

228 Annales Universitatis
Paedagogicae Cracoviensis

ISSN 2081-1853

Studia Historicolitteraria

17 • 2017

Rada Naukowa

Tadeusz Budrewicz – przewodniczący (Kraków), Wołodimir Antofijczuk (Czerniowce, Ukraina), Dariusz Chemperek (Lublin), Jan Goes (Arras, Francja), Margareta Grigorova (Wielkie Tyrnowo, Bułgaria), Krystyna Latawiec (Kraków), Roman Mazurkiewicz (Kraków), Luis Meneses Lerin (Paryż, Francja), Christian Modrzewski (Lille, Francja), Romuald Naruniec (Wilno, Litwa), Siergiej Nikolajew (Sankt Petersburg, Rosja), Jacek Popiel (Kraków), Paweł Próchniak (Kraków), Dariusz Rott (Katowice), Marie Sobotková (Ołomuniec, Czechy), Renata Stachura-Lupa (Kraków), Aleksej Szmieliow (Moskwa, Rosja), Alois Woldan (Wiedeń, Austria), Ryszard Waksmund (Wrocław)

Kolegium Recenzentów

Fabio Boni (Uniwersytet Pedagogiczny w Krakowie), Jolanta Dygul (Uniwersytet Warszawski), Joanna Janusz (Uniwersytet Śląski), Tomasz Kaczmarek (Uniwersytet Łódzki), Marek Karwala (Uniwersytet Pedagogiczny w Krakowie), Anna Klimkiewicz (Uniwersytet Jagielloński), Maria Maślanka-Soro (Uniwersytet Jagielloński), Jadwiga Miszalska (Uniwersytet Jagielloński), Maria Olszewska (Uniwersytet Warszawski), Dariusz Rott (Uniwersytet Śląski), Anna Sobiecka (Akademia Pomorska w Słupsku), Roman Sosnowski (Uniwersytet Jagielloński), Monika Surma-Gawłowska (Uniwersytet Jagielloński), Ewa Wąchocka (Uniwersytet Śląski), Monika Woźniak (Uniwersytet Rzymski – LaSapienza)

Redakcja

Piotr Borek (redaktor naczelny)	bor@ap.krakow.pl
Marek Buś (zastępca redaktora naczelnego)	mbus@up.krakow.pl
Małgorzata Chrobak (sekretarz redakcji)	chromag@poczta.onet.pl

Redaktorzy tematyczni

Krystyna Latawiec, Katarzyna Woźniak

Adres redakcji

Instytut Filologii Polskiej UP, 30-084 Kraków, ul. Podchorążych 2
tel. 12 662-61-54
e-mail: malgorzata.chrobak@up.krakow.pl
<http://shl.up.krakow.pl/>

ISSN 2081-1853

e-ISSN 2300-5831

DOI 10.24917/20811853.17

Wydawnictwo Naukowe UP

Redakcja/Dział Promocji

30-084 Kraków, ul. Podchorążych 2

tel./faks: 12 662-63-83, tel. 12 662-67-56

e-mail: wydawnictwo@up.krakow.pl

www.wydawnictwoup.pl

druk i oprawa Zespół Poligraficzny WN UP

Wstęp

Przez kilka wieków w skład edukacji humanistycznej wchodziła lekcja łaciny, która wprowadzała przyszłych pisarzy czy choćby tylko podróżników w wyidealizowany Rzym cnót obywatelskich i surowego męstwa, jak komentuje po latach to ćwiczenie stylu i racjonalnego myślenia Zbigniew Herbert (*Labirynt nad morzem*). Z czasem Italia stała się celem Grand Tour, miejscem wtajemniczeń w doskonałą harmonię natury i kultury. Obecnie powraca w romansach powieściowych ostatniej dekady jako kraina urocza, otoczona nimbem sentymentalizmu, intensywnie eksploatowanym przez popkulturę. Transfer idei odbywa się dziś w obu kierunkach w odróżnieniu od dominującego niegdyś wektora z południa na północ. I temu właśnie zjawisku poświęcony jest niniejszy tom rozpraw i omówień krytycznych.

Związki polsko-włoskie sięgają czasów odrodzenia. Przypominają o nich artykuły skupione na komedii dell'arte, staropolskich przekładach dramaturgii włoskiej czy na przyjaźni renesansowego pisarza Pietra Bemba z Klemensem Janickim, poświadczonej utworami literackimi i korespondencją. Natomiast przyswojona polszczyźnie przez Piotra Kochanowskiego *Jerozolima wyzwolona* Tassa, widziana z włoskiej perspektywy, nosi cechy oryginalnego stylu tłumacza. Kultura rodzima przyjmowała włoskie utwory, konwencje teatralne i epickie w sposób naturalny, kształtując w relacji do nich własne podłoże artystyczne.

W XVIII w. do Warszawy zawitał Giacomo Casanova, znany bardziej jako kompulsywny uwodziciel, ale tu przywołany z powodu jego wypowiedzi związanych z ówczesną Polską. Zamierzył nawet napisać traktat polityczny o naszym kraju, jednak dzieło pozostało nieukończone. Niemniej jednak obraz, jaki wyłania się z pism weneccjanina, wydaje się dość wiarygodny. Inne omawiane tu włoskie teksty wieku oświecenia, poddane analizie z użyciem współczesnych kategorii interpretacyjnych, można uznać za realizację gatunku non-fiction.

Zanim nastała moda na podróże, pielgrzymowano traktami wyznaczonymi przez miejsca ważne dla chrześcijaństwa. Jedną z takich tras była Via Francigena (Droga Franków), transalpejski szlak biegnący od Canterbury do Rzymu, obecnie zaliczany do europejskich „dróg kultury”. Po romantykach podróż na południe stała się elementem edukacji północnego Europejczyka. Reminiscencje dziewiętnastowiecznych wyjazdów pisarzy polskich do Włoch zostały zestawione z perspektywą przyjętą podczas zwiedzania Italii przez Karola Dickensa. Podobieństwa i różnice w konstruowaniu obrazu odwiedzanego kraju wynikają z odmiennych strategii pisarskich, ale są również pochodną osobistych preferencji piszących, ich zainteresowania kierowanego ku przeszłości bądź ku teraźniejszości życia na południu Europy. W osobnym szkicu zaprezentowano mniej znanych jako podróżnicy braci Bełzów, których wędrówki podążały tropem romantycznych wojaży.

Najlichnieszą grupę rozpraw stanowią te, w których podejmowane są problemy dwudziestowiecznej kultury. W samym centrum znalazł się Luigi Pirandello, reinterpretowany z użyciem kategorii krytyki feministycznej, odczytywany przez pryzmat zrealizowanych w Polsce spektakli, również tych w Teatrze Telewizji. Jako „widz zawodowy” włoski pisarz prowadził w latach 20. XX w. samodzielną działalność teatralną i był krytykiem własnych inscenizacji. Spojrzenie na jego twórczość i jej polską recepcję z kilku punktów widzenia pozwala odnowić wiele znaczeń wpisanych w dzieło włoskiego artysty. Obok Pirandella przypomniano też Ugo Bettiego, którego sztuka tematycznie związana z działaniem aparatu sądowniczego spotkała się na polskim gruncie ze sporym zainteresowaniem. Niewątpliwie w przypadku interpretacji obu dramatopisarzy istotny był kontekst polityczny, różny w przypadku Włoch i Polski, a jednak mimo to, a może właśnie dlatego dający się wyczytać z opinii krytyków recenzujących polskie przedstawienia. Istotnym uzupełnieniem rozpraw około-teatralnych jest artykuł przytaczający opinie Feliksa Konecznego o sztukach Gabriela D’Annunzia, wystawianych w krakowskim teatrze na początku XX w. Pomijane dotąd świadectwo polskiego krytyka okazuje się ciekawym dopełnieniem recepcji włoskiej dramaturgii na dwudziestowiecznym scenie polskiego teatru.

W problematykę tożsamościową powiązaną z kategoriami przestrzennymi miejsca i miasta wprowadzają omówienia twórczości Magdaleny Tulli, Claudia Magrisa, Curzia Malapartego, Giorgia Bassaniego, esejów Ewy Bieńkowskiej i reportaży literackich Jarosława Mikołajewskiego. Doświadczenie osobiste sprawia, że relacja z przedmiotem opisu nasycy się emocjami, śladami reminiscencji przeszłości aktualizowanej w konkretnie geograficznego miejsca. Szczególnie ważna okazuje się kategoria Europy Środkowej jako punktu przecięcia linii biegnących z kilku stron: włoskiej, austriackiej, niemieckiej i polskiej. Dlatego prócz wymienionych wyżej autorów przywoływane są w treści rozpraw nazwiska Józefa Rotha czy Waltera Benjamina.

Spojrzenie na powinowactwa polsko-włoskie w obrębie współczesnej kultury przynosi ciekawe rezultaty poznawcze, zwłaszcza że ten „przeptyw” ma dwukierunkowy przebieg. Granice stają się mało istotne w przypadku literatury popularnej (Andrzej Sapkowski), jak też wtedy, gdy problem jest na tyle uniwersalny (Tadeusz Borowski – Primo Levi), że znosi je samą rangą podejmowanego tematu. Nie były i nie są też przeszkodą dla dzieł teatralnych i ich recepcji na scenie polszczyzny. Rzecz jednak nie polega na porównywaniu czy różnicowaniu, ale na wyodrębnieniu i nazwaniu dyskursów, jakimi posługują się autorzy przekazów literackich i literaturoznawczych komentarzy. Idzie o to, by zbliżyć się do obrazu świata zwielokrotnionego przez ilość możliwych perspektyw i punktów widzenia. I o tym właśnie mowa jest w publikowanych tu rozprawach i krytycznych przeglądach, zróżnicowanych tematycznie i metodologicznie, ale powiązanych kontekstem polsko-włoskich związków kulturalnych.

Izabella Frąckowiak

Uniwersytet Jagielloński

La vita quotidiana dei pellegrini lungo la Via Francigena nel Medioevo

L'etimologia della parola *pellegrinare* risale all'antichità. Sia in greco che in latino questo termine si riferiva allo stato legale della persona che viaggiava. L'aggettivo latino *peregrino* – ambulante, trae origine dal verbo *per-agrare* (lat. *per agros*, attraversare un campo, viaggiare, andare lontano). Questo termine veniva usato dagli antichi scrittori per dire che qualcuno proveniva da un paese lontano ed era dunque straniero.

Con il passare del tempo il pellegrinaggio acquistò il significato di stare fuori casa, essere in cammino. Nei tempi delle persecuzioni, i cristiani intraprendevano dei viaggi per le tombe di coloro che sacrificarono la loro vita per la fede. Questa pratica permise di conservare la memoria delle tombe dei martiri, tra cui i Ss. Pietro e Paolo.

La pratica del pellegrinaggio costrinse i cristiani di diverso ceto sociale ed età a percorrere le vie della fede con lo scopo di raggiungere le mete della cristianità medievale: la Terra Santa (sulle orme di Gesù Cristo), Roma (luogo di martirio dei Santi Pietro e Paolo) e Santiago de Compostela (la tomba di San Giacomo). Questi tre luoghi santi entrano dunque nel canone delle *peregrinationes maiores* della cristianità.

L'accesso a Gerusalemme fu limitato dalla conquista araba della Terra Santa e così sempre più pellegrini scelsero Roma come meta dei loro viaggi e dall'IX sec. Santiago de Compostela. Contemporaneamente allo sviluppo delle vie della fede si sviluppò il culto delle reliquie. I cristiani si riconoscevano nella figura di *homo viator*. Quest'esperienza permetteva di capire il vero senso delle parole secondo le quali tutti siamo *advenae et peregrini* che stanno camminando verso il Regno dei cieli.

La via Francigena nacque prima del Mille. Essa veniva denominata *Via Sancti Petri* o *Romea*, e i pellegrini che la percorrevano erano chiamati romei. L'accesso alla Città Eterna era assicurato dalla strada più importante dell'epoca che, proveniente dalle Alpi occidentali e dalle regioni renane, era stata percorsa per almeno sette secoli da sovrani, imperatori, plebei e religiosi. Uno dei principali itinerari romei fu

ricostruito grazie al racconto di Sigerico, arcivescovo di Canterbury, che nel 990 si recò a Roma dove ricevette il palio dal Papa. Di ritorno dalla Città Eterna descrisse tutte le 79 tappe del suo percorso. Attraversò le città di Sutri, Viterbo, Bolsena, Montefiascone, Acquapendente, San Quirico d'Orcia, Siena, Colle di Val d'Elsa, San Gimignano, San Genesio, Altopascio, Lucca, Carrara, Fidenza, Piacenza, Pavia, Ivrea, Losanna, Reims, Arras, Calais, Canterbury.

A partire dall'XI sec. crebbe l'importanza di questo tracciato, che iniziò a svolgere un ruolo fondamentale nello scambio culturale e nell'unità culturale europea. Innumerevoli pellegrini provenienti da tutta Europa facevano soste nei diversi santuari sorti lungo la strada per Roma.

I santuari fondamentali per la Via Francigena in Italia erano: il duomo di Lucca con al suo interno la cappella del Volto Santo; il santuario di Santa Caterina a Siena; il santuario di San Flaviano a Montefiascone; il santuario di Santa Cristina a Bolsena e il santuario di Santa Rosa a Viterbo.

C'erano diversi motivi per intraprendere un pellegrinaggio. Il motivo più naturale era il diretto richiamo del pellegrinaggio alla sorte umana. Tutto cambia, niente dura, non c'è niente di permanente. Questa *mutabilitas* presuppone che ci sia una cosa fissa che Sant'Agostino chiamava un'ineffabile ragione¹. Dentro ogni essere umano esiste un io fisso, l'anima, un soggetto sottoposto alla mutabilità che rimane un elemento fisso del viaggio della vita. Un altro motivo del pellegrinaggio era la cosiddetta *peregrinatio astetica*, un cammino solitario con lo scopo di imitare Cristo, che certe volte diventava una vera e propria forma di vita.

Attirava i monaci, per i quali lo spostarsi da un luogo all'altro diventava una parte della loro vita monastica e ha dato inizio al fenomeno della predicazione ambulante. Tra le motivazioni dei pellegrini troviamo la *peregrinatio* intrapresa per rafforzare la fede, pentirsi e ricevere l'indulgenza. Molto frequenti erano anche i *peregrinatio ex poenitentia*, pellegrinaggi come forma di penitenza imposta dal confessore.

Esistono numerose testimonianze scritte dove le persone vengono mandate a fare un pellegrinaggio su commissione nell'intenzione dell'anima del morto. Un'altra motivazione era il pellegrinaggio *per procura*, una sorta di pellegrinaggio immobile che consisteva nell'invio di "pellegrini" pagati che al loro ritorno riportavano qualche oggetto per dimostrare di avere effettivamente adempiuto al proprio compito.

Lungo la via Francigena a Sutri, una località che si trova nel Lazio, presso la chiesa di Santa Maria del Parto, si può ammirare l'affresco in cui è raffigurata una fila di pellegrini. Sotto vengono rappresentati due probabili committenti dell'affresco che danno i soldi a uno dei pellegrini e in cambio ricevono una piuma che simboleggiava l'arcangelo Michele, come prova dell'adempimento del pellegrinaggio al santuario di San Michele Arcangelo.

¹ H. Majkrzak, *W drodze do niebieskiej ojczyzny. Św. Augustyna teologia ludzkiego pielgrzymowania*, «Pietas et Studium» 2 2009, pp. 191-201.

Il *topos* del pellegrino era molto frequente nella letteratura medievale. La prima classificazione dei pellegrini fu fatta da Dante Alighieri che nella sua opera *Vita Nuova* li suddivise a seconda della loro destinazione:

Deh! peregrini che pensosi andate. E dissi ‘peregrini’ secondo la larga significazione del vocabulo; ché peregrini si possono intendere in due modi, in uno largo e in uno stretto: in largo, in quanto è peregrino chiunque è fuori de la sua patria; in modo stretto, non s’intende peregrino se non chi va verso la casa di sa’ Iacopo o riede. E però è da sapere che in tre modi si chiamano propriamente le genti che vanno al servizio de l’Altissimo: chiamansi *palmieri*, in quanto vanno oltremare, là onde molte volte recano la palma; chiamansi *peregrini*, in quanto vanno a la casa di Galizia, però che la sepultura di sa’ Iacopo fue più lontana de la sua patria che d’alcuno altro apostolo; chiamansi *romei*, in quanto vanno a Roma, là ove questi cu’ io chiamo *peregrini* andavano².

Dante ricorse alla parola *pellegrini* per sottolineare che il loro viaggio avveniva in terre lontane. All’epoca, pure Compostela si trovava alla fine del mondo, vicino a *finis terrae* in Galizia, che ai tempi dei romani era ritenuta la fine del mondo conosciuto. Anche nell’opera maestra di Dante, nel Purgatorio c’è una terzina dedicata al pellegrinaggio:

Noi andavam per lo solingo piano
Com’uom che torna a la perduta strada,
che’nfino ad essa li pare invano³.

Il motivo del pellegrinaggio è presente anche nel sonetto sedicesimo del Canzoniere di Petrarca: «Movesi il vecchierel canuto e bianco, che viene a Roma, seguendo ‘l desio»⁴. L’autore dispiega un paragone fra un anziano pellegrino che va a Roma per contemplare il velo chiamato *Veronica*, con cui Veronica avrebbe pulito il volto di Gesù Cristo, e il poeta che nei volti delle donne va cercando il volto della sua amata Laura.

Equipaggiamento del pellegrino

Siccome i pellegrini venivano considerati uomini senza radici e penitenti, erano visti come una specie di *ordo*, un po’ come gli ordini monastici. Per tale motivo portavano una veste che li distingueva dagli altri viaggiatori.

L’equipaggiamento del pellegrino era composto da:

- un piccolo mantello chiamato “sanrocchino” oppure “schiavina” o “pellegrina”
- la bisaccia/scarsella (una borsa di pelle appesa alla vita, dove trasportavano il cibo)
- una zucca secca (usata come borraccia)

² D. Alighieri, *Vita Nova*, a c. di M. Barbi, Firenze 1932.

³ D. Alighieri, *La Divina Commedia*, Nowy Sącz 2015.

⁴ F. Petrarca, *Canzoniere*, a c. di G. Contini, Torino 1964.

- il bordone (un bastone di legno)
- un cappello a larghe tese rialzato sul davanti (il cosiddetto “petaso”).

Gli strumenti e i contrassegni del pellegrino venivano benedetti prima della partenza, durante la solenne cerimonia della vestizione (rituale che aveva molte somiglianze con le cerimonie della vestizione di un cavaliere medievale oppure con l'ordinazione del sacerdote).

A questi strumenti e alle insegne si attribuiva, naturalmente in conformità con la mentalità medievale, tutta una serie di significati simbolici. La bisaccia/scarsella rappresentava la larghezza delle elemosine e la mortificazione della carne. Essa era piccola perché il pellegrino, confidando nel Signore, doveva portare con sé una piccola provvista. Era priva di legacci perché doveva essere sempre aperta per sovvenire ai bisognosi. Era fatta con la pelle di una bestia morta, perché anche il pellegrino doveva mortificare la sua carne con la fame, la sete, i digiuni, la fatica, il freddo e la nudità.

Il bordone era invece il simbolo della perseveranza nella fede e della difesa contro le insidie del demonio lungo il difficile cammino.

Secondo un domenicano, Tommaso di Londra, il bastone, la bisaccia e il mantello rappresentavano le tre virtù cardinali: fede, speranza e carità⁵. Le insegne metalliche portate da Roma funzionavano come dei veri e propri succedanei delle reliquie nel momento del bisogno.

C'erano delle località specializzate e conosciute come centri di raccolta per i pellegrini, tra cui Utrecht, nominata nel diario di Nikulas di Munkathvera, abate islandese del 1154: «lì la gente riceve il bordone e la bisaccia ed è benedetta per il pellegrinaggio a Roma»⁶.

I pellegrini, tornando dalle loro mete, attaccavano sull'abito i segni che li dovevano distinguere dalla gente comune. Le persone che avevano compiuto il pellegrinaggio a Santiago portavano le conchiglie di San Giacomo, che si trovavano solo nell'Atlantico, e si potevano raccogliere sulle spiagge della Galizia; la palma invece simboleggiava il martirio ed era il distintivo delle persone recatesi a Gerusalemme. I pellegrini in ritorno da Roma portavano dei piccoli rilievi plumbei sui quali erano rappresentati i santi Pietro e Paolo.

Alloggio: ospedali e ospizi

Chi viaggiava su lunghe distanze necessitava di punti di sosta dove trovare vitto e alloggio. Le strutture presso le quali si poteva sopperire a tali bisogni erano legate a due forme di ospitalità; quella di beneficenza e quella professionale. Le strutture di beneficenza erano gli ospedali, istituzioni sorte cioè con lo scopo di “ospitare”

⁵ J. Sumpton, *Monaci, santuari, Pellegrini. La religione nel medioevo*, Roma 1981.

⁶ F.P. Magoun, *The pilgrim diary of Nikulas of Munkathvera: the road to Rome*, «Mediaeval Studies» VI 1944.

gratuitamente viandanti, forestieri e pellegrini che più tardi assunsero altri compiti, offrendo accoglienza a bisognosi, poveri o malati.

Il culto dell'ospitalità veniva in particolar modo praticato dal monachismo occidentale, soprattutto dall'ordine benedettino, anche perché l'ospitalità derivava da un assoluto dovere religioso espresso dalla *Regula Monasteriorum*:

omnes supervenientes hospites tamquam
Christus suscipiantur... et omnibus congruus
honor exhibeatur, maxima domesticis fidei
et peregrinis⁷.

Le prime istituzioni ospedaliere risalgono alla tarda antichità e alla diffusione del cristianesimo e del suo messaggio evangelico di donare la vita alle opere di misericordia.

Già ai tempi dei longobardi fu creata una rete di "abbazie regie". Per i carolingi l'assistenza ai pellegrini e ai poveri era un compito pubblico, un dovere del sovrano. La sua esecuzione veniva delegata alla chiesa e ai 600 monasteri collocati in diverse parti dell'impero.

Nel XI secolo, con la riforma della chiesa, si manifestò una nuova sensibilità verso i bisognosi. Da quel momento anche i laici intervennero nel creare fondazioni ospedaliere (a Lucca – un'importante tappa della Francigena – già nel 1051 i cittadini inaugurarono il primo di una serie di ospedali⁸. Tra i primi anni dell'XI sec. e la metà del XII sec. nacquero o furono restaurati numerosi ospedali. Le localizzazioni più diffuse erano: i passi montani, i punti di attraversamento di corsi d'acqua e di aree paludose. All'inizio del XII sec. nacquero le prime congregazioni ospedaliere per dare assistenza ai pellegrini.

Gli ospedali erano delle strutture molto modeste, composte da una grande sala (il cosiddetto pellegrinaio) dove erano sistemati i letti, l'abitazione dell'ospedaliere e i locali di servizio (cantina, granaio, magazzini). Non sempre il numero dei letti era sufficiente e spesso i pellegrini dovevano dormire ammassati sullo stesso letto.

Negli ospedali, oltre all'alloggio, a volte veniva offerto anche un pasto caldo, di solito composto da una zuppa a base di farinacei e legumi. La permanenza era limitata di solito a una notte e non più di tre giorni, a meno che uno non fosse malato. Diversa la situazione nel caso di permanenza presso gli ordini ospedalieri che si dedicavano all'assistenza medica, ad esempio i frati di San Lazzaro che si prendevano cura dei lebbrosi, oppure l'ordine di Sant'Antonio di Vienna specializzato nella cura del cosiddetto "fuoco sacro" (l'ergotismo cancrenoso: i suoi sintomi molto dolorosi venivano spiegati come una punizione divina). Spesso nelle città e nei maggiori centri lungo le strade con un numero crescente di pellegrini e un aumento dei transiti, accanto alle strutture di beneficenza si sviluppavano strutture a pagamento

⁷ *Sancti Benedicti Abbatibus, Regula Monachorum*, Abbazia di Volboldone 1942.

⁸ L. Schmutz, *Lucca e il pellegrinaggio medievale*, [in:] *Lucca, il Volto Santo e la civiltà medievale. Atti del Convegno Internazionale di Studi. Lucca, 21-23 ottobre 1982*, Lucca 1984.

che offrivano vitto, alloggio e stellaggio degli animali. Erano gli ospizi, dal latino *Hospitium*.

Secondo il trecentesco *Statuto dell'Arte degli Albergatori* di Firenze, c'erano tre categorie di ospizi: la prima offriva vitto e alloggio a persone e ad animali; la seconda accoglieva solo persone o provvedeva soltanto allo stallaggio degli animali; la terza offriva solo vitto o solo alloggio (ad esempio le taverne che si limitavano a servire un pasto caldo, di solito i *morselli*/minestrone o *ventri/trippa*⁹). Nel 1262 a San Gimignano c'erano nove ospizi di prima categoria, a Siena nel 1318 le *Tavole delle possessioni* ne elencano tredici.

Secondo Giovanni Rucellai, un pellegrino che partecipò al giubileo del 1450, c'erano a Roma ben 1022 alberghi, tra piccoli e grandi¹⁰.

Sicuramente nelle strutture ricettive professionali *per guadagno di moneta* c'erano più comodità rispetto alle strutture di beneficenza, ma in generale le condizioni e l'arredamento si assomigliavano, i letti erano riuniti in un solo ambiente, si dormiva in due, tre o addirittura in quattro persone nello stesso letto, la biancheria era sporca e infettata di parassiti e la locanda spesso era un luogo di ritrovo di ubriachi e un bordello.

Una testimonianza del fatto che più persone dormissero in un letto è presente in una delle novelle di Franco Sacchetti. L'azione si svolge durante il Giubileo del 1350, in un albergo del ferrarese, la Ca' Salvadega. Un posto definito *luogo ostico e pantanoso*. Lapaccio di Geri di Montelupo – il protagonista – ebbe molte difficoltà a trovare alloggio «perroche' vi erano ungheri e romei assai». Quando Lapaccio finalmente trovò un posto dove dormire entrò nell'unica grande camera «guardando di letto in letto così al barlume, tutti li trovò pieni salvo che uno, là dove da l'una proda era un unghero il quale il dì dinanzi s'era morto. Lapaccio non sapendo questo [...] vedendo che dall'altra proda non era persona, entrò a dormire in quella».

Poi, nel chiedere spazio al suo compagno che occupava «troppo del suo terreno» lo spinse «caccialo in terra dal letto, non sappiendolo: credolo avere morto»¹¹.

In diversi diari di pellegrinaggio abbondano le testimonianze negative nei riguardi degli ospizi: «fossemo mal trattati, et ben pagassemo [...] molto male fossemo tratati, [...] me tratete molto mal [...]»¹².

Nella memoria del pellegrinaggio a Roma nel 1390, un notaio di Badia Polesine, partito da Venezia avendo pernottato nell'ospizio di tale Pietro Cimatore a Clavibus, lo definì *latronis et deppredatoris romipetrorum*¹³.

⁹ F. Sartini (a c. di), *Statuti dell'Arte degli Albergatori della città e contado di Firenze (1324-1342)*, Firenze 1967.

¹⁰ G. Rucellai, *Il Giubileo dell'anno 1450*, «Archivio della Società Romana di Storia Patria» IV 1881, pp. 563-580.

¹¹ F. Sacchetti, *Trecentonovelle*, a c. di A. Lanza, Sansoni, Firenze 1984.

¹² R. Stopani, *L'altra Francigena. La quotidianità del pellegrinaggio medievale*, Firenze 2010.

¹³ G. Cagnin, *Pellegrini e vie di pellegrinaggio a Treviso nel medioevo (sec. XII-XV)*, Verona 2000.

Cibo

Fin dai tempi del vescovo Sigerico, gli autori dei diari di pellegrinaggio elencavano i posti dove si poteva fare una sosta e si mangiava bene. Nel diario di un abate islandese, Nikulas di Munkathvera (1151–1154), ci sono delle preziose indicazioni riguardo all'assistenza materiale. Nikulas dice per esempio che ad Altopascio c'era un ospizio chiamato "l'ospizio di Matilde", perché ritenuto opera della «gran contessa [...] chiunque viene accolto per la notte». Il re di Francia Filippo Augusto (1191) nel suo diario trasformò il nome della località Galleno in Grossa Gallina/*Grasse Geline*, forse inconsciamente influenzato dal ricordo del cibo.

Anche nel libro *Annales Stadenses* (scritto da Alberto, della metà del Duecento, considerato la migliore guida di Roma), l'autore oltre a descrivere gli itinerari, consigliava di intraprendere il viaggio *circa medium Augustum, quia sunt, aquae non abundant, dies longi satis ad ambulandum, noctes etiam ad corpus recreandum* e perché, soprattutto *invenies horrea frugibus adimpleta*¹⁴.

Lungo le vie della fede sorgevano osterie e taverne per sopperire alle richieste dei pellegrini, visto che nei posti dove potevano alloggiare molto spesso veniva offerto poco o niente da mangiare. Secondo i documenti dell'epoca, alcuni posti si limitavano a dare *panis et aqua et coquina* oppure nei casi migliori: *panis, tres calici vini et pulmentaria*¹⁵.

Con i termini *coquina* e *pulmentaria* s'intendeva il companatico (per lo più vegetali e legumi), come si deduce da un dettagliato elenco del cibo distribuito ai poveri e ai pellegrini indicato da un documento altomedievale: *scaphilo grano pane cocto, et duo congia vino, et due congia de pulmentario, faba et panico mixto, bene spisso et condito de uncto aut de oleo*¹⁶.

Ciò che veniva offerto dagli ospedali serviva per calmare un po' la fame, ma non sempre però era così. Per esempio l'ospedale di Altopascio era famoso per le dimensioni del calderone che vi veniva servito. Conteneva tanti vegetali e condimenti che poi ne uscivano sotto forma di minestrone. Se ne possono cogliere gli echi in una delle novelle del *Decamerone*, quella di Fra Cipolla e del suo servo Arriguccio, noto come Guccio Imbratto o Guccio Porco a motivo della sua sporcizia: «era tutto sudicio quel bel Tomo: dalla punta dei sandali al cappuccio, sopra al quale – diceva Boccaccio – era tanto untume che avrebbe condito il calderone di Altopascio». Le sue dimensioni diedero vita all'espressione "morir di fame ad Altopascio" che è sinonimo di assurdità.

¹⁴ *Annales Stadenses auctore Alberto*, [in:] *Monumenta Germaniae Historica. Scriptores*, XVI, Hannovera 1858, pp. 335–341.

¹⁵ *ivi*

¹⁶ D. Bertini (a c. di), *Materiali e documenti per servire all'istoria del ducato di Lucca*, IV, Lucca 1818–1836.

Le malattie, gli incidenti, la sicurezza, i peccati e la morte

Nel corso del pellegrinaggio potevano presentarsi diversi pericoli, ostacoli e circostanze sgradevoli. Dalle cadute, alle malattie, dagli infortuni ai contagi e alle guerre. Potevano provocare interruzioni del viaggio, ma anche lunghi soggiorni negli ospedali o lazzaretti, o addirittura la morte.

Uno dei pericoli più frequenti era quello di contrarre malattie contagiose. Nella *Cronica Senese*, che descrive il Giubileo del 1300, si parla di un'epidemia che avrebbe fatto quasi una strage di pellegrini «e molti ne morì per lo sancto viaggio, per la moria era»¹⁷.

Durante il Giubileo del 1450 il numero dei ricoverati dell'ospedale fiorentino di San Matteo vide in quell'anno i forestieri salire al 25%. Non mancavano quelli che potremmo definire come incidenti stradali. Di uno di essi abbiamo una testimonianza letteraria, poiché incorso ad un gruppo di pellegrini del quale faceva parte Francesco Petrarca, che ne parla in una delle sue lettere.

Il poeta, insieme ad alcuni amici tra cui un anziano monaco, percorreva la via Francigena nel tratto tra Bolsena e Viterbo, diretto a Roma per il giubileo del 1350. Il gruppo viaggiava a cavallo quando ad un tratto uno dei cavalli si imbizzarì, ed ecco come il Petrarca narra l'episodio:

[...] ecco il cavallo di quel vecchio Abate religioso, di cui sopra ti dissi, che come alla mia sinistra veniva, così veramente di sinistra ventura essere mi doveva apportatore, tirar calci contro il cavallo mio e invece di quello me colpire nel punto ove la tibia al poplite si congiunge, con tale scricchiolio d'osso infranto, che molti ancora di quelli ch'erano da lungi corsero a vedere quel che ne fosse avvenuto. Sopraffatto dal dolore, pensai di sostare al viaggio: ma mi fece paura la povertà di quel luogo e fatta di necessità virtù, come meglio potei, quella sera a Viterbo e poscia a malapena con altri tre giorni pervenni a Roma. Chiamati i medici fu scoperto l'osso e visto biancheggiare bruttamente, né si può con certezza conoscere se v'avesse frattura¹⁸.

Oltre alle malattie e agli incidenti durante il percorso, i pericoli per il pellegrino erano rappresentati dalle aggressioni dei malviventi, specie nelle regioni insospitate, dove gli insediamenti si rarefacevano e dove c'era il problema della sicurezza.

Di qui le raccomandazioni che si leggono sin dalle più antiche memorie medievali che fungevano da guide. Negli *Annales Stadenses* in corrispondenza dell'attraversamento del Po, viene detto esplicitamente: *nequissimi manent ivi leccatores. Transeas ergo contra diem, non contra noctem*. I pellegrini cercavano di riunirsi in gruppi poiché in tal modo potevano difendersi dai malintenzionati.

Petrarca nella memoria del suo pellegrinaggio a Roma per il giubileo del 1350 scrisse che si viaggiava in gruppo anche per

¹⁷ *op. cit.*

¹⁸ V. Fracassetti (a c. di), *Lettere di Francesco Petrarca*, Firenze 1867.

far cessare la noia del solitario pellegrinaggio, tanto che, aggiunge il poeta, meco condussi alcuni compagni de' quali il maggiore d'età per religiosa professione e per vecchiaia venerando, l'altro per sapienza e facondia nel conversar aggradevole; i rimanenti, per pratica del viaggiare e per capacità di render servizio, utilissimi a spargere di conforto qualunque malagevolezza del lungo cammino¹⁹.

Le aggressioni e le rapine avvenivano nelle zone spopolate, montane e nelle aree paludose. Erano tristemente famose le alture di Cerbaia, per le quali transitava la Francigena per raggiungere l'Arno da Lucca. Nella zona ancor oggi la toponomastica conserva memoria di ciò: una località, presso il Ponte a Cappiano, è significativamente denominata Castelladroni. Pericolosa era anche l'area intorno a Monte Bardone. Negli statuti medievali di Pontremoli viene prescritto agli abitanti dei villaggi della zona di tagliare il bosco lungo il percorso della strada, per la profondità di un tiro di balestra. Il bosco si prestava a divenire luogo di ricetto di ladri e assassini. L'insicurezza caratterizzava in particolar modo un lungo tratto della Francigena nella zona tra Toscana e Lazio. Numerose sono le testimonianze documentarie che accennano alla pericolosità della via. Alla fine del Quattrocento un ambasciatore senese a Roma, essendo scampato a più di un'aggressione, disse: «or chi passa da San Quirico facciasi il segno della croce e raccomandisi a Dio»²⁰.

Gli statuti comunali prevedevano pene severe per reprimere le «violentie e robarie stratarum». Il comune di Siena creò nel 1308 uno speciale corpo di polizia e i malfattori nella maggior parte dei casi erano condannati a morte. Erano così innalzate lungo le strade, in siti ben visibili, le forche: «bene alte et con oncini di ferro sì che chi impiccato ine sarà non si possa levare se non che per se medesimo cada»²¹.

Oltre ai pericoli che potevano danneggiare il corpo c'erano anche i pericoli che potevano danneggiare l'anima. Un antico detto recitava *multum peregrinantur, raro sanctifucantur* a ricordare che viaggiare molto, visitare terre lontane, venire a conoscenza di usi e costumi diversi, esponeva a tanti rischi, tra cui anche quello di cadere nelle tentazioni della carne. Le prostitute abbondavano nelle località che costituivano i punti di sosta della via Francigena, dove si concentravano strutture ricettive a pagamento (gli ospizi) nelle quali, nonostante i divieti, non di rado si praticava il meretricio.

Nel trecentesco statuto fiorentino dell'Arte degli Albergatori, nella rubrica LVI, per la buona fede dell'arte, viene ordinato: «che niuno di questa arte, maschio o femina, ardisca o presumma ritenere nel suo albergo alcuna meretrice, o femina di mala condizione o fama, la quale il alcuno modo desse il corpo suo per danari a luxuria»²².

Le proibizioni dovevano produrre scarsi risultati perché gli alberghi fungevano all'occorrenza da bordelli: storie e aneddoti al riguardo non mancano, e una di

¹⁹ *ivi*

²⁰ *ivi*

²¹ *ivi*

²² *ivi*

esse fu alla base della nascita dell'ospedale fiorentino dedicato a Jesu Peregrini, seu Sancti Salvatoris.

Un sacerdote della val di Pisa, giunto nel 1131 a Firenze era ospitato in un albergo nel popolo di San Piero Scheraggio e qui, durante la notte, si accorse che in realtà si trovava in un bordello. Al prete, messosi a pregare, apparve Gesù, che gli disse di manifestare al priore della vicina chiesa di Santa Cecilia un comando divino, quello di provvedere a che il clero del contado fiorentino disponesse di una decorosa ospitalità: nacque così l'Hospitale Clericorum, poi detto dei Pretoni.

La fama negativa di certi alberghi diede origine a toponimi che furono legati durevolmente ai luoghi dove essi sorgevano, come attestano i numerosi Malafrasca che ancora oggi punteggiano gli antichi percorsi. È scomparsa invece la località Malamulier, ricordata da Nikulas Munkathvera in val di Paglia: «quindi si passa per un monte chiamato Klemunt; su questo sorge un castello chiamato Malamulier, qui c'è gente del peggior stampo»²³.

Coloro che decidevano di intraprendere il pellegrinaggio scrivevano un testamento, visti i pericoli che potevano aspettarli, e dovevano procurarsi i mezzi finanziari, spesso dovendo svendere le loro proprietà.

Nella novella VIII del Novellino viene presentata una storia che tratta di un pellegrino recatosi a Roma: «uno borghese di Bari andò in romeaggio e lasciò trenta bisanti a uno suo amico, con queste condizioni e patti. Io andrò siccome a Dio piacerà: e s'io non rivenissi, darali per l'anima mia; e s'io rivegno a certo termine, darammene quello che tu vorrai»²⁴.

Secondo il diritto canonico il pellegrino per compiere il suo viaggio doveva intanto chiedere il consenso al signore se si trattava di un servo, al coniuge se si trattava di un uomo o donna sposati, al suo superiore se si trattava di un monaco o un religioso, al Papa se si trattava di un vescovo.

Prima di mettersi in viaggio il pellegrino doveva sistemare le proprie pendenze economiche dettando il testamento. Quest'atto non si poteva ridurre a una semplice esigenza pratica, in realtà, esso segnava una sorta di sospensione nel corso della vita individuale, l'ingresso in una temporanea, nuova condizione, quella di pellegrino, di membro di un *ordo* di una *societas peregrinorum* senza confini, che intensificava l'immagine del cristiano come pellegrino sulla terra in cammino verso la patria celeste.

Infine il pellegrinaggio poteva terminare drammaticamente. Una mortalità elevata caratterizzò ad esempio il giubileo del 1350. Lo sappiamo grazie alle suppliche dirette al pontefice Clemente VI per sostituire ben venti religiosi d'oltralpe morti nel corso di tutto l'anno giubilare, sia durante il viaggio d'andata a Roma che al ritorno.

Nonostante tutti i pericoli e le scomodità i pellegrini da secoli percorrono la Via Francigena. L'itinerario si snodava lungo i principali centri abitati del tempo, collegando i luoghi sacri del mondo cristiano. La Via Francigena mise in comunicazione

²³ *ivi*

²⁴ Anonimo, *Il Novellino*, a c. di G. Favati, Bozzi, Genova 1970.

l'area mediterranea con quella del Mare del Nord e diventando un'arteria transitata da uomini e merci, contribuendo così al rifiorire del grande commercio europeo e della cultura.

Dopo il grande giubileo del 1300 iniziò il suo declino. Negli ultimi anni possiamo osservare la rinascita della via Francigena.

I tempi cambiano, però esistono tante similitudini tra i pellegrinaggi medievali e quelli odierni. Viaggiando lungo la penisola possiamo ogni tanto vedere i moderni pellegrini che invece della bisaccia camminano con lo zaino sulle spalle per visitare le tombe dei SS. Pietro e Paolo. Si fermano negli ostelli per i pellegrini e ripercorrono antichi sentieri che ricordano ancora il Medioevo.

Bibliografia

- Anonimo, *Il Novellino*, a c. di G. Favati, Genova 1970.
- Annales Stadenses auctore Alberto*, [in:] *Monumenta Germaniae Historica. Scriptores*, XVI, Hannovera 1858, pp. 335–341.
- Alighieri D., *La Divina Commedia*, Nowy Sącz 2015.
- Alighieri D., *Vita Nova*, a c. di M. Barbi, Firenze 1932.
- Allegri F., *Donne e pellegrine. Dall'antichità al medioevo*, Milano 2012.
- Allegri F., *Storie, misteri e leggende lungo la Via Francigena del Sud*, Firenze 2011.
- Asolan P., Caucci von Saucken P., *Cammini in Europa. Pellegrinaggi antichi e moderni tra Santiago, Roma e la Terra Santa*, Milano 2009.
- Brilli A., *Gerusalemme, La Mecca, Roma*, Bologna 2014.
- Cagnin G., *Pellegrini e vie di pellegrinaggio a Treviso nel medioevo (sec. XII–XV)*, Verona 2000.
- Del Boca L., Moia A., *Sulla Via Francigena. Storia e geografia di un cammino millenario*, Milano 2015.
- Fiumano C., Martinelli A., *Donne e giubilei. Pellegrine, sante, dame, locandiere*, Edizioni Croce, Roma 2015.
- Fraccassetti V. (a c. di), *Lettere di Francesco Petrarca*, Firenze 1867.
- Magoun F.P., *The pilgrim diary of Nikulas of Munkathvera: the road to Rome*, «Medieval Studies», VI 1944.
- Majkrzak H., *W drodze do niebieskiej ojczyzny. Św. Augustyna teologia ludzkiego pielgrzymowania*, «Pietas et Studium» 2, 2009, pp. 191–201.
- Petrarca F., *Canzoniere*, a c. di G. Contini, Torino 1964.
- Peyer H.C., *Viaggiare nel medioevo. Dall'ospitalità alla locanda*, Bari 1990.
- Richard J., *Il santo viaggio. Pellegrini e viaggiatori nel medioevo*, Milano 2003.
- Rucellai G., *Il Giubileo dell'anno 1450*, «Archivio della Società Romana di Storia Patria» IV 1881, pp. 563–580.
- Sacchetti F., *Trecentonovelle*, a c. di A. Lanza, Firenze 1984.
- Sancti Benedicti Abbatis, Regula Monachorum*, Abbazia di Volboldone 1942.
- Sartini F. (a c. di), *Statuti dell'Arte degli Albergatori della città e contado di Firenze (1324–1342)*, Firenze 1967.

Schmugge L., *Lucca e il pellegrinaggio medievale*, [in:] *Lucca, il Volto Santo e la civiltà medievale. Atti del Convegno Internazionale di Studi. Lucca, 21–23 ottobre 1982*, Lucca 1984.

Stopani R., *L'altra Francigena. La quotidianità del pellegrinaggio medievale*, Firenze 2010.

Stopani R., *La Via Francigena. Una strada europea nell'Italia del Medioevo*, Firenze 1988.

Stopani R., *Guida alla via Francigena. Storia e itinerari*, Firenze 2008.

Sumpton J., *Monaci, santuari, Pellegrini. La religione nel medioevo*, Roma 1981.

Życie codzienne średniowiecznych pielgrzymów na Via Francigena

Streszczenie

Artykuł przedstawia ogólny zarys życia codziennego średniowiecznych pielgrzymów przemierzających Via Francigena. Tłumaczy znaczenie ich ekwipunku, opisuje różne rodzaje noclegów, mówi o odżywianiu, niebezpieczeństwach czyhających na pielgrzymów w trakcie drogi. Artykuł sięga do fragmentów dzieł literackich i dokumentów na temat pielgrzymowania oraz przedstawień figuralnych pielgrzymów w sztuce.

The daily lives of pilgrims along the Francigena Way in the Middle Ages

Abstract

The article presents an overview of everyday lives of Medieval pilgrims traveling along the Francigena Way. It explains the meaning of their equipment, describes different types of lodging, treats about food, and deals with the dangers or threats awaiting the pilgrims on route. The article refers to literary works and documents on pilgrimages and figurative representation of pilgrims in art.

Parole chiave: vita quotidiana, pellegrini, medioevo, alloggi, cibo, equipaggiamento

Słowa kluczowe: życie codzienne, pielgrzymi, średniowiecze, noclegi, wyżywienie, ubiór

Keywords: daily life, pilgrims, middle ages, lodging, food, outfit

Annales Universitatis Paedagogicae Cracoviensis

Studia Historicolitteraria 17 (2017)

ISSN 2081-1853

DOI 10.24917/20811853.17.2

Daria Kowalczyk

Uniwersytet Wrocławski

Kontakty Pietra Bemba z Polakami

Polsko-włoskie związki kulturowe sięgają wieków średnich i trwają nieprzerwanie przez kolejne stulecia. Szeroko pojęta sztuka włoska stanowiła dla naszego kraju źródło inspiracji, dostarczając rodzimym twórcom wzorów intelektualnych i artystycznych. Potencjał literatury Italii miał dla naszego kraju fundamentalne znaczenie w epoce renesansu. To właśnie wtedy przenikanie piśmiennictwa włoskiego do Polski stało się szczególnie wyraźne. Przełom renesansowy w polskiej kulturze stał się możliwy dzięki różnorodnym czynnikom, składającym się na obraz polsko-włoskich kontaktów umysłowych.

Jednym z podstawowych bodźców, którym zawdzięczamy przenikanie literatury włoskiej do Polski są obustronne kontakty personalne intelektualistów obu narodowości¹. To właśnie one umożliwiły wzbogacenie się naszych bibliotek o renesansowe teksty. Już od pierwszej połowy XV w. uwidaczniają się zainteresowania elity intelektualnej nowym prądem umysłowym. Do miejscowych księgozbiorów po raz pierwszy trafiają włoskie dzieła humanistyczne pisane po łacinie². Są to głównie rękopisy Petrarcki i Boccaccia, ale również teksty współczesnych humanistów, takich jak Guarino Guarini Veronese, Leonardo Bruni d'Arezzo, Poggio Bracciolini czy Eneas Sylwiusz Piccolomini, późniejszy papież Pius II.

Ten ostatni, mimo wyraźnej niechęci w stosunku do Polaków³, utrzymywał przyjacielskie kontakty ze Zbigniewem Oleśnickim, czego świadectwo znajdujemy w ich korespondencji, nazwanej przez Tadeusza Ulewicza „zaskakująco ugrzecz-

¹ Wspomniane w artykule relacje polsko-włoskie stanowią tylko nieliczne przykłady z obszernej galerii kontaktów Włochów z Polakami. W większości wiadomości o nich zostały zaczerpnięte z: T. Ulewicz, *Iter Romano-Italicum Polonorum, czyli o związkach umysłowo-kulturalnych Polski z Włochami w wiekach średnich i renesansie*, Kraków 1999.

² Zob. W. Wisłocki, *Katalog rękopisów Biblioteki Uniwersytetu Jagiellońskiego*, cz. 1–2, Kraków 1877–1881.

³ Zob. I. Zarębski, *Stosunki Eneasza Sylwiusza z Polską i Polakami*, Kraków 1939.

nioną i komplemenciarską⁴. Warto nadmienić również, że Piccolomini w 1457 r. pełnił funkcję biskupa kapituły warmińskiej. Za inny przykład polsko-włoskiej relacji wczesnorenesansowej niech posłuży przyjaźń wspomnianego już pedagoga Guarina Guariniego z Werony, żywo zainteresowanego Polską, z Mikołajem Lasockim⁵. Ich korespondencja jest o tyle istotna, że pierwsze listy związanego z dworem w Ferrarze poety do Polaka pochodzą z 1436 r. i uznawane są za najwcześniejsze pisma humanistyczne wysyłane z Włoch do Polski, których pośredniczką nie była Kuria rzymska⁶. W korespondencji humanistów odnajdujemy barwne opisy środowiska Polaków na studiach w Rzymie⁷ oraz informację o tym, że Lasocki powierzył edukację swoich bratanków Guarinowi⁸.

Kluczową włoską postacią dla rozwoju polskiej myśli odrodzeniowej bez wątpienia jest Filippo Buonaccorsi. Jako wkład Kallimacha w naszą kulturę renesansową dość wspomnieć jego działalność w Sodalitas Litteraria Vistulana czy też zaangażowanie w edukację synów królewskich oraz polskie misje dyplomatyczne. Kilkunastoletni pobyt humanisty wywrotowca w Rzeczypospolitej, najpierw w Dunajowie u arcybiskupa Grzegorza z Sanoka, później na dworze królewskim w Krakowie, zaowocował nawiązaniem licznych kontaktów z polską elitą umysłową. Zostały one szeroko omówione przez wielu badaczy⁹. Do najważniejszych relacji Kallimacha z Polakami należy przyjaźń z Janem Dantyszkiem i Andrzejem Krzyckim.

Fundamentalną rolę w formowaniu się myśli polskiego renesansu odegrały włoskie uczelnie, na których chętnie kształcili się Polacy. Wśród nich na pierwszy plan wysuwa się uniwersytet w Padwie, skupiający w ciągu XVI w. łącznie ponad 1000 polskich studentów¹⁰. Do ich grona należeli nasi wybitni humaniści, jak chociażby Klemens Janicki, Marcin Kromer, Piotr Myszkowski czy Stanisław Orzechowski. Ten ostatni, wyróżniający się talentem pośród ówczesnych polskich poetów łacinników, jest szczególnie reprezentatywny, jeśli chodzi o bogactwo i zażyłość kontaktów z Włochami. Janicki przebywał w Padwie w latach 1538–1540, gdzie studiował na wydziale humanistycznym tamtejszego uniwersytetu i otrzymał tytuł doktora nauk wyzwolonych i filozofii. Duża część jego twórczości stanowi świadectwo włoskich

⁴ T. Ulewicz, dz. cyt., s. 104.

⁵ Lasocki utrzymywał również kontakty z Giovannim Aurispą i z Poggiem Bracciolinim, zob. tamże, s. 103.

⁶ J. Brüstiegerowa, *Guarino a Polska*, „Kwartalnik Historyczny” 1925, t. 39, s. 70.

⁷ T. Ulewicz, dz. cyt., s. 103; zob. również H. Barycz, *Polacy na studiach w Rzymie w epoce Odrodzenia (1440–1600)*, Kraków 1938.

⁸ P. Burke, *The Spread of Italian Humanism*, [w:] *The Impact of Humanism on Western Europe*, red. A. Goodman, A. MacKay, London–New York 1990, s. 7.

⁹ Zob. m.in. J. Garbacik, *Kallimach jako dyplomata i polityk*, Kraków 1948; L. Giomi, *L'istinto e la ragione di Filippo Buonaccorsi italiano di Polonia*, Poggibonsi 1994; J. Olkiewicz, *Kallimach doświadczony*, Warszawa 1981; G. Paparelli, *Callimaco Esperiente (Filippo Buonaccorsi)*, Salerno 1971; A. Pasztor, *Dunajów kolebką renesansu w Polsce*, Siedlce 2007.

¹⁰ J. Lewański, *Włosko-polskie związki literackie i kulturalne*, [w:] *Słownik literatury staropolskiej*, red. T. Michałowska, Wrocław 1998, s. 1025.

relacji nawiązanych podczas pobytu w Padwie. Wśród dzieł Janickiego znajdujemy utwory zadedykowane cenionemu lekarzowi Giovanniemu Montanusowi¹¹ (*Tristia* IV, VII, 167), uczonemu Danielemu Barbarowi (*Epigrammata* XLIX), czy też wszechstronnemu pisarzowi Lodovicu Dolcemu (*Epigrammata* L). Na szczególną uwagę zasługuje zażyła przyjaźń Polaka z profesorem łacynistą kierującym katedrą filologii na uniwersytecie w Padwie w latach 1530–1552, Lazzarem Bonamikiem, któremu zadedykował dwie elegie (*Tristia* VI, *Variarum elegiarum* VIII).

Bonamico znany był ze swojej sympatii w stosunku do Polaków. Sam pisał w liście do Pietra Bemba, w którym rekomendował Piotra Kmity: „Cum Polonorum gente magna mihi intercedit gratia, multis inter nos officiis et conciliata et aucta” („Z Polakami łączy mnie wielka wdzięczność, wieloma wspólnymi obowiązkami związana i powiększana”)¹². Wśród jego uczniów znalazł się chociażby Stanisław Orzechowski, a także Stanisław Hojzjusz, usiłujący ściągnąć Bonamika do Polski w 1539 r.¹³ Włoski profesor przyjaźnił się również między innymi z Janem Dantyszkiem i Piotrem Tomickim¹⁴, który chciał uczynić go nauczycielem Zygmunta Augusta¹⁵. Bonamico szczególnieymi względami obdarzył jednak Janickiego. Profesor usprawiedliwiał Polaka wobec niecierpliwącego się mecenasa, Piotra Kmity, osobiście się nim opiekował podczas jego ciężkiej choroby, a nawet dawał mu pieniądze na powrotną podróż do Polski¹⁶. Najbardziej zaszczytną relacją, jaką Janicki nawiązał w Padwie, jest jednak przyjaźń z jednym z czołowych humanistów włoskich, uczonym patrycjuszem weneckim związanym z dworami w Ferrarze i Urbino, sekretarzem papieża Leona X, kardynałem Pietrem Bembem.

Bembo nie miał wielu relacji z Polakami, a jedynym polskim poetą, z którym połączyła go serdeczna więź, był właśnie Janicki. Wzmiankę o ich kontaktach znajdujemy chociażby w *Małej encyklopedii polskiej* Stanisława Platera z 1841 r., gdzie czytamy, że „doznawał Janicki we Włoszech największych względów od Piotra Bemba, kardynała”¹⁷. O znajomości Polaka z weneccjaninem wspomina też Tadeusz Ulewicz, pisząc że „ponawiały [Janicki] nowe, znakomite umysłowo stosunki osobiste”¹⁸. Opisując kontakty, które Janicjuszowi udało się zawrzeć w Padwie, badacz wymienia

¹¹ To Bonamico sprowadził do Janickiego Montanusa w czasie jego choroby, zob. T. Ulewicz, dz. cyt., s. 169.

¹² Cyt. za: M. Lenart, *Lazzaro Bonamico – buon amico con tutti – i jego relacje z Polakami*, [w:] *Przyjaźń w kulturze staropolskiej*, red. A. Czechowicz, M. Trębska, Lublin 2013, s. 121.

¹³ T. Ulewicz, dz. cyt., s. 168.

¹⁴ C. Backvis, *Szkice o kulturze staropolskiej*, wyb. i oprac. A. Biernacki, Warszawa 1975, s. 584.

¹⁵ L. Kosiecki, *Pochwała Piotra Tomickiego biskupa krakowskiego i podkanclerza koronnego*, „Rocznik Towarzystwa Naukowego z Uniwersytetem Krakowskim Połączonego” 1821, t. 6, s. 192; M. Lenart, dz. cyt.

¹⁶ J. Mosdorf, *Komentarz*, [w:] K. Janicki, *Carmina. Dzieła wszystkie*, red. J. Krókowski, przeł. E. Jędrkiewicz, Wrocław–Warszawa–Kraków 1966, s. 437.

¹⁷ S. Plater, *Mała encyklopedia polska*, t. 1, Leszno–Gniezno 1841, s. 274.

¹⁸ T. Ulewicz, dz. cyt., s. 168.

„wielkiego a nader naszemu poecie życzliwego Piotra Bembo, przyjmującego go [Janickiego] serdecznie w znanej swej posiadłości podmiejskiej Nonianum”¹⁹. Ślady znajomości Polaka i Włocha odnajdujemy w dwóch utworach Janickiego.

W *Elegii IX*, napisanej w 1539 r., tuż po wyniesieniu weneccjanina do godności kardynalskiej, przyszły *poeta laureatus* zachwyca się Padwą:

Euganei facies caeli quem sola situsque
 Non iuuet istius temperiesque loci,
 Miraque murorum ratio, quam vellet Apollo,
 Si fieret rursus Troia novanda, sequi?
 Moenibus in mediis silvae vinetaeque et inter
 Vicorum varias flumina ducta vias?
 Conventus volucrum per amoenos plurimus hortos,
 Quem brevis adventu vix quoque rumpit hiems?

Kogoż by nie zachwycało już samo niebo euganejskie i położenie miasta, i łagodny klimat tej okolicy, i przedziwna budowa murów, którą by naśladował Apollo, gdyby miał odbudować Troję, gaje i winnice w obrębie murów miasta, i wodociągi przeprowadzane wśród wijących się ulic, wśród rozkosznych ogrodów gwarliwy śpiew ptactwa, zaledwie przerwany nadejściem krótkiej zimy?²⁰

(*Variae Elegiae IX*, 19–26)

oraz Włochami:

Quid referam more hominum, quando Itala tellus
 Hac in parte decus vendicat omne sibi?
 Illum ego vel Scythica natum de matre, vel atris
 Irati scopulis arbiter esse freti,
 Quem non delectet, capitat civile virorum
 Comibus alloquiis officiisque genus.

Czyż mam wspominać o obyczajach ludzi, skoro ziemia italska przypisuje sobie pod tym względem najpełniejszą chwałę? Uważałbym, że chyba synem Scytyjki albo czarnych skał gniewnego morza jest ten, kogo by nie zachwycała, nie ujmowała ogłada tego narodu, jego uprzejmość w rozmowie i gotowość do usług.

(*Variae Elegiae IX*, 33–38)

ale przede wszystkim samym Bembem:

Quid Latius candor, quid gratia, quidve voluntas
 Prompta vel exemplo, Bembe, probabo tuo.

¹⁹ Tamże, s. 169.

²⁰ Wszystkie cytowane w artykule utwory Janickiego pochodzą z: K. Janicki, dz. cyt.

Tu mihi, quod timui vel tantum optare, dedisti
Te colere expositum, vix mihi visus, iter.

Na twoim przykładzie, Bembo, będę wykazywał, co znaczy łatyńska
szczerłość, wdzięk i uczynna życzliwość.

Ty, ledwom cię ujrzał, pozwoliłeś mi na to, czego nawet pragnąć się
obawiałem, mianowicie na możliwość uczczenia cię.

(*Variae Elegiae* IX, 43–46)

Utwór ma charakter panegiryczny i zakończony jest życzeniami długiego życia dla nowego kardynała. Ludwik Ćwikliński w monografii Klemensa Janicjusza zauważa widoczne w elegii korzystne oddziaływanie studiów w Padwie na talent i usposobienie poetyckie humanisty. Badacz pisze, że „widzimy miarę w pochwałach, której brak raz i w utworach wczesnych, w Polsce skreślonych”²¹. Podobną obserwację czyni Lanfranco Stolfi. Rozróżnia on jednak szczerą laudację padewskiej przyrody i ton *distante e vagamente adulatorio*, którym autor zwraca się do Bemba. Według włoskiego badacza *Elegia* IX świadczy o dystansie w relacji Janickiego i Bemba. Na podziw Polaka wobec weneccjanina ten zapewne nie zwrócił nawet uwagi²².

Innym utworem Janickiego, w którym pada nazwisko Bemba, jest dedykowany Piotrowi Kmicie *Epigramat* LII napisany w 1540 r., tuż po powrocie Janickiego z Włoch. Poeta wspomina tu Nonianum – słynną, otoczoną pięknymi ogrodami posiadłość weneccjanina koło Padwy, którą on sam przedstawił w swoim pierwszym wydanym dziele, łacińskim dialogu *De Aetna*. Janicki, pisząc o rosnących w gaju Bemba wawrzynach, czyni aluzję do wieńca laurowego, który otrzymał w 1540 r. od legata cesarskiego Contariniego²³ w imieniu papieża Pawła III.

Multa quidem in Bembi Patavinis vidimus hortis,
Vix alio cerni quae puto posse loco,
Sed me praecipue delectavere virentes
Lauri, dimensis turba locata locis,

W padewskich ogrodach Bemba widzieliśmy wiele rzeczy, jakie nie
wiem, czy można by ujrzeć gdzie indziej.

Mnie jednak szczególnie podobał się gaj zielonych wawrzynów,
równomiernie zasadzony.

(*Epigrammata* LII, 1–4)

W świetle podanej przez Ćwiklińskiego informacji, jakoby Bembo miał poprzeć „swym możliwym wpływem” Janickiego²⁴, bardzo możliwe wydaje się, że Polak celowo umieszcza w swoim utworze wawrzyny pochodzące właśnie z ogrodu kardynała.

²¹ L. Ćwikliński, *Klemens Janicki. Poeta uwieczniony (1516–1543)*, Kraków 1893, s. 72.

²² L. Stolfi, *Il Rinascimento in Polonia*, Bologna 1979, s. 40.

²³ J. Mosdorf, dz. cyt., s. 378.

²⁴ L. Ćwikliński, dz. cyt., s. 87. Informację o tym, że Bembo miał być protektorem i promotorem kandydatury Janickiego znajdujemy również w: G. Maver, *Literatura polska i jej związki z Włochami*, wyb., przeł. i oprac. A. Zieliński, Warszawa 1988, s. 505.

Janicki znał Nonianum najprawdopodobniej z odbywających się tam zebrań literacko-naukowych, którym przewodniczył sam Bembo²⁵. Ćwikliński opisuje podpadewską posiadłość, którą nazywa przybytkiem muz, w następujący sposób: „Jego [Bemba] komnaty, jego zbiory ksiąg i starożytności, muzeum rzeczy przyrodniczych i ogród botaniczny przystępne były dla każdego, co miał szczęście zbliżyć się do niego, bo pycha nie pisała praw jego sercu”²⁶. Zważywszy na to, w jaki sposób Janicki przedstawił łączącą go relację z Bembem w *Elegii IX*, wysoce prawdopodobne wydaje się, że Polak znalazł się w gronie uczestników słynnych zgromadzeń w Nonianum.

Bembo był cenionym humanistą nie tylko w Italii, ale również w naszym kraju. Świadczy o tym polska reakcja na jego nominację kardynalską. Radość z tego wydarzenia wyraża Janicki w cytowanej już wyżej *Elegii IX*:

Scimus enim, quamvis gelidam iaceamus ad Arcton,
 Nos quoque [...],
 Bembus in Ausonia quid sit, quibus atque per orbem
 Diffudit nomen dotibus ille suum
 Et quibus ad tanti sit sacra vocatus honoris,
 Iudicio lectus, maxime Paule, tuo

Wiemy bowiem i my, chociaż mieszkamy na zimnej północy [...],
 kim jest Bembo w Auzonii, dzięki jakim to darom natury rozślawił
 imię swoje po całym świecie,
 i dzięki jakim – na podstawie twojego, papieżu Pawle, orzeczenia –
 powołano go na tak czcigodne i znakomite stanowisko
 (*Variae Elegiae IX*, 55, 59–62)

Również król polski Zygmunt I Stary nie kryje zadowolenia z wyboru humanisty na kardynała. W Tekach Naruszewicza, przechowywanych obecnie w Bibliotece Czartoryskich w Krakowie, znajduje się list władcy z 18 lipca 1539 r. zaadresowany do Jana Wincentego Dulcis de Lasco, który należał do grona sekretarzy królewskich i akurat w tym czasie przebywał w Padwie. Z treści listu wynika, że jego adresat ma wyruszyć z Bembem w podróż do Rzymu. Zygmunt I zleca, aby sekretarz donosił królowi o wszystkim, co uzna za konieczne i stosowne. Ponadto prosi, by pogratulował Bembowi w jego imieniu i zapewnił o przyjaźni króla. Również wojewoda krakowski Piotr Kmita gratuluje nowemu kardynałowi. Pisze list zaadresowany do Bemba i prosi Jana Wincentego Dulcis de Lasco o wręczenie mu go. Wenecjanin odpowiada na obydwie listy²⁷. Zygmuntowi I dziękuje za życzenia, a Kmicie za nadesłane gratulacje. Wyraża również zdziwienie, że Kmita, nie znając go, zaszczycił go listem. Przypuszcza więc, że to Dulcis de Lasco jest tak naprawdę jego auto-

²⁵ Więcej na temat zebrań w Nonianum zob. M. Comnen Papadopoli, *Historia gymnasii Patavini*, Venetiis 1726, s. 51–52.

²⁶ L. Ćwikliński, dz. cyt., s. 68.

²⁷ Listy znajdują się w zbiorowym wydaniu dzieł Bemba: *Opera del Card. P. Bembo ora per la prima volta tutte in un corpo*, Venetiis 1729, t. 4, s. 252.

rem²⁸. Co więcej, Bembo zapewnia de Lasco o swojej wielkiej sympatii z powodu jego licznych zalet oraz poleca łasce królewskiej.

Nasuwa się pytanie, kim dokładnie był pośrednik króla i wojewody. „Osobistość adresata nie jest mi znana”, pisze Ćwikliński²⁹. Zauważa, że w rodzinie Łaskich nie było w tamtym czasie żadnego Jana, do którego pasowałyby powyższe okoliczności. Wszystko wskazywałoby na księdza Jana Łaskiego, który rzeczywiście był sekretarzem króla Zygmunta I³⁰ i studiował nawet w Padwie w roku akademickim 1518/1519³¹. Wątpliwe jednak, aby to on był pośrednikiem między królem i wojewodą a Bembem, gdyż w 1539 r. przebywał we Frankfurcie nad Menem, w Moguncji i Lowanium³². Co więcej, w tamtym okresie zwracał się coraz bardziej w stronę protestantyzmu, a w 1540 r. ożenił się i ostatecznie wystąpił z Kościoła katolickiego³³. Nie wiadomo więc, kim była postać, za pośrednictwem której Zygmunt I i Kmita złożyli gratulacje nowemu kardynałowi.

Istotnym elementem korespondencji Bemba z Polakami są pisma urzędowo-dyplomatyczne z drugiego dziesięciolecia XVI w., pisane przez niego w imieniu papieża Leona X³⁴ do króla Zygmunta Starego oraz do Jagiellonów czesko-węgierskich: Władysława II i Ludwika³⁵. Celem korespondencji było łagodzenie konfliktów habsbursko-jagiellońskich, w ramach antytureckiej polityki papieżstwa³⁶. Jako przykład weźmy list z 18 marca 1513 r., którego głównym tematem jest niezadowolenie papieża z konfliktu rodowego pomiędzy królem Polski a Albrechtem Hohenzollernem, margrabią Brandenburgii. Leon X podkreśla, że za wszelką cenę trzeba uniknąć wojny polsko-pruskiej, która mogłaby przynieść korzyści Imperium Osmańskiemu³⁷. W innych liście Zygmunt Stary zostaje poinformowany, że cesarz Maksymilian nie chciałby zaszkodzić Zakonowi Krzyżackiemu, a więc za pośrednictwem papieża prosi króla, aby ten pozwolił na rozstrzygnięcie sporu przez sobór laterański³⁸.

Jak wynika z powyższego szkicu, polskie kontakty Pietra Bemba ograniczają się do przyjaźni z Klemensem Janickiem, kilku listów z podziękowaniami za złożone mu przez Polaków gratulacje z okazji nominacji kardynalskiej oraz oficjalnej

²⁸ L. Ćwikliński, dz. cyt., s. 193.

²⁹ Tamże, s. 64.

³⁰ Łaski pełnił funkcję sekretarza królewskiego w latach 1521–1539, zob. A. Wyczański, *Między kulturą a polityką. Sekretarze królewscy Zygmunta Starego (1506–1548)*, Warszawa 1990, s. 26.

³¹ O. Bartel, *Jan Łaski, cz. 1: 1499–1556*, Warszawa 1955, s. 74.

³² Tamże, s. 119.

³³ Tamże, s. 120–121.

³⁴ Bembo pełnił funkcję sekretarza papieskiego w latach 1513–1521. Listy znajdują się w zbiorowym wydaniu dzieł Bemba: *Opera del Card. P. Bembo...*, t. 4, s. 252.

³⁵ Informacja zaczerpnięta z: T. Ulewicz, dz. cyt., s. 181.

³⁶ A. Cronia, *La conoscenza del mondo slavo in Italia*, Padova 1958, s. 162.

³⁷ C. Kidwell, *Pietro Bembo: Lover, Linguist, Cardinal*, Montreal 2004, s. 166.

³⁸ Tamże, s. 167.

korespondencji pisanej w imieniu papieża Leona X. Tomy poetyckie, w których odnajdujemy świadectwo relacji Bemba i Janickiego, mają charakter autobiograficzny, a adresatami utworów są osoby biorące udział w życiu poety. W związku z utożsamieniem „ja” poetyckiego z autorem elegie stanowią formę komunikacji z konkretnymi postaciami, odpowiadającą rzeczywistym relacjom personalnym³⁹. Należy podkreślić, że umieszczanie w utworach laudacji pod adresem współczesnych nie służyło jedynie zjednywaniu sobie ich przychylności, ale, jak pisze Roman Krzywy, „stanowiło wyraz renesansowego przekonania, że obowiązkiem pisarzy jest zapewnić sławę *in litteris* osobom publicznym, aby poprzez pochwałę cnót stworzyć potomkom odpowiednie wzorce”⁴⁰. Typowo humanistyczne było również przekonanie o wartości przyjaźni opartej na wspólnocie intelektu.

Bez wątpienia oddziaływanie Bemba na piarstwo Janicjusza i na polską poezję w ogóle wymaga dalszych badań⁴¹. Można jednak stwierdzić, że pobyt Janickiego w Padwie pozytywnie wpłynął na twórczość Polaka. Jego utwory napisane jeszcze przed wyjazdem wyraźnie różnią się od tych późniejszych. Niewątpliwie w pewnym stopniu przyczyniła się do tego także znajomość z Bembem. Ich relację charakteryzuje jednak swoista asymetria. Trudno bowiem stwierdzić, że również Janicki wpłynął na talent poetycki weneccjanina.

Bibliografia

- Backvis C., *Szkice o kulturze staropolskiej*, wyb. i oprac. A. Biernacki, Warszawa 1975.
- Bartel O., *Jan Łaski, cz. 1: 1499–1556*, Warszawa 1955.
- Barycz H., *Polacy na studiach w Rzymie w epoce Odrodzenia (1440–1600)*, Kraków 1938.
- Brüstiegerowa J., *Guarino a Polska*, „Kwartalnik Historyczny” 1925, t. 39.
- Burke P., *The Spread of Italian Humanism*, [w:] *The Impact of Humanism on Western Europe*, red. A. Goodman, A. MacKay, London–New York 1990.
- Comnen Papadopoli M., *Historia gymnasii Patavini*, Venetiis 1726.
- Cronia A., *La conoscenza del mondo slavo in Italia*, Padova 1958.
- Ćwikliński L., *Klemens Janicki. Poeta uwieczony (1516–1543)*, Kraków 1893.
- Garbacik J., *Kallimach jako dyplomata i polityk*, Kraków 1948.
- Giomi L., *Listinto e la ragione di Filippo Buonaccorsi italiano di Polonia*, Poggibonsi 1994.
- Janicki K., *Carmina. Dzieła wszystkie*, red. J. Krókowski, przeł. E. Jędrkiewicz, Wrocław–Warszawa–Kraków 1966.
- Kidwell C., *Pietro Bembo: Lover, Linguist, Cardinal*, Montreal 2004.
- Kosiecki L., *Pochwała Piotra Tomickiego biskupa krakowskiego i podkanclerza koronnego*, „Rocznik Towarzystwa Naukowego z Uniwersytetem Krakowskim Połączonego” 1821, t. 6.

³⁹ R. Krzywy, *Podróż do nowej Arkadii. Wizja Włoch w elegiach Klemensa Janickiego*, „Terminus” 2011, nr 1, s. 91.

⁴⁰ Tamże.

⁴¹ Zauważa to również Alina Nowicka-Jeżowa w swoim artykule *Poeci polscy doby humanizmu wobec Rzymu*, „Ruch Literacki” 2012, R. 53, z. 6, s. 638.

