej. Kiedy w Polsce został ogłoszony stan wojenny, dramaturg przebywał w Londynie z okazji premiery swojej sztuki w Royal Court Theatre. Postanowił wtedy nie wracać do kraju i wkrótce wyemigrował do Stanów Zjednoczonych [Głowacki 2004: 5-19]. Jego przekłady autorskie mają charakter epizodyczny i pochodzą z okresu, gdy pisarz miał już międzynarodową renomę, jego sztuki były wystawiane w amerykańskich teatrach i publikowane przez prestiżowe wydawnictwa. Nie służyły mu do autopromocji na amerykańskiej scenie teatralnej, ale odpowiadały pragnieniu większej kontroli nad rezultatem pracy tłumaczy z powodu niezadowolenia z poprzednich przekładów swoich dzieł. Zostało to potwierdzone przez Torres: „[...] he hadn't been satisfied with his previous English translators, especially on *Fortinbras Gets Drunk*, which changed drastically once we got to work on it”³⁶ [z korespondencji prywatnej, 20 listopada 2017].

Torres nie zna polskiego i nie jest zawodową tłumaczką, lecz pisarką i scenarzystką³⁷. Tak przedstawia pracę nad anglojęzyczną wersją *Antygony*: „[...] the way we worked was: he would write in

34 „Jest ściśle związane z polityczną historią kraju”.

35 „Ekspropriacja, eksperyment, emigracja – to trzy słowa kluczowe, trzy konteksty, na których tle rozwija się historia przekładu autorskiego w polskim XX wieku”.

36 „[...] nie był on zadowolony ze swoich poprzednich tłumaczy języka angielskiego, zwłaszcza w przypadku sztuki *Fortinbras się upił*, która radykalnie się zmieniła, gdy zaczęliśmy nad nią pracować”.

37 „Let me say first off that Janusz wrote in Polish and I do not speak Polish” („W pierwszej kolejności powiem, że Janusz pisał po polsku, a ja po polsku nie mówię”) [z korespondencji prywatnej, 25 września 2017]. Torres napisała scenariusz do kultowego filmu horror *Blacula* (1972) i do jego sequela *Scream Blacula Scream* (1972), sztukę *Better Half Dead: A Comedy Thriller* (1998) oraz książkę

Polish and then tell me in English what he was trying to achieve. We'd discuss it and try different possibilities"³⁸ [z korespondencji prywatnej, 25 września 2017]. Do adaptacji niezbędny stał się etap pośredni – ustne przeformułowanie tekstu wyjściowego w języku angielskim ze strony autora. Trzeba jednak zaznaczyć, że owo przeformułowanie odbywało się podczas procesu pisania tekstu wyjściowego w języku polskim, a nie po jego zakończeniu: po napisaniu danego fragmentu Głowacki tłumaczył go ustnie na angielski, po czym wraz z Torres dokonywali roboczego przekładu pisemnego, który często poddawany był gruntownej przeróbce. Zabieg ten zachował charakter symultaniczny, o którym była mowa w odniesieniu do Grutmana.

Głowacki wykorzystał podobną metodę także w przypadku *Czwartej siostry*, którą tłumaczył na angielski wraz z amerykańską scenarzystką Nagorski. Wtedy ustne przeformułowywanie nie było potrzebne, ponieważ współpracowniczka знаła język wyjściowy. Ich praca przebiegła w następujący sposób: Głowacki czytał na głos tekst po polsku, Nagorski tłumaczyła ze słuchu, po czym razem sprawdzali i zmieniali przekład. Oto jak scenarzystka opisuje proces współtłumaczenia:

He first wrote *The Fourth Sister* in Polish, and we then translated it together into English. He would read his handwritten text aloud in Polish and I would type it in English on the computer, producing an instant translation. Sometimes, I'd get his pages and work on them on my own. He then would read the translations over, making suggestions. He had a remarkable ear for what rang true and, more importantly, what didn't. Every single word was meaningful to him, and dialogue was his specialty³⁹. [z korespondencji prywatnej, 8 października 2017]

Men Who Hate Women and the Women Who Love Them: When Loving Hurts and You Don't Know Why (2002, wraz z Susan Forward).

- 38 „[...] pracowaliśmy w następujący sposób: on pisał po polsku, a potem po angielsku opowiadał mi, co chciał osiągnąć. Omawialiśmy to, wypróbując różne możliwości”.
- 39 „Początkowo napisał *Czwartą siostrę* po polsku, a następnie przełożyliśmy ją razem na angielski. Czytał na głos swój manuskrypt po polsku, a ja zapisywałam

Również w przypadku *Czwartej siostry*, choć w mniejszym stopniu, praca nad przekładem wpłynęła na tekst polski, do którego zostało wprowadzonych kilka zmian: „Yet once in a while, we'd come up with something so good in English, he'd then change the wording in the Polish version to make it closer to the new English version”⁴⁰ [z korespondencji prywatnej, 8 października 2017].

Współpracę między Głowackim i Torres należy ujmować raczej w kategoriach wspólnej adaptacji, a nie wspomaganego przekładu, choć tak przedstawia się w paratekście wydania amerykańskiego⁴¹. Na ten rodzaj partnerskiego współdziałania wskazują: metoda pracy nad angielską wersją sztuki, liczba zmian wprowadzonych w tekście (częściowo zaproponowanych przez współpracowniczkę polskiego dramaturga), dostosowanie utworu do innego kontekstu kulturalnego oraz chęć zaspokojenia potrzeb nowej publiczności. Jednocześnie także polska wersja *Antygony* nosi ślady tej współpracy i widoczny jest wpływ wersji angielskiej na jej ostateczny

go po angielsku na komputerze, tworząc natychmiastowy przekład. Niekiedy dostawałam jego strony i samodzielnie nad nimi pracowałam. Następnie czytał jeszcze raz tłumaczenia, sugerując zmiany. Cechowała go niesłychana łatwość oceny, co brzmi wiarygodnie, a przede wszystkim – co tak nie brzmi. Każde jedno słowo było dla niego istotne, a jego specjalnością były dialogi”.

- 40 „Niemniej jednak raz na jakiś czas wymyślaliśmy coś, co brzmiało genialnie po angielsku; zmieniał wtedy sformułowanie w polskiej wersji, aby było bliższe tej nowej, anglojęzycznej”.
- 41 Na nowo powstałej stronie internetowej pisarki można przeczytać, że *Antigone in New York* i *Fortinbras Gets Drunk* były „translated/adapted by Joan Torres” („przetłumaczone/zaadaptowane przez Joan Torres”), co możemy uważać za swojego rodzaju sprostowanie informacji znajdujących się w paratekście wydania amerykańskiego [zob. *Antigone in New York* 2020]. To, że w anglojęzycznym wydaniu *Fortinbrasa* ... nie ma informacji o wkładzie Torres, ona sama wyjaśnia w następujący sposób: „Because he had previously committed to other translators I didn't get any credit on it. [...] That was the first project we worked on together. And because I am a writer as well we did a lot of restructuring, we added characters and the whole process took over a year. We worked well together and that is why he kept coming back with his future projects” („Ponieważ wcześniej zobowiązał się do współpracy z innymi tłumaczami, nie otrzymałam z tego względu żadnego uznania. [...] To był pierwszy projekt, nad jakim wspólnie pracowaliśmy. A ponieważ jestem także pisarką, przeprowadzaliśmy sporo restrukturyzacji, dodawaliśmy postaci, a cały proces trwał ponad rok. Dobrze nam się razem pracowało i dlatego wielokrotnie wracał z następnymi projektami”) [z korespondencji prywatnej, 10 listopada 2017].

kształt. Symultaniczna praca nad dwiema wersjami językowymi oraz ich wzajemne oddziaływanie wydają się zatem zaprzeczać tezie o linearności procesu „tłumaczenia/adaptacji” w stosunku do „oryginału” oraz o istniejącej między nimi hierarchii.

Skróty

- EN 1 – pierwsza anglojęzyczna wersja robocza sztuki *Antigone in New York* (oryginał zachowany w prywatnym archiwum Joan Torres)
 EN 2 – druga anglojęzyczna wersja robocza sztuki *Antigone in New York* (oryginał zachowany w prywatnym archiwum Joan Torres)
 EN 3 – trzecia anglojęzyczna wersja robocza sztuki *Antigone in New York* (oryginał zachowany w prywatnym archiwum Joan Torres)

Bibliografia

- Antigone in New York* (2020), [dostęp: 6 marca 2020],
<https://www.joantorres.com/adaptations>.
- Baniewicz Elżbieta (1993), *Antyгона wśród gwiazd*, „Twórczość”, nr 5, s. 113-117.
- Baniewicz Elżbieta (2001), *Janusz Głowacki, „Antyгона w Nowym Jorku”. Antyгона w Tompkins Park*, w: *Dramat polski. Interpretacje. Część 2: Po roku 1918*, red. Jan Ciechowicz, Zbigniew Majchrowski, słowo/obraz terytoria, Gdańsk, s. 355-363.
- Ceccherelli Andrea (2013), *Autotraduttori polacchi del Novecento: un saggio di ricognizione*, w: *Autotraduzione e riscrittura*, red. Andrea Ceccherelli, Gabriella Elina Imposti, Monica Perotto, Bononia University Press, Bologna, s. 169-182.
- Chmielewski Paweł (2002), *Muchy, karaluchy, pchły. Emigranci i emigracja wewnętrzna. „Kopciuch”, „Polowanie na karaluchy”, „Antyгона w Nowy Jorku” Janusza Głowackiego*, w: tegoż, *Słowacki w supermarkecie. Szkice o polskim dramacie*, Czarny kot, Gdańsk, s. 47-70.
- Dasilva Xosé Manuel (2015), *La opacidad de la autotraducción entre lenguas asimétricas*, „Trans. Revista de Traductologia”, nr 19/2, s. 171-182, [dostęp: 25 listopada 2020], <https://tinyurl.com/y4muqm2q>.
- Głowacki Janusz (1992), *Antyгона w Nowym Jorku*, „Dialog”, nr 10, s. 5-40.
- Głowacki Janusz (1994), *Antyгона w Nowym Jorku*, Bicentennial Publishing Company, New York.

- Głowacki Janusz (1996), *Antygona w Nowym Jorku*, w: tegoż, *Ścieki, skrzeki, karaluchy. Utwory prawie wszystkie*, Polska Oficyna Wydawnicza BGW, Warszawa, s. 13-83.
- Głowacki Janusz (1997), *Antigone in New York*, przeł. Janusz Głowacki, Joan Torres, Samuel French, New York–Hollywood–London–Toronto.
- Głowacki Janusz (2004), *Z głowy, Świat Książki*, Warszawa.
- Głowacki Janusz (2007), *Antygona w Nowym Jorku*, w: tegoż, *5½. Dramaty, Świat Książki*, Warszawa, s. 30-111.
- Głowacki Janusz (2008), *Antygona w Nowym Jorku*, Elipsa, Warszawa.
- Grossman Elwira (2010), *O płynnej polskości, diasporycznych horyzontach i komparatystyce w Glasgow uwag kilka*, w: *Literatura polska w świecie*, t. 3: *Obecności*, red. Romuald Cudak, Uniwersytet Śląski, Gnome, Katowice, s. 345-357.
- Grossman Elwira (2013), *Transnational or Bi-cultural? Challenges in Reading post-1989 Drama 'Written outside the Nation'*, w: *Polish Literature in Transformation*, red. Ursula Phillips, LIT Verlag, Münster, s. 241-250.
- Grutman Reiner (2009), *Self-Translation*, w: *Routledge Encyclopedia of Translation Studies*, red. Mona Baker, Gabriela Saldanha, Routledge, London, s. 257-260.
- Grutman Reiner (2011), *Diglosia y autotraducción vertical (en y fuera de España)*, w: *Aproximaciones a la autotraducción*, red. Xosé Manuel Dasilva, Helena Tanqueiro, Academia del Hispanismo, Vigo, s. 69-91.
- Jung Verena (2002), *English-German Self-translation of Academic Texts and its Relevance for Translation Theory and Practice*, Peter Lang, Frankfurt.
- Kott Jan (1992), *Antygona powiesiła się w Tompkins Square Park*, „Dialog”, nr 10, s. 153-155.
- Nasiłowska Anna (2013), *Głowacki – dwujęzycznie (na przykładzie „Antygony w Nowym Jorku”)*, w: *Dramaturgia Janusza Głowackiego – trochę teatru*, red. Jan Ciechowicz, Wydawnictwo UG, Gdańsk, s. 144-154.
- Popczyk-Szczęśna Beata (2015), *Powtórzenia i powroty. O dramaturgii Janusza Głowackiego*, Wydawnictwo UŚ, Katowice.
- Schultze Brigitte (2011a), *„Antygona w Nowym Jorku” Janusza Głowackiego po polsku, angielsku i niemiecku, czyli: o jakiej sztuce scenicznej mówimy?*, „Oder Übersetzen”, nr 2, s. 130-143.
- Schultze Brigitte (2011b), *Bedeutungsbildung zwischen textuellem Angebot und individuellem Rezeptionshorizont: Janusz Głowackis „Antygona w Nowym Jorku” („Antigone in New York”) – polnisch, englisch und*