- Krzywy R., *Podróż do nowej Arkadii. Wizja Włoch w elegiach Klemensa Janickiego*, „Terminus” 2011, nr 1.
- Lenart M., *Lazzaro Bonamico – buon amico con tutti – i jego relacje z Polakami*, [w:] *Przyjaźń w kulturze staropolskiej*, red. A. Czechowicz, M. Trębska, Lublin 2013.
- Lewański J., *Włosko-polskie związki literackie i kulturalne*, [w:] *Słownik literatury staropolskiej*, red. T. Michałowska, Wrocław 1998.
- Maver G., *Literatura polska i jej związki z Włochami*, wyb., przeł. i oprac. A. Zieliński, Warszawa 1988.
- Mosdorf J., *Komentarz*, [w:] K. Janicki, *Carmina. Dzieła wszystkie*, red. J. Krókowski, przeł. E. Jędrkiewicz, Wrocław–Warszawa–Kraków 1966.
- Nowicka-Jeżowa A., *Poeci polscy doby humanizmu wobec Rzymu*, „Ruch Literacki” 2012, R. 53, z. 6.
- Olkiewicz J., *Kallimach doświadczony*, Warszawa 1981.
- Opera del Card. P. Bembo ora per la prima volta tutte in un corpo*, Venetiis 1729.
- Paparelli G., *Callimaco Esperiente (Filippo Buonaccorsi)*, Salerno 1971.
- Pasztor A., *Dunajów kolebką renesansu w Polsce*, Siedlce 2007.
- Plater S., *Mała encyklopedia polska*, t. 1, Leszno–Gniezno 1841.
- Stolfi L., *Il Rinascimento in Polonia*, Bologna 1979.
- Ulewicz T., *Iter Romano-Italicum Polonorum, czyli o związkach umysłowo-kulturalnych Polski z Włochami w wiekach średnich i renesansie*, Kraków 1999.
- Wisłocki W., *Katalog rękopisów Biblioteki Uniwersytetu Jagiellońskiego*, cz. 1–2, Kraków 1877–1881.
- Wyczański A., *Między kulturą a polityką. Sekretarze królewscy Zygmunta Starego (1506–1548)*, Warszawa 1990.
- Zarębski I., *Stosunki Eneasza Sylwiusza z Polską i Polakami*, Kraków 1939.

The relationship between Pietro Bembo and Poles

Abstract

The article presents the relationship between one of the main representatives of Italian humanism – Pietro Bembo – with Poles. The most important aspect was his friendship with Klemens Janicki who studied in Padua in 1538–1540. His works are a testimony of contacts he had established when in Italy. Bembo was mentioned in Janicki's works (*Variae Elegiae IX, Epigrammata LII*). Another element connecting the Italian with Poles were congratulatory letters on his cardinal appointment. The newly-appointed cardinal was congratulated by king Sigismund the Old via enigmatic figures of Jan Wincenty Dulcis de Lasco and Piotr Kmita. A trace of Bembo's contact with Poles is also the formal correspondence of his while being the secretary of Pope Leo X.

Słowa kluczowe: Pietro Bembo, Klemens Janicki, renesans, humanizm

Keywords: Pietro Bembo, Klemens Janicki, Renaissance, humanism

Annales Universitatis Paedagogicae Cracoviensis

Studia Historiolitteraria 17 (2017)

ISSN 2081-1853

DOI 10.24917/20811853.17.3

Francesco Cabras

Uniwersytet Pedagogiczny im. KEN w Krakowie

Goffred – Gerusalemme Liberata XII 59–68.

Un'analisi stilistica

Premessa

La traduzione-riscrittura¹ della *Gerusalemme liberata* in polacco per la penna di Piotr Kochanowski ha goduto a partire dal secolo appena conclusosi di attenzioni premurose e meritate da parte della critica.

Roman Pollak, con la sua monografia sul *Goffred*², ha segnato uno spartiacque negli studi su Piotr Kochanowski. Nel 1922, ch  a tale data risale la prima edizione del volume in questione, nato come dissertazione dottorale, egli inquadr  le questioni fondamentali che avrebbero poi impegnato la critica successiva. Pollak infatti ha cercato di rispondere – e ci   riuscito egregiamente – a interrogativi inerenti le caratteristiche salienti della traduzione kochanoviana rispetto all'originale, riflettendo poi su quali siano i tratti distintivi di una traduzione artistica e una letterale; sulla biografia dell'autore e soprattutto su quale fosse la sua formazione culturale (per quanto   possibile ricavare dal testo delle sue traduzioni, in mancanza d'altre fonti documentarie). Pollak s'  poi concentrato su questioni pi  prettamente stilistiche quali la "lotta" (*walka*) dell'autore con una misura, quella dell'ottava, poco

¹ Questa definizione risulter  giustificata alla fine dell'articolo. In particolare nel paragrafo conclusivo argomento che il ruolo di Piotr Kochanowski non   semplicemente quello di traduttore: egli ha saputo ritagliarsi degli spazi di autonomia rispetto a Tasso che lo configurano come vero e proprio "autore" di un "testo" con fortissimi tratti di originalit  rispetto al poema tassiano, evidenti soprattutto nei momenti di scarto rispetto al proprio "modello" (anche per quest'ultima definizione rimando alle argomentazioni su *imitatio* e *aemulatio* contenute nel terzo paragrafo). La "traduzione" dunque diviene per larghi tratti una "riscrittura": il poema di Piotr Kochanowski vive di vita propria, svincolandosi dal testo di Tasso, di cui mantiene la struttura generale (*fabula*, intreccio, personaggi) per poi inserirvi particolari che nel testo del poeta italiano non ci sono, dettagli che incidono profondamente sul significato complessivo del testo fino a cambiarne radicalmente la *facies* stilistica e finanche il messaggio trasmesso al proprio lettore. Il mio articolo   uno studio dedicato proprio a uno di questi "particolari", cos  come emerge dalla lettura in parallelo di *Gerusalemme Liberata-Goffred* XII 59–68.

² R. Pollak, *Goffred Tassa-Kochanowskiego*, Wroc w–Warszawa–Kraków–Gdańsk 1973.

docile a lasciarsi imbrigliare da una traduzione polacca. Giudizi di valore sono stati infine formulati dallo studioso a proposito delle scene di battaglia (a suo dire le meglio riuscite nella traduzione di Kochanowski) e della parte “romanzesca” e latamente più lirico-amorosa laddove, a suo dire, il poeta polacco non sarebbe riuscito, anche per limiti oggettivi impostigli dalla lingua polacca a quell’altezza cronologica, a eguagliare in bellezza il testo di Tasso. Una parte importante del volume di Pollak è poi dedicata allo studio delle “polonizzazioni” a cui i *Realien* del testo tassiano vengono sottoposti in polacco (su questo aspetto tornerò a breve).

Gli studiosi che lo hanno seguito hanno contribuito non poco a completare, integrare e talvolta correggerne le interpretazioni. Penso in particolare a Tadeusz Ulewicz, con il suo intervento del 1967 a un convegno su Piotr Kochanowski tenutosi a Cracovia, dedicato alla presenza dell’opera di Jan Kochanowski nelle traduzioni da Ariosto e Tasso firmate dal nipote³; penso all’articolo del 1995 firmato da Jan Ślaski, che ha inquadrato le traduzioni di Piotr Kochanowski nel contesto delle polemiche che sullo scorcio del XVI secolo avevano infiammato gli ambienti letterari italiani⁴. Penso agli importanti lavori di Emiliano Ranocchi⁵, che hanno gettato nuova luce sull’officina poetica del nostro traduttore, rivedendo in maniera decisiva alcune letture che la critica aveva assunto ormai da tempo e ne voglio ricordare una per tutte: la riconsiderazione del problema della “polonizzazione” del testo tassiano alla luce degli effettivi meccanismi interni al *sistema* linguistico dello *staropolski*, per cui ad esempio *hetman* non è affatto una scelta linguistica marcata, “polonizzante”, sì l’unica opzione che si presentasse allora a un traduttore alle prese con la resa dell’italiano “capitano”⁶.

Riccardo Picchio ha per parte sua spostato il *focus* critico da un approccio che forse legava troppo l’opera di Piotr Kochanowski al rapporto col proprio modello, finendo per giudicarlo in termini di maggiore o minore aderenza al dettato tassiano e quindi, più o meno implicitamente, sanzionarlo ogni qualvolta non riuscisse a restituire in polacco la ricchezza e la complessità del testo italiano, a un approccio più attento alle esigenze poetiche dell’autore polacco. In un articolo pubblicato

³ T. Ulewicz, *Tradycje poetyckie Jana Kochanowskiego w twórczości Piotra*, [in:] *W Kręgu Gofreda i Orlanda. Księga pamiątkowa sesji naukowej Piotra Kochanowskiego (w Krakowie, dnia 4–6 kwietnia 1967 r.)*, a c. di S. Pigoń, Wrocław–Warszawa–Kraków 1970, pp. 205–221.

⁴ J. Ślaski, *Polski Orland i Goffred wobec włoskiego sporu o Ariosta i Tassa*, «Barok» II/2 1995.

⁵ E. Ranocchi, *Kilka uwag o strategiach translatorskich Piotra Kochanowskiego*, «Ruch Literacki» XXXIX/4 1998; Id., *Kryptocyfaty z Eneidy Andrzeja Kochanowskiego w tłumaczeniach Piotra*, [in:] *Świt i zmierzch Baroku*, a c. di M. Hanusiewicz, J. Dąbkowska, A. Karpiński, Lublin 2002, pp. 143–185. Da tenere a mente, per quanto non dedicato esplicitamente alle traduzioni di Piotr Kochanowski, Id., *O przekładzie Eneidy dokonany przez Andrzeja Kochanowskiego*, «Ruch Literacki» XXXVIII/4 1997.

⁶ E. Ranocchi, *Kilka uwag o strategiach translatorskich Piotra Kochanowskiego*, *op. cit.*, p. 556.

prima in polacco e poi in francese⁷, lo studioso ha dimostrato che se Kochanowski non ha tradotto con particolare fedeltà alcune ottave del poema notevoli per la presenza di giochi concettistici o per immagini di gusto smaccatamente pittorico non fu (o non fu soltanto) per una insufficiente maturità (a quell'altezza cronologica) della lingua polacca, tale da impedire al traduttore di gestire con sicurezza la ricca partitura cromatica delle scene tassiane, quanto piuttosto per un'esigenza interna al *sistema* del *Goffred*. Laddove Tasso è eminentemente descrittivo-contemplativo, Piotr Kochanowski è più interessato alla narrazione e al suo "ritmo" incalzante. Questo, beninteso, non significa che Kochanowski non abbia saputo raggiungere risultati artisticamente eccellenti dal punto di vista "pittorico" in alcuni passi della sua traduzione, come ad esempio nel caso di Gernando in III 40, che nel testo di Tasso è soltanto «coperto a bruno», mentre in Kochanowski è «w czarnym złotogłowie»⁸).

Due testi a confronto

In questa sede vorrei proporre un'analisi di un episodio tra i più famosi del poema, quello del duello tra Tancredi e Clorinda (XII 59-68), studiandolo da un punto di vista simile a quello impiegato da Picchio, ovvero svincolando almeno in parte tale lettura da "giudizi di valore" legati all'aderenza al dettato tassiano. Cominciamo dalla lettura dei due testi⁹:

LVIII L'un l'altro guarda, e del suo corpo essangue su'l pomo de la spada appoggia il peso. Già de l'ultima stella il raggio langue al primo albor ch'è in oriente acceso. Vede Tancredi in maggior copia il sangue del suo nemico, e sé non tanto offeso. Ne gode e superbisce. Oh nostra folle mente, ch'ogn'aura di fortuna estolle!	LVIII Tak na mieczowej wsparwszy się głowicy Patrzali na się – ta z tej, ow z tej strony, Kiedy Apollo swojemu woźnicy Nieść kazał na świat dzień światłem pleciony. Widzi krwie siła Tankred na dziewicy, Ciesz się hardy, że mniej obrażony. O ludzkie myśli, głupie to czynicie, Że się za lada szczęściem unosicie!
LIX Misero, di che godi? Oh quanto mesti fiano i trionfi e infelice il vanto! Gli occhi tuoi pagheran (se in vita resti) di quel sangue ogni stilla un mar di pianto.	LIX Z czego się cieszysz, o Tankredzie? Czemu Chełpisz się, szczęściem omylnym pijany? Wrychle zwycięstwu nierad będziesz swemu I będziesz płakał tej krwie i tej rany!

⁷ R. Picchio, *Le Goffred polonais et la Gerusalemme liberata*, [in:] Id., *Études littéraires Slavo-Romanes*, Firenze 1978, pp. 127–137.

⁸ «In un broccato nero con fili dorati». *Lo złotogłów* era una stoffa molto costosa, intessuta con un filo dorato. Si noti dunque il contrasto tra il nero e l'oro. Di tali capacità poetiche s'era accorto del resto già Pollak, per quanto il suo giudizio complessivo sulla coloristica kochanoviana comparata a quella di Tasso sia sfavorevole al poeta polacco (l'esempio che ho citato è già ricordato dallo studioso, che [in:] id., *op. cit.*, pp. 140–142 allinea ulteriori esempi di traduzioni ben riuscite da parte di Kochanowski).

⁹ Cito i due poemi secondo le seguenti edizioni: P. Kochanowski, *Goffred*, a c. di R. Pollak, Wrocław 1951³; T. Tasso, *Gerusalemme liberata*, a c. di L. Caretti, Milano 1999⁴.

<p>Così tacendo e rimirando, questi sanguinosi guerrier cessaro alquanto. Ruppe il silenzio al fin Tancredi e disse, perchè il suo nome a lui l'altro scoprisse:</p> <p>LX</p> <p>– Nostra sventura è ben che qui s'impieghi tanto valor, dove silenzio il copra. Ma, poi che sorte rea vien che ci neghi e lode e testimon degno de l'opra, pregoti (se fra l'arme han loco i preghi) che'l tuo nome e'l tuo stato a me tu scopra, acciò ch'io sappia, o vinto o vincitore, chi la mia morte o la vittoria onore. –</p> <p>LXI</p> <p>Risponde la feroce: – Indarno chiedi quel c'ho per uso di non far palese. Ma chiunque io mi sia, tu innanzi vedi un di quei due che la gran torre accese. – Arse di sdegno a quel parlar Tancredi e: – In mal punto il dicesti, indi riprese; il tuo dir e'l tacer di par m'alletta, barbaro discortese, a la vendetta.</p> <p>LXII</p> <p>Torna l'ira ne' cori e li trasporta, benchè deblli, in guerra. Ah fera pugna! U'l'arte in bando, u'già la forza è morta, ove, in vece, d'entrambi il furor pugna! O che sanguigna e spaziosa porta fa l'una e l'altra spada, ovunque giugna, ne l'arme e ne le carni! e se la vita non esce, sdegno tienla al petto unita.</p> <p>LXIII</p> <p>Qual l'alto Egeo, perché Aquilone o Noto cessi, che tutto prima il volse e scosse, non s'accheta ei però, ma 'l suono e 'l moti ritien de l'onde anco agitate e grosse; tal, se ben manca in lor co 'l sangue voto quel vigor che le braccia a i colpi mosse, serbano ancor l'impeto primo, e vanno da quel sospinti a giunger danno a danno.</p> <p>LXIV</p> <p>Ma ecco omai l'ora fatale è giunta che'l viver di Clorinda al suo fin deve. Spinge egli il ferro nel bel sen di punta, che vi s'immerge, e'l sangue avido beve; e la veste, che d'or vago trapunta le mammelle stringea tenera e leve, l'empie d'un caldo fiume. Ella già sente morirsi, e'l piè le manca egro e languente.</p>	<p>Chwilę się milcząc – on jej, ona jemu Przypatrowali sobie na przemiany, Na koniec Tankred ozwał się swą mową Pytając, kto beł i jako go zową:</p> <p>LX</p> <p>«Spolne to – prawi – nieszczęście sprawuje, Że naszą dzielność pokrywa milczeniem; A iż nam zły los sławę odejmuje Słusznie nabytą tak mężnem czynieniem, Proszę cię (jeśli gniew prosbę przyjmuje), Powiedz mi twój stan z twem własnym imieniem. Niech wiem – lub przegram, lub wezmę zwycięstwo – Kto śmierć ozdobi albo moje męstwo».</p> <p>LXI</p> <p>Ona mu na to: «Imienia mojego Nie będziesz wiedział, już cię to omyli; Dosyć masz na tem, że widzisz jednego Z tych dwu, co wielką wieżę zapalili». Harda odpowiedź rycerza zacnego Tak uraziła barzo w onej chwili, Że do niej znowu wielkim pędem skoczył, Aby się zemścił i miecz w niej omoczył.</p> <p>LXII</p> <p>Wraca się jem gniew w serca zajątrzone, Choć się każdy z nich barzo słabem czuje; Nauka za nic, siły już zemdlone, A na ich miejsce wściekłość następuje. O, jako wielkie i niewymowione Rany miecz czyni, gdzie jedno zajmuje W zbroi i w ciele – a że żywot jescze Nie wyszedł, gniew mu w sercu czyni miejsce.</p> <p>LXIII</p> <p>Jako ocean, choć wiatry ustały, Które go z gruntu dopiero wzburzyły, Długo nadęte trzyma swoje wały, Niżli swój straszny gniew uspokoiły. – Tak i ci, choć już wszystkie osłabiały, Choć w nich upadły spracowane siły, Swą popędliwość pierwszą zachowują I wielkim gwałtem na się następują.</p> <p>LXIV</p> <p>Ale już przędzę Parka nieużyta Kloryndzinego żywota zwijała: Pchnął ją w zanadrze Tankred i obfiła Miecz utopiony krew wytoczył z ciała I zmoczył złotem koszulę wyszyta, Którą panieńskie piersi sznurowała. Czuje, że ją już nogą ledwie wspiera, I że już mdleje, i że już umiera.</p>
---	---

<p>LXV Segue egli la vittoria, e la trafitta vergine minacciando incalza e preme. Ella, mentre cadea, la voce afflitta movendo, disse le parole estreme: parole ch'a lei novo un spirto ditta, spirto di fè, di carità, di speme; virtù ch'or Dio le infonde, e se rubella in vita fu, la vuole in morte ancella.</p>	<p>LXV Ildzie za szczęściem zwycięzca surowy I sztych śmiertelny pędzi między kości; Ona – konając – rzekła temi słowy, Zwykłej na twarzy nie tracąc śmiałości, Którą znać, że w niej duch sprawował nowy, Duch skruchy, wiary i świętej dufności – Że choć poganką za żywota była, Umierając się ato nawróciła:</p>
<p>LXVI – Amico, hai vinto: io ti perdon... perdona tu ancora, al corpo no, che nulla pave, a l'alma sì: deh! per lei prega, e dona battesmo a me ch'ogni mia colpa lave. – In queste voci languide risuona un non so che di flebile e soave ch'al cor gli scende ed ogni sdegno ammorza, e gli occhi a lagrimar gli invoglia e sforza.</p>	<p>LXVI «Odpuść ci, Boże, ato mas zwygraną, A ty też, proszę, odpuść mojej duszy, Proś Boga za nią i grzechem spluskaną Oczyść krztem świętem i zbroń od pokusy». Tą żalościwą, tą niespodziewaną Prosbą jej Tankred zarazem się ruszy I wewnątrz żalem okrutnym dotknięty, Umarza gniewy i płące zmiękczoney.</p>
<p>LXVII Poco quindi lontan nel sen del monte scaturia mormorando un picciol rio. Egli v'accorse e l'elmo empì nel fonte, e tornò mesto al grande ufficio e pio. Tremar sentì la man, mentre la fronte non conosciuta ancor, sciolse e scoprio. La vide, la conobbe; e restò senza e voce e moto. Ahi vista! ahi conoscenza!</p>	<p>LXVII Do przezroczyściej pobieżał krynice, Która z przyległej góry wynikała I w hełm porwawszy wody – do dziewice Wracał się, która już dokonywała. Kiedy jej dotąd nie poznane lice Odkrył z szyszaka, ręka mu zadrżała: Pozna ją zaraz i jako słup stanie – O, nieszcześnie i przykre poznanie!</p>
<p>LXVIII Non morì già, ché sue virtuti accolse tutte in quel punto, e in guardia al cor le mise, e premendo il suo affanno, a dar si volse vita con l'acqua a chi col ferro uccise. Mentre egli il suon de' sacri detti sciolse, colei di gioia trasmutossi, e rise; e in atto di morir lieto e vivace dir parea: – S'apre il ciel: io vado in pace. –</p>	<p>LXVIII Nie umarł zaraz, bo wszystkie swe mocy Zebrane, serca pilnować wyprowił I dusząc w sobie żal, koło pomocy Świętej się wszystek na on czas zabawił. Śmiech wdzięczny piękne wydawały oczy, Skoro krzest święty cny rycerz odprowił; I tak się zdało, jakoby mówiła: Niebo-m osiągnęła, nięba-m dostąpiła.</p>
<p>LXIX D'un bel pallore ha il bianco volto asperso, come a' gigli sarian miste viole: e gli occhi al cielo affisa; e in lei converso sembra per la pietate il cielo e 'l sole: e la man nuda e fredda alzando verso il cavaliero, in vece di parole, gli dà pegno di pace. In questa forma passa la bella donna, e par che dorma.</p>	<p>LXIX Mało co pierwszej straciwszy piękności Jako lilija białą barwą bladła, Na jasne niebo zda się, że z litości, Gdy w nie patrzyło – czarna chmura padła. A nie mogąc już mówić – życzliwości Znak – zimną rękę na rycerza kładła. Tak piękna dziewczka w on czas umierała, Że kto nie wiedział, rozumiał, że spała.</p>

Per apprezzare l'intenzione poetica di Kochanowski nonché lo scarto di quest'ultima rispetto a quella tassiana, occorrerà delineare innanzitutto le caratteristiche salienti del testo italiano (mi rifaccio in parte – è bene riconoscere i propri debiti – a un'analisi che del passo tassiano ha procurato Pier Vincenzo Mengaldo¹⁰): il termine chiave nel testo italiano è «sangue» (LVIII 5: «Vede Tancredi in maggior copia il sangue / del suo nemico», rilevato in *enjambement*; LIX 4: «di quel sangue ogni stilla un mar di pianto»; LXIII 5: «Tal, se ben manca in lor con sangue voto»; LXIV 4, «[...] e 'l sangue avido beve») con tutti i suoi derivati («essangue», LVIII 1: «L'un l'altro guarda e del suo corpo essangue / Su 'l pomo de la spada appoggia il peso»; «sanguinosi», LIX 6: [...] «questi / sanguinosi guerrier cessaro alquanto», sottolineato dall'*enjambement*; LXII 5: «Oh, che sanguigna e spaziosa porta / fa l'una e l'altra spada [...]»), a cui va aggiunto anche la metafora del «caldo fiume» a LXIV 7. Se guardiamo al testo di Kochanowski la parola chiave di Tasso quasi scompare (ne conto soltanto tre occorrenze, mai derivative, contro le sette di Tasso: LVIII 5: «Widzi krwie siła Tankred na dziewicy»¹¹; LIX 4: «I będziesz płakał tej krwie i tej rany»¹²; LXIV 3-4: «Pchnął ją w zanadrze Tankred i obfił / Miecz utopiony krew wytoczył z ciała»¹³). Non credo la mancata traduzione possa essere giustificata dall'imperizia del traduttore (già Picchio¹⁴ aveva messo in guardia da interpretazioni troppo letterali di quel «moje nowe rymy [...] świadome dobrze swoich niedoskonałości»¹⁵ nella dedica a Tęczyński, ché è semmai una classica movenza da *topos modestiae*), quanto piuttosto sarà da spiegare con una precisa volontà dell'autore-traduttore, evidentemente non interessato ad accentuare i caratteri più crudi del testo tassiano. In particolare è eloquente l'eliminazione dell'immagine, insieme macabra e sensuale, che incontriamo in Tasso a LXIV 4: «[Il ferro] Che vi s'immerge e il sangue avido beve», immagine peraltro rilevata dall'allitterazione della "v" di "beve", che secondo P. Vincenzo Mengaldo¹⁶ sottolinea il carattere vampiresco (e quindi fortemente erotico) dell'azione di Tancredi. Questa immagine, che è evidentemente debitrice a Virgilio, *Aen.* XI 803-804: *Hasta [...] / Haesit virgineumque alte bibit acta cruorem*, viene resa con un fraseologismo tutto sommato abbastanza diffuso e che nulla conserva della forza espressiva del testo originale: *wytoczyć krew*¹⁷; viene cassata inoltre anche l'immagine del «caldo fiume» che in Tasso «empie» la

¹⁰ P.V. Mengaldo, *Attraverso la poesia italiana. Analisi di testi esemplari*, Roma 2008, pp. 101–108.

¹¹ «Tancredi vede sangue in abbondanza sul corpo della vergine».

¹² «Piangerai questo sangue e la ferita».

¹³ «Tancredi la colpi al petto e la spada li affondata versò dal corpo copioso sangue».

¹⁴ R. Picchio, *op. cit.*, pp. 127–129.

¹⁵ «Le mie nuove rime, ben conscie della loro imperfezione».

¹⁶ Cfr. P.V. Mengaldo, *op. cit.*, p. 106.

¹⁷ «Spargere, versare sangue».

veste di Clorinda, anch'essa carica di sensualità¹⁸. Che Kochanowski non avesse particolari difficoltà a rivaleggiare con il poeta italiano in quanto a perizia tecnica ed efficacia poetica (e che quindi certi interventi sono dettati da scelte consapevoli) lo dimostrano senz'ombra di dubbio sia l'efficace resa di «s'immerge» con *utopiony*, sia il fortissimo iperbato in *enjambement* tra *obfitq* e *krew*, che “chiude” al proprio interno la spada che ha trafitto la donna, quasi a restituirci l'immagine concreta dell'arma “immersa nel” ma anche “circondata dal” sangue. A chiudere queste mie rapide osservazioni sull'ottava LXIV, aggiungo il parallelismo *zanadrze / piersi* – sen / mammelle (da un termine neutro a uno più fisico e sensuale, in entrambi gli autori). Ora in questa ottava però c'è dell'altro che denuncia a mio modo di vedere la consapevolezza dei propri mezzi e della propria autonomia di traduttore-autore da parte di Piotr Kochanowski. Egli aveva infatti riconosciuto la presenza di un altro episodio virgiliano all'interno del testo di Tasso, ovvero quello dello scontro di Enea con Lauso, che mi permetto di citare per esteso (*Aen. X 812-820*): [...] *nec minus ille / Exsultat demens, saevae iamque altius irae / Dardanio surgunt ductori, extrema- que Lauso / Parcae fila legunt: validum namque exigit ensem / Per medium Aeneas iuvenem totumque recondit. / Transiit et parmam mucro, levia arma minacis, / Et tunicam molli mater quam neverat auro, / Implevitque sinum sanguis; tum vita per auras / Concessit maesta ad manis corpusque reliquit*. Anche qui l'antagonista provoca l'eroe, che s'accende d'ira (all'ottava LXII abbiamo in Tasso «torna l'ira ne' cori e li trasporta», in Kochanowski «Wraca się jem gniew w serca zajątrzone»¹⁹), mentre l'immagine della Parche che “raccolgono” (*Parcae fila legunt*) in polacco, al singolare: «Ale już przędzę Parka niużyta / Kloryndzinego żywota zwiżała»²⁰ è solo in Piotr Kochanowski. In sostanza egli vuole comportarsi da *poeta doctus*, mostrando al lettore di aver riconosciuto la fonte del proprio modello (credo si possa ragionare in questi termini del testo di Tasso, ci tornerò in conclusione) e lo fa marcando una distanza dal poeta italiano, che nei primi due endecasillabi dell'ottava LXIV non aveva per nulla seguito Virgilio: «Ma ecco ormai l'ora fatal è giunta / che 'l viver di Clorinda al suo fin deve». Credo infine che la soppressione del «caldo fiume» di sangue che riempie letteralmente le vesti di Clorinda non sia dettata soltanto dalla rinuncia a un'immagine troppo cruenta, ma anche e soprattutto dalla volontà di riprendere – contrariamente all'atteggiamento qui descrittivo e pateticamente indugiante del Tasso – la chiusa del frammento virgiliano, con la sua rapidità inappellabile: *tum vita per auras / Concessit maesta ad manis corpusque reliquit*, rapidità e inappellabilità riprese dalla sequenza allitterante di *że już*, nonché da quella che

¹⁸ Efficace la chiosa di P.V. Mengaldo, *op. cit.*, p. 106: «è una potente immagine, anch'essa sensuale, quasi di una mestruazione».

¹⁹ «Torna l'ira nei cuori esasperati».

²⁰ «Ma già la Parca avvolgeva l'inflessibile filo della vita di Clorinda».

chiamerei senz'altro una *climax* (*wspiera – mdleje – umiera*): «Czuje, że ją już noga ledwie wspiera, / i że już mdleje, i że już umiera»²¹.

Questa scelta stilistica pare peraltro confermare quell'atteggiamento prevalentemente narrativo che Picchio aveva individuato quale principale discriminante tra il poetare kochanoviano e quello tassiano. Lo studioso aveva riscontrato l'emergere di questa tendenza attraverso la spia stilistica dei verbi in chiusura di verso, maggioritari nell'ottava di Kochanowski rispetto a quella del sorrentino²². Nel nostro caso i verbi nell'uno e nell'altro autore sono in perfetta parità, 4:4, ma ho appena mostrato il ruolo capitale che essi giocano in chiusura d'ottava, scalzando dal posto che occupava proprio una sequenza descrittiva dell'originale. Un altro fatto rilevante in questo senso è l'impiego dei tempi verbali: in Tasso il duello è quasi tutto al presente storico, astanziale (fanno eccezione LIX 5-8 e LXI 5-8). Solo la scena di Tancredi che si reca alla fonte per prendere l'acqua necessaria al battesimo di Clorinda e poi la scena del battesimo stesso (LXVII-LXVIII) sono raccontate al passato, mentre l'ottava LXIX, quella della morte della fanciulla e di quella che ha tutta l'aria d'essere l'ascensione al cielo di una santa, torna al presente. Se escludiamo i primi quattro versi dell'ottava LVIII, LXIV 3-6, LXV 5, LXVII 7-8, Kochanowski è sistematico nel seguire in questo Tasso. Detto ciò non può non stupire il fatto che egli non racconti al presente proprio la scena della morte di Clorinda (LXIX). Tasso, narrandola al presente, aveva voluto ipostatizzarla, darle il valore universale e atemporale dell'*exemplum*. Kochanowski, continuando a usare il passato, le mantiene un carattere più di narrazione che d'ipostasi.

Tornando al punto da cui siamo partiti, va detto che la parola chiave nel testo di Kochanowski è *szczęście*²³. Compare sei volte in tutto (compresi l'antonimo *nieszczęście*²⁴ e l'espressione sinonimica *zły los*²⁵, che occorre una sola volta): LVIII 7-8: «O ludzkie myśli, głupie to czynicie, / że się za lada szczęście mu nosicie!»²⁶ (Tasso: [...] «Oh nostra folle / mente, che d'aura di fortuna estolle!»); LIX 2: [...] «Czemu / chełpisz się, szczęściem omylnym pijany?»²⁷ (Tasso: «Oh quanto mesti / fiano i trionfi, ed infelice il vanto!»); LX 1-3: «Spólne to – prawi – nieszczęście sprawuje / Że naszą dzielność pokrywa milczeniem; / A iż nam zły los sławę odejmuję»²⁸ (Tasso: «– Nostra sventura è ben che qui s'impieghi / tanto valor, dove

²¹ «Sente che la gamba ormai a stento la sorregge, / che ormai sviene, che ormai muore».

²² R. Picchio, *op. cit.*, pp. 130–137.

²³ «Fortuna».

²⁴ «Sfortuna».

²⁵ «Cattiva sorte».

²⁶ «O menti umane, insensatamente vi comportate / a sollevarvi al minimo favore della sorte!».

²⁷ «Di che ti vanti, tu ubriacato d'ingannevole fortuna?».

²⁸ «– Comune sventura – dice – fa sì / che il nostro valore sia coperto dal silenzio. / Poiché la cattiva sorte ci priva della fama».

silenzio il copra. / Ma, poi che sorte rea vien che ci neghi»); LXV 1: «Idzie za szczęściem zwycięzca surowy»²⁹ (Tasso: «Segue egli la vittoria...»); LXVII 8: «O, nieszczęśliwe i przykre poznanie!»³⁰ (Tasso: «Ahi vista! Ahi conoscenza!»). Ora, se all'ottava LVIII e LX v'è un'effettiva corrispondenza tra il testo di Kochanowski e quello di Tasso (possiamo eventualmente considerare anche «infelice il vanto» dell'ottava LIX, portando a quattro la conta delle occorrenze in Tasso), così non si può dire dell'ottava LXV ché, anche se non abbiamo ancora la voce *szczęście* nello *Słownik Polszczyzny XVI wieku*³¹, non mi risulta – in mancanza d'altro ho controllato lo *Słownik Staropolskiego*³² e lo *Słownik polszczyzny Jana Kochanowskiego*³³ – che *szczęście* possa in alcun caso significare “vittoria”, così come, e contrario, alla voce *nieszczęście* dello *Słownik polszczyzny XVI wieku* non vi è alcuna traccia d'un ipotetico significato “sconfitta”; per quanto riguarda lo *Słownik elektroniczny języka polskiego XVII i XVIII wieku* la voce è al momento ancora un abbozzo³⁴; del resto, c'è già *zwycięzca* a fare da contraltare alla “vittoria” di Tasso. Lo stesso si dica per l'ottava LXVII, dove l'aggettivo *nieszczęśliwe* è piuttosto rafforzato che ripetuto dal quasi sinonimico *przykry* (lo *Słownik staropolszczyzny XVI wieku* glossa infatti entrambi gli aggettivi con il latino *molestus, odiosus, gravis, infaustus, nefastus*).

L'interesse di Piotr Kochanowski per il tema della “fortuna” che gioca crudelmente contro l'innamorato Tancredi è evidente non solo grazie alla pura statistica delle occorrenze, ma anche da alcuni *escamotages* stilistici impiegati per sottolinearne la rilevanza. Della coppia *nieszczęśliwy / przykry* ho già detto, ora va aggiunto innanzitutto che v'è una ripresa lessicale evidente tra LIX 2: «szczęściem omylnym pijany» e LXI 2: «Nie będziesz wiedział, już cię to omyli», ripresa in nessun modo giustificabile attraverso il testo di Tasso, mentre a LX 1, «Spolne to – prawi – nieszczęście sprawuje», la „sventura” (*nieszczęście*) è letteralmente “incastrata”, e quindi messa in rilievo, all'interno di una sequenza allitterante (s, p) e paretimologica *spolne – prawi – sprawuje*. Quest'ultimo fatto stilistico, l'allitterazione del suono s di *spolne*, rimanda a un'ulteriore cifra del frammento kochanoviano: l'autore-traduttore infatti, pone ripetutamente l'accento sul guardarsi, sulla reciprocità delle azioni dei due personaggi e lo fa più di quanto non abbia fatto Tasso: questi sono i primi due versi dell'ottava LVIII, prima in Tasso e poi in Kochanowski: «L'un l'altro

²⁹ «Incalza la fortuna, il crudele vincitore».

³⁰ «Oh conoscenza sventurata e infausta!».

³¹ *Słownik Polszczyzny XVI wieku*, a c. di M. R. Mayenowa, F. Peplowski (voll. 1–34); K. Mrowcewicz, P. Potoniec (dal vol. 35 fino Alla voce *równy*), Wrocław 1966–1994, Warszawa 1995–.

³² *Słownik Staropolskiego*, a c. di S. Urbańczyk, t. 1–11, IJP PAN, Kraków 1953–2002.

³³ *Słownik polszczyzny Jana Kochanowskiego*, a c. di M. Kucała, voll. 1–5, Kraków 1994–2012.

³⁴ http://sxvii.pl/index.php?strona=haslo&id_hasla=11454&forma=SZCZ%C4%98%C5%9ACIE#11730, accesso: il 16 XII 2017.

guarda, e del suo corpo essangue / su 'l pomo de la spada appoggia il peso»; «Tak na mieczowej wsparszy się głowicy / Patrzali na się – ta z tej, ow z tej strony»³⁵. Sarebbe bastato il *patrzali na się* a rendere «l'un l'altro guarda», ma Kochanowski ha voluto aggiungere quel *ta z tej, ow z tej strony*, che rafforza l'intensità della scena e ne sottolinea la reciprocità. Che questo artificio non sia affatto casuale lo conferma anche l'ottava LIX 5-6, dove a un lapidario «Così tacendo e rimirando», Kochanowski oppone un *on tej, ona jemu / Przypatrowali sobie na przemiany*³⁶, dove il “guardarsi” è rafforzato dall'espressione *na przemiany* („a vicenda”) nonché dall'*enjambement* soggetto-verbo (*on – ona / przypatrowali sobie*).

Conclusioni

Kochanowski avrà preferito appuntare la propria attenzione sul gioco di Fortuna piuttosto che sulle implicazioni più crude, violente e sensuali del testo tassiano anche per ragioni di censura morale, le quali per un probabile neo-convertito al cattolicesimo dovevano suonare particolarmente cogenti³⁷.

Sia come sia (in mancanza d'altri appigli, le motivazioni più intime per cui Piotr Kochanowski abbia operato questa scelta sono destinate a restarci ignote, per quanto le ipotesi di Ślaski siano avanzate a ragion veduta e siano decisamente condivisibili), dobbiamo attenerci al testo, quanto di più “sicuro” abbiamo per le mani, considerata la desolante scarsità di documenti “extratestuali” riguardanti Kochanowski. Si tratta di un testo che, spero di averlo dimostrato con questa breve analisi, ha fatto decisamente ottima prova di sé anche a prescindere dal poema di Tasso. Vale davvero la pena considerare questo capolavoro non soltanto una

³⁵ «E così, appoggiatisi all'elsa della spada, si guardavano l'un l'altra – questa da una parte, quello dall'altra».

³⁶ «Lui lei, lei lui, stavano a guardarsi vicendevolmente».

³⁷ Ślaski, *op. cit.*, p. 94 suggerisce la spinta di motivazioni religiose dietro alla scelta stessa di tradurre l'intero poema: «[Kochanowski], appena convertitosi o comunque in procinto di maturare la scelta di convertirsi, avrà potuto accingersi alla traduzione del poema sulla “guerra pia” come a un atto di espiazione». In subordine a una tale motivazione va anche ricordata la scarsa attenzione che nella letteratura polacca toccò alla poesia d'amore petrarchesca almeno fino all'affermarsi delle prime traduzioni da G.B. Marino, diffuse grossomodo a partire dal 1620. I caratteri più crudi ed espliciti della sessualità di Clorinda Tasso non li trovava di certo in Petrarca, ma è un fatto che egli è comunque fortemente debitore al poeta di Laura, ad esempio nella descrizione fisica della donna (non solo nel frammento oggetto di questo studio). Piotr Kochanowski (morto nel 1620), era forse ancora poco sensibile al Petrarca poeta d'amore e quindi poco interessato a sviluppare il personaggio Clorinda secondo i tratti della poesia petrarchesca (cfr. su questo tema M. Gurgul, A. Klimkiewicz, J. Miszalska, M. Woźniak, *Polskie przekłady włoskiej i poezji lirycznej od czasów najdawniejszych do 2002 roku*, Kraków 2003, pp. 8–12; J. Miszalska, *Z ziemi włoskiej do Polski... Przekłady z literatury włoskiej w Polsce do końca XVIII wieku*, Kraków 2015, p. 383; cfr. anche J. Miszalska, M. Gurgul, M. Surma-Gawłowska, M. Woźniak, *Od Dantego do Fo. Włoska poezja i dramat w Polsce (od XVI do XXI wieku)*, Kraków 2007, pp. 8–11).

traduzione, bensì un'opera capace di vivere di vita propria, capace di autonomia dal modello. Se pensiamo al *Goffred* come a un'opera almeno in parte autonoma, diviene legittimo applicare al suo studio categorie proprie all'intertestualità³⁸ quali *imitatio* ed *aemulatio*³⁹. Riprendendo qui gli studi di Gian Biagio Conte, che nel suo *Memoria dei poeti e sistema letterario*⁴⁰ ha offerto una lezione di metodo spendibile non solo in campo classicistico, le peculiarità di Piotr Kochanowski autore (poeta) andranno cercate proprio in quei momenti di "scarto", di differenziazione rispetto al proprio modello. Potremmo anche pensare di applicare le categorie elaborate da Conte per distinguere l'*imitatio* dall'*aemulatio*, che nel caso di Piotr Kochanowski provo a riformulare nel modo seguente: se la citazione è un fatto "meccanico", incontestabile, evidentissimo soprattutto in un testo che nasce come traduzione, si possono operare delle distinzioni qualitative all'interno della categoria della citazione, che è *imitativa* quando l'autore (Piotr Kochanowski) non chiede altro al proprio lettore se non di riconoscere in controtela il passo tassiano; è invece *emulativa* quando l'autore non si accontenta soltanto del fatto che il lettore riconosca il modello sottostante, ma vuole in certo qual modo lanciare una sfida a tale modello, vuole superare, migliorare il modello stesso (è il caso dell'ottava LXIV e del suo citare un frammento del libro X dell'*Eneide* che Tasso non aveva considerato). Emulare un testo nel senso competitivo di cui ho appena detto significa anche, eventualmente, risemantizzarlo: individuati gli scarti tra i due testi occorrerà chiedersi il perché Kochanowski abbia deciso di operare tali scarti. Cosa voleva dire ai propri lettori? Voleva smentire Tasso, far dire *altre* cose al testo tassiano (si pensi all'accento spostato dal "sangue" alla "fortuna")? Vuole superarlo, mostrare di essere magari più dotto di lui (ancora il caso dell'ottava LXIV)?

Che la traduzione serva ad arricchire la propria lingua e letteratura, soprattutto nelle sue fasi aurorali, lo ha ricordato recentemente una traduttrice di professione

³⁸ Del resto, già Gérard Genette, *Palinsesti. La letteratura al secondo grado*, Torino 1997, pp. 248–253 ha classificato la traduzione come una pratica di "trasformazione seria" o "trasposizione" di tipo "intertestuale", affermando: «Ci basti dire che questi „problemi” [teorici della traduzione], pienamente espressi da un certo proverbio, esistono – il che significa semplicemente che le lingue essendo quel che sono („imperfette perché sono molte”), nessuna traduzione può essere assolutamente fedele, e qualsiasi atto di traduzione va a toccare il senso del testo tradotto». Non intendo qui scendere nel dettaglio delle varie definizioni, pur serie e meditate, proposte da Genette per descrivere i vari rapporti che s'instaurano tra due o più testi. Intendo „intertestualità” come categoria riassuntiva dei più diversi rapporti che possono determinarsi tra due o più testi.

³⁹ A queste categorie in relazione alle pratiche traduttive nella *literatura staropolska* si è rifatto E. Ranocchi in un recente studio: *Some remarks on Translation in Old Polish Literature: The Kochanowski case*, [in:] *Renaissance and Humanism from the central-east European point of view. Methodological Approaches*, a c. di G. Urban-Godziek, Kraków 2014, pp. 233–244 (cfr. in particolare le pp. 237–243).

⁴⁰ G.B. Conte, *Memoria dei poeti e sistema letterario. Catullo, Virgilio, Ovidio e Lucano*, Palermo 2012 (la prima edizione Einaudi risale però al 1974).

vergando il primo capitolo di un agile e stimolante libretto dedicato alla traduzione⁴¹, concentrandosi peraltro proprio sul caso dell'illustre zio di Piotr Kochanowski, Jan traduttore-autore del *Psalterz Dawidów*, traduzione che è stata anche una vera e propria palestra di stile per l'autore stesso nonché per i poeti delle generazioni a lui successive. Sarà appena da ricordare qui, considerato che di rapporti e relazioni culturali italo-polacche si sta parlando, che le traduzioni (questa volta dal latino al volgare) ebbero un ruolo determinante anche in alcuni periodi della storia della letteratura (e lingua poetica) italiana⁴².

Va da sé che la letteratura non è soltanto lingua, sostanza, ma anche forma e allora voglio far mie, a illuminare un altro aspetto dell'*imitatio* kochanoviana, queste parole di Emiliano Ranocchi⁴³: «The challenge [...] consisted in re-creating the formal complex of classical literature in the national language, in forcing Tristan and Isolde to enter the erudite frame of classical epic, just as Ariosto's Orlando did. In other words: particularism in the language, universalism in the form, that is to say in the literary genre». Lo stesso Piotr Kochanowski ci assicura delle sue intenzioni nella lettera dedicatoria premessa al poema, dove afferma di aver tradotto Tasso «aby się pokazało, że język nasz nie jest nad inszy uboższy i aby się szczęśliwszem dowcipom do ubogacenia go dalsza podała droga»⁴⁴.

Questa strada impone anche, a chi la percorre, di assumersi la responsabilità di liberare il proprio ingegno da un rapporto troppo servile con il modello che ci si è scelti, onde forgiare un'opera che sia anche personale, davvero originale nel senso che un uomo del Rinascimento usava dare a tale parola.

Bibliografia

- Conte G.B., *Memoria dei poeti e sistema letterario. Catullo, Virgilio, Ovidio e Lucano*, Palermo 2012.
- Dionisotti C., *Geografia e storia della letteratura italiana*, Torino 1999.
- Genette G., *Palinsesti. La letteratura al secondo grado*, Torino 1997.
- Kochanowski P., *Goffred*, Pollak R. (a c. di), Wrocław 1951³.
- Łukasiewicz M., *Pięć razy o przekładzie*, Kraków 2017.
- Mengaldo P.V., *Attraverso la poesia italiana. Analisi di testi esemplari*, Roma 2008.
- Pollak R., *Goffred Tassa-Kochanowskiego*, Wrocław-Warszawa-Kraków-Gdańsk 1973.
- Ranocchi E., *Kilka uwag o strategiach translatorskich Piotra Kochanowskiego*, «Ruch Literacki» XXXIX/4, 1998.

⁴¹ M. Łukasiewicz, *Pięć razy o przekładzie*, Kraków 2017, pp. 9–30.

⁴² Basti qui ricordare lo studio fondamentale di Carlo Dionisotti, *Tradizione classica e volgarizzamenti*, [in:] Id., *Geografia e storia della letteratura italiana*, Torino 1999, pp. 125–178.

⁴³ E. Ranocchi, *op. cit.*, p. 241.

⁴⁴ «Per mostrare che la nostra lingua non è più povera delle altre e per mostrare a chi sia dotato di ingegno, una strada onde poterla ulteriormente arricchire».

- Ranocchi E., *Kryptocytaty z Eneidy Andrzeja Kochanowskiego w tłumaczeniach Piotra*, [in:] Świt i zmierzch Baroku, a c. di M. Hanusiewicz, J. Dąbkowska, A. Karpiński, Lublin 2002, pp. 143–185.
- Ranocchi E., *O przekładzie Eneidy dokonanym przez Andrzeja Kochanowskiego*, «Ruch Literacki» XXXVIII/4, 1997.
- Ranocchi E., *Some Remarks on Translation in Old Polish Literature: The Kochanowski Case*, [in:] *Renaissance and Humanism from the central-east European point of view. Methodological Approaches*, Urban-Godziek G. (a c. di), Kraków 2014, pp. 233–244.
- Tasso T., *Gerusalemme liberata*, Milano 1999⁴.
- Ulewicz T., *Tradycje poetyckie Jana Kochanowskiego w twórczości Piotra*, [in:] *W Kręgu Gofreda i Orlanda. Księga pamiątkowa sesji naukowej Piotra Kochanowskiego (w Krakowie, dnia 4–6 kwietnia 1967 r.)*, Pigoń S. (a c. di), Wrocław–Warszawa–Kraków, pp. 205–221.

Goffred – Gerusalemme Liberata XII 59–68. Interpretacja stylistyczna

Artykuł skupia się na ściśle stylistycznej analizie epizodu śmierci Kloryndy z *Jerozolimy wyzwolonej* w tłumaczeniu Piotra Kochanowskiego.

Riccardo Picchio w 1977 r. opublikował nowatorski artykuł z punktu widzenia metodologicznego, pozostawiając na boku rozpowszechnione aż dotąd podejście do interpretacji polskiej wersji tego poematu, a mianowicie podejście za mocno uwarunkowane stosunkiem pomiędzy dwoma tekstami, Tassa i Kochanowskiego. Włoski badacz postarał się przedstawić w nowym świetle arcydzieło polskiego poety: zamiast podkreślić domniemane usterki jego tłumaczenia, Picchio udowodnił, że bardzo często Kochanowski nie przełożył Tassa według naszych oczekiwań nie z tego powodu, że nie umiał dorównać Tassowskiemu mistrzostwu, a raczej dlatego, że miał inne zamiary co do ogólnej koncepcji swojego poematu.

Także w przypadku epizodu śmierci Kloryndy okazuje się, że poeta unikał najwyraźniejszych cech stylistycznych tekstu Tassa (ciągła i prawie obsesyjna obecność krwi oraz seksualność bohaterki), aby przedstawić czytelnikom raczej grę Losu/Szczęścia z postaciami, przede wszystkim z Tankredem, który walczy, nie będąc tego świadom, że swoją ukochaną i w końcu ją zabija.

Goffred – Gerusalemme Liberata XII 59–68. A stylistical interpretation and some methodological observations

Abstract

The article focuses on the strictly stylistic analysis of the episode of Clorinda's death in *Gerusalemme Liberata* translated by Piotr Kochanowski.

In 1977 Riccardo Picchio published an article that was innovative from the methodological point of view, leaving behind the prevalent approach to interpretation of Polish version of the poem, i.e. an approach too strongly conditioned by the relationship between two texts – Tasso's and Kochanowski's. Italian researcher attempted at presenting the masterpiece of the Polish poet in a new light: instead of highlighting the alleged faults of the translation, Picchio proved that Kochanowski did not translate Tasso according to our expectations most often not because he could not achieve Tasso's perfection, but rather because he had a different plan for a general concept of his poem.

In the case of the episode of Clorinda's death it turns out that the poet avoided the most distinct stylistic features of Tasso's text (constant and almost obsessive presence of blood

and the sexuality of the character). It was done to present to the readers the way Fate/Luck plays with the characters, most notably with Tancredi who, unknown to him, fights with his love and finally kills her.

Parole chiave: Piotr Kochanowski, Tasso, *Gerusalemme Liberata*, Goffred, Clorinda, Tancredi, stilistica

Słowa kluczowe: Piotr Kochanowski, Tasso, *Gerusalemme Liberata*, Goffred, Klorynda, Tankred, stylistyka

Keywords: Piotr Kochanowski, Tasso, *Gerusalemme Liberata*, Goffred, Clorinda, Tancredi, stylistic

Annales Universitatis Paedagogicae Cracoviensis

Studia Historiolitteraria 17 (2017)

ISSN 2081-1853

DOI 10.24917/20811853.17.4

Paulina Kwaśniewska-Urban

Uniwersytet Pedagogiczny im. KEN w Krakowie

Truffaldino – sługa dwóch żołądków

Głód to jedno z najbardziej dotkliwych odczuć, towarzyszy nam od zarania dziejów, jest motorem napędzającym nas do działania i odsłaniającym nasze najgłębsze pokłady sił. Myśl o nasyceniu była zapewne głównym impulsem kierującym przeciętnym mieszkańcem osiemnastowiecznej Europy. Ciągły niedosyt dał się także we znaki obywatelom Wenecji. Kiedyś potęga handlu i władczyni mórz, w czasach *settecenta* Wenecja stała się przede wszystkim stolicą awanturników i salonem dawnego świata, *ancien régime'u*, który chylił się ku upadkowi. Okres ten fascynuje historyków¹, dzięki którym możemy z najdrobniejszymi szczegółami prześledzić życie Serenissimej i wtopić się w kosmopolityczny tłum na placu św. Marka. Wśród barwnych postaci szybko odnajdziemy grupkę, której głośno burczy w brzuchu. To służący, pochodzący z różnych zakątków Półwyspu, którzy przybyli do Republiki w poszukiwaniu możliwości zarobku. Dokładny ich portret stworzył w swoich komediach Carlo Goldoni, bezsprzecznie najsłynniejszy włoski komediopisarz. Zastąpił jako twórca reformy teatralnej², której podwaliny dał sezon 1748/1749, rozpoczynający główny okres jego działalności, jednak już we wcześniejszych jego

¹ Wśród nowszych publikacji warto zwrócić uwagę na: S. Gonzato, *Venezia libertina: cortigiane, avventurieri, amori e intrighi tra Sette e Ottocento*, Vicenza 2015; W. Panciera, *La Repubblica di Venezia nel Settecento*, Roma 2014; F. Massimo, R. Rugolo, *Venezia '700: arte e società nell'ultimo secolo della Serenissima*, Sassi 2011; M. Berengo, *La società veneta alla fine del Settecento*, Roma 2009.

² Za życia Goldoniego jego twórczość była przedmiotem sporów i on sam wdawał się w artystyczne pojedynki z innymi wielkimi dramatopisarzami: Pietrem Chiarim i Carlem Gozzim. Nie wszyscy byli zgodni co do zasadności reformy, a przede wszystkim co do jej skuteczności. Badacze sztuk Goldoniego niejednokrotnie dyskredytowali jego zasługi (m.in. Ugo Foscolo, Ludovico di Breme, Pietro Borsieri, August Wilhelm Schlegel, Ludovico Carrer, Giuseppe Maffei), by potem znów potwierdzić ich wagę (m.in. Giacomo Leopardi, Francesco de Sanctis, Luigi Falchi, Benedetto Croce, Silvio, d'Amico, Giuseppe Ortolani, Nicola Mangini). Dziś bezsprzecznie uznaje się Goldoniego za twórcę reformy teatru, podkreślając jednak rolę niezależnych od komediopisarza czynników i wkład całego środowiska teatralnego.

sztukach spotkamy charakterystycznego goldoniańskiego służącego. Krótka analiza postaci Truffaldina z komedii *Sługa dwóch panów* pozwoli na odnalezienie powiązań z tradycją dell'arte i zrozumienie, jak wielką wagę dla dramaturgii miał odziedziczony przez sługę po *parti ridicole*³ przejmujący głód.

Sługa dwóch panów, uważany za jedną z najlepszych komedii Goldoniego, powstaje, jak wiele innych sztuk weneccjanina, na zlecenie znanego włoskiego aktora. Odtwórca roli Truffaldina – Antonio Sacchi⁴, występujący na deskach słynnego teatru San Samuele w Wenecji, zaproponował Goldoniemu tytuł i ogólną tematykę przedstawienia. Pisana na zamówienie komedia jest więc doskonałym przykładem umiejętnego wykorzystania możliwości scenicznych aktora. Wśród włoskich *argomenti* (streszczeń akcji) komedii dell'arte, z których często korzystano, tworząc nowe dzieła, nie znaleziono historii sługi dwóch panów, najprawdopodobniej jednak pomysł ten podsunął Sacchiemu Luigi Riccoboni. Riccoboni w roku 1718 zagrał na deskach Théâtre Italien w sztuce zatytułowanej *Arlequin valet de deux maîtres*, którą zaproponował mu Jean Pierre des Ours de Mandajors, korzystając ze scenariusza pod tym samym tytułem. Streszczenie komedii zostało opublikowane przez „Le Nouveau Mercure”, a następnie w pierwszym tomie zbioru *Nouveau Théâtre Italien* (Paryż 1729) przez Riccoboniego. Goldoni wykorzystał dużą część historii przedstawionej we francuskim pierwowzorze, zachowując także większość postaci⁵. Pierwszy raz Sacchi zaprezentował komedię najprawdopodobniej w 1746 r., nie była ona wtedy napisana w całości, powstała jako *commedia a soggetto*. Goldoni spisał część tekstu, pozostawiając dużą dowolność aktorowi. Reszta została dopisana najprawdopodobniej we Florencji w roku 1753 dla potrzeb wydania Paperiniego. Komedia zyskała uznanie nie tylko we Włoszech, lecz także za granicą. Szybko przetłumaczona na niemiecki, była wystawiana w Berlinie przez sławnego aktora Fryderyka Schrödera (docierając za jego pośrednictwem do Polski), potem także

³ Postaci komedii dell'arte dzielimy na *parti ridicole* (śmieszne): para starców-ojców, czyli Pantalone i Doktor, oraz para Służących, i *parti serie* (poważne): jedna lub dwie pary Zakochanych i Kapitan. Nieco później dołączyła do zespołu służąca oraz liczne postaci epizodyczne. Więcej o komedii dell'arte m.in. w: M. Surma-Gawłowska, *Komedia dell'arte*, Kraków 2015; *Teatr dell'arte*, red. D. Sosnowska, Warszawa 2016; K. Miklaszewski, *Komedia dell'arte, czyli teatr komediantów włoskich XVI, XVII, XVIII wieku*, przeł. S. i M. Browińscy, Wrocław-Warszawa-Kraków 1961; S. Ferrone, *La Commedia dell'Arte. Attrici e attori italiani in Europa (XVI-XVII secolo)*, Torino 2014; M. Apollonia, *Storia della Commedia dell'Arte*, Roma 1930; R. Henke, *Performance and Literature in the Commedia dell'Arte*, Cambridge 2002; N. Jonard, *La commedia dell'arte*, Lyon 1982; C. Molinari, *La commedia dell'arte*, Milano 1985; R. Tessari, *La Commedia dell'Arte*, Roma-Bari 2014; tenże, *Commedia dell'Arte. La maschera e l'Ombra*, Milano 1981.

⁴ Więcej o Sacchim (lub Sacco, znane są bowiem dwie wersje nazwiska) i jego rolach (Arlecchina i Truffaldina) w: S. Ferrone, *Introduzione*, [w:] C. Goldoni, *Il servitore di due padroni*, red. V. Gallo, Venezia 2011, s. 9–25.

⁵ Streszczenia komedii z „Le Nouveau Mercure” z 1718 r., *Nouveau théâtre italien* z 1733 r. oraz scenariusz w transkrypcji Desboulmiers'a i scenariusz karnawałowego spektaklu z Drezna z 1753 r. znajdują się w: *Appendice*, [w:] C. Goldoni, *Il servitore...*, s. 385–402.

w Weimarze, gdy dyrektorem tamtejszego teatru był Goethe, zaistniała też na wielu innych scenach. Na język polski została przetłumaczona kilkakrotnie: w XVIII, XIX i XX w., jednakże tylko przekład Zofii Jachimeckiej z 1957 r. został wydany drukiem. Pomimo niewytlumaczalnych zaniedbań polskiego rynku wydawniczego Carlo Goldoni jest znany polskim widzom, a sztuka *Sługa dwóch panów* jest jedną z najczęściej wystawianych komedii weneckiego mistrza⁶. Data powstania sugeruje wpływ na utwór komedii dell'arte, z drugiej jednak strony odnajdziemy w nim elementy charakterystyczne dla rozpoczętej przez Goldoniego sławnej reformy teatru. Jedną z postaci, której blisko jest jeszcze do charakterów dawnej komedii, jest bez wątpienia tytułowy sługa dwóch panów, niejaki Truffaldino. Wybitny italianista profesor Krzysztof Żaboklicki podkreśla jego związki z dawną tradycją, kontrastując go ze służącymi z późniejszych komedii Goldoniego:

Słudzy ci [z późniejszych sztuk] żyją życiem swoich panów i są szczęśliwi, jeśli mogą przyjść im z pomocą nawet wtedy, gdy nie są już przez nich zatrudnieni. Są całkowitym przeciwieństwem swoich poprzedników z komedii *dell'arte*, dbających wyłącznie o napełnienie własnego brzucha. Do tych ostatnich zbliża się natomiast wielu innych służących goldoniańskich, których protoplastą jest Truffaldino ze *Sługi dwóch panów* (1745). Ich postawa wobec chlebobawców jest krytyczna, a w najlepszym wypadku – obojętna⁷.

Jacy byli więc owi służący dbający jedynie o napełnienie własnego brzucha?

Komedia dell'arte, udoskonalana na terenie dzisiejszych Włoch przez ponad dwieście lat, była tworem dynamicznym i niejednorodnym. Kolejne etapy rozwoju wymuszały ewolucję postaci, fabuły i samej formy przedstawienia. Podkreślić należy nie tylko jej zróżnicowanie chronologiczne, lecz także geograficzne. Rozciągnięty z północy na południe na długości 1100 km Półwysep Apeniński jest mozaiką kultur i języków. W zależności więc od regionu *parti ridicole* posługiwały się różnymi dialektami i proponowały nieco odmienny repertuar oraz *lazzi*⁸. Służący, występujący

⁶ Dowodem na dużą popularność komedii może być choćby entuzjastyczne przyjęcie sztuki przez polską publiczność w 1921 r., gdy w tytułową postać wcielił się Mariusz Maszyński. Spektakl w reżyserii Teofila Trzcinińskiego wystawiono w Teatrze im. J. Słowackiego w Krakowie. Na łamach „Wiadomości Literackich” z 1927 r. pojawił się felieton teatralny pióra Antoniego Słonimskiego, który tak opisuje kunszt aktora: „Zarówno jak w farsach amerykańskich, tak i tu cała gra i zabawa koncentrowała się na głównym aktorze. Maszyński umożliwił Schillerowi zwycięstwo w tej bitwie scenicznej, sam zaś – dzięki reżyserowi – dostał pozycje świetne do obrony i podatne do brawurowych wypadów. Pozwalam tu sobie uściskać symbolicznie dłoń tego znakomitego artysty, co uczynię przy pierwszym zetknięciu najzupełniej realnie. Oznajmiam również najzupełniej obowiązującą gotowość pójścia z nim o każdej porze dnia i nocy na wódkę, o ile oczywiście będzie mu odpowiadało towarzystwo smutnego i zgryźliwego poety”, cyt. za: *Repertuar Teatru na Woli, Warszawa 1983*, s. 3.

⁷ K. Żaboklicki, *Carlo Goldoni*, Warszawa 1984, s. 217.

⁸ *Lazzo* to krótka scenka o charakterze mimicznym, wykorzystująca komizm sytuacyjny, ale także komizm postaci i słowny, która była odgrywana przez aktorów wcielających się w postaci służących podczas improwizacji. Antonio Perrucci tak wyjaśnia znaczenie słowa *lazzo*: „lazzo znaczy tyle co żart, sztuczka, figiel albo metafora w słowach czy w działaniu”,

zawsze parami, by podkreślić ich kontrast, najczęściej pochodzili z Bergamo, choć mogli posługiwać się także dialektem neapolitańskim, sycylijskim, mediolańskim czy rzymskim. Pierwszy *zanni* miał być sprytny, a jego zadaniem było snuć intrygi i oszukiwać pozostałych⁹, drugi *zanni* był naiwny, ociężały i przygłupi¹⁰. Jak podkreśla Andrea Perrucci, autor traktatu z końca XVII w. (*O sztuce scenicznej, zwykłej i improwizowanej*¹¹), służący musieli doskonale znać na pamięć zbiory kwestii, by móc płynnie się wypowiadać i szybko reagować na zwroty akcji. Rola ta wymagała od odtwórcy nie tylko dużej sprawności fizycznej, lecz także czytania¹² – dobry *zanni* potrafił zręcznie przeinaczać łacińskie cytaty (np. Wergiliusza) i popularne utwory poetyckie (tj. poezje Dantego czy Petrarcki), wywołując salwy śmiechu wśród publiczności. Efekt śmieszności aktorzy mogli uzyskać (jak proponuje Perrucci), przedstawiając niedoskonałości charakteru lub ciała, udając choroby, naśladując inne nacje, obrażając gestami czy wulgaryzmami, przeinaczając słowa lub udając mowę wieśniaków¹³. Podkreślanie żarłoczności i upodobania do upijania się było więc jednym z najprostszych sposobów na ukazanie niedoskonałości charakteru. Po wnikliwej analizie dostępnych zbiorów *lazzi*¹⁴ możemy zauważyć, że tematyka głodu i jedzenia pojawia się w dwóch rodzajach wypowiedzi: w porównaniach występujących zazwyczaj w dłuższych wypowiedziach pierwszego sługi oraz w krótkich wypowiedziach, mających charakter lamentu nad losem głodnego *zanniego*, formułowanych najczęściej przez drugiego sługę. Myśląc głównie o jedzeniu, sługa wplatał

cyt. za: M. Surma-Gawłowska, dz. cyt., s. 155. Dokładny opis *lazzi* komedii dell'arte można znaleźć w wybitnej pracy: N. Capozza, *Tutti i lazzi della commedia dell'arte: un catalogo ragionato del patrimonio dei comici*, Roma 2006.

⁹ „Il suo officio sarà tirar l'intrigo ed imbrogliare le corte”, A. Perrucci, *Dell'arte rappresentativa premeditata ed all'improvviso*, [w:] *La commedia dell'arte. Storia, tecnica, scenari*, red. E. Petraccone, Napoli 1927, s. 138.

¹⁰ „[...] deve essere sciocco, balordo, insensato, di maniera che non sappia dual sia la destra o la sinistra”, tamże.

¹¹ Fragmenty traktatu zostały opublikowane w cytowanym powyżej polskim tłumaczeniu w monografii Moniki Surmy Gawłowskiej na s. 269–293.

¹² Należy podkreślić, że autor nie był zawodowym aktorem, jego opis może mieć więc charakter idealizujący.

¹³ A. Perrucci, dz. cyt., s. 158.

¹⁴ Każdy z aktorów musiał znać odpowiednią ilość kwestii scenicznych, by móc szybko reagować na scenie. Fragmenty owych kwestii zbierane były w antologii zwane *generici*, *zibaldoni* lub *composizioni generali*. Najbardziej znani aktorzy obdarzeni talentem literackim wydawali drukiem swoje zbiory kwestii, dzięki czemu niektóre z nich zachowały się do dziś. Znamienitym przykładem jest dialog pióra Francesca Andreiniego zatytułowany *Le bravure del Capitano Spavento*. Scenariusze zwane *canovacci*, *soggetti* lub *scenari* opowiadały w zarysie o przebiegu akcji i podawały listę postaci oraz niezbędnych rekwizytów. Ponieważ komedia dell'arte opierała się na improwizacji, scenariuszy tych nie należy utożsamiać z dzisiejszymi scenariuszami teatralnymi. Do analizy przytoczonej w niniejszym artykule posłużyły mi zbiory, w których znajdziemy krótkie kwestie i *lazzi* wykorzystywane przez aktora grającego sługę: tamże, s. 69–202; A. Zanon, *Lazzi di Brighella*, Roma 1921.

w swe słowa metafory kulinarne przy każdej możliwej okazji, szczególnie gdy mowa była o miłości. Tyrady *zannich*, wypowiadających się na temat podstępnego charakteru kobiet, kwieciste porównania i obrazowe analizy dobrych i złych stron pożycia dawały aktorom duże pole do popisu. Prześcigali się więc w często niewybrednych opisach i żartach, korzystając ze znanych widzom obrazów, stąd bogata metaforyka kulinarna. Warto przytoczyć za Perruccim choć kilka przykładów: służący, nawiązując do podeszłego wieku kochanki, mówi: „owoce, gdy się starzeją, tracą zapach”¹⁵ i dalej: „zawsze mówiłem, że jabłko z robakiem szybciej gnije”¹⁶. Podobne wypowiedzi znajdziemy w zbiorze *lazzi* Brighelli przygotowanym przez Atanasia Zanoniego, jednego z najsłynniejszych odtwórców tej roli, współpracującego na początku kariery z trupą Medebacha, a od 1750 r. z Antoniem Sacchim. Brighella o swoich kłamstwach mówi: „kłamstwa powinny być duże, tak jak [...] pulpety, albo tłuste, albo wcale”¹⁷; gdy zostaje wraz ze swym panem zaproszony do domu starszej damy, stwierdza: „Pójdziemy na obiad do tej staruchy, która da nam talerz rosółu, [...] talerz wietrznej fasoli, kawał mięsa z nadziei, potrawkę z pragnienia, danie z oczekiwań [...]”¹⁸. Służący często narzekają na brak jedzenia, które próbują zdobyć wszelkimi możliwymi sposobami. Perrucci przytacza taką rozmowę: służący, pytając, dlaczego związano mu ręce, słyszy od służącej: „zapytaj się kucharza dlaczego trzeba było cię śledzić, żebyś nie wchodził do kuchni”¹⁹. Brighella zaś żali się widzom: „Od dwóch tygodni jem tylko czereśnie, polentę i sałatę. Widzę świat na czerwono, żółto i zielono [...]”²⁰; proponuje innym cierpiącym głód „plaster na pusty żołądek: wziąć naraz kilka rzeczy, które syca i takich, które nudzą. Te, które syca to: flaki, miękisz, lazania [...]. Te, które nudzą to kazania ojców, grymasy zakochanych siedemdziesięciolatek, symfonia początkujących skrzypków i obecność wierzycieli”²¹; wznosi okrzyki: „Alem głodny! Od tak dawna nic nie jadłem, że mam zęby zardzewiałe jak bagnety rzymskich żołnierzy. [...] Te biedne zęby od tak dawna nie

¹⁵ „I frutti, quando sono invecchiati, perdono il loro sapore”, A. Perrucci, dz. cyt., s. 169. Jeżeli w przypisie nie podałam nazwiska tłumacza, cytaty są w moim tłumaczeniu.

¹⁶ „Ho sempre inteso dire che i pomi col verme facilmente s'infracidano”, tamże.

¹⁷ „Le busie bisogna dirle grosse. Le busie, le frittade, e le polpette o grosse, o niente”, A. Zanoni, dz. cyt., s. 49.

¹⁸ „Andremo a pranzo in casa de quella vecchia, che ne darà un gran piatto de brodo, [...] un piatto de ventosissimi fasoi, un lesso de speranza, un ragù de desiderio, un rosto de aspettazion [...]”, tamże, s. 49–50.

¹⁹ „Domandane al cuoco, chè bisognava tener le spie per non farti entrare in cucina”, A. Perrucci, dz. cyt., s. 171.

²⁰ „Son do settimane che no magnemo altro che Ceriese, Polenta e Salata. Onde la vede rosso, zalo e verde [...]”, A. Zanoni, dz. cyt., s. 61.

²¹ „Cerotto burlesco che su lo stomaco ripara i bisogni della fame. Se mette insieme alcune cose che saziano, ed altrettante che annojano. Quelle che saziano sono trippe, midola, lasagne [...]. Quelle che annolano correzion lunghe, de' padri de fameja; smorfie amorose de una vecchia de 70 anni, sinfonia di violinisti prinzipianti, e presenza de creditori”, tamże, s. 78.

mają zajęcia, że można by je wsadzić do więzienia za włóczęgostwo”²². Przykładów użycia metafor kulinarnych i lamentów na ciężką dolę głodujących służących znajdziemy wiele w zachowanych scenariuszach oraz zbiorach przykładowych wypowiedzi²³ komików dell’arte. Analiza ilościowa pozwoliłaby na uszeregowanie występowania tematyki głodu w porównaniu do innych poruszanych przez służących kwestii, jednak już po wstępnej lekturze zauważamy, że jest to jeden z ulubionych tematów *zannich*.

Słudzy Carla Goldoniego mają wiele cech wspólnych z poprzednikami z komedii dell’arte. Związki pisarza z dawną tradycją podkreśla się szczególnie w kontekście najstarszych z jego sztuk. Pierwszy etap jego twórczości to ścisła współpraca z aktorami. Wiemy, że Goldoni pracuje początkowo jako *poeta di compagnia*, pisząc scenariusze i pozostawiając całkowitą dowolność w tworzeniu dialogów aktorom lub zapisując tylko ich część, zazwyczaj na potrzeby odtwórców *parti serie*. Niestety nie zachowały się owe pierwsze próbki teatralne Goldoniego. Dysponujemy jedynie tekstami, które komediopisarz poprawił i uzupełnił, przygotowując je do druku już w czasie, gdy reforma święciła tryumfy. Również omawiana komedia została w późniejszej fazie twórczości przez niego poprawiona. Jak już wspomniałam, komediopisarz stworzył ją na zlecenie aktora Antonia Sacchiego, który sam zadbał o dialogi granej przez siebie tytułowej postaci. Dzięki *Pamiętnikom* wiemy, że Goldoni zdecydował się na uzupełnienie scenariusza nie tylko ze względu na planowane wydanie komedii w 1753 r., ale także z powodu problemów z odtwórcami roli Truffaldina. Nie każdy bowiem komik był tak biegły w swym rzemiośle jak Antonio Sacchi, co sprawiło, że komedia przestała przyciągać publiczność. Z pomocą przybył więc aktorom Goldoni, uzupełniając dialogi i opisując *lazzi*. Wprowadzone przez autora zmiany, jak podkreśla Bartolo Anglani, odarły komedię z autentyczności, cechującej utwory powstałe przed wprowadzeniem reformy²⁴. W swoich sztukach Goldoni stopniowo oddala się od poetyki dell’arte. Warto wspomnieć choćby, że w wersji francuskiej omawianej komedii, która jest typowym scenariuszem dell’arte, pierwszy i drugi akt kończą się bijatyką: w pierwszym akcie to Arlecchino bije Pantalona za pomocą utensylia kuchennego (!) zwanego *batte* (rodzaj szpatułki, która służyła do mieszania polenty – symbolicznego wręcz dania proletariatu), w drugim to Arlecchino jest bity przez Flaminie; u Goldoniego w pierwszym akcie nie dochodzi do rękoczynów, w drugim zaś ostatnia scena, choć i tu sługa staje się ofiarą prze-

²² „Oh che fame! L’è tanto tempo che non magno, che gh’ho i denti ruzeni come le bajonette dei Soldati Romagnuoli. [...] Sti poveri denti i sta oziosi, e i se podaria metter in preson per vagabondi”, tamże.

²³ Por. A. Perrucci, dz. cyt.

²⁴ „[P]eccato, allora, che rescrivendo queste commedie l’autore le abbia spogliate ‘di tutto quello che nei tempi oscuri passati era ancor tollerato, e oggi, per la Dio grazia, fu dalle scene sbandito!’ [...] Se ne hanno tante, di opere guidate dai principi della Riforma, che una di meno non sarebbe una gran perdita: mentre, figurarsi, un Goldoni autentico prima della Riforma, un Goldoni nature!”, B. Anglani, *Dal “Momolo cortesan” all’ “Uomo di mondo”*, „Il castello di Elsinore” 1995, nr 23, s. 6.

pychanek, jest dużo subtelniejsza. Nasz tytułowy Truffaldino, w wersji francuskiej noszący imię Arlecchino, także został przez Goldoniego zmieniony. Arlecchino nie podołał zadaniu służenia dwóm panom, już w drugim akcie zostaje przez jednego z nich zwolniony, ponadto jawi się jako postać zbliżona do wizerunku drugiego sługi – jest głupawy i nierozgarnięty. Truffaldino zaś do końca jest zatrudniony przez dwóch chlebobawców, a jego spryt zostaje wynagrodzony – komedia kończy się jego ślubem ze służącą Smeraldiną. Zmiana zaproponowana przez Goldoniego nie jest jednak całkowita, bowiem bez cienia wątpliwości odnajdujemy w Truffaldinie dobrze znaną nam postać *zanniego*. Podobieństw jest wiele, wśród nich ciągłe dążenie do zaspokojenia uczucia głodu. Jak zauważa Roberto Alonge²⁵, sługa poddaje się dwóm bodźcom, które stymulują go do działania: popędowi seksualnemu i uczuciu głodu. Pragnienie napełnienia żołądka sprawia, że postanawia zatrudnić się u dwóch panów, głód więc jest jednym z motorów napędzających całą komedię. Zauważamy jednak różnicę w toku myślenia Arlecchina, który chce jedynie podwoić się najeść²⁶, i Truffaldina, który oprócz możliwości dodatkowego zarobku i kolejnych czterech posiłków dziennie, traktuje służbę dla dwóch panów jako swego rodzaju wyzwanie, goldoniański sługa stwierdza: „A to pyszne! Tylu innych szuka pana, a ja znalazłem dwóch. Co u licha robić? Służyć u obu nie mogę. Nie? A dlaczego nie? Czyby to nie było ładnie służyć obu, zarabiać podwójnie i jadać za dwóch? [...] Na uczciwość, spróbuję. [...] Koniec końców dokonam czegoś wielkiego”²⁷.

Doszukując się podobieństw pomiędzy *Sługą dwóch panów* a tradycyjnymi scenariuszami komedii dell'arte, podkreślałam znaczenie metaforyki związanej z jedzeniem i uczuciem głodu, przyjrzyjmy się więc, jak często nasz tytułowy sługa nawiązuje do tematyki kulinarnej. Komedia składa się z trzech aktów, w których mamy kolejno: dwadzieścia dwie, dwadzieścia i siedemnaście scen. Truffaldino jest postacią, która łączy wątki i najczęściej pojawia się w sztuce. Poniżej zestawiłam sceny, w których Truffaldino zabiera głos, z tymi, w których wśród jego wypowiedzi znajdziemy nawiązanie do jedzenia (metafory kulinarne, lamentsy na dokuczliwy głód, opis scen, w których Truffaldino je).

Truffaldino pojawia się w trzydziestu scenach: jedenastu z dwudziestu dwóch w pierwszym akcie, dziesięciu z dwudziestu w drugim akcie i dziewięciu z siedemnaście w trzecim. O jedzeniu mówi w siedmiu scenach pierwszego aktu, sześciu scenach drugiego i tylko w jednej scenie trzeciego aktu. Rozmieszczenie tematyki w wypowiedziach nie jest przypadkowe. W aktach pierwszym i drugim, w których akcja się zawiązuje i coraz bardziej komplikuje, Goldoni sprawnie buduje dramaturgię. Kolejne wypowiedzi Truffaldina, mające zabawić publiczność, połączone są

²⁵ R. Alonge, *Goldoni. Dalla commedia dell'arte al dramma borghese*, Milano 2004, s. 21.

²⁶ „En effet, sur la parole que lui donna le jeune Frédéric, de lui faire faire ses quatre repas, il calcule en lui-même qu'en servant deux maîtres, ce seront huit repas au lieu de quatre; et sur un avantage aussi considérable pour lui, il se détermine et s'engage à servir encore ce secondo maître”, *Appendice*, s. 386.

²⁷ C. Goldoni, *Sługa dwóch panów*, przeł. Z. Jachimecka, Warszawa 1957, s. 36.

numery scen, w których Truffaldino zabiera głos	sceny, w których Truffaldino mówi o jedzeniu/głodzie
akt I	
2	–
6	+
8	+
9	+
10	+
11	–
13	+
14	+
15	–
16	–
17	+
akt II	
10	+
11	+
12	+
13	–
14	+
15	+
17	+
18	–
19	–
20	–
akt III	
1	+
2	–
3	–
9	–
10	–
11	–
12	–
16	–
17	–

z *lazzi*. Komizm *lazzi* to zazwyczaj komizm sytuacyjny, niewybredny i nawiązujący do najbardziej przyziemnych czynności, rozmów czy scen z życia codziennego²⁸. Najczęściej odwołuje się do zalotów, uciech seksualnych i jedzenia. Ostatni zaś akt, w którym komediopisarz stoi przed trudnym zadaniem rozwiązania akcji po punkcie kulminacyjnym, obfituje w zwroty sytuacji i nie ma tu już miejsca na żarty *zanneo*. Widz jest wystarczająco zajęty wartkim przebiegiem zdarzeń i nie potrzebuje dodatkowych bodźców.

Goldoni bardzo chętnie korzysta z motywu jedzenia; nie ograniczając się do opowieści o konsumpcji, wprowadza do komedii sceny biesiadne. Dzięki temu zabiegowi zwiększa jej realizm. W *Słudze dwóch panów* scena, w której Truffaldino służy jednocześnie obu panom (akt II, sc. 15), stanowi oś sztuki. Jest to najzabawniejsza i najbardziej rozpoznawalna scena komedii. Sługa wnosi kolejno dania raz do pokoju jednego, raz do pokoju drugiego pana, sam próbując i wychwalając poczęstunek. Możemy zajrzeć do menu weneckiej *locandy*, znajdziemy tam przeróżne potrawy: zupę, sztukę gotowanego mięsa, pulpety, budyń angielski, pieczeń i owoce. Truffaldino postanawia wypróbować na sobie wszystkie dania, jedno zaś tak mu smakuje, że nie dotrze do pańskiego stołu. Sługa zjada cały budyń, porównując go do polenty²⁹. Choć może skosztować wykwintnych mięsnych potraw, postanawia zadowolnić się przypominającym danie biedoty budyniem, stwierdzając skromnie: „Gdyby to była polenta, to byłaby dobra rzecz”³⁰. Zamiłowanie do polenty komponuje się z pochodzeniem sługi – wszak zdradza on, iż pochodzi z Bergamo (jak większość *zannich*), czyli północy Półwyspu, której mieszkańcy do dziś zwani są *polentoni*³¹. Scena ta śmieszyła widzów przez wieki. W realizacji scenicznej niemieckojęzycznej wersji komedii zaproponowanej we Lwowie przez teatr Bogusławskiego³² w latach 90. XVIII w. w postać sługi wcielił się Schöninger, który w omawianej scenie:

Podając zupę, wylał ją na podłogę, pozbierał rękami do wazy, oblizał palce i skosztował ją łyżką. Potem podstawił nogę słudze niosącemu pieczeń, a gdy ten się przewrócił, podniósł pieczeń z podłogi, nałożył na talerz i podał swojemu panu. Wreszcie nadgryzł pudding, wypił sos z talerza i odstawił potrawę za kulisy, by za chwilę stwierdzić, że ktoś ją ukradł³³.

²⁸ Analizę dostępnych zbiorów *lazzi* pod kątem poszukiwań związków z *lazzi goldoniani* przedstawiłam w artykule zatytułowanym *Lazzi goldoniani in veste polacca*, który ukaże się w „Studia de Cultura”, vol. 9 (w druku).

²⁹ W opublikowanym polskim tłumaczeniu polenta zastąpiona została „mamałygą”, która, jak wiemy, jest narodową potrawą rumuńską i choć jest wschodnim odpowiednikiem polenty, nie kojarzy się z weneckim folklorem.

³⁰ C. Goldoni, *Il servitore...*, s. 57.

³¹ W odróżnieniu od mieszkańców południa – *terroni*. Pojęcia te nie pochodzą z czasów Goldoniego, ale polenta była już wtedy podstawą diety.

³² Więcej na temat niemieckojęzycznych przedstawień i pierwszego polskiego przekładu, który został sporządzony na podstawie tekstu niemieckiego, zob. J. Łukaszewicz, *Carlo Goldoni w polskim Oświeceniu*, Wrocław 1997, s. 92.

³³ Cyt. za: tamże, s. 93.

Kolejną sceną, w której widzimy, jak Truffaldino je, jest scena czternasta aktu pierwszego. Sługa, chcąc zalepić otwarty wcześniej list przeżutym chlebem, nie radzi sobie z zadaniem. Fragment ten stanowi wyzwanie dla tłumacza, z którym według mnie najlepiej poradzili sobie Stanisław Piszczek i Wojciech Skibiński, przygotowując tekst dla potrzeb Teatru Dramatycznego im. Jerzego Szaniawskiego w Płocku³⁴:

Jakoś mi głupio zanieść otwarty list do tego mojego drugiego pana. Spróbujemy go jakoś złożyć. /Składa list na wszelkie sposoby, ale źle/. Teraz trzeba by mi było go zakleić. Gdybym to ja wiedział, jak to zrobić? Widziałem czasem moją babcię, jak zalepiała listy przeżutym chlebem. Trzeba spróbować. Przykro mi, że muszę zmarnować tę odrobinę chleba, ale trudno. /żuje trochę chleba, żeby zakleić list, ale połyka go mimo woli/ O, do diabła! Poszedł do środka. Trzeba przeżuć drugą ociupinkę. /robi to samo i połyka/ Nie ma rady, sama natura się buntuje. Spróbuję jeszcze raz. /żuje jak przedtem. Chciałby połączyć, ale powstrzymuje się i z wielkim trudem wyjmuje go z ust/ No, nareszcie wyszedł. Teraz zapieczętujemy list. /zakleja go chlebem/³⁵.

Czynność przeżuwania znajdziemy także w didaskaliach, choć Goldoni nie pokusił się o szczegółowe opisy. W scenie piętnastej aktu drugiego Truffaldino będzie rozmawiał z panem „z pełną buzią”³⁶ i niezrażony upomnieniami będzie „kontynuował jedzenie”³⁷. Połączenie dwóch najważniejszych dla sługi bodźców: miłości i jedzenia, odnajdziemy np. w siedemnastej scenie aktu drugiego, w której służąca Smeraldina przeprosza Truffaldina, że oderwała go od stołu i otrzymuje taką odpowiedź: „Doprawdy mam pełny brzuch a te śliczne oczęta zjawiły się w samą porę, by mi pomóc w trawieniu”³⁸. Hierarchia potrzeb opracowana przez Maslowa funkcjonowała i w osiemnastowiecznej Wenecji – na pierwszym miejscu *zanni* stawia potrzeby fizjologiczne: zaspokojenie głodu znajduje się zaraz przed potrzebą zaspokojenia seksualnego. Głód, charakteryzujący postać Truffaldina, będący w moim mniemaniu głodem, którego nasycić nie sposób, jest ważnym elementem wpływającym na charakter sztuki. To właśnie pragnienie kieruje sługą, zmuszając go do wykazania się sprytem, zachęcając go do psot i wypowiedania zabawnych kwestii. Głód jest jednym z elementów spajających komedię włoską od czasów dawnej tradycji dell’arte do reformy Goldoniego, często dzięki niemu w komedii sprawnie budowane jest napięcie, a widzom nie pozwala się na nudę.

Związki Goldoniego z komedią dell’arte były wielokrotnie analizowane przez najznamienitszych badaczy literatury włoskiej, powstały artykuły i monografie poświęcone temu zagadnieniu³⁹. Wenecki mistrz komedii był autorem niezwykle płodnym i niemożliwym wydaje się stworzenie wyczerpującej pozycji, która

³⁴ Tłumaczenie nie zostało opublikowane, tekst udostępniono mi w archiwum teatru.

³⁵ C. Goldoni, *Sługa dwóch panów*, przeł. R. Piszczek, W. Skibiński, s. 38 [maszynopis].

³⁶ Tamże, s. 58.

³⁷ Tamże.

³⁸ Tamże, s. 60.

³⁹ Por. O. Marchini-Capasso, *Goldoni e la Commedia dell’Arte*, Bergamo 1907; R. Alonge, dz. cyt.; C. Molinari, *Goldoni e la commedia dell’arte*, [w:] tegoż, *La commedia...*, s. 183–190.

analizowałyby wpływ dell'arte na całość jego twórczości. Sztuka, którą wybrałam jako przedmiot analizy, choć znana i często wystawiana, nie doczekała się dokładnego komentarza pod kątem obecności punktów styecznych z dawną tradycją teatralną. Proponowany przeze mnie artykuł, choć nie opisuje w sposób wyczerpujący poruszonego problemu, może stać się inspiracją do pogłębionej analizy. Pragnienie zaspokojenia głodu, jedna z głównych charakterystyk Truffaldina, jest elementem łączącym postać sługi z *zannim* komedii dell'arte. Motyw jedzenia jest w analizowanej sztuce szczególnie ważny, staje się pretekstem do wprowadzania na scenę kolejnych postaci, prezentowania *lazzi*, zwalniania bądź przyspieszania akcji, co starałam się udowodnić w niniejszym artykule. Osią całej komedii staje się scena biesiad dwóch panów, w której Truffaldino prezentuje kolejne potrawy i stara się zadowolić nie tylko chlebobdawców, ale także siebie, można więc pokusić się o stwierdzenie, że służy w niej nie tylko dwóm, ale nawet trzem żołądkom. Obecne w komedii wątki kulinarne są dużym wyzwaniem dla tłumaczy sztuki na język polski. Jak zaznaczyłam na wstępie, tylko jeden przekład został opublikowany, dysponujemy jednak wieloma tłumaczeniami komedii – praktycznie każdy nowy spektakl tworzony jest na bazie nowego tłumaczenia.

Choć nie jest to tematem niniejszego artykułu, pozwolę sobie przytoczyć na koniec naszych rozważań kilka propozycji tłumaczy na oddanie bogactwa weneckiej kuchni *settecenta*. Tekst dramatyczny, który uwzględnia specyficzny kontakt z odbiorcą (*hic et nunc*) i na odbiorcę aktywnie oddziałuje, w procesie tłumaczenia aktualizuje sprawczą moc tworzywa językowego. Strategie przyjęte przez polskich tłumaczy służą próbie transferu tekstu, który jest silnie zakorzeniony w lokalnych konwencjach scenicznych oraz w kontekście kulturowym oddalonym od nas w czasie i przestrzeni. Zgodnie z tendencją nazwaną przez Lawrence'a Venutiego egzotyzacją tłumacze często starają się zastąpić dania znane zarówno w kuchni włoskiej, jak i polskiej daniami, które polskiemu smakoszowi silniej kojarzą się z kuchnią Włoch np. *la menestra*⁴⁰ tłumaczona jest jako „makaron”⁴¹. Inni tłumacze stawiają na udomowienie i proponują rodzime przysmaki: *la zuppa* staje się „rosołem z makaronem”⁴², zaś *un fracandò* krakowską „maczanką”⁴³. Część przekładów korzysta z rozwiązań tradycyjnych, inne zaś proponują rozwiązania nowatorskie. Największym wyzwaniem dla tłumaczy są gry słów na bazie włoskich nazw potraw. Przytoczony w artykule budyń, który Truffaldinowi kojarzył się z polentą, to w oryginale *un bodin*, nazwę Truffaldino powtarza błędnie jako *budellin*, myśląc ze słowem oznaczającym wnętrzości. W polskich wersjach Truffaldino na budyń mówi „putyń”⁴⁴

⁴⁰ C. Goldoni, *Il servitore...*, s. 177.

⁴¹ Tenże, *Sługa dwóch panów*, przeł. G. Pampiglione, I. Zuziak, s. 68 [maszynopis]. Tłumaczenie nie zostało opublikowane, tekst udostępniono mi w archiwum teatru.

⁴² Tenże, *Sługa dwóch panów*, przeł. K. Pankiewicz, s. 58 [maszynopis]. Tłumaczenie nie zostało opublikowane, tekst udostępniono mi w archiwum teatru.

⁴³ Tenże, *Sługa...*, przeł. G. Pampiglione, I. Zuziak, s. 61.

⁴⁴ Tenże, *Sługa...*, przeł. Z. Jachimecka, s. 80.

i „budynek”⁴⁵, wykorzystana zostaje też nazwa „pudding” i staje się on „pudlem”⁴⁶ lub „pudlingiem”⁴⁷, czyli „jakąś psią potrawą”⁴⁸, oraz legumina, która zostaje przez sługę nazwana „glutaminą”⁴⁹. Nie wszystkie proponowane w lokandzie przysmaki odpowiadają polskiemu gustom: *pegora bella e bona* tłumaczona jest jako „stara owca”⁵⁰ lub dla odmiany „cielęcinka kruchotka i smaczna”⁵¹, zaś *polpette* zastępuje „siekanina”⁵². Kreatywne podejście polskich tłumaczy do transferu motywu jedzenia i głodu wynika z tego, że większość tekstów dramatycznych powstaje w konkretnym kontekście czasowym i kulturowym, także językowym i z myślą o konkretnej publiczności. Truffaldino może służyć w komedii nie tylko żołądkom swoich dwóch panów czy swojemu podwójnemu żołądkowi, może nasycić też polski głód komediowy.

Bibliografia

- Alonge R., *Goldoni. Dalla commedia dell'arte al dramma borghese*, Milano 2004.
- Apollonia s. M., *Storia della Commedia dell'Arte*, Roma 1930.
- Appendice, [w:] C. Goldoni, *Il servitore di due padroni*, red. V. Gallo, Venezia 2011, s. 385–402.
- Anglani B., *Dal "Momolo cortesan" all' "Uomo di mondo"*, „Il castello di Elsinore” 1995, nr 23, s. 4–16.
- Baratto M., *La letteratura teatrale del Settecento in Italia*, [w:] *La letteratura teatrale del Settecento in Italia. Studi e letture su Carlo Goldoni*, red. tenże, Vicenza 1985, s. 11–33.
- Berengo M., *La società veneta alla fine del Settecento*, Roma 2009.
- Capozza N., *Tutti i lazzi della commedia dell'arte: un catalogo ragionato del patrimonio dei comici*, Roma 2006.
- Dygul J., *Metateatralność w dramaturgii Carla Goldoniego*, Warszawa 2012.
- Fava A., *La maschera comica nella commedia dell'arte*, Colledara 1999.
- Ferrone S., *Introduzione*, [w:] C. Goldoni, *Il servitore di due padroni*, red. V. Gallo, Venezia 2011, s. 9–25.
- Ferrone S., *La Commedia dell'Arte. Attrici e attori italiani in Europa (XVI–XVIII secolo)*, Torino 2014.
- Fido F., *Guida a Goldoni*, Torino 1977.
- Goldoni C., *Pamiętniki*, przeł. M. Rzepińska, Warszawa 1958.
- Goldoni C., *Sługa dwóch panów*, przeł. Z. Jachimecka, Warszawa 1957.
- Goldoni C., *Il servitore di due padroni*, red. V. Gallo, Venezia 2011.

⁴⁵ Tenże, *Sługa...*, przeł. G. Pampiglione, I. Zuziak, s. 70.

⁴⁶ Tenże, *Sługa...*, przeł. K. Pankiewicz, s. 62.

⁴⁷ Tamże, s. 51.

⁴⁸ Tamże.

⁴⁹ Tenże, *Sługa dwóch panów*, przeł. A. Wasilewska, s. 61 [maszynopis]. Tłumaczenie nie zostało opublikowane, tekst przekładu udostępniła mi autorka.

⁵⁰ Tenże, *Sługa...*, przeł. G. Pampiglione, I. Zuziak, s. 66.

⁵¹ Tenże, *Sługa...*, przeł. K. Pankiewicz, s. 56.

⁵² Tenże, *Sługa dwóch panów*, przeł. E. Boyé, s. 81 [maszynopis]. Tłumaczenie nie zostało opublikowane, tekst udostępnił mi w archiwum teatru.

- Goldoni C., *Sługa dwóch panów*, przeł. E. Boyé [maszynopis].
- Goldoni C., *Sługa dwóch panów*, przeł. G. Pampiglione, I. Zuziak [maszynopis].
- Goldoni C., *Sługa dwóch panów*, przeł. K. Pankiewicz [maszynopis].
- Goldoni C., *Sługa dwóch panów*, przeł. R. Piszczek, W. Skibiński [maszynopis].
- Goldoni C., *Sługa dwóch panów*, przeł. A. Wasilewska [maszynopis].
- Gonzato S., *Venezia libertina: cortigiane, avventurieri, amori e intrighi tra Sette e Ottocento*, Vicenza 2015.
- Henke R., *Performance and Literature in the Commedia dell'Arte*, Cambridge 2002.
- Jonard N., *La commedia dell'arte*, Lyon 1982.
- Łukaszewicz J., *Carlo Goldoni w polskim Oświeceniu*, Wrocław 1997.
- Marchini-Capasso O., *Goldoni e la commedia dell'arte*, Bergamo 1907.
- Massimo F., Rugolo R., *Venezia '700: arte e società nell'ultimo secolo della Serenissima*, Sassi 2011.
- Miklaszewski K., *Komedia dell'arte, czyli teatr komediantów włoskich XVI, XVII, XVIII wieku*, przeł. S. i M. Browińscy, Wrocław–Warszawa–Kraków 1961.
- Molinari C., *La commedia dell'arte*, Milano 1985.
- Momigliano A., *Truffaldino e Smeraldina nel "Servitore di due padroni"*, [w:] *Primi studi goldoniani*, red. tenże, Firenze 1922, s. 27–53.
- Panciera W., *La Repubblica di Venezia nel Settecento*, Roma 2014.
- Perrucci A., *Dell'arte rappresentativa premeditata ed all'improvviso*, [w:] *La commedia dell'arte. Storia, tecnica, scenari*, red. E. Petraccone, Napoli 1927, s. 69–202.
- Repertuar Teatru na Woli*, Warszawa 1983.
- Surma-Gawłowska M., *Komedia dell'arte*, Kraków 2015.
- Teatr dell'arte*, red. D. Sosnowska, Warszawa 2016.
- Tessari R., *Commedia dell'Arte. La maschera e l'Ombra*, Milano 1981.
- Tessari R., *La Commedia dell'Arte*, Roma–Bari 2014.
- Zanoni A., *Lazzi di Brighella*, Roma 1921.
- Żaboklicki K., *Carlo Goldoni*, Warszawa 1984.

Truffaldino – servant of two stomachs

Abstract

The article treats about the relationship between one of Carlo Goldoni's first plays – *Servant of Two Masters* – and the tradition of commedia dell'arte. The key to the search for common points was the character of a servant Truffaldino whose constant hunger links him to his predecessor *zanni*. Thanks to a never-before carried-out analysis of Brighella's *zibaldoni* and *zanni* and Goldoni's comedy in the context of vocabulary, metaphors and *lazzi* referring to food and hunger, it can be observed how much the contemporary plays of the Venetian writer are related to the old theatrical tradition.

Słowa kluczowe: Carlo Goldoni, komedia, głód, komedia dell'arte, *settecento*

Keywords: Carlo Goldoni, comedy, hunger, commedia dell'arte, *settecento*

Annales Universitatis Paedagogicae Cracoviensis

Studia Historicolitteraria 17 (2017)

ISSN 2081-1853

DOI 10.24917/20811853.17.5

Luca Palmarini

Uniwersytet Jagielloński

La Polonia nelle opere letterarie di Giacomo Casanova

Giacomo Casanova, non solo seduttore, ma anche scrittore

Giovanni Giacomo Casanova, una delle personalità più interessanti del Settecento, è conosciuto soprattutto per le sue innumerevoli storie d'amore che decise di immortalare nelle sue monumentali memorie intitolate *Histoire de ma vie*, scritte negli anni Novanta del Settecento quando, ormai settantenne, si era ritirato a Dux in Boemia (oggi Duchcov), dove lavorava come bibliotecario del conte Waldstein. Negli anni il cognome Casanova ha assunto l'accezione di seduttore; egli invece era anche un viaggiatore, un letterato¹ (fu autore di molti trattati), un filosofo, uno storico, un fine psicologo e uno dei più attenti osservatori della sua epoca. Proprio grazie a questo suo acuto spirito di osservazione, l'avventuriero veneziano ci ha reso, tramite le sue opere, interessanti ritratti di molte personalità della società del XVIII secolo.

Casanova e la Polonia

Casanova ci ha lasciato tre opere nella cui narrazione compare la Polonia: in quello che viene considerato il suo Opus Magnum, *Histoire de ma vie*, sono presenti circa 60 pagine in cui egli ci racconta il suo soggiorno in questo paese e narra dei suoi incontri all'interno della società polacca del suo tempo, offrendo anche un giudizio personale sulla scomparsa di questo Stato dalle carte geografiche. La seconda opera è *Il Duello*, scritta in lingua italiana, dove l'avventuriero Veneziano narra da vicino dell'incontro-scontro con Branicki e del celebre duello che ne era scaturito, cercando di raccontare la sua "verità". Il suo soggiorno in Polonia, i meticolosi appunti da lui presi e la conoscenza acquisita del territorio servirono anche alla stesura del trattato storico *Istoria delle turbolenze della Polonia*, pubblicato nel 1774, rimasto incompleto.

¹ Antonio Bazzarini, anch'egli veneziano, nella sua *Piccola enciclopedia*, oltre a definirlo "avventuriere famigerato", lo ritiene "letterato non comune". A. Bazzarini, *Piccola enciclopedia, ovvero vocabolario usuale-tascabile, scientifico, artistico, biografico, geografico, filologico ecc. della lingua italiana*, vol. I, Torino 1853, p. 473.

L'Histoire de ma vie

Le memorie di Casanova, pubblicate con il titolo di *Historie de ma vie*, necessitano di una breve introduzione. Come accennato, fino alla seconda metà dell'Ottocento la visione di Casanova come seduttore e impostore ebbe un netto sopravvento. Nel 1882 Alessandro D'Ancona pubblicò le sue ricerche dal titolo *Un avventuriere del secolo XVIII*², dove diede nuova luce alla figura dello scrittore. Non si trattava di una prova di riabilitazione del veneziano, ma di un tentativo di creare una relazione tra lui e i tempi in cui visse. D'Ancona era ben consapevole del fatto che dagli scritti di Casanova si potessero ricavare ancora molte informazioni preziose riguardo ai costumi in voga nel Settecento. Grazie al ritrovamento delle lettere e di altri documenti privati, D'Ancona riuscì a confutare le teorie di altri studiosi come Rinaldo Fulin, i quali ritenevano che *l'Historie de ma vie* fosse un'opera di fantasia. Esistono particolari che a volte sembrano essere inventati, ma che invece rivelano al lettore interessanti aspetti del suo carattere, spesso negativi, che ci descrivono la società di allora, un mondo ormai al crepuscolo. In precedenza si affermava che per Casanova l'amore fosse generato da egoismo e istinto. Grazie al nuovo pensiero questo sentimento divenne sinonimo di vita. Nonostante l'erotismo presente, l'amore provato dal seduttore veneziano risulta essere una vera passione. Lanza afferma: «di Giacomo Casanova molto s'è parlato, ma non quanto se ne sarebbe dovuto. S'è parlato più male che bene e s'ebbe torto. Egli è poi maggiormente conosciuto in Francia e in Germania che in Italia»³. In effetti le notizie riguardo a Casanova autore in Italia erano assai scarse. Una maggiore conoscenza della sua opera nel Belpaese la dobbiamo senza alcun dubbio a Piero Chiara, uno dei massimi esperti degli scritti del seduttore veneziano; suo è il merito se a Casanova è riconosciuto il posto che gli spetta nella storia della letteratura italiana. La maggior parte del lavoro di Chiara si concentra sulle memorie, l'opera più importante del veneziano, la cui edizione italiana da lui curata insieme a Federico Roncoroni viene ancora oggi ritenuta la più completa e allo stesso tempo la migliore⁴.

Casanova ebbe una grande intuizione per l'epoca, decidendo di scrivere le sue memorie in francese e riconoscendo così l'universalità che questa lingua possedeva in quel tempo. Casanova conosceva molto bene la lingua di Voltaire, ma bisogna aggiungere che l'opera venne pensata in italiano, quindi il suo francese presenta calchi dalla sua lingua madre, a volte è ruvido, ma allo stesso tempo si presenta corretto e lontano da una certa pesantezza accademica, mentre gli italianismi presenti

² A. D'Ancona, *Un avventuriere del secolo XVIII*, «Nuova Antologia» 1882, due articoli, rispettivamente con le date del primo febbraio e del primo agosto.

³ M. Lanza, *Di Giacomo Casanova e delle sue «Memorie»*, Venezia 1877, p. 57.

⁴ G. Casanova, *Storia della mia vita*, a c. di P. Chiara e F. Roncoroni, Milano 1989. In omaggio al lavoro di Chiara, ma anche per una certa uniformità con il testo e le altre due opere si citeranno qui i brani della sua traduzione.

rendono la lettura ancor più interessante⁵. Si tratta di una lingua irrequieta, come del resto irrequieto è il carattere stesso dell'autore.

L'arrivo a Varsavia

La situazione in Polonia al momento dell'arrivo di Casanova era assai complicata. Il paese era molto grande e mal amministrato, attanagliato da lotte intestine, mentre le ingerenze delle potenze confinanti si facevano sempre più insistenti. Dopo l'elezione al trono di Stanislao Augusto Poniatowski e la vittoria della fazione filorussa la situazione sembrava andare incontro a una certa stabilità, ma non fu così. Federico II si oppose fermamente alle riforme, bloccando il processo di rinnovamento del paese. Casanova arrivò nella capitale il 10 ottobre del 1765 da Pietroburgo, via Riga e Königsberg. Il metodo dell'avventuriero veneziano era quello collaudato delle lettere di raccomandazione: per Varsavia ne possedeva due, una per il principe August Sułkowski, l'altra per il principe Adam Czartoryski. In questo caso la lettera di raccomandazione era da parte di un prete anglicano. Casanova era consapevole dell'importanza politico-sociale della chiesa e non esitava a sfruttarla.

All'inizio l'inquieto veneziano fu ospite dell'amico italiano Antonio Campioni⁶ che possedeva una scuola di ballo. Grazie a Casanova veniamo informati del fatto che nella Varsavia di allora vi erano molti italiani, soprattutto ballerini, ma anche che nelle sale da gioco circolavano molti bari. Casanova, alla ricerca di un impiego sicuro presso il re Poniatowski, si impose di evitare il gioco d'azzardo e le donne. A volte lo scrittore veneziano fornisce particolari sorprendenti, come nel caso in cui decide di affittare una carrozza: «Un mezzo di trasporto indispensabile a Varsavia, dove è impossibile andare a piedi. Quanto all'epoca tutto succedeva verso la fine di ottobre del 1765»⁷. In effetti in quei tempi le strade della capitale non erano ancora lastricate, il che è confermato anche nelle tele del pittore Bernardo Bellotto, detto il Canaletto, attivo a Varsavia proprio in quegli anni e conosciuto, oltre che per il suo indiscusso talento, anche per il suo realismo.

L'incontro con il principe Czartoryski offre l'occasione di sapere che il nobile possedeva una grande biblioteca e aveva circa 50 dipendenti; Casanova sottolinea l'eleganza di Adam e il suo francese «ricco e profumato»⁸, ma non esita a informare il lettore della moglie, la contessa Fleming⁹, una donna molto bella, ma troppo magra; per questo motivo ella non piaceva troppo al principe e i bambini tardavano ad arrivare. Per alcuni studiosi si tratta del famoso cinismo di Casanova, atten-

⁵ L. Palmarini, *L'amore, la storia e la bella compagnia a Breslavia*, «Italica Wratislaviensia» 5, 2014, p. 149.

⁶ G. Casanova, *Storia della mia vita*, op. cit., vol. III, p. 260.

⁷ *ivi*, p. 261.

⁸ *ivi*

⁹ G. Casanova, *Storia della mia vita*, op. cit., vol. III, p. 262. Si tratta di Izabela Czartoryska, famosa per la sua collezione di opere d'arte.

to osservatore e formidabile ascoltatore; in realtà è semplice realismo che l'autore vuole mantenere nella narrazione. Dopo aver fatto visita al principe Sułkowski (entrambi i nobili erano occupati, ma lo invitarono rispettivamente a cena e a pranzo se «non avesse nulla di meglio da fare»)¹⁰, Casanova si recò a riscuotere una quota in denaro e poi a teatro dove si esibiva una certa Catai, una ballerina italiana che non sapeva danzare molto bene, ma era comunque avvenente. Nelle pause tra i vari atti il veneziano ebbe modo di notare l'interesse verso la Catai da parte del principe Nikolaj Repnin, ambasciatore di Russia che «parlava come fosse un sovrano»¹¹. Casanova poté rendersi rapidamente conto della situazione interna della Polonia e della pressione militare esercitata dai russi sul paese.

Verso l'ora di cena Casanova si diresse dal principe Czartoryski; ebbe qui modo di comprendere che si trattava di uno dei saloni più importanti della capitale. Il veneziano conobbe Ignacy Krasicki, principe e vescovo di Varmia (allora non aveva ancora l'incarico con cui Casanova lo introduce) e altri nobili. L'incontro con il re non poté che suscitare sorpresa; il monarca gli venne infatti presentato quasi freddamente, come se fosse un nobile al pari degli altri: l'ospite italiano ancora non poteva sapere che il principe Czartoryski non si riteneva per nulla inferiore al sovrano, ma in quel momento iniziò a comprenderlo. Ecco il ritratto che il veneziano fa del monarca:

il re di Polonia era di media statura, ma fatto molto bene, con un volto non bello, ma spirituale e interessante. Di vista piuttosto debole, quando stava zitto avrebbe potuto essere giudicato triste, ma quando parlava aveva un modo di esprimersi brillante e [...] rendeva allegri tutti coloro che l'ascoltavano con sottili facezie¹².

A Casanova interessava molto rinforzare la sua posizione all'interno della corte. Il giorno seguente si recò in visita dall'anziano Czartoryski, August Aleksander, palatino di Russia. L'importanza della famiglia Czartoryski viene pienamente compresa dal veneziano che trasmette al lettore lo sfarzo presente: «il lusso della corte era niente a paragone di quello che brillava in quella casa»¹³. L'importanza di questa famiglia nella società polacca di allora si riflette anche nella descrizione della sua storia che occupa ben due pagine. Il veneziano si rivela essere assai preciso nelle sue informazioni che nella maggior parte dei casi si confermano veritiere. Casanova passava le sue giornate presso la biblioteca di Monsignor Załuski, dove si poté documentare riguardo a tutti i complotti e i segreti che puntavano a rovesciare l'antico sistema statale polacco. Casanova prese inoltre meticolosi appunti che poi sarebbero andati a costituire l'opera *Istoria delle turbolenze della Polonia*.

Il veneziano si dice convinto di tenere un ritmo di vita regolare nella capitale polacca, a volte persino monotono. Aveva occasione di passare i pomeriggi dal principe

¹⁰ *ivi*

¹¹ *ivi*

¹² *ivi*, p. 264.

¹³ *ivi*, p. 266.

palatino di Russia: «per prendere parte alla sua più abituale partita a tressette; un gioco italiano che gli piaceva molto e che io giocavo abbastanza bene, di modo che il principe non era mai così contento come quando poteva avermi tra i suoi avversari»¹⁴. Narrando del gioco e della passione che prova per esso, Casanova non perde occasione per esaltare la sua bravura. Lo stesso accade per i discorsi filosofici. La sera l'avventuriero veneziano partecipava alle conversazioni filosofico-letterarie su Orazio e Ariosto, facendo così un'ottima impressione sul re.

A Varsavia erano allora presenti molte compagnie teatrali; quella italiana contava circa 30 ballerini¹⁵ e tra essi vi era Caterina Catai. Proprio in quei giorni arrivò anche un'altra ballerina, Anna Ramon, chiamata Binetti, dal cognome del marito. L'accesa rivalità tra le due artiste porterà la Binetti a escogitare nei confronti della Catai una vendetta puntualmente eseguita dal principe Franciszek Ksawery Branicki e che si tradurrà nell'umiliazione pubblica dell'impresario Carlo Tomatis. Secondo Krzysztof Żaboklicki¹⁶, Casanova non sarebbe stato presente alla scena, in quanto la versione del veneziano sembra infatti presentare alcune incongruenze con quella riportata dalle cronache dell'epoca. La soluzione scelta da Casanova si rivela vincente dal punto di vista narrativo: raccontando della provocazione, lo scrittore veneziano anticipa al lettore il carattere aggressivo del principe polacco mentre, esponendo la mancanza di reazione e l'incapacità nella difesa dell'onore da parte di Tomatis, esalta doppiamente la sua persona, con il coraggio mostrato e il desiderio di difendere l'onore.

Arriva così il fatidico giorno, il 4 marzo 1766. Per creare una pausa anche strutturale Casanova decise di raccontare il fatto in un capitolo successivo. La provocazione di Branicki avvenne all'interno del teatro. Nei camerini vi erano le ballerine italiane e il principe polacco espresse apertamente la sua gelosia nei confronti di Casanova, passato a salutarle e colto sul fatto. Il veneziano narra di essere stato offeso, di essere stato apostrofato come un vigliacco e quindi costretto a sfidare a duello il nobile polacco per difendere il proprio onore. Qui si può brevemente passare al libretto scritto da Casanova proprio in seguito all'incidente con Branicki. Qualche tempo più tardi, a Venezia, Casanova avrebbe infatti scritto, in lingua italiana, il breve racconto *Il Duello*, col fine di riportare la verità. L'opera viene narrata in terza persona (per esprimere maggiore obiettività) e presentata come una cronaca. La narrazione si sviluppa rapidamente con un ritmo elevato, come un crudele minuetto. Casanova, nella *Storia della mia vita* è uno splendido ritrattista della società del tempo, qui invece, oltre a presentare il susseguirsi preciso degli avvenimenti, si concentra sul proprio ritratto psicologico e morale, ma mostra anche la forza della sua penna che non ha freni e non vuole saperne di fermarsi. Si tratta anche di una sorta

¹⁴ *ivi*, p. 267.

¹⁵ K. Żaboklicki, *Il teatro goldoniano in Polonia tra Sette e Ottocento*, [in:] *Da Dante a Pirandello saggi sulle relazioni letterarie italo-polacche*, Warszawa-Roma 1994, p. 69.

¹⁶ K. Żaboklicki, *La Polonia di Giacomo Casanova*, [in:] *Tra l'Italia e la Polonia*, Warszawa-Roma 2005, p. 183.

di messaggio alla sua Venezia da lui tanto amata, ma che nei confronti del suo cittadino sembra rimanere indifferente. In questa piccola opera torna fortemente il tema del patriottismo casanoviano: «Se al termine, benché grossolano di *poltron* egli non avrebbe accoppiato l'epiteto di veneziano, avrebbe forse l'altro sofferto l'affronto; ma una parola che vilipende la nazione, non v'è, a mio credere, uomo che possa soffrirla»¹⁷. Questa sua caratteristica non si presenta solo in occasione del duello: «Il patriottismo di Casanova trapela da tutta l'opera sua [...] egli portò alta costantemente, per tutta Europa, la causa di Venezia. [...] sapeva battersi in nome dell'onore»¹⁸. In questo caso però, questo essere uomo d'onore raggiunge il suo apice. I fatti, narrati in entrambe le opere, sembrano non trovare grandi incongruenze. Anche in questo componimento Casanova scrive dei Czartoryski, affermando che la maggior parte del tempo lo passò principalmente nella residenza «della *famiglia* (così era chiamata per eccellenza l'inclita casa Czartoryski), dove regnava, ben superiore a quella della corte, la vera magnificenza»¹⁹.

Si torna ora alla *Storia della mia vita*. Il duello ebbe luogo a Wola, allora non lontano dalla capitale. Non ci si dilungherà molto sul racconto del duello con Branicki e dei suoi esiti, tematica molto dibattuta. Interessanti sono invece le conseguenze. Basti ricordare che entrambi i contendenti furono feriti, Branicki in maniera più grave. Casanova aveva una brutta ferita al braccio. I medici che lo visitarono erano convinti di dover intervenire con un'amputazione, ma il veneziano si oppose fermamente. Compare qui uno dei temi cari allo scrittore veneziano: la medicina e la sua profonda conoscenza della materia. Senza nessuna remora Casanova esalta la sua vittoria per le scelte intraprese: «tutti coloro che avevano criticato il mio comportamento si videro costretti a riconoscere che avevo ragione e a elogiarmi per quello che avevo fatto. La mia fermezza inoltre, mi procurò un onore immortale e i quattro chirurghi dovettero ammettere di essere tutti e quattro dei volgari ciarlatani»²⁰. Ne *Il Duello* l'autore si limita a descriverli «con l'aria contenta e vittoriosa»²¹ prima dell'ipotetico intervento, esimendoli da ulteriori critiche. La bravura di Casanova nel campo della medicina viene anche confermata da alcuni autori che arrivano ad affermare che sarebbe stato per lui il campo di lavoro ideale²².

Nonostante il rispetto che Branicki e altri gli riconobbero, il non aver rispettato il divieto a duellare indusse il veneziano alla decisione di lasciare per qualche tempo la capitale polacca. Inizia dunque un suo viaggio in una parte di quella grande Polonia di allora.

¹⁷ G. Casanova, *Il Duello*, http://www.classicistranieri.com/liberliber/Casanova,%20Giacomo/il_due_p.pdf, accesso: il 10 III 2017.

¹⁸ M. Lanza, *op. cit.*, p. 57.

¹⁹ G. Casanova, *Il Duello*, p. 5.

²⁰ G. Casanova, *Storia della mia vita, op. cit.*, vol. III, p. 296.

²¹ G. Casanova, *Il Duello, op. cit.*, p. 22

²² Si veda ad esempio: V. Cagli, *Giacomo Casanova e la medicina del suo tempo*, Roma 2012.

Oltre Varsavia

Il viaggio di Casanova si presenta oltremodo interessante, poiché conduce il lettore attraverso una Polonia profonda, lontana dalla capitale, corte europea a tutti gli effetti. Nelle sue memorie Casanova non fornisce la data della partenza del suo viaggio verso la Polonia sud-orientale, ma dai suoi scritti si può comunque evincere che la trasferta durò sei settimane, in quanto il veneziano era di ritorno a Varsavia verso la fine di giugno. I motivi della partenza non vengono espressi, ma sembrano essere chiari: aspettare che si calmino le acque. L'autore veneziano afferma di volere far visita a tutti coloro che sono insoddisfatti del governo del re. Una provocazione? Forse più un fine gioco psicologico in cui Casanova vuole dimostrare di poter essere un abile diplomatico e all'occorrenza anche una spia. Il meccanismo è sempre quello delle lettere di raccomandazione: egli partì con in mano l'invito ricevuto da Franciszek Salezy Potocki, magnate molto ricco, voivoda di Kiev, che allora abitava a Krystynpol²³. Prima di arrivare qui Casanova si fermò nella manieristica Zamość, ospite di Klemens Zamojski. Gli venne offerto «un appartamento bello ed elegante, ma dove vi mancano molte cose. In Polonia si usa così perché si suppone che un uomo dabbene viaggi con tutto ciò che gli occorre»²⁴; non era questa la situazione del nostro, cronicamente senza mezzi economici. Lo scrittore veneziano racconta di come il conte si fosse confidato con lui, arrivando a dirgli di soffrire di mal caduco (l'epilessia) e di non riuscire ad avere normali rapporti sessuali con la moglie. Casanova non vuole deridere il malcapitato, bensì esaltare sé stesso e la sua capacità di infondere fiducia, così come la sua profonda conoscenza della medicina. Delle città polacche fornisce poche descrizioni. Nel caso di Zamość si può leggere un appunto, presente però sull'*Istoria delle turbolenze*: «Zamosk (sic!) è una delle città più belle della Polonia, non già per la sua grandezza, ma per la sua forma, e per essere attorniate di mura, e suscettibile di fortificazioni moderne»²⁵. Casanova si ricordava dunque della città ideale progettata dall'italiano Bernardo Morando. Dopo sei giorni dalla partenza da Varsavia l'avventuriero veneziano arrivò a Leopoli, «che là chiamano Lemberg»²⁶. Si comprende quindi che, al momento della stesura del manoscritto, le spartizioni della Polonia erano già in atto. Qui fu ospite della «famosa castellana Kamińska»²⁷, ovvero Katarzyna Kossakowska dei Potocki. Il veneziano aggiunge che la donna era molto ricca, ma anche acerrima nemica del re²⁸ e per questo

²³ La città prese il nome dalla nonna Krystyna Lubomirska che sposò Feliks Potocki e fondò la città nel XVII secolo. K. Żaboklicki, *La Polonia di Casanova*, op. cit., p. 187. Oggi la città è in Ucraina e porta il nome di Червоноград, *Červonograd*.

²⁴ G. Casanova, *Storia della mia vita*, op. cit., vol. III, p. 304.

²⁵ G. Casanova, *Istoria delle turbolenze...*, op. cit., pp. 49–50.

²⁶ G. Casanova, *Storia della mia vita*, op. cit., vol. III, p. 304.

²⁷ *ivi*

²⁸ Vedova di Stanisław Kossakowski, castellana della fortezza di Kamieniec Podolski, nemica dichiarata di Stanisław Augusto Poniatowski, sostenitrice della Costituzione del 3 maggio.

dopo le confederazioni sarebbe caduta in disgrazia. Con tali informazioni l'autore vuole dimostrare di conoscere profondamente la storia e i personaggi che la costituiscono. Il veneziano non poté essere qui pienamente soddisfatto, in quanto la nobile donna parlava solo polacco e tedesco. La città seguente fu Podhorce, in Podolia, di cui scrisse «una cittadina di cui non ricordo il nome». Fu qui ospite di Wacław Rzewuski, erroneamente qui chiamato Giuseppe²⁹, castellano di Cracovia ed etmano della Polonia. Rzewuski fu un uomo di grande cultura, autore di opere teatrali e poetiche, Casanova lo definisce «dotto», ma anche «grande repubblicano»³⁰. Nelle sue memorie, però, egli non accenna a eventi culturali, ma, sentendo forte il clima delle turbolenze, si concentra sulla politica, informando il lettore dell'attività del nobile a riguardo, della sua guarnigione di 500 uomini, presente in quel palazzo in fortezza. Passò qui 15 giorni. Finalmente il veneziano arrivò a Cristianopoli, dove soggiornò i seguenti 15 giorni. Estasiato dalla «magnifica corte» Casanova passò questo periodo visitando i dintorni con uno strano medico e con Anna, la moglie di Potocki, una donna molto pia. L'autore non perde occasione per accennare a due tematiche onnipresenti nella sua produzione letteraria: la sua conoscenza della medicina e il suo rapporto con la religione. Qui Casanova informa il lettore che si trattava del «celebre Hyrneus nemico giurato dell'ancor più celebre Van Switen»³¹. Egli lo definisce un uomo di grande scienza, un po' pazzo, empirico che seguiva i metodi di Asclepiade, divenuti inaccettabili dopo il grande Boherave, ma ammette che le sue cure erano sorprendentemente efficaci. Ancora una volta, quando riconosce meriti ai dottori, Casanova non perde l'occasione per mostrare al lettore la sua profonda erudizione nell'ambito della medicina. Riguardo ad Anna, Casanova si limita a descrivere la sua devozione, ma si può senz'altro cogliere un celato accento critico. Successivamente l'inquieto veneziano si recò nuovamente a Leopoli, dove «se la spassò»³² per otto giorni con una bellissima ragazza. Casanova qui non aggiunge altro. Di ritorno a Varsavia fece ancora tappa a Puławy, «uno splendido castello sulla Vistola»³³, città della potente famiglia Czartoryski. A Puławy egli fu protagonista di un singolare episodio: aveva infatti adocchiato una giovane ragazza che gli metteva in ordine la stanza. Per molto tempo il seduttore veneziano aveva rispettato l'obiettivo che si era imposto arrivando in Polonia: non cercare avventure con le donne. Ora, lontano da Varsavia, la situazione era differente. La ragazza comunque rifiutò il suo corteggiamento. Solo dopo qualche giorno il padre della giovine si presentò al cospetto di Casanova chiedendogli dei soldi che l'avventuriero sorsò senza esitazione per averla. Casanova non sembra sentirsi umiliato da un primo rifiuto e dal fatto che la ragazza gli

²⁹ Casanova, all'inizio scrisse solo il cognome, ma poi, per eccesso di zelo, volle aggiungere il nome, il che gli costò un errore.

³⁰ Ciò trova conferma nella realtà, in quanto egli fece parte dei Repubblicani o patrioti che appoggiavano la classe della Magnacja.

³¹ G. Casanova, *Storia della mia vita, op. cit.*, vol. III, p. 306.

³² *ivi*

³³ *ivi*

si concesse solo su pressioni del padre che praticamente vendette la verginità della figlia. Il cinismo del veneziano a volte può sorprendere, ma si tratta di una caratteristica della complessa personalità dell'autore che vive in un mondo composto di diverse classi sociali e dove azzardo, sesso, complotti e altro sono all'ordine del giorno. Casanova, forse un po' risentito dall'iniziale rifiuto e dalla fuga della ragazza dopo l'atto sessuale a cui fu praticamente costretta, esprime un giudizio ambiguo affermando che «in generale, però, in quel paese il sesso è brutto»³⁴.

Dopo otto giorni passati a Pulawy Casanova tornava finalmente a Varsavia. Il veneziano concluse la parentesi del viaggio con una triste affermazione:

Così in quel viaggio avevo visitato la Podolia, la Pocuzia e la Volinia, territori che pochi anni dopo furono chiamati Galizia e Lodomeria, perché per entrare a far parte dei beni della casa d'Austria dovettero cambiare nome: in ogni modo si dice che queste fertili province sono oggi più felici di quanto non fossero quando erano polacche. Attualmente del resto, la Polonia non esiste neanche più³⁵.

L'autore è ben consapevole dell'importanza del suo soggiorno oltre Varsavia: «se il veneziano non avesse veduto que' paesi, avrebbe assai male conosciuta l'antica Polonia»³⁶.

Al suo ritorno a Varsavia Casanova non era più ben visto in città: in pochi giorni ricevette ben sei biglietti di sfida a duello. Riuscì abilmente a ottenere una quota in denaro e a partire alla volta di Dresda, lasciando così per sempre la Polonia.

Breslavia

Il 19 luglio del 1766, Casanova arrivò a Breslavia, dove soggiornò tre giorni. Breslavia allora non faceva parte della Polonia, ma il soggiorno del veneziano nel capoluogo slesiano, appena entrato a far parte della Prussia di Federico il Grande, si propone come la naturale conclusione dell'esperienza polacca. Il breve soggiorno a Breslavia viene narrato ancora nell'XI capitolo (pp. 311–316), ponendosi così, anche dal punto di vista strutturale, come parabola conclusiva dell'opera. Il meccanismo è lo stesso: grazie a una lettera di raccomandazione Casanova poté godere della «dotta conversazione e dell'ospitalità dell'abate Bastiani veneziano, che nel

³⁴ *Ivi*, p. 307. La versione modificata dell'*Historie de ma vie* del 1880 e un errore di traduzione nelle versioni in lingua polacca ha trasformato la frase in questione in «w ogóle kobiety są brzydkie w tych okolicach» («in generale le donne sono brutte in queste terre», traduzione mia).

³⁵ *Ivi*. Casanova non era favorevole alle spartizioni della Polonia, ma allo stesso tempo fu impressionato dalle avverse condizioni in cui versava la Polonia: «il veneziano si determinò ad andar a vedere la Podolia, la Volinnia, la Pocuzia e quelle Russie polacche, che con un altro nome vivono oggi sotto la disciplina di uno scettro assai più saggio del vecchio». G. Casanova, *Il Duello*, *op. cit.*, p. 23.

³⁶ G. Casanova, *Il Duello*, *op. cit.*, p. 24.

capitolo di quella cattedrale gode di un posto assai distinto e d'una assai ricca prebenda»³⁷. Qui lo scrittore iniziò nuovamente a gustare i semplici piaceri della vita come il buon vino, la buona cucina e soprattutto l'amicizia che sembra rincuorarlo. In Bastiani Casanova trovò una certa comunanza: veneziano costretto a lasciare la sua patria, avvezzo ai piaceri mondani e alla buona compagnia, il prelado presentava anche un'ottima preparazione intellettuale.

A Breslavia Casanova ritrova anche l'amore: durante la visita a una nobildonna egli ha modo di conoscere una ragazza di umili origini di nome Maton, di cui si innamora. L'incontro viene presentato con l'utilizzo del discorso diretto, espediente narrativo che meglio rende la vivacità della scena e ne eleva l'importanza. Proprio qui si vede l'amore secondo Casanova; il veneziano si avvicina alle donne e al loro mondo in un modo tutto nuovo per l'epoca: si presenta aperto alla sensibilità femminile, accetta e comprende tale sentimento, allo stesso tempo suscitando curiosità e desiderio³⁸. In Maton, come in altre donne, Casanova non cerca solo l'incontro sessuale, bensì anche il senso della vita: «una ragazza che potrei far sbocciare alla vita e al successo»³⁹.

L'incontro breslaviano riassume il concetto di libertà di Casanova, ovvero il *Carpe diem*. Non si tratta solo della libertà fisica, ma anche di quella del pensiero. Il veneziano vive e assapora ogni momento della sua vita, ogni sua esperienza diventa fonte di piacere e sapere; non importa siano essi momenti positivi o negativi (nel caso della giovane Maton partita con lui alla volta di Dresda ella lo tradirà, arrivando anche a trasmettergli una malattia venerea).

Istoria delle turbolenze della Polonia

La terza opera di Casanova nei cui scritti compare la Polonia è *Istoria delle turbolenze della Polonia*. Si tratta di un lavoro a carattere storico il cui titolo completo è *Istoria delle turbolenze della Polonia dalla morte di Elisabetha Petrowna fino alla pace fra la Russia e la porta Ottomana in cui si trovano tutti gli avvenimenti cagione della rivoluzione di quel regno*⁴⁰. L'opera è purtroppo incompleta: doveva contare sette volumetti, ma ci sono giunti soltanto i primi tre. Il terzo volume di questo suo lavoro finisce alla pagina 319 ed è datato 1769. Si ha notizia dell'esistenza di un quarto volume manoscritto, ma sembra sia andato perduto⁴¹. L'opera contiene notizie, informazioni e testimonianze molto precise sulla Polonia di allora, raccolte durante

³⁷ *ivi*, p. 24.

³⁸ L. Palmarini, *op. cit.*, p. 166.

³⁹ G. Casanova, *La storia della mia vita*, *op. cit.*, vol. III, p. 315.

⁴⁰ G. Casanova, *Istoria delle turbolenze della Polonia dalla morte di Elisabetha Petrowna fino alla pace fra la Russia e la porta Ottomana in cui si trovano tutti gli avvenimenti cagione della rivoluzione di quel regno*, Gorizia 1774.

⁴¹ B. Gamba, *Giacomo Casanova*, [in:] E. Tiplado (a c. di), *Biografie degli italiani illustri*, vol. II, Venezia 1841, p. 395.

il soggiorno dell'autore veneziano in questo paese. Si tratta senza dubbio di un eccezionale esempio di perizia storiografica. Il testo viene presentato con un'ampia introduzione comprendente alcune considerazioni a carattere filosofico in cui Casanova accenna a differenti tematiche, tra cui la futura gloria di chi sceglie il mestiere di scrittore o l'utilità del dispotismo, concetto da sempre mal inteso o interpretato. Successivamente viene introdotta la Polonia, iniziando dalla sua geografia per poi passare all'esposizione delle divisioni amministrative del paese a cui segue molta storia. Tutto viene presentato meticolosamente: il veneziano ancora una volta si rivela un attento osservatore del mondo e della società che lo circondano. Casanova analizza i motivi della caduta dello stato polacco e ne attribuisce la responsabilità principalmente alla zarina Caterina II, motivata all'ingerenza dal suo interesse verso la presenza in territorio polacco di una corposa minoranza religiosa greco-cattolica. Il veneziano utilizza qui delicati eufemismi, definendo il desiderio espansionistico della zarina «affetto alla sua chiesa»⁴². Non mancano le critiche alla costituzione polacca, definita dal seduttore veneziano «difettosa»: «non si può stabilir nulla se tutti i voti non siano unanimi [...] che si opponga con il *nie pozwalam* che è quella parola conosciuta sotto il nome di *Liberum veto* [...] e questa è la cagione che le diete vanno sempre a vuoto»⁴³. Casanova sottolinea il forte interesse di molti affinché non cambi nulla per non intaccare alcuni privilegi. L'autore, memore del suo soggiorno, si sofferma sulla classe nobiliare polacca che suscitò tanto interesse nei mesi passati in Polonia e di cui fu ospite: «la nobiltà polacca gode di privilegi che non sono concessi in verun'altra parte del mondo a nessun'altra nobiltà, possedendo poi essa solo il diritto di entrare nelle diete»⁴⁴. Il veneziano spazia su tutti i campi; fornisce p.e. una descrizione della figura del soldato polacco, definendolo «formidabile», dotato di una cavalleria invincibile: «sembra che egli sia nato a cavallo, perché vi sta come inchiodato e non per scuola, ma per natura» e di grande abilità con la sciabola: «meravigliosi sono anche i polacchi nell'arte che hanno di brandire le loro sciabole»⁴⁵. Casanova passa poi a esporre le sue considerazioni sugli uomini e sulle donne che costituivano l'alta società polacca. Entrambi i giudizi si presentano assai positivi: «vidi là uomini bellissimi, e non effeminati, umili senz'abbassarsi, cortesi senza dimestichezza, letterati senza pretensione, amanti de' forastieri, generosi, affabili, e magnifici ne loro trattamenti oltre ogni credere»⁴⁶. Successivamente l'autore passa a descrivere le donne, tema a lui assai caro:

vidi le donne belle, senz'alterezza, dedite alle belle arti, dotte nelle lingue straniere, graziose e vestite di buon garbo, amanti del valore, attente all'onoreficenza delle loro case, e dominate dallo spirito di patria più se possibile degli uomini stessi.

⁴² G. Casanova, *Istoria delle turbolenze...*, op. cit., p. 30.

⁴³ *ivi*, p. 53.

⁴⁴ *ivi*, p. 47.

⁴⁵ *ivi*, p. 68.

⁴⁶ *ivi*, pp. 79–80.

Hanno poi al di sopra d'essi incontestabilmente queste due qualità: sono sobrie e costanti⁴⁷.

I tempi sembrano essere cambiati e ormai lontani da quelli in cui Górnicki escludeva il gentil sesso «perché le nostre polacche non sono colte come le italiane né le loro orecchie potrebbero ascoltare alcune cose che vi si dicono»⁴⁸. Al contrario, ora le donne polacche si presentano come punto forte della società, spesso sono più patriottiche degli uomini stessi, in un momento complesso della storia dello Stato. Tale descrizione del narratore, in realtà poco conosciuta, sembra riportare giustizia al giudizio distorto che si aveva dell'avventuriero veneziano riguardo alle donne polacche. Bisogna ricordare che si trattava di due mondi diversi: nel caso del precedente commento Casanova aveva avuto a che fare con un mondo profondamente contadino e periferico, quindi chiuso e lontano dalle gioie di Varsavia, grande capitale e corte europea. Inoltre, rifiutato da una povera contadina, doveva forse difendere l'amor proprio ferito.

Nonostante la caduta in disgrazia e l'ordine di lasciare la Polonia, Casanova fornisce ancora una volta un giudizio estremamente positivo sul re Stanislao Poniatowski, restando sempre ammirato dalla sua eleganza e saggezza:

sulla reale sua faccia si vede dipinta la grandezza d'animo, la costanza, la bontà del suo cuore, e l'afflizione della sua mente. [...] Non può essere odiato che da mostri dell'umanità, poiché ha il dono di conciliarsi gli animi di chi l'ascolta, di ispirare la virtù e di allontanare dallo spirito di chi se gli accosta l'invidia, e la gelosia, infondendo riverenza ed amore⁴⁹.

Dal ritratto del re traspirano una forte umanità e l'ammirazione che Casanova aveva per questo uomo dal grande valore, ma dal destino sfortunato. La descrizione del monarca resta senza dubbio una delle migliori in tutta la produzione casanoviana.

A conclusione delle considerazioni sull'*Istoria delle turbolenze* qui presentate, si può senza alcuna esitazione affermare che si tratta di un interessantissimo documento riguardante la Polonia e la sua storia, tra l'altro ancora poco analizzato. Nell'opera emergono le notevoli capacità di memorialista, di osservatore attento della società e delle vicende politiche contemporanee che l'avventuriero veneziano possiede. Il suo valore storico e culturale resta immenso.

La polemica sull'*Istoria delle turbolenze*

La Polonia per Casanova continua a essere complicata anche da lontano. Il veneziano si era recato prima a Firenze e poi Gorizia con l'intenzione di stampare l'*Istoria*. A Gorizia Casanova trova un certo interesse da parte dell'editore Valerio

⁴⁷ *ivi*, p. 80.

⁴⁸ M.B. Begey, *La letteratura polacca*, Milano 1968, p. 33.

⁴⁹ G. Casanova, *Istoria delle turbolenze...*, *op. cit.*, p. 81.

Valerj⁵⁰ con il quale firma un contratto per la pubblicazione dell'opera. La corrispondenza scritta da Casanova riguardante⁵¹ la stampa dell'*Istoria delle turbolenze della Polonia* venne a far parte della raccolta *Carteggi Casanoviani*⁵², nel III capitolo dal titolo *Controversia del Casanova coll'editore della sua Istoria della Polonia*⁵³.

La situazione subì un inasprimento quando l'editore informò l'autore dell'intenzione di voler dedicare l'opera al conte Rodolfo Coronini di Gorizia, trovando l'opposizione di Casanova. Ebbe così inizio una dura corrispondenza tra Casanova e il suo avvocato, Antonio Prividali, il quale in una lettera⁵⁴ aveva informato il veneziano dell'eliminazione delle parole "illeggittima" e "scandalosa"⁵⁵, riguardanti l'occupazione prussiana di parte delle terre polacche. Esse avrebbero potuto offendere i monarchi che si erano spartiti la Polonia. Nonostante l'età non più giovane Casanova resta uno spirito libero che vuole continuare a esprimere le proprie opinioni. Finalmente vennero pubblicati il primo e il secondo volume, ma nel 1774 la polemica raggiunse il suo apice. Il seduttore scrisse ad alcune personalità di Gorizia e la questione sembrava risolta, ma dopo la pubblicazione del terzo volumetto da parte dell'autore cadde il silenzio. Nella *Storia della mia vita* troviamo un accenno a riguardo, in cui Casanova accusa di "mariuoleria" lo stampatore e promette che i quattro ultimi volumi si troveranno soltanto dopo la sua morte⁵⁶. Proprio in occasione di tale polemica il veneziano torna a scrivere nelle sue memorie riguardo alla Polonia, affermando, tra l'altro, di aver divulgato uno scritto in cui prevedeva la spartizione del paese⁵⁷, ma di esso purtroppo non vi è traccia. Il veneziano si accanisce qui contro la famiglia Czartoryski, ritenuta la principale responsabile della caduta dello Stato: «la Polonia, che non esiste più, esisterebbe ancora [...] se non ci fosse stata di mezzo la famiglia Czartoryski»⁵⁸.

Conclusioni

Nonostante il fallimento dei suoi piani e il conseguente abbandono del paese il soggiorno di Casanova in Polonia presenta un bilancio molto positivo, in quanto il veneziano ci ha lasciato tre opere in cui compare la sua esperienza in questo paese. Nel caso della *Storia della mia vita* e dell'*Istoria delle turbolenze* si ha a disposizione

⁵⁰ Valerio Valerj ebbe una tipografia prima a Cividale del Friuli e poi a Gorizia. Lavorò anche con il famoso tipografo Antonio Zatta di Venezia, <http://www.dizionariobiograficodeifriulani.it/valeri-valerio/>, accesso: il 10 III 2017.

⁵¹ Quella ricevuta da Casanova è invece custodita nel Castello di Duchcov.

⁵² P. Molmenti, *Carteggi casanoviani*, Milano (senza data di pubblicazione).

⁵³ *ivi*, p. 87.

⁵⁴ *ivi*, p. 92.

⁵⁵ *ivi*, p. 50.

⁵⁶ G. Casanova, *Storia della mia vita*, *op. cit.*, vol. III, p. 963.

⁵⁷ *ivi*, p. 962.

⁵⁸ *ivi*, p. 963.

un elevato numero di informazioni che lo scrittore veneziano fornisce sulla Polonia di allora e sui suoi costumi. Esse risultano essere quasi tutte veritiere, in quanto le memorie, sebbene in alcuni punti abilmente manipolate, altro non sono che una lunga e dolorosa confessione, l'*Istoria* invece un preciso trattato riguardante una nazione a cui egli era molto interessato e di cui si era informato in modo approfondito. Casanova si conferma essere un autore talentuoso: con grande abilità riesce a rendere una narrazione in cui egli stesso è protagonista, non solo nell'evolversi dei fatti, ma anche in qualità di grande scrittore.

Si riconfermano, nonostante le intenzioni di una vita tranquilla, le sue passioni: la profonda conoscenza degli ambienti nobili e della medicina, il gioco, le donne e il senso dell'onore. Egli sente di avere il potere di scegliere, di decidere il suo destino, perché, in fondo, tutto è libertà.

Bibliografia

- Bazzarini A., *Piccola enciclopedia, ovvero vocabolario usuale-tascabile, scientifico, artistico, biografico, geografico, filologico ecc. della lingua italiana*, vol. I, Torino 1853.
- Bersano B.M., *La letteratura polacca*, Milano 1968.
- Cagli V., *Giacomo Casanova e la medicina del suo tempo*, Roma 2012.
- Casanova G., *Histoire de ma vie*, voll. XII, Wiesbaden et Paris 1960–1962.
- Casanova G., *Storia della mia vita*, Chiara P. e Roncoroni F. (a c. di), Milano 1989.
- Casanova G., *Istoria delle turbolenze della Polonia dalla morte di Elisabetha Petrowna fino alla pace fra la Russia e la porta Ottomana in cui si trovano tutti gli avvenimenti cagione della rivoluzione di quel regno*, Gorizia 1774.
- Giacomo G., *Il Duello*, http://www.classicistranieri.com/liberliber/Casanova,%20Giacomo/il_due_p.pdf.
- D'Ancona A., *Un avventuriere del secolo XVIII*, «Nuova Antologia» 1882, due articoli, datati rispettivamente 1 febbraio e 1 agosto.
- Gamba B., *Giacomo Casanova*, [in:] Tipaldo E. (a c. di) *Biografie degli italiani illustri*, vol. II, Venezia 1841.
- Lanza M., *Di Giacomo Casanova e delle sue «Memorie»*, Venezia 1877.
- Molmenti P., *Carteggi casanoviani*, Milano (privo di data di pubblicazione).
- Palmarini L., *L'amore, la storia e la bella compagnia a Breslavia*, «Italica Wratislaviensia» 5, 2014, pp. 147–175.
- Żaboklicki K., *Il teatro goldoniano in Polonia tra Sette e Ottocento*, [in:] *Da Dante a Pirandello saggi sulle relazioni letterarie italo-polacche*, Warszawa–Roma 1994, pp. 68–80.
- Żaboklicki K., *La Polonia di Giacomo Casanova*, [in:] *Tra l'Italia e la Polonia*, Warszawa–Roma 2005, p. 178–192.
- (Voce) Valerio Valerj: <http://www.dizionariobiograficodefriulani.it/valeri-valerio/>.

Polska w dziełach literackich Giacoma Casanovy

Streszczenie

Niniejszy artykuł stanowi analizę części dzieła literackiego Giacoma Casanovy, w której pojawia się Polska. Wenecki uwodziciel miał okazję gościć w państwie polskim przez kilka miesięcy, zanim zniknęło ono w następstwie rozbiorów. Owe doświadczenie opisał szeroko w swoich wspomnieniach pt. *Histoire de ma vie*, jak również w *Il Duello*, kronice zdarzenia, które przytrafiło się mu z księciem Branickim i które zmusiło go najpierw do pojedynku z księciem, a później do opuszczenia kraju. Znajomości zawarte na terenie Rzeczypospolitej zachęciły Casanovę do napisania *Istoria delle turbolenze della Polonia*, historycznego traktatu o kraju; dzieło jednak zostało nieukończone, co było powodem gorzkiej polemiki. Dzięki wnikliwemu obserwatorowi możemy uzyskać cenne uwagi nie tylko dotyczące charakteru autora, ale również Polski tamtych czasów. Informacje te w większości przypadków mają swoje odzwierciedlenie w dowodach historycznych i ukazują nam piękny portret ówczesnego społeczeństwa polskiego.

Poland in the literary works of Giacomo Casanova

Abstract

The present article contains an analysis of Giacomo Casanova's literary work, in which Poland appears. The Venetian seducer had stayed in Poland for several months before the country disappeared due to partitions. He described his experience in memoirs entitled *Histoire de ma vie*, as well as in libretto *Il Duello* which chronicles an incident involving duke Branicki and which forced him to first duel the duke and later to leave the country. Connections Casanova made in Poland stimulated him to write *Istoria delle turbolenze della Polonia*, a historical treatise about the country. However it was never finished which resulted in bitter dispute. Thanks to the soul of inquisitive observer we are given remarks concerning not only the author's character but also those on Poland of that time. Said information is most often reflected by historical evidence and give us a perfect picture of Polish society of that period.

Parole chiave: Giacomo Casanova, Giacomo Casanova in Polonia, *Histoire de ma vie*, *Istoria delle turbolenze della Polonia*

Słowa kluczowe: Giacomo Casanova, Giacomo Casanova w Polsce, *Histoire de ma vie*, *Istoria delle turbolenze della Polonia*

Keywords: Giacomo Casanova, Giacomo Casanova in Poland, *Histoire de ma vie*, *Istoria delle turbolenze della Polonia*

Annales Universitatis Paedagogicae Cracoviensis

Studia Historiolitteraria 17 (2017)

ISSN 2081-1853

DOI 10.24917/20811853.17.6

Fabio Boni

Uniwersytet Pedagogiczny im. KEN w Krakowie

Il caso della Contessa Cornelia Zangheri ne' Bandi in due testi del secolo XVIII dal punto di vista del genere non-fiction

Definire il genere della non-fiction può essere un'impresa non semplice, che da sola richiederebbe (e del resto ha richiesto) ben più spazio di quello di un semplice articolo¹. Si tratta di un genere che è stato definito e circoscritto a partire dal XX secolo, quando, con la diffusione di scritture "non finzionali", ovvero testi che rielaboravano fatti realmente accaduti innestandoli su strutture narrative, ci si è accorti che si aveva a che fare con un genere che, sebbene avesse le caratteristiche della narrativa, era diverso dal romanzo e dal racconto, ma non era neppure ascrivibile al resoconto, al reportage o all'articolo di cronaca. Pur tra i diversi punti di vista con cui si può guardare ad un genere di per sé ibrido e sfuggente, si possono tuttavia evidenziare alcuni tratti costanti che accomunano questi testi.

I contenuti della non-fiction riguardano avvenimenti accaduti nel mondo reale, i cui protagonisti sono persone realmente esistite (o ancora esistenti). I fatti raccontati hanno inoltre la caratteristica di non perdere di interesse con il passare del tempo, suscitando costantemente la curiosità ed il coinvolgimento dei lettori²; la loro rielaborazione in chiave narrativa contribuisce poi ad arricchirli e rende la loro lettura più appassionante. Il lettore, di fronte al racconto di un fatto, della cui veridicità l'autore si fa carico, dovrebbe essere stimolato ad una riflessione critica sulla società e sul mondo in cui vive. Da questo si può comprendere come una delle motivazioni alla base della scrittura non finzionale sia quella, etica, di informare ed approfondire³. L'autore è interprete di fatti veri, coinvolto direttamente nel

¹ Numerosi sono i contributi di studiosi che hanno riflettuto sulla definizione di questo genere. Si possono qui ricordare C. Bertoni, *Letteratura e Giornalismo*, Roma 2009; S. Ricciardi, *Artifici della non-fiction. La messinscena narrativa in Albinati, Franchini, Veronesi*, Massa 2011; M. Logaldo, *Cronaca come romanzo. Truman Capote e il new journalism*, Milano 2003; A. Papuzzi, *Letteratura e giornalismo*, Roma 1998. Per una esaustiva bibliografia al riguardo si rimanda al lavoro di A. Bertini, *Non-fiction. Forme e modelli*, Macerata 2013.