- deutsch*, „Convivium. Germanistisches Jahrbuch Polen”, s. 321-343, [dostęp: 26 listopada 2020], <https://tinyurl.com/y6atb732>.
- Schultze Brigitte, Weinhausen Beata (2011), Janusz Głowacki „*Antigone in New York*” *international: Selektion, Substitution und Exponierung von Sinnangebot*, „Forum Modernes Theater”, vol. 26, nr 1-2, s. 207-222, [dostęp: 26 listopada 2020], <https://muse.jhu.edu/article/554845>.
- Schultze Brigitte, Weinhausen Beata (2014), *Theaterlandschaften als Bedingungsrahmen für literarischen, intermedialen und kulturellen Transfer: Janusz Głowacki's Dramen „Kopciuch” („Aschenkinder”) und „Antygona w Nowym Jorku” („Antigone in New York”), „Rocznik Komparatystyczny”, nr 5, s. 11-47.*
- Stobierska Agnieszka (2010), *Antigone des 'homeless' dans la 'comédie du désespoir' de Janusz Glowacki: „Antigone à New York”, w: Les Antigones contemporaines (de 1945 à nos jours)*, red. Rose Duroux, Stéphanie Urdician, Presses Universitaires Blaise Pascal, Clermont-Ferrand, s. 229-241.
- Trojanowska Tamara (2003), *Many Happy Returns: Janusz Glowacki and His Exile Experience*, w: *Living in Translation: Polish Writers in America*, red. Halina Stephan, Rodopi, Amsterdam–New York, s. 259-288.
- Weil Simone (1949), *L'Enracinement. Prélude à une déclaration des devoirs envers l'être humain*, Gallimard, Paris.

Alessandro Amenta

**On the original, the self-translation and the adaptation.
Considerations about the Polish and the English Version of Janusz
Głowacki's *Antigone in New York***

Janusz Głowacki's internationally acclaimed tragicomedy inspired by Sophocles' *Antigone* has been the subject of intense debate and misinterpretations. The article aims to demonstrate that the play was primarily written in Polish, and that the English version is an adaptation/rewriting made by the author in collaboration with the American screenwriter Joan Torres. Furthermore, it shows that the English version was created while the writing of the Polish text was still in progress, so that the former influenced and left clear traces in the latter, questioning the traditional hierarchy between the original and the translated or adapted text.

Keywords: self-translation; adaptation; Janusz Głowacki; *Antigone in New York*.

Alessandro Amenta – doktor habilitowany, wykłada na Uniwersytecie „Tor Vergata” w Rzymie. Zajmuje się translatoryką, onomastyką, xx-wieczną literaturą polską, studiami genderowymi w Europie Wschodniej. Autor monografii: *Il discorso dell'Altro. La costruzione delle identità omosessuali nella narrativa polacca del Novecento* (2008) i *Le parole e il silenzio. La poesia di Zuzanna Ginczanka e Krystyna Kraheńska* (2016). Przetłumaczył na język włoski utwory Witolda Gombrowicza, Adama Zagajewskiego, Wiesława Myśliwskiego, Zuzanny Ginczanki, Andrzeja Stasiuka, Eugeniusza Tkaczyszyna-Dyckiego, Izabeli Filipiak, Piotra Pazińskiego, Łukasza Jarosza i innych. Redaktor naczelny czasopisma „pl.it / rassegna italiana di argomenti polacchi” (plitonline.it). Współzałożyciel Włoskiego Stowarzyszenia Polonistów. W 2012 roku został uhonorowany przez Ministerstwo Kultury i Dziedzictwa Narodowego odznaką „Zasłużony dla Kultury Polskiej”.

- 1/6/1922 Rank 1st draft
- 1 - Policeman (Genl.)
- 2 - A & B
 all funds out P is dead, Patten's Field,
 radio fixing, roller coaster,
- 3 - F & B -
 Lancia, Edison, epileptic, boiler room, Leach
 A enters
 F kills his story, after she opposes him
- 3A - A leaves
 F confers Leach at Boiler room
 gun, & Paulie - does
 milk packets - exits go from upstairs
 hidden - safe
 blacksmith - remains outdoors
 F & B, Boris - get his father
 Jews in Poland - says they decimated them
- 4 - A, F & B
 A & F goes (God wants him buried)
 burial coats
 Judas & Patten's Field
 deal for liquor
- 5 - Policeman - 3 phases
- 6 - F & B
 Patten's Field opening cobble
 Yola story
- 7 - Policeman
 body bags, cardmere sweater
- 8 - F & B
 Police clearing Patten's counting
 trip to Venus, Milton, the exploits
 Yola com. fits
- 9 - Policeman
 bodies, one was, tickets to NY, gun found upstairs, milk ma
- 10 - A & B = Paulie
 This one, digging
 A & B - old & back
 Paulie & police

- PIECE
- need cardmere sweater.

Ryc. 1-2 Schemat EN 1. Dokument datowany na 4 czerwca 1992.

A – Annie, B – Boris, F – Flea, P – Paulie. Dzięki uprzejmości Joan Torres

11- A & B rigging ^{booklets}
A's story - ^{little booklet} ^{like} ^{friend}
B's parent's story, out the window, B's wife, Sandro,
at, ~~out the window~~ ^{prof} ² ^{wife}, out the window,
wellfare, pain glass, A leaves to get books

12- F & B -
7 returns, ^{overland}, ^{renegotiation} ^{idea},
fit year, won't make it till AM, Bouch.

13- A, F, B
Mixing together, Fortinsky, a rig, ^{Sandro's} ^{story},
A has hope if ^{he} ^{looks} ^{at} ^{the} ^{ground}

14- Policeman
A hung himself, ^{path} ^{empt}

Hope were
A & B - both hope
to go to ^{France}, ^{then}, ^{will} ^{help} ^{him}, ^{will} ^{see} ^{him}

ANTIGONE IN NEW YORK Act 1 Scene 1 Page 2

I want to stay from the moment that I was met.

Good evening. My name is Jim Murphy. Sergeant Jim Murphy. I have nothing against the homeless, they're just like you and me except they're ~~homeless~~ *homeless*. A lot of highly educated, ~~homeless~~ *homeless*, cultured people a lot of them. And they're as American as you and me. I wanna be fair now and so I've got to tell you that these people are not just Americans. Some of them represent other countries as well. Some of them were looking for political freedom and some were just looking to improve their standard of living. So they left their homes and settled down in New York, in the Port Authority building, in the streets, in the parks. Whenever they loved their newly adopted mother ~~America~~ *America* and they were grateful for everything she did for them. Two years ago I was on a patrol ~~in~~ *in* the Lower East Side and there was a protest march against the Gulf War. First they walked up First Avenue, then they turned onto Seventh Street and wound up near Thompkins Square Park. Naturally they ~~headed~~ *headed* out Old Glory and ~~decided~~ *decided* to burn it. And then they got aggressive. Towards me. Very aggressive. I'm a cop but I got scared. I've only got seven bullets in this thing, right? But then, the homeless people started pouring out of that park. They were hungry. They were dirty but full of enthusiasm. They were sick with AIDS, with TB, with syphilis, ~~and~~ *and* you name it. They had it. But they were bursting with patriotic ~~feelings~~ *feelings*. They attacked the demonstrators and smothered the flames with their hands, with ~~their~~ *their* hands. With whatever they could get... before that flag ever touched the ground. Then they put Her up, what was left of Her, and flew Her over the Park. And for this I respect them. And the other policemen respect them too. I mean the ~~majority~~ *majority* of policemen... Well, the majority anyway... ~~There~~ *There* quite a lot of policemen respect them. Naturally, there have been misunderstandings. These people have some weird sense of time. Like we're thinking about what's going to happen in ten years but they're thinking about the next two hours. Time's different. Don't ask me why. I'm not a philosopher. I'm a cop. For instance, we sleep at night, right? That's normal. But they sleep during the day because they think it's safer. (shrugs) So a lot of the time they don't know what the hell is going on. Even if they aren't ~~serious~~ *serious*. Well, anyway, so what's the point? The point is that we stand for the American work ethic. Not just us but a lot of generous people are trying to get them back on track. But it doesn't happen very often. Actually it hardly ever happens but if it does then we all get to feel good. ~~For instance~~, there was this homeless guy who lived updown in the Columbus Circle area. This guy was always drunk, never washed, never shaved, stunk to high hell. And never spoke either. I spoke to him. Nothin. But then, one day, he wakes up and starts selling books. There are a few more homeless selling books in Columbus Circle you know but this guy was inventive. He got himself a chair. Some wood. Made a little desk. Had a place for people to read. So

ok.

where met.

man

ok

Let's go to the bottom

in words to essence

in case

let me tell u

mark

must call us

let me tell u about one.

did

Ryc. 3-4 EN 1, akt I, scena 1. Dzięki uprzejmości Joan Torres

Violence in street's a violent place 50

ANTIGONE IN NEW YORK Act 1 Scene 1 page 3

everyone came to him first. And he had a bigger selection than anyone else. And not only the usual Playboy, Penthouse and Screw but literature. This guy had the big books. I myself bought a Stephen King from him that was that thick. And let me tell you, if some jealous bastard hadn't strangled him and thrown his body in the Hudson he'd have an apartment by now. One of the things I try to do is talk these people into moving to the shelters. There's a lot of shelters in this city. But they give me hard time about it. Like I told one guy this morning, move to the shelter. And what does he say? He says he's afraid. Jesus! About what I asks him. After all the number of rapes, robberies and murders in those places isn't much more than on the streets. And he'd be indoors. But he says why. (shrugs) Why. To be civilised I say. So again he says why. And I say lots of those places have TVs, you could participate in the culture a little. ~~Again why?~~ I say because sooner or later we're all gonna die and you know what he says? Why! ~~The fucker.~~ What does he this is, a course in existentialism? I don't know why. I'm a cop. Jesus H. Christ.

to point the problem

one of them

listen
(walkie-talkie crackles and beeps.)

Excuse me.

(he answers the call and talks on the phone)

Yeah. Murphy here. Yeah. Yeah. Okay.

(to audience)

Sorry. We've got a domestic on 11th Street. I'll be back.

Marta Wanicka

Katedra Neofilologii, Literatur i Kultur, Uniwersytet Boloński

Czytać między przekładami. *Rzecz Czarnoleska* Juliana Tuwima w języku włoskim

1. Wprowadzenie: tekst nieprzetłumaczalny?

Tłumaczenie wiersza Juliana Tuwima [1929] *Rzecz Czarnoleska* z pewnością stanowi ogromne wyzwanie nawet dla najbardziej doświadczonego tłumacza. Trudności zaczynają się już przy samym tytule wiersza. Użycie słowa „rzecz” w znaczeniu nietypowym we współczesnym języku polskim sprawia, że tytuł często jest niejasny nawet dla polskiego czytelnika, a przekład tytułu komplikuje dodatkowo podwójne odwołanie do polskiej tradycji literackiej, zawarte zarówno w toponimie „Czarnolas”, jak i w samym wyrażeniu „rzecz czarnoleska”. Trudności bynajmniej nie ubywa po zagłębieniu się w tekst utworu. Dwuznaczna treść wyrażona w trzech zwrotkach składających się z trzech regularnych jedenastozgłoskowców i z krótszego wersu (raz siedmio-, dwa razy ośmierzgłoskowca) o rymach krzyżowych w wiernej postaci jest niemalże nie do oddania – nie tylko ze względu na restrykcje metryczne, lecz również na złożony charakter sugerowanych obrazów.