² Cfr. Bertini, *op. cit.*, p. 31.

³ *ivi*, p. V-XIII.

loro dipanarsi, oppure voce esterna e quasi neutra. Ciò che non muta è però la sua vocazione testimoniale. Se ci è consentita una semplificazione, condensando in una sola frase le caratteristiche delle scritture non finzionali, diremmo che l'autore di un testo di non-fiction racconta, ma senza inventare⁴.

Sebbene la definizione di non-fiction si situi nel XX secolo, a partire dal termine *non-fiction novel*, che Truman Capote coniò per definire il suo romanzo, di non-fiction appunto, *In cold blood*⁵, si può riconsiderare la portata di questa definizione e chiedersi se una forma embrionale di non-fiction non fosse già presente ben prima che questo termine venisse inventato.

L'osservazione di Clotilde Bertoni, secondo la quale esso può essere avvicinato anche «ai generi di lungo corso e persino di millenaria tradizione, che mescolano la scrittura referenziale a quella creativa [...] come la narrativa di taglio saggistico o la saggistica di taglio narrativo; i documenti grezzi di realtà, resoconti o diari di non scrittori»⁶, può forse darci lo spunto per procedere a ritroso nel tempo, prendendo in considerazione due testi "inclassificabili", risalenti al secolo XVIII, ed andare in cerca di quelle costanti che caratterizzano la non-fiction come oggi viene definita, per chiederci se questi due scritti non possano in qualche modo rappresentare un esempio di non-fiction *ante litteram*.

Entrambi questi testi ruotano attorno ad un caso di cronaca che all'epoca suscitò grande interesse, ovvero il rinvenimento del corpo semicarbonizzato di una donna dell'alta società cesenate, all'indomani del 15 marzo 1731, Cornelia Zangheri ne' Bandi⁷. Entrambi, inoltre, si propongono di dare una spiegazione a questa morte inconsueta.

Procediamo con la presentazione del primo di questi testi, per considerarne la struttura e le caratteristiche eventualmente riconducibili al genere della non-fiction. Successivamente presenteremo il secondo, per vedere infine le differenze tra i due testi e giungere ad una possibile conclusione relativa al loro genere e alle loro intenzioni.

Il Parere sopra la cagione della morte della Signora Contessa Cornelia Zangheri ne' Bandi cesenate esposto in una lettera al signor co. Ottolino Ottolini da Giuseppe Bianchini canonico di Verona uscì in prima edizione nel 1731 a Verona, per Berno⁸. L'opera godette di una certa fortuna editoriale, tanto da avere altre tre edizioni (1733, sempre a Verona e presso lo stesso stampatore, 1743 e 1758, a Roma,

⁴ *ivi*, p. 104.

⁵ T. Capote, *In cold blood*, New York 1966. L'autore, come noto, ricostruiva, partendo dalla manipolazione narrativa del reportage, un caso di cronaca avvenuto pochi anni prima in una cittadina del Kansas, in cui una rapina in casa si era trasformata nel massacro di una intera famiglia.

⁶ Cfr. C. Bertoni, *op. cit.*, pp. 66.

⁷ Cornelia Zangheri ne' Bandi era nata a Cesena nel 1669 ed era la nonna di Giovanni Angelo Braschi, il quale sarebbe poi divenuto Papa nel 1775 col nome di Pio VI.

⁸ Edizione da cui si citerà.

per Ottavio Puccinelli). Il suo contenuto fu inoltre riassunto da Paolo Rolli in una relazione alla Royal Society di Londra⁹, pubblicata poi nel *Gentelman's Magazine* nel 1746 e in *The annual register, or a view of the history, politics, and literature* dell'anno 1763¹⁰.

L'autore del *Parere*, Giuseppe Bianchini (1704–1764), era canonico della Cattedrale di Verona, i suoi eclettici interessi comprendevano paleografia, filologia biblica, storia ecclesiastica¹¹. Dopo la *Prefazione*, in cui l'autore si pone come obiettivo quello di “disingannare” chi fosse tentato di attribuire l'evento di Cesena a cause soprannaturali, il testo si apre con la ricostruzione delle circostanze immediatamente precedenti e successive alla morte della Signora Zangheri. Nell'ottica che abbiamo scelta di seguire, è interessante osservare da vicino come Bianchini ricostruisca questi momenti. Rincasato il figlio a palazzo e preparata la cena, la Signora Zangheri, senza richiedere assistenza dalla sua damigella, si ritira nella sua stanza alle 5 della notte.

La mattina dei 15 osservata la sopraccennata giovane, che la sera avea servito la Dama nell'andare a letto, che già scorse erano le ore 11, e contro il costume non erasi svegliata la padrona, portossi ad aprire la porta dell'appartamento; entrata nella camera al buio, per essere chiuse le fenestre, chiamò più volte ad alta voce la Padrona; ma non udendo risposta, sul dubbio che potesse essere stata sorpresa da qualche accidente, aprì in fretta le fenestre, ed allora scoprì il deplorabile spettacolo, con osservare nel pavimento gli avanzi del cadavero della Sua Padrona. Onde per lo spavento alzando le grida, fece accorrere tutti di casa, che ritrovarono quattro palmi distante dal letto un cumulo di cenere, e due gambe intatte, vestite delle calzette [...]. In mezzo alle medesime, videro giacere la testa della Signora, ridotto in cenere tutto il cervello, la metà del cranio verso la parte degli omeri e tutto il mento. [...] Oltre di ciò videro con lagrime e terrore tre dita d'una mano non del tutto arse, ma semplicemente abbronzate ed annerite. [...] Del resto poi non iscoprirono i famigliari altra parte del corpo, essendosi ridotte l'ossa, le interiora, ed i muscoli in minutissima cenere, che presa in mano e compressa, sfuggiva la mano, lasciandola umida di crasso e fetido liquore (IX–XI).

⁹ *An extract, by mr. Paul Rolli, F.R.S. of an Italian Treatise, written by the Reverend Joseph Bianchini, a Prebend in the city of Verona upon the Death of the Countess Cornelia Zangheri & Bardi of Cesena*, «Philosophical Transactions» XLIII 1745, pp. 447–461. Su Paolo Rolli e la sua collaborazione con la Royal Society di Londra, cfr. G.E. Dorris, *Paolo Rolli and the Italian Circle in London, 1715–1744*, The Hague 1967, p. 190.

¹⁰ Cfr. W. Spaggiari, *Dickens, il canonico Bianchini e la nonna di Pio VI*, [in:] W. Spaggiari, *Geografie Letterarie: da Dante a Tabucchi*, Milano 2015, pp. 277–293. In seguito, Dickens prenderà ispirazione dalla relazione di Rolli per l'episodio della morte di Mr. Krook, contenuto nel romanzo *Bleak House* del 1853, riferendosi anche allo stesso Bianchini (*ivi*, pp. 277–280).

¹¹ Cfr. W. Spaggiari, *op. cit.*, p. 281. Dal 1732 Bianchini si trasferì a Roma, dove prestò servizio presso la Congregazione dell'Oratorio della Chiesa Nuova, ebbe il merito, tra l'altro, di curare l'edizione dell'*Evangeliarium quadruplex Latinae versionis antiquae seu veteris Italicae*, che vide la luce nel 1749 (cfr. S. Rotta, *Bianchini, Giuseppe*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. X, Roma 1968, pp. 200–205).

La ricostruzione di questo fatto, svoltosi in un lasso di tempo ridotto e circoscritto e di per sé riassumibile in poche frasi, si dilata ed assume una dimensione narrativa. Innanzitutto, si può osservare come il racconto proceda in crescendo, sospeso in un climax di attesa che sale, fino al momento in cui la damigella non apre le imposte. Il punto di vista in questo primo momento della ricostruzione del fatto è proprio quello della giovane, con cui si identifica anche il lettore. Siamo di fronte a quella che Gérard Genette chiama focalizzazione interna, in cui la prospettiva del narratore è la stessa del personaggio¹². Prima di arrivare alla scoperta del cadavere della Signora, il lettore è portato a condividere i sentimenti della cameriera: dapprima un certo sospetto dovuto al fatto che la Signora tarda ad alzarsi, successivamente il dubbio se entrare o meno nella stanza per sincerarsi delle condizioni della padrona, poi la preoccupazione vera e propria e la decisione di entrare, pur sapendo di infrangere un'etichetta. Con l'entrata della damigella nella camera si chiude il primo segmento del racconto. L'autore crea abilmente un momento di sospensione, per accrescere il clima di tensione che ormai si è venuto a creare. Questo momento si protrae fino a che la damigella, chiamata invano la padrona, non attraversa la stanza immersa nel buio e non raggiunge la finestra per aprire le imposte. Soltanto ora il lettore, attraverso il suo sguardo, può vedere che cosa l'oscurità della stanza nasconde. Tuttavia, la sua curiosità non viene ancora del tutto soddisfatta, poiché il punto di vista della cameriera si limita ad osservare solo una parte della scena: «gli avanzi del cadavere della sua Padrona». Bisogna attendere l'arrivo degli altri abitanti del palazzo, allertati dalle grida della serva, per avere una descrizione dettagliata della stanza e del cadavere della Contessa. Il punto di vista ora si sposta dalla cameriera alle persone accorse e la curiosità del lettore può finalmente essere soddisfatta.

Analizzando questo frammento relativo alla ricostruzione del ritrovamento del cadavere della Signora Zangheri abbiamo potuto osservare come l'autore si serva di strategie narrative tipiche del racconto, per accrescere l'interesse ed il coinvolgimento del lettore. Bianchini avrebbe potuto limitarsi ad un oggettivo resoconto dell'avvenimento, ma preferisce adottare un meccanismo narrativo, pur nella sua semplicità, assai efficace. Ciò che appare interessante è inoltre il fatto che possiamo individuare nel brano appena considerato alcune caratteristiche che diverranno nel XX secolo tipiche per la ricostruzione narrativizzata di fatti reali: la descrizione del fatto procede attraverso una concatenazione di immagini l'una legata all'altra cronologicamente, il punto di vista è quello di un testimone interno, col quale il lettore è portato ad indentificarsi, fino a sentirsi lui stesso presente nella scena; infine vi è un'attenzione particolare per i dettagli, ciò che serve a diminuire ancora di più la distanza tra lettore e fatto raccontato (ad esempio i minuti particolari relativi ad oggetti come il lumino ad olio, le candele sciolte, il letto sfatto, la fuliggine sul pavimento, addirittura il contenuto di un armadio)¹³.

¹² Cfr. G. Genette, *Figures III*, Paris 1972; trad. it. *Figure III*, Torino 1976.

¹³ Questo modo di procedere nel racconto di un fatto sarà poi tipico della corrente americana del *New Journalism* sviluppatasi nella seconda metà del XX secolo, che si proponeva

Dopo questa apertura dalle forti coloriture narrative, Bianchini riprende in un certo senso possesso del testo, emergendo in prima persona come autore. Riconoscendo l'atrocità e stravaganza del caso, vuole proporre una sua spiegazione della morte occorsa alla Contessa Zangheri. Sempre nella prospettiva che stiamo seguendo, non ci interessa tanto giudicare se la spiegazione che Bianchini dà di questa morte sia effettivamente attendibile (secondo l'autore, la Zangheri sarebbe morta a causa di un fenomeno di autocombustione), quanto piuttosto osservare se anche in questa seconda parte del testo non emergano elementi riconducibili al genere non-fiction.

Per giungere a dimostrare la fondatezza della sua ipotesi, l'autore presenta diverse possibilità con cui si potrebbe spiegare il decesso della vittima: fulmine penetrato nella stanza che avrebbe colpito e bruciato la donna, miniera di zolfo sottostante alla camera da letto, le cui esalazioni avrebbero provocato un incendio, autocombustione. In questa disamina dei fatti possiamo forse individuare un'altra caratteristica in comune con gli attuali meccanismi della non-fiction, ovvero l'intertestualità e quella che Arianna Bertini definisce "multimaterialità". Si tratta cioè dell'inserimento all'interno del testo di documenti autentici, testimoniali, o di riferimenti a diverse fonti culturali o letterarie¹⁴, per dare al lettore non solo la possibilità di approfondire e documentarsi, ma anche e soprattutto per dimostrargli la veridicità del fatto. Nel caso di Bianchini, possiamo effettivamente notare questo modo di procedere. Nel testo, infatti, sono inserite numerose digressioni per dimostrare la validità delle ipotesi avanzate per spiegare il caso di Cesena. Possiamo qui riferirne alcune. Per quanto riguarda, ad esempio, l'ipotesi legata alla miniera di zolfo, l'autore inserisce una propria testimonianza diretta, in cui racconta in prima persona quella che potremmo definire un'indagine sul campo. È una digressione che vede Bianchini impegnato nella visita a diverse miniere di zolfo e solfatore sparse per la penisola italiana e nell'intervista delle persone impiegate a lavorare in questi luoghi. Si tratta di una sorta di raccolta di dati e di informazioni dirette, per poter poi spiegare come incompatibile la morte della Contessa con quella causata dalle esalazioni da zolfo:

potrei anche di esse [delle miniere di zolfo] renderne qualche conto, per essermi più e più volte presomi diletto di visitarle in Napoli ed in altre città del Regno, e dello Stato del Papa: anzi per aver voluto dalla viva voce di coloro, che facevano lo scavamento, venir pienamente informato dei più meravigliosi effetti che esse producano (XXIV).

Segue poi la relazione delle testimonianze, ora di semplici minatori, ora di "personale specializzato" sulle morti causate dallo zolfo e del modo con cui il fuoco da esso generato bruci i corpi (XXII-XXX). Esaurita la digressione sulle miniere di zolfo,

di unire dimensione narrativa e cronaca, per informare, ma allo stesso tempo coinvolgere, il lettore. Cfr. A. Beritni, *op. cit.*, pp. 19-20 e M. Logaldo, *op. cit.*, p. 71.

¹⁴ Cfr. A. Bertini, *op. cit.*, p. 206.

l'autore passa all'ipotesi dell'autocombustione, quella a suo parere più probabile. Possiamo qui notare come nel testo si inseriscano numerosi documenti relativi alle materie infiammabili contenute o accumulabili all'interno del corpo umano e a casi di autocombustione, provenienti dalle fonti più disparate. Spesso si tratta di lunghi stralci estratti da opere medico-scientifiche, riportati per intero ed in lingua latina. È il caso ad esempio degli *Atti medico filosofici di Copenaghen* a cura di Tomaso Bartolini¹⁵ e delle *Effemeridi Medico-Fisiche di Germania*¹⁶, di cui si riproduce interamente uno *Scolio* dedicato alla generazione del fuoco all'interno del corpo umano, a seguito dell'ingestione di alcolici. Questa inserzione occupa quattro pagine (XLVIII-LI), dopodiché Bianchini riprende la sua esposizione, inserendo altri materiali utili ad approfondire il tema dell'autocombustione dei corpi, estratti anche da opere letterarie, non strettamente scientifiche o mediche. Non di rado, l'autore introduce frammenti del *De Rerum Naturae* di Lucrezio o dell'*Eneide* di Virgilio. In tutti i casi in cui inserisce testi altrui, indipendentemente che si tratti di una citazione o di un semplice richiamo, Bianchini dà il riferimento preciso al passo dell'opera, dimostrando in ciò grande attenzione verso il lettore che volesse procedere alla verifica delle fonti. In questo modo di procedere possiamo notare l'atteggiamento intellettualmente onesto dello scrittore, che chiede in un certo senso al lettore di fidarsi della sua ricostruzione dei fatti e della sua ipotesi. Autore e lettore fondano così una sorta di collaborazione, un patto che si stringe tra i due: l'uno si impegna a fornire una ricostruzione veritiera (sebbene rielaborata narrativamente) ed approfondita attraverso l'inserimento di materiali verificabili per giungere ad una spiegazione dell'avvenimento, l'altro si pone di fronte alla lettura del testo apprezzando la buona fede e l'onestà intellettuale dell'autore. Questa sorta di patto che si stringe tra autore e lettore sta alla base del genere non-fiction, in quanto, senza questa disponibilità da entrambe le parti, la stessa ricostruzione di un fatto, la sua analisi e la volontà di coinvolgere in essa il lettore, non avrebbero ragione di esistere.

Altra caratteristica che possiamo osservare in questo testo e che possiamo rintracciare nel genere di cui ci stiamo occupando riguarda proprio la persona dell'autore. Aldilà della rielaborazione narrativa del fatto reale, dell'intertestualità e multimaterialità dell'opera, ciò che sempre risulta essere in primo piano è proprio la figura dell'autore. Questi non può non essere presente nella sua opera, in quanto è lui che si assume la responsabilità, di fronte al lettore, di certificare la realtà dei fatti che racconta. La presenza di Bianchini all'interno del testo è quindi molto forte, non solo quando parla in prima persona delle sue esperienze od avanza considerazioni personali, ma anche quando si affida ad altri testimoni, citando fonti di diversa

¹⁵ Tomaso Bartolini era nato nel 1616 a Copenaghen, figlio di Gaspare, lettore di medicina all'università danese. Studiò filosofia, matematica e medicina. Insegnò a Leida, soggiornò diversi anni a Parigi, visse poi in Italia, dove insegnò allo Studio di Padova. Fu membro dell'Accademia degli Incogniti di Venezia. Cfr. F. Valvasense, *Le Glorie degli Incogniti*, Venezia 1647, pp. 409-411.

¹⁶ Raccolta di mirabolanti casi naturali, pubblicata dall'accademia dei Curiosi di Germania a partire dal 1670, che radunava appassionati di scienze naturali.

provenienza, in quanto è effettivamente lui a selezionarle, inserirle nei luoghi del testo per lui più appropriati e a proporle come affidabili. Ciò che si vorrebbe dire è che Bianchini, come anche i moderni autori di opere di non-fiction, si propone come testimone che garantisce la verità dei fatti attraverso l'esperienza. Egli è quindi contemporaneamente narratore, protagonista, testimone¹⁷.

Lasciamo ora l'opera di Bianchini per passare all'altro testo a cui avevamo accennato in apertura e dedicato allo stesso avvenimento di Cesena. Si tratta di un manoscritto anonimo in forma di lettera e della lunghezza di sette pagine, che reca come titolo *Relazione del funestissimo evento della Signora Cornelia Zangheri ne' Bandi occorso li 20 Marzo 1731 in Cesena*¹⁸.

Sebbene anonimo, lo scritto si potrebbe attribuire a Scipione Maffei, in quanto viene riprodotto identico, fatte salve alcune piccole integrazioni o miglioramenti stilistici, in *Della Formazione de' fulmini. Trattato del Signor Scipione Maffei Raccolto da varie sue lettere*, uscito a Verona nel 1747 (quindi dopo la stesura del manoscritto, avvenuta presumibilmente poco dopo il fatto oggetto della relazione)¹⁹. Il testo occupa il capitolo X da pagina 91 ed appare identico al nostro fino a pagina 97, quando l'autore allarga la discussione a casi di fuoco generatosi dal terreno. La chiusa del capitolo (p. 103) riprende la stessa formula di chiusura della lettera manoscritta. Dal titolo del medesimo capitolo si può identificare anche il destinatario dell'epistola, Ippolito Bevilacqua: *Lettera Decima al P. D. Ippolito Bevilacqua. Come il caso di Cesena si dee attribuire ad una spezie di fulmine*. Si potrebbe quindi ipotizzare che il testo del manoscritto costituisse la lettera originale scritta a Bevilacqua da Maffei e poi da questi pubblicata, ampliata, nella sua raccolta del 1747.

Pur trattando lo stesso argomento e pur ponendosi lo stesso scopo (dare una spiegazione razionale all'incidente), il testo manoscritto, fin da subito, presenta alcune differenze rispetto a quello di Bianchini. Anche in questo caso, si inizia con la descrizione del rinvenimento del corpo della vittima. I particolari sono gli stessi, ma si è lontani dalla drammatizzazione ricreata da Bianchini e dalle strategie narrative da lui adottate. Non c'è alcuno sguardo interno con cui possa identificarsi il lettore, né alcuna intenzione di costruire un'atmosfera di tensione che culmini nella scoperta del cadavere. Non si può neppure parlare di punto di vista, in quanto la

¹⁷ Cfr. *ivi*, p. 235.

¹⁸ Il manoscritto, già parte della biblioteca di Karl Asmund Rudolphi (1771–1832), medico, professore all'Università di Berlino, è ora custodito nella Biblioteca Jagellonica di Cracovia: Ms. Ital. Quart. 17. Per la descrizione del manoscritto, cfr. J. Miszalska, *Manoscritti italiani della collezione berlinese conservati nella Biblioteca Jagellonica di Cracovia (sec. XVII–XIX)*, Kraków 2012, pp. 183–185.

¹⁹ Non è possibile stabilire con sicurezza la data di stesura del manoscritto, poiché non vi sono riferimenti concreti al riguardo. Si può soltanto ipotizzare che la relazione fu composta nello stesso anno 1731 o in quello successivo, prendendo come spunto il riferimento testuale: «la sera delli 19. Marzo passato» (come suggerisce J. Miszalska, *op. cit.*, p. 184). Il manoscritto, pur trattando lo stesso tema del testo di Bianchini, indica una data diversa dell'incidente (il 20 marzo rispetto al 15); tuttavia, non vi sono elementi concreti o riferimenti intertestuali utili per stabilire se esso sia stato composto prima o dopo il testo del veronese.

descrizione viene introdotta dal verbo in forma impersonale («si vidde») e resa alquanto laconicamente:

in terra poco lontano dal letto si vidde una massa informe di nera e minuta cenere che presa in mano e compressa sfuggiva, lasciando le dita molli di liquor grasso e fetido: appresso erano i piedi e le gambe intere e vestite delle calzette, tre diti di una mano anneriti e abbronzati e il volto quasi tutto; ridotto per altro insieme con tutto il rimanente in cenere il cranio e il cervello. Il pavimento intriso di viscido e puzzolente umore; da cui non si può purgare (1).

L'autore riassume l'episodio della morte della donna e immediatamente propone la sua interpretazione del fatto, individuandone la cagione non nel fuoco interno sprigionatosi dall'accumulo di sostanze alcoliche, ma in un fulmine generatosi dentro la stanza. Il nodo della questione riguarda proprio la formazione della saetta; all'autore non interessa dilungarsi troppo né sui momenti precedenti e successivi alla morte della donna, né su altre eventuali cause dell'incendio. Il fatto a cui si fa riferimento non è quindi innestato su alcuno schema narrativo. Inoltre, a ben vedere, allo scrittore non interessa propriamente l'avvenimento in sé, ma il suo utilizzo al fine di dimostrare come i fulmini possano generarsi anche all'interno di un ambiente chiuso:

il fulmine secondo che io penso, non viene dalle nuvole, ma d'ordinario in quell'istesso luogo si genera dove opera e si vede. Nuova conferma di tal mia credenza può dar questo avvenimento, poiché parmi non si debba revocare in dubbio, che in quell'istessa stanza, e intorno a quell'istesso corpo quel fulmine non si generasse e non si accendesse (2).

Non c'è alcuna volontà da parte dell'autore di coinvolgere emotivamente chi legge; egli stesso, sebbene si esprima in prima persona, non pare particolarmente coinvolto dal fatto riportato, che tratta come puro spunto per sviluppare la sua discussione. La sua presenza nel testo, inoltre, non è così forte; non vi sono richiami alla propria esperienza personale di testimone di eventi (come nel caso della visita alle miniere di zolfo che Bianchini include nella sua opera), né tantomeno ci si preoccupa di selezionare materiale per consentire al lettore di approfondire l'argomento e formarsi una propria opinione. Ciò che viene meno è quindi l'aspetto dell'intertestualità, il che ci porta a riconsiderare anche il rapporto tra autore e lettore che si instaura in questo testo. Tale rapporto non è qui biunivoco, di scambio, ma univoco e verticale. Chi scrive propone un'interpretazione che chi legge è tenuto ad accettare. Viene meno quel patto di collaborazione tra autore e lettore, che caratterizza il testo di non-fiction. Il lettore è semplicemente invitato ad ascoltare il punto di vista di chi scrive, senza una partecipazione attiva. Pare anzi che lo scopo dell'opera sia più quello di convincere che di informare. Infine, ciò che più manca per poter in qualche modo considerare questo testo come un'opera di non-fiction *ante litteram* è la rielaborazione narrativa del fatto reale: qui il reale è soltanto riferito, non raccontato, ed inoltre rappresenta un mero punto di partenza per dimostrare la propria tesi.

Avvicinandoci alla conclusione, possiamo chiederci allora quali siano le funzioni di questi due scritti e quale sia l'approccio ad essi degli autori.

In Bianchini notiamo fin da subito la volontà di coinvolgere ed interessare il lettore, presentando in maniera accattivante, attraverso la rielaborazione narrativa, il fatto reale dell'incidente occorso alla Signora Zangheri. Questo fatto, inoltre, viene scelto per la sua singolarità, il che dimostra l'intuizione da parte dell'autore di quello che avrebbe teorizzato Truman Capote a proposito dei soggetti adatti alla non-fiction, ovvero *timeless quality about the cause and events*, i fatti cioè non perdono di interesse col passare del tempo e dei lettori²⁰. Ciò che rende "moderno" il testo del canonico veronese è inoltre la consapevolezza che la cronaca rappresenta un materiale aperto all'interpretazione e all'approfondimento. Egli sembra poi cosciente della sua vocazione di testimone e di interprete della realtà, si sente responsabile di fronte al lettore e conferisce al suo scritto una funzione etico-pedagogica, che esprime fin dalla prefazione: «mi basta disingarr taluni, che troppo corto mirando, alla relazione del fatto non san dar fede [...]; o quand'anche la credan vera (giacché ora più non v'ha luogo alla dubbietà) alle sovranaturali miracolose cagioni facendo ricorso, con franchezza ardiscono d'asserire che da esse il funesto caso della inceduta Dama sia addivenuto, invece di riconoscerlo per legittimo effetto della natura medesima» (IV). È questa un'altra caratteristica che accomuna questo testo alla tensione morale che sottostà alla odierna non-fiction.

Al contrario, l'approccio dell'autore della *Funestissima Relazione* al fatto di Cesena offre meno spunti in tal senso e si dimostra più limitato. Egli, pur presentandosi come intellettuale curioso dei fatti del mondo, rimane invece legato ad un ruolo di accademico che osserva, analizza e giunge a delle conclusioni, in un finto dialogo col lettore, che non viene stimolato verso alcuna riflessione autonoma. Manca in lui la vocazione testimoniale ed è difficile assegnare allo scritto una qualsivoglia ambizione educativa o critica. La sua funzione appare alquanto circoscritta, facendo l'autore riferimento, in apertura, soltanto ad una generale volontà di comunicare a chi legge la propria opinione sul fatto: «tra gli effetti più mirabili, che ci fa alle volte vedere la natura, non credo siasi il più strano mai del funesto caso di Cesena, intorno al quale veggio, come si desidera in quelle parti di sapere per vostro mezzo quel che io mi creda» (1). Oltre a questo, egli non sa andare, manca in lui quella responsabilità

²⁰ Cfr. A. Bertini, p. 31. In effetti, la storia della Signora Zangheri, anche a distanza di tempo, suscitò l'interesse di scrittori, lettori, intellettuali (ad esempio, nel caso di Charles Dickens, come accennato in apertura). Ancora oggi non ha perso di interesse, si vedano i contributi scientifici di W. Spaggiari, *op. cit.*, di E. Ferraglio, «*Senza andare a cercare il mirabile ove esso non è: Muratori, G. Bianchini e «un funestissimo evento»*, [in:] «Muratoriana online», pp. 39–43, <https://www.centrostudimuratoriari.it/strumenti/mol-2012-tutto/mol-2012-ferraglio/>, accesso: il 16 XII 2017; o le notizie che di essa danno F. Spazzoli, *Cesena curiosa*, Cesena 2015; M. Mercuriali, M. Balestra, *Viandanti notturni: tre luoghi e tre misteri di una Cesena arcana*, Cesena 2009; P. Cortesi, *Misteri e segreti dell'Emilia Romagna: il volto più nascosto e autentico della regione, tra personaggi ed eventi storici che sanno di leggenda, enigmi archeologici, tesori nascosti, profezie, alchimia e occultismo*, Roma 2005; numerose sono inoltre le pagine web reperibili su internet dedicate a questo caso.

di impegnarsi di fronte al lettore, mettendosi anche in discussione, per giungere ad una verità condivisa.

Possiamo quindi concludere che i due testi, pur scegliendo come punto di partenza lo stesso argomento e pur essendo stati composti quasi contemporaneamente, seguono due strade diametralmente opposte, che li assegnano a generi diversi. Questa scelta ci porta ad una riflessione anche sulla loro "modernità". Il testo anonimo rimane legato ad una concezione ancora puramente speculativa, tanto da poter essere trattato come una semplice dissertazione scientifica, in forma di epistola, senza altre volontà che quella di dimostrare la preparazione ed erudizione del suo autore²¹. Questi non coglie le possibilità che un caso di cronaca così inconsueto può offrire, non solo dal punto di vista speculativo, ma anche di intrattenimento, informazione ed educazione. Bianchini pare invece cogliere tutte queste potenzialità del fatto di cronaca²². Abbiamo infatti potuto notare come nel suo modo di costruire il testo e nel suo atteggiamento verso il lettore si possano scorgere, seppur talvolta in forme ancora embrionali, quelle caratteristiche che si sarebbero poi cristallizzate nella letteratura di non-fiction del XX secolo. Ecco perché ci sentiamo portati a considerare il *Parere* un testo di non-fiction, seppur *ante litteram*.

Bibliografia

- Bianchini G., *Parere sopra la cagione della morte della Signora Contessa Cornelia Zangheri ne' Bandi cesenate esposto in una lettera al signor co. Ottolino Ottolini da Giuseppe Bianchini canonico di Verona*, Verona 1731.
- Bertini A., *Non-fiction. Forme e modelli*, Macerata 2013.
- Bertoni C., *Letteratura e Giornalismo*, Roma 2009.
- Genette G., *Figures III*, Paris 1972; trad. it. *Figure III*, Torino 1976.
- Logaldo M., *Cronaca come romanzo. Truman Capote e il new journalism*, Milano 2003.
- Miszalska J., *Manoscritti italiani della collezione berlinese conservati nella Biblioteca Jagellonica di Cracovia (sec. XVII-XIX)*, Kraków 2012.
- Papuzzi A., *Letteratura e giornalismo*, Roma 1998.
- Ricciardi S., *Artifici della non-fiction. La messinscena narrativa in Albinati, Franchini, Veronesi*, Massa 2011.
- Spaggiari W., *Dickens, il canonico Bianchini e la nonna di Pio VI*, [in:] Spaggiari W., *Geografie Letterarie: da Dante a Tabucchi*, Milano 2015.

²¹ L'aspetto della speculazione scientifica legato al caso di Cesena sarà ciò che maggiormente interesserà, del resto, gli scienziati della Royal Society di Londra.

²² Anche Gaston Bachelard avrebbe colto la potenzialità sensazionale ed immaginativa che un caso di presunta autocombustione poteva offrire alle sue riflessioni sui complessi dell'immaginazione legata al fuoco. Egli, infatti, nel suo studio *La Psychanalyse du feu*, Paris 1938, non solo cita casi di autocombustione come Bianchini, ma si riferisce anche allo stesso caso della Contessa Zangheri (cfr. trad. it. G. Bachelard, *L'intuizione dell'istante. La psicoanalisi del fuoco*, Bari 2010, p. 203).

Przypadek hrabiny Cornellii Zangheri ne' Bandi w dwóch tekstach XVIII w. z punktu widzenia gatunku *non-fiction*

Streszczenie

Artykuł przedstawia dwa teksty z XVIII w. dotyczące wydarzenia, które miało miejsce w mieście Cesena w 1731 r.: *Parere sopra la cagione della morte della Signora Contessa Cornelia Zangheri ne' Bandi cesenate esposto in una lettera al signor co. Ottolino Ottolini da Giuseppe Bianchini canonico di Verona* oraz *Relazione del funestissimo evento della Signora Cornelia Zangheri ne' Bandi occorso li 20 Marzo 1731 in Cesena* (anonimowy rękopis, którego autorem jest prawdopodobnie Scipione Maffei). Te dwa teksty zostały poddane analizie z punktu widzenia gatunku *non-fiction*, aby odpowiedzieć na pytanie, czy stanowią one przykład tego gatunku, chociaż *ante litteram*.

The case of the Countess Cornelia Zangheri ne' Bandi in two 18th century works from non-fiction point of view

Abstract

The article presents the 18th century texts regarding an event that occurred in Cesena in 1731: *Parere sopra la cagione della morte della Signora Contessa Cornelia Zangheri ne' Bandi cesenate esposto in una lettera al signor co. Ottolino Ottolini da Giuseppe Bianchini canonico di Verona* oraz *Relazione del funestissimo evento della Signora Cornelia Zangheri ne' Bandi occorso li 20 Marzo 1731 in Cesena* (anonymous manuscript whose author is most probably Scipione Maffei). Those two texts were analyzed from the non-fiction point of view in order to answer the question whether they are examples of said genre, even if *ante litteram*.

Parole chiave: *non-fiction*, Giuseppe Bianchini, Cornelia Zangheri, XVIII sec., cronaca

Słowa kluczowe: *non fiction*, Giuseppe Bianchini, Cornelia Zangheri, XVIII w., kronika

Keywords: non fiction, Giuseppe Bianchini, Cornelia Zangheri, 18th century, chronicle

Annales Universitatis Paedagogicae Cracoviensis

Studia Historicolitteraria 17 (2017)

ISSN 2081-1853

DOI 10.24917/20811853.17.7

Anna Dybiec

Uniwersytet Pedagogiczny im. KEN w Krakowie

Włochy w perspektywie Dickensa i dziewiętnastowiecznych polskich pisarzy

Tytuł artykułu nawiązuje do zjawiska podróży do Włoch Grand Tour, którego korzenie sięgają XVII w. Tradycja Grand Tour została zapoczątkowana przez księdza i pielgrzyma Richarda Lasselsa w tomie *An Italian Voyage, or Complete Journey through Italy*. Wzbudzenia ciekawości i początków podróży można także szukać w odkryciach archeologicznych na południu Europy. Początkowo Grand Tour, odbywany w celu odwiedzenia zachowanych relikwów i miejsc sakralnych, ewoluował w kierunku sztuki i architektury; co więcej, zaczął przyświecać mu czynnik dydaktyczny. Fenomen odbycia Grand Tour okazał się modnym doświadczeniem¹ i w wieku XVIII oznaczał podróż po europejskich stolicach oraz zwiedzanie zamków nad Loarą. Tradycja przyczyniła się do fascynacji krainą antyku, malowniczą scenografią ruin, terytorium wojen i walk, co umożliwiało doświadczenie śladów przeszłości i pogłębienie wiedzy².

Zainteresowanie podróżami do Włoch w XIX w. było niemałe nie tylko ze strony polskich, ale również zagranicznych pisarzy³, którzy doświadczenia ze swoich włoskich podróży chętnie i często opisywali. Temat obrazu Włoch pojawia się w literaturze polskiej, angielskiej i francuskiej. Jak pisali Alessandro Vescevi, Luisa Villa i Paul Vita:

¹ E. Chaney, *The Evolution of the Grand Tour. Anglo-Italian Cultural Relations since the Renaissance*, London 1998, s. 58, 125.

² O. Płaszczewska, *Wizja Włoch w polskiej i francuskiej literaturze okresu romantyzmu (1800–1850)*, Kraków 2003, s. 34–35.

³ George Gordon Byron i Walter Scott mieli wpływ na decyzję Dickensa o podróży do Włoch. Byron w 1816 r. udał się do Genewy. Dickens uważał Scotta za odnoszącego sukcesy powieściopisarza. Scott wyjechał do Włoch na krótko przed śmiercią, a Dickens zdecydował się na podróż w wieku 32 lat. Zob. M. Hollington, *The Cricket on the Hearth and Its Operatic Adaptations*, [w:] *Charles Dickens 200. Text and Beyond. A Commemorative Volume*, t. 2, red. G. Hartvig, A.C. Rouse, [b.m.] 2015, e-wydanie, s. 8.

Dla Anglików w czasach wiktoriańskich Włochy były czymś, czym dla Europejczyków w XX w. jest Orient, mieszkanką atrakcji i wstrętu: atrakcją dla starożytnej cywilizacji, a dla Italii ówczesnym zmaganiem się z politycznym i ekonomicznym zniewoleniem, a jednocześnie zniesmaczeniem na widok bezładnych dróg, brudnych zajazdów, śmierdzących slumsów, przestępstw i zepsucia⁴.

Charles Dickens wyjechał do Europy w 1844 r., zatrzymując się we Francji i Włoszech, gdzie odwiedził Rzym, Wenecję, Florencję i wiele innych miast. Alessandro Vescovi zaznacza, że Dickens nie uważał swojej podróży za Grand Tour, a raczej za okres odpoczynku po rozczarowujących recenzjach jego literackich zapisów z podróży po USA pt. *American Notes*. Włoska podróż była okazją do stymulacji jego kreatywności⁵. Prawie roczny pobyt we Włoszech zaowocował drugim dziennikiem z podróży⁶ w formie listów (pisanych przez Dickensa do przyjaciół w Anglii), wydawanych w czasopiśmie „Daily News”, którego przez krótki czas był redaktorem naczelnym⁷. Artykuły pojawiały się od stycznia do marca 1846 r. i wyraźnie przejawiały cechy, które w XIX w. wznowiły praktykę literatury podróżniczej. Główna reguła pisania pamiętników z wojaży zakładała zapewnienie nowości i trzymanie się narracji, co w przypadku Dickensa było oczywiste, ponieważ przestrzegał tych zasad⁸. Dickens w utworze *Pictures from Italy* wykorzystuje dwie stylistyczne strategie: komiczną (*comic*) i malowniczą (*picturesque*) po to, aby tekst był oryginalny i nowoczesny⁹. Cała korespondencja publikowana w poszczególnych numerach czasopisma została ubarwiona i uatrakcyjniona przez zastosowanie metonimii i synchroniczność tekstów, co zostało skrupulatnie zaobserwowane w trakcie badania listów zarówno publikowanych w gazecie jako *Travelling Letters Written on the Road*, jaki i w *Pictures from Italy*¹⁰. Zgromadzone listy tworzą książkę, która ukazała się dwa lata później.

⁴ A. Vescovi, L. Villa, P. Vita, *Introduction*, [w:] *The Victorians and Italy. Literature, Travel Politics and Art*, red. ciż, Milano 2009, s. 9. Przekład własny, tekst oryginału: “To the Victorians, Italy was what the Orient is to Europeans of the twentieth century, a mixture of attraction and repulsion: attraction for the ancient civilization and for Italy’s contemporary struggle to put an end to a period of political and economic subjugation and, at the same time, repulsion to its chaotic roads, dirty inns, stinky slums, crime and depravation”.

⁵ A. Vescovi, *Themes and Styles in “Pictures from Italy”*, [w:] *English Travellers & Traveling*, Milano 2002.

⁶ Dickens wydał pierwszy dziennik z podróży do Ameryki w 1842 r.; tekst cieszył się większym sukcesem niż jego kolejny pamiętnik opisujący przeżycia z podróży do Włoch.

⁷ R. Dyboski, *Charles Dickens: życie i twórczość*, Warszawa 1936.

⁸ F. Orestano, *Charles Dickens and Italy: “The New Picturesque”*, [w:] *Dickens and Italy. “Little Dorrit” and “Pictures from Italy”*, red. M. Hollington, F. Orestano, Newcastle upon Tyne 2009, s. 49–63.

⁹ A. Vescovi, dz. cyt., s. 99, 101–103.

¹⁰ J.M.L. Drew, *Pictures from the “Daily News”. Context, Correspondents, and Correlations*, “Dickens Quarterly” 2007, t. 24, nr 4, s. 241.

Pictures from Italy to zbiór listów Dickensa, które podsumowują jego wyprawę do Włoch wraz z żoną Catherine, jej siostrą Georgine, pięciorgiem dzieci i trójką służących¹¹. Przed wyjazdem Dickens i jego żona pobierali lekcje włoskiego, gdyż początkowo pisarz planował, że podróż będzie trwała trzy lata, w przeciwieństwie do pierwszej prawie półrocznej podróży, którą odbył do Ameryki. Przygotowania do wyjazdu do Stanów Zjednoczonych opierały się na przeczytaniu tuzina książek i przewodników po nich. Jak zaznacza Nancy Aycocock Metz, Dickens miał się wszystkiego nauczyć i dowiedzieć o Ameryce, powierzchownie ją zwiedzić i wrócić po kilku miesiącach z gotową książką. Pierwsza podróż do USA sprawiła, że Dickens zaznał się z naturą wyprawy i wiedział, iż musi spędzić we Włoszech więcej czasu niż w Ameryce. Wyjazd do Italii miał mieć charakter eksploracyjny i improwizacyjny¹². Pisarz przyjął postawę turysty, który wnika we włoskie miasta, spacerując, błąkając się i obserwując przechodniów¹³. Nie akceptował stereotypu Anglików wobec Italii i czuł potrzebę doświadczenia kraju samemu¹⁴.

Współcześni Dickensowi pisarze, a także późniejsi badacze jego twórczości, pisali o *Pictures from Italy* w różnoraki sposób. Nieustannie trwa polemika pomiędzy badaczami o przychylnym nastawieniu do utworu oraz tymi, którzy traktują go marginalnie. Według przyjaciela i biografa Dickensa – Johna Forstera, podróż miała być punktem zwrotnym w jego karierze¹⁵, a została przyćmiona przez uwagę poświęconą jego wyprawie do Ameryki w 1842 r.¹⁶ John M.L. Drew zaznacza, że *Pictures from Italy* są nadal drugorzędną pozycją w kanonie Dickensa¹⁷. O nieprzychylności temu utworowi pisał również Alessandro Vescovi w swoim artykule *Themes and Styles in "Pictures from Italy"*. Zwracał uwagę, że przed rokiem 1990 *Pictures from Italy* były jedynym odrzuconym dziełem Dickensa¹⁸. W tej kwestii wypowiadają się również badacze twórczości pisarza, Michael Hollington i Francesca Orestano, którzy dodają, że w najnowszym wydaniu zbioru studiów o twórczości i biografii Dickensa¹⁹ hasło *Italy* nie istnieje w przeciwieństwie do hasła *America*, któremu poświęcono 12 linijek w indeksie tej pozycji²⁰. Z kolei pisarz Ugo Piscopo podkreśla wagę dzienników, traktując je jako dokument przedstawiający tragiczną sytuację społeczną we Włoszech²¹. Inna znana badaczka, Annie Sadrin, zwraca uwagę na

¹¹ M. Slater, *Charles Dickens. A Life Defined by Writing*, Cornwall 2009, s. 224–225.

¹² N.A. Metz, *Italy: The Sequel*, „Dickens Quarterly” 2008, t. 25, nr 1, s. 37–45.

¹³ *Oxford Reader's Companion to Dickens*, red. P. Schlicke, Oxford 2000, s. 304.

¹⁴ A. Sadrin, *Dickens, Europe and the New Worlds*, London 1999, s. 133.

¹⁵ J. Forster, *The Life of Charles Dickens*, red. J.W.H.T. Ley, London 1928, s. 307.

¹⁶ *Dickens and Italy*, s. XIV.

¹⁷ J.M.L. Drew, dz. cyt., s. 230.

¹⁸ A. Vescovi, dz. cyt., s. 96.

¹⁹ *A Companion to Charles Dickens*, red. D. Paroissien, Oxford 2008.

²⁰ *Dickens and Italy*, s. XIV.

²¹ M. Hollington, *Italy*, [w:] *Oxford Reader's Companion...*, s. 305.

zarówno interesujący, jak i satysfakcjonujący estetycznie aspekt *Pictures from Italy*. Alessandro Vescovi natomiast przekonuje, że pamiętnik z podróży to połączenie wiernego odzwierciedlenia rzeczywistości, autobiografii i prozy osiągnięty skrupulatną pracą nad stylem²².

W czasach wzmożonej aktywności pisarskiej o Włoszech twórców reprezentujących różne kraje i kultury, w XIX w., pojawiają się dzieła polskich pisarzy. Krakowski profesor historii sztuki i estetyki Józef Kremer swoje dzieło o Italii napisał siedem lat po powrocie z wyprawy z 1852 r.²³ Jego opracowanie nie jest typowym dziennikiem z podróży. Jak zaznacza Luca Bernardini, ta pozycja jest syntezą przewodnika, opisu wyprawy oraz szczegółowej interpretacji dzieł historii sztuki²⁴. Podobnie Henryk Struve charakteryzuje dzieło i traktuje je jako „opis podróży do Włoch i jednocześnie przewodnik artystyczny wśród zabytków sztuki i wreszcie historia sztuki w naukowym znaczeniu tego słowa”²⁵. Joanna Ugniewska w artykule *Podróż do Włoch Józefa Kremera* zaznacza, że w jego studium wyeksponowana została refleksja estetyczna, a rola podróżnika zminimalizowana²⁶, w przeciwieństwie do Dickensa, który wciela się w rolę turysty i z tej perspektywy poszukuje piękna włoskich miast i krajobrazów. Gruzy i ruiny to przewodni motyw w twórczości Józefa Ignacego Kraszewskiego, inicjatora romantycznych opisów wojaży na Litwę, Polesie i Ukrainę, ale również do Włoch, które stanowiły dominantę geograficzną wyprawy do Europy. Pragnął on ujrzeć Włochy w innym świetle. Podróż do Italii była niczym pielgrzymką do Polski. Jedną z powieści, pt. *Żyd*, Kraszewski dedykuje sprawom polskim, stosując metafory i kontrast odwołujące się do Włoch. Ewa Owczarz w studium *Włochy i Kraszewski. Metafizyka przestrzeni*²⁷ zwraca uwagę na scenę, w której zebrani bohaterowie z różnych krajów rozmawiają metaforycznie o destynacji ich wojaży:

Dajcie mi kraj taki drugi i pokażcie: pod nogami ruiny wieków wymowne, nad głowami takie niebo, jak nasze [...] i to powietrze, co życie wlewa nawet w tych, co doń nie mają siły. Italia królowa świata! Zrzućli jej z czoła diadem, ale czoło pozostało królewskie, a tego jej nikt nie odejmie; skuli jej ręce barbarzyńcy... ale gdy strząśnie tylko dłońmi, opadną kajdany [...]. Znacie państwo piękniejszy kraj?²⁸

– zapyta artysta. Na co Polak odpowie:

²² A. Vescovi, dz. cyt., s. 95.

²³ P. Franczyk, „Cały świat gra nam skoczego tana” – o świecie Józefa Kremera na podstawie polskiego etapu w podróży do Włoch, „Meritum” 2013, t. 5, s. 107–118.

²⁴ L. Bernardini, *Józef Kremer we Florencji*, [w:] *Józef Kremer (1806–1875)*, red. J. Maj, Kraków 2007, s. 195–209.

²⁵ H. Struve, *Życie i prace Józefa Kremera jako wstęp do jego dzieł*, Warszawa 1881, s. 147.

²⁶ J. Ugniewska, *Podróż do Włoch Józefa Kremera*, [w:] *Józef Kremer...*, s. 181–188.

²⁷ E. Owczarz, *Włochy i Kraszewski. Metafizyka przestrzeni*, „Prace Filologiczne. Seria Literaturoznawcza” 2009, t. 57, s. 193–209.

²⁸ J.I. Kraszewski, *Żyd. Obrazy współczesne*, Kraków 1960, s. 32–33.

Ja go znam [...]. Szare ponad nim niebo, ziemia cała krwią przesiąkła, mogiły sterczą z przeszłości, a nad nimi kwilą niemowlęta [...] nie ma tam morza szafirów [...] ale ołtarz ofiarny z końca w koniec... to ojczyzna moja!²⁹

Do czołowych celów turystycznych Kraszewskiego należały rzymskie katakumby i Pompeje, które zajmują priorytetowe miejsce w zapiskach pamiętnikarskich³⁰: „Dziwną jest rzeczą, że jak katakumby rzymskie, tak Pompeja mogła długo zostać zapomnianą, mimo że na jej szczątki natrafiano”³¹. Gnijące ruiny i gruzy były świadkiem przeszłości i dawały nadzieję na przyszłość:

Czemu nie płakałeś nad Rzymem, gdy się padać zdawał mając się odrodzić? czemu nie rozpaczałeś nad Kartagą i nad Troją? Przecież z gruzów wyniesione Bogi, i wyszli starce i wybiegli dzieci, przeszłość i przyszłość, wspomnienia i nadzieje... przecież z mogił powstawały trupy, z ruin grody... a nic nie umarło³²...

Ruiny zdają się wołać, zwracać na siebie uwagę, należy tylko przystanąć i wsłuchać się w nie³³.

Do rozważań na temat *Pictures from Italy* warto przywołać ustalenia Kate Flint, która twierdzi, że powiązań pomiędzy Włochami a wiktoriańską Anglią jest niewiele. Włochy to kraj wielu kontrastów między nowoczesnością życia codziennego a okalającymi włoskie miasta starożytnymi murami i zabytkami: „Dom Aristo, więzienie Tasso, niezwykła stara katedra gotycka oraz oczywiście więcej kościołów – to zabytki Ferrary”³⁴. Autor *Pictures from Italy* rejestruje paralelizm przeszłości i teraźniejszości różniących się kultur, pisząc o wąskich i zaśmieconych uliczkach Nicei, które ustępują wyniosłej budowli kościoła czy egipskim kolumnom³⁵.

Warto wymienić inne elementy, które u Dickensa ukazują Włochy jako świat kontrastów: piękne rezydencje, a z drugiej strony dotknięte biedą ulice; imponujące pejzaże będące przeciwieństwem śmierdzących i odrażających portów morskich, a także rzeczywisty i nierealny obraz Wenecji. Dickens podkreśla wszechobecność kontrastów w życiu Włochów: „mieszają [*that habitually mingle*] atrakcyjne [*the 'attractive'*] i odpychające [*the 'repulsive'*]”.

W 1906 r. znany badacz Gilbert Keith Chesterton stwierdził, że *Pictures from Italy* traktuje bardziej o Dickensie niż o Włoszech: „Jego podróże to nie podróże we

²⁹ Tamże, s. 33.

³⁰ M. Rudkowska, *Gruzy i ruiny w twórczości Józefa Ignacego Kraszewskiego*, „Napis” 2001, seria 7, s. 465–473.

³¹ J.I. Kraszewski, *Kartki z podróży 1858–1864 roku*, przyp. i posł. T. Hertz, t. 2, Warszawa 1977, s. 70.

³² Tenże, *Wieczory drezdeńskie*, Lwów 1866, s. 163.

³³ E. Owczarz, dz. cyt., s. 202.

³⁴ Ch. Dickens, *American Notes and Pictures from Italy*, Oxford 1957, s. 326. Przekład własny, tekst oryginału: „ARISTO'S house, TASSO'S prison, a rare old Gothic cathedral, and more churches of course, are the sights of Ferrara”.

³⁵ K. Flint, *The Victorians and the Visual Imagination*, Cambridge 2000, s. 145.

Włoszech, ale w Dickenslandzie”, pisze Chesterton i dodaje: „Nie ma w nich nic włoskiego”³⁶. Podobnie Kate Flint podkreśla, że w dzienniku z podróży Dickens nie konstruuje tylko obrazu kraju, ale też obraz samego siebie: „Pisarz jest zafascynowany samym aktem widzenia”³⁷.

Dickens odkrywa osobliwości włoskich miejscowości, zaczynając od Genewy, w której się zatrzymał. Swój zachwyt i pierwsze wrażenie wyraża w następujący sposób: „Obserwowanie, jak wyłaniał się przed nami imponujący amfiteatr, taras wznoszący się nad tarasem, ogród nad ogrodem, pałac nad pałacem, szczyt nad szczytem, było dla nas zajęciem”³⁸. Fascynacja nie trwa długo, gdyż w dalszym opisie Dickens jest przerażony tym, co widzi („Nigdy w życiu nie byłem tak przerażony!”³⁹). Kiedy razem z rodziną odjechał w stronę Albaro, gdzie zarezerwował dom, rozczarował się brudem i chaosem panującym dookoła: „wszechobecny brud [...] chaotyczne pomieszanie obskurnych domów”⁴⁰. Fragmenty kreują poczucie napięcia pomiędzy realizmem a fikcją, reportażem a szkicem. Alessandro Vescovi wyróżnia dwa podejścia do obrazów Włoch: z jednej strony Dickens jako człowiek skupia swoją uwagę na ludzkości, z drugiej strony jako pisarz koncentruje się na środkach stylistycznych.

Z kolei Kremer dąży do uzyskania „efektu lustra”, w którym rzeczywistość wysuwa się na pierwszy plan, marginalizując postać autora⁴¹. Alessandro Vescovi podnosi kwestię trendu *picturesque*, który w Anglii narodził się w drugiej połowie XVIII w. i wpłynął na wielu pisarzy. Dickens był zainteresowany estetyczną stroną *picturesque*, dlatego użył tego wyrazu ponad 20 razy w swoim pamiętniku w różnych kontekstach, z których najwyraźniejszym jest obraz biedy, nędzy i ubóstwa⁴². Aby oddać horror peryferii miasta w tekście, Dickens wprowadza aliterację: „the disheartening dirt, discomfort, and decay; perfectly confounded me. I fell into a dismal reverie” („zniechęcający brud, niewygoda, ruina; wprawiły mnie w zakłopotanie. Popadłem w posępną zadumę”)⁴³. Kraszewski natomiast do opisu Italii używa jednolitej formy pisarskiej, wykazuje się umiejętnościami reportażysty, wnikliwością i dowcipem obserwacji. Zawartość *Kartek z podróży 1858–1864* spełnia kryteria

³⁶ G.K. Chesterton, *Charles Dickens, Appreciations and Criticisms of the Works of Charles Dickens*, London–New York 1911, s. 155–156. Przekład własny, tekst oryginału: „His travels are not travels in Italy, but travels in Dickensland [...] there is nothing Italian about [them]”.

³⁷ K. Flint, *‘Introduction’ to Charles Dickens, ‘Pictures from Italy’*, London 1998, s. XII. Przekład własny, tekst oryginału: „Dickens is especially fascinated with the act of seeing”.

³⁸ Ch. Dickens, dz. cyt., s. 282–283. Przekład własny, tekst oryginału: „Watching it as it gradually developed its splendid amphitheatre, terrace rising above terrace, garden above garden, palace above palace, height upon height, was ample occupation for us”.

³⁹ Tamże, s. 283. Przekład własny, tekst oryginału: „I never in my life was so dismayed”.

⁴⁰ Tamże. Przekład własny, tekst oryginału: „the unaccountable filth [...] the disorderly jumbling of dirty houses”.

⁴¹ J. Ugniewska, dz. cyt., s. 182.

⁴² A. Vescovi, dz. cyt., s. 102.

⁴³ Ch. Dickens, dz. cyt., s. 283.

literatury wspomnieniowej z uwagi na chronologiczne opisy zdarzeń i kulisów wojaży⁴⁴. Piotr Chlebowski wskazuje na swobodę, nieprzewidywalność i nieograniczoność jako cechy relacji z podróży Kraszewskiego. W formie dialogu, notatki, anegdoty, reportażu, fragmentu przewodnika i wielu innych autor opisuje własne doznania emocjonalne i estetyczne⁴⁵.

Na kolejnych stronach pamiętnika Dickens przywołuje opis Włochów i „wspañiałe włoskie maniere, melodyjny język, szybkie rozpoznanie przyjacielskiego wyglądu czy miłego słowa, urzekający wyraz chęci wyświadczenia przysługi”⁴⁶. W liście do Miss Burdett Coutts Dickens podkreśla swoją sympatię do mieszkańców Italii⁴⁷. W *Pictures from Italy* zapoznaje czytelników z sylwetką Włochów, którzy są „przyjacielscy, uczynni, pracowici [*very good-tempered, obliging, and industrious*]”⁴⁸ oraz „przychylnie nastawieni, cierpliwi, łagodni. Lata zaniedbań, opresji i złych rządów działały, aby zmienić ich naturę i zmniejszyć zapał”⁴⁹, co uwypukla jego stosunek do Włoch. Irena Dobrzycka podkreśla, że „wspomnienia pisarza z pobytu we Włoszech zawierają wiele wyrazów sympatii pod adresem narodu włoskiego”⁵⁰. Dickens stawia przed oczami czytelnika wyobrażenie kraju i miejsc, które odwiedził i pokochał⁵¹.

Włochy miały również szczególne znaczenie dla niemieckiego poety przełomu XVIII i XIX w. Johanna Wolfganga von Goethego, który zainteresowanie krajem wyraził w jednym z wierszy pt. *Wezwanie do Neapolu*, znanym również jako tłumaczenie Adama Mickiewicza *Do H***. Wezwanie do Neapolu (Naśladowanie z Goethego)*⁵². Goethe pisał o Neapolu jako mieście lazzaronów, czyli ludzi „o pogodnym usposobieniu, którzy beztrząsco ufają, że dzień jutrzejszy przyniesie to samo, co przyniósł dzień dzisiejszy, i dlatego niczym się nie przejmują”⁵³. Polski pisarz Józef Kremer powielił obraz neapolitańczyków Goethego, pisząc, że są to ludzie, którzy „cieszą

⁴⁴ A. Witkowska, R. Przybylski, *Pamiętnikarstwo doby romantyzm*, [w:] tychże, *Romantyzm*, Warszawa 1997, s. 603–623.

⁴⁵ P. Chlebowski, *Spotkania Józefa Ignacego Kraszewskiego z „Ostatnią Wieczerzą”, czyli trzy epizody z włoskiej podróży*, „Quart” 2015, t. 36, nr 2, s. 40–55.

⁴⁶ M. Hollington, *Dickens and the Grottesque*, New York 2014, s. 145. Przekład własny, tekst oryginału: „the beautiful Italian manners, the sweet language, the quick recognition of a pleasant look or cheerful word, the captivating expression of a desire to oblige in everything”.

⁴⁷ A. Sadrin, dz. cyt., s. 132.

⁴⁸ Ch. Dickens, dz. cyt., s. 299.

⁴⁹ Tamże, s. 433. Przekład własny, tekst oryginału: „naturally well-disposed, and patient, and sweet-tempered. Years of neglect, oppression, and misrule, have been at work, to change their nature and reduce their spirit”.

⁵⁰ I. Dobrzycka, *Karol Dickens*, Warszawa 1972, s. 138.

⁵¹ A. Sadrin, dz. cyt., s. 132.

⁵² T. Wilkoń, *„Były to raj”: Mickiewicz w Neapolu*, [w:] tejeż, *„Nimfy oko błękitne”. Obrazy Neapolu w poezji polskiej XIX i XX wieku*, Katowice 2006.

⁵³ J.W. Goethe, *Podróż włoska*, red. P. Hertz, przeł. H. Krzeczkowski, Warszawa 1980, s. 146.

się lada czem”, „żyją oszczędnie i poprzestają na małym byle się nie napracować”⁵⁴. W powieści z 1883 r. Kraszewski odtwarza krajobraz Neapolu: „Całość tego widoku Neapolu i okolicy jaśniała cudowną harmonią wesela i rozkwitu, czuć w niej było tchnienie Boże, które te cuda zrodziło; barwy szafirowego morza, lazurowych niebios, [...] spalonych od słońca ruin”⁵⁵.

Autor *Pickwicka i Oliviera Twista* w reportażu z podróży pisze o kondycji społeczeństwa, skupia swoją uwagę na nierównościach społecznych spowodowanych przez industrializację i kapitalistyczny wyzysk pracowników: „Angielski bankier miał swoje biuro w wystarczająco dużym Palazzo przy Strada Nuova [...], kobieta [...] sprzedawała produkty wykonane na drutach; i czasami kwiaty. Nieco dalej dwóch czy trzech niewidomych mężczyzn czasami żebrało”⁵⁶. Zróżnicowanie klas społecznych można zauważyć we fragmencie opisującym obrządek pogrzebowy:

Dla bardzo biednych, są na zewnątrz za rogiem, [...] blisko morza, wspólne doły – jeden na każdy dzień w roku. [...] Kiedy umierają ludzie lepszej klasy, lub w momencie śmierci, ich najbliżsi krewni na ogół odchodzą [...] osoba zwana Confraternita tworzy procesję, przenosi trumnę i odprawia pogrzeb⁵⁷.

Kremer wykazuje zainteresowanie zwyczajami Włochów, opisując kondukt żałobny, którego jest obserwatorem w Neapolu: „śpiewy ponure [...], trumna w pons obita [...], ludzie w czarnych płaszczach, niosący chorągwie [...], na twarzach smutek zajęty”⁵⁸.

Dickens jest nadzwyczajnym obserwatorem ludzkich zachowań. Używa swoich umiejętności krytyki społeczeństwa wobec życia towarzyskiego i zwyczajów Włochów. Krytykę uzyskuje dzięki konstrukcji narratora – turysty, który dostrzega i obserwuje różne sytuacje w świecie dzieci i dorosłych. Jak zaznacza Alessandro Vescovi, Dickens uwielbiał rozmawiać z Włochami i obserwować ich zwyczaje, co postrzega się jako poszukiwanie ludzkich, a nie kulturowych doświadczeń⁵⁹. „Nie jest zadziwiające zobaczyć nieszczęśliwe niemowlę, owinięte w niezliczoną ilość materiału [...]. Ten zwyczaj [...] jest typowy wśród zwykłych ludzi. Zostawiają dziecko

⁵⁴ J. Kremer, *Podróż do Włoch. Dzieła: Z dodaniem życiorysu i rozbioru prac Kremera oraz notatek uzupełniających*, przez H. Struwego, t. 8–9, Chicago 1878.

⁵⁵ J.I. Kraszewski, *Na cmentarzu na wulkanie. Powieść współczesna*, Lwów 1883, s. 99.

⁵⁶ Ch. Dickens, dz. cyt., s. 293. Przekład własny, tekst oryginału: „The English Banker has his office in a good-sized Palazzo in the Strada Nuova [...], a lady [...] sells articles of her own knitting; and sometimes flowers. A little further in, two or three blind men occasionally beg”.

⁵⁷ Tamże, s. 301–302. Przekład własny, tekst oryginału: „For the very poor, there are, immediately outside one angle of the walls, [...] near the sea, certain common pits – one for every day in the year. [...] When the better kind of people die, or are at the point of death, their nearest relations generally walk off [...] the procession is usually formed, and the coffin borne, and the funeral conducted, by a body of persons called a Confraternita”.

⁵⁸ J. Kremer, dz. cyt., t. 8–9, s. 293.

⁵⁹ A. Vescovi, dz. cyt., s. 97.

gdziekolwiek [...]”⁶⁰; „Grupa przygnębionych dzieci, prawie nagich, krzyczących dalej tę samą prośbę”⁶¹. Podróżującego po Włoszech Dickensa uderzają momentami nie tylko obrazy biednych dzieci, ale również duża liczba ludzi niepełnosprawnych na ulicach. Jednak po pewnym czasie, jak pisał: „Liczba niepełnosprawnych na ulicach wkrótce przestała mnie zadziwiać”⁶². Podczas podróży Dickens na podstawie obserwacji kondycji człowieka wykorzystuje obrazy, jakie widzi, do opisu duszy i charakteru Włoch: „Toskańczyk, z cygarem w ustach, wałęsał się [...], a dzielny posłaniec [...] zaczął zabawiać mnie opowieściami ze swojego życia”⁶³.

Dickens odgrywa rolę portrecisty włoskich miast, kiedy przywołuje kolejne miejsce – Weronę. Ten piękny i często pojawiający się w sztuce punkt na mapie Włoch posiada wiele różnorodnych budynków, które stanowią tło dla romantycznej i tragicznej historii Romea i Julii: „malownicze miejsce ukształtowane przez niezwykłą i bogatą różnorodność fantastycznych budynków, że nie mogłoby być nic lepszego w centrum romantycznego miasta: sceny jednej z najbardziej romantycznych i pięknych historii”⁶⁴. Aura marzeń, samotności, snu to elementy tworzące rzeczywisty i nierealny świat, który opisuje Dickens. To, co wydaje się nierealne, staje się nową wersją rzeczywistości. Autor wprowadza do opisu miasta nerwowość i przypadkowość, co skłania do refleksji – z jednej strony mamy tu poczucie samotności i spokój, a z drugiej chaos i nieprzewidywalność, stosując wykrzyknienia: „Jak często [...] jak często [...]. Jakie zamieszanie [...]. Jaki blask [...] jak niebiesko, jak malowniczo!”⁶⁵. Dla Kremera miasto szekspirowskiego dramatu *Romeo i Julia* jest „arcydziełem miłości i poezji samej”⁶⁶. Kremer pochyła się nad tragiczną historią kochanków, wędruje śladami bohaterów sztuki, jednakże jest rozczarowany rzeczywistością w porównaniu do wykreowanego obrazu literackiego. Nad grobowcem Julii wyraża przekonanie, że „nikt nie wierzy w jego znaczenie historyczne, chyba jakaś młoda Angielka, co chorą sentymentalnością nad nim się rozplývając, dekla-

⁶⁰ Ch. Dickens, dz. cyt., s. 299. Przekład własny, tekst oryginału: „It is not unusual to see, lying [...] an unfortunate baby, [...] in an enormous quantity of wrapper. [...] This custom [...] is universal among the common people. A child is left anywhere [...]”.

⁶¹ Tamże, s. 411. Przekład własny, tekst oryginału: „A group of miserable children, almost naked, screaming forth the same petition”.

⁶² Tamże, s. 300. Przekład własny, tekst oryginału: „The number of cripples in the streets, soon ceased to surprise me”.

⁶³ Tamże, s. 317. Przekład własny, tekst oryginału: „The Tuscan, with a cigar in his mouth, went loitering off [...] and the brave Courier [...] began immediately to entertain me with the private histories”.

⁶⁴ Tamże, s. 336. Przekład własny, tekst oryginału: „picturesque a place, formed by such an extraordinary and rich variety of fantastic buildings, that there could be nothing better at the core of even this romantic town: scene of one of the most romantic and beautiful of stories”.

⁶⁵ Tamże, s. 409–410. Przekład własny, tekst oryginału: „How often [...] how often [...]. What riot, [...] What glare [...] how blue, how picturesque!”.

⁶⁶ J. Kremer, dz. cyt., t. 2, s. 290.

muje wiersze z tragedyi i, na wielką rozpacz uszu włoskich, wyśpiewuje fałszywie arye z owej opery⁶⁷. Przykre uczucie rozczarowania potęguje opis domu Julii:

To ten dom biedny, obleciały, wąski [...]. Na koniec wstąpiłem do wnętrza domu. Podworec wcale nie pałacowaty, a do tego zaśmiecony [...]. Na tym dziedzińcu jak gdyby świat cały wymarł. Ale nie! Spoza jakichś drzwi słycać gwar, hałasujące głosy. To szynk furmański! [...] Na koniec znalazłem schody; wprawdzie one jak prawie wszędzie w tym kraju, były kamienne, ale wąskie i wcale nie wspaniałe. I tak ciasno i niedomaszno i zaniedbano na pierwszym piętrze⁶⁸.

Rozżalenie wyglądem grobowca i domu Julii jest powodem do przemyśleń nad ulotnością życia, a wyprawa do Italii jest podróżą po śladach przeszłości i poszukiwaniem źródeł poznania⁶⁹. Olga Płaszczewska zwraca uwagę, że Kremer nie tylko zajmuje się prawdą historyczną, porównując ją do literatury, ale również koncentruje się na „napięci[u] panując[ym] między przeszłością a terażniejszością, minioną wielkością a upadkiem⁷⁰. Kremer postuluje, że Włochy są krajem „tradycji klasycznych⁷¹. Józef Ignacy Kraszewski również odwiedził to miejsce, zwiedzając Weronę sam. Wyeksponował podejście do miasta jako do umarłej rzeczywistości, którą tylko geniusz artystyczny w legendzie jest w stanie przekształcić⁷²: „Weronę wspaniale się ukazują z gmachami swymi, z okolicą pełną ruin zamków na górach, wspomnienie Romea i Julii białą nad nią leci chmurką. Dlaczego geniusz poety trwalszą okrywa sławą niż dziejowe całuny? Z jednego grobowca obrosłego chwastem wyrosnął ten kwiat cudowny⁷³.

Na kolejnych stronach pamiętnika Dickens przywołuje obraz wieży w Pizie i swoje rozczarowanie jej małym rozmiarem: „Nie była tak wysoko nad murem, jak się spodziewałem⁷⁴. Co więcej, pisarz zaznacza, że to miasto opanowane przez żebraków: „Żebracy wydają się reprezentować cały handel i przedsiębiorstwo w Pizie⁷⁵.

W zapiskach Kremera Wenecja stanowi epicentrum podziału między północą a południem. Po przekroczeniu tej granicy autor przenosi się w krainę baśni

⁶⁷ Tamże, s. 253.

⁶⁸ Tamże, s. 254–255.

⁶⁹ M. Łoboz, „*Bo jak poezja i sztuka, tak miłość jest idea*”. *Józefa Kremera peregrynacja do grobu Julii w Weronie*, „Prace Filologiczne. Seria Literaturoznawcza” 2009, t. 57, s. 149–162.

⁷⁰ O. Płaszczewska, *Literatura i legenda w „Podróży do Włoch” Józefa Kremera*, [w:] *Józef Kremer...*, s. 233.

⁷¹ J. Kremer, dz. cyt., t. 2, s. 210.

⁷² Tamże.

⁷³ J.I. Kraszewski, *Kartki z podróży...*, t. 1, s. 198.

⁷⁴ Ch. Dickens, dz. cyt., s. 357. Przekład własny, tekst oryginału: „It was nothing like so high above the wall as I had hoped”.

⁷⁵ Tamże, s. 359. Przekład własny, tekst oryginału: „The beggars seem to embody all the trade and enterprise of Pisa”.

i zapomina o przeszłości. U Dickensa Wenecja również jest doświadczeniem sennej i wymarzonej atmosfery miasta. Jednak Dickens stosuje takie środki stylistyczne jak *picturesque* oraz parodię, co sprawia, że opis Wenecji nie jest realny, tylko zdaje się jak ze snu:

Spojrzałem na łodzie i barki, na maszty, żagle, sznury, flagi; na grupy zajętych żeglarzy, pracujących przy ładunkach tych statków; [...] na wielkie statki ospałe w pobliżu; na wyspy zwieńczone wspaniałymi kopułami i wieżyczkami; i gdzie złote krzyże lśniły w świetle na szczycie cudownych kościołów, wypływających z morza! [...] Natrafiłem na miejsce tak niezwykle i tak majestatyczne, że cała reszta była marna i wyblakła w porównaniu z jej pochłaniającym pięknem⁷⁶.

Wielu czytelników zwraca uwagę, że *Pictures from Italy* kryją w sobie reakcje Dickensa na włoską sztukę. Listy pisarza ujawniają wnikliwe refleksje w kwestii obrazowania posagów, rzeźb, monumentów i obiektów sakralnych:

Myślałem, że wszedłem do Katedry [...]. Wielka struktura o ogromnych proporcjach; złota ze starymi mozaikami, przepelniona aromatem perfum, przygaszona dymem z kadzidła; kosztowna w skarby kamieni szlachetnych i metali; lśniących przez żelazne pręty; święta z ciałami zmarłych świętych⁷⁷.

W dalszej części opisu Dickens odkrywa przed czytelnikami stary pałac, „gdzie dawni władcy wyglądali surowo, na obrazach, ze ścian, [...] nadal zwycięscy na płótnach, walczyli i podbijali od dawna. Teraz obnażeni i puści! – zamyśleni nad swoją dumą i wygasłą mocą: bo to przeszłość; cała przeszłość”⁷⁸.

Podróż włoska Dickensa przyjmuje postać wspomnień opisywanych w listach przeplatanych z refleksjami, marzeniami i aurą snu. Stąd narracja dotyczy realnej podróży i jej kolejnych etapów, a z drugiej strony dzieje się na poziomie refleksji: „Splendor dnia, który ogarnął mnie w tym Śnie; jego świeżość, tempo, optymizm, błyski słońca na wodzie”⁷⁹. Polski badacz i pisarz Paweł Hertz uwypukla rolę utworu

⁷⁶ Tamże, s. 332. Przekład własny, tekst oryginału: „I looked down on boats and barks; on masts, sails, cordage, flags; on groups of busy sailors, working at the cargoes of these vessels; [...] on great ships, lying near at hand in stately indolence; on islands, crowned with gorgeous domes and turrets: and where golden crosses glittered in the light, atop of wondrous churches, springing from the sea! [...] I came upon a place of such surpassing beauty, and such grandeur, that all the rest was poor and faded, in comparison with its absorbing loveliness”.

⁷⁷ Tamże, s. 293. Przekład własny, tekst oryginału: „I thought I entered a Cathedral [...] A grand and dreamy structure, of immense proportions; golden with old mosaics, redolent of perfumes, dim with the smoke of incense; costly in treasure of precious stones and metals, glittering through iron bars; holy with the bodies of deceased saints”.

⁷⁸ Tamże, s. 332. Przekład własny, tekst oryginału: „where the old rulers [...] looked sternly out, in pictures, from the walls, [...] still victorious on canvas, fought and conquered as of old. [...] bare and empty now! – and musing on its pride and might extinct: for that was past; all past”.

⁷⁹ Tamże, s. 331. Przekład własny, tekst oryginału: „The glory of the day that broke upon me in this Dream; its freshness, motion, buoyancy; its sparkles of the sun in water”.

Kremera, zaznaczając, że może być traktowany jako przewodnik po zwiedzanych miejscach oraz jako rodzaj podróży artystycznej. Zapiski Kremera są „wykładem historii sztuki”⁸⁰. Dominuje w nich tendencja edukacyjna, ponieważ dzieło będące owocem podróży jest wszechstronne. W opisie rzeźby Michała Anioła Kremer posługuje się animizacją, co przedstawia się następująco: „uderzony światłem występował na jaw niby olbrzymie śnieżne widmo, to cofał się w ciemności nieprzejrzane. Zdawało się, że cała jego postać rusza się, że kroczy, że zmienia wyraz oblicza. [...] Przed tą postacią pożegnałem się z Florencją”⁸¹. W swoim dziele Kremer przywołuje postacie fikcyjne, takie jak Odyseusz czy Romeo i Julia, oraz realnych twórców dzieł literackich i malarskich, jak Dante, Szekspir, Goethe, Michał Anioł czy Rafael⁸². U Kraszewskiego wybór i opis dzieła sztuki nie zależą od popularności danego arcydzieła. Cytowany wyżej Hertz zwraca uwagę, że:

Kraszewski mówiąc o sztuce, rozróżnia zawsze dzieła wielkiego talentu i biegłości technicznej od dzieł wielkiego natchnienia i wzniosłości moralnej, tym drugim zawsze przyznając wyższość, hierarchizuje je według owej zasady jedności moralnej i estetycznej, którą u zenitu Odrodzenia zaczęto usuwać w cień. Woli np. malarstwo przedrenesansowe, technicznie mniej wyszukane, mniej biegłe, oszczędniejsze w środkach wyrazu, lecz za to mądrzej i głębiej ukazujące tło duchowe przedstawionego świata⁸³.

Tak jak Kremer, Dickens koncentruje się na szczegółach niezliczonych miejsc i obiektów. Przypadkowo odkrywa pomieszczenie i opisuje je chaotycznie, a może nawet niedbale, co skutkuje stworzeniem realnego obrazu w następujący sposób:

[...] starożytne zabytki; zniszczone mieszkania, w których meble, na wpół okropne, na pół groteskowe, gniły. Były tam obrazy, przepełnione takim trwałym pięknem i ekspresją: z taką pasją, prawdą i mocą: że wyglądały tak młodo i nowo rzeczywistości wśród mnóstwa widm⁸⁴.

Opisy podróży po Włoszech wzbudzają potrzebę w czytelnikach i krytykach do przejrzenia literackich strategii, które Dickens wprowadza i wykorzystuje do uzyskania wyobrażenia o danym miejscu. Powszechnie wiadomo, że pamiętniki z podróży dostarczają ogólny zarys danego kraju bądź regionu, jego mieszkańców i ich maniery. Historie z wyprawy i unikatowe doświadczenia z podróży tworzą obrazy, które wzmacniają relacje z wojaży. Jak zaznacza Michael Hollington: „Włochy

buoyancy; its sparkles of the sun in water”.

⁸⁰ J. Ugniewska, dz. cyt., s. 183.

⁸¹ J. Kremer, dz. cyt., t. 3, s. 562.

⁸² Tamże.

⁸³ P. Hertz, *Posłowie*, [w:] I.J. Kraszewski, *Kartki z podróży...*, t. 2, s. 465.

⁸⁴ Ch. Dickens, dz. cyt., s. 335.

Dickensa były nowoczesne, nie klasyczne⁸⁵. Dickens przedstawia Włochy pełne kontrastów – z jednej strony odtwarza obraz nowoczesnego teatru: „bardzo ładny nowoczesny teatr”⁸⁶, a z drugiej ukazuje pozostałości po Grekach, Rzymianach oraz Etruskach⁸⁷. Kwintesencja wizji Włoch według Dickensa może być odzwierciedlona w jednym wyrażeniu: „Klejnoty osadzone w brudzie”⁸⁸. Podróż do Włoch dla Kremera to też okazja do duchowego pokrzepienia, porzucenie codziennych frustracji i utrapień. Przywoływana kilkakrotnie w artykule Olga Płaszczewska podkreśla, że styl Kremera przybiera swobodną postać, z użyciem dygresji, co świadczy o popularyzatorskiej idei dzieła⁸⁹. Podsumowując, jego dzieło jest nie tylko relacją z podróży i zbiorem refleksji nad dziedzictwem artystycznym Włoch, ale zanurzeniem w kulturę i literaturę europejską. Z kolei Kraszewski kieruje swoją uwagę ku śladom starożytnym. To ważne, ponieważ, jak zauważa Magdalena Rudkowska, „ruiny mają znaczeń więcej niż piękne gmachy”⁹⁰.

Bibliografia

A Companion to Charles Dickens, red. D. Paroissien, Oxford 2008.

Bernardini L., *Józef Kremer we Florencji*, [w:] *Józef Kremer (1806–1875)*, red. J. Maj, Kraków 2007, s. 195–209.

Chaney E., *The Evolution of the Grand Tour. Anglo-Italian Cultural Relations since the Renaissance*, London 1998.

Chesterton G.K., *Charles Dickens, Appreciations and Criticisms of the Works of Charles Dickens*, London–New York 1911.

Chlebowski P., *Spotkania Józefa Ignacego Kraszewskiego z „Ostatnią Wieczerzą”, czyli trzy epizody z włoskiej podróży*, „Quart” 2015, t. 36, nr 2, s. 40–55.

Dickens and Italy. “Little Dorrit” and “Pictures from Italy”, red. M. Hollington, F. Orestano, Newcastle upon Tyne 2009.

Dickens Ch., *American Notes and “Pictures from Italy”*, Oxford 1957.

Dobrzycka I., *Karol Dickens*, Warszawa 1972.

Drew J.M.L., *Pictures from the “Daily News”. Context, Correspondents, and Correlations*, „Dickens Quarterly” 2007, t. 24, nr 4, s. 230–246.

Dyboski R., *Charles Dickens: życie i twórczość*, Warszawa 1936.

Flint K., ‘Introduction’ to *Charles Dickens, “Pictures from Italy”*, London 1998.

Flint K., *The Victorians and the Visual Imagination*, Cambridge 2000.

Forster J., *The Life of Charles Dickens*, London 1928.

⁸⁵ M. Hollington, *Italy*, s. 303. Przekład własny, treść oryginału: „Dickens’s Italy was modern, not classical”.

⁸⁶ Ch. Dickens, dz. cyt., s. 339. Przekład własny, treść oryginału: „a very pretty modern theatre”.

⁸⁷ Tamże.

⁸⁸ Tamże, s. 326. Przekład własny, treść oryginału: „Jewels set in dirt”.

⁸⁹ O. Płaszczewska, *Literatura i legenda...*, s. 221–240.

⁹⁰ M. Rudkowska, dz. cyt.

- Franczyk P., „Cały świat gra nam skocznego tana” – o świecie Józefa Kremera na podstawie polskiego etapu w podróży do Włoch, „Meritum” 2013, t. 5, s. 107–118.
- Goethe J.W., *Podróż włoska*, red. P. Hertz, przeł. H. Krzeczkowski, Warszawa 1980.
- Hollington M., *Dickens and the Grotesque*, New York 2014.
- Hollington M., *Italy*, [w:] *Oxford Reader's Companion to Dickens*, red. P. Schlicke, Oxford 2000, s. 303–306.
- Hollington M., *The Cricket on the Hearth and Its Operatic Adaptations*, [w:] *Charles Dickens 200. Text and Beyond. A Commemorative Volume*, t. 2, red. G. Hartvig, A.C. Rouse, [b.m.] 2015, e-wydanie.
- Kraszewski J.I., *Kartki z podróży 1858–1864*, przyp. i posł. P. Hertz, t. 1–2, Warszawa 1977.
- Kraszewski J.I., *Na cmentarzu na wulkanie. Powieść współczesna*, Warszawa 1883.
- Kraszewski J.I., *Wieczory dreźnieńskie*, Lwów 1866.
- Kraszewski J.I., *Żyd. Obrazy współczesne*, Kraków 1960.
- Kremer J., *Podróż do Włoch*, t. 1–3, Wilno 1859–1864.
- Kremer J., *Podróż do Włoch. Dzieła: Z dodaniem życiorysu i rozbioru prac Kremera oraz notatek uzupełniających*, przez H. Struvego, t. 8–9, Chicago 1878.
- Łoboz M., „Bo jak poezja i sztuka, tak miłość jest idea”. Józefa Kremera peregrynacja do grobu Julii w Weronie, „Prace Filologiczne. Seria Literaturoznawcza” 2009, t. 57, s. 149–162.
- Metz N.A., *Italy: The Sequel*, „Dickens Quarterly” 2008, t. 25, nr 1, s. 37–45.
- Orestano F., *Charles Dickens and Italy: “The New Picturesque”*, [w:] *Dickens and Italy. “Little Dorrit” and “Pictures from Italy”*, red. M. Hollington, F. Orestano, Newcastle upon Tyne 2009, s. 49–63.
- Owczarz E., *Włochy i Kraszewski. Metafizyka przestrzeni*, „Prace Filologiczne. Seria Literaturoznawcza” 2009, t. 57, s. 193–209.
- Oxford Reader's Companion to Dickens*, red. P. Schlicke, Oxford 2000.
- Płaszczewska O., *Literatura i legenda w „Podróży do Włoch” Józefa Kremera*, [w:] *Józef Kremer (1806–1875)*, red. J. Maj, Kraków 2007, s. 221–262.
- Płaszczewska O., *Wizja Włoch w polskiej i francuskiej literaturze okresu romantyzmu (1800–1850)*, Kraków 2003.
- Rudkowska M., *Gruzy i ruiny w twórczości Józefa Ignacego Kraszewskiego*, „Napis” 2001, seria 7, s. 465–473.
- Sadrin A., *Dickens, Europe and the New Worlds*, London 1999.
- Slater M., *Charles Dickens. A Life Defined by Writing*, Cornwall 2009.
- Struve H., *Życie i prace Józefa Kremera jako wstęp do jego dzieł*, Warszawa 1881.
- Ugniewska J., *Podróż do Włoch Józefa Kremera*, [w:] *Józef Kremer (1806–1875)*, red. J. Maj, Kraków 2007, s. 181–188.
- Vescovi A., *Themes and Styles in “Pictures from Italy”*, [w:] *English Travellers & Travelling*, Milano 2002.
- Vescovi A., Villa L., Vita P., *Introduction*, [w:] *The Victorians and Italy. Literature, Travel Politics and Art*, red. ciż, Milano 2009, s. 9–15.
- Wilkoń T., „Byłby to raj”: Mickiewicz w Neapolu, [w:] tejże, „Nimfy oko błękitne”. *Obrazy Neapolu w poezji polskiej XIX i XX wieku*, Katowice 2006, s. 32–39.
- Witkowska A., Przybylski R., *Pamiętnikarstwo doby romantyzmu*, [w:] tychże, *Romantyzm*, Warszawa 1997, s. 603–623.

Italy in perspective of Dickens and the 19th century Polish writers

Abstract

The paper analyzes the way Italy is presented in Dickens', Kremer's and Kraszewski's travelogues and works. They sometimes construct their image of Italy from different perspectives applying various types of texts and stylistic devices. Special attention was given to similarities and differences between three images of Italy in the 19th century literature. Theoretical aspects of Grand Tour and Dickens' travel to Italy are shortly discussed.

Słowa kluczowe: *Pictures from Italy*, Charles Dickens, Józef Ignacy Kraszewski, Józef Kremer, dzienniki z podróży, obrazy Włoch

Keywords: *Pictures from Italy*, Charles Dickens, Józef Ignacy Kraszewski, Józef Kremer, travelogues, pictures of Italy

Annales Universitatis Paedagogicae Cracoviensis

Studia Historiolitteraria 17 (2017)

ISSN 2081-1853

DOI 10.24917/20811853.17.8

Magdalena Sadlik

Uniwersytet Pedagogiczny im. KEN w Krakowie

„Zobaczyć niebo opiewane przez poetów całej ziemi, zobaczyć Włochy”¹ – północna Italia w relacjach Stanisława i Władysława Bełzów

Od średniowiecza Italia była jednym z ważniejszych państw na mapie wojaży polskich podróżników, co z kolei nie pozostało bez wpływu na ilość spisywanych relacji, wrażeń i wspomnień. Nie sposób wymienić tu wszystkich powstałych w drugiej połowie XIX i na początku XX w., choćby z tego względu, że znaczna ich część ukazywała się tylko w ówczesnej prasie, nie zyskując później książkowego wydania. U schyłku XIX w. liczba relacji i opisów przytłaczała już samych autorów, powątpiewających w sens spisywania kolejnych, jak zastanawiał się powodowany troską o czytelnika Stanisław Bełza:

Czyż czytelnik nie ma już dosyć tych wykrzykników i zachwyty, jakie wydzierają się z pod pióra wszystkich opisujących Włochy, na wspomnienie skarbów artystycznych, jakim równych w żadnym zakątku świata nie znajdzie? Czyż nie nużą go już opowiadania na różne sposoby, jednej i tej samej rzeczy, składając usta jego do ziewania, jak słuchaczy wesołych dykteryjek Pana Jowialskiego Fredry?²

Ta świadomość towarzyszyła też przemierzającej północne Włochy Marii Konopnickiej. „Kto by chciał opisać ten plac [...] podejmowałby rzecz dawno już zrobioną”³ – skwitowała krótko, uwalniając się tym samym od konieczności opisu placu św. Marka. Wobec bogatej literatury przedmiotu⁴ Bełza zrezygnował natomiast z opisu Florencji, odsyłając czytelnika do lektury prozy Madame de Staël i *Kartek z podróży* Józefa Ignacego Kraszewskiego⁵.

¹ J. Mohort [właśc. J. Ochorowicz], *Przelotne wrażenia z podróży do Rzymu*, Warszawa 1899, s. 5.

² S. Bełza, *Za Apeninami. Wiązka wrażeń podróżnych*, Kraków 1890, s. 44.

³ M. Konopnicka, *Wrażenia z podróży*, Warszawa 1884, s. 78.

⁴ Zob. O. Płaszczewska, *Podróż włoska w kulturze i literaturze*, [w:] tejże, *Wizja Włoch w polskiej i francuskiej literaturze okresu romantyzmu (1800–1850)*, Kraków 2003, s. 40–49.

⁵ S. Bełza, *Za Apeninami*, s. 44.

Dziewiętnasto- i dwudziestowieczne wojaże po „kraju poezji, nauk, blasków, woni i płomiennego słońca”⁶ doczekały się już wielu opracowań⁷. Dlatego też spośród imponującej liczby relacji wybrałam zaledwie kilka, które jak dotychczas nie cieszyły się szczególnym zainteresowaniem historyków literatury, a wydają się warte przypomnienia: *Z Wenecji do Neapolu. Wrażenia z podróży* Władysława Bełzy oraz *Za Apeninami, Na lagunach, Obrazy i obrazki Wenecyi* Stanisława Bełzy. Prócz więzów krwi tych dwóch braci łączyły przynależność do pokolenia Szkoły Głównej, sentyment do dziedzictwa romantyzmu – zwłaszcza kult Mickiewicza, a wreszcie nieprzezwyciężona słabość do „kraju gdzie cytryna dojrzewa”. Obaj literaci znali Włochy znacznie lepiej niż większość ówczesnych turystów zwiedzających kolejne obowiązkowe punkty z bedekerem w ręku. Niewątpliwie bracia podpisaliby się z przekonaniem pod słynną konstatacją Świrskiego – bohatera Henryka Sienkiewicza, w myśl której „każdy człowiek ma dwie ojczyzny: jedną swoją najbliższą, a drugą: Włochy”⁸. Obaj wielokrotnie uwzględniali Italię w planach swych częstych wojaży; Władysław Bełza na kartach swej książki deklarował, iż odwiedza ją co roku. O ile dość okazjonalnie poświęcał on swoją uwagę podróżopisarstwu, o tyle dla Stanisława Bełzy – adwokata z wykształcenia i zawodu – było ono jedyną formą twórczej aktywności. Konsekwentnie, przez całe życie każdą z rozlicznych podróży uwieczniał na kartach kolejnych książek, których napisał w sumie ponad trzydzieści. Jego poświęcone Italii publikacje cieszyły się niemałym zainteresowaniem, o czym świadczą liczne wznowienia – „wiązka wspomnień podróżnych zza Apenin” zyskała aż cztery wydania. W sumie ojczyźnie Dantego poświęcił ten stołeczny prawnik cztery książki, dwie z nich dotyczyły Wenecji. Pełniły one z powodzeniem rolę przewodników, jak zapewniał recenzent *Na lagunach* – Wincenty Kosiakiewicz, kierując się przede wszystkim przesłankami o utylitarnym charakterze: „Z pożytkiem można ją przeczytać – i, co więcej, z pożytkiem włożyć do kufereczka podróżnego, jeżeli komuś wypadnie zwiedzać kraje, przez P. Bełzę opisane. Jest to bardzo dobry przewodnik”⁹.

Większość relacji układała się najczęściej w podobny schemat, który zdeterminowany był szlakiem podróży biegnącym zazwyczaj od miast północnych Włoch: Triestu, Wenecji i Werony, przez Rzym, aż po Neapol. Taką też trasę proponują swoim czytelnikom Bełzowie. W przeciwieństwie do innych relacji z podróży stanowiących zazwyczaj opis jednego, konkretnego wyjazdu Władysław Bełza oferuje czytelnikowi sumę swych podróżnych doświadczeń zebranych na przestrzeni lat. Tym

⁶ Tamże, s. 2.

⁷ Zob. A. Achtelek, *Sprawcza moc przechadzki, czyli polski literat we włoskim mieście*, Katowice 2015; też, *Wenecja mityczna w literaturze polskiej XIX i XX wieku*, Katowice 2002; S. Burkot, *Polskie podróżopisarstwo romantyczne*, Warszawa 1980, s. 356–373; J. Lyszczyzna, *Konstantego Gaszyńskiego „Listy z podróży po Włoszech”*, [w:] *Wokół reportażu podróżniczego*, red. E. Malinowska, D. Rott, Katowice 2004, s. 107–114; O. Płaszczewska, *Przestrzenie komparatystyki – italianizm*, Kraków 2010; też, *Wizja Włoch...*

⁸ H. Sienkiewicz, *Na jasnym brzegu*, Warszawa 1897, s. 162.

⁹ W. Kosiakiewicz, *Na lagunach*, „Gazeta Polska” 1894, nr 245, s. 3.

zapewne można tłumaczyć niejednorodność formy i stylu *Z Wenecji do Neapolu*. O ile w pierwszym poświęconym Wenecji rozdziale autor epatuje czytelnika gawędziarską narracją, nie szczędząc mu barwnych rodzajowych scenek, o tyle kolejne upodabniają się do przewodnikowych opisów prezentujących najważniejsze zabytki zwiedzanych miast na tle krótkiego rysu historycznego. Władysław Bełza nazwie skromnie swoje zapisy „notatkami”, spragnionych wiedzy czytelników odsyłając do książki swego brata *Na lagunach*¹⁰. Ale i Stanisław odżegnywał się od formy wyczerpującego, podręcznikowego kompendium, określając swą książkę jako „spowiedź z wrażeń”¹¹, a takie ujęcie wskrzeszało formę romantycznej podróży.

Już otwierające książkę Władysława Bełzy osobliwe *vademecum* dla potencjalnych podróżników, zamknięte w formie niepretensjonalnego wierszyka zapowiadało użytkowy charakter relacji:

Chcesz korzyść mieć z wędrowki
To ranną wyrusz dołą;
Bierz spory trzos gotówki,
A mało gratów z sobą.
Idź wolno krok za krokiem,
Nie zwierzaj się nikomu
Patrz wszędzie baczem okiem,
A troski zostaw w domu¹².

Następnie autor zabiera czytelnika do najlepszej w mieście – wedle jego zapewnień – kawiarni Carlo Lavena na placu św. Marka, funkcjonującej do dzisiaj. Na tle dziewiętnastowiecznych relacji otwierających się często patetyczną apoteozą Italii bądź standardowym opisem podróży zarówno powyższa wierszowana przedmowa, jak i sam początek opisu rysuje się dość oryginalnie. Natomiast tej konwencji uczynił za dość Stanisław, rozpoczynając swą relację podniosłą, płomienną, obfitującą w pytania retoryczne perorą:

[...] czy ty wiesz o Italio nadobna, – jaki czar tkwi w twojej ziemi, ile wrażeń przebiega z serca do głowy na sam dźwięk Twojego nazwania? Czy ty wiesz, że o tobie ciągle marzy i artysta z płomienną wyobraźnią, wiążący na wąskim płótnie cząstkę własnego ducha. I kochanek goniący za ideałem, jakiego nie szukać na tej ziemi i bogacz niewiedzący co z groszem zrobić [...]? O! Ty nie wiesz o tym Italio, ty się nie starasz wcale, brudne i obdarte twoje dzieci raczej wstrętem niż powabem przejmują, mimo to lecą ku tobie, jak ćmy do światła, ludy północy i wschodu, choć jak ćmy w świetle nie rzadko opalają sobie u twoich ognisk skrzydła. Lecą i lecieć będą bez końca, – boś ty ojczyzna sztuk nadobnych, boś ty rozsadnica cywilizacji, w czasach, gdy reszta świata w pomrokach chodziła nocy, boś ty kraj poezji i nauki, blasków, woni i płomiennego słońca¹³.

¹⁰ Zob. W. Bełza, *Z Wenecji do Neapolu. Wrażenia z podróży*, Kraków 1910, s. 32.

¹¹ S. Bełza, *Obrazy i obrazki Wenecji*, Warszawa 1910, cz. 2, s. 93.

¹² W. Bełza, *Zamiast przedmowy*, [w:] tegoż, *Z Wenecji...*

¹³ S. Bełza, *Za Apeninami*, s. 1–2.

W przytoczonym tu fragmencie oddał Stanisław Bełza istotę kształtującego się na przestrzeni lat mitu, w myśl którego przedstawiano Italię jako kolebkę europejskiej cywilizacji, ojczyznę sztuki, nęcącą przybyszów kolorytem Południa. Podobnie jak w przypadku innych miejsc o literackiej sławie: Ziemi Świętej czy Konstantynopola, już sama konfrontacja zrodzonych za sprawą lektur wyobrażeń z rzeczywistością – konkretnym miejscem, w którym znaleźli się tu i teraz, była dla podróżników niemałym wyzwaniem¹⁴.

Wenecja – miasto ze snów

Choć jako obowiązkowy punkt na mapie Grand Tour Wenecja znalazła się już w XVII w.¹⁵, to jej literacka kariera rozpoczyna się dopiero za sprawą George’a Byrona i jego *Wędrowek Childe Harolda*¹⁶. Toteż trudno się dziwić, iż w książkach obu braci kilkakrotnie powraca jego nazwisko. Stanisław Bełza ze wzruszeniem będzie wskazywał czytelnikom hotel, w którym podczas swojego pobytu w Wenecji zatrzymał się poeta, a swoje *Obrazy i obrazki z Wenecyi* otwiera przywołaniem jego słów: „obraz tego miasta jest podobny do snu, a historia jego do romansu”¹⁷. *Nota bene* ta metafora snu powracała później często w dziewiętnasto- i dwudziestowiecznych opisach¹⁸. Odwołując się do sugestywnych, byronowskich obrazów Wenecji-snu, Wenecji-grobu¹⁹, roztacza Stanisław Bełza poetycką, godną neoromantyka wizję, w której pejzaż „dziwnego miasta” jawi się, podobnie jak we wspomnieniach poprzedników²⁰, niczym osobiwa scenografia teatralnego przedstawienia:

I zdaje ci się, że jesteś w teatrze, na czarodziejskim widowisku, że zręczny sztukmistrz rozpostarł przed tobą wspaniałe dekoracje, że te lustra jasnych wód, te kręte nitki kanałów, te odrapane, kąpiące się w wodzie pałace, i te czarne, niby karawany przenikające się między nimi gondole, to nie rzeczywistość, to malowidła rzucone kunsztowną ręką artysty na teatralne płótno. Do utwierdzenia cię w tym mniemaniu przyczynia się grobowy spokój, jaki dokoła Ciebie panuje. Masz przed sobą rozległe miasto, a przedstawia ci się ono jak cmentarz, żaden turkot nie dolatuje twoich uszów, żaden krzyk nie rozdziera powietrza. Wszystko zdaje się w tem mie-

¹⁴ Zob. M. Konopnicka, dz. cyt., s. 77.

¹⁵ Zob. P. Ackroyd, *Miasto żywe*, [w:] tegoż, *Wenecja. Biografia*, przeł. T. Biedroń, Poznań 2015, s. 250.

¹⁶ Zob. tenże, *Pielgrzymi i turyści*, [w:] tegoż, *Wenecja*, s. 253; M. Brahmer, *Powinowactwa polsko-włoskie. Z dziejów wzajemnych stosunków kulturalnych*, Warszawa 1980, s. 206; O. Płaszczewska, *Wizja Włoch...*, s. 289.

¹⁷ G. Byron cyt. za: S. Bełza, *Na lagunach*, Warszawa 1910, s. 3.

¹⁸ Stanisław Grzybowski rozpoczyna swój szkic poświęcony Wenecji stwierdzeniem: „Wenecja nie jest miastem. Jest snem”, tenże, *Wenecja czyli wolność i porządek*, [w:] *Trzydzieści miast czyli antynomie kultury europejskiej*, Wrocław 2000, s. 102.

¹⁹ Zob. P. Ackroyd, *Śmierć w Wenecji*, [w:] tegoż, *Wenecja*, s. 341–346.

²⁰ Zob. tenże, *Wenecja*, s. 133–134.

ście drzemać w letargu słodkim, wszystko żyć jakimś życiem nie z tego świata, snu błogie bóstwa wszechwładnie królują tu nad temi wodami [...]”²¹.

Toteż mogłoby się wydawać, że arsenał wszelkich metafor i innych środków artystycznego wyrazu został już dawno wyczerpany przez podróżopisarzy wcześniejszych epok, zwłaszcza przez romantyków, jednak Stanisław Bełza potrafi zaskoczyć swymi skojarzeniami. Tylko ten miłośnik twórczości Mickiewicza mógł przyrównać liczne, wyrastające z morza wysepki laguny weneckiej do grzybów zbieranych przez gości Sędziogo w *Księdze III* epopei, a ich budynki – do bohaterki znanej ballady: „To miasto niby Łódź lekka, rzucona na powierzchnię tu Adriatyku, te gmachy niby Świtezianki wydobywające się ze spienionych fal [...]”²². Metaforę Wenecji-cmentarza łączyć wypada z upadkiem Rzeczypospolitej Weneckiej. Bełzowie, podobnie jak inni literaci-podróżnicy²³, podążają śladami niegdysiejszej świetności miasta, której świadectwem pozostają zachowane pałace, i ze smutkiem odnotowują ich degradację: „zamkniętymi na głucho okiennicami, patrzą na ciebie jak oczyma ślepca i skarżą się na sponiewieraną swoją chwałę i na nieuszanowaną sędziwość”²⁴.

Wenecja Władysława Bełzy, skreślona chwilami na przekór romantycznym konwencjom, jest gwarnym, pulsującym życiem miastem, którego teraźniejszość jest równie warta uwagi co imponująca historia. W przeciwieństwie do innych literatów fascynacji miastem nie wiąże on z jego mitologizacją, ostentacyjnie wręcz akcentując nader przyziemne niedogodności i czyhające na turystów niebezpieczeństwa. Zamiast mocno już skonwencjonalizowanych eksklamacji zachwytów i popisów kunsztownymi metaforami, które mogłyby przyćmić wcześniejsze opisy Wenecji, autor ofiaruje konkretne, porażające swym realizmem wskazówki:

Strzeż się w Wenecyi złodzieja²⁵.

Ale ktokolwiek wybiera się do Wenecyi, niech dobrze zaopatrzy swą kieskę, bo Włosi mają węż bardzo delikatny, – z daleka zwęszą gołego [...]”²⁶.

Poetyczny opis „czarownego grodu” zastąpiony zostaje scenką rodzajową ze „zgrają brudnych i obszarpanych uliczników” „wyjących jak stado pawianów” w roli głównej²⁷.

Na przekór literatom skłonny podróżującym do Włoch przypisywać tęsknotę za pięknem i duchowością, Władysław Bełza wskazuje na znacznie mniej szlachetne motywacje, zarzucając rodakom snobizm:

²¹ S. Bełza, *Obrazy i obrazki...*, cz. 1, s. 20–21.

²² Tamże, s. 19.

²³ Zob. A. Ahtelik, *Wenecja mityczna...*, s. 98–105; O. Płaszczewska, *Wizja Włoch...*, s. 104–106; też, *Wobec „miasta umarłego”, [w:]* tejsze, *Przestrzenie komparatystyki...*, s. 471–472.

²⁴ W. Bełza, *Z Wenecyi...*, s. 34.

²⁵ Tamże, s. 20.

²⁶ Tamże, s. 31.

²⁷ Tamże, s. 17–18.

Po co przyjeżdża się do Wenecji? Zakochane pary po to, aby na siebie patrzeć i nic poza sobą nie widzieć. Anglicy, żeby uciec przed spleenem i porównać czy opis w Baedekerze zgadza się z rzeczywistością. Niemiec, żeby się czegoś nauczyć. Francuz by się bawić, – a Polak, by grać tu rolę arystokraty i po powrocie do domu pochwalić się, że go w hotelach tytułowano: „conte”²⁸.

Czytelnikowi wspomnień podróży Władysława Bełzy przesunie się przed oczami barwny korowód przygodnie napotkanych, a sugestywnie skreślonych postaci, by wspomnieć tylko o „zardzewiałym szlachcicu spod Odessy”²⁹, „damie chudej jak szczapa”³⁰, „mamie grubej jak foka”³¹. Będzie też miał okazję poznać mniejsze i większe perypetie podróży: od sfluczzonego lustra weneckiego, po utarczki z drobnymi naciągaczami, zamieniające się pod piórem literata w humorystyczne scenki rodzajowe, i zgubiony w genueńskim błocie kalosz. Dzięki wspomnieniom Bełzy dociekliwy czytelnik ma szansę pozyskać informacje, nieistotne wprawdzie z punktu widzenia przeciętnego turysty zwiedzającego najśłynniejsze zabytki, ale ważne dla tych, którzy prócz samych murów miast pragną poznać również ich mieszkańców, ich styl życia i zwyczaje, by przypomnieć fragment poświęcony matym Wenecjanom, ulubionym zabawkom i dziecięcym rozrywkom. Autor daje się także poznać jako koneser niewieściej urody udzielający swojemu znajomemu – lwowskiemu lowelasowi – niezbędnych informacji w tej materii:

Nie w samej jednak Wenecji, [...] należy szukać pięknych i nadobnych twarzyczek. I tu ich naturalnie nie brak, jakem to wyżej zaznaczył, – ale prawdziwe piękności, jak perły w morzu, kryją się na okolicznych wyspach, na Burano, Torcello, Ghioggii... Tam dopiero widziałem śliczne co się zowie twarzyczki i pełne harmonii kształty, i tam dopiero powziąłem wyobrażenie o piękności Wenecyanek³².

Wspomnieć wypada, iż wysławianie urody Włoszek miało swoją bogatą literacką tradycję, dla Władysława Bełzy uosobieniem ideału kobiecego piękna były przede wszystkim mieszkanki Werony.

Miał on być może w pamięci wskazania brata, przestrzegającego przed małosłownym postrzeganiem Wenecji przez pryzmat zanieczyszczonej wody w kanałach³³; w ostatecznym rozrachunku drobne uciążliwości nie zdołały przysłonić Władysławowi Bełzie piękna tego miasta:

Bo to pewna, że kto raz tylko widział Wenecję, ten już jej nigdy nie zapomni i jak Mickiewicz do swojej Maryli, tak on do tej oblubienicy Adryatyku, tęsknić będzie przez całe życie... I zapomina się o tej hałasie z całego świata, która ją tu napęlnia swym papuzim gwarem; o natręctwie tutejszych przekupniów; o tych żebrakach na

²⁸ Tamże, s. 31.

²⁹ Tamże, s. 28.

³⁰ Tamże, s. 13.

³¹ Tamże, s. 42.

³² Tamże, s. 23.

³³ Zob. S. Bełza, *Obrazy i obrazki...*, cz. 2, s. 99.

Molo; a pamięta się tylko o jej przedziwnym uroku, o tych wspaniałych pałacach, o tych muzeach pełnych nieocenionych skarbów sztuki, o tych świątyniach, które potężna Rzeczpospolita potężnemu Bogu stawiała... Tem tylko ma się przepełnioną duszę i o tem się tylko myśli, gdy się opuszcza Wenecję³⁴.

Trudno by znaleźć drugie europejskie miasto budzące tyle emocji, miasto, które gościłoby równie często na kartach literatury, miasto-mit. Przemierzając w ślad za swymi poprzednikami wąskie uliczki, pokonując kanały gondolami – morskimi rumakami³⁵, Bełzowie utrwalali romantyczny obraz „perły Włoch”³⁶, „dawnej królowej Adriatyku”³⁷.

Z Polski do ziemi włoskiej, „z ziemi włoskiej do Polski”

Obaj bracia, co znamienne dla wielu dziewiętnastowiecznych rodaków-podróżników, na obcej ziemi szukali... Polski³⁸, uporczywie wypatrując ojczystych pamiątek. W imię umacniania narodowej tożsamości, a przede wszystkim „ku pokrzepieniu serc” literaci prowadzili swych czytelników szlakiem niegdysiejszych polskich zwycięstw, odnotowując skrętnie wszelkie sukcesy rodaków. Toteż Władysław Bełza zawędruje do kościoła San Giovanni e Paolo, w którym niegdyś, podczas oratorskiego konkursu, zatriumfował Polak Stefan Niegoszewski³⁹. Natomiast odnajdując w albumie studentów uniwersytetu padewskiego znane nazwiska, m.in. Kochanowskiego, Kopernika, Zamoyskich, Tarnowskich, zapewnia potencjalnych turystów: „serce twoje wzbierze dumą i radością, bo przekonasz się z tych kart i z tych godeł, że ziomkowie twoi w spółzawodnictwie o światło i wiedzę, szli na równi z innymi narodami, a często nawet o krok je wyprzedzali”⁴⁰. Z tego też względu – jak utrzymuje Stanisław – „Padwa drogą jest każdemu Polakowi”⁴¹. Taka wędrówka śladami przodków, dawnych studentów padewskiej wszechnicy, należała już do pewnej tradycji – na początku XIX w. wspomina o nich z dumą m.in. Stanisław Dunin-Borkowski⁴².

Przemierzając włoskie szlaki, którymi wcześniej podążali polscy literaci, tułacze, żołnierze, Władysław Bełza wykorzysta każdy pretekst do przeprowadzenia choćby krótkiej lekcji ojczystej historii.

³⁴ W. Bełza, *Z Wenecyi...*, s. 55. Przykry zapach wody niejednemu podróżnikowi burzył romantyczny nastrój, ta kwestia wielokrotnie powracała w relacjach z podróży, zob. P. Ackroyd, *Wenecja*, s. 346.

³⁵ S. Bełza, *Obrazy i obrazki...*, cz. 1, s. 37.

³⁶ W. Bełza, *Z Wenecyi...*, s. 32.

³⁷ Tamże.

³⁸ Zob. T. Budrewicz, *Kodeks Polaka w podróży*, [w:] *Podróż i literatura 1864–1914*, red. E. Ichnatowicz, Warszawa 2008, s. 548–562.

³⁹ Zob. W. Bełza, *Z Wenecyi...*, s. 49.

⁴⁰ W. Bełza, *Z Wenecyi...*, s. 71.

⁴¹ S. Bełza, *Za Apeninami*, s. 19.

⁴² Zob. S. Dunin-Borkowski, *Podróż do Włoch w latach 1815–1816*, Warszawa 1820, s. 51.

Wszakże to w tem mieście nasz Henryk Dąbrowski wydał na początku 1797 roku ową płomienną odezwę, która potężnem echem odbiła się w sercach Polaków! Wszakże to tu, na tem lombardzkim polu, zawiązały się pierwsze kadry owych sławnych później legionów [...]. A gdym już opuszczał Medyolan i zajął miejsce w pociągu unoszącym mię do Genui, to w rytmicznym obrocie kół u wagonu, wyrażnie brzmiała mi nuta owej słynnej piosenki polskich legionistów, która, jak była dla nich hasłem nadziei i otuchy, tak nie przestała być dla nas wiecznie ożywiającem źródłem pokrzepienia⁴³.

W imię patriotyczno-dydaktycznych przesłanek nie zawaha się również przypomnieć bolesnych dla Polaków wydarzeń – „ku przestrodze”, aby w przyszłości uniknąć podobnych błędów wynikających z politycznej naiwności. Toteż przebywając w Genui, nie zapomni o polskich legionistach, którzy z tego włoskiego miasta popłynęli na San Domingo:

Odjazd z Genui tych dzielnych wiarusów polskich, był tragicznym epilogiem ich sześćdziesięcioletniej tułaczki, w nędzy i poniewierce, wśród obcych ludzi i dalekich krajów, a zarazem straszną przestrogą daną nieszczęśliwemu narodowi, by nigdy zbyt pochopnie nie wierzył obcym potęgom i obcym geniuszom⁴⁴.

Z radością odnotowuje rozmowę ze stróżem na kolei, który w Polaku rozpoznaje rodaka Kościuszki:

A więc ziomkiem sławnego jenerała Kościuszki, wszak prawda? – Tak jest, – odrzekłem mile połączony w mojej narodowej dumie. Ale powiedz mi pan skąd wiesz o Kościuszcze? – Ba! toć o nim wie u nas każde włoskie dziecko, tak jak zapewne Polacy wiedzą o naszym Garibaldi. Nic na to nie odpowiedziałem, tylko uściśniłem serdecznie rękę „uczzonego portyera”, a siadłszy na ławeczce rozmyślałem o wielkiej prawdzie, zawartej w słowach księcia Adama Czartoryskiego, który w dziele swoim o Niemcewiczu powiedział: „Są znakomite imiona, których głośność przechodzi po za obręb własnego kraju. Gdy się wszczyna gdzie mowa o jakim kraju, podobne imiona przychodzą na usta najmniej świadomych jego historii. Cudzoziemiec często nic o nich wyrzec nie umie, tylko powtarza to lub owo imię, które przyjął jako symbol tego narodu. Sobieski, Kościuszek, Poniatowski, byli i są dla Polski podobnego rodzaju imionami. Są to nasze klejnoty przechowane w ogólnym skarbcu ludzkości, są one wyobrażeniem Polski, a ich wyrzeczenie oznaką dla niej czci i współczucia”⁴⁵.

I choć nie sposób rozstrzygnąć, czy faktycznie taka rozmowa miała miejsce, czy też przywołana tu scenka jest wyłącznie dziełem *licentia poetica* zrodzonym z potrzeby dowartościowania rodaków, to już samo jej zamieszczenie w książce dowodzi, iż Władysław Bełza nie pominął żadnej okazji do umacniania narodowych mitów o romantycznej proweniencji.

⁴³ W. Bełza, *Z Wenecji...*, s. 129–130.

⁴⁴ Tamże, s. 134.

⁴⁵ Tamże, s. 190–192.

Obaj literaci nieustannie konfrontowali obczyznę ze swojszczyzną. Władysław słynną bramę wiodącą do San Marino przyrówna do Floriańskiej⁴⁶, a Panteon do Wawelu⁴⁷, zaś dla Stanisława eleganckie rzymskie handlowe arterie będą odpowiednikami „naszego” Krakowskiego Przedmieścia⁴⁸. Podziwiając pomnik Dantego we Florencji, Stanisław będzie ubolewał, że Mickiewicz nie doczekał się równie godnego upamiętnienia. Przebywając we Florencji, nie pominie sposobności, by nawiązać kontakt z zamieszkującymi ją Polakami: Rygierem, Ordonem i Wołyńskim, poprowadzi też swoich czytelników pod dom Teofila Lenartowicza⁴⁹. Boleje również nad smutnym losem bolońskiej Akademii Mickiewiczowskiej. Ten konsekwentnie przyjęty sposób opisywania Italii z polskiej perspektywy znajdzie swe uwieńczenie w ostatnich akapitach *Za Apeninami*, w których zgermanizowany, lecz powoli odradzający się Śląsk będzie „jak Pompeja z grobu zmartwychpowstały”⁵⁰.

Obaj literaci dają się poznać jako erudyci wyruszający w podróż z bagażem przeczytanych lektur. Niejednokrotnie powołują się na Taine’a, Kremiera⁵¹ i polskich romantyków. Jednak nie przejmują automatycznie i bezkrytycznie cudzych wrażeń⁵², zawsze zostawiając sobie prawo do wyrażenia własnej opinii. W ich przypadku konfrontacja wyobrażeń, ukształtowanych za sprawą czytelnicznych doświadczeń, z rzeczywistością nie przynosi rozczarowania, a jedynie utwierdzenie w powziętym już wcześniej przekonaniu o wyjątkowości tego śródziemnomorskiego kraju, którego – jak pisał Stanisław Bełza z właściwą sobie egzaltacją – „boski powiew ciemnych prostaczków w oświeconych ludzi zamienia”⁵³.

Bełzowie swą podróżopisarską działalność traktowali w kategoriach patriotycznej, edukacyjnej misji. Stanisław przekonany, iż źródłem siły jednostki i narodu jest wiara⁵⁴, nawet podziwiając dzieła włoskiej sztuki, nie zapomni o dydaktycznym komentarzu:

⁴⁶ Tamże, s. 199–200.

⁴⁷ Tamże, s. 233.

⁴⁸ S. Bełza, *Za Apeninami*, s. 72.

⁴⁹ Tamże, s. 29–40.

⁵⁰ Tamże, s. 132–133.

⁵¹ Zob. O. Płaszczewska, *Literatura i legenda w „Podróży do Włoch” Józefa Kremiera*, [w:] teże, *Przestrzenie komparatystyki...*, s. 504–526.

⁵² Władysław Bełza nie krył rozczarowania florencką katedrą, opiewaną wielokrotnie w przewodnikach: „Co do mnie, który okiem północnego barbarzyńcy spoglądałem na tę świątynię, który sądziłem o niej nie według tego com znalazł w podręcznikach, ale według wrażenia jakie odniosłem, – wybaczenie herezye, – nie bardzo nią byłem zachwycony. Zrobiła ona na mnie wrażenie olbrzymiego, kaflowego pieca, a co się tyczy jej architektonicznych kształtów, które Kremer nazywa włoskim gotykiem, to przyznam się, że wolę już czysty gotyk od tej pstrokaczyny”, W. Bełza, *Z Wenecyi...*, s. 169.

⁵³ S. Bełza, *Za Apeninami*, s. 115.

⁵⁴ *Za Apeninami* zamknie Bełza patetycznym wykrzyknieniem: „Bóg jest wielki [...], niech imię Jego będzie błogosławione”, tamże, s. 133.

Podziwiamy zatem to, co już niezaprzeczenie na najpowszechniejszy podziw zasługuje: wiarę mistrza, wiarę niezmaconą goryczą powątpiewania. Ona to jedna dzieła podobne tworzy, ona je jedna tylko tłumaczy i ona jedna je usprawiedliwia. Wiek negacji nigdy ich pojęć nie będzie w stanie⁵⁵.

Wędrowniki Bełzów, podobnie jak romantyczne wojaże⁵⁶, przebiegały dwoma szlakami: pierwszy wiódł śladem europejskiego dziedzictwa kulturowego, drugi zaś prowadził tropem ojczystych pamiątek. Polski literat w podróży to zatem dumny ze swego dziedzictwa kulturowego Europejczyk, ale i „syn podbitego narodu” poszukujący świadectw jego minionej świetności.

Bibliografia

Literatura podmiotu

- Bełza S., *Obrazy i obrazki Wenecji*, Warszawa 1910, cz. 1–2.
- Bełza S., *Na lagunach*, Warszawa 1910.
- Bełza S., *Za Apeninami. Wiązka wrażeń podróży*, Kraków 1890.
- Bełza W., *Z Wenecji do Neapolu. Wrażenia z podróży*, Kraków 1910.
- Dunin-Borkowski S., *Podróż do Włoch w latach 1815–1816*, Warszawa 1820.
- Konopnicka M., *Wrażenia z podróży*, Warszawa 1884.
- Kosiakiewicz W., *Na lagunach*, „Gazeta Polska” 1894, nr 245.
- Mohort J. [właśc. Ochorowicz J.], *Przelotne wrażenia z podróży do Rzymu*, Warszawa 1899.
- Sienkiewicz H., *Na jasnym brzegu*, Warszawa 1897.

Literatura przedmiotu

- Achtelik A., *Sprawcza moc przechadzki, czyli polski literat we włoskim mieście*, Katowice 2015.
- Achtelik A., *Wenecja mityczna w literaturze polskiej XIX i XX wieku*, Katowice 2002.
- Ackroyd P., *Wenecja. Biografia*, przeł. T. Biedroń, Poznań 2015.
- Brahmer M., *Powinowactwa polsko-włoskie. Z dziejów wzajemnych stosunków kulturalnych*, Warszawa 1980.
- Budrewicz T., *Kodeks Polaka w podróży*, [w:] *Podróż i literatura 1864–1914*, red. E. Ihnatowicz, Warszawa 2008, s. 548–562.
- Burkot T., *Polskie podróżopisarstwo romantyczne*, Warszawa 1980.
- Grzybowski S., *Trzyńście miast czyli antynomie kultury europejskiej*, Wrocław 2000.
- Lyszczyna J., *Konstantego Gaszyńskiego „Listy z podróży po Włoszech”*, [w:] *Wokół reportażu podróżniczego*, red. E. Malinowska, D. Rott, Katowice 2004, s. 107–114.
- Płaszczewska O., *Przestrzenie komparatystyki – italianizm*, Kraków 2010.
- Płaszczewska O., *Wizja Włoch w polskiej i francuskiej literaturze okresu romantyzmu (1800–1850)*, Kraków 2003.

⁵⁵ Tenże, *Obrazy i obrazki...*, cz. 1, s. 30–31.

⁵⁶ Zob. O. Płaszczewska, *Wizja Włoch...*, s. 65.

**“To see Heaven praised by poets of the whole world, to see Italy” –
Northern Italy, as described by Stanisław and Władysław Bełza**

Abstract

Italian voyages of the 19th and 20th centuries have already been described many times. That is why this paper has been devoted to those accounts which so far have not been particularly popular with literary historians, but are still worth mentioning: *Z Wenecyi do Neapolu. Wrażenia z podróży* by Władysław Bełza and *Za Apeninami, Na lagunach, Obrazy i obrazki Wenecyi* by Stanisław Bełza. The paper consists of two parts: the first one presents Venice as seen by the above mentioned authors, while the second one, entitled *Z Polski do ziemi włoskiej, z ziemi włoskiej do Polski* follows the Polish traces on foreign land. Voyages of the Bełza brothers, just like romantic voyages had two routes: the first one led through the European cultural heritage, while the other one followed the track of national memorabilia.

Słowa kluczowe: dziedzictwo kulturowe, podróż, wspomnienia, patriotyzm

Keywords: cultural heritage, travel, memories, patriotism

Annales Universitatis Paedagogicae Cracoviensis

Studia Historicolitteraria 17 (2017)

ISSN 2081-1853

DOI 10.24917/20811853.17.9

Kazimierz Gajda

Uniwersytet Pedagogiczny im. KEN w Krakowie

D'Annunzio w recenzjach Konecznego

Byli prawie rówieśnikami. Kiedy Gabriele d'Annunzio (1863–1938) zadebiutował młodzieńczo w 1879 r. tomikiem poezji *Primo vere*, jeszcze trwał gimnazjalny okres edukacji Feliksa Konecznego (1862–1949). Zagranicznemu pisarzowi los oszczędził koszmaru II wojny światowej. Polski historyk i historyzof doświadczył jej tragicznie; także i okres po 1945 r. nie okazał się dla niego łaskawy. Podążając śladami biografii obu autorów, dostrzega się właściwie kontrast osobowości twórczych. Kochanek nie tylko muz i beneficjent włoskiej państwowości, jako indywidualista pozostał d'Annunzio wyrazicielem sztuki modelującej życie artysty. Koneczny nie był artystą, lecz naukowcem żywo zainteresowanym sprawami sztuki, którą cenił o tyle, o ile przyczynia się do krzewienia piękna i prawdy, zarówno w sensie estetycznym, jak i moralnym¹. Czy w latach 1889–1890, gdy przeprowadzał kwerendę m.in. archiwów watykańskich, odczuwał atmosferę kielkującej sławy d'Annunzia – trudno powiedzieć, gdyż nic o tym nie wspomina. Gdyby jednak nawet tak było, to prawdopodobnie nie zmieniłby swojego nastawienia wobec autora, o którym później napisał, że nie sposób uważać go za „jakieś światło przyświecające współczesnej ludzkości”².

Koneczny – jak łatwo już wywnioskować – dystansował się od twórczości d'Annunzia. Owszem, z zainteresowaniem objaśniał poetykę jego dzieł oraz ich wystawienie w teatrze krakowskim, ale głównie ze względu na aktorstwo. I w tym tkwi

¹ „Największym zabobonem literatury jest, jakoby można poezję ustawić poza etyką”, pisał F. Koneczny (*Teatr krakowski*, „Przegląd Polski” 1899, z. 393, s. 557), wielokrotnie na łamach tego miesięcznika odnosząc się ze sceptycyzmem do absolutyzacji piękna w sztuce, zwłaszcza dramatycznej. Zob. K. Gajda, *Świat krytycznoteatralny Feliksa Konecznego*, Kraków 2006. Oprócz utworów d'Annunzia sprawozdawca krakowskiego periodyku omawiał spektakle z repertuaru R. Bracca, G. Giacoso, M. Pragi, G. Rovetty. Wykaz bibliograficzny zob. K. Gajda, *Słownik polskich krytyków teatralnych*, red. nauk. E. Udalska, t. 1, Warszawa 1994. (Dalej skrócony opis tekstów Konecznego, podkreślenia w cytatach z pierwodruku, pozostaje kilka form dawnego języka).

² „Przegląd Polski” 1901, z. 424, s. 167.

szczególne wartości sprawozdań z inscenizacji przygotowanych podczas dyrekcji Józefa Kotarbińskiego. Jest zastanawiające, iż w artykułach o recepcji d'Annunzia zwykle są pomijane świadectwa Konecznego. Być może to znak czasu, w którym do autora studiów o cywilizacjach, a jednocześnie recenzenta „Przeglądu Polskiego” niechętnie się odwoływano. Nie była to sytuacja wyjątkowa w naszej humanistyce. Maria Podraza-Kwiatkowska obszernie i wnikliwie prześledziła obecność włoskiego modernisty w „kulturze polskiej”³, sprawy teatralne pozostawiając innym. Do pewnego stopnia już podjął je kilka lat wcześniej Pietro Marchesani ogłoszeniem erudycyjnego artykułu⁴ na temat przedstawień sztuk d'Annunzia w Teatrze Miejskim lat 1901–1905. Obok wielu nazwisk – od Konrada Rakowskiego aż po współczesnych historyków teatru – pojawia się tam również Koneczny jako autor wypowiedzi o d'Annunziu.

Dotyczą one poematu dramatycznego w jednym akcie *Sen wiosennego poranku* (1897 r.) oraz czteroaktowej tragedii *Gioconda* (1899 r.). W tekście Marchesaniego można przeczytać: „Przedstawienia *Giocondy* i *Snu poranku wiosennego* zostały przyjęte nader negatywnie przez publiczność i krytyków”⁵. Wobec syntetycznego studium sprzed kilkudziesięciu lat niech niniejsze uwagi o recepcji d'Annunzia – rozwinięte pod względem literackiego oglądu sztuk oraz ich realizacji scenicznej – staną się dopełnieniem, a poniekąd korektą spostrzeżeń włoskiego polonisty. Zgodnie z narracją Konecznego najpierw będzie tu omówiona część dramaturgiczna sprawozdań, a potem teatralna.

1

Koneczny – wyznawca naukowej krytyki – zaczynał od streszczenia wystawionych utworów, niekiedy obszernego, jeśli były to nowości w repertuarze. Na ogół też spopularyzowanego, ażeby mieć mocny punkt odniesienia analizy kształtu scenicznego granych sztuk. Kryterium wstępnej oceny dzieła były dlań: faktura, wartość literacka, sceniczność, uwzględniane czasem fakultatywnie. Jest jeszcze jeden istotny aspekt metakrytyki Konecznego, mianowicie zastrzeżenie, iż zamierza dokładnie „rozbierać” tylko te utwory, które sami autorzy piszą „na serio”⁶.

Sen wiosennego poranku nie zasłużył na poważne potraktowanie przez krytyka. „Ani to poemat, ani akt, tylko po prostu rola ułożona dla popisu”⁷ Eleonory

³ M. Podraza-Kwiatkowska, *Pro et contra. Polscy krytycy o Gabrieli d'Annunzio*, [w:] tejże, *Somnambulicy – dekadenci – herosi. Studia i eseje o literaturze Młodej Polski*, Kraków 1985, s. 208.

⁴ P. Marchesani, *Gabriele d'Annunzio sulle scene del Teatr Miejski di Cracovia (1901–1905)*, [w:] *Studi slavistici in ricordo di Carlo Verdiani*, a cura di A.M. Raffo, Pisa 1979. (Wzmianki o Konecznym na s. 193–195).

⁵ Tamże, s. 359.

⁶ „Przegląd Polski” 1896, z. 366, s. 627.

⁷ „Przegląd Polski” 1901, dz. cyt., s. 166. Koneczny podał taką wersję tytułu z afisza teatralnego. Gdzie indziej bywa rozmaicie. W przekładzie warszawskim (1900 r.) pod pseudo-

Duse, z którą łączyła d'Annunzia bliska zażyłość. Koneczny odmówił „sensu” sztuce, utrzymując stanowczo, że „bajanie” Obłąkanej w konsekwencji popełnionego morderstwa jako „osnowa” rozgrywającej się akcji nie zostało umotywowane przez możliwy do uchwycenia „związek zdarzeń”⁸. Stąd też nawet nie próbując szukać spoidła logicznego fabuły dramatycznej, przeszedł do socjologicznej obserwacji pisarstwa d'Annunzia pod kątem rozgłosu i sławy. To nie jest jedno i to samo, powiada Koneczny i sytuuje d'Annunzia w kręgu „szkoły”⁹ Giosuè Carducciego. Na jej modłę d'Annunzio hołduje stylowej „piękności”, ale zarazem stylistycznej „przewrotności”, skoro uważa się go niekiedy za „idealistę”, choć czerpie z wyobraźni pobudzanej materialistycznie. Będąc „mistrzem języka”, wyrafinowany autor *Snu wiosennego poranku* ma „wielki rozgłos”, z którego „niewiele zostanie sławy”¹⁰.

Gioconda to właśnie utwór pomyślany „na serio”¹¹, bez sztucznej oryginalności, jakoż fabuła ogniskuje się wokół „zmysłów i szóstego przykazania”¹². Przeciętny rzeźbiarz Lucio Settala dla Giocondy zdradza żonę Sylwię, gdyż nie jest jego natchnieniem. Ostatecznie ją porzuca... W przeciwieństwie do jednego akapitu o treści *Snu wiosennego poranku* tym razem krytyk przeznaczył trzy pełne strony na objaśnienie tematu, który schematycznie powielany w „głównych zarysach”, miewa niezliczone warianty w „szczegółach”¹³. Oto skrót myślowy rozwoju wypadków: Settali wyrzuty sumienia – próba samobójcza i ocalenie – opieka niezawodnej żony. Settala zdaje się osobą jakby odmienioną przez los. Kiedy jednak w rekonwalescencji znów „budzi się artysta”, wracają namiętności. Trwa rywalizacja żony z kochanką o jego względy, pojawiają się podstęp i kłamstwo. W końcu Sylwia przegrywa, okaleczona usuwa się z życia Settali i poświęca wychowaniu córki.

Koneczny skrupulatnie śledzi rozwój wątku opartego na tradycyjnym motywie, może bowiem stąd wnioskować o „rodzaju i stopniu zdolności autora”¹⁴. To pierwsza korzyść z analizy dzieła. Druga mieści się w przekonaniu, iż krytyka utworu scenicznego nie jest celem dla siebie, lecz (na przyszłość) dla autora, dla twórców przedstawienia i grona aktorskiego; nadto i odbiorca spektaklu obchodził sprawozdawcę. W elementarnej funkcji czynności recenzenckiej służą ewaluacji dzieła stosownie do

nimem Marion (Cecylia Glücksman bądź Glücksmann) jest: *Sen poranku wiosennego*. A. Solarzka-Zachuta (*Repertuar teatru krakowskiego 1899–1905*, Warszawa 1979, s. 67, 272) notuje: *Sen wiosennego poranku* oraz *Sen wiosennego poranka*.

⁸ „Przegląd Polski” 1901, dz. cyt., s. 167.

⁹ Tamże, s. 166.

¹⁰ Tamże. Koneczny przyrównuje go do S. Przybyszewskiego. Młodopolanin – puentuje sprawozdawca – jest mniej „praktyczny” w znajomości świata, wszelako dramaturgicznie stoi „stanowczo wyżej” od d'Annunzia.

¹¹ Tamże, s. 167.

¹² Tamże.

¹³ Tamże, s. 168. W tej recenzji: Silvia, w późniejszej i na afiszu: Sylwia. (Przyjęto spolszczoną pisownię imienia).

¹⁴ Tamże, s. 167.

obranej metody i kryteriów wartościujących. Sprawozdanie z inscenizacji *Giocondy* nie było pozbawione ujemnych ocen. W sprawie podstawowej dla struktur dramaturgicznych Koneczny uogólnia: „Utworowi temu można by zarzucić niejedno co do charakterystyki osób. Stosunek obydwóch bohaterek do Settali przedstawiony jest niezupełnie konsekwentnie, a moment tragiczny oparty na przypuszczeniu nieprawdopodobnym, że Gioconda uwierzyła kłamstwu Sylwii”¹⁵. Zresztą – dopowiadał – gdyby poprzestać na wynajdywaniu usterek w konstrukcji dramatów d’Annunzia, toby „niewiele się ostało w jego dziełach”¹⁶. Nie tak więc będzie zapoznawał odbiorcę z utworem włoskiego twórcy.

Stanowisko sprawozdawcy „Przeglądu Polskiego” wobec dramaturgii d’Annunzia dobrze odzwierciedliłaby wypowiedź wcześniejsza o lat kilka: „Krytyka ma być dla dzieł sztuki tym oświetleniem, w którym one ustawione najlepiej okażą zalety swych kształtów, żeby ani jeden szczegół ich piękna nie zaginął”¹⁷. Konecznemu, który – podług własnej hierarchii – wiele wymagał od autorów, nie wystarczał rodzaj krytyki tylko jako analizy wad. Przeciwnie – on recenzował dramaty z rzutem oka na ich projekcję sceniczną. Toteż odnośnie do *Giocondy*, jak i pozostałych dzieł pisarza proponował: „Raczej zwróćmy uwagę na to, co w nich jest dobrego”¹⁸. I wskazał pozytywne elementy w utworze, jednocześnie określając talent pisarSKI d’Annunzia. „Posiada on w wysokim stopniu dar porywania czytelnika czy widza, tj. dar wmówienia w niego, że rzeczy mają się rzeczywiście tak, jak autor je przedstawia”¹⁹, a więc przykładowo, iż Settala istotnie jest „wielkim artystą”. Ten przymiot – powiedzieć by można estetycznego sugestionowania – świadczy o „wybitnej zdolności artystycznej”²⁰ d’Annunzia, stanowi wartość literacką jego dzieła. Jako przejaw obrazowości bezpośredniej²¹, była ta wartość wysoko lokowana przez Konecznego²² w hierarchii jakości estetycznych. Osiągnąć lekturową bądź sceniczną iluzję – perswadował krytyk – można na trzy sposoby. Albo siłą „wielkiej idei”, albo przez „nadzwyczajną plastykę przedstawienia”, albo wreszcie poprzez „stylistykę samą”²³. Ostatnią metodę, zmierzającą ku temu, żeby „czytelnik przestał myśleć

¹⁵ Tamże, s. 169.

¹⁶ Tamże.

¹⁷ „Przegląd Polski” 1898, z. 381, s. 608.

¹⁸ „Przegląd Polski” 1901, dz. cyt., s. 169.

¹⁹ Tamże.

²⁰ Tamże.

²¹ M. Głowiński, T. Kostkiewiczowa, A. Okopień-Sławińska, J. Sławiński, *Słownik terminów literackich*, red. J. Sławiński, z. 393, wyd. 4 bez zmian (dodruk), Wrocław–Warszawa–Kraków 2007, s. 349.

²² Dobitnie w omówieniu twórczości J.A. Kisielewskiego; „Talent artystyczny poznaje się po tym, że potrafi słuchaczom czy widzom złudzenie podać za prawdę i za pomocą środków estetycznych wmówi w nich formalnie, co zechce!”, „Przegląd Polski” 1899, z. 393, dz. cyt., s. 550.

²³ „Przegląd Polski” 1901, dz. cyt.

[ideami], a tylko delectował się chwytaniem pięknie toczonych zdań"²⁴, od niedawna stosują wszyscy „autorowie zmysłowi”, przekonywał Koneczny i wskazał kolejny zabieg dramaturgiczny przez nich efektownie spożytkowany. Otóż wielokrotnie uwydatniają jakiś „szczegół” – na przykład d'Annunzio „piękne linie rąk Sylwii” – aby odbiorcy wydawało się, iż twórca „przywiązuje do tego jakieś szczególne znaczenie i że to konieczne do należytego zrozumienia utworu”, choć tak nie jest. Uogólniając cechy poetyki analizowanej tragedii, krytyk był pewien, iż *Gioconda* wyróżnia się głównie „stylem”²⁵ środków charakteryzujących postaci, choćby Settalę (ukierunkowane nań „rozmowy” w pierwszym akcie). Nie brak w niej „czynów”, jakości dla Konecznego ważnych, ale są one poniekąd „tylko z musu”, niby materiał tematyczny, bez którego trudno dobrać właściwą fakturę w jej pojęciu kompozycyjnym. Za to z upodobaniem – perswadował sprawozdawca – oddaje się autor „odurzającej szermierce słów”²⁶, przez powtarzalność tworzących „jakby desenie”, które następnie splatają „śliczny kobierzec”.

Poruszając się pomiędzy tekstem a inscenizacją, dotknął Koneczny sprawy przekładu. Dokonała go Zofia Wójcicka, na ogół dobrze oceniana przez współczesnych. W przypadku d'Annunzia podstawą translacji był dla niej język niemiecki. Utwór przetłumaczyła „dobrą” polszczyzną, niemniej – według recenzenta – nie zdołała „narzucić czytelnikowi” swojej lektury dzieła, ekwiwalentnie uzasadniającej „stosowny dobór wyrazów!” To nie jest „przekład literacki”, oświadczył sprawozdawca. Z dramaturgicznej perspektywy *Gioconda* ma „średnią wartość”; w oryginale „może sprawiać wielkie wrażenie”; podczas spektaklu „połowa tej «stylistyki» musi zaginać”²⁷.

Koneczny nie był piewą wszystkich sztuk, jakie wchodziły na afisz²⁸. Niejednokrotnie powtarzał, że to scena powinna służyć autorom, nie na odwrót. Jednocześnie w osądzie już wystawionych starał się racjonalizować zamysł konstrukcyjny, jeśli pisarze przeprowadzali go konsekwentnie. W spełnianiu powinności krytycznych pozostał lojalny wobec d'Annunzia – i uczciwy względem siebie, to znaczy założeń artystycznych, jakie przyjął, obejmując fotel recenzenta. O autorze *Giocondy* konkludował: „Obdarzony wielkim poczuciem estetycznym, ma jednak jakąś próżnię w duszy; toteż i dzieła jego podobne są do tych kosztownych drobiażgów, które ostrożnie nosić trzeba, żeby się nie potrzaskały. Jest to bądź co bądź tylko «mała sztuka», ale ujęta po mistrzowsku!”²⁹

²⁴ Tamże.

²⁵ Tamże, s. 170.

²⁶ Tamże.

²⁷ Tamże.

²⁸ Teatr należy oddać „literaturze dramatycznej”, czyli utworom, które „nawet bez sceny, same przez się, coś znaczą”, „Przegląd Polski” 1898, z. 385, s. 175.

²⁹ „Przegląd Polski” 1901, dz. cyt., s. 169. Trochę jak w dramaturgiczno-teatralnym ujęciu *Igraszek trafu i miłości* P. de Marivaux, „Przegląd Polski” 1899, z. 392, s. 355, 357.

2

Warto powyższy cytat wziąć za punkt wyjścia rozważań o kreowaniu ról w utworach d'Annunzia, ponieważ od oceny dramaturgicznej krytyk przechodził do objaśnienia kształtu scenicznego wystawianych dzieł. Te dwie sfery przenikały się wzajemnie, rolę uważał za przedłużenie sumy znaczeń zaprojektowanych przez dramaturga. Literacki ogląd nierzadko decydował o zainteresowaniu teatralnymi środkami ekspresji bądź wykluczał recenzentką aktywność Konecznego w tym zakresie, gdy treść lub jakości strukturalne sztuki naruszały jego aksjologię³⁰.

Sen wiosennego poranku, ów „fabrykat”³¹ przygotowany dla Duse, nie wypadł przecież zupełnie ze scenicznej części wypowiedzi krytyka – właśnie dzięki aktorstwu. Jeżeli się ma w zespole artystów Wandę Siemaszkową, to można pokazać widzowi także „poezję duseńską”, lecz tylko przez wzgląd na Obłąkaną, gdyż inne osoby stanowią jedynie „oprawę” tej roli. Siemaszkowa – oznajmił Koneczny – świetnie wykorzystwała tekst, „jakby się pieściła każdym frazesem”. Używając dykcji „swobodnej, lekkiej”, bez kontrastów dynamicznych, z „akcentem łagodności” i nieco zwolnionej, grą w odpowiednim kostiumie i dekoracjach wykreowała rolę adekwatną do „intencji autora”³². Cóż więc jej mogła osiągnąć...

Opinię o przedstawieniu drugiej sztuki – już wiadomo – poprzedził krytyk obszernie objaśnieniem dramaturgii utworu. Przez „brak muzyki słów” w przekładzie *Giocondy* oraz słaby związek niektórych ustępów z „rozwojem akcji” rolę Dalba (Józef Sosnowski), Gaddiego (Adolf Walewski), Franceski Doni (Helena Sulima) niemal „poszły na marne”³³, jego zdaniem. Wydaje się początkowo, iż recenzja będzie ograniczona do lakonicznej – jak na objętość przekazów Konecznego – wzmianki o grze. Ale już spostrzeżenia dotyczące roli Sirenetty (Maria Przybyłko-Potocka) są symptomem krytyki towarzyszącej artystom w ich rozwoju. Czwarty akt, skomponowany tak, że trzeba dużo deklamować, okazał się adekwatny do predyspozycji wykonawczych aktorki, która jednak – wypomniał to krytyk – znów popadła w „aniołkowatość”, znaną z początków kariery. Ton gry kiedy indziej przydatny, tutaj niezgodnie z treścią utworu charakteryzuje Sirenetkę – ona nie udaje obłądu, „nie pozuje”.

³⁰ Uważny obserwator włoskiego repertuaru pierwiastki ideowe np. *Nieuczciwych* G. Rovetty ocenił negatywnie, lecz teatralne dodatnio: „technika, rzemieślnicza strona jest tu wszystkim i sztuka stoi rolami”, „Przegląd Polski” 1898, z. 380, s. 394. Spośród rodzimych dramatów bez ogródek ustosunkował się do scenicznej nowości S. Wyspiańskiego: „O grze aktorskiej w takim utworze, jak *Bolesław Śmiały*, trudno mówić, skoro charakterystyka figur szwankuje”, „Przegląd Polski” 1903, z. 444, s. 565.

³¹ „Przegląd Polski” 1901, dz. cyt., s. 167.

³² Tamże. Krytyk nie uważał tej roli za najlepszą w galerii „obłąkanych” postaci. Przedkładając nad nią Młynarkę z *Zaczarowanego koła* L. Rydla, jasno się wy tłumaczył: Młynarka wywołuje wrażenie „bez porównania większe, bo w niej jest sens, a to poezji wcale jest przydatne, nawet najbardziej modernistycznej”, tamże.

³³ Tamże, s. 170. (Franceski – według afisza, w recenzji: Franciszki).

Najbardziej interesujące opisy kreacji aktorskich w *Giocondzie* dotyczą występów Siemaszkowej i Stanisławy Wysockiej, a potem gościnnie Heleny Modrzejewskiej. Należące do stałego grona artystów Siemaszkowa i Wysocka, po raz pierwszy razem na deskach teatru krakowskiego, i to w takiej sztuce, cóż to był za „duet sceniczny”³⁴ dla krytyka! Z niezwykłym „taktem” i „umiarkowanie” pojęła Siemaszkowa rolę Sylwii. Kreowanie tytułowej postaci przez Wysocką było trudniejsze, ponieważ Gioconda pojawia się tylko w trzecim akcie. Artystka jednakowoż – nie wątpił Koneczny – rozwiąła obawy „słuchaczy”, iż zawodowo nie dorówna scenicznej partnerce. Podobnie jak Siemaszkowa, tak i Wysocka sięgała do różnych form ekspresji z „nadzwyczajną oszczędnością”. Tego rodzaju określenia, należące do retoryki sprawozdawców teatralnych, tu mają głęboki sens. Umiarkowanie w grze (półtony, cieniowanie itp.) to był postulat Konecznego stawiany zespołowi aktorskiemu m.in. ze względu na repertuar modernistyczny, a szczególnie debutantom. Za umiejętność gry oszczędnej – na różnym poziomie somatycznych uwarunkowań – ceniony był przezeń każdy, kto zdołał ją wyćwiczyć. Zastanawiające, że sprawozdawca – gdzie indziej cytujący z dramatów – teraz niemal wyłącznie skupił się na kreowanej roli. Wyjątek zrobił tylko raz, rejestrując moment, gdy Sylwia daje do zrozumienia Giocondzie, iż jedna z nich musi odejść. „Z ironią zwraca się ku niej, mówiąc: «Może ja?» – na co Gioconda odpowiada najkrócej: «Może!»”³⁵ Niebezpieczny odcinek tekstu, przyznaje recenzent, ponieważ to pojedyncze słowo czasem zabrzmia „trywialnie, drwiąco”. Wysocka rozproszyła niepotrzebne obawy. W jej artykulacji nie było „nic innego, jak tylko – inny pogląd na świat; nie było zawiści ni nienawiści, a już zgoła nic małostkowej dokuczliwości”³⁶. Zapewne to świadczyło o kunszcie aktorki we władaniu środkami głosowymi, skoro ani intonacja, ani zabarwienie emocjonalne nie nasunęły Konecznemu odczuć niezgodnych z jego recepcją dzieła. W analizowanej sytuacji nie stwierdził rozchwiania pomiędzy semantyką gry a semantyką tekstu. Inaczej nie omieszkałby wytknąć autorowi wadliwego postawienia roli w dramacie. Sprawozdawca jednakowoż i tak dopatrywał się uchybienia w grze. Kiedy upada rzekomo artystycznie rzeźbiony posąg, przygniatając ręce Sylwii, „obie kobiety krzyczą”, co jest uzasadnione okolicznością, ale z natury silny głos Wysockiej podniesiony staje się „nieco chrapliwym”³⁷. Należy zatem – podpowiadał krytyk – stopniować jego natężenie, a zwłaszcza „nie dawać nigdy krzyku przeciągłego”.

Włoski pisarz mógłby zobaczyć i przekonać się, jak artystki wyzwoliły z jego utworu pozafoniczne środki ekspresji. Koneczny celował w uchwyceniu przestrzennych składników wykonywanej roli. Publiczność – zanotował sprawozdawca – w grze Wysockiej jako Giocondy „śledziła z naprężoną uwagą każdy ruch jej dłoni”³⁸. Ten element obserwacji uwidoczniał się najdobitniej w opisie czynności

³⁴ Tamże, s. 171.