Ta krótka charakterystyka, nawet bez wyszczególnienia konkretnych problemów tłumaczeniowych, pozwala zrozumieć, że mamy do czynienia z tekstem o wysokim poziomie nieprzetłuma-

czalności¹, jednak tym ciekawsze i bardziej zróżnicowane okazują się próby przekładu podjęte przez tłumaczy utworu. W naszej pracy pokażemy kilka przykładów tekstu na język włoski. Zadamy sobie jednocześnie pytania, czy oddanie treści wiersza jest możliwe i co każde z tłumaczeń wnosi do jego zrozumienia.

Przed rozpoczęciem analizy pragniemy jednak przytoczyć specyficzną genezę przedstawionej serii translatorskiej, która została skompilowana jako efekt eksperymentu. Podczas seminarium translatorskiego w Bolonii w 2016 roku poproszono kilku włoskich polonistów² o przekład *Rzeczy Czarnoleskiej*. Wszyscy tłumacze dostarczyli swoje teksty jednocześnie, tłumaczenia powstały bez możliwości konsultacji z potencjalnymi poprzednikami³. Mamy tu więc do czynienia ze szczególną serią przekładową – symultaniczną [Balcerzan 1968: 23-26]. Zazwyczaj tłumacz, konstruuując swój tekst, do pewnego stopnia konfrontuje go z poprzednimi przekładami. Te, które tu zacytujemy, nie są ze sobą połączone związkiem chronologicznym. Mimo tego dalecy jesteśmy od negowania zależności między nimi, choć ta, w tym konkretnym przypadku, nie ma miejsca na poziomie tłumacza, a wyłącznie na poziomie odbiorcy. Czytelnik, mając przed sobą wielość przekładów, porównuje je nie tylko z oryginałem, lecz także między sobą. W ten sposób tworzy się sieć powiązań, które mają znaczny wpływ na odbiór tekstu. Uczestniczący w seminarium studenci mogli posłuchać wszystkich przekładów wiersza, porównać rozwiązania zastosowane przez każdego tłumacza i w końcu wyrazić swoją preferencję.

- 1 W polskiej tradycji studiów translologicznych nad nieprzetłumaczalnością na szczególną uwagę zasługuje tekst Olgierda Wojtasiewicza [1957]. Badacz wiele miejsca poświęca w tej pracy tzw. aluzjom, tzn. odniesieniom do treści kulturowo specyficznych, takich jak te zawarte w omawianym wierszu Juliana Tuwima. Nieprzetłumaczalność dla Wojtasiewicza jest zawsze względna.
- 2 Byli to: Luigi Marinelli (Uniwersytet La Sapienza, tłumacz twórczości m.in. Mikołaja Sępa Szarzyńskiego, Ignacego Krasickiego, Aleksandra Wata, Tadeusza Kantora), Luca Bernardini (Uniwersytet w Mediolanie, tłumacz twórczości Mirona Białoszewskiego), Giovanna Tomassucci (Uniwersytet w Pizie, tłumaczka twórczości m.in. Juliana Tuwima, Tadeusza Borowskiego, Kazimierza Brandysa), Marco Vanchetti (tłumacz twórczości Juliana Tuwima), Marcello Piacentini (Uniwersytet w Padwie, tłumacz twórczości m.in. poetów Nowej Fali).
- 3 Jedynie w przypadku tłumaczeń autorstwa Bernardiniego i Tomassucci dysponujemy również wersjami lekko poprawionymi.

Z uwagi na ograniczony rozmiar naszej pracy nie oprzemy prowadzonej analizy na poszczególnych wersach. Skupimy się raczej na powtarzających się motywach i na najistotniejszych problemach, przed którymi zostali postawieni tłumacze. Kluczem do naszej analizy będzie podwójne odwołanie do Jana Kochanowskiego i Cypriana Kamila Norwida, stanowiące zarówno miarę domestykacji i egzotyzyzacji, jak i element, który pozwoli nam wskazać próby zachowania równowagi między tymi strategiami w tekście.

2. Czarnolas w tłumaczeniu: domestykacja czy egzotyzyzacja?

Rozpocniemy naszą refleksję bezpośrednio od tytułu, który został zaczerpnięty z utworu Norwida *Moja piosnka (I)*. Podmiot liryczny wypowiada się w niej w następujący sposób: „Czarnoleskiej ja rzeczy / Chcę – ta serce uleczy!”. Warto zauważyć, że w języku, którym porozumiewał się zarówno Norwid, jak i Kochanowski, słowo „rzecz” miało charakterystyczny wydźwięk: oznaczało raczej mowę niż przedmiot fizyczny. W ósmym tomie *Słownika staropolskiego* przy haśle „rzecz” [Urbańczyk, red. 1977-1981: 83-94] jako pierwsza pojawia się definicja: „1) to co się mówi, mówienie, język, to co zostało powiedziane”, a więc wywodząca się ze staropolskiego „rzec” – „powiedzieć”. Dopiero dalej następuje opis: „2) przedmiot materialny, najczęściej ruchomości, wyjątkowo istota żywa, res, seapissime res, quae moveri possunt, perraro animal”. We współczesnej polszczyźnie pierwsze znaczenie zanikło w zasadzie kompletnie. Znaczenie słowa „rzecz” lokuje się więc na pograniczu fizycznego przedmiotu i mowy.

W języku włoskim nie ma słowa zawierającego obydwie te znaczenia, a jakiegokolwiek nawiązanie do Norwida i Kochanowskiego musi pozostać niejasne z uwagi na brak znajomości ich twórczości. Żadne tłumaczenie tytułu nie jest w stanie w pełni oddać podstawowych elementów semantycznych wyrażenia „rzecz czarnoleska”. Każdy z tłumaczy musiał się zdecydować na jedną konkretną interpretację, którą następnie przedstawił w wierszu. Jej tytuł stanowi swoistą formę skondensowaną (zob. tab. 1).

Tłumacz	Tytuł
Marinelli	<i>L'opera di Czarnolas</i>
Bernardini	<i>Lo spirito di Czarnolas</i>
Vanchetti	<i>Res Poetica</i>
Tomassucci	<i>Parola di Czarnolas</i>
Piacentini	<i>Dizione patria</i>

Tab. 1 Przekład tytułu wiersza Juliana Tuwima *Rzecz czarnoleska* na język włoski

Zwraca uwagę duża rozbieżność tytułów wiersza, a poszczególne wybory wymagają komentarza. Rozpocniemy od słowa „Czarnolas”, które bezpośrednio nawiązuje do polskiej tradycji poetyckiej, a właściwie jest metonimią zastępującą nazwisko poety – Kochanowskiego – nazwą jego posiadłości, co rodzi problemy natury kulturowej. Następnie przejdziemy do aluzji lingwistycznej wynikającej z resemantyzacji słowa „rzecz”.

Wspomnieliśmy już o konotacjach słowa „Czarnolas”. Skojarzenie z twórczością Kochanowskiego jest zupełnie obce włoskiemu czytelnikowi, domaga się więc szerszego wyjaśnienia lub zastąpienia tego słowa innym. Na pozostawienie odwołania do Czarnolasu zdecydowali się trzej z pięciu tłumaczy (Luigi Marinelli, Luca Bernardini, Giovanna Tomassucci). Tę strategię za Lawrence'em Venutim [1995] możemy określić mianem egzotyzacji, z uwagi na wolę wprowadzenia pojęć właściwych kulturze tekstu oryginalnego do tekstu w języku docelowym. Dwoje z tych tłumaczy zdecydowało się na dookreślenie słowa „Czarnolas” w dalszej części wiersza. Podczas gdy Bernardini utrzymuje niezmienny zwrot „di Czarnolas”, który powtarza się w pierwszej i trzeciej zwrotce, Marinelli i Tomassucci zdecydowali się na drobne amplifikacje. W wersji Marinellego nazwisko poety zostaje przywołane bezpośrednio (wspomina się o Kochanowskim), z kolei w tłumaczeniu Tomassucci przyimek „Uomo a Czarnolas”⁴ wskazuje, że chodzi

4 Wszystkie wyróżnienia w cytatach pochodzą od autorki artykułu.

o miejsce. Strategia egzotyzująca przyjęta przez tych tłumaczy pozwala na podkreślenie wagi polskiej tradycji i mowy polskiej w utworze, choć jednocześnie można zauważyć troskę tych autorów o bycie zrozumianym przez włoskiego czytelnika. Mamy więc do czynienia z procesem swego rodzaju negocjacji [Eco 2003].

Odmianą strategię przyjęli Marco Vanchetti i Marcello Piacentini. W przekładzie Vanchettiego w ciekawy sposób łączą się dwie interpretacje: wyrazu zaczerpniętego z języka ojczystego i siła poezji. Słowo *res* zazwyczaj wiąże się z określeniem *publica*, jednak w tym przypadku zostało skojarzone z innym rozbitym zwrotem idiomatycznym pochodzącym z łaciny: *Ars poetica*. Przekład tytułu zachowuje więc dwuznaczność oryginału.

Podczas gdy tytuł *Res poetica* zawiera najbardziej bezpośrednio odwołanie do „rzeczy” w znaczeniu współczesnym, użyte przez Piacentiego słowo *dizione* w ciekawy sposób nawiązuje jednocześnie do poezji i do fizycznego wymawiania słów. Wyraźnie wskazuje się na słowo mówione: *dizione* pochodzi od *di(ce)re* („powiedzieć”) – podobnie jak „rzecz” pochodzi od „rzec”. Propozycja Piacentiego jest najbliższa strategii nazwanej przez Venutiego [1995] domestykacją: wszelka aluzja kulturowo specyficzna znika, gdy zostaje zastąpiona przymiotnikiem *patria* („ojczysta”). Pozostali tłumacze akcentują w większym stopniu siłę tradycji (*L'opera di Czarnolas – „Dzieło/Twórczość czarnoleska”*), inspiracji twórczej (*Lo spirito di Czarnolas – „Duch czarnoleski”*) czy też zachowują niejasność tytułu obecną również w wersji oryginalnej (*Parola di Czarnolas – „Słowo czarnoleskie”*).

Tak więc sam przedmiot wiersza przysparza wielu problemów podczas prób jego interpretacji. Przykłady tłumaczenia ujawniają wieloznaczność utworu. Stanowią odmienne wersje, z których każda pozwala na dokładniejsze uchwycenie pełni znaczeniowej tytułu.

3. Dialog dwóch poetyk: Kochanowski i Norwid w tłumaczeniu

W *Rzeczy Czarnoleskiej* Tuwim łączy dwie poetyki: renesansową i romantyczną, zachowując jednocześnie ich odrębność. Tłumacz, dokonując wyborów leksykalnych i metrycznych, musi być świa-

dom tego, co robi. Rygor metryczny i obecność rymów dokładnych nie jest wyłącznie zabiegiem estetycznym, gdyż wprowadza renesansowy ład do wiersza. Jednocześnie neologizmy i obraz poezji/języka jako żywiołu przywołują na myśl epokę romantyzmu. W oryginale to nawiązanie jest bardzo subtelne, żadna z poetyk nie dominuje, równowaga pozostaje w pełni zachowana. W tej części analizy skupimy się na tym, jak poszczególni tłumacze oddali w swoich przekładach relację między sugestiami renesansowymi i romantycznymi.

Naszą analizę rozpoczniemy od metryki, która rzuci światło na przedstawiane w dalszej części przekłady konkretnych wyrażen. Dzięki temu możemy dostrzec, że rygor metryczny często zmusza tłumacza do pominięcia niektórych elementów tekstu, a czasem nawet całych wersów. Jest to spowodowane m.in. różną strukturą języków polskiego i włoskiego. Polski jest językiem syntetycznym i bogatym w spółgłoski, przez co często pozwala na uchwycenie treści przy użyciu mniejszej liczby sylab. Mimo tego, jak zauważymy, większość tłumaczy zdecydowała się na próbę utrzymania oryginalnego jedenastozgłoskowca (zob. tab. 2).

Autor/tłumacz	Metryka		
	strofa 1.	strofa 2.	strofa 3.
Tuwim	11/11/11/7	11/11/11/8	11/11/11/8
Marinelli	11/11/11/7	11/11/11/7	11/11/11/7
Bernardini	15/10/ 12/8	15/15/14/10	14/13/12/10
Vanchetti	10/10/11/9	12/11/11/8	11/9/13/7
Tomassucci	11/10/11/6	10/11/11/6	11/11/11/6
Piacentini	11/11/11/7	11/11/11/7	11/11/11/7

Tab. 2 Metryka poszczególnych wersji wiersza Juliana Tuwima
Rzecz czarnoleska z podziałem na strofy

Zestawienie danych w tabeli ukazuje ogromny wysiłek zachowania metryki oryginału, zwłaszcza u trzech tłumaczy (Marinelli, Tomassucci, Piacentini). Najbardziej regularny jest Marinelli, Piacentini korzysta z elastyczności w liczeniu sylab zagwarantowanej przez dialekt i dierezę [zob. Elwert 1991], natomiast Tomassucci stosuje, można by rzec, „sylabizm względny”. Do podobnych wniosków dochodzimy po analizie rymów, na których zachowaniu zależało wszystkim z wyjątkiem Piacentini (zob. tab. 3).

Autor/tłumacz	Rymy
Tuwim	abab (4 strofy)
Marinelli	abab (4 strofy)
Bernardini	abab (rymy niedokładne)
Vanchetti	abab (rymy niedokładne)
Tomassucci	abab (rymy niedokładne)
Piacentini	brak rymów

Tab. 3 Rymy w poszczególnych wersjach wiersza Juliana Tuwima
Rzecz czarnoleska

Dane zawarte w tabelach 2-3 wskazują, że największym rygiorem formalnym popisał się Marinelli. Nie tylko utrzymał jedenastozgłoskowce i siedmiozgłoskowce, lecz także w tłumaczeniu swojego tekstu wykorzystał rymy dokładne, od których jako jedyny nie odbiega w żadnym przypadku. Nie ulega wątpliwości, że Marinelli poświęcił wiele uwagi brzmieniu tekstu; można wręcz stwierdzić, że jest to jego dominantą translatorską, czy też tym „nieusuwalnym” i niezastępowalnym „formalnym” składnikiem, który w istocie stanowi klucz do „treści”, jak Stanisław Barańczak [1990: 17] określa dominantę semantyczną. Tę hipotezę potwierdza chęć docenienia wagi dźwięku, co można zauważyć w niektórych sformułowaniach użytych przez tłumacza, jak choćby „il verbo qui si fa **musica pura**” jako odpowiednik fragmentu „słowo się z wolna w **brzmieniu** przeistacza” w tekście Tuwima. Wprowadzając do tekstu określenie „muzyka”, ponownie podkreśla się właśnie wagę dźwięku

i poetyckiej harmonii. W konstrukcji swojego utworu Tuwim zawiera odwołania do ideałów poezji renesansowej. Regularne wersy i rymy abab nie mają więc wyłącznie waloru metrycznego. Poeta do twórczości Kochanowskiego nawiązuje nie tylko poprzez bezpośrednie aluzje, lecz także wykorzystując atmosferę i regularność wiersza.

Zagadnienie metryki, choć szczególnie istotne w przypadku tekstu Marinello, ma niebagatelny wpływ również na wybory pozostałych tłumaczy. To, jak struktura języka zmusza tłumacza do opuszczenia pewnych, często bardzo istotnych, fragmentów, najlepiej obrazuje pierwszy wers drugiej zwrotki, w którym powtórzone zostaje słowo „ład”. Możemy przypuszczać, że to jedyne powtórzenie w tekście, ułożone w pobliżu centrum wiersza, ma ogromne znaczenie dla zrozumienia całości i pozwala raz jeszcze nawiązać do twórczości Kochanowskiego, gdyż jednym z jej podstawowych elementów jest koncepcja świata harmonijnego⁵. Pomimo tego, jak obrazuje poniższa tabela, wszyscy tłumacze zdecydowali się na pominięcie powtórzenia.

Autor/tłumacz	Pierwszy wers drugiej zwrotki
Tuwim	Z chaosu ład się tworzy. Ład , konieczność,
Marinelli	Dal caos il cosmo, la necessità,
Bernardini	Dal chaos pace si crea, quieta necessità
Vanchetti	Dal caos ordine si fa. L'atto fatale,
Tomassucci	Senso che il caos forgia, cancella
Piacentini	Armonia nasce, l'impulso, l'attimo

Tab. 4 Pierwszy wers drugiej zwrotki wiersza Juliana Tuwima *Rzecz czarnoleska* w oryginale i w przekładach

- 5 Problem harmonii i ładu w świecie przedstawionym w utworach Jana Kochanowskiego w kontekście tłumaczenia porusza Ceccherelli [2007]. Artykuł w zmienionej i rozszerzonej wersji został niedawno opublikowany pt. *Porządek świata w harmonijnym hymnie „Czego chcesz od nas, Panie” Jana Kochanowskiego* w książce *Światowa historia literatury polskiej. Interpretacje* [Ceccherelli, red. 2020].

Jedynie Bernardini w początkowej wersji przekładu starał się zachować powtórzenie, stosując przekład: „Dal chaos, ordine. Ordine, inevitabilità [...]”. Ostatecznie jednak zdecydował się z niego zrezygnować. Tego rodzaju decyzja została najprawdopodobniej podyktowana chęcią zachowania metryki. Słowo „ład”, które w języku polskim może zostać wyrażone jedną tylko sylabą, w języku włoskim ma ich co najmniej trzy (*ordine/armonia*).

Jednakże jeśli przyjmiemy, że powtórzenie słowa „ład” podkreśla wagę wpływu Kochanowskiego na utwór, możemy zauważyć dwie ciekawe strategie kompensacji. Pierwsza z nich oparta jest na obecnych w utworze wpływach greckich, natomiast druga nawiązuje do judeo-chrześcijańskiej tradycji stworzenia świata.

Marinelli w swoim przekładzie korzysta z wieloznaczności słowa *cosmo*, które można przetłumaczyć jako „kosmos”, „wszechświat”, a także właśnie jako „porządek”. Mimo że we fragmencie nie pojawia się żadne słowo włoskie wskazujące bezpośrednio na „ład”, to samo słowo *cosmo* oddaje skojarzenie z mitem o stworzeniu świata poprzez słowo – świat, w którym istnieją reguły i porządek. Do greki nawiązuje również Bernardini, posługując się zapisem słowa „chaos”, w którym pojawia się litera „h”, jasno sugerująca greckie pochodzenie słowa. W języku włoskim występują wprawdzie dwie pisownie tego słowa: „caos” lub „chaos”, ale bardziej rozpowszechniona jest ta pierwsza. Kiedy tłumacz decyduje się na zapis nawiązujący do greki, podkreśla tym samym źródło refleksji, a więc starożytną Grecję.

Strategie kompensacji Marinellego i Bernardiniego zostały oparte właśnie na grece, podczas gdy Piacentini, Tomassucci i Vanchetti odwołują się raczej do tradycji chrześcijańskiej, obecnej w utworach renesansowych i mającej szczególne znaczenie dla twórczości Kochanowskiego. Tomassucci posługuje się łacińskim słowem *Fiat* („Niech stanie się”), z kolei zarówno Vanchetti, jak i Piacentini używają słowa *verbo* („słowo” pojawia się w tłumaczeniu zwrotu „na początku było słowo”: „in principio era il Verbo”). Nawiązanie jest dosyć klarowne również dzięki temu, że Vanchetti do zapisu używa dużej litery (*Verbo*), a w przekładzie Piacentiniego słowo *verbo* wpisane jest w wers: „s’incarna pian piano il verbo nel suono” („słowo staje się ciałem” – dosłownie: „ucieleśnia się”).

Warto zatrzymać się na wersie „s’incarna pian piano il verbo nel suono”, w oryginale: „słowo się z wolna w brzmieniu przestacza”. We wszystkich przekładach, właśnie poza tłumaczeniem Piacentiniego – w którym to rzeczywiście słowo, wybrzmiewając, zmienia swoją formę – możemy zauważyć drobne odstępstwa od oryginału. Tłumacze w większości zinterpretowali miejscownik („w brzmieniu”) jako biernik („w brzmienie”) i użyli wyrażen, które sugerują, że słowa stają się brzmieniem. Wspomnieliśmy powyżej o wprowadzeniu przez Marinellogo określenia *musica pura*. Słowa zmieniające się w brzmienie, w dźwięk, w muzykę, podkreślają raz jeszcze harmonijność świata przedstawionego.

Poprzednią część analizy zakończyliśmy refleksją na temat renesansowej harmonii świata przedstawionego. Jednak w utworze występują także inne nawiązania. W dalszej części skupimy na wpływie epoki romantyzmu na tekst.

Od pierwszego wersu utworu można zauważyć obecność romantycznej idei poezji jako żywiołu. „Rzecz Czarnoleska – przypływa, otacza”, przywodzi na myśl właśnie żywioł, wodę, której poeta może się tylko poddać. Słowo „przypływa” składa się z elementów semantycznych, których w języku włoskim nie można oddać jednym wyrazem: wskazuje na kierunek („rzecz czarnoleska” zbliża się do poety) i element wodny jako medium. Brak określenia o równoznacznej wartości semantycznej spowodował, że każdy z tłumaczy musiał podjąć decyzję, która w znaczący sposób wpłynęła na obrazowanie w wierszu (zob. tabela 5).

Autor/tłumacz	Pierwszy wers drugiej zwrotki
Tuwim	przypływa, otacza [...] niepokoi dziwem
Marinelli	[...] trasfigura, / stupisce, turba, avvolge [...]
Bernardini	[...] fluisce come onda / inquieta [...]
Vanchetti	[...] approda, circonda / Squieta di prodigi [...]
Tomassucci	[...] Sgorga e t’avvolge [...] / T’agita e invasa [...]
Piacentini	Fluisce, avvolge [...] / Di meraviglia inquieta [...]

Tab. 5 Pierwszy wers pierwszej zwrotki wiersza Juliana Tuwima *Rzecz czarnoleska* w oryginale i w przekładach

Marinelli pominął element żywiołu i zastąpił go serią czterech czasowników: *trasfigura*, *stupisce*, *turba*, *avvolge*, kompensując jednocześnie utratę wersu „nawiedzonego niepokoi dziwem”. Żaden z wymienionych czasowników nie odpowiada obrazowi wody; nieobecna jest również idea ruchu, chociaż tempo, nadane przez serię następujących po sobie czasowników, w pewien sposób uruchamia obraz. Ciekawym wyborem jest poza tym użycie słowa *avvolge*, powtarzającego się również w tłumaczeniach Tomassucci i Piacentiniego. Najbliżej mu do polskiego „ogarnia”, choć jak sugeruje słownik Treccani, *avvolgente* może również oznaczać coś, co „inganna, affascina” („zwoodzi, urzeka”) [Vocabolario 2020]. Mimo wszystko utrwalona zostaje więc romantyczna idea czaru rzuconego na poetę, choć wskazany czasownik ma również wymiar czysto fizyczny. O ile *avvolge* u Marinello to ostatni z sekwencji czasowników, o tyle Tomassucci w swoim przekładzie używa również takich czasowników, jak *t'agita* („wzburza”) i *invasa* („nawiedza”). W tłumaczeniu Tomassucci natura i poezja nabywają coraz bardziej niszczycielskiej siły. Sekwencja czterech czasowników, z których pierwszy (*sgorga*), neutralny, oznacza m.in. wybicie wody ze źródła, stopniowo nabiera coraz bardziej negatywnego nacechowania. Tego typu słownictwo powtarza się w całym utworze i świadczy o świadomym zamyśle tłumaczki: celowej zmianie obrazowania w tekście. Bezmiar tworzywa, który w oryginale bez niczyjej pomocy przyjmuje jedyną słuszną formę, w wersji Tomassucci przekształca się w sens, odpychający wszelką nadmierną materię. Słowo walczy wręcz z materią i w ostatniej zwrotce wygrywa z ciemnością.