³⁵ *Gioconda*, akt trzeci, scena 2. (Rękopis BTJS, sygn. 795).

³⁶ „Przegląd Polski” 1901, dz. cyt.

³⁷ Tamże, s. 172.

³⁸ Tamże, s. 171.

motorycznych aktorki po wymianie kilkuwyrazowych replik. „Słowu towarzyszył znakomity ruch, wystudiowany świetnie, prosty na pozór, a jednak skomplikowany: nieznaczne zagięcie dłoni na wewnątrz; nagłe rozwarcie ich i ruch ramion, cofnięcie rąk nieco w tył, z nieznacznym wysunięciem łokci”³⁹. Na zauważalną już w tym przytoczeniu wizualizację konturów ciała nakłada się rytm poruszeń, przydając kreowanej roli uzasadnienia psychologicznego.

Podobny motyw ujawnił się w ocenie występu Modrzejewskiej jako Sylwii podczas kolejnego przyjazdu aktorki do Krakowa. Recenzja z 1903 r. jest prowadzona pod kątem scenicznego kształtu tragedii a *emploi* Modrzejewskiej. *Gioconda* to „dzieło nie natchnienia, lecz teatralności”, powstałe z myślą o gwiazdorstwie ulubienicy⁴⁰ d’Annunzia. Dla polskiej artystki – nadmieniał krytyk – wydaje się jak najmniej stosowne, ponieważ Sylwia nie uosabia „momentów harmonijnych”, które zawsze stanowią „najważniejszy popis”⁴¹ Modrzejewskiej. Rozpatrując widowisko procesualnie, między aktem pierwszym i czwartym, w którym Sylwia staje się postacią „tragiczną”, dostrzegł Koneczny niemałe różnice. Modrzejewska „zmieniała” rolę, nadając jej dostojeństwa „znacznie ponad tekst”⁴². Tu okazał się recenzent wyrozumiały dla wykonawczyni⁴³. W jego opinii, takie „nachylenie” roli ku osobistej „indywidualności” sprawiło, że kreacja Sylwii była „nader piękną”. Przez analogię do sztuk plastycznych Koneczny odzwierciedlił swój zachwyt, iż aktorka przetwarzając się, z ekspresją (np. w ostatnim akcie, gdy rozmawia z Sirenetą) utworzyła „jakby najwspanialszą rzeźbę na scenie”⁴⁴. Obserwacja elementów proksemiki, czyli usytuowania („relacji przestrzennych”⁴⁵) protagonistek względem siebie, pozwoliła sprawozdawcy potraktować „postać artystki, grę ruchów całego ciała”⁴⁶ jako swoisty ciąg zachowań określających jej sylwetkę gestyczną⁴⁷. Superlatywy, nie tak częste u krytyka, w narracji są umotywowane. Lokalizując analizowaną sytuację, podziwiał nie tylko „ruchy rąk” aktorki, ale i „ułożenie całej postaci” Sylwii, wtenczas gdy Settala zapewnia ją o uczuciu małżeńskim (zakończenie drugiego aktu). Sugestywnie utrwalił ten moment: „Najpierw jakby rozkoszne omdlenie z nachyle-

³⁹ Tamże.

⁴⁰ „Per Eleonora Duse dalle belle mani”. (Dedykacja na karcie tytułowej).

⁴¹ „Przegląd Polski” 1903, z. 443, s. 350.

⁴² Tamże.

⁴³ Z powodu *Marii Stuart* F. Schillera, gdy aktorka przestawiła kolejność „kwestyj”, krytyk był pryncypialny i tłumaczył, że choć tekst na tym „nie traci, a zyskuje może gra”, to przecież „tego robić *nie wolno* i wyjątku nie można robić *dla nikogo*”, „Przegląd Polski” 1903, z. 440, s. 390.

⁴⁴ „Przegląd Polski” 1903, z. 443, dz. cyt.

⁴⁵ P. Pavis, *Słownik terminów teatralnych*, słowo wstępne napisała A. Ubersfeld, przeł., oprac. i uzupeł. opatrzył S. Świontek, wyd. 2 bez zmian, Wrocław–Warszawa–Kraków 2002, s. 384.

⁴⁶ „Przegląd Polski” 1903, dz. cyt.

⁴⁷ Sformułowanie z pracy: S. Mrazek, *Środki ekspresji pozasłownej w dramatach Staffa, Tetmajera i Przybyszewskiego*, Wrocław–Warszawa–Kraków–Gdańsk 1980, [s. 146].

niem się w tył, wysłuchanie pierwszych kilku zdań z zamkniętymi oczyma, zupełnie nieruchomo, potem dopiero podniesienie głowy, spojrzenie przeciągłe i bezpośrednie potem ożywienie całej postaci⁴⁸.

* * *

Tak oto zamyka się krąg analityczno-interpretacyjnych spostrzeżeń sprawozdawcy dotyczących d'Annunzia⁴⁹ – od literackiego odbioru dzieł do opisu ich scenicz-

⁴⁸ „Przegląd Polski” 1903, dz. cyt.

⁴⁹ Celem porównania przekazów krytycznych z 1901 r. w prasie krakowskiej warto zobaczyć, jak ochoczo L. Rydel przystąpił („Czas” 1901, nr 210 wyd. wiecz., s. 1–2) do „podniesienia wartości” *Giocondy* i dorobku d'Annunzia na bardzo wysoki poziom – mistycyzmu *Boskiej komedii* Dantego, estetycznych idei Leonarda da Vinci, fatalizmu tragedii Ajschylosa i Sofoklesa, odpowiedzialności moralnej bohaterów Shakespeare'a, etyki społecznej w teatrze Ibsena... Wszystko to – zapewniał – należałoby poruszyć, aby wykazać, z jakich pierwiastków włoski pisarz budował „poetyczną filozofię, jak te pierwiastki po swojemu przetwarzał, samostannie uzupełniał, wzajemnie dostosowywał i godził zachodzące pomiędzy nimi sprzeczności” (s. 1). Jeśli chodzi o *Giocondę* – tłumaczył recenzent – wystarczą ustalenia wynikające z ogólnej charakterystyki twórczości. Śledząc przebieg fabuły oraz charakterystykę postaci, zastanawiał się w oczekiwaniu premiery, do jakiego stopnia „styl dramatyczny” d'Annunzia będzie rzutował na odtwórczynię tytułowej roli, zdolną wyrazić uczucia przez „gestykulację i grę całej postaci” (s. 2). Rydel następnie przeszedł („Czas” 1901, nr 212 wyd. por., s. 1–2) do „samej tylko” oceny spektaklu. W opisie pojęcia i wykonania ról przyświecała mu „zasada stosowania stylu całej gry do stylu pisarza” (s. 1). Artyści na płaszczyźnie „wszechludzkiej psychologii” okazali się „prawdziwymi” i „zrozumiałymi” dla widzów. Przedstawienie jednak, według recenzenta, nie zachwycało publiczności ze względu na „styl gry właściwy sztuce” (s. 2). Częściowo z winy przekładu, w którym – choć „zbliżał się kolorytem” do tekstu oryginalnego – nie znalazły wystarczającego odbicia znamienne autorowi *Giocondy* „rytmika” i „tok wyrażień”. Tak więc – wnioskował Rydel z premiery – należało „grę całej obsady stonować, zestroić i dociągnąć ją do stylu i tonu sztuki” (s. 2). Styl tragedii d'Annunzia polega na „deklamacji poetycznej prozy”, artykulacji osiągananej nie „podnoszeniem i niżaniem głosu”, ale raczej „pauzowaniem i modulacją” w posługiwaniu się środkami fonicznymi. Mniej metodycznie – aniżeli Rydel na łamach „Czasu” – w konkurencyjnym dzienniku E. Haecker (krypt. h.) wzmiankował o „mowie, mimice i gestach”, patrząc przez pryzmat zamiaru twórczego („Naprzód” 1901, nr 254, s. 2). Cechami stylu („nadmiar estetycznych akcesoriów”) dramaturgii d'Annunzia oraz „stylowej gry aktorskiej w duchu nowoczesnym” zainteresował się W. Prokesch („Nowa Reforma” 1901, nr 213, s. 1), poprzestając na pochwałach wzorowej dykcji i harmonijnego umiaru w scenicznym deklamatorstwie. *Sen wiosennego poranku* nie był wydarzeniem teatralnym. W przekonaniu W. Bogusławskiego (krypt. b.), „trudny i ryzykowny” temat osoby bliskiej pomieszania zmysłów nie został zbanalizowany, lecz przez afektację postać Obłąkanej sprawia wrażenie „dziwaczne i przykre”, a pozostałe role są tylko „rozwlekłymi dialogami” („Głos Narodu” 1901, nr 223 wyd. poł., s. 5). Dzień później Prokesch (krypt. W. Pr.) anonsował: „Być może, że *Sen wiosennego poranku* jest arcydziełem pomysłu poetyckiego i wykwińskiego stylu, [...] ale drobiazgi ten pozbawiony akcji scenicznej, mglisty i fantastyczny, składa się cały z symbolów i majaceń wymagających literackiego komentarza” („Nowa Reforma” 1901, nr 225, s. 3). Komplementował natomiast W. Siemaszkową za jej kreację Obłąkanej. Tak samo uczynił Rydel. Nawiązując do swoich uwag o *Giocondzie* i z zadowoleniem dostrzegając ich „pożądany skutek”, ocenił przedstawienie następująco: „*Sen wiosennego poranku* grany był nieskończenie lepiej. [...] Na przyszłość należałoby jedynie większy jeszcze nacisk położyć na melodię słowa i na rytmikę zdań, oczywiście da się to prze-

nej konkretyzacji. Teatralna część dyskursu przesłoniła niepochlebłą miejscami ocenę znaczeń tekstowych. Lecz one – wyróżnik przedstawienia⁵⁰ typowy dla logocentrycznej postawy Konecznego – czy przesądziły o recepcji *Giocondy* oraz *Snu wiosennego poranku*? Krytyk komentował bieżący repertuar i zgodnie z zasadą obiektywizacji spektaklu zgłosił wiele zastrzeżeń przeciw dramaturgii sztuk d'Annunzia. W zamian jednak wystawił mu inne świadectwo – wiarygodne świadectwo obecności jego dzieł w aktorstwie najwybitniejszych artystek teatru krakowskiego na przełomie XIX i XX stulecia.

Bibliografia

- Gajda K., *Słownik polskich krytyków teatralnych*, red. nauk. E. Udalska, t. 1, Warszawa 1994.
- Gajda K., *Świat krytycznoteatralny Feliksa Konecznego*, Kraków 2006.
- Głowiński M., Kostkiewiczowa T., Okopień-Sławińska A., Sławiński J., *Słownik terminów literackich*, red. J. Sławiński, wyd. 4 bez zmian (dodruk), Wrocław-Warszawa-Kraków 2007.
- Marchesani P., *Gabriele d'Annunzio sulle scene del Teatr Miejski di Cracovia (1901–1905)*, [w:] *Studi slavistici in ricordo di Carlo Verdiani*, a cura di A.M. Raffo, Pisa 1979.
- Mrazek S., *Środki ekspresji pozastawowej w dramatach Staffa, Tetmajera i Przybyszewskiego*, Wrocław-Warszawa-Kraków-Gdańsk 1980.
- Pavis P., *Słownik terminów teatralnych*, słowo wstępne napisała A. Ubersfeld, przeł., oprac. i uzup. opatrzył S. Świontek, wyd. 2 bez zmian, Wrocław-Warszawa-Kraków 2002.
- Podraza-Kwiatkowska M., *Pro et contra. Polscy krytycy o Gabrieli d'Annunzio*, [w:] *teżże, Somnambulicy – dekadenci – herosi. Studia i eseje o literaturze Młodej Polski*, Kraków 1985.
- Solarska-Zachuta A., *Repertuar teatru krakowskiego 1899–1905*, Warszawa 1979.

D'Annunzio in Koneczny's reviews

Abstract

Feliks Koneczny, as most Polish reviewers, distanced himself from the topics of dramatic works of Gabriele d'Annunzio. Yet due to the acting of Wanda Siemaszkowa, Stanisława Wysocka and Helena Modrzejewska he explained with great interest the poetics (style, imagery) and staging (word, gesture, movement) of *Il sogno di un mattino di primavera* (1897) and *La Gioconda* (1899) in Cracow theatre.

Słowa kluczowe: „Przegląd Polski”, Teatr Miejski w Krakowie, tekst dramatyczny, gra sceniczna

Keywords: *Przegląd Polski*, Municipal Theatre in Cracow, dramatic text, performance

prowadzić tylko na tłumaczeniu dokonany z oryginału, a nie [...] z niemieckiego przekładu” („Czas” 1901, nr 224 wyd. por., s. 1).

⁵⁰ P. Pavis, dz. cyt., s. 554.

Aleksandra Schymalla

Uniwersytet Warszawski

Charles Swann e Athos Fadigati: la figura dell'ebreo e dell'innamorato in Proust e Bassani

Lo scopo principale della mia ricerca è di trovare nessi tra la grande serie di Marcel Proust, *Alla ricerca del tempo perduto* scritta negli anni 1871–1922, e la grande serie di Giorgio Bassani, *Il romanzo di Ferrara* degli anni 1956–1972. Infatti, sembra che entrambi gli scrittori volessero creare una sorta di opera totale e omogenea, dove la memoria rimane uno degli argomenti essenziali, dei cardini della loro poetica. Nel volume pubblicato da Einaudi nel 2005 *Italia da salvare (scritti civili e battaglie ambientali)*, Bassani stesso confessa di aver letto e riletto Proust per anni, e scrive: «il mio *Giardino* si può leggere come un inedito, appassionato saggio critico di Proust»¹. D'altro canto, nel volume *Di là del cuore*, contenente tutti i suoi scritti di saggistica, egli afferma: «si è spesso parlato da parte della critica di una mia derivazione da Proust. Non sono completamente d'accordo»². Nel 1979, rivolgendosi a Carlo Figari, aggiunge: «la memoria non è quella di Proust, non è la madeleine, è la memoria di uno storicista, di uno che pretende di scrivere la storia di un avvenimento che appartiene alla sua vita privata. Quindi, per forza io cerco di recuperare il passato, parte per il gusto di esso, ma al tempo stesso per la volontà morale di conoscerlo»³. Joanna Ugniewska in uno dei saggi della raccolta intitolata *Miejsca utracone. Szkice o pamięci i zapomnieniu we współczesnej literaturze włoskiej* del 2014, pone l'accento sulla differenza tra i modi di evocare il passato che in Proust si traduce in stimoli sensoriali (quindi maggiormente piacevoli), in Bassani, invece, sono collegamenti funesti a suscitare il ricordo⁴.

¹ G. Brescia, *Bassani storicista e francesista (tra Croce e Proust, per tacer d'altri)*, «Osservatorio letterario» XIX/XX(107/108) 2015, p. 88.

² G. Bassani, *In risposta (V)*, [in:] *Opere*, a c. di R. Cotroneo, Milano 1998, p. 1319.

³ G. Brescia, *op. cit.*, p. 88.

⁴ J. Ugniewska, *Miejsca utracone. Szkice o pamięci i zapomnieniu we współczesnej literaturze włoskiej*, Warszawa 2014, p. 17.

Che cosa collega il modo di operare del ferrarese a quello del parigino? La risposta striscia nei salotti di Faubourg Saint-Germain, dove una netta linea di demarcazione separa gli uni dagli altri. Qui al centro scorgiamo il personaggio principale, non solo della prima parte della *Recherche*, Charles Swann, un ebreo innamorato. Che cosa trapianta Giorgio Bassani della questione ebraica in Proust, nel suo romanzo dove la figura dell'ebreo rimane sempre essenziale e precipua? In questo passaggio di andata e ritorno tra Proust e Bassani, un autore di riferimento di grande interesse è Giacomo Debenedetti (1901–1967), non solo in quanto critico letterario ma anche come letterato, e soprattutto autore di due racconti: *16 ottobre 1943* e *Otto ebrei*. Debenedetti è stato tra i primi critici a portare Proust in Italia. Natalino Sapegno negli atti del convegno *Il Novecento di Debenedetti* scrisse: «sta di fatto che nelle pagine del *Baretti* per la prima volta in Italia si cominciò a parlare con intelligenza e competenza di Proust e Joyce, di Mann e di Rilke, e di tanti altri. Di questa apertura di orizzonti anche Debenedetti fu uno degli artefici, e probabilmente uno dei maggiori»⁵. Infatti, Debenedetti dedica la maggior parte dei suoi interventi esclusivamente allo scrittore francese. È noto che il giovane Giacomo addirittura firmava i suoi primi articoli per la *Gazzetta del popolo* con lo pseudonimo di Swann⁶. In un ulteriore saggio di Debenedetti intitolato *Rileggere Proust*, troviamo un commento a proposito di un altro autore, nell'opera del quale l'identità ebraica giocò un ruolo decisivo: «Saba e Swann hanno una stanchezza morale ereditaria e tanto assimilata, che non tenta neppure più di darsi una ragione, una facoltà di rinuncia ad ogni titanismo che sembra provenirgli da un'antica abitudine, a trovarsi dentro un mondo disperatamente accettato»⁷. Infatti, sembra essere sempre un mondo disperatamente accettato quello del poeta Umberto Saba (di cui Debenedetti è stato critico "privato"), degli ebrei di Proust e quelli di Bassani; in quest'ottica è sintomatico il riso di Geo Jozs di fronte alla targa che lo commemora (*Una lapide in via Mazzini in Dentro le mura*). Evidentemente è la figura di Charles Swann a diventare un punto di riferimento anche per Bassani, soprattutto quando costruisce il personaggio del dottor Athos Fadigati ne *Gli occhiali d'oro* (1958). Voglio analizzare la produzione letteraria di Debenedetti nel ruolo di filtro per la percezione italiana dell'opera francese, leggere la ricezione di Proust in Bassani attraverso la critica di Debenedetti, e soprattutto esaminare il modo in cui viene costruita la figura dell'ebreo in Bassani, alla luce della posizione debenedettiana sulla questione dell'identità ebraica. Uno dei brani più rilevanti contenuti negli "opuscoli" di Debenedetti, lo troviamo in *Otto ebrei* (pubblicato per la prima volta nel 1944), dove egli pone l'accento sulla forte

⁵ N. Sapegno, *Debenedetti, Torino e la cultura europea*, [in:] *Il Novecento di Debenedetti. Atti del Convegno*, a c. di R. Tordi, Roma 1988, p. 24.

⁶ A. Borghesi, *La lotta con l'angelo: Giacomo Debenedetti critico letterario*, Venezia 1989, p. 48.

⁷ G. Debenedetti, *Rileggere Proust e altri saggi proustiani*, Milano 2005, p. 143.

volontà di sentirsi uguali, trattati in modo equo e quindi anche senza favoritismi, vedendo il favoritismo come una sorta di razzismo positivo⁸.

In quest'ottica è rilevante ciò che sugli ebrei e sulla società scrisse Hannah Arendt (1906–1975), soprattutto ne *Le origini del totalitarismo* (1951), dove dedica un intero capitolo (intitolato *Il Faubourg Saint-Germain*) alla produzione letteraria di Marcel Proust. Secondo la Arendt l'antisemitismo trova il suo culmine europeo proprio nella Francia *fin de siècle*, descritta da Proust nella *Recherche*. A questo proposito la Arendt conia il termine "degiudaizzazione": la degiudaizzazione del giudaismo è un fenomeno che vede l'origine ebraica perdere sempre più di contenuto religioso e politico e diventare una "qualità psicologica"; il fatto di essere ebrei, letto in questa ottica, comincia ad essere considerato solamente nelle categorie della virtù o del vizio⁹. La domanda che mi pongo sulla questione riguarda il modo in cui gli ebrei di Bassani e di Proust risposero a questa tesi. Come colgono la "qualità psicologica"? Alla posizione della Arendt corrispondono bene le parole scritte da Debenedetti nel 1944: «sentirsi ebrei sarà un sentir rinascere dal fondo – nelle ore di più geloso raccoglimento, ore quasi inconfessabili tanto sono intime – [...] un segreto di inenarrabili malinconie, e il crollare indefesso contro invisibili muri del pianto»¹⁰. I due racconti di Debenedetti sono stati commentati da Natalia Ginzburg sulle pagine della *Stampa* (1978): «essi affrontano [...] la *diversità* degli ebrei, di una qualità strettamente segreta, privata e intima, come un tenue segno stampato nello spirito, profondo e tenue, così tenue e così profondo che non può tradursi in nulla che non appartenga allo spirito»¹¹. Come una delle caratteristiche degli ebrei, Debenedetti indica la credulità e l'ingenuità:

Contrariamente all'opinione diffusa, gli ebrei non sono diffidenti. Per meglio dire: sono diffidenti, allo stesso modo che sono astuti, nelle piccole cose, ma creduli e disastrosamente ingenui in quelle grandi. Nei termini dell'amore [...] gli ebrei hanno un disperato bisogno di simpatia umana: e per accettarla, la offrono. Fidarsi alla gente, abbandonarvisi, credere alle loro promesse è appunto una prova di simpatia¹².

Nello stesso modo Debenedetti descrive e spiega il comportamento degli ebrei di fronte ai tedeschi, come se fosse un loro «classico atteggiamento di fronte all'Autorità», posizione che in Proust e Bassani sembra implicare altri significati¹³. L'accennata «Autorità» potrebbe riferirsi all'amore vissuto dai protagonisti dei loro racconti e romanzi, e all'ambiente all'interno del quale sarebbero voluti entrare e avrebbero desiderato muoversi: nel caso di Proust si tratta dell'alta società parigina, e nel caso Bassani dell'aristocrazia e della borghesia ferrarese. La problematica

⁸ G. Debenedetti, *16 ottobre 1943*, Torino 2015, p. 77.

⁹ H. Arendt, *Le origini del totalitarismo*, Torino 2009, p. 112.

¹⁰ G. Debenedetti, *16 ottobre 1943*, *op. cit.*, p. 69.

¹¹ *ivi*, p. X.

¹² *ivi*, p. 7.

¹³ *ivi*.

si esprime nelle notevoli parole di Proust, che egli proferisce in *Sodoma e Gomorra*: «il problema non è più come per Amleto, essere o non essere, bensì essere o non essere dei loro»¹⁴. L'autore francese sottolinea in questo modo il forte bisogno di appartenenza che tutti i suoi personaggi mostrano in maniera quasi ossessiva. Bassani rievoca le succitate parole ne *Gli ultimi anni di Clelia Trotti (Dentro le mura)*, dove Bruno Lattes dedica un pensiero agli esponenti di una borghesia sana, robusta, libera dalla discriminazione:

più che belli gli apparivano meravigliosi, irraggiungibili. Eccoli dunque là i campioni, i prototipi della razza – si diceva con odio e amore disperati, socchiudendo le palpebre. Il loro sangue era migliore del suo, la loro anima migliore della sua [...] Oh, essere con loro, dei loro, nonostante tutto!¹⁵.

Il racconto *Gli occhiali d'oro* è stato scelto perché tra il dottor Athos Fadigati e Charles Swann emergono tante somiglianze in termini non solo di sensibilità ma anche della loro posizione sociale, quando si comincia ad esaminare minuziosamente il modo in cui vengono percepiti dall'ambiente circostante. Il costante bisogno di appartenenza si manifesta in parecchi brani del racconto. Il narratore così descrive il ricorrente modo di comportarsi del dottore «dopo un'intensa giornata di lavoro gli piaceva certo sentirsi tra la folla: la folla allegra, vociante, indifferenziata»¹⁶. La sua figura rimane però isolata nel racconto essendo sempre al centro delle chiacchiere disperse nell'aria, che prima lo privilegiano in quanto una persona di impeccabile condotta morale e buona posizione sociale: quando però il primo valore viene messo in dubbio, si decompone subito anche l'altro. Fadigati resta ugualmente al centro dell'attenzione di chi gli sta attorno, con la differenza che ora il comportamento dei ferraresi nei suoi confronti diventa ostile e pieno di sospetti. Non si avvera mai il suo desiderio di nascondersi e diventare un tutt'uno con la folla. Anzi, il continuo tentativo di immedesimarsi attira una maliziosa attenzione da parte delle persone "normali" e l'inappropriato avvicinamento ai ceti sociali più bassi diventa man mano un motivo di disprezzo. La forte sensazione di esclusione o reclusione è composta d'invidia e di rimpianto: «il dottor Fadigati [...] osservava la gente attraversare i binari [...] Dall'espressione di invidia accorata del suo viso, dalle occhiate di rimpianto con le quali seguiva la piccola folla campagnola [...], pareva poco meno che un recluso»¹⁷.

Athos Fadigati vuole soprattutto appartenere al gruppo degli studenti ferraresi, perfino a costo di essere ridicolo: il narratore dice «si accontentava di niente, in fondo, o almeno così sembrava. Più che restare lì, nel nostro scompartimento di terza classe, con l'aria del vecchio che si scalda in silenzio davanti a un bel fuoco, altro non pretendeva»¹⁸. La solitudine di Fadigati viene descritta come "immensa"

¹⁴ A.H. Pasco, *The Color-keys to «A la recherche du temps perdu»*, Genève 1976, p. 165.

¹⁵ G. Bassani, *Il romanzo di Ferrara*, Milano 1980, p. 133.

¹⁶ *ivi*, p. 171.

¹⁷ *ivi*, p. 182.

¹⁸ *ivi*, p. 190.

e "immedicabile", ed anche il senso di solitudine del narratore diventa tale: "atroce, totale e definitivo"; egli chiama questo stato addirittura "un esilio". Quell'atroce senso di esclusione si manifesta nel momento in cui il narratore sta guardando la folla uscire dalla chiesa: «oggi era diverso. Non mi trovavo più laggiù, mescolato agli altri, confuso in mezzo a tutti gli altri [...] confinato in un angolo della piazza [...] mi sentivo tagliato fuori, irrimediabilmente un intruso»¹⁹. Lo stesso bisogno di appartenenza emerge dalle parole del capo di famiglia ebraica, il padre del narratore, il quale «in vana polemica con gli articoli velenosi che di continuo leggeva sui giornali, si intestava a enumerare i "meriti patriottici" degli ebrei italiani, tutti, o quasi [...] stati sempre *ottimi fascisti*»²⁰. In questa maniera il padre mostra una forte voglia di appartenere, perfino al costo di ammettere che gli ebrei effettivamente appartengono allo stesso regime che sta escludendo i membri della loro comunità. A questo proposito è sintomatica, inoltre, la sua reazione nel momento in cui le autorità ferraresi assicurano che le leggi razziali non sarebbero state varate, la letizia che il narratore non riesce a condividere:

la gioia di mio padre era quella dello scolareto ingiustamente espulso, il quale, richiamato indietro per ordine del maestro dal corridoio deserto dove rimase per un poco di tempo in esilio, si trovi, a un tratto [...] riammesso in aula tra i cari compagni: non soltanto assolto ma riconosciuto innocente e riabilitato in pieno²¹.

È sintomatico che inizialmente entrambi, sia Charles Swann che Athos Fadigati, siano visti dalla società come uomini di valore. In effetti, Swann è un elegante *Juif mondain*²² mentre, parallelamente, Fadigati è un elegante omosessuale mondano. L'indole di Fadigati viene descritta come:

[...] un po' "da artista", ma nel complesso così seria e quieta [...] simpatico a tutti, ricco [...]; socio effettivo dei due maggiori Circoli cittadini, e perciò accetto in pari grado tanto alla media e piccola borghesia delle professioni e delle botteghe quanto all'aristocrazia, con o senza blasoni, dei patrimoni e delle terre; provvisto perfino della tessera del Fascio che [...] il Segretario Federale in persona aveva voluto dargli a tutti i costi²³.

Per di più Fadigati è ritratto come un bravo, empatico dottore, mentre Swann è percepito da tutti come un conoscitore dell'arte eccezionalmente sensibile, anche lui membro di vari club, frequentatore di salotti, introdotto al Faubourg Saint-Germain dal duca de Guermantes come *epicure... a collector... a member of the Jockey*

¹⁹ *ivi*, p. 226.

²⁰ *ivi*, p. 221.

²¹ *ivi*, p. 244.

²² I. Monette Ebert, *Le Premier Dreyfusard: Jewishness in Marcel Proust*, «The French Review» 67(2) 1993, p. 196.

²³ G. Bassani, *op. cit.*, Milano 1980, p. 172.

[...] *a dilettante*²⁴. In modo parallelo Fadigati, esprimendosi sul tema dell'arte, dimostra alta cultura e perizia nella materia, disquisendo sull'*Iliade*, sul sentimento della natura nei Greci, sull'angelo di Melozzo. Come afferma il padre del narratore, con il dottore effettivamente si poteva discutere di musica, di letteratura, di arte. Così come Charles Swann, escluso dapprima a causa del suo scandaloso amore, Fadigati viene criticato da "persone distinte":

riappariva [...] in uno dei 4 cinema cittadini [...]. Ma anche qui, ai posti di galleria, dove le persone distinte si ritrovavano sempre fra loro come in un salotto, preferiva gli ultimi posti di platea. E quale imbarazzo per le persone distinte vederlo là di sotto, così ben vestito, confuso in mezzo alla peggiore "teppa popolare"!²⁵

La società cessa di interessarsi a loro, esclude entrambi, quando i loro "vizi" emergono e diventano troppo evidenti. La borghesia ferrarese non riesce a perdonare Fadigati per la sua visibile inversione sessuale, così come il duca de Guermantes e l'alta società parigina non riescono a perdonare Swann di essere rimasto dalla parte di Dreyfus, ciò che essenzialmente significa rimanere ebreo, una presa di posizione subito ritenuta un tradimento. Come sostiene Isabelle Monette Ebert nell'articolo *Le Premier Dreyfusard: Jewishness in Marcel Proust*:

*Swann is Proust's proof that an intelligent Jew with correct social graces could indeed gain acceptance and prominence in the upper classes – as long as he obeys the rules. When his behaviour or style lapses, he is treated shamefully, as is the case with Swann as he nears death*²⁶.

Perché Marcel Proust è un autore così importante in questa ottica? La risposta si trova nuovamente nei saggi di Hannah Arendt, secondo la quale lo scrittore francese all'interno del suo ampio romanzo collegò i due "vizi" più di moda, che sono ebraicità e omosessualità (i quali per lo più diventano pressoché equivalenti). Proust stesso, negli appunti del 1908, mentre pianifica il grande progetto letterario della *Recherche*, tra i leitmotiv indica: amore, società, inversione (intendendo un'inversione omosessuale) ed ebrei²⁷. Milton Hindus, noto studioso di Proust e autore del libro *The Proustian Vision* del 1954, scrisse: *the story teems with characters who are either homosexual or Jews*²⁸. Nel terzo tomo della *Ricerca* (*I Guermantes, Le côté de Guermantes*) Proust assimila gli ebrei e gli omosessuali (da lui spesso chiamati sodomiti) come portatori di particolari caratteri fisici e morali, costretti a vivere ai margini della società²⁹. L'abbinamento di queste due caratteristiche è, secondo la Arendt, il più oscuro confronto che mai sia stato fatto per l'ebraismo occidentale.

²⁴ I. Monette Ebert, *op. cit.*, p. 202.

²⁵ G. Bassani, *op. cit.*, Milano 1980, p. 171.

²⁶ I. Monette Ebert, *op. cit.*, p. 204.

²⁷ *ivi*, p. 199.

²⁸ M. Hindus, *The Proustian Vision*, New York 1954, p. 14.

²⁹ I. Campeggiani, *Proust nell'opera di Bassani*, «Chroniques italiennes» 23(2) 2012, p. 13.

È proprio questo confronto ad essere ripreso da Bassani nel racconto *Gli occhiali d'oro*. Per quanto riguarda la provenienza del dottor Fadigati, il lettore viene a sapere solamente che è un veneziano.

Bassani non accenna alle possibili origini ebraiche del medico, il lettore di sicuro sa (riscoprendolo man mano assieme agli altri personaggi del racconto) che Fadigati è un omosessuale, il quale riesce a trovare quel poco di compassione e simpatia solo da parte di uno studente ebreo e della sua famiglia – solo loro gli ridonano per un attimo la precedente sensazione di appartenenza: «si esprimeva con disinvoltura mondana. Non gli pareva vero, lo si capiva benissimo, di ritrovarsi lì, con noi, perfino coi temuti Lavezzoli, restituito d'un tratto al suo ambiente, riaccettato dalla società di persone colte e benedicate a cui aveva sempre appartenuto»³⁰.

La figura del narratore in Bassani diventa parallela al personaggio del dottore, la loro condizione è simile poiché entrambi vengono esclusi dalla società a causa del "vizio proustiano". L'autore ferrarese effettivamente non descrive l'ebraicità di Fadigati, mette però al centro la sua omosessualità, che negli occhi dell'aristocrazia e della borghesia ferrarese appare equivalente alla diversità degli ebrei. Hannah Arendt scrive:

Proust ci conduce attraverso il labirinto delle relazioni ed ambizioni sociali seguendo il filo della capacità d'amore dell'uomo, che viene presentata nella passione perversa di Monsieur de Charlus per Morel, nella disastrosa fedeltà dell'ebreo Swann alla sua cortigiana e nella disperata gelosia dell'autore per Albertine, la personificazione del vizio nel romanzo. Egli non nasconde di considerare i nuovi venuti, gli abitanti di *Sodome et Gomorrhe*, non solo più umani, ma addirittura più normali³¹.

A questi due amori, di nuovo, s'ispira Bassani costruendo il personaggio di Fadigati. La disperazione del dottore nel cercare affetto traspare in diversi brani: «più Nino e Deliliers moltiplicavano le sgarberie nei suoi confronti, e più lui si agitava nel vano tentativo di riuscire simpatico. Per una parola buona, uno sguardo di consenso, un sorriso divertito che gli fossero venuti dai due, avrebbe fatto davvero qualsiasi cosa»³². Charles Swann, definito paladino degli amori infelici, è biasimato da parte delle persone dei salotti anche per frequentare una donna inferiore e volgare: per di più Odette de Crécy, similmente a Eraldo Deliliers, è una persona mantenuta. In questo contesto va rilevata la predilezione di Fadigati per la musica di Wagner: «Wagner, soprattutto, forse perché la musica wagneriana era la più indicata a evocare determinate atmosfere»³³. L'opera di Wagner ricorre in Proust, e innanzitutto nel *Tempo ritrovato*, come motivo conduttore associato al barone di Charlus, ma non solo. È proprio Charles Swann a pronunciare una frase divertente su Odette de Crécy (*Dalla parte di Swann*): «Gran Dio! Ascoltare Wagner per quindici

³⁰ G. Bassani, *op. cit.*, Milano 1980, p. 202.

³¹ H. Arendt, *op. cit.*, p. 114.

³² G. Bassani, *op. cit.*, Milano 1980, p. 191.

³³ *ivi*, p. 177.

giorni con lei che di Wagner gliene importa quanto a un pesce di una mela; figurarsi che allegria!»³⁴. Nello stesso modo il giovane Deliliers respinge l'irritante sensibilità di Fadigati e ignora la sua predilezione verso il mondo della letteratura, rendendo volgare ogni suo tentativo di sublimare il presente. L'amore del dottore sembra essere fondato sullo stesso fascino dei segni indecifrabili che, secondo la teoria di Gilles Deleuze, sta all'origine dell'amore di Swann. La volgarità e la futilità di Odette è simile alla sgarbatezza di Deliliers, e la sua materiale e greve fisicità del pugilatore crea una dolorifica contrapposizione con la delicatezza, a tratti smodata, del dottore.

Il passaggio da Proust a Bassani è anche un percorso storico: in quest'ottica è rilevante ciò che la Arendt scrisse sull'affare Dreyfus, uno dei principali temi della *Recherche*, svoltosi alla fine del XIX secolo. Secondo la sociologa tedesca quell'episodio rende l'antisemitismo protagonista della storia europea. Dunque, la prosa di Proust viene percepita in quanto testimonianza del cambiamento, descrizione dell'inizio di un processo che conduce ai campi di sterminio i quali, a loro volta, producono una realtà con cui deve confrontarsi Giorgio Bassani. Il ferrarese si pone l'obiettivo di umanizzare di nuovo i protagonisti dei suoi racconti e romanzi: ne *Gli occhiali d'oro* scrive sulla situazione della sparpagliata comunità ebraica subito prima della situazione estrema. Come in Proust, anche in Bassani emerge, quindi, la «vecchissima e vessatissima *question juive*»: è il tema dell'articolo citato dalla signora Lavezzoli, un'entusiasta del Duce, pronta a giustificare perfino le azioni di Adolf Hitler. Bassani, nelle pagine del racconto (tramite le parole di Nino Bottecchiari), rievoca la paradossale "convinzione" che in Italia l'antisemitismo non avrebbe mai potuto assumere forme gravi, politiche, e quindi attecchire. Per convincersi come una netta separazione dell'elemento ebraico da quello cosiddetto ariano fosse in pratica irrealizzabile, sarebbe bastato pensare a Ferrara, una città che sotto il profilo sociale poteva dirsi piuttosto tipica.

Secondo lui gli israeliti costituivano la spina dorsale della borghesia cittadina, vi appartenevano tutti o quasi tutti, in più la maggior parte di essi erano fascisti, il che dimostrava «la loro perfetta solidarietà e fusione all'ambiente»³⁵. Gli israeliti ferraresi erano professionisti, accademici, dottori, avvocati, ingegneri, titolari di ditte commerciali, sembravano perfettamente assimilati, proprio come gli ebrei descritti da Proust come «il fiore dell'assimilazione»³⁶. In quest'ottica è significativa la domanda del narratore bassaniano:

si poteva immaginare qualcuno più israelita e insieme più ferrarese dell'avvocato Geremia Tabet, il quale apparteneva al più ristretto numero di persone che nel 1919 avevano fondato la prima sezione locale dei Fasci di Combattimento [...] E chi più "nostro" del vecchio dottor Elica Corcos?³⁷.

³⁴ M. Proust, *Du côté de chez Swann*, https://www.ebooksgratuits.com/ebooksfrance/proust_du_cote_de_chez_swann.pdf, accesso: 16 XII 2017, p. 140.

³⁵ G. Bassani, *op. cit.*, Milano 1980, pp. 227-228.

³⁶ I. Monette Ebert, *op. cit.*, p. 204.

³⁷ G. Bassani, *op. cit.*, Milano 1980, p. 228.

Su questo argomento ha un indubbio impatto la concezione del tempo in Proust e Bassani. Lo stesso ferrarese afferma:

non chiamerei mai il mio *Romanzo di Ferrara* una ricerca del tempo perduto (nell'accezione proustiana). A differenza di Proust, chiuso nella sua camera e tutto abbandonato al recupero del se stesso d'una volta, io tento un accordo, un raccordo tra il me stesso d'una volta e il me stesso d'adesso³⁸.

Ida Campeggiani richiama, inoltre, la significativa affermazione di Bassani, concessa ad Anna Dolfi: «il presente lei sa che cosa mi costa»³⁹. È caratteristico nell'autore ferrarese proprio il faticoso tentativo di conciliare il passato con il presente, che diventa complesso per le figure degli ebrei dopo l'esperienza dei campi di sterminio. In Proust queste figure fanno ancora parte della "vita", sono pur sempre particolari ma l'autore riesce a incorporarle e descriverle all'interno di un ambiente. L'opera di Proust nella concezione di Deleuze è perfino volta al futuro, non al passato, perché la memoria serve per apprendere e quindi il protagonista ha bisogno dei ricordi per arrivare a capire vari sistemi di segni e saper agire adeguatamente nel futuro⁴⁰. In Bassani questo "inserimento" non è più possibile, la figura dell'ebreo possiede solamente un'identità storica ed è difficile donargli un'identità viva (è questo il problema riscontrato dalla società ferrarese di fronte a Geo Jozs). Bassani è in continua ricerca della seppellita parte decisiva della condizione umana. Come scrive Campeggiani «Geo porta dentro di sé un passato che per gli altri è chiuso o ermetico», ma «là dove la vita sconta la chiusura ermetica più estrema si addensano una parte importante della conoscenza»⁴¹. La targa commemorativa in via Mazzini sembra avere lo scopo piuttosto di catalogare che di commemorare, chiudere i conti invece di coltivare la memoria di un avvenimento. Il funerale di Clelia Trotti in piazza della Certosa evoca «l'atmosfera di manifestazione popolare, quasi sportiva»⁴², e costituisce un'altra prova della gioia legata all'umana inclinazione al catalogo, alla «vertigine della lista», per dirla con Umberto Eco. Bisogna imprigionare la realtà per comprenderla, nello stesso modo in cui Proust imprigiona Albertine nella propria casa a Parigi, per comprendere meglio i segni dell'amore. Athos Fadigati fa lo stesso tentativo portando Deliliers in vacanza, le continue fughe del giovane pugilatore sono però il segno della totale sconfitta del dottore. *Il romanzo di Ferrara* cerca di ridare la vita ai personaggi, facendoli scontrare con la realtà che desidera rimanere ermetica e "perfettamente" delineata. Bassani scrive sull'identità ebraica, sulla debenedettiana volontà di sentirsi uguali in un mondo "disperatamente accettato", subito prima e dopo una situazione estrema, il momento in cui l'uomo, per dirla con Robbe Grillet, diventa numero di matricola: l'atto culminante dell'ermetismo,

³⁸ A. Dolfi, *Le forme del sentimento. Prosa e poesia in Giorgio Bassani*, Padova 1981, p. 82.

³⁹ *ivi*, p. 89.

⁴⁰ G. Deleuze, *Proust i znaki*, Gdańsk 2000, pp. 15-16.

⁴¹ I. Campeggiani, *op. cit.*, pp. 11, 15.

⁴² G. Bassani, *op. cit.*, Milano 1980, p. 98.

il massimo che l'uomo poteva fare di disumano per chiudere i conti con il passato, "catalogando" una parte della società non più ammessa a partecipare alla comunità, alla realtà.

Bibliografia

- Arendt H., *Le origini del totalitarismo*, Torino 2009.
- Bassani G., *In risposta (V)*, [in:] *Opere*, Cotroneo R. (a c. di), Milano 1998, pp. 1317–1321.
- Bassani G., *Il romanzo di Ferrara*, Milano 1980.
- Borghesi A., *La lotta con l'angelo: Giacomo Debenedetti critico letterario*, Venezia 1989.
- Brescia G., *Bassani storicista e francesista (tra Croce e Proust, per tacer d'altri)*, «Osservatorio letterario» XIX/XX (107/108) 2015, pp. 88–91.
- Camon F., *Il mestiere di scrittore. Conversazioni critiche con Moravia, Pratolini, Bassani, Cassola, Pasolini, Volponi, Ottieri, Roversi, Calvino*, Milano 1983.
- Campeggiani I., *Proust nell'opera di Bassani*, «Chroniques italiennes» 23(2) 2012, pp. 1–29.
- Debenedetti G., *Rileggere Proust e altri saggi proustiani*, Milano 2005.
- Debenedetti G., *16 ottobre 1943*, Torino 2015.
- Deleuze G., *Proust i znaki*, Gdańsk 2000.
- Dolfi A., *Le forme del sentimento. Prosa e poesia in Giorgio Bassani*, Padova 1981.
- Forti M., *Bassani romanziere fra memoria e storia*, «Questioni» VII(1–2) 1959, pp. 58–64.
- Hindus M., *The Proustian Vision*, New York 1954.
- Marrus M.R., *Hannah Arendt and the Dreyfus Affair*, «New German Critique» 66, 1995, pp. 147–163.
- Monette Ebert I., *Le Premier Dreyfusard: Jewishness in Marcel Proust*, «The French Review» 67(2) 1993, pp. 196–217.
- Pasco A.H., *The Color-keys to A la recherche du temps perdu*, Genève 1976.
- Proust M., *Du côté de chez Swann*, <https://www.ebooksgratuits.com/>, accesso: 16 XII 2017.
- Sapegno N., *Debenedetti, Torino e la cultura europea*, [in:] *Il Novecento di Debenedetti. Atti del Convegno*, a c. di R. Tordi, Roma 1998, pp. 24–25.
- Sonnenfeld A., *Marcel Proust: Antisemite?*, «The French Review» 62(2) 1998, pp. 275–282.
- Ugniewska J., *Miejsca utracone. Szkice o pamięci i zapomnieniu we współczesnej literaturze włoskiej*, Warszawa 2014.

Charles Swann i Athos Fadigati: postać Żyda i kochanka w utworach Prousta i Bassaniego

Streszczenie

Celem badań jest znalezienie związków pomiędzy cyklem Marcela Prousta *W poszukiwaniu straconego czasu* i *Powieścią ferraryjską* Giorgia Bassaniego. Analiza sposobu, w jaki autorzy konstruują postać Żyda, została przeprowadzona w świetle refleksji Giacoma Debenedettiego i Hannah Arendt poświęconych naturze tożsamości żydowskiej. W opowiadaniu Bassaniego *Złote okulary* w szczególności sposób uczuciowości i pozycja społeczna homoseksualisty Athosa Fadigatego znajdują analogię w figurze Charlesa Swanna, „światowego Żyda”. W tej perspektywie Proust staje się świadkiem zmiany, obserwatorem początku procesu prowadzącego do powstania obozów zagłady, elementów rzeczywistości, z którą Bassani musi się konfrontować.

Charles Swann and Athos Fadigati: the figure of the Jew and the lover in Proust and Bassani

Abstract

The aim of the research is to find a link between *Recherche* of Marcel Proust and Giorgio Bassani's *Novel of Ferrara*, analyzing the way both of them construct the figure of a Jew, in the light of Giacomo Debenedetti's and Hannah Arendt's position related to Jewish identity. Giorgio Bassani's novel *The Gold Rimmed Spectacles* has been chosen because Athos Fadigati, a homosexual, and Charles Swann, a *Juif mondain*, demonstrate some similarities in terms of sensitivity and their social position. Here Proust witnesses a change, the beginning of a process leading to extermination camps: the reality Bassani must confront.

Parole chiave: Marcel Proust, Giorgio Bassani, Charles Swann, ebreo, innamorato, omosessuale, affare Dreyfus

Słowa kluczowe: Marcel Proust, Giorgio Bassani, Charles Swann, Żyd, kochanek, homoseksualista, sprawa Dreyfusa

Keywords: Marcel Proust, Giorgio Bassani, Charles Swann, Jew, lover, homosexual, the Dreyfus affair

Annales Universitatis Paedagogicae Cracoviensis

Studia Historicolitteraria 17 (2017)

ISSN 2081-1853

DOI 10.24917/20811853.17.11

Katarzyna Woźniak

Uniwersytet Pedagogiczny im. KEN w Krakowie

Pirandello jako widz zawodowy

Od początku lat 60. do połowy 70. XX w. dramaty Luigiego Pirandella cieszyły się nieśląbnącym zainteresowaniem polskich reżyserów. W *Encyklopedii teatru polskiego* odnotowano aż dwanaście premier w okresie od 1961 do 1973 r. na największych krajowych scenach i w Teatrze Telewizji: *W poszukiwaniu postaci scenicznych* na motywach dramatów *Patent*, *Człowiek z kwiatem w ustach* i *Dzban* z 1961 r. (Teatr Telewizji, reż. Bogdan Trukan); w tymże roku *Jaką mnie pragniesz* (Stary Teatr im. Heleny Modrzejewskiej w Krakowie, reż. Aleksandra Mianowska); w 1962 r. wystawiono *Dziś wieczór improwizujemy* (gdański Teatr Wybrzeże, reż. Kazimierz Braun) i *Sześć postaci szuka autora* (Teatr Rozmaitości we Wrocławiu, reż. Noemi Korsan-Ekert oraz Teatr im. Stefana Jaracza w Łodzi, reż. Maria Wiercińska); na rok 1964 przypada premiera sztuk: *Cecè* (Teatr Telewizji, reż. Michał Bogusławski), *Kretyn* (Teatr Współczesny w Warszawie, reż. Helmut Kajzar) i *Liola* (Teatr Nowy – filia Teatru Polskiego w Poznaniu, reż. Jowita Pieńkiewicz); w 1970 r. Helmut Kajzar reżyseruje *Człowieka z kwiatem w ustach* i *Patent* (Teatr Współczesny w Warszawie); w 1971 r. odbywa się premiera *Czapki błazeńskiej* (Teatr Wybrzeże w Gdańsku, reż. Danuta Baduszkowa), a w 1973 r. *Żeby wszystko było jak należy* (Teatr Dramatyczny w Warszawie, reż. Ludwik René) i *Gigantów z gór* (Teatr Nowy w Poznaniu, reż. Izabella Cywińska)¹. Widzimy więc, że rodzimi twórcy brali na warsztat dramaty z różnych okresów twórczości noblisty i o różnej tematyce, od komedii mieszczańskiej po utwory metateatralne, a powyższe wyliczenie zapewne nie obejmuje wszystkich, które wówczas wystawiono.

Zdaje się, że wzrost zainteresowania twórczością artysty należy wiązać z dwudziestą piątą rocznicą jego śmierci, jak sugeruje Mieczysław Brahmer w programie *Tak jest, jak się państwu zdaje* w reżyserii Zofii Wiercińskiej z 1961 r.² Z kolei Sylwia

¹ Na podstawie *Encyklopedii teatru polskiego*, www.encyklopediateatru.pl [dostęp: 18.07.2017].

² M. Brahmer, *Spotkanie po 25 latach*, „Listy Teatru Polskiego” 1961–1962, nr 51, http://www.e-teatr.pl/pl/programy/2013_11/52024/tak_jest_jak_sie_panstwu_zdaje_teatr_polski_warszawa_1961.pdf [dostęp: 18.07.2017].

Kucharuk i Joanna Zając niemal pół wieku później podkreślały, że także krytycy teatralni starali się w tych latach proponować nową perspektywę interpretacyjną dramatów Pirandella³. Już w latach 60. podkreślał bowiem Brahmer, iż

[...] opłakany następstwem sukcesów Pirandella było, że główne idee, stanowiące intelektualny zrąb jego twórczości, ujęto w niewielką liczbę tez, które w tej postaci okazać się musiały filozofią o wielorakich powinowactwach z przeszłością i teraźniejszością, ale o dosyć skąpej zawartości myślowej. Tracąc z oczu fakt, że atrakcyjność swą zawdzięczały przede wszystkim umiejętności artysty, doszukiwano się w nich wartości absolutnych. W ten sposób Pirandella przesłonił „pirandellizm”⁴.

Znamiennym jest fakt, że tak wówczas, jak i dziś, krytycy i badacze w większości przypadków wychodzili z założenia, niekoniecznie uświadomionego, iż piszą o artyście, który był przede wszystkim pisarzem, a dopiero w dalszej kolejności krytykiem inscenizacji swoich dramatów (zgodnie z panującym na początku ubiegłego wieku obyczajem, nie tylko, ale może przede wszystkim we Włoszech, gdzie autor miał ostatnie słowo w sprawie inscenizacji swojego dramatu, o ile mógł w próbach uczestniczyć, co w przypadku prapremier było regułą), a następnie inscenizatorem własnych tekstów. W konsekwencji koncentrowali się głównie na dekonstrukcji owego piętnowanego przez Brahmera „pirandellizmu”, a zwłaszcza kanonicznej jego wykładni autorstwa Adriana Tilghera⁵. Rodzi się zatem pytanie, jakie możliwości interpretacyjne otwierają się przed nami, gdy spojrzeć na twórczość Pirandella, a zwłaszcza na pierwszą część tzw. trylogii „teatru w teatrze”, na którą składają się *Sześć postaci scenicznych w poszukiwaniu autora*, *Ciascuno a suo modo* i *Dziś wieczorem improwizujemy*, z perspektywy celu, czyli samodzielnej działalności teatralnej Pirandella jako współzałożyciela, dyrektora i inscenizatora Teatro D’Arte (Teatru Artystycznego) w Rzymie, działającego w latach 1924–1928. W trakcie dalszych rozważań postaram się wskazać możliwy kierunek poszukiwania na nie odpowiedzi.

W 1962 r. dramat *Sześć postaci scenicznych w poszukiwaniu autora* doczekał się w Polsce aż dwóch premier⁶: we Wrocławiu i w Łodzi. We wrocławskim Teatrze Rozmaitości na warsztat sztukę włoskiego noblisty wzięła Noemi Korsan-Ekert, od 1948 r. aktorka, w 1961 r. ukończyła reżyserię w Państwowej Wyższej Szkole

³ Zob. J. Zając, *Dwie koncepcje dramatu: D’Annunzio – Pirandello*, Kraków 2003, s. 22–25; S. Kucharuk, *Polska krytyka wobec dramatów Pirandella*, „Italica Wratislaviensia” 2012, nr 3, s. 111–112.

⁴ M. Brahmer, *Spotkanie...*

⁵ Polemiki te relacjonuje pokrótce Joanna Zając (dz. cyt.).

⁶ Jeśli liczyć jako osobną premierę transmisję telewizyjną spektaklu z Łodzi 5 października 1962 r., także w reżyserii Wiercińskiej, należałoby mówić nie o dwóch, a o trzech premierach tego samego dramatu w krótkim czasie. Zob. dalej uwagi na temat zmian względem marcowego pierwowzoru.

Teatralnej w Warszawie. *Sześć postaci scenicznych w poszukiwaniu autora*⁷, po *Jas-
kini filozofów* z 1961 r. w Teatrze Dramatycznym w Warszawie, były jej drugim
samodzielnie wyreżyserowanym spektaklem.

W Łodzi, na scenie Teatru im. Stefana Jaracza, tę samą sztukę wystawiła Maria
Wiercińska⁸. Inaczej niż w przypadku niemal o pokolenie młodszej koleżanki, przy-
goda Wiercińskiej z Pirandellem nie wydaje się przypadkowa. Aktorka Reduty
wystawiła bowiem rok wcześniej w Teatrze Polskim w Warszawie, z którym była
związana od 1952 r., *Tak jest, jak się państwu zdaje*⁹. Na łódzkiej scenie reżyserowała
gościnnie.

Marcowa premiera musiała należeć do udanych, gdyż kilka miesięcy później
przedstawienie było retransmitowane w Teatrze Telewizji i nabrało cech wydarze-
nia kulturalnego o niebagatelnym znaczeniu politycznym dla łódzkiego środowiska
twórców telewizyjnych. Jak donosił lokalny publicysta:

[...] to wydarzenie niebagatelne i należy je zapisać wielkimi literami: Łódź po raz
drugi w stosunkowo niedługim czasie otrzymała od Warszawy wóz transmisyjny.
Można więc chyba sobie w tym miejscu powiedzieć – jeszcze po cichutku, ale nie
tylko przez skromność, lecz głównie po to, aby nie zapeszyć losu szczęścia – że na-
sza akcja nie poszła zupełnie na marne, i oto Warszawa zaczyna traktować ŁÓT
coraz bardziej jako równorzędnego partnera, doceniając jego możliwości [...]. Jeżeli
pierwsza od wielu lat transmisja z łódzkich teatrów w końcu sierpnia (*Grube ryby*
Bałuckiego, Teatr Powszechny) nie była zbyt reprezentatywną (do czego posiadali-
śmy przecież pełne prawo, zważywszy na znowę milczenia, jaką otaczano dorobek

⁷ Premiera: 22 kwietnia 1962, reżyseria: Noemi Korsan, przekład: Zofia Jachimecka,
scenografia: Zbigniew Klimczyk. Zob. [http://www.encyklopediateatru.pl/przedstawienie/
33817/szesc-postaci-scenicznch-w-poszukiwaniu-autora](http://www.encyklopediateatru.pl/przedstawienie/33817/szesc-postaci-scenicznch-w-poszukiwaniu-autora) [dostęp: 18.07.2017].

⁸ Premiera: 31 marca 1962, reżyseria: Maria Wiercińska, przekład: Zofia Jachimecka,
scenografia: Józef Rachwański, asystent reżysera: Andrzej Jędrzejewski. Obsada: Ojciec – Je-
rzy Szpunar, Matka – Maria Kozierska, Pasierbica – Jadwiga Siennicka, Syn – Henryk Józwiak,
Chłopczyk – Jerzy Balbuza, Dziewczynka – brak danych, Pani Pace – Hanna Małkowska, Dy-
rektor – Kazimierz Iwiński, Amantka – Alina Kulikówna, Bohater – Zbigniew Łobodziński,
Charakterystyczna – Zofia Molicka, Naiwna – Alicja Krawczykówna, Amant – Maciej Małek,
Rezoner – Wiesław Ochmański, Liryczna – Bożena Darłakówna, Tragik – Bolesław Ciesiel-
ski/ Andrzej Jędrzejewski, Inspicjent – Bohdan Wróblewski, Sufler – brak danych, Rekwizy-
tor – Karol Obidniak, Maszynista – Bogumił Antczak, Woźny – Zygmunt Marzec-Marczewski.
Zob. [http://www.e-teatr.pl/pl/programy/2013_11/50748/szesc_postaci_w_poszukiwaniu_
autora_teatr_im_jaracza_lodz_1962.pdf](http://www.e-teatr.pl/pl/programy/2013_11/50748/szesc_postaci_w_poszukiwaniu_autora_teatr_im_jaracza_lodz_1962.pdf) [dostęp: 18.07.2017].

⁹ Premiera: 11 listopada 1961, przekład: Jerzy Jędrzejewicz, scenografia: Janusz A. Kras-
sowski, asystent reżysera: Zygmunt Listkiewicz. Obsada: Lamberto Laudisi – Tadeusz Kon-
drat, Pani Frola – Zofia Małynicz, Pan Ponza, jej zięć – Bronisław Pawlik, Pani Ponza – Alicja
Sędzińska, Radca Agazzi – Kazimierz Dejunowicz, Amalia, jego żona – Ryszarda Hanin, Dina,
ich córka – Jolanta Czaplińska, Pani Sirelli – Jadwiga Kossocka, Pan Sirelli – Konstanty Pągow-
ski, Prefekt – Jan Kobuszewski, Komisarz Centuri – Zygmunt Listkiewicz, Pani Cini – Janina
Macherska, Pani Nenni – Maria Strońska, Służący Agazzich – Roman Dereń, Pan I – Zygmunt
Bończa-Tomaszewski, Pan II – Zdzisław Szymborski. Zob. [http://www.encyklopediateatru.
pl/przedstawienie/9223/tak-jest-jak-sie-panstwu-zdaje](http://www.encyklopediateatru.pl/przedstawienie/9223/tak-jest-jak-sie-panstwu-zdaje) [dostęp: 18.07.2017].

łódzkich teatrów), to już ta druga transmisja – miejmy nadzieję, że nie ostatnia, wierzymy też w pomyślność trwającej koniunktury – *Sześć postaci scenicznych w poszukiwaniu autora* [...] – godnie zainaugurowała teatralny sezon jesienno-zimowy¹⁰.

Jego uwadze nie umknęło również, że „sztuka Pirandella jest wyjątkowo trudna: trzy akty rozgrywają się właściwie na proscenium, a nierzadko i w pierwszych rzędach widowni. Stąd *Sześć postaci* Pirandella wydaje się posiadać o wiele silniejsze walory telewizyjne niż sceniczne”¹¹. Z recenzji dowiadujemy się także, że na potrzeby transmisji telewizyjnej zastosowano nowe rozwiązania inscenizacyjne: przede wszystkim zrezygnowano z obecności widowni, co z transmisji telewizyjnej uczyniło wydarzenie raczej autonomiczne względem marcowego pierwowzoru¹². Oglądając zdjęcia Franciszka Myszkowskiego ze spektaklu Wiercińskiej, trudno oprzeć się skojarzeniom z najbardziej znaną włoską realizacją telewizyjną *Sześciu postaci...* z 1965 r. (premiera teatralna: 1963) w reżyserii Giorgia De Lulla i w wybitnej obsadzie aktorskiej (Romano Valli, Elsa Albani, Ferruccio de Ceresa, Nora Ricci, Carlo Giuffré). Nie wydaje się prawdopodobne, aby Wiercińska знаła wcześniejsze realizacje De Lulla, a już na pewno nie mogła znać szczegółów planowanej przez niego na rok 1963 premiery. Wspominam o tej inscenizacji, uznanej powszechnie za kanoniczną¹³, po to, by pokazać, że polska reżyserka musiała o *Sześciu postaciach...* myśleć raczej w duchu wierności tekstowi dramatu niż jego rewolucyjnej dla teatru wymowie. Byłoby to zgodne z linią interpretacyjną zaproponowaną przez Brahmera (do czego jeszcze wrócimy). Co ciekawe, w programie spektaklu Wiercińskiej nie znajdujemy nazwiska Suflera, którego można uznać za kluczową postać całego dramatu, bowiem to właśnie niepozorny Sufler – według Pirandella – był zmorą i zakałą teatru.

Dario Niccodemi, który przygotowywał ze swoimi aktorami rzymską premierę pierwszej wersji sztuki¹⁴ (9 maja 1921), zanotował, że Pirandello bardzo dobitnie wypowiadał się w tej kwestii:

¹⁰ „*Sześć postaci*”, czyli wóz transmisyjny, www.encyklopediateatru.pl/artykuly/83690/szesc-postaci-czyli-woz-transmisyjny [dostęp: 3.08.2017].

¹¹ Tamże.

¹² „Zapowiedź spikera brzmiała: «transmisja z teatru», zaś publiczności ani śladu. Kamera fotografowała pustą salę teatralną, rzędy krzeseł przykryte pokrowcami. Zastosowany tu chwyt, który przydał kameralności przedstawieniu zbudował nastrojową, sugestywną atmosferę realności rozgrywanej akcji, zmuszając widza do maksymalnego skoncentrowania wokół niej swojej uwagi. Pomysł tym cenniejszy, że nowotarska forma sztuki Pirandella dla przeciętnego telewidza, bądźmy szczerzy: raczej nie obytego z nowoczesną koncepcją teatru, mogła wydać się mało komunikatywnym, sztywnym i dziwnym tworem dramaturgicznym”, tamże.

¹³ Zob. F. Poggiali, *Giorgio De Lullo regista pirandelliano. Dal teatro alla televisione*, Sesto San Giovanni 2013.

¹⁴ *Sześć postaci scenicznych w poszukiwaniu autora* miało dwa wydania: pierwsze w 1921, a drugie w 1923 r.

Suflerzy niszczą teatr. [...] Gdy ja będę kierował zespołem, aktorzy będą musieli zgłębić swoje role i nauczyć się ich na pamięć. [...] Będą musieli poznać je dogłębnie sami, w domowym zaciszu i gruntownie je przemyśleć. [...] Kiedy zaś wejdą na scenę, nie będzie im wolno być dłużej aktorami. Będą musieli stać się postaciami komedii czy dramatu, jaki mają grać [...]. Tym sposobem będą mieli w sobie rzeczywistość, która nie będzie relatywna tylko absolutna; nie będą mieli w sobie fałszywej prawdy sceny, tylko pozytywną i niepodważalną prawdę życia. Teraz to niemożliwe: aktor przegląda się w suflerze, dlatego siłą rzeczy musi czuć się groteskowy w stosunku do postaci, jaką ma grać. Nie może być postacią; pozostaje aktorem, który mniej lub bardziej inteligentnie, ale zawsze machinalnie, powtarza słowa, jakie sufler przemycza mu ze swojej kabiny. Publiczność, chcąc nie chcąc, niemal zawsze słyszy jego głos, a nawet jeśli go nie słyszy, to domyśla się, że jego działanie ma katastrofalne skutki dla spektaklu. [...] Sufler bowiem nie poprzestaje na podpowiadaniu słów, a wpływa na nie swoją prozodią, tylko sobie właściwą manierą, które są zwodnicze dla niepewnego siebie aktora. Sufler w swojej norze gra¹⁵.

Dalej następuje barwny i sugestywny opis suflera odgrywającego sztukę w swojej ciasnej „norze”. Niccodemi, który zarzucił karierę dramaturga na rzecz teatru, jest bardzo wyczulony na zachowania Pirandella, które śmiało można nazwać reżyserskimi. Przytacza także reakcje aktorów, skonsternowanych pomysłami dramaturga. Pirandello tymczasem „kieruje. [...] Potrafi prosić i dostaje to, o co prosi; pojawia się ciekawe zdwojenie w jego osobie: jest w nim i autor, który prowadzi i poucza, i widz, który przygląda się wszystkiemu i czerpie z tego patrzenia przyjemność”¹⁶. Posiłkując się sformułowaniem ukutym przez Jerzego Grotowskiego w 1984 r., powiedzielibyśmy, że Pirandello na próbie zachowuje się jak „wiedz zawodowy”¹⁷ i pierwszy probierz skuteczności działań podejmowanych przez aktorów. Inwektywy pod adresem Suflera idą w parze z zarzutami stawianymi aktorom, którzy nie chcieli lub nie potrafili być twórczy, i to właśnie mankamenty warsztatu aktora zdają się wybijającym się na pierwszy plan tematem *Sześciu postaci scenicznych w poszukiwaniu autora*.

Tułaiczka tytułowych *dramatis personae* trwała bardzo długo. Możemy przyjąć za Guidem Davico Bonino, że rozpoczęła się już w 1906 r., kiedy Pirandello-prozaik odmówił im racji bytu w nowelce *Personaggi* (Postaci). Powtarzał ten gest jeszcze dwukrotnie: w *Tragedia di un personaggio* (Tragedia postaci) z 1911 r. i *Colloqui coi personaggi* (Rozmowy z postaciami) z 1915 r. Okazało się też, że *dramatis personae* nie są materiałem na powieść: noblista zarysował jedynie jej fabułę i zarzucił

¹⁵ D. Niccodemi, *L'autore alla prova*, [w:] L. Pirandello, *Sei personaggi in cerca d'autore*, red. G.D. Bonino, Torino 2013, s. 192–193.

¹⁶ Tamże, s. 191.

¹⁷ Zob. transkrypcja spotkania Jerzego Grotowskiego w Volterze z 1984 r., poświęconego zagadnieniom reżyserii, pod tytułem *Reżyser jako wiedz zawodowy*, [w:] J. Grotowski, *Teksty zebrane*, red. A. Adamiecka-Sitek i in., Warszawa–Wrocław 2013, s. 773–786.

projekt¹⁸. W końcu, w 1921 r., szukające autora postaci zostały wpisane w dramat. W teatrze w ogóle nie dane im było rozmawiać z autorem. Co gorsza, nie spotkały w nim nawet aktorów, którzy potrafiliby go zastąpić. Okazało się bowiem, że nie potrafili oni pracować nad rolą tak, by uchwycić prawdę postaci. Aby dobrze zrozumieć oczekiwania Pirandella wobec aktorów i wagę tego spotkania, musimy ponownie cofnąć się do początku wieku.

W 1908 r. ukazał się krótki esej *Illustratori, attori e traduttori* (Ilustratorzy, aktorzy i tłumacze). Pirandello stwierdzał w nim, że aby postać była żywa, dramaturg powinien znaleźć „słowo, które będzie działaniem, słowo żywe, które porusza; słowo tożsame z działaniem, właściwe tej, a nie innej postaci w danej sytuacji”¹⁹. W tym celu powinien całkowicie utożsamić się ze swoim stworzeniem. Aktor z kolei, niczym tłumacz, jest pośrednikiem między dziełem dramaturga a widzem – nieodzownym, ale i problematycznym. Wiemy doskonale – Pirandello dobitnie wytłumaczył to postaciom odwiedzającym jego gabinet, że wytwory Fantazji autora (duża litera za Pirandellem), dzięki jego twórczej pracy stają się mniej realne, ale bardziej prawdziwe. Tymczasem praca aktora jest przeciwieństwem pracy poety, gdyż aktor to, co bardziej prawdziwe, a więc postać, wprowadza powrotnie w realny świat. Ponieważ jednak bez aktora teatr nie może się obejść, Pirandello wymaga, aby jego praca była równie twórcza jak praca dramaturga, co oznacza pogłębione studium postaci i pamięciowe opanowywanie tekstu. Postać ma aktorem zawładnąć – aktor ma się zrosnąć ze swoją postacią. Ma się w nią wcielić w dosłownym tego słowa znaczeniu: to on ma wejść w porządek Fantazji, a nie wprowadzać postać w rzeczywistość sceniczną²⁰. Tak w praktyce rozwiązuje Pirandello już w 1908 r. problem *dramatis personae* szukających autora i wskazuje na główną przyczynę fiaska tytułowych „szczęści postaci”. Chodzi zatem nie tyle o konflikt między życiem a Formą, jakiego można doszukać się w niemal każdym jego tekście, ani o konwencję teatralną, a większy projekt reformy teatru, którego Pirandello stał się orędownikiem i który za wszelką cenę starał się przeprowadzić. Jego częścią było także edukowanie widowni, odsłaniające przed nią meandry teatralnego rzemiosła i zachęcające do refleksji nad przyszłością teatru. Pirandello pragnął odnowy teatru i aktywnie o nią zabiegał na różnych frontach, także politycznym.

Lesław Eustachiewicz w książce *Luigi Pirandello*²¹ przytacza wybrane teksty pisarzy i krytyków z różnych okresów polskich premier sztuk noblisty. Szczególnie

¹⁸ Notatka nieopatrzona datą, opublikowana w 1934 r. na łamach „Nuova Antologia”, zob. L. Pirandello, *Sei personaggi...*, s. 159. Należy podkreślić, że między nowelkami występują znaczące różnice w ujęciu tematu. Interesującym wariantem jest zwłaszcza nowela *Colloqui coi personaggi*, gdzie obok postaci zrodzonych z Fantazji, pojawia się cień zmarłej matki, co obok innych przesłanek, zwłaszcza z ostatniego okresu twórczości dramatopisarskiej (*Giganti z gór*), otwiera pole do badań nad elementami teatru śmierci w twórczości noblisty.

¹⁹ Tenże, *Illustratori, attori e traduttori*, http://www.classicitaliani.it/pirandel/saggi/pirandello_arte_scienza.htm#III [dostęp: 3.08.2017].

²⁰ Zob. tamże.

²¹ L. Eustachiewicz, *Luigi Pirandello*, Warszawa 1982.

ważna w kontekście niniejszych rozważań zdaje się recenzja z 1926 r. Ryszarda Ordyńskiego, który zaledwie kilka lat po rzymskiej premierze *Sześciu postaci...* odbył z Pirandellem krótką rozmowę. Pirandello utyskiwał, że widownie świecą pustkami i podkreślał, iż największe zagrożenie dla teatru stanowią kino i prasa. Zastrzegając, że nie jego rzeczą jest zapobieganie „zalewowi tandety” – jak ujął to Ordyński – deklarował chęć i gotowość działania

[...] w zakresie swojego kraju i swojej gminy duchowej, aby teatr reprezentujący pewną myśl i oparty na przesłankach artystycznych znalazł czujniejszą niż dotychczas opiekę w samym społeczeństwie. Interesuje mnie bardzo reżyseria – mówił dalej – a zwłaszcza praca nad stworzeniem dobrego zespołu. [...] Zetknąwszy się obecnie z pracą reżyserską, zrozumiałem cały urok tworzenia postaci nakreślonych przez autora. Widzę, jak z próby na próbę rośnie dzieło autora i myśl jego się uwypukla. Niejednokrotnie doświadczenia reżyserskie zmuszały mnie do pewnych korektur sztuki. Równocześnie jednak widzę niebezpieczeństwa tego rodzaju pochyniań w rękę reżysera, które daje się unieść efektem scenicznym i odchodzi świadomie lub nieświadomie od istot powierzzonego mu dzieła. Ostatecznie ono samo musi rozstrzygać o sposobie interpretacji²².

Ilona Fried twierdzi, że właśnie owej działalności artystycznej i, jak powiedzielibyśmy dzisiaj, lobbystycznej na rzecz państwowej kurateli nad teatrami zawdzięcza Pirandello w dużym stopniu Nagrodę Nobla w 1936 r.²³

Juliusz Osterwa, współczesny nobliście i równie jak on gorliwy wizjoner i reformator teatru, zanotował w swoim raptularzu:

Myśl twórcza nim się zamieni w czyn, musi przejść przez alembik słów. Sfera czynowa jest równa co do objętości sferze słowowej.

Każda myśl twórcza ma ściśle ograniczoną ilość czasu trwania. Ten czas musi się wypełnić słowami i czynem. Jeśli myśl ma się wyjawić w pewnym okresie, który okreśmy np. 4/4, to 1/4 zajmują słowa, a 3/4 czyn, albo też 1/4 czyn i 3/4 słowa. Wartość trwałości ma li tylko czyn. Im więcej jest procentu czynowego, tym myśl jest dłuższa²⁴.

Tak też proponuję traktować metateatralne sztuki Pirandella: jako słowo dające wyraz myśli, zamienione w czyn na scenie teatralnej pod czujnym okiem autora. Trylogię „teatru w teatrze” można uznać za akt polityczny, a zatem działanie

²² Co ciekawe, w tym samym wywiadzie Pirandello wspomina z dumą o Konstantynie Stanisławskim, którego omyłkowo bierze za Polaka. Zob. tamże, s. 105–106.