Również Bernardini podejmuje próbę kompensacji poprzez użycie słowa *adepto* („uczeń”). Początkowo mianem tym określano adeptów alchemii. Tak więc nazwany w ten sposób akt twórczy nabiera cech wydarzenia ponadnaturalnego. Słowo *adepto* sugeruje też wyraźnie istnienie mistrza, którym mógłby być Kochanowski.

Kolejnym ciekawym elementem wskazującym na częściowo romantyczny rodowód utworu Tuwima jest neologizm „nierozum”, który polskiemu czytelnikowi przywołuje na myśl wiersze Norwida. Warto w tym miejscu zacytować tekst Ignacego Fika [1930]. Badacz w rozdziale *Neologizmy*, będącym fragmentem tekstu *Uwagi nad językiem Cyprjana Norwida*, zauważa, że

Norwid tworzy odpowiedniki do wszystkich pojęć pozytywnych przez zaprzeczenie danego pojęcia. To zaś, co jest określone przez zaprzeczenie czegoś istniejącego, dla Norwida również istnieje; powstaje tedy pewnego rodzaju paradoksalne nadawanie cech bytu nieistniejącemu. Maluje się w tem dualizm poglądu Norwida na świat, poglądu, układanego według popularnego rozróżnienia: dobro – zło, piękno – brzydota, prawda – fałsz.

Do tworzenia nazw dla tych pojęć negatywnych służą Norwidowi dwa prefiksy: nie i bez [...].

Słowo „nierozum” jest więc bezpośrednim odwołaniem do Norwida. Co ciekawe, tylko jeden z tłumaczy, Bernardini, zdecydował się na odtworzenie tej litoty poprzez wprowadzenie neologizmu *inintelletto*. Tłumacz zastosował w tym przypadku zabieg podobny do tego, którym posłużył się Tuwim: przedrostek przeczący *in-* połączył z istniejącym już słowem – tak powstało *inintelletto*.

Vanchetti, choć nie tłumaczy tego konkretnego neologizmu, jednak podejmuje próbę kompensacji. W pierwszej zwrotce jego tłumaczenia czytamy: „Res Poetica – approda, circonda, / **Squieta** di prodigi il posseduto”. *Squietare* powstało w podobny sposób jak „nierozum” Tuwima. Przedrostek przeczący *s-* został dodany do czasownika *quietare* („uspokoić”). Choć w języku włoskim istnieje już *inquietare*, to autor tłumaczenia celowo użył neologizmu – na wzór Tuwima. Pozostali tłumacze, być może z powodu braku analogicznej figury stylistycznej charakterystycznej dla konkretnego pisarza w literaturze włoskiego romantyzmu, pominęli ją.

Powyższe przekłady prezentują możliwości kompensacji nieuniknionej utraty pewnych elementów semantycznych. Jak mieliśmy okazję pokazać w tej części naszej analizy, choć z powodów lingwistycznych i kulturowych nie jest możliwe jednoznaczne oddanie treści wiersza, to tłumacze, których teksty przeanalizowaliśmy w tej części, wykazali się dużą kreatywnością w znalezieniu odpowiedników i sposobów kompensacji utraconych elementów sensu.

4. Wnioski

W tak krótkim tekście nie byliśmy w stanie skomentować wszystkich aspektów podanych tłumaczeń i przyporządkować poszczególnych

wersów do konkretnych intencji autora danego przekładu. Jednak dzięki omówieniu przez nas strategii tłumaczeniowych i różnic pomiędzy poszczególnymi wersjami udało nam się nie tylko przybliżyć cechy charakterystyczne dla każdego z utworów w tłumaczeniu, lecz także wskazać ogrom możliwych interpretacji oryginału. Dzięki tak różnym przekładom i naciskom na aspekty renesansowe lub romantyczne możemy zauważyć przede wszystkim trudność w oddaniu równowagi między żywiołem, który, choć z pewnością potężny, nie sieje zniszczenia, a wręcz przeciwnie: wprowadza ład i porządek. Geniusz utworu Tuwima jawi się właśnie w sposobie, w jakim nawiązania do renesansu i do epoki romantycznej łączą się ze sobą w jedną całość. Choć, jak dowiedliśmy w naszej analizie, w poszczególnych przekładach ta równowaga jest zachwiana, to jednoczesna lektura tekstów pozwala na wzajemne zrównoważenie się tych wersji. Tylko cała seria tłumaczeniowa, analizowana jednocześnie, pozwala dostrzec sens wiersza, który lokuje się **między** różnymi przekładami. W tym miejscu warto zacytować hiszpańskiego filozofa, José Ortega y Gasseta [1964], który w tekście zatytułowanym *Miseria y esplendor de la traducción* stwierdził:

Es imposible, por lo menos lo es casi siempre, acercarnos a la vez a todas las dimensiones del texto original. Si queremos dar una idea de sus calidades estéticas, tendremos que renunciar a casi toda la materia del texto para transcribir sus gracias formales. Por eso será preciso repartirse el trabajo y hacer de una misma obra traducciones divergentes según las aristas de ella que queramos traducir con precisión⁶.

Mamy więc nadzieję, że udało nam się wykazać wartość serii tłumaczeniowej jako osobnego tworu, zależnego wprowadzie od poszczególnych elementów, lecz jednocześnie posiadającego własny byt i *raison d'être*.

6 „Nie da się, prawie nigdy, oddać jednocześnie wszystkich aspektów oryginału. Jeśli chcielibyśmy przekazać jego walory estetyczne, musielibyśmy zrezygnować prawie z całej treści tekstu, po to tylko, by zachować jego aspekty formalne. Dlatego dobrze by było rozłożyć pracę na części i stworzyć wiele różnych wersji tego samego utworu, w zależności od aspektu, który chcemy przetłumaczyć dokładnie [przeł. – M.W.]”.

Bibliografia

- Balcerzan Edward (1968), *Poetyka przekładu artystycznego*, „Nurt”, nr 8, s. 23-26.
- Barańczak Stanisław (1990), *Mały, lecz maksymalistyczny Manifest translatologiczny albo: Tłumaczenie się z tego, że tłumaczy się wiersze również w celu wytłumaczenia innym tłumaczom, iż dla większości tłumaczeń wierszy nie ma wytłumaczenia*, „Teksty Drugie”, nr 3, s. 7-66.
- Ceccherelli Andrea (2007), „*Che vuoi da noi, Signore...*” di Jan Kochanowski: *prova ragionata di traduzione*, w: *Slavica et alia. Per Anton Maria Raffo*, red. Andrea Ceccherelli, Cristiano Diddi, Danilo Gheno, Editrice „La Giuntina”, Firenze, s. 233-240.
- Ceccherelli Andrea (2020), *Porządek świata w harmonijnym hymnie „Czego chcesz od nas, Panie” Jana Kochanowskiego* w: *Światowa historia literatury polskiej. Interpretacje*, red. Magdalena Popiel, Tomasz Bilczewski, Stanley Bill, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków.
- Eco Umberto (2003), *Dire quasi la stessa cosa*, Bompiani, Milano.
- Elwert W. Theodor (1991), *Versificazione italiana dalle origini ai giorni nostri*, Le Monnier, Firenze.
- Fik Ignacy (1930), *Uwagi nad językiem Cyprjana Norwida*, Kasa im. Mianowskiego, Kraków.
- Norwid Cyprian Kamil (1984), *Moja piosnka (1)*, w: tegoż, *Pisma wierszem i prozą*, PIW, Warszawa.
- Ortega y Gasset José (1964), *Obras Completas: Tomo V 1933-1941*, Revista de Occidente, Madrid, s. 450.
- Urbańczyk Stanisław, red. (1977-1981), *Słownik staropolski*, t. 8: *Rozpróchnieć–Szyszki*, Ossolineum, Wrocław–Warszawa–Kraków, [dostęp: 29 września 2020], <https://pjs.ijp.pan.pl/Sstp/t8.pdf>.
- Sawicka Jadwiga (1975), „*Filozofia słowa*” Juliana Tuwima, Ossolineum, Wrocław–Warszawa–Kraków.
- Venuti Lawrence (1995), *The Translator's Invisibility*, Routledge, New York.
- Vocabolario (2020), [avvolgere], Treccani, [dostęp: 6 października 2020], <https://www.treccani.it/vocabolario/vocabolario/>.
- Wojtasiewicz Olgierd (1957), *Wstęp do teorii tłumaczenia*, Ossolineum, Warszawa.

Aneks⁷

Julian Tuwim

Rzecz Czarnoleska

Rzecz Czarnoleska – przypływa, otacza,
Nawiedzonego niepokoi dziwem.
Słowo się z wolna w brzmieniu przeistacza,
Staje się tem prawdziwem.

Z chaosu ład się tworzy. Ład, konieczność,
Jedyność chwili, gdy bezmiar tworzywa
Sam się układa w swoją ostateczność
I woła, jak się nazywa.

Głuchy nierozum, ciemny sens człowieczy
Oстрыm promieniem na wskroś prześwietlony,
Oddechem wielkiej Czarnoleskiej Rzeczy
Zbudzony i wyzwolony.

Julian Tuwim

L'opera di Czarnolas

L'opera di Czarnolas trasfigura,
stupisce, turba, avvolge in tal maniera
che il verbo qui si fa musica pura,

e tanto più s'invera.

Dal caos il cosmo, la necessità,
l'attimo fondon la massa infinita
della materia nell'eternità,
e gridano alla vita.

7 Aneks zawiera tłumaczenia, które powstały podczas seminarium translatołogicznego zorganizowanego przez prof. Andrzeja Ceccherellego. Seminarium ku czci prof. Antona Marii Raffo odbyło się 17 marca 2016 roku z okazji inauguracji Zbioru imienia Raffy przy Bibliotece Wydziału Języków, Literatur i Kultur Współczesnych na Uniwersytecie w Bolonii. Autorka tych słów wyraża wdzięczność autorom tłumaczeń za zgodę na skorzystanie z niepublikowanych dotąd tekstów i upowszechnienie ich w poniższym dodatku. Dziękuje również prof. Ceccherellemu za zgromadzenie i udostępnienie materiałów oraz za wsparcie i cenne wskazówki.

La sorda, oscura insensatezza umana
dal raggio luminoso trapassata
del soffio che da Kochanowski emana
si desta liberata.

Przel. Luigi Marinelli

Julian Tuwim
Lo spirito di Czarnolas

Di Czarnolas lo spirito fluisce come onda
inquieta l'adepto lo stupore
Piano, la parola in suono si trasforma
divien proprio quella vera.

Dal chaos pace si crea, quieta necessità
Unicità d'attimo, ch  la materia infinita
da sola s'innerva nella sua finalit 
e grida, per esser definita.

Il sordo inintelletto, dell'uomo il senso oscuro
da un raggio affilato trafitto e rischiarato
di Czarnolas del gran spirito al respiro
si ridesta e viene liberato.

Przel. Luca Bernardini

Julian Tuwim
Res Poetica

Res Poetica – approda, circonda,
Squieta di prodigi il posseduto.
Il Verbo piano in suono si trasforma,
E in un quello vero si muta.

Dal caos ordine si fa. L'atto fatale,
L'attimo esatto in cui materia enorme

Da sé prende la sua forma finale
 E grida forte il suo nome.
 Sorda stoltezza, oscuro umano sé
 D'un raggio aguzzo trapassato,
 Dal fiato della grande Poetica Res
 Destato e liberato.

Przel. Marco Vanchetti

Julian Tuwim
Parola di Czarnòlas

Sgorga e t'avvolge il Verbo di Czarnòlas,
 T'agita e invasa col suo mistero,
 Cangia nel suono lenta la parola,
 Intensa e più vera.

Senso che il caos forgia, cancella
 Ogni eccessiva materia, compone.
 Magico *Fiat* che diviene se stesso,
 Esclama il suo nome.

Aguzzo raggio che vince l'oscuro,
 barbaro senso dell'Uomo a Czarnòlas
 Che dona luce, parola più pura,
 Ridesta e consola.

Przel. Giovanna Tomassucci

Julian Tuwim
Dizione patria

Fluisce, avvolge la dizione patria,
 Di meraviglia inquieta chi possiede.
 S'incarna pian piano il verbo nel suono
 E dal caos s'invera

Armonia nasce, l'impulso, l'attimo
irrepetibile quando da sola
la materia si dispone e grida
qual è il suo nome.

Sconnesso e sordo senso dell'uomo
Attraversato da un vivido raggio,
dal soffio dell'alma dizione patria
destato e liberato...

Przel. Marcello Piacentini

Marta Wanicka

To Read Between Translations. Julian Tuwim's *Rzecz Czarnoleska* in Italian

The aim of the article is to draw attention to the value of a translation series as an interpretation tool. Its subject is the translation series consisting of five Italian translations of Julian Tuwim's *Rzecz Czarnoleska* (*The Czarnolas affair*). The key to the analysis is the double reference to Polish Renaissance and Romanticism by allusions to Jan Kochanowski and Cyprian Kamil Norwid. The linguistic and cultural challenges have been overcome by the translators by means of different compensation strategies singled out and commented on in the article.

Keywords: translation series; translation; Jan Kochanowski; Cyprian Kamil Norwid; Julian Tuwim; domestication; exoticisation.

Marta Wanicka – absolwentka podwójnych studiów magisterskich Erasmus Mundus na kierunku Europejskie Kultury Literackie na uniwersytetach w Strasburgu i Bolonii. Jej główne zainteresowania badawcze to komparatystyka i przekładoznawstwo. Adresy e-mail: marta.wanicka@gmail.com, martaanna.wanicka@studenti.unibo.it.

Najkrótszy przewodnik po moim ojcu. Z Martą Herling rozmawia Magdalena Śniedziewska¹

*Czy pamięć o Gustawie Herlingu-Grudzińskim jest nadal żywa
w Waszej rodzinie?*

To wspomnienie bardzo żywe, ale wiąże się także z poczuciem ogromnej pustki. Ojciec był niezwykle postacią, którą – razem z moim bratem Benedettem – nieustannie staramy się upamiętnić, również dzieląc się wspomnieniami w gronie przyjaciół oraz podejmując różne kulturalne inicjatywy. I, oczywiście, zamierzamy je kontynuować. Chciałabym jednak zaznaczyć, że czynią to także wnuki. Patrizio, syn Benedetta, czytał ostatnio z ogromnym emocjonalnym zaangażowaniem *Inny Świat*, żeby zrozumieć (dla samego siebie) znaczenie pamięci o dziadku, którego de facto dobrze nie poznał i którego nie pamięta, ponieważ obaj wnukowie byli bardzo mali, gdy Gustaw Herling-Grudziński zmarł. To ważny przykład i ogromna radość. Wraz z Benedettem, po śmierci naszej matki Lidii w 2015 roku, jesteśmy bardzo zaangażowani w promowanie dzieł

1 Wywiad był elementem projektu *Odojewski i Herling-Grudziński. Doświadczenie dwóch pokoleń*, finansowanego przez Muzeum Historii Polski w Warszawie w ramach programu „Patriotyzm Jutra”.

ojca we Włoszech. Działania te umożliwiły wydanie pokaznego wyboru dzieł Herlinga-Grudzińskiego w serii Meridiani (o czym szerzej jeszcze powiem). Współpracujemy z instytucjami, które zainicjowały i zorganizowały festiwal Herlinga-Grudzińskiego w Neapolu. Podsumowując, można więc powiedzieć, że pamięć o ojcu jest wyraźnie obecna w naszej rodzinie i chcielibyśmy, by jego postać stała się wzorem dla nas wszystkich.

W Polsce 2019 rok był Rokiem Herlinga-Grudzińskiego, w wielu ośrodkach akademickich i kulturalnych obchodzono setną rocznicę jego urodzin. A jak we Włoszech, przede wszystkim zaś w Neapolu, upamiętniono Herlinga-Grudzińskiego?

We Włoszech odbyły się dwa niezwykle ważne wydarzenia: pierwsze miało charakter edytorski, drugim natomiast był festiwal w Neapolu. Promocja wydania dzieł spełniła marzenie nasze i naszej matki, by utwory Herlinga-Grudzińskiego, które miały we Włoszech liczne edycje, z którymi związane były różne perypetie, doczekały się wydania w prestiżowej serii Meridiani, ukazującej się nakładem wydawnictwa Mondadori. Chciałabym podkreślić, że latach 90. oficyna Feltrinelli z powodzeniem publikowała utwory ojca: *Diario scritto di notte* w 1992 roku, *Un mondo a parte* w 1994 roku, *Ritratto veneziano* w 1995 roku i *Don Ildebrando* w 1999 roku. Było to możliwe dzięki zaangażowaniu Francesca Cataluccia. W 2017 roku w serii Oscar Moderni ukazał się *Inny Świat*, który został w ten sposób upowszechniony i poddany pod ponowną dyskusję. Książka ta znalazła się w centrum zainteresowania kultury światowej, nie tylko włoskiej. Wydawnictwo Mondadori na nowo odkryło Herlinga-Grudzińskiego. Renata Colorni (redaktorka serii Meridiani, w ramach której publikuje się najważniejsze dzieła literatury powszechnej) doceniła niezwykłą wielkość pisarza, bowiem to Mondadori zaproponowało publikację w serii Meridiani. Praca nad wydaniem była ograniczona czasowo bardzo restrykcyjnie przez datę jubileuszową: rok 2019. W Mondadori chcieli, by tom ukazał się w rocznicę urodzin. Licząca ok. 1600 stron edycja pod redakcją Krystyny Jaworskiej opatrzona jest przedmową Włodzimierza Boleckiego *Konteksty europejskie twórczości Gustawa Herlinga* oraz

tekstem Goffreda Fofiego *Herling w Neapolu. Świadectwo*, ja opracowałam *Chronologię*. Herling-Grudziński powraca we Włoszech do czołówki pisarzy europejskich. Pojawiły się liczne recenzje jego książek w dziennikach i czasopismach. Z kolei festiwal *Neapol Herlinga* zorganizowało kilka instytucji, m.in. Instytut Polski w Rzymie, dwa neapolitańskie uniwersytety: „L’Orientale” i Suor Orsola Benincasa oraz Włoski Instytut Studiów Historycznych. Festiwal trwał od 24 do 26 października 2019 roku. To święto – bardzo bogate trzy dni – przygotowało miasto na uczczenie pisarza. Uroczystość otwarcia odbywała się w Sali Baronów w zamku Maschio Angioino, a więc w miejscu uwielbianym przez Herlinga. Towarzyszyły jej niezwykle emocje, obecni byli m.in. prezydent Neapolu, ambasadorka Polski we Włoszech Anna Maria Anders, rektorka uniwersytetu „L’Orientale” – to dowód ogromnego uznania. Wydarzenia te miały istotne znaczenie i były wielkim hołdem oraz potwierdzeniem, że Herling-Grudziński jest częścią tego miasta. Uczestniczyło w nich wiele osób, także liczni studenci i młodzież. Mój ojciec jest częścią Neapolu, a dzięki festiwalowi i edycji swych dzieł w serii *Meridiani* znalazł się na samym szczycie. Więcej osiągnąć już nie mógł.

W Polsce Herling-Grudziński jest pisarzem współtworzącym literacki kanon. Wszyscy w szkole średniej czytają „Inny Świat” jako lekturę obowiązkową. Czy we Włoszech za sprawą wydania „Innego Świata” z 2017 roku i tego z roku 2019, które ukazało się w serii Meridiani, dzieło Herlinga-Grudzińskiego może wejść do kanonu lektur?

Jeśli chodzi o kwestię *Innego Świata* jako lektury obowiązkowej – zobaczymy... Ale mogę już teraz powiedzieć, że za sprawą serii *Meridiani* została podjęta inicjatywa w dwóch liceach w Rzymie, które postanowiły wprowadzić u siebie *Inny Świat* jako lekturę. Później odbyło się spotkanie w ambasadzie polskiej, w którym uczestniczyli uczniowie tych szkół, byłam też ja oraz przedstawiciele wydawnictwa Mondadori. Toczyła się dyskusja. To była niezwykle znacząca inicjatywa. Mondadori promuje tę książkę w szkołach. Założenie jest takie, by – obok *Czy to jest człowiek* Primo Leviego – czytało się *Inny Świat*. Muszę powiedzieć, że dzięki edycjom w seriach *Oscar Moderni* oraz *Meridiani*, a także

neapolitańskiemu festiwalowi, który miał duży oddźwięk, poznałam wielu nauczycieli zainteresowanych lekturą *Innego Świata*. I to – moim zdaniem – jest ważna zmiana, która stopniowo dokonuje się na naszych oczach.

We Włoszech, a przede wszystkim w Neapolu, jest potrzebne miejsce, które upamiętniałoby Herlinga-Grudzińskiego. Czy możliwe jest stworzenie muzeum pisarza, które mieściłoby się w jego domu przy via Crispi?

To kwestia bardzo delikatna. Jestem całkowicie przekonana o tym, że powinna istnieć rozpoznawalna przestrzeń Herlinga-Grudzińskiego jako pisarza, i naturalnie po festiwalowych wydarzeniach, o których rozmawialiśmy, to jest nasze marzenie na przyszłość.

Czy jest możliwe, by badacze i studenci pracowali nad rękopisami Herlinga-Grudzińskiego znajdującymi się w archiwum?

Archiwum w 2004 roku zdeponowano w Palazzo Filomarino należącym do Fundacji Benedetta Crocego (taka była wola naszej matki, a także wskazanie ojca). Następnie zostało uporządkowane i skatalogowane w ramach projektu realizowanego przez Bibliotekę Narodową w Warszawie, finansowanego w całości przez Ministerstwo Kultury. Umowę podpisywał dyrektor Biblioteki Narodowej Tomasz Makowski, zaś z ramienia Fundacji Benedetta Crocego moja matka Lidia i ja. Prace trwały kilka lat i już się zakończyły, dzięki zaangażowaniu archiwistów z Biblioteki Narodowej i grupy fotografów. Teraz archiwum jest opracowywane i inwentaryzowane w wersji cyfrowej. Pod redakcją Joanny Borysiak powstał katalog (wydany w 2019 roku przez Bibliotekę Narodową), który będzie dostępny on-line na stronach Biblioteki Narodowej i Fundacji Benedetta Crocego. Dokumenty zostały zeskanowane i po dopełnieniu procedury upoważnienia (za zgodą, m.in. moją) zarówno polscy, jak i włoscy badacze mogą zapoznać się z zawartością archiwum w formie cyfrowej. Oryginalne dokumenty trzeba chronić, stąd możliwość pracy jedynie z ich wersją zdigitalizowaną.

Wiemy, że stosunek Herlinga-Grudzińskiego do Neapolu się zmienił. Pod koniec życia Twój ojciec pokochał to miasto, ale na samym początku nie lubił go. Mogłabyś spróbować wyjaśnić, czym jest „Neapol Herlinga”?