²³ Chodziło zwłaszcza o promocję idei sieci teatrów dotowanych z publicznych środków i organizację IV Kongresu Fundacji Aleksandra Volta w 1934 r. Fried podkreślała to w swoim wystąpieniu podczas międzynarodowej konferencji „Iconografie pirandelliane. Immagini e cultura visiva nell’opera di Luigi Pirandello”, zorganizowanej na Katolickim Uniwersytecie w Leuven w Belgii w dniach 8–9 czerwca 2017 r. w ramach obchodów 150. rocznicy urodzin autora. Zob. także I. Fried, *Il Convegno Volta sul teatro drammatico. Roma 1934, Corazzano–Pisa 2014*.

²⁴ J. Osterwa, *Raptularz kijowski*, wstęp i oprac. I. Guszpit, Wrocław 2010, s. 7.

ograniczone w czasie i obliczone na konkretnego odbiorcę; skuteczne o tyle, o ile faktycznie wywołało szeroką dyskusję i poskutkowało powołaniem Pirandella na przewodniczącego IV Kongresu Fundacji Aleksandra Volta pod hasłem „Teatr dramatyczny”, który odbył się w dniach 8–14 października 1934 r. Jak w przypadku każdego działania politycznego, jego zasięg był jednak ograniczony i zamknięty w czasie, a wraz ze zmianą uwarunkowań przesłanie stało się niezrozumiałe. Jak pisał Brahmer w cytowanym już programie *Tak jest, jak się państwu zdaje*, w latach 60. dramaty Pirandella straciły swoją rewolucyjną siłę, a widza wzruszały bardziej tragedie postaci niż ich metateatralna wymowa²⁵. Pirandello przegrywał z „pirandellizmem”.

Bibliografia

- Brahmer M., *Luigi Pirandello*, w programie spektaklu *Sześć postaci scenicznych w poszukiwaniu autora* w reż. M. Wiercińskiej, prem. 31 III 1962, Teatr im. S. Jaracza w Łodzi, http://www.e-teatr.pl/pl/programy/2013_11/50748/szesc_postaci_w_poszukiwaniu_autora_teatr_im_jaracza_lodz_1962.pdf [dostęp: 3.08.2017].
- Brahmer M., *Spotkanie po 25 latach*, „Listy Teatru Polskiego” 1961–1962, nr 51, http://www.e-teatr.pl/pl/programy/2013_11/52024/tak_jest_jak_sie_panstwu_zdaje_teatr_polski_warszawa_1961.pdf [dostęp: 18.07.2017].
- Brahmer M., *Wstęp*, [w:] L. Pirandello, *Dramaty*, wstęp i nota M. Brahmer, wyb. oprac. J. Gałuszka, Warszawa 1960, s. 5–21.
- Bronowski C., *Due rappresentazioni metateatrali di Luigi Pirandello a Varsavia negli anni venti*, „Quaderni PAU” 2003, nr 25/26, s. 179–184.
- Bronowski C., *La fortuna di Luigi Pirandello in Polonia negli anni settanta e ottanta del novecento*, „Quaderni PAU” 2003, nr 27/28, s. 175–180.
- Encyklopedia teatru polskiego*, <http://encyklopediateatru.pl/> [dostęp: 3.08.2017].
- Eustachiewicz L., *Luigi Pirandello*, Warszawa 1982.
- Fiorato A.Ch., *Les Six personnages de Pirandello et le «mal» du theatre*, <http://chroniquesitaliennes.univ-paris3.fr/PDF/6/6fioratorelu.pdf> [dostęp: 3.08.2017].
- Fried I., *Il convegno Volta sul teatro drammatico. Roma 1934*, Corazzano–Pisa 2014.
- Grotowski J., *Reżyser jako widz zawodowy*, [w:] tegoż, *Teksty zebrane*, red. A. Adamiecka-Sitek i in., Warszawa–Wrocław 2013, s. 773–786.
- Kucharuk S., *Pirandello i Szaniawski. Przyczynek do badań komparatystycznych*, Lublin 2011.
- Kucharuk S., *Polska krytyka wobec dramatów Pirandella*, „Italica Wratislaviensia” 2012, nr 3, s. 107–121.

²⁵ „Widz dzisiejszy był świadkiem tylu bardziej zaskakujących pomysłów na scenie, że uznając w pełni mistrzostwo wczorajszego prestidigitatora, bardziej niż kiedyś staje się wrażliwy na dramat szarych i nieszczęśliwych ludzi, którzy wadzić nie chcieli nikomu, a których mieszczański zaścianek osacza swą natarczywą ciekawością i zadręcza rzekomym współczuciem”, M. Brahmer, *Luigi Pirandello*, w programie spektaklu *Sześć postaci scenicznych w poszukiwaniu autora* w reż. M. Wiercińskiej, prem. 31 III 1962, Teatr im. S. Jaracza w Łodzi, http://www.e-teatr.pl/pl/programy/2013_11/50748/szesc_postaci_w_poszukiwaniu_autora_teatr_im_jaracza_lodz_1962.pdf [dostęp: 3.08.2017].

- Niccodemi D., *L'autore alla prova*, [w:] L. Pirandello, *Sei personaggi in cerca d'autore*, red. G.D. Bonino, Torino 2013, s. 189–193.
- Osterwa R., *Raptularz kijowski*, wstęp i oprac. I. Guszpit, Wrocław 2010.
- Pirandello L., *Illustratori, attori e traduttori*, http://www.classicitaliani.it/pirandel/saggi/pirandello_arte_scienza.htm#III [dostęp: 3.08.2017].
- Pirandello L., *Sei personaggi in cerca d'autore*, red. G.D. Bonino, Torino 2013.
- Pirandello L., *Sześć postaci scenicznych w poszukiwaniu autora*, przeł. Z. Jachimecka, [w:] tegoż, *Dramaty*, wstęp i nota M. Brahmer, wyb. oprac. J. Gałuszka, Warszawa 1960, s. 23–116.
- Poggiali F., *Giorgio De Lullo regista pirandelliano. Dal teatro alla televisione*, Sesto San Giovanni 2013.
- Ruffini F., *Pirandello e Artaud. Una nota*, [w:] tegoż, *Per piacere. Itinerari intorno al valore del teatro*, Roma 2001, s. 69–76, <http://www-static.cc.univaq.it/culturatea/materiali/Ruffini/pirandello/pirandello.php> [dostęp: 3.08.2017].
- „Sześć postaci”, czyli wóz transmisyjny, www.encyklopediateatru.pl/artykuly/83690/szesc-postaci-czyli-woz-transmisyjny [dostęp: 3.08.2017].
- Zajac J., *Dwie koncepcje dramatu: D'Annunzio–Pirandello*, Kraków 2003.

Pirandello as professional spectator

Abstract

Luigio Pirandello's drama were unfailingly popular with Polish directors between the beginning of the 1960s until the 1970s. Native creators have undertaken dramas from different periods of the Nobelists's output and covering various topics – bourgeois comedy to meta-theatrical works. Most probably those do not include all that were staged then.

It appears that an increased interest in the author is to be connected with the 25th anniversary of his death, as is suggested by Mieczysław Brahmer in the 1961 *Tak jest, jak się państwu zdaje* (directed by Zofia Wiercińska).

The fact that both then and now critics and researchers in the majority of cases assumed, not necessarily consciously, they are writing about an artist that is mainly a writer and only then a critic of stage productions of his dramas and a stage producer for his own texts is significant. As a consequence they focused mainly on deconstructing the “pirandellism” condemned by Brahmer, in particular on its canonical interpretation by Adrian Tilgher. Therefore, the following question comes to mind: what kind of interpretations are possible when Pirandello's works (especially the first part of the so-called trilogy of “theatre in a theatre” which consists of *Six Characters in Search of an Author*, *Each In His Own Way* and *Tonight We Improvise*) are considered from the perspective of purpose, that is individual theatrical activity of Pirandello as a co-founder, principal and stage producer of Teatro D'Arte in Rome (in operation between 1924 and 1928). The present article attempts at showing the possible direction of a search for an answer to said question with the starting point being the 1962 production of *Sześć postaci scenicznych w poszukiwaniu autora* (*Six Characters in Search of an Author*) directed by Maria Wiercińska in Stefan Jaracz Theatre in Łódź.

Słowa kluczowe: Pirandello w Polsce, Maria Wiercińska, początek reżyserii teatralnej we Włoszech

Keywords: Pirandello in Poland, Maria Wiercińska, first theatre directors in Italy

Annales Universitatis Paedagogicae Cracoviensis

Studia Historicolitteraria 17 (2017)

ISSN 2081-1853

DOI 10.24917/20811853.17.12

Ewa Łubieniewska

Uniwersytet Pedagogiczny im. KEN w Krakowie

Telewizyjne gry z Pirandellem

*Pirandello jest świetnym pisarzem wczorajszego dnia
– to już historia, a jeszcze nie klasyka.*

Jaszcz

Można chyba zaryzykować tezę, że Pirandello jest w Polsce najbardziej znanym włoskim dramaturgiem XX w. Kwestia jego „współczesności” otwiera jednak pole do zastrzeżeń. Po uznaniu, z jakim przyjęto twórczość noblisty w dwudziestym wieku międzywojennym, milczeniu w pierwszym powojennym piętnastolecu, a wreszcie po udanym powrocie dzieł autora do polskich teatrów u początku lat 60., przetoczyła się na łamach prasy dyskusja o prawie Pirandella do nowatorstwa. Głos zabierali poważni literaturoznawcy, m.in. Mieczysław Brahmner, Jan Błoński, krytycy i reżyserzy, np. Leonia Jabłonkówna, Kazimierz Braun, a utwory Pirandella zaczęto wystawiać chętnie w całej Polsce. Urodzaj ten nie szedł w parze z powojennymi, sceptycznymi ocenami twórczości pisarza, której wnikliwą, lecz otwarcie kontestatorską, analizę rozpoczął Zygmunt Greń. Uderzała ona zwłaszcza w „mit pirandellizmu”, eksponujący „zwątpienie, niejasność, niewykrywalność człowieka w obcym dla niego świecie”, oraz w „mit prekursorstwa i demaskowania pozorów, którymi społeczeństwo chciało osłonić straszną dla siebie prawdę, iż jest bezsilne”¹. Iluzje te, zdaniem Grenia, zdominowały model odbioru dzieł twórcy reprezentatywny dla ówczesnej krytyki, nadmiernie je dowartościowując. W artykule padały więc sformułowania ostre jak brzytwa: o „pseudointelektualizmie rozpanoszonego na scenach Włocha”, „prymitywnej próbie poszerzenia wrażliwości artystycznej” i „tajemnicach podejrzanego gatunku”².

Tymczasem na scenie przeznaczony dla najszerzej widowni – w poniedziałkowym Teatrze Telewizji – rozpoczęto Pirandellofską ofensywę. W ciągu trzydziestolecia, od końca lat 50. do 1990 r., pokazano większość z jego najpopularniejszych sztuk: utwory nieco lżejszego kalibru (jak inauguracyjny okres prosperity spektakl *Człowiek, zwierzę i cnota*, potem zaś *Cecè*, *Czapka błazeńska*, *Człowiek z kwiatem w ustach*), sztandarowe *Sześć postaci scenicznych w poszukiwaniu autora*

¹ Z. Greń, *Pirandello bez maski*, „Twórczość” 1962, nr 12, s. 85.

² Tamże, s. 84, 85, 88.

czy *Henryk IV* (drugi tytuł: *Żywa Maska*) oraz filozofujące komedie *Tak jest jak się państwu zdaje* i *Żeby wszystko było jak należy*. Jedynie rzadko grywani w teatrach *Giganci z gór* (mimo entuzjastycznego przyjęcia poznańskiego przedstawienia Izabelli Cywińskiej) nie doczekali się telewizyjnej premiery.

Gorąca temperatura szkicu Grenia paradoksalnie przydała roztrząsanemu tematowi ważności. Później, w połowie lat 70., choć telewizyjna dobra passa wciąż trwała, sądy o Pirandellu były już znacznie mniej emocjonalne; podkreślając walory teatralne, odsyłało do lamusa założenia filozoficzne jego sztuk, anachroniczność kłopotów, jakie trapią ich bohaterów, których „literackość” traktowano z ostentacyjną protekcyjnością. Największe poruszenie wywołał w tej materii szeroko omawiany spektakl *Żeby wszystko było jak należy* (którego premiera była telewizyjną wersją przedstawienia z warszawskiego Teatru Dramatycznego). Przedstawienie podzieliło opiniodawczą elitę na nieprzejednanych krytyków i entuzjastów. „Jakże się zestarzał ów laureat Nagrody Nobla z 1934 roku – Luigi Pirandello!” – ubolewała Irena T. Sławińska³. „To już niemal *casus* analogiczny do naszej rodzimej sagi o Waldemarze, ordynacie Michorowskim” – kąśliwie pointowała zachwyty widowni Jabłonkówna⁴. „Sztuczdyło zwietrzałe – wtórował jej Lucjan Kydryński – trąci melodramatem w zupełnie starym stylu, ale – Holoubek!...”⁵.

Kontrowersje nie dotyczyły chwalonego powszechnie aktorstwa, lecz wartości intelektualnej utworu, choć rodziło się podejrzenie, że reżyser sztuki, Ludwik René, potraktował ją jako łakomy kąsek dla wykonawców. Ci zbudowali swoje postacie koncertowo, lecz tradycyjnymi środkami, być może kosztem założeń dramatu? obrońcy pisarza wypowiadali się znacznie ostrożniej niż przeciwnicy: „Czy renesans Pirandella? Czyżby ten nobliwy klasyk pozostawał nadal autorem mogącym silnie oddziaływać na wyobraźnię współczesnego widza?”, zastanawiał się Alojzy Pałasz⁶. „Wielką zasługą twórczości Pirandella jest jego świetna mowa poetycka. W ogóle jego wizja świata jest wizją poetycką” – dowodził Jan Ost⁷. „Wierzę w nieprzemijające wartości jego wielkich dramatów” – korygowała ostrość uprzedniej opinii Jabłonkówna, wskazując, że można je odnaleźć „choćby w *Henryku IV* – sztuce tak frapującej, o tak zagęszczonej aurze poetyckiej”, o „problemach moralnych i psychologicznych [...] wiecznie żywych i przejmujących”⁸. „Ostatnimi okopami, z których strzela się jeszcze serio w obronie pisarstwa autora *Henryka IV* – gasił jej entuzjazm Michał Misiorny – pozostały uniwersytety, a i to nie wszystkie”, i dodawał:

³ I.T. Sławińska, *Pirandello i Holoubek*, „Trybuna Robotnicza” 1974, nr 262 z 9 XI, <http://www.e-teatr.pl/pl/artykuly/177195.html> [dostęp: 15.11.2017].

⁴ L. Jabłonkówna, *Advocatus diaboli*, „Teatr” 1973, nr 15, s. 18.

⁵ L. Kydryński, *Żeby wszystko było jak należy*, „Przekrój” 1973, nr 1474 z 8 VII, <http://www.e-teatr.pl/pl/artykuly/221833,druk.html> [dostęp: 15.11.2017].

⁶ A. Pałasz, *Czy renesans Pirandella?*, „Kultura” 1974, nr 1 z 6 I, s. 14.

⁷ J. Ost, *Żeby wszystko było jak należy* w *Teatrze Dramatycznym*, „Barwy” 1973, nr 7 z 7 I, <http://www.e-teatr.pl/pl/artykuly/177173.html> [dostęp: 15.11.2017].

⁸ L. Jabłonkówna, dz. cyt., s. 18.

Traktuje się tam głównie o teorii masek Pirandella, w myśl której jego bohaterowie skazani są nieuchronnie na rezygnację z osobowości, bowiem żyjąc w społeczeństwie i pod jego presją, obowiązani są okazywać publicznie swą „kreację oficjalną”, to jest formę, która innym ludziom umożliwia widzenie ich w pożądanej perspektywie i oprawie⁹.

Istotnie, słowo „maska” było terminem w interpretacjach literaturoznawców, krytyków i praktyków sceny najczęściej bodaj powtarzanym: „Zagubieni wśród gry pozorów – pisał Mieczysław Brahmmer – usiłujemy zerwać maski, by obnażyć skryte za nimi twarze, ale przekazanie prawdy o sobie, jak i poznanie drugiego człowieka okazuje się nieosiągalne”¹⁰. „Nie jest możliwe zobaczenie prawdziwej twarzy człowieka. Są tylko kolejne maski, które zakłada on sam, zależnie od tego, kogo gra, które nakładają mu inni, wybierając go jako partnera w grze. Jest tylko wspólny taniec masek” – konkludował Kazimierz Braun w dziewięć lat po rozpoczętej przez Grenia próbie rewizji mitu Pirandella¹¹.

Telewizyjne premiery jego sztuk towarzyszyły tej dyskusji, a często dawały do niej asumpt. W potocznym odbiorze włoski dramaturg wciąż uznawany był za nowatora, więc polską publiczność oswajano z nim stopniowo. Być może dlatego pierwszą realizacją Pirandella na małym ekranie została w 1957 r. komedia *Człowiek, zwierzę, cnota*, w której dawka innowacyjności wydawała się strawna dla szerokiej widowni. Jednak już u początku lat 60. w telewizji PRL ujrzały światło dzienne aż dwa spektakle twórcy: składanka jego utworów *Patent, Człowiek z kwiatem w zębach, Dzban* zatytułowana *W poszukiwaniu postaci scenicznej*, którą przygotował Bogdan Trukan, oraz *Sześć postaci scenicznych w poszukiwaniu autora* w reżyserii Marii Wiercińskiej, chętnie akcentującej poetyckość, umowność, wizyjność kreowanego przez siebie świata. Wobec nikłości materiałów komentujących oba widowiska wolno jedynie przypuszczać, że każde z nich własnym kształtem artystycznym wpisywało się w dyskurs o naturze i estetyce teatru. Oglądając nieliczne fotografie, można odnieść wrażenie, iż był to dyskurs trochę z Szaniawskiego rodem, w tym zwłaszcza, co dotyczyło aktorskiej interpretacji postaci, pozornie realistycznej, w istocie zaś metaforycznej, czasem wręcz traktowanej przez autora jak programowy ideogram. Powołanie tego rodzaju hybrydy do scenicznego życia stanowiło wyzwanie dla aktorskiego pokolenia tamtych czasów, wychowanego na szkole psychologicznego realizmu i dążenia do prawdy wyrazu.

Śledząc współczesne dzieje sztuki aktorskiej, Maria Napiontkowa cytuje w swoim szkicu zatytułowanym „...należy zagrać sprawę heterogenicznie...”¹² to właśnie zdanie wybitnego człowieka teatru, scenografa Jana Kosińskiego, skierowane do

⁹ M. Misiorny, *Wstęp do teatru aktora*, „Kultura” 1973, nr 24 z 17 VI, s. 8.

¹⁰ M. Brahmmer, *Pirandello*, „Dialog” 1960, nr 1, s. 90–98.

¹¹ K. Braun, *Notatki reżysera*, Lublin 1970, s. 168.

¹² M. Napiontkowa, „...należy sprawę grać heterogenicznie” (*wpływ repertuaru awangardowego l. 50. XX w. na kształt gry aktorskiej w Polsce*), [w:] *Sztuka aktorska a dramat*, red. L. Kuchtówna, Warszawa 1993, s. 53.

aktorów pracujących w 1973 r. nad *Krzestami* Eugène Ionesco. Tak sformułowane zadanie polegać miało na czerpaniu pełną garścią z różnych scenicznych konwencji sztuki przedstawiania osoby; aktor mógł odwoływać się do realizmu i groteski, psychologizmu i obrzędu, balansując między efektami tragicznymi i komicznymi w stworzeniu teatralnej maski. W recenzjach ze spektakli włoskiego twórcy dostrzec można, iż celnie przez Kosińskiego nazwany pomysł na dekonstruowaną postać sceniczną stawał się już wówczas przeczuwanym intuicyjnie „sposobem na Pirandella”.

Wprowadzenie w życie tej artystycznej dyrektywy nie było prostym przedsięwzięciem, zwłaszcza że autorzy telewizyjnych realizacji musieli się liczyć zarówno z naciskiem ukształtowanych przez tradycję przyzwyczajęń szerokiej widowni, jak i z uwarunkowaniami geopolitycznymi, tj. oczekiwaniem władz, aby przesłanie widowiska nie podważało pryncypiów oficjalnej ideologii. Zachowany materiał (niezbyt liczne recenzje, wycinki prasowe i zaledwie cztery archiwalne nagrania przedstawień¹³) nie daje możliwości zrekonstruowania pełnego obrazu telewizyjnej recepcji Pirandella w PRL-u, pozwala jednak na postawienie pewnych hipotez. Zwłaszcza że dwa spośród odnalezionych spektakli – *Tak jest jak się państwu zdaje* oraz *Żywą maskę* – można uznać (obok niezachowanych w TVP *Sześciu postaci scenicznych...*) za przykład programowych sztuk noblisty. Jan Błoński dostrzegł w nich Gombrowiczowską problematykę „formy”, traktując oba utwory jako dopełniające się wersje „pirandellizmu”. Autor szkicu uważa, iż w pierwszej z wymienionych sztuk potrzeba formy objawia się „zewnątrznie w społeczeństwie” (gdyż widzi w niej ono ostoję bezpieczeństwa), w drugim z dramatów natomiast dążenie do okrzepnięcia w formie przyjmuje kształt „wewnętrzny”, rozpoznawalny w doznaniach i pojęciach bohatera o sobie¹⁴.

Jak zatem posłużono się owym „sposobem na Pirandella” w obu wymienionych spektaklach?

Z zagadkową aurą *Tak jest jak się państwu zdaje* publiczność warszawska zetknęła się już w spektaklu Wiercińskiej z 1961 r. Znamienne, iż to przedstawienie w Teatrze Polskim dwaj opiniotwórczy recenzenci – Jan Alfred Szczepański (Jaszcz) i Andrzej Władysław Kral – odczytali zgoła odmiennie. Jaszcz twierdził, że Wiercińska odkryła w utworze warstwę dotąd mniej eksponowaną: „Obraz zaszczucia przez małomiasteczkową kołtunerię ludzi wyobcowanych z otoczenia jest jakby nową wartością sztuki” – pisał¹⁵. To z kolei bagatelizował Kral; przyznawał wprawdzie: „rzeczywiście, jest i coś takiego w warszawskim przedstawieniu (zresztą

¹³ Oprócz analizowanych w tym szkicu spektakli w Archiwum TVP odnaleziono jeszcze przedstawienia *Cecè* z 1964 r. oraz *Żeby wszystko było jak należy* z 1974 r. (szczegółowe informacje o nich: www.e-teatr.pl).

¹⁴ J. Błoński, *Pirandello, zamienione dziecko*, „Dialog” 1967, nr 6, s. 87.

¹⁵ Jaszcz [J.A. Szczepański], „*Kobra*” czy *filozofia?*, „Trybuna Ludu” 1961, nr 315, s. 6.

niekonsekwentnie i może mimo woli)”, ale dodawał natychmiast: „i to wydaje mi się w nim najmniej pobudzające”¹⁶.

Jednakowoż telewizyjna wersja podjęła właśnie dostrzeżony przez Jaszczka temat, co nie było chyba przypadkiem. Kanicki rozłożył akcenty inaczej w stosunku do tradycji interpretacyjnej utworu. Dywagacje o ludzkich możliwościach poznawczych usunął nieco w cień, koncentrując się na ukazaniu bezpardonowego sprawowania przez społeczeństwo kontroli nad jednostką, która próbuje bronić swego wewnętrznego terytorium. Przedstawienie cechowała wysublimowana przewrotność w operowaniu konwencjami; akcję osadzono w mieszczańskim, komediowo-farsowym *entourage'u*, lekką, żartobliwą muzyczką wprowadzając nas w światek prowincjonalnej społeczności. W salonowym wnętrzu, którego realizm podawały w wątpliwość malowane zasłony i wymyślne zdobienia ścian, zasadniczą funkcję dramatyczną pełniły drzwi – jedno z lewej, na wprost kamery, drugie z prawej strony, nieco z boku. Tu i ówdzie błąkało się krzesło – kolejny ważny element gry, ilekroć bowiem miało wkroczyć do środka któreś z głównych bohaterów dramatu (Pani Frola lub Pan Ponza) gospodarz domu, radca Agazzi, uprzedzał ich wejście konfidencjonalnym zaleceniem skierowanym do gości i domowników: „Proszę państwa, siadamy! Koniecznie siadamy”. Wówczas krzesła błyskawicznie szły w ruch, stawiane w półokręgu, by na zaimprovizowanej widowni spocząć mogła złożona z miejscowej elity „publiczność”. Obraz filmowano z pewnej odległości, eksponując teatralność sytuacji: przed siedzącymi otwierała się wolna przestrzeń dla wchodzącej osoby, która – niby na scenie – odgrywała tu, chcąc nie chcąc, swoją rolę. Autoprezentacja pozwalała jej początkowo dominować nad obserwatorami; kamera wychwytywała jak zachłannie analizując każdy grymas, drgnienie powiek, gest, załamanie głosu przybyłej figury tragicznej. Tym samym „teatr w teatrze” niepostrzeżenie stawał się innym rodzajem zgromadzenia: komisją śledczą, której uczestnicy pozornie niewinnymi interrogacjami dotkliwie osaczali podsądnego. Gdy zdołał on wyjść cało z krzyżowego ognia pytań, miniaturowy obraz struktury społecznej ulegał chwilowej reorganizacji, „widzowie” zrywali się z krzesel, z przesadną serdecznością przyjmując indagowanego do swego grona. Najpierw była to Pani Frola (po której wyjaśnieniach odium „obcości” cedowano na jej zięcia, Pana Ponzę), lecz po zaprezentowanej przez niego wersji zdarzeń to jego spontanicznie dopuszczano do konfidencji, miejsce „obłąkanej” rezerwując dla teściowej. Sytuacja powtarzała się kilkakrotnie, przechylając szalę „prawdy” raz ku jednej, raz ku drugiej ze stron.

Pieczołowicie budując tę symetrię (efekt właściwy technice farsowej), reżyser z premedytacją podsuwał widzom fałszywą sugestią odbiorczą, stwarzał pozory zabawy, kamuflując jej bezsporne okrucieństwo. Całą „grupę mieszczańską” (z wyjątkiem autorskiego rezonera Laudisiego, Zbigniewa Zapasiewicza) charakteryzowało lekkie przerysowanie, trochę marionetkowa ruchliwość, komiczna typizacja sylwetek, maskująca bezwzględność, głupotę i bezduszość zamkniętej społeczności. Zgodnie z Pirandellowskim zamierzeniem rola pochłaniała osobę, a używane przez

¹⁶ A.W. Kral, *Pani Frola i kłopoty z Pirandellem*, „Teatr” 1961, nr 24, s. 6.

aktorów środki wyrazu z dwuznaczną rewerencją respektowały tradycyjną konwencję komediowej trupy teatralnej.

Naprzeciw nim do rankingu w scenicznej kampanii poszukiwania „prawdy” stawały dwie figury tragiczne – Pani Froła Ryszardy Hanin i Pan Ponza Zygmunta Hobota, oraz jedna alegoryczna – Pani Ponza Hanny Stankówny.

W kreacji obu pań uderzała pewna statyczność, hieratyczny, spowolniony ruch, niezwykle oszczędność mimiki i gestów, stonowane operowanie głosem, poruszające bogactwem intonacyjnych efektów. Znaczące było odgródkowanie aktorek od przenikliwych spojrzeń intruzów przeźroczystą osłoną: czarną woalką matki i jasnym, lecz bardziej gęstym, welonem domniemanej córki. Na telewizyjnym ekranie to osłonięcie twarzy paradoksalnie wzmagало ekspresję, wydobywając charakterystyczne rysy pociągłej twarzy Hanin, naznaczonej brudami zmarszczek, zastygłych w grymasie cierpienia. Zbliżenia kamery eksponowały grę źrenic, wzmagając wrażenie odmienności przybyłej. Także kostiumy obu pań zdradzały pewną niecodziennność. Nadmiernie ostry kształt czarnego nakrycia głowy czy sztywność sukni opinającej sylwetkę Pani Froli albo ukwiecony ogromny kapelusz żony Pana Ponzy nadawały im wygląd bardziej niepokojących fantomów niż zwykłych mieszkanek miasta. Hanin mistrzowsko łączyła dążenie do wyrażenia prawdziwości emocji postaci ze świadomym celebrowaniem jej teatralnego statusu. Kierowała się wprost do kamery, zamierzenie ignorując niejako żądną sensacji „publiczność”, usadowioną nieco z boku. Grała postać tragiczną z poruszającą sugestywnością, z niepokojącym błyskiem (obłąkania? rozpacz? rezygnacji?) w oczach. Występowała w roli; telewizyjny widz miał dostrzec jej jednostkową odrębność, dziwność i obcość w stosunku do reprezentantów zbiorowości miasta (granej zresztą przez aktorów – o czym już była mowa – z podobnym wycuciem roli, tyle że komicznej). Przyjęta do towarzyskiego grona tonowała koturnowością na rzecz większej naturalności. W konfrontacji z zięciem zmieniała zachowanie, akcentując podwójność prowadzonej gry: jego utwierdzała w swoim obłąkaniu po mniemanej śmierci córki, otaczającemu zaś audytorium dyskretnie sygnalizowała, że jest to z jej strony ukartowane ustępstwo na użytek złudzeń nieszczęsnego, a drogiego jej człowieka, który popadł w maniackalny lęk przed utratą, jak uprzednio, kolejnej towarzyszką życia (w wersji zaś matki: dawnej – choć ponownie poślubionej jako rzekomo inna osoba – małżonki).

Hobot-Ponza, czarnooki brunet z wąsem, o aparycji zapracowanego Włocha, oscylując między daremnym buntem przeciw zakłóceniu prywatności a uległością podwładnego w stosunku do ludzi, od których jest zależny, przypominał trochę bohaterów Felliniego, chwilami niepoohamowanych, to znów żałosnych i rozdzierających.

Wybór Hanny Stankówny o nieco posągowej, chłodnej urodzie do roli jego żony, której finałowe wejście miało rozstrzygnąć po czyjej stronie leży prawda, dodatkowo wspomagał aurę inności trojga, a wyrażana delikatnymi oznakami zrozumienia wzajemna bliskość wykluczała ich ze światła drugoplanowych bohaterów, których nie dotknęła tragedia. Czy jednak wygłoszone przez aktorkę stwierdzenie, że „nieszczęście musi pozostać w ukryciu” było wystarczającym uzasadnieniem tej

odrębności? Bulwersująca uwaga Laudisiego o możliwości nieistnienia osoby zamieszkującej rzekomo dom Pana Ponzy podważała – a w każdym razie czyniła problematycznym – status ontologiczny jego żony. Jej finałowe *entrée* cechowała bezpretensjonalna prostota, powściągliwość i elegancja. Aktorka wydawała się „rzeczywista”, kiedy z dyskretną czułością odwzajemniała oznaki macierzyńskiej radości Pani Froli, a gestem miłosnego oddania skłaniała głowę ku mężowi, który witał ją wybuchem żarliwego uczucia. I wydawała się „niereczywista”, kiedy ciepłym półgłosem koła gwałtownie wyrażane obawy ich obojga, panując w pełni nad sytuacją. Oko kamery przez chwilę rejestrowało milczącą, intymną więź całej trójki; zaraz potem, na polecenie przybyłej, Pani Frola i Pan Ponza posłusznie wychodzili w serdecznym porozumieniu, złączeni nierozzerwalnym węzłem wzajemnie odgrywanych ról w stworzonym przez siebie świecie. Posłanniczka „prawdy” potwierdzała zaś oba wykluczające się fakty: że jest córką Pani Froli i drugą żoną Ponzy, dla siebie samej zaś jest „tą, za którą mnie każdy z państwa uważa”. Mogła być zatem rodzajem teatralnej „nadmarionety”, metafizycznego znaku idei poznawczego relatywizmu, jakim od początku Laudisi epatował ciasne umysły otaczających go przedstawicieli lokalnej społeczności.

Laudisi Zapasiewiczza – sceptyk, prześmiewca i przeciwnik zamykania osądu o rzeczywistości w upraszczających formułach – z woli autora każdy akt sztuki kończył gromkim śmiechem, skierowanym do telewizyjnej widowni. Aktor kwitował nim naiwne, a zarazem prostackie próby inwigilatorów, aby intymność i subiektywność człowieka wtlaczać w ramy stereotypów podpierających społeczny porządek, zachwiany daremnym śledztwem. Jego przebieg, przypominający trochę sensacyjną fabułę, prowadził bowiem tylko do potwierdzenia tezy tytułowej. „*Kobra*” czy *filozofia* – zatytułował Jaszcz swoją recenzję z wcześniejszego przedstawienia Wiercińskiej¹⁷; komentator telewizyjnego spektaklu konkludował, że ani jedno, ani drugie, bo jak na kryminał to za blade, skoro nie ma ani trupa, ani rozwiązania zagadki, a „jak na filozofię to zbyt płytkie i przebrzmiałe”¹⁸. Ciężkie działa przeciw filozoficznym aspiracjom utworu wytoczył już wobec spektaklu w Teatrze Polskim Andrzej Władysław Kral:

Nie chodzi nawet o to, że żaden z prądów filozoficznych w naszych czasach nie propaguje już na serio relatywizmu w postaci tak krańcowej ani o to, że filozofia o najrozleglejszych perspektywach i najpotężniejszym wpływie – współczesny marksizm – jest antyrelatywistyczna i antysubiektywistyczna¹⁹

– pogrzmiewał. Czy sprowokowała tę reakcję fundamentalna niezgodność myśli Pirandella z filozoficzną doktryną światopoglądową PRL-u? Kral, z góry uchylając trafność tego domysłu, dowodził, iż „w kraju, gdzie materializm marksistowski

¹⁷ Jaszcz, dz. cyt., s. 6.

¹⁸ A.O., *Tak jest jak się państwu zdaje*, „Radio i Telewizja” 1967, nr 28 z 9 VII, <http://www.e-teatr.pl/pl/artykuly/172465.html> [dostęp: 15.11.2017].

¹⁹ A.W. Kral, dz. cyt., s. 5.

i pasja poznawcza zatoczyły ogromne powszechne kręgi, owo Pirandello'skie wyznanie wiary [...] wydaje się tak naiwne, że część publiczności bierze je za paradoksalny żart, za czysto komediową umowną zabawę"²⁰. Przyznawał natomiast sztuce walor psychologicznej głębi, wobec której „każdy uproszczony sąd będzie krzywdzącym fałszem”²¹. Odciągało to skutecznie uwagę od wpisanej w dramat wiedzy o mechanizmach rządzących przestrzenią ogólnej świadomości (a raczej nieświadomości) zbiorowej. Wiedzy jakże przydatnej w sprawowaniu nad ową zbiorowością kontroli.

W tej materii telewizyjny spektakl Kanickiego przynosił przenikliwą analizę odsłaniającą teatralność życia społecznego – nie powstydziliby się jej Erving Goffman. Pod komediowym obrazem elity, złożonej z figur tradycyjnego *ensemble'u*, rysował się bowiem inny (stokroć ważniejszy) podział na role. Nie tylko „naszego” i „obcego”, „normalnego” i „wariata”, ale przede wszystkim – na role tych, którzy sprawują władzę, i tych, którzy zmuszeni są znosić jej bezwzględny dyktat. Wszak to radca, komisarz i prefekt byli organizatorami „akcji procesowej” przeciw rodzinie Ponza. Piastowany przez nich urząd zezwalał na pogwałcenie prywatnej przestrzeni jednostki „podejrzenie odmiennej”, umożliwiał przekształcenie salonu w pokój przesłuchań, a salonowego towarzystwa w groteskowe gremium sędziowskie. Jakże skonsternowane, gdy stanęło wobec niemożności sprawowania kontroli nad zjawiskiem, które umykało jej rygorom...

Tymczasem telewizyjną publiczność czekała kolejna niespodzianka. Po wybrzmieniu finałowego efektu w części salonu dotychczas przez kamerę nie eksponowanej pojawiał się nieoczekiwany gość: profesor Stefan Treugutt, świetny, błyskotliwy, wieloletni komentator poniedziałkowych premier telewizyjnych, który – jako rzecznik widowni – starał się uzyskać więcej wyjaśnień od Laudisiego-Zapasiewicza. W trakcie tej wyrafinowanej „lekcji teatru” ustami postaci scenicznej wyartykułowany został mocny i odarty z pozorów żartobliwości przekaz idei spektaklu. Była w nim mowa o brutalnym łamaniu prywatności człowieka, o okrucieństwie maskowanym intencją pomocy i o głupocie sosjety, bezdusznie niszczącej jednostkę. Pominięto naturalnie fakt, że akcję społeczności miasta przeciw jednostce organizują jego władze, lecz przemilczenie było częścią ezopowego języka, dobrze znanego ówczesnej publiczności.

Czy był to spektakl polityczny? Jeśli tak się państwu zdaje... Pirandello'ska aura niedomówień pozwalała mu nadać taką moc, ale komediowy kamuflaż bronił przed zakusami cenzury.

Zrealizowana przez Macieja Prusa w dziewięć lat później *Żywa maska* nie miała tyle szczęścia: skazano ją na niebyt w telewizyjnym archiwum z uwagi na „nieodpowiednie” obsadzenie roli kobiecej. W książce Joanny Krakowskiej czytamy o kulisach tej decyzji: „A co, źle zagrała?” – zdumiał się ponoć reżyser na wieść, że emisję

²⁰ Tamże.

²¹ Tamże, s. 6.

odwołano z powodu udziału w przedstawieniu Haliny Mikołajskiej²². Za opozycyjną działalność aktorki poza sceną, „w teatrze życia codziennego”, łatwiej było represjonować niż za telewizyjne dywagacje pięknoduchów...

Spektakl ujrzał światło dzienne dopiero w roku 1989. Jak się przedstawiał wówczas, oglądany z kilkunastoletniego dystansu?

Zbudowany przez Prusa osobliwy klimat Pirandellowskiej teatralności był wciąż frapujący i choć teatralność tę celebrowano inaczej niż w komediowej wersji szukania prawdy, to i tu akcja obracała się wokół pytania: kto (i czy rzeczywiście?) jest obłąkany? Na ekranie ukazano mroczne, oszczędnie udekorowane wnętrza średniowiecznej komnaty; jedynym dysonansem były tu wiszące po prawej portrety króla Henryka i księżny Małgorzaty, które – przez przyjętą współczesną stylistykę – mogły budzić skojarzenie z podobiznami karcianych figur. Na tak przygotowanej scenie mieszkańcy zamku wraz z przybyszami ze świata zewnętrznego odgrywali niecodzienny spektakl w iście królewskiej obsadzie: Marek Walczewski – Henryk, Halina Mikołajska – Margrabina, Roman Wilhelmi w błazeńskiej, tragicomicznej roli Belcrediego, Marian Kociniak – Doktor, a prócz nich m.in. Grażyna Marzec, młody Olgierd Łukaszewicz, Mariusz Benoit.

Sekwencja otwierająca spektakl uprzedzała widza, że będzie on świadkiem „teatru w teatrze”, gdyż codzienny rytuał zamkowego życia urozmaiciło zaangażowanie nowego uczestnika gry, mającego objąć rolę królewskiego sługi po zmarłym poprzedniku. Trójka domowników, przebranych w kostiumy z epoki, bawiła się nowicjuszem jak piłką, popychając go między sobą od jednego do drugiego i przerzucając bulwersującymi informacjami o czekającym go przeobrażeniu. Introdukcja ta, wprowadzając w zawiłą i dziwną sytuację dramatu, dotykała zarazem istoty pasjonującej Pirandella problematyki, tj. zagadnienia tożsamości czy raczej jej braku. Przebrani nie mieli bowiem własnej „historii do grania”; oni również (podobni sportretowanym postaciom) byli jak figury waletów w talii kart. Podwójność ich statusu (dla Henryka, twierdzącego, iż żyje w XI stuleciu – słudzy; dla siebie wzajem – najemnicy, opłacani za podtrzymywanie iluzji szaleńca) sprawiła, że oswoiwszy się z długoletnim zajęciem, mimo świadomości „obłądu” bohatera, ztratili poczucie, kim są. Uczestnictwo w trwającym wciąż przedstawieniu zredukowało ich osobowość do zewnętrznych przejawów wykonywanych zadań aktorskich. Widz dostrzegał, iż nowo przybyłego przeraża fakt traktowania przez kompanów swoich ról całkowicie serio; zwłaszcza pełniący funkcję mistrza ceremonii Landolfo (grany przez Mariusza Benoit) sprawiał wrażenie identyfikującego się bez reszty ze światem aranżowanej przez siebie inscenizacji.

Tytułowa „żywa maska” była tu naturalnie maską teatralną, konstruowaną różnorako przez wszystkich uczestników podwójnej gry, każdy bowiem prowadził ją z własnych powodów, a zarazem na użytek partnerów. Mikołajska (jako margrabina-księżna) – ze swym charakterystycznym, pozornie lekkim, nieco egzaltowanym, zabarwionym sarkazmem sposobem artykułowania słowa – grała egotyczną,

²² J. Krakowska, *Mikołajska. Teatr i PRL*, Warszawa 2011, s. 313.

przywykłą do hołdów podstarzałą arystokratkę. Lekko odchylona, nonszalancka, poruszała się pewnie, spoglądając na otoczenie z wyższością. Tuż po przyjeździe do zamku, osłonięta ogromnym rondem białego kapelusza, zasiadała na schodkach w głębi, teatralnie układając wokół siebie fałdy błękitnej sukni. Figurę aktorki przecinała wzdłuż linia łącząca gładką i plisowaną część sukienki; efekt tego wyszukanego kostiumu (stosowany w maskach weneckich) dyskretnie podkreślał dwoistość postaci. Udając naturalne zdumienie własnym portretem i jego historią znalezienia się w galerii, zrazu podtrzymywała fikcję naiwnej szczerości, kamuflującej świadomość, jak ważna była niegdyś dla bohatera, jednak po pierwszym spotkaniu z nim coraz natarczywiej zaczynała domagać się od pozostałych potwierdzenia tej ważności. Nawyk pomiatania kochankiem (znoszącym każde upokorzenie Belcredim) przestał widać zapełniać odczuwaną pustkę. Jej przyjazd do zamku dyktowany był desperacką potrzebą zaznania świeżości młodzieńczych uczuć, jakie żywił do niej Henryk – jakie może nadal żywi, skoro spowodowany wypadkiem obłąd zatrzymał go w roli, w której towarzyszył margrabinie podczas nieszczęsnej kawalkady. Pomysł wejścia w świat obłąkanego, aby nawiązać z nim kontakt, a następnie zderzyć go z rzeczywistością, co (po dwudziestu latach przebywania w sferze fikcji) miałyby go uleczyć, wydawał się w interpretacji aktorki daleki od deklarowanego przez postać altruizmu. Bardziej przekonująco brzmiały obawy zazdrosnego Belcrediego, iż powoduje nią chęć zastąpienia starego, nudnego partnera nowym, bardziej ekscytującym.

O ile telewizyjną realizację *Jest tak jak się państwu zdaje* Kanickiego nietrudno było posądzić o podteksty polityczne, o tyle spektakl Prusa, choć z powodu politycznych uwarunkowań zatrzymany, daleki był od bieżących konotacji. Poruszał problematykę znacznie bardziej uniwersalną, eksponował perspektywę indywidualnego istnienia w społeczeństwie, wpisując się tym samym w stary dyskurs o „szaleństwie świata”, które demaskuje człowiek, postrzegany przez innych jako „wariat”.

Sygnalizowało tę perspektywę choćby obsadzenie w roli Doktora psychiatrii obdarzonego komediowym talentem Mariana Kociniaka, który celebrował tę rolę niezwykle serio, powściągając skłonność do karykatury. Chłodny, uważny, badawczy głosił swoje sądy jakby odkrywał Amerykę, choć były one na ogół oczywistościami. Stokroć bardziej celne opinie wypowiadał tragikomiczny w swej błazeńskiej degrengoladzie Belcredi Wilhelmiego, który w chwili finałowego *coup de théâtre*, przed dopadającą go nagle śmiercią, stawiał trafną diagnozę stanu umysłu Henryka: „On nie jest chory!”.

Między tymi skrajnościami – zimnej, w pełni kontrolowanej świadomości i wyrafinowanego zapamiętania w trwaniu ułudy – balansował Walczewski jako Henryk. Zamknięty w skończonej formie losu, jaki wybrał dla własnej kreacji, grał człowieka w stanie niesłuchanego napięcia, nieruchomymi, rozszerzonymi oczyma wpatrzonego w swój wewnętrzny krajobraz. Grał szaleńca, jakiego spodziewali się ujrzeć przybyli, by raz po raz niespodziewanie wypaść z roli i znów do niej powrócić, zmuszając otoczenie do uczestnictwa w teatrze swego obłądu. Telewizyjne medium, pozwalające kamerze „wejść” z bliska w międzyludzkie relacje, znakomicie służyło

Pirandellowskiej grze z formą. „Jestem absolutnie pewna, że mnie poznał” – gorąco zapewniała margrabina, po części skonsternowana, gdy Henryk, ostentacyjnie pokazując rude pasma, którymi ukraślił sobie włosy, stwierdzał, że i ona je „dla kaprysu” farbuję... Ale owe kaprysy – dodawał – „mówią o tym waszym obrazie, który chcecie sztucznie odtworzyć [...] o tym waszym obrazie pierzchającej młodości”. Igrając z żywionymi przez nią iluzjami o spełnieniu odrzuconego niegdyś związku (iluzjami równie szalonymi jak prowadzona przez niego egzystencja), ostatecznie te nadzieje gasił: „Nie można mieć wiecznie 26 lat, księżno”. Podobną grę, demonstrowanej jawnie niechęci i nieufności, prowadził bohater z Belcredim, obsadzając go stale w rolach osób, które przyczyniły się do klęski historycznego Henryka.

Gdy w końcu zrzucił maskę szaleńca, nadawał swemu działaniu znamię przeprowadzonej z rozmysłem prowokacji: „Obcować z wariatem – głosił – to znaczy obcować z człowiekiem, który burzy to wszystko, coście wkoło siebie zbudowali: logikę, logikę waszych konstrukcji myślowych”. Prowokacja ta demaskowała prawdziwe powody obecności ludzi, którzy przybyli tu rzekomo w intencji jego wyleczenia. Po odarciu z masek wszyscy biorący udział w inscenizacji okazywali się błązami, żałosnymi bardziej niż on sam, bo nieświadomymi własnego błazeństwa: „Gorzej jest z wami, którzy wasze szaleństwo przeżywacie w niepokoju, nie wiedząc o tym wcale”, konkludował. Maskaradę kończyła śmierć błązna – Belcrediego. W chwili, gdy uznano jego obłęd za udawany, Henryk nagle wracał do roli wariata: atakował mieczem sprawcę wypadku, który przed laty wprowadził nie doprowadził bohatera do śmierci, ale przypawił o szaleństwo. Teraz sytuacja się odwracała: to on w blasku scenicznych reflektorów zabijał rywala. Paradoksalnie czyn ten był jedynym aktem prawdy w świecie ułudy, w którym po dokonaniu zabójstwa bohater zastygł już na zawsze pod maską króla Henryka IV.

Dla wielbicieli dawnego typu teatralności, ceniących aktorską sztukę kreowania postaci, skłonnych do refleksji i samoanalizy, *Żywa maska* Prusa była spektaklem dużej urody, lecz co począć w dzisiejszym teatrze z jej zamierzoną sztucznością, zawilścią intrygi, psychologiczną grą? Wszak już w 1962 r. Greń, w swym polemicznym artykule, podważał wartość ulubionej przez Pirandella zabawy maskami, atakując także *Henryka IV*. Znamienne, że dyskwalifikacji tej dokonał, zestawiając utwór z innym „dramatem maski” – z *Kaligulą* Alberta Camus. „Henryk – dowodził – przybiera maskę, ponieważ chce uciec od świata, stworzyć sobie nową rzeczywistość, wyizolowaną, nie zobowiązującą do niczego, bo tylko taką potrafi znieść jego neurasteniczna psychika”²³. Tymczasem w *Kaliguli* (choć nie padało tam słowo „maska”) była ona „symbolem i rzeczywistością”, była podstawą okrutnej próby człowieczeństwa, której tytułowy bohater poddawał swoich partnerów. Maską, „przybrana przez człowieka czy narzucona mu – dowodził krytyk – zmienia granice ludzkiego losu. Przenosi poprzez bariery prawa, moralności i psychologii. Jest siłą

²³ Z. Greń, dz. cyt., s. 88.

miażdżącą i wyzwalającą. Staje się zagadnieniem. I Camus postawił je ostro, bez fałszywych zasłon, bez konformistycznych ukłonów i pieniactwa”²⁴ – orzekał.

Demistyfikując mit Pirandella, Greń uderzał w to, co kilkanaście lat później, idąc śladem myśli pisarza, Prus uczynił głównym przedmiotem analizy w swym telewizyjnym spektaklu: w postawę psychicznego solipsyzmu, świadomie przez bohatera obraną wraz z przyjęciem przez niego maski szaleńca. Abstrahując od zgody lub niezgody z opiniami autora eseju, można postawić tezę, że zarówno telewizyjne *Tak jest jak się państwu zdaje*, jak i *Żywa maska* pokazały dwa różne oblicza oporu jednostki wobec presji wywieranej na nią przez zbiorowość, niezależnie od faktu, czy władają nią instytucje, czy stereotypy postrzegania świata. Na niebezpieczną moc tych ostatnich zwracał uwagę w przywołanej tu rozprawie Błoński: „Czym bowiem są «formy», z jakimi walczy i sam Pirandello i jego postacie zwłaszcza? Najczęściej – choć nie wyłącznie – stereotypami, nie językowymi jednak, ale sytuacyjnymi i psychologicznymi”²⁵. Pirandellowskie widowiska Kanickiego i Prusa odsłaniały kulisy ludzkich działań, choć ukazywały dwa różne rodzaje kontestacji wobec owych „form”. Pierwszy realizował się w akcie oceniającego społeczność zaangażowania, drugi w akcie ostentacyjnego od niej odwrotu, w postawie „emigracji wewnętrznej”. W roku 1989 oba tropy złączył poniekąd Adam Hanuszkiewicz w łódzkim przedstawieniu *Tak jest jak się państwu zdaje*²⁶, projektując je jako jawny popis teatralności społecznych reakcji. Panią Ponzę wprowadził na scenę nie zza kulis, a z widowni, z ulicy, wkładając w jej usta monolog jednej z *Sześciu postaci scenicznych w poszukiwaniu autora*. W świecie, w którym pusty stereotyp zastąpił osobę, rozpaczliwie i daremnie usiłowała ona poczuć własne istnienie (choćby przez próbę samobójczą).

Z kwerendy archiwów Instytutu Teatralnego wynika, że spóźniona premiera *Żywej maski* zakończyła karierę Pirandella w telewizji PRL-u. Szyderstwo historii sprawiło, że koniec socjalistycznego ustroju nie spowodował w wolnej Polsce rozkwitu sztuki telewizyjnej, która dałaby włoskiemu twórcy kolejną szansę zaistnienia. Odwrotnie: staliśmy się świadkami kilkunastoletniej, niekiedy wprawdzie przerywanej wielkimi wydarzeniami, lecz koniec końców ostatecznej agonii Teatru Telewizji... A był to dobry teatr.

Dziś trudno sobie wyobrazić powrót Pirandella na telewizyjny ekran, choć polskie sceny nie rozstały się z nim, mimo posępnych prognozyków co do aktualności dzieł twórcy. Nadal zawierają one potencjał inspirujący do różnych poczynań artystycznych. Wprawdzie eksponowana tak demonstracyjnie teatralność (choćby w omawianym tu *Henryku IV*) może stanowić niezłą gratkę dla dzisiejszych destruktorów, gotowych w akcie performatywnej kontestacji przenieć dramat do

²⁴ Tamże, s. 85.

²⁵ J. Błoński, dz. cyt., s. 89.

²⁶ Przedstawienie to omawiają bardziej szczegółowo m.in. J. Panasewicz, *Tak jest, jak się państwu zdaje*, „Express Ilustrowany” 1989, nr 43 z 1 III oraz H. Pawlak, *Pani Frola i inni*, „Głos Robotniczy” 1989, nr 55 z 6 III, <http://www.e-teatr.pl/pl/realizacje/24253,szczegoly.html> [dostęp: 15.11.2017].

ostatniego szwu (o czym myślę nie bez trwogi). Ale z kolei pod zewnętrzną warstwą łagodnej stylistyki w *Tak jest jak się państwu zdaje* można odnaleźć bardziej drapieżne, groteskowe rysy, pozwalające ukazać w krzywym zwierciadle społeczeństwo naszych czasów, w którym skrajnie różne „prawdy” o rzeczywistości uniemożliwiają jakąkolwiek wzajemną komunikację. Nieprzypadkowo też *Sześć postaci scenicznych w poszukiwaniu autora* – rzecz o destrukcji podmiotowej struktury i próbach jej odbudowania – jest dramatem, po który teatry w Polsce sięgały w ciągu dwóch ostatnich dekad najczęściej. Co ciekawe, tym ostatnim dziełem posłużyła się również Maria Pietrusza-Budzyńska, organizatorka teatroterapii w Lublinie, gdzie grupa osób niepełnosprawnych przygotowała sztukę włoskiego noblisty. W 2011 r. nakręcono film o tym wydarzeniu w reżyserii Nataszy Ziółkowskiej-Kurczuk²⁷.

Może więc współczesny teatr – ten żywy, wypełniony realnymi osobami przybyłych z ulicy widzów – miałby jeszcze czego szukać w dziele zasłużonego autora? Gdyby „grać sprawę heterogenicznie” – kto wie?...

Bibliografia

- A.O., *Tak jest jak się państwu zdaje*, „Radio i Telewizja” 1967, nr 28 z 9 VII, <http://www.e-teatr.pl/pl/artykuly/172465.html> [dostęp: 15.11.2017].
- Błoński J., *Pirandello, zamienione dziecko*, „Dialog” 1967, nr 6, s. 83–91.
- Brahmer M., *Pirandello*, „Dialog” 1960, nr 1, s. 90–98.
- Braun K., *Notatki reżysera*, Lublin 1970.
- Greń Z., *Pirandello bez maski*, „Twórczość” 1962, nr 12, s. 84–90.
- Jabłonkówna L., *Advocatus diaboli*, „Teatr” 1973, nr 15, s. 18.
- Józefczuk G., *Teatroterapia w Lublinie. Opowieść o sześciu postaciach Pirandella*, „Gazeta Wyborcza. Lublin” 2010, nr z 23 XII, http://lublin.wyborcza.pl/lublin/1,35637,8863469,Teatroterapia_w_Lublinie_Opowiesc_o_szesciu_postaciach.html [dostęp: 15.11.2017].
- Józefczuk G., *„Sześć postaci”. Premiera filmu o teatroterapii*, „Gazeta Wyborcza. Lublin” 2011, nr z 27 X, http://lublin.wyborcza.pl/lublin/1,35637,10548608,_Szesc_postaci__Premiera_filmu_o_Teatroterapii_GALERIA.html [dostęp: 15.11.2017].
- Jaszcz [Szczepeński J.A.], *„Kobra” czy filozofia?*, „Trybuna Ludu” 1961, nr 315, s. 6.
- Krakowska J., *Mikołajska. Teatr i PRL*, Warszawa 2011.
- Kral A.W., *Pani Frola i kłopoty z Pirandellem*, „Teatr” 1961, nr 24, s. 5–6.
- Kydryński L., *Żeby wszystko było jak należy*, „Przekrój” 1973, nr 1474 z 8 VII, <http://www.e-teatr.pl/pl/artykuly/221833,druk.html> [dostęp: 15.11.2017].
- Misiorny M., *Wstęp do teatru aktora*, „Kultura” 1973, nr 24 z 17 VI, s. 8.

²⁷ G. Józefczuk, *Teatroterapia w Lublinie. Opowieść o sześciu postaciach Pirandella*, „Gazeta Wyborcza. Lublin” 2010, nr z 23 XII, http://lublin.wyborcza.pl/lublin/1,35637,8863469,Teatroterapia_w_Lublinie_Opowiesc_o_szesciu_postaciach.html [dostęp: 15.11.2017]; tenże, *„Sześć postaci”. Premiera filmu o teatroterapii*, „Gazeta Wyborcza. Lublin” 2011, nr z 27 X, http://lublin.wyborcza.pl/lublin/1,35637,10548608,_Szesc_postaci__Premiera_filmu_o_Teatroterapii_GALERIA.html [dostęp: 15.11.2017].

- Napiontkowa M., „...należy sprawę grać heterogenicznie” (*wpływ repertuaru awangardowego l. 50. XX w. na kształt gry aktorskiej w Polsce*), [w:] *Sztuka aktorska a dramat*, red. L. Kuchtówna, Warszawa 1993.
- Ost J., „*Żeby wszystko było jak należy*” w *Teatrze Dramatycznym*, „Barwy” 1973, nr 7 z 7 I, <http://www.e-teatr.pl/pl/artykuly/177173.html> [dostęp: 15.11.2017].
- Pałasz A., *Czy renesans Pirandella?*, „Kultura” 1974, nr 1 z 6 I, s. 14.
- Panasewicz J., *Tak jest, jak się państwu zdaje*, „Express Ilustrowany” 1989, nr 43 z 1 III, <http://www.e-teatr.pl/pl/artykuly/169041.html> [dostęp: 2.12.2017].
- Pawlak H., *Pani Frola i inni*, „Głos Robotniczy” 1989, nr 55 z 6 III, <http://www.e-teatr.pl/pl/realizacje/24253,szczegoly.html> [dostęp: 15.11.2017].
- Sławińska I.T., *Pirandello i Holoubek*, „Trybuna Robotnicza” 1974, nr 262 z 9 XI, <http://www.e-teatr.pl/pl/artykuly/177195.html> [dostęp: 15.11.2017].

Przedstawienia wymienione w tekście

- Człowiek, zwierzę i cnota*, Teatr Telewizji, reż. i scen. C. Szpakowicz, premiera: 11 VII 1957.
- Cecé*, Teatr Telewizji, reż. M. Bogusławski, scen. W. Czaplanka, premiera: 29 IV 1964.
- Czapka błazeńska*, Teatr Telewizji, reż. J. Błeszyński, scen. W. Wigura, realizacja telewizyjna S. Zajączkowski, premiera: 4 I 1974.
- Człowiek z kwiatem w ustach*, Teatr Telewizji, reż. A. May, scen. E.I. Dietrych, premiera: 17 IX 1975.
- Giganci z gór*, Teatr Nowy Poznań, reż. I. Cywińska, scen. K. Wiśniak, muzyka P. Kałużny, ruch sceniczny K. Drzewiecki, premiera: 21 XII 1973.
- Sześć postaci w poszukiwaniu autora*, Teatr im. S. Jaracza w Łodzi, reż. M. Wiercińska, scen. J. Rachwański, premiera teatralna: 31 II 1962, transmisja telewizyjna: 5 X 1962.
- Sześć postaci w poszukiwaniu autora*, Teatr Telewizji, reż. W. Laskowska, scen. S. Dębosz, realizacja telewizyjna K. Bobrowski, premiera: 12 IX 1980.
- Tak jest jak się państwu zdaje*, Teatr Polski w Warszawie, reż. M. Wiercińska, scen. J.A. Krasowski, premiera: 11 XI 1961.
- Tak jest jak się państwu zdaje*, Teatr Telewizji, reż. I. Kanicki, scen. I. Skoczeń, realizacja telewizyjna A. Ślęzańska, premiera: 26 VI 1967.
- Tak jest jak się państwu zdaje*, Teatr Telewizji, reż. L. Adamik, premiera: 19 XII 1976.
- Tak jest jak się państwu zdaje*, Teatr Powszechny w Łodzi, reż. A. Hanuszkiewicz, scen. X. Zaniewska, M. Chwedczuk, premiera: 25 II 1989.
- Żeby wszystko było jak należy*, Teatr Dramatyczny w Warszawie, reż. L. René, premiera teatralna: 19 V 1973, telewizyjna: 7 VI 1976.

Televisions Play with Pirandello

Abstract

In the beginning of 1960s, the Polish press witnessed a discussion on Pirandello's right for innovation, which was started by Zygmunt Greń who harshly attacked the writer for „pseudointellectualism” and using the metaphor of a mask as an empty stage effect. At the same time, however, in Polish theatres, the author witnessed great prosperity. This included also Teatr Telewizji (Television Theatre) which in the course of 30 years showed his most important plays, i.e.: *Six Characters in Search of an Author*, *Henry IV*, *Right You Are (If You*

Think So), and comedies *The Man, the Beast and the Virtue*, *Cecè*, *Il berretto a sonagli*, *The Man with the Flower In His Mouth*, and *Tutto per bene*.

When analyzing two of them – *Right You Are (If You Think So)* from 1967 directed by Ireneusz Kanicki and *Henry IV* directed by Maciej Prus and shown as late as 1989 – it should be noted that in both plays political undertones could be noticed. A characteristic interpretative feature of adaptations of Pirandello in Polish theatres was the manifestation of the “role” his characters are doomed for, which happens at the price of their internal truth. Society, often using the institutions of power, tries to trespass the intimate space in order to conform it to predictable stereotypes uncovered by – real or pretend – “madness” of Pirandello’s characters. Both *Right You Are (If You Think So)* and *Henry IV* gave us two different faces of resistance of an individual in the context of pressure of collectivity, regardless of whether it is governed by institutions or stereotypes of worldview.

Even though in the contemporary (almost non-existent) Teatr Telewizji it is difficult to imagine new adaptations of the author’s plays, in spite of gloomy prognosis of criticism, Polish theatres are still interested in the author. *Six Characters in Search of an Author* treating about a destruction of subjective structure and attempts of rebuilding it is especially constantly present in theatre programme. The play was even used in an experiment with theatre therapy in Lublin – a disabled group prepared the production.

Therefore, maybe the Italian Nobelista still has a lot to offer to contemporary theatre?

Słowa kluczowe: nowatorstwo, mit, recepcja, prawda, iluzja, maska, teatralność, zbiorowość, stereotyp, władza, szaleństwo

Keywords: innovation, myth, reception, truth, illusion, mask, theatricality, collectivity, stereotype, power, madness

Annales Universitatis Paedagogicae Cracoviensis

Studia Historiolitteraria 17 (2017)

ISSN 2081-1853

DOI 10.24917/20811853.17.13

Aleksandra Koman

Uniwersytet Pedagogiczny im. KEN w Krakowie

Ofelia Pirandella: rozważania nad kobiecym szaleństwem

Problemy złożonej ludzkiej tożsamości są jednym z ulubionych tematów Luigi-go Pirandella, dlatego często trudno o jednoznaczną interpretację bohaterów jego dramatów. Najlepszymi tego przykładami są umierający dwukrotnie protagonista powieści *Świętej pamięci Mattia Pascal*, podający się za średniowiecznego uczestnika sporu o inwestyturę Henryk IV czy balansujące na granicy fikcji i rzeczywistości *Sześć postaci scenicznych w poszukiwaniu autora*. Niejednoznaczność literackich bohaterów kreowanych przez włoskiego noblistę odzwierciedla jego filozoficzną refleksję nad problemem ludzkiej psychiki: mniemaniem człowieka o sobie, o tym, kim stara się być dla reszty społeczeństwa, a przede wszystkim nad tym, jak jego zdaniem widzą go inni. U Pirandella ludzka osobowość niejednokrotnie ulega rozbiściu i rozszczepieniu, a sprzeczne ze sobą obrazy trudno zespolić w jedną całość. Jeżeli więc, świadomie lub nie, przybieramy wobec każdego inną maskę, gdzie leży prawda o nas? Może takich prawd jest więcej? Co, jeśli prawda nie istnieje? Refleksja nad bohaterami dramatów Pirandella zazwyczaj sprowadza się do jednego, uparcie powracającego pytania: więc to jeden, nikt czy sto tysięcy?

Dramat *Jaką mnie pragniesz*, wystawiony po raz pierwszy 18 lutego 1930 r. w Mediolanie, czerpie inspirację z autentycznego zdarzenia, głośno dyskutowanego cztery lata przed premierą spektaklu. Chodzi o słynny *casus* Canella/Bruneri, czyli historię zaginionego podczas II wojny światowej profesora filozofii Giulia Canelli, który po jedenastu latach wrócił do Włoch, cierpiąc na całkowitą amnezję. Canella został zamknięty w szpitalu psychiatrycznym, gdzie rozpoznała go żona. Wszystko wskazywało na to, że małżeństwo będzie wiodło od tej chwili spokojne i szczęśliwe życie. Sprawa została zamknięta. Jednak miesiąc później turyńska kwestura dostała anonimowy list, którego nadawca utrzymywał, iż mężczyzna to w rzeczywistości kryminalista Mario Bruneri, starający się uniknąć kary za popełnione przestępstwa. Co ciekawe, także rodzina Bruneriego rozpoznała w domniemanym profesorsze swego krewnego. Sprawa okazała się na tyle zawiła, że stała się przedmiotem licznych spekulacji; trzeba było także wszcząć nowe postępowanie sądowe.

Napisany w tym samym okresie dramat *Jaką mnie pragniesz* wydaje się swego rodzaju reinterpretacją sprawy Canella/Bruneri z tą tylko różnicą, że Pirandello czyni jego bohaterem kobietę, a sprawa, w przeciwieństwie do rzeczywistego sporu, nie doczekała się jednoznacznego rozstrzygnięcia. Nieznajoma¹ jest utrzymanką niemieckiego pisarza Carla Saltera. Mieszka w Berlinie wraz z kochankiem i jego córką, która wydaje się równie zadurzona w Nieznajomej, co jej ojciec. Bohaterka prowadzi rozpustny tryb życia: czas upływa jej na tańcach i konsumowaniu nadmiernych ilości alkoholu w męskim towarzystwie. Pewnego dnia spotyka człowieka, który twierdzi, iż rozpoznał w niej zaginioną żonę niejakiego Bruna Pieriego, Lucię. Pisarz próbuje wyprosić natrętnego gościa, Nieznajoma wydaje się jednak zaciekawiona opowiedzianą przez niego historią i postanawia spotkać się z rodziną Pieriego. Wówczas on i obecni w domu krewni z miejsca rozpoznają w Nieznajomej Lucię. Rodzinne spotkanie przerywa jednak Salter, który przyprowadza ze sobą chorą psychicznie kobietę, twierdząc, że to właśnie ona jest zaginioną żoną Pieriego. Początkowo rodzina Brunona odrzuca argumenty Saltera, jednak w miarę rozwoju akcji zaczynają się mnożyć wątpliwości. Ostatecznie jednoznaczne stwierdzenie tożsamości bohaterki okazuje się niemożliwe: czy Nieznajoma jest zaginioną w tragicznych okolicznościach wojny żoną Brunona, czy też zdecydowała się jedynie przyjąć cudzą tożsamość, aby wyrwać się z terażniejszości, która przejmuje ją wstrętem? Odpowiedź na to pytanie nie jest jednoznaczna nawet w finale, kiedy kobieta odchodzi z Salterem, pozostawiając na swym miejscu obłąkaną kalekę. Co jednak z dowodami, świadczącymi o jej prawdziwej tożsamości? Wspomnienia z dzieciństwa czy znamię na ciele mają niedookreślony status ontologiczny: są prawdą lub złudzeniem – w zależności od subiektywnie przypisywanej im wartości. Najistotniejsze zamyka się w stwierdzeniu: *Essere? Essere è niente! Essere è farsi!* („Być? Być jest niczym. Być to znaczy tworzyć siebie”). Przywodzi nam to na myśl Heideggerowską koncepcję *Dasein*, wedle której bycie nie jest stanem nienaruszalnym, a konstruktem wzniesionym na gruncie doświadczeń wynikających z międzyludzkich zależności oraz innych bodźców zewnętrznych. Bycie jest zatem w rozumieniu niemieckiego filozofa tym, czym jest ono dla autora *Jaką mnie pragniesz*: nieustannym, nieuniknionym kształtowaniem siebie.

Pirandello nie nadaje swej bohaterce żadnego imienia, czym sugeruje, że nie zamierza zdradzać jej prawdziwej tożsamości. Pierwszą konotacją bezimienności jest

¹ Jedynym dostępnym tłumaczeniem dramatu *Jaką mnie pragniesz* jest scenariusz Aleksandry Mianowskiej, w którym to tłumaczka zdecydowała się na przetłumaczenie Ignota jako Nieznajoma. Nie jest to jednak adekwatne tłumaczenie. *Ignoto* w języku włoskim oznacza „nieznany”, szerzej – „niepoznany”, czyli taki, którego istnienia nie jesteśmy nawet świadomi. Pomiędzy „nieznany” a „nieznajomy” występuje zatem znacząca różnica epistemologiczna: „nie(po)znany” oznacza, że widzę kogoś po raz pierwszy, w związku z czym nie mam zdania na jego temat; „nieznajomy” oznacza, że nie dysponuję informacjami na temat danej osoby, jednak zdaję sobie sprawę z jej istnienia, może nawet budzić we mnie jakieś skojarzenia. Bohaterka Pirandella natomiast, zgodnie z tekstem oryginalnym, jest nieznaną – o jej przeszłości i tożsamości nie wiemy absolutnie nic. W niniejszym tekście będę ją nazywać Nieznajomą – za tłumaczką scenariusza – jednak uznałam za stosowne sformułowanie moich wątpliwości.

przecież bezosobowość². Ludzie od wieków przypisują imionom znaczenia. Choć imię nie gwarantuje, że nosząca je osoba będzie miała konotowane przez „nazwę” cechy charakteru, jest przecież dowodem na ludzkie przekonanie o związku imienia z osobowością. Pirandello natomiast „nazywa” swoją bohaterkę Ignota, co oznacza „nieznana”. Wybór ten jest więc w owym kontekście bardzo wymowny i stanowi o jej nieokreśloności. Sama bohaterka jest świadoma tego braku:

Moje oczy nie były już moimi i nie patrzyły samodzielnie, wpatrzone były w Twoje, po to, abym się zobaczyła taką, jaką ty mnie widzisz. Przybyłam tutaj, oddałam ci się cała i powiedziałam: jestem, jestem twoja, we mnie nic już nie ma, nie ma we mnie nic mojego³.

Co ciekawe, Nieznajoma nie tylko przyznaje się przed sobą i przed swoimi rozmówcami do braku tożsamości, ale nawet w ostatnim akcie, kiedy wszyscy zaczynają utwierdzać się w przekonaniu, że jest Lucią, a wątpliwości wydają się rozstrzygnięte, zaczyna podważać ich przekonanie jakoby była żoną Brunona, mimo że to ona sama, na początku, starała się robić wszystko, by w to uwierzono. Jej absurdalne działania przywodzą na myśl Pirandellową teorię masek, dotyczącą zachowania *individuum* w obrębie społeczeństwa. Według noblisty społeczeństwo narzuca jednostkom różne maski, a jednostka musi się na nie godzić. Co ciekawe, Nieznajoma zmienia maski wyjątkowo swobodnie, doprowadzając teorię Pirandella niemalże do absurdu: teoria masek zakłada, że jesteśmy zmuszeni do ciągłego udawania, tymczasem Nieznajoma godzi się na to dobrowolnie. Pojawia się więc pytanie, czy tym dramatem Pirandello sam nie stara się nabrać dystansu do swoich teorii.

Elaine Showalter, wpływowa amerykańska krytyczka literacka i twórczyni koncepcji ginokrytyki, czytając *Hamleta* przez pryzmat krytyki feministycznej, zwraca uwagę na identyczny tożsamościowy „ubytek” w przypadku Ofelii, której funkcja w obrębie Szekspirowskiego dramatu ograniczana była zazwyczaj jedynie do „dopełniania” postaci Hamleta:

Zgodnie z teoriami francuskiej krytyki feministycznej, kobiecość, czyli „Kobieta”, jest czymś ujemnym, czymś, czego nie można wyrazić w patriarchalnym języku i symbolice, czymś, co pozostaje po stronie negatywnej, po stronie nieobecności i braku. W porównaniu z Hamletem Ofelia jest z pewnością nieobecnością i brakiem istnienia⁴.

Zarówno Ofelia, jak i Nieznajoma są więc wykładnikiem pewnego tożsamościowego braku, który czeka, aby go wypełnić. Jak zapewnia Jacques Lacan, znaczenie

² Często uważa się je za wyrazy bliskoznaczne, wiele słowników podaje „bezosobowość” jako synonim słowa „bezimiennosc”.

³ L. Pirandello, *Come tu mi vuoi*, Milano 2016, s. 82. Przekład własny.