„Neapol Herlinga” to *chiaroscuro*, światło i cień, albo lepiej *scurochiaro*: najpierw cień, potem światło. Podobnie w jego wizji malarstwa przenikają się światło i cień, co możemy spostrzec w dziennikowych zapisach. Jeśli ktoś zaczyna lekturę od *Dziennika 1957-1958* – dotychczas nieznanego, który opublikowałam w 2018 roku razem z Włodzimierzem Boleckim w Wydawnictwie Literackim – to ma do czynienia z pierwszym dokumentem pisany tuż po tym, jak ojciec na stałe zamieszkał w Neapolu. I tam dostrzegalny jest właśnie *scurochiaro*. Neapol to miasto, które odkrywa, którym Herling-Grudziński jest zafascynowany, a jednocześnie miejsce, w którym doświadcza głębokiej samotności (mam tu na myśli izolację). Te dwa doświadczenia: fascynacji i samotności w podobnych proporcjach istnieją także później. Chodzi mi o obcość wobec miasta, w relacjach z miastem – bo tak było. Jednak istotna okazała się również fascynacja – Neapol stał się przestrzenią do odkrycia i ojciec odkrywał miejsca, historie, legendy, które następnie okazywały się źródłem inspiracji do jego opowiadań. Myślę, że wraz z upływem czasu, przede wszystkim w latach 90., pogodził się z tym miastem. Sam był stopniowo odkrywany i przyjmowany w nowych środowiskach intelektualnych i kulturalnych. Na przykład w „Il Mattino” ukazywały się jego artykuły, wywiady z nim. Sądzę, że wraz z publikacjami w „Il Mattino” dokonywało się pojednanie Herlinga-Grudzińskiego z miastem. W *Dzienniku pisany nocą* znajdują się niezwykle fragmenty, w których ojciec pisze o tym, że nie może dłużej bronić się przed pokochaniem Neapolu. I podkreśla, że – tak jak dla Jusepe de Ribery – Neapol jest dla niego miastem, które wybrał na miejsce swojej śmierci. To ważne, bo Neapol jest miastem, w którym odnalazł swoją przystań, w którym później czuł się jak w domu, przede wszystkim w ostatnich latach swojego życia. Tak więc „Neapol Herlinga”, co próbowaliśmy pokazać w trakcie trzydniowego neapolitańskiego

festiwalu, ma różne oblicza. I jest także punktem dojścia życiowej wędrówki pisarza.

Wspominałaś o Riberze. Czy także dla Ciebie to ważny artysta? W Neapolu można oglądać jego dzieła, np. w Certosa di San Martino znajduje się „Komunia apostołów”, jest też piękny obraz w pinakotece Pio Monte della Misericordia. Oglądasz dzieła Ribery oczami Twojego ojca czy masz jakąś własną wizję tego artysty?

Moja wizja jest silnie uwarunkowana tym, co ojciec pisał o Riberze (Herling-Grudziński był jednym z tych, którzy Riberę odkryli) i jak opowiadał o jego życiu, w jaki sposób objaśniał tę sztukę.

Chciałabym teraz nieco zmienić temat i porozmawiać o utworach Herlinga-Grudzińskiego. W Polsce to pisarz znany przede wszystkim jako autor „Innego Świata”. Także we Włoszech ten tekst stał się ważny. W Polsce jednak opowiadania Herlinga-Grudzińskiego nie są tak rozpoznawalne, jak „Inny Świat”. Czy, Twoim zdaniem, istnieje różnica między Herlingiem-Grudzińskim jako autorem „Innego Świata” a Herlingiem-Grudzińskim jako autorem dziennika i opowiadań, czy raczej jest to pisarz całkowicie spójny?

Inny Świat to zarówno niezwykle świadectwo, jak i książka złożona z ukrytych w niej portretów oraz opowieści. Z kolei opowiadania otwierają nowy etap w życiu i twórczości pisarza – to niewątpliwe. Dzięki nim pojawiają się odmienne obrazy, wartości. *Inny Świat* jest dziełem, za sprawą którego Herling-Grudziński zostaje niejako „uświęcony” w przestrzeni literatury (sam wspomina, że jako pisarz narodził się w gułagu). Późniejsza droga pisarska, ta dziennikowa, otwiera nowe horyzonty, staje się świadectwem epoki – Herling-Grudziński jest narratorem, moralistą. Co istotne, jeśli powrócimy do włoskiego kontekstu, dostrzeżemy, że opowiadania mają swoją stendhalowską nić – kronik włoskich i neapolitańskich; to jest pisarstwo, które się niejako objawiło za sprawą losu, przeznaczenia, kiedy Herling-Grudziński trafił do Italii (jako wygnaniec we Włoszech). Wielu badaczy zwraca uwagę na ten moment, w którym twórczość ojca zaczyna „karmić się” włoską przestrzenią, czerpie

inspiracje z Włoch, i wówczas on sam staje się ważny także jako autor opowiadań – i tak jest do dziś we Włoszech.

Kiedy czyta się włoskie recenzje, dostrzega się znaczenie kontekstu włoskiego, który jest w nich silnie eksponowany. Na przykład odbiór opowiadania „Pietà dell’Isola” w Polsce był całkowicie odmienny od jego włoskiej recepcji. W Polskich pracach nie spotyka się tak wyraźnych prób ukonkretnienia, nazwania wyspy. We Włoszech już na wstępie podkreśla się, że Isola to Capri. Czy ta wyspa była dla Herlinga-Grudzińskiego miejscem szczególnym?

Tak, bardzo.

Dzięki zabytkom i pejzażowi? Czy jest może coś jeszcze, co zbliżyło Herlinga-Grudzińskiego do Capri?

Według mnie była to jakaś głęboka duchowa więź. Pejzaż, zabytki, o czym wspominasz, również, ale było jeszcze coś, coś głęboko duchowego. Być może Capri stała się symbolem wyspy wygnania. Musimy pamiętać, że Capri jest także wyspą *Księcia niezłomnego* i Tyberiusza. To przestrzeń nasycona historią, jest tam Kartuzja, a więc miejsce kultu religijnego, magiczne. Przede wszystkim jednak wyspa staje się symbolem wygnania, czegoś zamkniętego – to osobny świat. W pięknej rozmowie z Boleckim o opowiadaniu *Pietà dell’Isola* Herling-Grudziński mówi, że w pewnym sensie to świat zamknięty, inny. A jego świat to „inny świat”. Więc to wyspa wygnania. Z Neapolu ogląda się Capri, która jest niejako po drugiej stronie, staje się miejscem duchowego doświadczenia. W *Księciu niezłomnym* Herling-Grudziński umieszcza tam postaci wzorowane na Crocem i Silonem. Ci dwaj bohaterowie mieli odmienne wizje wygnania. Moim zdaniem ważne jest więc także duchowe znaczenie tej wyspy.

Wspominałaś o chronologii życia i twórczości Herlinga-Grudzińskiego, jaką przygotowywałaś do edycji, opublikowanej w ramach serii Meridiani. Czy we Włoszech to jest pierwszy tak obszerny tekst poświęcony biografii ojca? W Polsce ukazywały się liczne prace o charakterze biograficznym. Jak to wyglądało we Włoszech?

We Włoszech pierwszy. Są takie krótkie portrety, wprowadzające np. artykuł Cataluccia, będący wstępem do edycji *Un mondo a parte* z 2017 roku. Mój tekst nosi tytuł *Chronologia*, ponieważ tak została pomyślana seria Meridiani. Chronologia, czyli przebieg życia z podziałem na lata. Powołuję się tam na dokumenty dotąd nieznane, fragmenty listów, świadectw. Cały tekst liczy ok. 70 stron. Po raz pierwszy zrekonstruowana została w nim w sposób bardzo szczegółowy biografia Herlinga-Grudzińskiego. I – co wynika z założeń serii Meridiani – w *Chronologii* kładzie się nacisk na autoprezentację samego autora. Przywołuję zatem fragmenty dzienników (i tego prywatnego, z lat 1957-1958, i *Dziennika pisanego nocą*), listów, świadectw w taki sposób, jakby tworzyły biografię opowiadaną przez ojca. Istotne były dla mnie także liczne prace o charakterze biograficznym, które ukazywały się w Polsce. Myślę przede wszystkim o szkicach Boleckiego i Zdzisława Kudelskiego – te fragmenty literaturoznawczych książek o ojcu są mi szczególnie bliskie.

Kontekst autobiograficzny w twórczości Herlinga-Grudzińskiego jest bardzo istotny. Gdy nauczyłaś się języka polskiego, traktowałaś dzieła swojego ojca jako źródło wiedzy o nim?

Tak, pięknie to ujęłaś. To był jedyny kontakt z moim ojcem jako pisarzem. Przede wszystkim taki miałam cel: mówić po polsku, żeby go zrozumieć, żeby lepiej zrozumieć własnego ojca, żeby móc wejść z nim w dialog. Działo się tak głównie dlatego, że był on człowiekiem bardzo tajemniczym i niezwykle fascynującym w tym swoim gabinecie, w osobnym świecie, który rozumieliśmy, i którego nie rozumieliśmy zarazem. Ponadto ojciec miał wiele sekretów, tajemnic. Czułam więc, że jednym z kluczy do odkrycia niektórych z nich będzie poznanie rodzimego języka ojca. I co bardzo ważne, a co zdarzyło się po jego odejściu, moim pragnieniem, niezwykle silnym, było zrekonstruowanie autobiografii ojca za pośrednictwem jego pism. Dlatego niektóre z nich opublikowałam po włosku. Przetłumaczyłam *Najkrótszy przewodnik po sobie samym* (*Breve racconto di me stesso*) i wydałam tom *Pielgrzym wolności* (*Il pellegrino della libertà*), w którym zebrałam zapiski ojca połączone ze sobą za

sprawą wątków autobiograficznych, poczynszy od *Godziny cieni*, która jest arcydziełem.

Czytając utwory swojego ojca napotkałaś jakieś aluzje do Twojej biografii?

Nie, właściwie nie. Myślę, że obecne są inne postaci: w niektórych tekstach osoba mojej matki, być może wspomniany jest Benedetto. A może Tobie udało się coś zlokalizować? Ale nie wydaje mi się...

Nie.

No właśnie.

W Polsce w trakcie obchodów rocznicowych postać Lidii Croce, Twojej matki, nie była tak dobrze wyeksponowana, jak to miało miejsce podczas neapolitańskiego festiwalu, kiedy m.in. prezentowano dwie ważne publikacje: katalog zbiorów prywatnej biblioteki Herlinga-Grudzińskiego przywieziony przez Piotra Kłoczowskiego i inwentarz archiwum Herlinga-Grudzińskiego opracowany i wydany przez Bibliotekę Narodową; obie książki dedykowane są „in memoriam Lidia Croce”. W moim przekonaniu to bardzo ważne, by także w Polsce docenione zostało znaczenie Twojej matki w życiu i twórczości Herlinga-Grudzińskiego. Bez Lidii nie byłoby Herlinga-Grudzińskiego jako pisarza, jako polacco napoletano.

To prawda. Można nawet powiedzieć, że Lidia stała się dla niego ratunkiem. W wielu aspektach tak było. Myślę, że w sposób bardzo dobitny wyraził to Wojciech Karpiński w swoim szkicu *G.H.G.: droga i dom*. To piękny hołd złożony Lidii. Bez Lidii Herling-Grudziński nie byłby tym pisarzem, którym się stał. I z pewnością ich historia miała taki właśnie sens. Od pierwszego zetknięcia w Sorrento do spotkania w Monachium, gdzie ponownie się odnaleźli w 1955 roku. Myślę, że mama głęboko go rozumiała i przywróciła go życiu w najbardziej dramatycznych dla niego momentach. Stworzyła mu także miejsca (np. ten gabinet), które okazały się nieodzowne dla niego jako pisarza, bo później nim właśnie się

stał. I chcę jeszcze wspomnieć o tym wszystkim, co zrobiła po śmierci ojca. Ta działalność była dla niej bez wątpienia najważniejszym przedsięwzięciem, którego się podjęła, dzięki ogromnemu doświadczeniu archiwistycznemu i edytorskiemu. Śledziła krytyczne wydanie *Dzieł Zebranych* w Wydawnictwie Literackim, pragnęła uporządkować archiwum we współpracy z dyrektorem Biblioteki Narodowej Tomaszem Makowskim. Masz rację, katalog archiwum został poświęcony jej pamięci, ponieważ cały ten projekt w taki sposób realizowany zawdzięczamy jej wysiłkom. Podobnie ma się rzecz z opublikowanym przez Kłoczowskiego inwentarzem prywatnej biblioteki Herlinga-Grudzińskiego w jego studio w Villa Ruffo. Także wydanie *Dziennika 1957-1958* naturalnie dedykowane jest mamie, ponieważ ona wiedziała, że ten dziennik, którego tata nie zdecydował się wydać, ale który przechowywał, bez jej zgody nie zostałby opublikowany. Jednak ona bardzo chciała, by ten tekst się ukazał. Jedno z ostatnich pytań, które zadawała, dotyczyło daty publikacji prywatnego dziennika ojca. To także stało się jednym z jej pragnień. Miała wielkie serce i była zawsze tuż obok mojego ojca, dlatego pamięć o niej powinna przetrwać.

Z pewnością nie da się zrozumieć Herlinga-Grudzińskiego bez znajomości „Innego Świata”. Które z opowiadań jest, Twoim zdaniem, istotne, by opisać kondycję Herlinga-Grudzińskiego jako emigranta w Neapolu?

Myślę, że są dwa takie opowiadania. Pierwsze, za sprawą którego możemy odczuć los wygnańca i jego samotność, to *Wieża*. Nawet jeśli akcja tego utworu nie rozgrywa się w Neapolu, to opowiada o pewnym uniwersalnym doświadczeniu, o samotności i wygnaniu w sposób absolutnie niezwykły. Myślę, że jako drugie należy wskazać jedno z ostatnich opowiadań Herlinga-Grudzińskiego: *Podzwonne dla dzwonnika*, niesamowicie wizjonerskie, do którego warto powracać. To utwór nasycony wątkami autobiograficznymi, podejmujący problem losu i dramatyczną refleksję na temat tego, co wydarzyło się w minionym stuleciu. Muszę powiedzieć, że to opowiadanie bardzo sugestywne, które łączy opis niektórych ukochanych przez Herlinga-Grudzińskiego miejsc w Neapolu, jak Santa Chiara, z niemiecką historią z czasów kryształowej nocy. Dlatego ogromną przyjemnością

było przypomnienie tego opowiadania w trakcie neapolitańskiego festiwalu. Poświęciliśmy temu utworowi jeden wieczór, niezwykle, właśnie w Santa Chiara, gdzie *Podzwonne dla dzwonnika* było czytane przez jednego z najwybitniejszych aktorów włoskich – Toniego Servillo. Wszyscy byli pod ogromnym wrażeniem, przeżywając to opowiadanie, słowa mojego ojca, w tym miejscu.

Czy kiedy czytałaś „Łuk Sprawiedliwości”, odczuwałaś potrzebę odwiedzenia Chiesa di Sant’Eligio Maggiore, by zobaczyć opisywane tam miejsce, lub chciałaś ujrzeć most z utworu o takim tytule? Czy lektura opowiadań ojca rodzi chęć ponownego odwiedzenia opisywanych miejsc?

Mam wrażenie, że czuję to nie tylko ja. To potrzeba wszystkich czytelników, ponieważ opowiadania bardzo żywo związane są z opisywanymi w nich miejscami i dlatego rodzi się konieczność ich zobaczenia. Są przedstawiane w sposób niezwykle. Sądzę, że w przyszłości, kiedy ukończony zostanie w Wydawnictwie Literackim wielki projekt edycji krytycznej *Dzieł Zebranych*, kierowany przez Boleckiego, współpracującego z wieloma badaczami, wśród których jesteś także Ty, musimy zacząć myśleć o edycjach-antologiach fragmentów z *Dziennika pisanego nocą* i opowiadań, które mogłyby się stać przewodnikiem po Neapolu i południu Włoch. Byłby to rodzaj „Kronik neapolitańskich”, by odwołać się do *Kronik włoskich* Stendhala. Za pośrednictwem tych opowiadań można wyznaczyć trasy wędrówek po „Neapolu Herlinga”.

Moglibyśmy zatytułować ten tom „Praktyczny przewodnik po Neapolu Herlinga”, czyniąc aluzję się do tytułu jego pierwszego włoskojęzycznego artykułu „Giuda essenziale della Polonia”, który ukazał się w 1944 roku na łamach pisma „Aretusa”.

Albo *Kroniki neapolitańskie*. Istnieje już edycja rosyjska.

Tak?

Tak, to bardzo osobliwe. Ale oczywiście trzeba to wydać także w Polsce. W Petersburgu dzieło ukazało się w pięknej edycji wydaw-

nictwa Limbach w opracowaniu Mariusza Wilka. Dziennikarz przemierzał Neapol śladami Herlinga-Grudzińskiego i ostatecznie nie wyjechał z miasta, lecz zamieszkał tam na kilka lat, zgłębiając problem „Neapolu Herlinga”. Ta książka to antologia fragmentów *Dziennika pisanego nocą* i opowiadań, których tematyczną nicią przewodnią jest Neapol. Ten tom wyszedł po rosyjsku właśnie jako *Kroniki neapolitańskie*. To piękny tytuł, ponieważ odsyła do Stendhala. Pewnego dnia wydamy to także po polsku. Według mnie w Polsce musimy poszukać także innych dróg, by przybliżyć czytelnikom twórczość mojego ojca.

Edycja krytyczna to coś wyjątkowego, ale musimy w Polsce znaleźć jeszcze inny sposób promowania twórczości Herlinga-Grudzińskiego – przede wszystkim opowiadań – świeżego pomysłu wydawniczego, by upowszechnić jego dzieła.

Wielki projekt edycji krytycznej jest bardzo ważny. Podkreślam to zawsze, ponieważ zebrane zostały wszystkie teksty i ustalone ich wersje. Wydanie *Dzieł zebranych* zawiera ponadto analizę wariantów utworów. To przedsięwzięcie, biorąc pod uwagę inne wydania krytyczne, np. włoskie, które są mi znane, realizowane jest z niewiarygodną sprawnością. W momencie domknięcia tej ogromnej edycji Wydawnictwo Literackie będzie musiało pomyśleć o nowych projektach wydawniczych, które dzieło Herlinga-Grudzińskiego ukazał na innych poziomach, by jego twórczość została rozpowszechniona w szerszym gronie czytelników.

Wiem, że przetłumaczyłaś kilka utworów swojego ojca. Co myślisz o sobie jako jego tłumacze?

Mogę powiedzieć, że to jest szczególnie fascynujące, ponieważ jego język jest naprawdę niezwykły. Próba ukazania go w innym języku, takim jak włoski, i wzniesienia na ten sam poziom, oddania piękna jego stylu, to było dla mnie cudowne doświadczenie – i bardzo znaczące. Była to także przyjemność przekładania i interpretowania, ale w pewnym stopniu również wyzwanie – tłumaczenie jego pisarstwa. Naprawdę fascynująca przygoda.

Znasz zarówno polski, jak i włoski. Czy, Twoim zdaniem, czytanie Herlinga-Grudzińskiego po polsku i po włosku to zupełnie inne doświadczenie?

Nieuniknione jest oczywiście to, że wersja włoska stanowi tłumaczenie. To niewątpliwie coś innego. Sądzę, że trzeba poczynić refleksję, którą – jak pamiętam – dzielił się także mój ojciec: że w używanej przez niego polszczyźnie odczuwalny jest nieznaczny wpływ języka włoskiego, jego składni i stylistyki. Jeśli chodzi o przekłady – jest *Inny Świat*, który z angielskiego przełożyła moja mama, słuchaliśmy aktorskiej interpretacji tego opowiadania – to było oczywiście tłumaczenie, ale ta włoska wersja jest naprawdę osobliwa. Jeśli mówi się o języku włoskim Herlinga-Grudzińskiego, trzeba wspomnieć *Scritti italiani*, które zebrałaś i opracowałaś. To ważne źródło, ponieważ składa się z tekstów, które ojciec sam napisał po włosku. Mają bardzo szczególny styl, co należałoby zbadać.

Dzięki „Pismom włoskim” wiemy, jak dobrze Herling-Grudziński władał językiem włoskim. Jak sądzisz, dlaczego Twój ojciec nigdy nie zdecydował się na to, by samodzielnie przetłumaczyć swoje utwory?

On sam? Nie... Dla niego to były dwie odrębne rzeczy. Polski odczuwany „bezpośrednio – cienka i unerwiona skóra na nagich dłoniach” (jak mówił w trakcie swojego wystąpienia w Poznaniu w 1991 roku) – to był jego język. Nie mógł zatem stać się tłumaczem samego siebie na włoski, ponieważ to polski był jego językiem. Nie mam co do tego wątpliwości.

W Waszym domu mówiło się po włosku, to był język życia codziennego. Czy włoski Herlinga-Grudzińskiego był włoskim neapolitańczyka, czy jednak słyszeliście, że to język Polaka?

Włoski Polaka. Odczuwało się niezwykle fascynujące drobne różnice składniowe. Kiedy słucha się jego licznych wywiadów udzielanych po włosku, odczuwa się inność, jakieś obce nuty, ślady. Neapolitańskiej melodii zdania nie potrafił odtworzyć.

Według niektórych badaczy język polski Herlinga-Grudzińskiego, zwłaszcza w latach 90., zmienił się pod wpływem języka włoskiego. Czy ojciec zgadzał się z tymi opiniami?

Nie potrafię tego precyzyjnie usytuować w czasie, ale sądzę, że zdawał sobie sprawę z tego, iż włoskie komponenty są obecne w jego języku i pisarstwie, że zostały one wchłonięte. Nie wiem, jaki był jego pogląd na ten temat, ale mam wrażenie, że mógł odczuwać także pewien rodzaj zadowolenia. Myślę, że określenie „Herling – *polacco napoletano*”, którego używano w stosunku do niego, uważał za zabawne. Śmiał się z niego, ale w pewnym sensie tak właśnie się czuł – jak pisarz polsko-włoski. Herling-Grudziński to naprawdę wielki, fascynujący pisarz europejski.

Przeł. Magdalena Śniedziewska

Magdalena Śniedziewska

**The Shortest Guide to My Father. Magdalena Śniedziewska's
Interview with Marta Herling²**

The interview is devoted to Gustaw Herling-Grudziński. The writer's daughter, Marta, talks about her father, particularly focusing on the Italian contexts of his biography and writings. Also discussed is the problem of the writer's attitude towards the Italian language and the reception of his works in Italy. Another important topic is Naples as a fascinating source of writing inspirations and, at the same time, the city where Herling-Grudziński happened to live and die.

Keywords: Gustaw Herling-Grudziński; Naples; reception of Herling-Grudziński's work in Italy.

Marta Herling-Grudziński – urodziła się w Neapolu w 1957 roku, uzyskała stopień doktora, jest autorką studiów i tłumaczeń poświęconych polskiej historiografii i kulturze XIX i XX wieku. Od 1988 roku pełni funkcję sekretarza

2 The interview is an element of the project *Odojewski i Herling-Grudziński. Doświadczenie dwóch pokoleń (Odojewski and Herling-Grudziński. The Experience of Two Generations)* financed by Polish History Museum as part of the "Patriotyzm Jutra" (Patriotism of Tomorrow) grant program.

generalnej Włoskiego Instytutu Studiów Historycznych (Istituto Italiano per gli Studi Storici) założonego przez Benedetta Crocego. Opiekuje się Archiwum Gustawa Herlinga-Grudzińskiego znajdującym się w Fundacji „Biblioteka Benedetta Crocego”, w której zarządzie również zasiada. Koordynuje proces wydawania dzieł ojca w Polsce, we Włoszech oraz w innych krajach. Brała udział w konferencjach i publikowała liczne artykuły o Herlingu-Grudzińskim w polskich i włoskich czasopismach oraz tomach zbiorowych. W 2007 roku została odznaczona przez Ministra Kultury RP Złotym Medalem Zasłużony Kulturze – Gloria Artis.

Magdalena Śniedziewska – polonistka i italianistka, adiunkt w Zakładzie Teorii Literatury w Instytucie Filologii Polskiej Uniwersytetu Wrocławskiego. W latach 2015-2018 adiunkt w Pracowni Poetyki Historycznej IBL PAN w ramach programu FUGA (NCN). Autorka książek: *Wierność rzeczywistości. Zbigniew Herbert o postawie wobec świata i problemach jego reprezentacji* (2013), *Siedemnastowieczne malarstwo holenderskie w literaturze polskiej po 1918 roku* (2014), „*Osobiste sprawy i tematy*”. *Gustaw Herling-Grudziński wobec dwudziestowiecznej literatury włoskiej* (2019), „*Nuta autobiograficzna*”. *O twórczości Gustawa Herlinga-Grudzińskiego* (2019). Zajmuje się związkami literatury i malarstwa, recepcją literatury włoskiej w Polsce oraz motywami ptasimi w literaturze. Adres e-mail: magdalena.sniedziewska@uwr.edu.pl.