⁴ E. Showalter, *Przedstawiając Ofelię: kobiecy, szaleństwo i zadania krytyki feministycznej*, przeł. K. Kujawińska-Courtney, W. Ostrowski, „Teksty Drugie” 1997, nr 4, s. 150. Tekst oryginalny ukazał się w: *Shakespeare and the Question of Theory*, red. P. Parker, G. Hartman, New York–London 1997.

etymologiczne imienia Ofelia wywodzi się od „O-fallus”, sugerując tym samym, że postać Ofelii już *a priori* wymaga dopełnienia pierwiastkiem męskim⁵. Utwierdzeni w tym przekonaniu krytycy Szekspira przez długi czas interpretowali Ofelię jedynie w odniesieniu do Hamleta, nie postrzegając jej jako samodzielnej i pełnoprawnej bohaterki dramatu. Budząca współczucie swą słabością i szaleństwem Ofelia interesowała ich głównie ze względu na komentarze, jakie wygłaszała na temat Hamleta. Została więc zepchnięta w inne pola reprezentacji, na których rzeczywiście jej obecność odcisnęła ogromne piętno: „ze wszystkich postaci w Hamlecie Ofelia jest najczęściej reprezentowana w terminach znaczeń symbolicznych”⁶. Stała się inspiracją dla pisarzy, muzyków, filmowców, a przede wszystkim dla malarzy, którzy podejmując wątek Ofelii, stworzyli szeroką gamę jej reprezentacji. Krytycy literatury byli jednak niewzruszeni.

W tym kontekście warto zwrócić uwagę na kolorystykę przypisywaną poszczególnym postaciom. „Dziewicza i pusta białość” szat Ofelii silnie kontrastuje z uroczystą czernią odzienia Hamleta-intelektualisty. Jednak biel nie symbolizuje jedynie dziewictwa, niewinności, kobiecości. Showalter zwraca uwagę na inne potencjalne konotacje wiążące się z bielą, które w kontekście Pirandellońskiego braku tożsamościowego wydają się wyjątkowo relewantne:

Dla poetów francuskich, takich jak Rimbaud, Hugo, Musset, Mallarmé i Lafargue, biel była częścią istotnego kobiecego symbolizmu Ofelii; nazywają ją „Blanche Ophelia” i porównują do lilii, obłoku lub śniegu. Bładość czyniła ją także czymś przezroczyście, nieobecnością, która przybierała barwę nastrojów Hamleta. To sprawiło, że dla symbolistów, takich jak Mallarmé, Ofelia stała się pustą kartą do zapisania przez męską wyobraźnię⁷.

Równie białą i niezapisaną kartką wydaje się Nieznajoma Aleksandry Mianowskiej, rozpaczliwie krzycząca o wypełnienie jej wewnętrznej pustki. Inscenizacja Mianowskiej była pierwszą i jedyną w Polsce próbą wystawienia na scenie dramatu *Jaką mnie pragniesz*. Premiera spektaklu miała miejsce 26 maja 1961 r. w Starym Teatrze w Krakowie. W archiwum Starego Teatru zachowało się niewiele dokumentów z tego okresu. Oto jak Jan Alfred Szczepański komentuje spektakl:

W Teatrze Starym rolę centralną tajemniczej Nieznajomej – w pierwszym akcie szalejącej kurtyzany, w akcie drugim zagadkowego sfinksa, w akcie trzecim bolesnej ofiary – gra Zofia Niwińska z dużym osobistym sukcesem, odtwarzając subtelnie przeróżne stany uczuciowe histeryczki. Wyrazistą postać lesbijki zarysowała Alicja Kamińska, a z wypróbowaną kulturą teatralną zagrała postać starej damy Antonina Kłońska. Ascetycznie prostą i precyzyjną etiudę aktorską sprezentowała Krystyna Ostaszewska w przykłej roli Obłąkanej [...]⁸.

⁵ Tamże.

⁶ B. Lyons, *The Iconography of Ophelia*, „English Literary History” 1944, nr 44, s. 61.

⁷ E. Showalter, dz. cyt., s. 162.

⁸ J.A. Szczepański, *Kraków, wizyta teatralna*, „Trybuna Ludu” 1961, nr 300.

W barwnej relacji Szczepańskiego widać wyraźnie, że spektakl cechował się doskonałą grą aktorów, potrafiących odtworzyć odczuwalne w czasie lektury dramatu napięcie emocjonalne. Bez niego sztuka straciłaby na wymowie, czego reżyserka zdaje się świadoma. Ponadto, co warto podkreślić, Nieznajoma Mianowskiej jest ubrana na biało⁹.

Nie znamy przeszłości bohaterki Pirandella, jednak to, czego dowiadujemy się o niej z dialogów, wystarczy, by zrozumieć jej desperackie próby wyrzeczenia się starożytnego, pustego życia na rzecz nowych, nawet jeśli zbudowanych na fałszu, perspektyw. Kobieta entuzjastycznie potwierdza wszystkie informacje, jakich na jej temat udziela Boffi – łapczywie chłonie każde podsuwane przez niego wspomnienie. Wydaje się żądna „fragmentów”, z których mogłaby zbudować tożsamość. Kilkakrotnie prosi o to, by móc ją odbudować „od zera”, wedle własnego uznania. Przybiera maskę, aby się zrekonstruować pod postacią nowej osoby. Metafora pustej karty wydaje się więc w tym kontekście bardzo trafna:

Tak, chcę uciec od siebie samej, nie mieć już żadnych wspomnień, żadnych, być tylko ciałem. [...] Czuję się nijak, nie chcę już siebie, nie znam już siebie. Serce mi bije i nie wiem o tym, oddycham i nie wiem o tym – nie umiem już żyć. Jestem ciałem bez imienia, czekającym na to, aż ktoś je sobie przywłaszczy. Jeżeli on stworzy mnie od nowa, nada temu ciału nową duszę [...], niechże je weźmie i da mu swoje wspomnienia i życie [...] ¹⁰.

Wołanie Nieznajomej skierowane jest, jak nietrudno przewidzieć, ku mężczyźnie. Chce być taka, „jaką jej pragnie” Bruno, by znów czuć przynależność do mężczyzny, do społeczności, do miejsc, a jak łatwo można się domyślić w kontekście filozofii Pirandella, przede wszystkim do siebie.

Mentalna pustka bohaterki Pirandella doprowadza ją do stanów granicznych ze smutnym, jak sama twierdzi, szaleństwem. Nie ulega wątpliwości, że problematyka szaleństwa jest transwersalna dla całej twórczości Pirandella. W *Jaką mnie pragniesz* mamy jednak do czynienia z szaleństwem specyficznym, ponieważ chodzi o kobietę. To kolejna cecha wspólna Nieznajomej z Szekspirowską Ofelią, której ilustracje i interpretacje odegrały potężną rolę w konstrukcji modelu kobiecej choroby psychicznej. Jak zauważa Showalter w swoim pionierskim artykule, gdy Ofelia popada w obłąd, wyzwala się z ograniczeń, jakie narzuca jej dwór. W tym duchu szaleństwo Ofelii interpretuje i komentuje krytyka feministyczna, akcentująca żeński podtekst tragedii Szekspira. Podczas gdy szaleństwo Hamleta, mniej lub bardziej wiarygodne, wynika z przyczyn intelektualnych (jest „racjonalne”), to szaleństwo Ofelii wiąże się z jej fizycznością. Gdy zezwolono kobietom grać w dramatach Szekspira, obecność kobiecego ciała w przestrzeni scenicznej nie pozostała bez wpływu na recepcję spektakli. O nierozłącznym związku kobiecego szaleństwa

⁹ Zdjęcia ze spektaklu obejrzyć można w Cyfrowym Muzeum Narodowego Starego Teatru im. Heleny Modrzejewskiej w Krakowie.

¹⁰ L. Pirandello, dz. cyt., s. 39. Przekład własny.

z seksualnością przekonany był również prekursor badań nad kobiecą histerią¹¹, człowiek, który wywarł ogromny wpływ na Sigmunda Freuda, Jean-Martin Charcot. Sławę zyskał jako dyrektor legendarnego szpitala w Salpêtriére, gdzie „przebrany w kostium wiedzy – gwarantującej naukowość eksperymentu – ogłasza swoje fantazmaty”¹². Naukowość kliniki z czasem zaczęto podważać, sugerując, iż rzekome badania Charcota stanowią pretekst do rozwijania męskich fantazji wokół tajemnicy kobiecego ciała. Niezależnie od tego, jaki był prawdziwy cel działalności Salpêtriére, nie można odmówić zasług Charcotowi, który aby przełamać tabu i przekonać środowisko do realności damskich zaburzeń psychicznych, musiał postawić na szali cały swój medyczny autorytet. Tym sposobem dowiódł, że histeria nie ma nic wspólnego z upadkiem moralnym¹³, zwracając uwagę na realne cierpienie pacjentek i medyczne podłoże tego zjawiska.

Spośród czterech wyróżnionych przez siebie faz hysterii Charcot najbardziej upodobał sobie tzw. fazę błazeńską, charakteryzującą się przybieraniem plastycznych bądź namiętnościowych postaw. Nie bez powodu zatem do dziś w kontekście jego badań mówi się o teatrze ciała. „Symptomy cielesne przypominają symptomy opętanych przez diabła; histeryczka, choć nie jest epileptyczką, prezentuje syndrom epilepsji, ale jest także aktorką i akrobatką”¹⁴ – to znaczy wykonuje zamaszyste ruchy, a jej ciało skręca się w nieokiełznanych drgawkach. Najbardziej widowiskowym momentem ataku było spektakularne wygięcie ciała w łuk. Histeryczkę pokazywało się na scenie, fotografowało, szkicowało. Organizowane przez Charcota lekcje hysterii, podczas których wywoływał u pacjentek sztuczne ataki, stopniowo przestały być lekcjami medycyny. Coraz bardziej przypominały spektakl. Teatralność histeryczek była niezaprzeczalna. Ulrich Baer twierdzi nawet, że niemożliwe jest zrozumienie hysterii bez przyjrzenia się zdjęciom, które Charcot przez lata robił swoim pacjentkom¹⁵. Chodzi o serię fotografii medycznych z początku lat 80. XIX w., ukazującą między innymi nieludzkie pozy przybierane przez pacjentki podczas ataków katepsji. Charcot chciał sportretować poszczególne fazy kobiecych zaburzeń somatycznych, które nie sposób było opisać w notatkach. Początkowo fotografie stanowiły materiał do badań, jednak dość szybko zostały upowszechnione w formie ilustracji o pewnym stopniu artyzmu. Był to jednak artyzm niezdrowy. Wielu dopatruje się w fotografiach z Salpêtriére odpowiedzi na wyobrażenie o tym, co chce widzieć męskie oko: „Ostatecznie galeria Charcota dowodzi, że poszukiwał on

¹¹ Pojęcie hysterii wywodzi się ze starogreckiego: *hystera* oznacza macicę.

¹² K. Kłosińska, *Figura XIX-wiecznej histeryczki*, [w:] tejsze, *Miniatury. Czytanie i pisanie „kobiece”*, Katowice 2006, s. 74.

¹³ Charcot tłumaczy histerią wszystkie „mistyczne” zjawiska średniowieczne, np. palenie czarownic – mogły to być kobiety cierpiące na zaburzenia psychiczne (czego wówczas nie rozumiano).

¹⁴ K. Kłosińska, *Figura XIX-wiecznej histeryczki*, s. 74–75.

¹⁵ U. Baer, *Fotografia i histeria: ku poetyce flesza*, przeł. K. Bojarska, „Teksty Drugie” 2013, nr 4.

sposobów na egzorcyzmowanie swoich własnych demonów poprzez skierowanie aparatu fotograficznego na te powyginane, spazmatyczne i halucynacyjne ciała kobiet¹⁶ o zmierzwionych, jak u Ofelii, włosach.

Także między bohaterami *Jaką mnie pragniesz* wyczuwamy pewnego rodzaju fizyczne napięcie, szczególnie pomiędzy Nieznajomą a jej kochankiem (i utrzymaniem) Salterem, nie wspominając o bardzo dwuznacznym zachowaniu córki pisarza. Ponadto sam tytuł wywołuje tegoż rodzaju konotacje. U Pirandella fizyczność здаje się rzeczywiście splatać z kobiecym szaleństwem, które jest wytworem kultury, a zarazem żywym protestem przeciwko niej. Szalona kobieta to zbuntowana wychowanka patriarchy. Gdy teorię masek naszego autora przepuścić przez filtr krytyki feministycznej, śmiało możemy postawić tezę, podług której historyczny moment jest zerwaniem wytworzonej przez patriarchy maski, za którą kryje się kobieta; to metaforyczne odblokowanie ciała, uwolnienie mowy: „Tak, wiem! Tylko wariatki mają przywilej wykrzykiwać wobec wszystkich, wprost, pewne sprawy!”¹⁷.

Cieężko stwierdzić, czy stan psychiczny Nieznajomej to już szaleństwo, czy jeszcze skrajna frustracja, jednak jej zmiany nastrojów, wyrwane z kontekstu wtrącenia i absurdalne działania przywodzą na myśl utratę zmysłów. Ponadto Nieznajoma, jak widać w przytoczonym powyżej fragmencie, zdaje sobie sprawę z tezy, jakoby kobieta mogła wyzwolić się spod patriarchalnych rządów, jedynie tracąc zmysły. Krytyka feministyczna bardzo rozlegle komentuje kobiece szaleństwo: utożsamia je z krzykiem kobiecego ciała, roszcującym sobie prawo do przywrócenia figury kobiecej do centrum uwagi, wbrew jej dotychczasowej marginalizacji¹⁸. Oskarżenia feministek dotyczą także faktu, że upragnione prawo głosu kobieta odzyskuje tylko za cenę utraty zmysłów. Uznana za niepożyteczną, traci to prawo, czyli mamy do czynienia z błędnym kołem. Nie jest moją intencją rzucanie podobnych oskarżeń, prawdą jest jednak, że za kobiecym szaleństwem może kryć się coś głębszego, co zdołali uchwycić w swych dziełach Pirandello czy Szekspir.

Koncepcja upatrywania w damskim szaleństwie sposobu na wyrażenie kobiecego „ja” zrodziła się także w obrębie tarantyzmu – interesującego zjawiska kulturowego południowych Włoch. Tarantyzm był zrytualizowaną terapią stanów nerwicowych, które, w mitycznej wersji, wywoływane miały być przez ukąszenia tarantuli (skąd nazwa). Kryzys somatyczny zażegnawano dzięki quasi-egzorcyzycznym rytuałom muzyczno-tanecznym, podczas których ciało tarantystki ulegało cyklicznym atakom konwulsji. W obrzędzie tym wykorzystywano również rekwizyty, między innymi lustra¹⁹. Po kilku dniach tego niekontrolowanego tańca chora powracała do stanu normalności. Tarantystkami były w głównej mierze młode, niezamężne

¹⁶ Tamże, s. 166–167.

¹⁷ L. Pirandello, dz. cyt., s. 36. Przekład własny.

¹⁸ K. Kłosińska, *Figura XIX-wiecznej historyczki*.

¹⁹ Z. Mikołajko (*Śmierć, zmysły, szaleństwo (i lustro czarnej wody)*, [w:] *Spektakle zmysłów. Praca zbiorowa*, red. A. Wieczorkiewicz, M. Kostaszuk-Romanowska, Warszawa 2010) przypisuje motywowi lustra istotną wartość dla przedstawień literackich. Lustro, w szczegól-

jeszcze kobiety, u których doszukiwano się psychicznych zaburzeń związanych z tłumieniem popędów. Jak zauważa Katarzyna Woźniak, z czasem rytuały tarantystyczne zaczęto interpretować jako fazę, w której „porządna kobieta” mogła dać upust swoim emocjonalno-fizycznym, często obscenicznym instynktom²⁰. Znowu mamy zatem do czynienia z kobiecą próbą wyzwolenia się spod ram, jakie nakłada na nie paternalistyczna kultura:

Domowa meloterapia zdawała się pełnić w silnie patriarchalnym społeczeństwie południa Włoch istotną funkcję performatywną: swoim tańcem kobieta wyznaczała granice przestrzeni wyjętej spod praw i obyczajów tego społeczeństwa, w której mogła stanowić o sobie²¹.

Wkrótce podjęto się reinterpretacji zjawiska tarantyzmu. Projekt *Pajak tańczącego boga* zainicjowany przez Luigię Santora i Georges’a Lapassade’a miał złamać dotychczasowe tabu tarantystycznych obrzędów, by uczynić z nich widowisko teatralne. Tak jak fotografie histeryczek Charcota stały się obiektem artystycznego uniesienia, tak trantystki Lapassade’a trafiły na deski teatru.

Najbardziej fascynująca prawda o człowieku, do której z tak wielką namiętnością Pirandello starał się dotrzeć za pomocą teatru, kryje się w najciemniejszych zakamarkach ludzkiej tożsamości. Motyw podwójnej osobowości, idący w parze z niejednoznacznością ludzkiej tożsamości, stanowi stały punkt dojścia rozważań sycylijskiego dramaturga. Pirandello nie zdradza prawdziwej tożsamości swojej bohaterki, ponieważ nie to jest istotą dramatu. Jego nadrzędnym celem nie jest rozstrzygnięcie, kim naprawdę jest Nieznajoma, ale czym jest sama ludzka tożsamość. *Jaką mnie pragniesz* jest więc czymś więcej niż tylko dowodzeniem tego, kim jest bohaterka dramatu. Dyskurs Pirandella prowadzi daleko poza tę prostą niepewność i nieufność, jaką żywimy wobec Nieznajomej my – niecierpliwa publiczność – oczekująca na rozwiązanie tych niemalże „kryminalnych” zawiłości. Prawdziwy dramat rozgrywa się w sferze j e j wewnętrznych rozterek. Kim Nieznajoma jest dla reszty bohaterów dramatu, wytrwale starającej się ustalić jej prawdziwą tożsamość? Autor nawet nie stara się odpowiedzieć na to naiwne pytanie. Powinniśmy raczej zapytać, czy Nieznajoma w ogóle ma tożsamość. Pirandello zmusza nas do myślenia, drażni i niepokoi, a sam na nasze pytania odpowiada milczeniem.

Bibliografia

Adamski J., *Wstęp*, [w:] *Teatr Pirandella*, Kraków 1976.

Aspersi N., *L'eterno smemorato*, „La Repubblica” 1988, 21 X, <http://ricerca.repubblica.it/repubblica/archivio/repubblica/1988/10/21/eterno-smemorato.html> [dostęp: 15.11.2017].

ności lustro wody, łącząc w sobie miłość i śmierć, Eros i Thanatos, począwszy od mitologicznego Narcyza, aż po szekspirowską Ofelię.

²⁰ K. Woźniak, *Jedna żadna i sto tysięcy. Włoszka jako medium*, artykuł złożony do druku w czasopiśmie „Konteksty. Polska Sztuka Ludowa”.

²¹ Tamże.

- Baer U., *Fotografia i histeria: ku poetyce flesza*, przeł. K. Bojarska, „Teksty Drugie” 2013, nr 4.
- Brahmer M., *Wstęp*, [w:] L. Pirandello, *Dramaty*, Warszawa 1960.
- Eustachiewicz L., *Luigi Pirandello*, Warszawa 1982.
- Kłosińska K., *Figura XIX-wiecznej histeryczki*, [w:] tejże, *Miniatury. Czytanie i pisanie „kobiecte”*, Katowice 2006.
- Lyons B., *The Iconography of Ophelia*, „English Literary History” 1944, nr 44.
- Mikołajko Z., *Śmierć, zmysły, szaleństwo (i lustro czarnej wody)*, [w:] *Spektakle zmysłów. Praca zbiorowa*, red. A. Wieczorkiewicz, M. Kostaszuk-Romanowska, Warszawa 2010.
- Showalter E., *Przedstawiając Ofelię: kobiety, szaleństwo i zadania krytyki feministycznej*, przeł. K. Kujawińska-Courtney, W. Ostrowski, „Teksty Drugie” 1997, nr 4 (teksty oryginalny w: *Shakespeare and the Question of Theory*, red. P. Parker, G. Hartman, New York–London 1997).
- Szczeptański J.A., *Kraków, wizyta teatralna*, „Trybuna Ludu” 1961, nr 300.
- Tarantismo* [hasło], <http://www.treccani.it/enciclopedia/tarantismo/> [dostęp: 15.11.2017].
- Topolewski J., *Rozbić triadę. Histeria, kobiecość, feminizm – według Elaine Showalter*, [w:] *Krytyka feministyczna. Siostra teorii i historii literatury. Praca zbiorowa*, red. G. Borkowska, L. Sikorska, Warszawa 2000.
- Woźniak K., *Jedna, żadna i sto tysięcy. Włoszka jako medium* [w druku].

Ophelia of Pirandello: reflections around female madness

Abstract

The article is devoted to an analysis of Luigi Pirandello's drama *As You Desire Me* which draws inspiration from an actual event connected with questions on the identity of a person suffering from amnesia. Unlike the real incident, the main character of Pirandello's is a woman known only by her alias Stranger, as the main theme of the drama is establishing her true identity. The present article aims at proving that Pirandello's drama is not a criminal mystery, but rather a deep reflection on the notion of human personality which in the case of a woman receives new, interesting meanings. One of them is spotting the correspondence between Pirandello's Stranger and Shakespeare's Ophelia, as madness of both characters appears to have similar roots: female's insanity seen through the prism of both dramas appears as defiance against the culture of patriarchy, but also stems from the conviction of one's own emptiness and undefinedness. In this context, referring to studies on feminist criticism (E. Showalter, K. Kłosińska, K. Woźniak), including studies on female hysteria is of relevance. Even though the structure of drama appears to lead to a finale in which the truth about the character is uncovered, Pirandello does not reveal her true identity. However, questions on female identity and female madness are worth reflecting upon, even if they remain unanswered.

Słowa kluczowe: Luigi Pirandello, *Jaką mnie pragniesz*, bezosobowość, Ofelia, tarantyzm, Aleksandra Mianowska, Jean-Martin Charcot, kobiece szaleństwo, kobieca tożsamość, Elaine Showalter, krytyka feministyczna

Keywords: Luigi Pirandello, *As you desire me*, impersonality, Ophelia, tarantism, Jean-Martin Charcot, Aleksandra Mianowska, female madness, female identity, Elaine Showalter, feminist literary criticism

Annales Universitatis Paedagogicae Cracoviensis

Studia Historicolitteraria 17 (2017)

ISSN 2081-1853

DOI 10.24917/20811853.17.14

Krystyna Latawiec

Uniwersytet Pedagogiczny im. KEN w Krakowie

Za kulisami sądu. Ugo Betti, *Trąd w pałacu sprawiedliwości* (*Corruzione al Palazzo di Giustizia*)

Polski tytuł sztuki Ugo Bettiego funkcjonuje dziś w publicystyce politycznej jak frazeologizm, który znajduje zastosowanie do opisu zepsucia instytucji państwowych, a szczególnie organów sądowniczych. Czasem towarzyszy tej diagnozie kontekst historyczny, mianowicie przywołanie stalinowskiej praktyki odwracania pojęć, gdy sprawiedliwość czy prawdę opatrywano przymiotnikami „dziejowa” i „klasowa”, zmieniając ich znaczenie i czyniąc instrumentem sprawowania władzy. Wiara w „samooczyszczenie się środowiska” prawniczego po zmianach demokratycznych 1989 r. okazała się przesadnie optymistyczna, dlatego nowotwór „rozsiął się na całe społeczeństwo”¹, jak można dziś przeczytać na jednym z portali. W innym miejscu: „Sędziom polskim, a szczególnie uczestnikom wzmiankowanego kongresu [chodzi o Kongres Sędziów Polskich we wrześniu 2016 r. – KL], polecam dramat Ugo Bettiego pod wymownym tytułem *Trąd w Pałacu Sprawiedliwości*”². Warto zastanowić się zatem nad powodami, dla których tekst Włocha jest do dziś przywoływany jako *exemplum* choroby toczącej świat sądowniczy.

Sztuka napisana przez prawnika pod koniec wojny (1944–1945) nosi oryginalny tytuł *Corruzione al Palazzo di Giustizia*. Ugo Betti pracował jako sędzia najpierw w Parmie, następnie w Rzymie, w 1947 r. złożył rezygnację. Pisał i wystawiał sztuki w okresie faszystowskim (w sumie 25 dramatów), jednak szczyt powodzenia osiągnął z końcem wojny i w pierwszych latach po jej zakończeniu. Nastąpiła swego rodzaju „moda” na Bettiego w Europie, a nawet w Ameryce. We Francji kreowano go na następcę Pirandella, z tą różnicą, że o ile postaci u Pirandella mówią, ponieważ cierpią, o tyle u Bettiego cierpią, ponieważ mówią³. We Włoszech Betti był

¹ Zob. <http://3obieg.pl/trad-w-palacu-sprawiedliwosci> [dostęp: 15.11.2017].

² Zob. <http://www.blog-n-roll.pl/pl/tr%C4%85d-i-trend-w-pa%C5%82acu-sprawiedliwo%C5%9Bci#.W0dfAtSLT0M> [dostęp: 15.11.2017].

³ [Kronika], *Dole i niedole teatru włoskiego. Ugo Betti w opinii francuskiej*, „Dialog” 1957, nr 11, s. 139.

popierany przez zwolenników nurtu katolickiego, widzących w jego spójnej moralistyce kontrapunkt dla zwielokrotnionej osobowości *Sześciu postaci w poszukiwaniu autora*. Pozycja Bettiego jako pisarza katolickiego ustaliła się również we Francji za sprawą publikacji na łamach dominikańskiego „La Vie Intellectuelle”⁴. I choć pisarz unikał dydaktyzmu religijnego, to jednak pozostawał w kręgu pojęć moralnych zaszczerpionych mu przez katolicyzm. Szukał ich odpowiedników w życiu społecznym, aby ukonkretnić relację pomiędzy pierwiastkiem duchowym a materią człowieczej egzystencji, aby znaleźć dla kategorii etycznych ich teatralny ekwiwalent w realiach akcji dramatycznej.

Corruzione... premierę miała w Teatro delle Arti w Rzymie w 1949 r., a publikację w 1955 r. W przekładzie Jadwigi Pasenkiewicz tytułową „korupcję” zastąpił „trąd” (wł. *lebbra*), co brzmi mocniej i medyalizuje zjawisko w ujęciu włoskiego pisarza raczej biurokratyczno-finansowe. Maria Wiercińska wystawiła dramat w Warszawie na fali popaździernikowej „odwilży” w 1958 r., więc zaledwie kilka lat po rzymskiej prapremierze. Zachodnia rama kryzysu instytucji sądowniczej była na polskim gruncie bezpieczna, jednak zestawienie z powojenną stalinowską dekadą nasuwało się widzom nieuchronnie, tym bardziej że był to czas tzw. rozliczeń, prowadzonych również za pośrednictwem utworów wziętych z literatury powszechnej. W popaździernikowych realiach nadużycia ideologów i urzędników państwowych, aktywnych w dekadzie intensywnej komunizacji, zostały poddane krytyce, ograniczonej wprawdzie do ogólnie brzmiących frazesów, ale i to miało swoją wartość. U podłoża zmian legła zapewne szczerza chęć naprawy (rewizji) nieuczynnych instytucji, ale ważną rolę odegrała też potrzeba wymiany personalnej wśród sprawujących władzę. O drastycznych konsekwencjach działania aparatu sądowniczego nie było mowy wprost (np. o mordach sądowych) ani o tym, że sądy zostały po wojnie wprzęgnięte w mechanikę sprawowania dyktatury proletariatu, jak partia komunistyczna nazywała eufemistycznie swoją uzurpację polityczną. Sprawiedliwości burżuazyjnej, czyli w gruncie rzeczy tej właściwej dla liberalnej demokracji, ideologowie przeciwstawiali socjalistyczny system prawa, w myśl którego proces karny był traktowany jako klasowy sposób niszczenia ludzi „klasowo obcych”. A co najważniejsze odbywało się to przy użyciu środków legalnych, bo w sztafażu prawa. Zaprzęgnięta do pragmatyki monopartyjnej dyktatury sprawiedliwość utraciła sens obiektywnego i uniwersalnego pojęcia, stając się jego karykaturą, z tą różnicą, że zupełnie nie śmieszną, za to groźną w skutkach.

Kiedy w warszawskim Teatrze Polskim dramat Bettiego wyreżyserowała w 1958 r. Maria Wiercińska, był to wciąż jeszcze czas teatralnych rozrachunków ze stalinizmem, że przypomnę dwa ważne tytuły z tego nurtu: *Imiona władzy* Jerzego Broszkiewicza, wystawione przez Lidię Zamkow w warszawskim Teatrze Dramatycznym i przez Krystynę Skuszanek w Teatrze Ludowym (wrzesień–październik 1957); *Ciemności kryją ziemię* Jerzego Andrzejewskiego w teatralnej adaptacji Kazimierza Dejmka (Teatr Nowy, Łódź 1957). Twórcy wymienionych

⁴ Tamże, s. 140.

przedstawień próbowali opisać mechanikę władzy sprawowanej arbitralnie (sztuka Broszkiewicza) oraz fanatyzm ideologiczny skutkujący dobrze zorganizowanym terrorem (proza Andrzejewskiego). Używając tematów historycznych, szukali analogii ze znaną im dobrze odgórną kontrolą nie tylko nad kulturą, ale i nad każdym przejawem prywatności i niezależnego myślenia (przypomnę, że Milan Kundera za cechę totalitaryzmu uznawał ambicję państwa do zawładnięcia całością ludzkiej egzystencji, a szczególnie jego wkroczenie do sfery prywatnej). W pierwszych miesiącach odwilży oczekiwano na teatr idei, teatr sprzężony mocno z życiem społecznym. Konstanty Puzyna domagał się wręcz dramatu politycznego, traktującego „o rzeczywistości najbardziej bieżącej, która wymyka się jeszcze analizom prozy”⁵.

Nie bez znaczenia było też otwarcie w tym czasie na literaturę dramatyczną Zachodu. „Dialog” drukował tłumaczenia sztuk powstałych w pierwszej powojennej dekadzie, a do 1956 r. w Polsce nieznanymi. W miesięczniku znaleźć można też komentarze do twórczości Ugo Bettiego i innych Włochów. Zamieszczony w ramach *Kroniki* tekst *Dole i niedole teatru włoskiego* zawiera kilka uwag na temat Bettiego, który obok Eduarda De Filippo uważany był wówczas, w połowie lat 50., za najważniejszego pisarza dramatycznego powojennych Włoch. Na Zachodzie ceniono Bettiego za „rodzaj dialektyki pozornie głębokiej”⁶, pokrewnej tej, którą na gruncie francuskim reprezentował Jean Anouilh. I nie było to określenie pejoratywne, jako że dialektyka ta niosła istotne problemy etyczne, podane jednak w formie dla widza czytelnej, a przy tym atrakcyjnej teatralnie.

Sztuka Bettiego ma zwartą akcję opartą na schemacie śledztwa-dochodzenia. Do pałacu sprawiedliwości przybywa z polecenia administracji państwowej radca Erzi, aby zbadać sprawę nadużyć finansowych, które stawiają instytucję w złym świetle. W gmachu został zamordowany majątny i wpływowy człowiek utrzymujący kontakty z sędziami i prawdopodobnie korumpujący jednego z nich. Podczas rozmów prowadzonych z pracownikami wymiaru sprawiedliwości stopniowo ujawniają się ich ambicje, animozje, nawet intrygi prowadzone w celu zaszkodzenia konkurentowi do awansu. A wszystko oprawione w eleganckie formy okazywanej wzajemnie atencji i uprzejmości. W toku śledztwa wychodzą na jaw słabości starszego już prezesa sądu Vanana (kobiety i rozrzutność), poznajemy silny antagonizm między rywalami do schedy po prezesie – emocjonalnym Crozem a zdystansowanym Custem. Każdy z wymienionych miałby powód, aby uciszyć tego, z którego pieniędzy być może korzystał. Samo wykrycie sprawcy morderstwa schodzi jednak na drugi plan, gdyż dochodzenie przeradza się w rodzaj procesu kwalifikacyjnego mającego wyłonić następcę sędziwego prezesa. Wygra bardziej cyniczny, zimny i obojętny na uczucia innych. Jego atuty to przenikliwy umysł, elokwencja, opanowanie emocji i biegłość w sztuce oddziaływania na ludzi.

⁵ K. Puzyna, *Szkoła dramaturgów. Szansa poezji*, „Dialog” 1956, nr 7, s. 106.

⁶ [Kronika], dz. cyt., s. 137.

Wśród recenzentów pierwszego polskiego przedstawienia z 1958 r. znalazły się głosy mocno krytyczne pod adresem dramatu Włocha⁷. Jan Kott zarzucał mu banalność i ograna metafizykę, „trywialność ukrytą pod pozorami głębi intelektualizmu”⁸. Andrzej Władysław Kral formułował jeszcze ostrzej swój sąd: „nie-modna, naiwna, kłamliwa, [...] czyni wrażenie tandety – nie tyle artystycznej, co filozoficznej. Jej rozwiązania, jej moralistyka «dla ubogich» są dla widza, który zna choćby Dostojewskiego [...] nieznośne, żenujące”⁹. Natomiast na łamach związanej z PAX-em pisma „Kierunki” Józef Szczawiński oceniał sztukę wysoko, jednak jej krytyczny wydźwięk odnosił do włoskiego sądownictwa czasów Mussoliniego, nie aktualizując tematu w polskim kontekście¹⁰. W tym samym numerze tegoż pisma znajdujemy na wstępie relację z pogrzebu Bohdana Piaseckiego, porwanego i zamordowanego przez niewykrytych do dziś sprawców. Był synem Bolesława, przedwojennego radykalnego narodowca, a po wojnie współpracownika komunistów i szefa „postępowych katolików”. W przytoczonym przez „Kierunki” kazaniu z pogrzebu znalazł się apel skierowany do organów sprawiedliwości o wykrycie sprawców skrytobójstwa¹¹. Brzmi to jak niezamierzony komentarz do sztuki Bettiego, tym bardziej że we wspomnianej już recenzji ze spektaklu pióra Szczawińskiego przewija się podszyta fatalizmem (lub zmysłem realności, jak kto woli) refleksja, że stan niekaralności to nie wyjątek, lecz raczej norma, a instytucja sądownicza nie musi się oczyszczać z nieprawości, wystarczy, że nie sprawia kłopotów władzy politycznej i nie wzburza opinii publicznej nazbyt otwartą arogancją.

Przeprowadzone w pałacu sprawiedliwości śledztwo nie zmierza do naprawy, a jedynie do stabilizacji chwilowo zakłóconego *status quo*. Dochodzenie zostało zresztą wymuszone przez nacisk opinii publicznej, którą trzeba uspokoić, wykrywając „sprawcę” korupcji, rzeczywistego czy tylko za takiego uznanego, to bez znaczenia, byle był winny trądu trawiącego organa sprawiedliwości. A skoro rzekomo winny korupcji umiera w sposób naturalny, choć może przedwczesny na skutek mocnych przeżyć, to tylko ułatwia sprawę, bo zło zostało dobitnie wykazane, a że nie naprawione, to już nikogo ani w organach sprawiedliwości, ani w sferach ministerialnych nie interesuje. Na mieście mówi się już o innych sensacyjnych wydarzeniach, więc cel uciszenia szumu wokół sędziowskiej palestry został osiągnięty. Natomiast rzeczywisty winny, nierozpoznany w toku dochodzenia, otrzymuje nominację na prezesa sądu, gdyż okazał się najbardziej sprawnym graczem w trakcie

⁷ W Polsce sztuka miała kilka realizacji: 1958 – Warszawa, reż. Maria Wiercińska; 1970 – TV, reż. Gustaw Holoubek; 1972 – Polskie Radio, reż. Jan Świdorski; 1987 – TV (krakowska obsada), reż. Andrzej Maj; 2001 – TV, reż. Janusz Morgenstern (w nowym przekładzie Anny Wasilewskiej).

⁸ J. Kott, *Trąd z metafizyką*, „Przegląd Kulturalny” 1959, nr 4, s. 6.

⁹ A.W. Kral, *Holoubek*, „Teatr” 1959, nr 6, s. 17.

¹⁰ J. Szczawiński, *Sprawiedliwy wyrok sędziego Custa*, „Kierunki” 1958, nr 51, s. 20.

¹¹ [Kazanie z pogrzebu Bohdana Piaseckiego], „Kierunki” 1958, nr 51, s. 2.

prowadzonego śledztwa, nawet nim poniekąd sterował, jako że badający sprawę radca Erzi bardzo liczył się z opinią opanowanego i logicznego Custa.

Teatralna realizacja sztuki przez Marię Wiercińską w 1958 r. nie dostała wysokich ocen od krytyków, choć publiczność oglądała ją chętnie. Reżyserka, przed wojną grająca w Reducie, ceniła wartość słowa i była przywiązana do teatru autorskiego. Sztuka Bettiego, intelektualna w treści, choć niepozbawiona podtekstu psychologicznego, była nośna na planie języka, wybrzmiewającego dostojnie, mimo że momentami nazbyt może sztucznie, z dzisiejszej perspektywy patrząc czy raczej słuchając tekstu. Jednak wtedy, po latach brutalizacji języka publicznego oraz jego ideologizacji w kulturze, widzowie odbierali ją jak czysty głos upominający się o moralny aspekt polityki i sądownictwa. Sfałszowanie pojęć odebrało im zdolność aksjologicznego porządkowania rzeczywistości społecznej, więc po 1956 r. chętnie wracano do ich podstawowych znaczeń, nawet jeśli nie w praktyce życia publicznego, to przynajmniej w dyskusji wokół dramatu Włocha określanego mianem pisarza katolickiego. Dla polskich krytyków piszących o przedstawieniu Wiercińskiej sztuka była jednak nazbyt retoryczna, co wówczas nie stanowiło zalety, świadczącej przynajmniej o stylistycznej maestrii autora zdolnego zawrzeć w dialogu literackim ważkie treści. Właśnie ta literackość stylu nie przystawała do wrażliwości pozostającej po 1956 r. pod wpływem intensywnie przyswajanego wtedy dramatu absurdistów. Ci bowiem operowali językiem potocznej, nierzadko banalnej konwersacji, co wydawało się nowoczesne, podczas gdy składniowo pełne repliki postaci Bettiego wybrzmiewały nieco sztucznie. Trzeba jednak dodać, że swoista dostojność mowy miała uzasadnienie środowiskowe, wszak rzecz rozgrywała się w kręgu ludzi biegłych w retoryce i nawykłych do korzystania z jej możliwości perswazyjnych. Nadto okazujących sobie uwagę w wyszukany sposób, aby złagodzić za pomocą formy ostrość prowadzonej walki.

Z dzisiejszej perspektywy wypowiedzi recenzentów warszawskiego przedstawienia z 1958 r. wydają się omijać zasadniczy problem sztuki. Stawiali oni pytanie o to, czym jest sprawiedliwość, ale odpowiedzi udzielali ogólnej, że to wartość względna, nawet konformistyczna. Nie można instytucji sądowniczej naprawić, gdyż trzeba by wyrzucić porządek, a przecież prowadzący dochodzenie radca Erzi nie zamierza sięgać dna, a jedynie wyrównać powierzchnię¹². Istotnie w praktyce sądowniczej, pokazanej w sztuce od wewnątrz, ambitni prawnicy są częścią precyzyjnego mechanizmu, który działa ponad nimi, choć z ich aktywnym udziałem. Oni wprawiają w ruch sprężyny wielkiego zegara, ale nie potrafią przewidzieć wszystkich wynikających z tego konsekwencji. Jerzy Lau uznał, że sztukę Bettiego tak wystawiono, aby pokazać zwycięstwo logicznej konstrukcji nad moralnością, czyli skuteczność wygrała tu z etyką, już nie tylko prawniczą, ale w ogóle ludzką. Natomiast Jan P. Gawlik docenił moralistykę dramatu Włocha, tyle że w przedstawieniu zastąpiono ją „sentymentalnym moralizowaniem”¹³. Zdaniem krytyka czysta

¹² J. Lau, *Sprawiedliwość i aktorstwo*, „Argumenty” 1959, nr 3, s. 7–9.

¹³ J.P. Gawlik, *Ugo Betti niekonsekwentny*, „Życie Literackie” 1959, nr 1, s. 10.

teza Bettiego obrosła wieloznacznością, a wątpliwa metaforyka osłabiła konflikt dramatyczny. Z lektury opinii o tamtym przedstawieniu trudno wnioskować o nim samym, łatwiej natomiast stwierdzić, że ocena była pochodną punktu widzenia krytyka. Dla laickich racjonalistów metafizyka sztuki była nazbyt płytka lub wymuszona doniosłością samego tematu, natomiast dla Szczawińskiego z kręgu PAX-u liczyła się powaga moralnej wykładni. Ujednoznaczniał on interpretację, przyjmując za dobrą monetę końcowe przeobrażenie zręcznego gracza w człowieka niepokojonego przez wyrzut sumienia. Natomiast co do zasad funkcjonowania sądownictwa to niewiele można się z ówczesnych recenzji dowiedzieć, a odniesienie do polskiego wymiaru sprawiedliwości pierwszej powojennej dekady w ogóle się nie pojawia.

Niezależnie od oceny przedstawienia wszyscy zgadzali się, że debiutujący na scenie warszawskiej w 1958 r. Gustaw Holoubek zagrał rolę wybitną. Jako zdystansowany sędzia Cust nie bierze udziału w małych intrygach kolegów, wchodzi na scenę dyskretnie, jakby z ulicy. W telewizyjnym przedstawieniu z 18 maja 1970 r. przez kilkanaście początkowych minut czyta gazetę, podczas gdy pozostali wykazują ożywienie zawodowe i prezentują swoje prawnicze kompetencje¹⁴. Kamera zbliża się do aktora na tyle, że możemy przeczytać tytuł trzymanej przezeń w rękę gazety. To „Epoca” z wybitym na pierwszej stronie nazwiskiem Pietro Valpreda. Oskarżony o zamach bombowy na Piazza Fontana w Mediolanie (grudzień 1969 r.), na podstawie wątpliwego świadectwa taksówkarza więziony prawie 3 lata, po 15 został uniewinniony, a po 29 znaleziono rzeczywistego sprawcę, którym był ekstremista z neofaszystowskiej organizacji. I nie idzie tu tylko o niesprawność organów sprawiedliwości, choć o to też, ale o łatwość, z jaką prasa i tzw. opinia publiczna okrzyknęły Valpredę winnym. Media powtarzały frazes o „monstrum z Piazza Fontana” i głosiły z pewnością siebie, że „winny został schwytany”. Polska telewizja emitowała *Trąd w pałacu sprawiedliwości* w reżyserii Holoubka w maju 1970 r., więc sprawa niesłusznego oskarżenia włoskiego anarchisty i artysty w jednej osobie była bardzo aktualna, można wręcz powiedzieć: równoległa w czasie do realizacji sztuki (zamach w Mediolanie – grudzień 1969 r.).

Włoska gazeta w rękę głównego rozgrywającego w sztuce Bettiego stanowi swoisty komentarz do przebiegu zdarzeń, których Cust będzie bardzo skutecznym kreatorem, dziś powiedzielibyśmy: manipulatorem, choć to słowo nie przystaje do eleganckiego świata prawniczej palestry. Z jej punktu widzenia obywatele, którym sądy mają służyć i którzy wobec tej instytucji mają duże wymagania, sami nie pozostają bez skazy. To ludzie nieuczciwi i tchórze – taką opinię wypowiada rywal Custa do fotela prezesa Croz. Ponadto pozostają oni (obywatele) pod przemożnym wpływem zabiegających o sensację gazet, łatwo dają wiarę naprędce formułowanym „wyrokom”. *Vox populi* stwarza fakty medialne w sposób impulsywny i emocjonalny, co sprawnie wykorzystują dziennikarze zainteresowani bardziej widowiskową

¹⁴ Korzystam z nagrania dostępnego na portalu ninateka.pl: U. Betti, *Trąd w pałacu sprawiedliwości*, przeł. J. Pasenkiewicz, reż. G. Holoubek, Teatr Telewizji, 1970, <http://ninateka.pl/filmy?SearchQuery=betti+ugo> [dostęp: 15.11.2017].

stroną rzeczywistości niż nią samą. Natomiast wyrafinowany świat prawników prowadzi swoje gry bardziej racjonalnymi sposobami. Sędzia Cust uzyska w finale korzystną dla siebie konstrukcję intelektualną, używając chwytów z dziedziny erystyki, w czym pomaga mu niewątpliwie jego prawnicza praktyka. Nadto analizuje właściwie sam siebie, bo to on jest „trędowatym”, choć nikt w jego otoczeniu tego nawet nie przypuszcza. Daje mu to przewagę i pozwala wykładać racje w sposób bardzo przekonujący. Nie bez znaczenia jest też i to, że od początku budzi sympatię widza swą elegancją, uprzejmością, odwagą w wysuwaniu hipotez, przenikliwością w zgłębianiu mentalności „trędowatego”. Powstaje nieodparte wrażenie, że jest on w tym zespole prawników jedynym sędzią zdolnym do niezależnego myślenia i do swobodnego działania w obrzydliwym, cuchnącym mysim odorem gmachu. Zdolnym do działania wolnego od pokusy koniunkturalizmu.

Tym większe więc zdziwienie widza, gdy okazuje się, że to on jest „trędowatym”, co sam wyzna przed, jak sądził, trupem rywala – Crozem. Ten najpierw ożyje na kilka minut, żeby sprawić nielubianemu koledze ponury dowcip, ale niebawem naprawdę umrze, biorąc winę na siebie. Zatem zwycięzca zostaje grany przez Holoubka Cust. I rzecz zakończyłaby się jednoznaczną puentą, że nieczysta intryga popłaca i prowadzi do fotela prezesa, gdyby nie postać Heleny, jedynej kobiety w męskim świecie prawników, osoby spoza branży i spoza zamkniętego światka intryg. To córka sędziwego prezesa, odchodzącego już z zawodu i pogiębionego przez knowania kolegów. Dziewczyna wierzy bezgranicznie w doskonałość ojca, dopóki Cust brutalnie nie zburzy jej młodzieńczej niewinności czy też naiwności. Używa przy tym metafory „uchylonych drzwi”, przez które sam kiedyś doznał brutalnego wtajemniczenia w sprawy dorosłych, gdyż były to drzwi do sypialni rodziców. Psychoanalityczny trop każe zwrócić uwagę na sferę ukrytą pod powierzchnią spokojnego *ratio*. Tam rozgrywają się sprawy seksu, ale i innych pożądlivości: władzy, dominacji, prestiżu. Zupełnie nieprzygotowana do tej wiedzy dziewczyna wychodzi z pomieszczenia prawników oszołomiona rozmową z Custem i na skutek nieszczęśliwego upadku umiera.

Dotąd perfekcyjne opanowany Cust zaczyna tracić pewność, gdyż jego świerzbująca rana sumienia nie pozwala mu spokojnie myśleć o tak wspaniale rysującej się przyszłości poważanego prezesa sądu. Decyduje się obudzić najwyższego sędziego i wyznać mu prawdę. Otwiera drzwi na schody wiodące do prawdziwej sprawiedliwości czy też schody własnego wysiłku moralnego. Zaczyna się mozolnie po nich wspinać – tak kończy się spektakl. Czy jednak zachodzi w nim przeobrażenie za sprawą czynnika Łaski, jak chciał recenzent katolickiego pisma, to rzecz wątpliwa¹⁵. Według innego z piszących o przedstawieniu z 1958 r., Jana P. Gawlika, możliwe są dwa odczytania finału: 1. Cust poruszony śmiercią niewinnej dziewczyny odzyskuje zmysł moralny, 2. Cust w swej dumie pozostaje konsekwentny, więc nie potrafi znieść upokorzenia, które zadał mu umierający rywal, zdejmując zeń winę¹⁶. Jego

¹⁵ J. Szczawiński, dz. cyt., s. 20.

¹⁶ J.P. Gawlik, dz. cyt., s. 10.

przemiana jest mało przekonująca w świetle tego, jak podwójną grę wcześniej prowadził. Możliwe jest i trzecie wyjaśnienie, że Helena przypomniała mu jego własną młodość, gdy jeszcze wierzył w wymiar sprawiedliwości. Po latach praktyki w zawodzie i rywalizacji z kolegami o pozycję jest już tylko sprawnym graczem i technikiem prawa. A to przedstawia się jak ciąg serdelków: spraw, paragrafów, przepisów. Bez umocowania w czymś nadrzędnym, niezależnym od doraźnych sukcesów i porażek. Niespodziewana śmierć młodej kobiety odsłania przed nim powinność moralną przypisaną do zawodu prawnika, którego kompetencje nie zamykają się wyłącznie w systemowych uwarunkowaniach.

Przedstawienie telewizyjne z 1970 r., wyreżyserowane przez Gustawa Holoubka i z nim ponownie w roli głównej, nie wzbudziło już tylu komentarzy co tamto pierwsze z 1958 r. Teatr telewizyjny rzadko jednak bywał recenzowany w prasie. Utrzymane w wolnym tempie i rozegrane w surowej scenografii jednego pomieszczenia sądowego, ma przemawiać siłą słowa i gry aktorskiej. Jedynie rzeźbione fotele i solidny stół przypominają o randze gmachu, który ciągnie się korytarzami i kancelariami gdzieś w głąb niczym labirynt, o czym dowiadujemy się ze słów Archiwisty, nazywającego siebie grabarzem. W przerzucanych przezeń papierach kryją się prawdziwe ludzkie dramaty, po których pozostaje jedynie suchy zapis rozpraw sądowych, po czym lądują one na cmentarnym wysypisku w przepastnych archiwach. W stertach zapisanych kartek tkwi sedno biurokratycznej instytucji – taki jest punkt wyjścia sztuki i swoista teza skonfrontowana z etycznym aspektem pracy w organach sprawiedliwości. Pokój prawników w przedstawieniu Holoubka, choć stanowi niewątpliwie ekskluzywną enklawę wybrańców, nie jest jednak szczelnie pozamykany. Ma w sobie coś z geometrii, będącej swoistym analogonem do retoryki prawniczych wywodów. W nim skupia się akcja dramatyczna, gdyż stanowi centrum spotkań i toczonych śledztwa. Domyślamy się wielkości samego budynku nie tylko ze wzmianek zawartych w dialogach, ale również z układu scenograficznego. Zamiast drzwi oddzielających pomieszczenia są tu wyodrębnione w ścianach otwory skrojone na miarę ludzkiej sylwetki. Wiodą one do innych przestrzeni gmachu, sugerują istnienie korytarzy, przejść i gabinetów. Również do archiwum prowadzi otwarte wyjście, co daje wrażenie przedłużenia instytucji o jej biurokratyczne zaplecze, nazywane też ironicznym cmentarzyskiem umarłych, bo już rozpoznanych i ocenionych spraw.

Sztuka Bettiego ma mocną strukturę literacką, więc i negatywne nacechowanie gmaszyska przenikniętego mysim odorem zawarte jest w wypowiedziach postaci. Realizacja telewizyjna pozwala jednak ukonkretnić wrażenie ogromu. Zwłaszcza w początkowych partiach kamera przesuwana się po ścianach ze wspomnianymi wyżej miejscami otwarcia/przejścia w głąb budowli. Widz dostaje wyrazistą sugestię gmachu, którego nie sposób objąć okiem, choć z całą pewnością istnieje on materialnie. Ograniczona fizycznie przestrzeń jednego pokoju spotkań sędziów staje się synekdochą instytucji działającej na rzecz społeczeństwa (zewnątrze) i zarazem wsobnej (wnętrze). Za sprawą syntetycznie zaprojektowanej scenografii powstaje

uogólniająca diagnoza odnośnie do jednego z filarów ładu publicznego, tutaj drążonego przez chorobę nieuczciwości i ambicji. Opinia publiczna domaga się śledztwa, a w interesie organów sprawiedliwości jest nie tyle sprostanie temu żądaniu, co ucieszenie wzburzenia, by można było prowadzić wewnętrzne gry o posadę i prestiż. Solidność pomieszczenia, które oglądamy okiem kamery, skrywa jednak niedostępne bezpośrednio spojrzeniu lochy archiwum, jak też ciemne emocje samych postaci. Przestrzeń fizyczna i mentalna pozostają do siebie w stosunku metonimicznym, co zresztą jest charakterystyczne dla telewizyjnego spektaklu w ogóle¹⁷, a w tym przypadku szczególnie wyraziste, jako że u podłoża tekstu Bettiego leży przekonanie, iż ludzkie działania mają konsekwencje moralne. Nawet jeśli są one niedostrzegalne na pierwszy rzut oka, to wniknięcie w głąb motywacji odsłania je przed oczyma postronnych obserwatorów, w tym wypadku widzów uosabiających opinię publiczną.

Sugerowanym i ważnym elementem architektoniki sądowego budynku są schody. One stanowią łącznik ze światem zewnętrznym, choć w scenografii telewizyjnej pozostają niewidoczne. Prowadzą do nich wahadłowe drzwi, co ma sugerować pewną łatwość komunikacji, swobodę przejścia między palestrą a ludźmi spoza tej enklawy. Kiedy jednak w jej obręb wejdzie jasna i czysta postać młodzietki Heleny (Anna Seniuk), to skończy się to dla niej tragicznym upadkiem na tych właśnie zewnętrznych schodach, z których przypadkowo bądź celowo spada – tego autor nie rozstrzyga. Otrzymana od Custa lekcja uświadomienia okropności tego świata nie tylko niszczy młodzięczy idealizm dziewczyny, ale i do tego stopnia źle wpływa na stan jej nerwów, że nie potrafi ona zapanować nad wzburzeniem i spokojnie oddalić się od przesiąkniętego mysim odorem gmachu. Schody są też częścią wewnętrznej struktury budynku, prowadzą do archiwum, do podziemia ludzkich afektów skumulowanych w zapisach niegdysiejszych spraw sądowych. Przed schodami wiodącymi w górę stanie w końcowej scenie Cust, wprawdzie wygrany w rywalizacji o stanowisko, ale przegrany we własnym sumieniu, skoro pośrednio przyczynił się do śmierci dziewczyny. Otwiera drzwi dotąd nieużywane, a prowadzące do wyznania prawdy i powolnym ciężkim krokiem zaczyna się wspinać ku sprawiedliwości. Nie wiemy, czy bohater zamiar swój zrealizuje. Poruszenie jego sumienia ma też, prócz moralnego, podtekst uczuciowy. Wynika z reminiscencji młodości i z empatii wobec Heleny. Jeśli afekt okaże się mocny, to może wpłynąć na zmianę stanowiska etycznego, ale tego już ani autor sztuki, ani realizatorzy spektaklu telewizyjnego nie rozstrzygają, pozostawiając osąd widzowi.

Kameralna w istocie sztuka Bettiego rozegrana została równie powściągliwymi środkami wyrazu na planie aktorskim. Każda z postaci jest zindywidualizowana psychologicznie, co przydaje pracownikom zbiurokratyzowanej instytucji walor osobowy. W tym punkcie włoski pisarz różni się zdecydowanie od pesymistycznych diagnoz wywiedzionych z ducha Kafki. Wprawdzie instytucja jest molochem, ale już

¹⁷ Korzystam z ustaleń poczynionych przez J. Limona, *Obroty przestrzeni. Teatr telewizji. Próba ujęcia teoretycznego*, Gdańsk 2008.

jej pracownicy skrojeni na ludzką miarę: senior miał słabość do kobiet, młodych absorbuje kariera, a rywale do stanowiska prezesa to wytrawni gracze. Kamera pokazuje w sporym zbliżeniu ich sylwetki, zwłaszcza twarze w momentach napięć interpersonalnych. Gdy w 59 minucie przedstawienia zmęczony sędzia Vanan (Zdzisław Mrożewski) mówi, że nienawidzi gmachu, w którym jeszcze na początku spektaklu czuł się ważnym i szanowanym sędzią, to wzrokiem przeciąga po ścianach pokoju, teraz będącego dlań swoistą pułapką. Wtrąca go w nią intryga Custa insynuującego mu winę. Nienawiść kieruje więc i na niego: „Ciebie Cust też nienawidzę, mógłbym cię zabić”, a twarz aktora (Mrożewskiego) wyraża tę emocję zastygającą mimiką i mocnym spojrzeniem w stronę adwersarza. Na to ten tylko podchodzi do Vanana i tym zdecydowanym ruchem płoszy sędziwego prezesa, powodując jego wycofanie na pozycje obronne. Następnie długo patrzy tam, gdzie odszedł starszy kolega, jakby chciał dociec powodów jego niechęci, a tym samym uprzedzić niekorzystny dla siebie obrót spraw.

Skupienie uwagi kamery na postaciach stopniowo osłabia znaczenie otaczającej przestrzeni, choć przewijający się motyw wagi jako znaku sądowej neutralności stale o niej przypomina. Ważniejsi okazują się sami ludzie i prowadzone śledztwo, które ma ustalić winnego korupcji i morderstwa. Kryminalna osnowa jest potrzebna do zawiązania akcji, ale nie ona wyznacza rangę problemu sztuki. O tym stanowi bowiem osobista konfrontacja sędziów ze złem, jak też dialogi utrzymane najpierw w stylu towarzyskiej konwersacji, potem dociekań zmierzających do wykrycia winnego, także te poświadczające toczącą się rywalizację. Po upadku Heleny ze schodów Cust (Holoubek) momentami właściwie prowadzi dialog sam ze sobą, a rozmówca potrzebny jest mu jako słuchacz, ewentualnie komentator. Nie może jednak współuczestniczyć w dialogu, gdyż nikt nie zna powodów niepokoju Custa. Tym sposobem dostajemy wgląd w psychikę, uzewnętrznioną w zwerbalizowanych wątpliwościach moralnych bohatera. Łatwo dostrzec, że chciałby odmienić nieszczęśliwy bieg rzeczy, skoro wypadek i śmierć Heleny tak bardzo go absorbuje. Oczywiście tylko widz wie, jaki jest powód dywagacji Custa, jego koledzy nie. Dostajemy zatem możliwość prowadzenia śledztwa psychologicznego, równoległego do kryminalnego. Nadto bliskość twarzy aktorów sprawia, że przekaz nabiera cech wypowiedzi osobistej, co szczególnie ważne w zbliżeniach na twarz Holoubka, momentami usytuowaną na wprost kamery, czyli widza¹⁸, co jeszcze bardziej wzmacnia monologiczny styl jego wywodów.

Kameralna estetyka telewizyjnego przedstawienia sprzyja przesunięciu uwagi na psychologiczno-moralny aspekt sztuki włoskiego pisarza. O ile w 1958 r. była ona czytana jako diagnoza zepsucia instytucji sądowniczej, choć bez nazywania rzeczy po imieniu, przynajmniej w Polsce, o tyle w telewizyjnym spektaklu z 1970 r.

¹⁸ J. Limon pisze: „Bliskość fizyczna wielkiej twarzy na małym ekranie, a jednocześnie jej naturalny wymiar [...], iluzja obrazu na żywo, powodują, że odbieramy to jako kontakt psychiczny «bliskiego stopnia», co potwierdzają badania percepcji widzów filmu i teatru telewizyjnego”, tamże, s. 162.

dostrzec można nachylenie ku perspektywie personalistycznej. Oglądamy wprawdzie przedstawicieli wielkiej instytucji, ale z bliska, jakby dane nam było wejść za kulisy tego swoistego teatru ról prawniczych. Metafora teatralna nie jest tu od rzeczy, gdyż sposób bycia postaci ma w sobie coś z ceremonialności dawnego stylu scenicznego. Tu jeszcze kultywuje się formy grzecznościowe, używa wyszukanego języka, nawet wtedy, gdy prowadzony jest spór. Za elegancją mowy skrywają się nierzadko gwałtowne emocje, jednak nie znajdują one ujścia w ostrej ekspresji słownej. Miarą zawodowej biegłości jest bowiem stopień opanowania uczuć i skuteczność retoryczna (argumentacyjna, perswazyjna). Biegłość w sztuce erystyki doprowadzi Custa do sukcesu na planie profesjonalnym, czego ceną okaże się oschłość maskowana przez Holoubka ironicznym dystansem. Otwarta twarz aktora budzi sympatię widza, jego logiczne wywody zainteresowanie przenikliwym intelektem. Dlatego tym większa będzie niespodzianka, gdy to on okaże się „trędowatym”. W drugiej części przedstawienia aktor wzmocnił wrażenie udręczonego sumienia, gdyż nie jest już tak wyprostowany, śmiało patrzący w twarz rozmówcy, jak to było wtedy, gdy świetnie panował nad otoczeniem. Jego sylwetka zaczyna się częściej pochyłać, momentami kurczyć, a słowa nie brzmią już nieskalaną precyzją logiczną, gdyż popada on w niejasne dla innych dywagacje. Mianowany prezesem zyskał wprawdzie pozycję w światku sędziowskim, ale stracił spokój wewnętrzny, skoro przebudził się w nim głos moralnego niepokoju.

Personalistycznemu ujęciu zdarzenia sądowo-kryminalnego wydaje się sprzyjać telewizyjna rama przedstawienia. Kamera śledzi bowiem poszczególne sylwetki i twarze, więc w człowieku każe szukać odpowiedzi na pytania o przyczyny deprawacji moralnej. Oczywiście instytucja przerasta sugerowanym ogromem siły pojedynczych bohaterów, ale to jednak oni są w centrum uwagi widza, a nie abstrakt teorii prawnej. Zindywidualizowane postacie obserwujemy z zaciekawieniem właściwym raczej dla poznania psychologicznego niż społeczno-sądowego. Mechanika działania instytucji pozostaje niedostępna, ale już zachowania konkretnych postaci w sytuacji kryzysowej budzą zainteresowanie opinii publicznej. Ważne, żeby ta nie sprowadzała się do wydawania pospiesznych potępień, ale zdobyła się na wysiłek wnikięcia w motywacje i konfiguracje bohaterów scenicznych. Umieszczeni pomiędzy chłodem instytucji a rozpalonymi emocjami zbiorowymi są niczym sfera pośrednia, w której odbijają się czysto ludzkie ambicje, tyle że z większą intensywnością i przy większym udziale świadomości niż w życiu potocznym. W telewizyjnej realizacji sztuki Włocha wyeksponowany został aspekt osobistej odpowiedzialności tych, którzy wykonują zawód publicznego zaufania. Wiedza o ciemnej stronie świata, społecznego i indywidualnego nie zwalnia z wysiłku dążenia ku górze, jak pokazuje to scena finałowa z aktorem wolno wstępującym na schody ku wyznaniu prawdy.

Bibliografia

- Gawlik J.P., *Ugo Betti niekonsekwentny*, „Życie Literackie” 1959, nr 1.
Lau J., *Sprawiedliwość i aktorstwo*, „Argumenty” 1959, nr 3.
Limon J., *Obroty przestrzeni. Teatr telewizji. Próba ujęcia teoretycznego*, Gdańsk 2008.
Kott J., *Trąd z metafizyką*, „Przegląd Kulturalny” 1959, nr 4.
Kral A.W., *Holoubek*, „Teatr” 1959, nr 6.
[Kronika], *Dole i niedole teatru włoskiego. Ugo Betti w opinii francuskiej*, „Dialog” 1957, nr 11.
Puzyna K., *Szkoła dramaturgów. Szansa poezji*, „Dialog” 1956, nr 7.
Szczeniński J., *Sprawiedliwy wyrok sędziego Custa*, „Kierunki” 1958, nr 51.

Netografia

- Betti U., *Trąd w pałacu sprawiedliwości*, przeł. J. Pasenkiewicz, reż. G. Holoubek, Teatr Telewizji, 1970, <http://ninateka.pl/film/trad-w-palacu-sprawiedliwosci-gustaw-holoubek>, [dostęp: 9.08.2017].

Behind the scenes of Court. Ugo Betti, *Corruzione al Palazzo di Giustizia*

Abstract

The article concerns the Polish reception of Ugo Betti's drama *Corruzione al Palazzo di Giustizia*. It presents the comparison of the two performances: the theatrical one, directed by Maria Wiercińska (1958), and the television one, directed by Gustaw Holoubek (1970). The first spectacle was determined by the political context in post-Stalinist times, the second was concentrated on moral conflicts and personal attitudes. Both performances searched for an answer to the question about the meaning of justice.

Słowa kluczowe: Ugo Betti, polski teatr, recepcja, przedstawienie telewizyjne, sprawiedliwość

Keywords: Ugo Betti, Polish theatre, reception, television performance, justice

Annales Universitatis Paedagogicae Cracoviensis

Studia Historicolitteraria 17 (2017)

ISSN 2081-1853

DOI 10.24917/20811853.17.15

Agnieszka Liszka-Drążkiewicz

Uniwersytet Pedagogiczny im. KEN w Krakowie

Różne twarze Kurta Suckerta – o twórczości Curzia Malapartego w Polsce

W niniejszym artykule zarysowuję w sposób z konieczności jedynie powierzchowny sytuację obecności w Polsce prozy Curzia Malapartego. Moim celem było przede wszystkim zaprezentowanie polskich tłumaczeń poszczególnych utworów pisarza oraz reakcji na nie krytyki. Ze względu na ograniczenia długości tekstu niektóre kwestie przedstawione zostają jedynie skrótowo, jednak główny cel, a więc ukazanie, jakie utwory, w jakim czasie były w Polsce tłumaczone oraz jaki był na nie odzew, został zrealizowany, a niniejszy artykuł może stać się przyczynkiem do dalszej, bardziej pogłębionej analizy.

Początki związków Curzia Malapartego z Polską datują się na październik 1919 r., gdy – jeszcze pod swoim prawdziwym nazwiskiem Kurt Erich Suckert – zostaje wysłany do włoskiej misji wojskowej w Warszawie. Podczas swojego ponad rocznego pobytu będzie świadkiem wojny polsko-bolszewickiej, w tym takich przełomowych wydarzeń jak oblężenie Warszawy i Cud nad Wisłą, nawiąże także interesujące znajomości z dyplomatami z różnych krajów europejskich, w tym również z ówczesnym nuncjuszem apostolskim, Achille Rattim. Malaparte przysłuchuje się nawet dyskusji, prowadzonej przez Rattiego z angielskim posłem Horacym Rumboldem na temat warunków, w jakich wybuchają i zwyciężają rewolucje¹. Wtedy jeszcze młody oficer nie zabiera w niej głosu, ale już dziesięć lat później ten temat zostanie przez niego podjęty w jednej z najbardziej znanych jego książek, *Zamach stanu (Technique du coup d'État, 1931)*². Dla Malapartego jednak bardziej pamiętny będzie jego drugi pobyt w Polsce, który pozostawi też po sobie znacznie większy ślad w twórczości pisarza. W 1942 r. jako korespondent wojenny przebywa on przez jakiś czas w Polsce, odwiedza najpierw Kraków, później Warszawę.

¹ W.J. Borejsza, *Mussolini był pierwszy...*, Warszawa 1989, s. 19.

² Posługuję się tytułem *Zamach stanu*, ponieważ pod takim tytułem zostanie ta książka wydana w Polsce w 2005 r. (przełożona z niemieckiego). Oryginalny tytuł to jednak *Technika zamachu stanu* i pod takim tytułem ukazują się wcześniej jej fragmenty.

To właśnie te wizyty upamiętni potem w swoim *Kaputt* (1944), książce, która najbardziej przyczyni się do jego popularności w naszym kraju.

Dwudziestolecie i wojna

Kurt Suckert zaczyna pisać jeszcze jako uczeń liceum Cicognini w Prato, głównie teksty publicystyczne, mocno zaangażowane politycznie. Jego pierwszą książką będzie *Viva Caporetto!*, która jednak nie doczeka się tłumaczenia na język polski mimo zawartych w ostatnim rozdziale uwag na temat postawy Polaków wobec zagrożenia bolszewickiego i bezpośrednich aluzji do pobytu autora w Warszawie. Inaczej stało się w przypadku drugiej głośniejszej książki autora, *Zamachu stanu*, opublikowanej po raz pierwszy w 1931 r. po francusku i dopiero później przetłumaczonej na włoski. Jej fragmenty już w rok później ukazują się także w tłumaczeniu polskim. Warszawskie „Wiadomości Literackie” poświęcają dużą część numeru na rozdziały dotyczące sytuacji w Polsce: 1920: *Doświadczenie polskie. „L'ordre règne à Varsovie”*, opisujący wydarzenia, których Malaparte był bezpośrednim świadkiem, oraz *Primo de Rivera i Piłsudski: dworak i socjalistyczny generał*³. Nie podano autora tłumaczenia, jednak najprawdopodobniej jest nim Wincenty Rzymowski, którego dość krytyczny komentarz towarzyszy fragmentom tekstu. Rzymowski stwierdza choćby: „Curzio Suckert, który sam siebie przezwiał Malaparte, [...] ex-komunista słynny z burzliwych przygód, awantur i pojedynków”, „literat i socjolog, umiejący zjawiska i przełomy życia zbiorowego oblekać w przejrzyste formuły i wykwintne, acz zazwyczaj fantastyczne, uogólnienia”⁴. Później dodaje jeszcze, że choć „nie można mu odmówić inteligencji i pomysłowości”, to niestety „pomysły jego nie dbają o podłoże faktów”⁵.

Mimo tych zastrzeżeń Rzymowski uważa jednak zarówno *Zamach stanu*, jak i inne teksty autora za godne uwagi, choćby ze względu na to, że można się z nich dowiedzieć „co faszysta włoski myśli o Polsce wtenczas, gdy przemawia nie spoza bankietowego stołu wzajemnych pustych uprzejmości, ale z trybuny europejskiej – do Europy”⁶. Obserwacje Malapartego dotyczące między innymi przewrotu majowego, zostają więc udostępnione czytelnikowi polskiemu jako swoista ciekawostka, z tym jednak zastrzeżeniem, że są to przemyślenia pewnego włoskiego faszysty, które nie zawsze zgodne są z rzeczywistością i powinny być traktowane ze sporą dozą krytycyzmu.

W sześć lat później, a więc w 1938 r., opublikowana zostaje w Polsce *Legenda Lenina (Intelligenza di Lenin, 1930)*. Ukazuje się ona nakładem warszawskiego Towarzystwa Wydawniczego „Rój”. Jak wspominał później założyciel i współwłaściciel wydawnictwa, Melchior Wańkowicz, „Rój” „nie obawiał się ani pisarzy

³ C. Malaparte, *Technika zamachu stanu*, „Wiadomości Literackie” 1932, nr 16 (433), s. 2–3.

⁴ W. Rzymowski, [b. t.], „Wiadomości Literackie” 1932, nr 16 (433), s. 2.

⁵ Tamże.

⁶ Tamże.

komunistów, ani pisarzy oenerowców. Nie obawiał się bezbożników i nie obawiał się katolików. Rój obawiał się złych pisarzy”⁷. Musiał więc Malaparte zostać uznany za dobrego, a przynajmniej interesującego pisarza, skoro zdecydowano o publikacji książki. Autorami przekładu są doświadczony już w tych latach tłumacz i dziennikarz Stanisław Łukomski oraz zaczynająca dopiero swoją karierę Wanda Komarnicka.

W *Legendzie Lenina* Malaparte próbuje obalić mit wodza rewolucji rosyjskiej i z tej perspektywy być może polski tytuł równie dobrze – jeśli nie lepiej – oddaje zawartość książki. Malaparte wychodzi tu bowiem od stwierdzenia, że w krajach Europy Zachodniej stworzono pewien mit Lenina: człowieka straszego, dzikiego, który stanowi zewnętrzne zagrożenie dla politycznego ładu europejskich demokracji, ale jednocześnie jest postacią, jaka nie mogłaby się nigdy urodzić i wychować w społeczeństwach zachodnich. Malaparte rozprawia się z tym obrazem dalekiego i obcego kulturze europejskiej dzikusa, zastępując go wizją zwykłego mieszczanina, fanatyka pewnej idei, który okazuje się jednak fanatykiem wyłącznie na poziomie teorii. Dla Malapartego Lenin staje się więc absolutnym i wyłącznym wytworem kultury mieszczańskiej. To ona go stworzyła i pozwoliła mu wzrastać.

Trudno się dziwić, że tego typu tekst wzbudził zainteresowanie w Polsce lat 30., w której zagrożenie zarówno ze strony komunizmu, jak i samego Związku Radzieckiego postrzegane było jako całkowicie realne i bliskie. Zrozumiałe jest więc, że po publikacji książki cotygodniowy biuletyn stowarzyszenia Samoobrona Społeczna, zatytułowany „Agencja Prasowa Antykomunistyczna”, zamieścił jej pozytywną recenzję, podkreślając przede wszystkim spostrzegawczość Malapartego i jego umiejętność trafnego nakreślenia charakteru postaci. W recenzji tej możemy przeczytać, że: „C. Malaparte sprowadza Lenina na właściwy teren tak co do poziomu, jak i co do zasięgu. [...] Lenin należy do typu popieranym ludzi, którzy nauczyli się i sami dalej uczą, jak i co należy robić, sami zaś boją się i unikają czynu”⁸. Polskim antykomunistom odpowiadał niewątpliwie taki negatywny, ale też nieco pobłażliwy obraz Lenina.

Te dwa ważne teksty Malapartego, zawierające jego rozważania na tematy historyczne i polityczne, to jednak tylko jedna twarz autora. Sławę przyniosą mu rzekomo wierne rzeczywistości relacje z lat II wojny światowej – *Kaputt* oraz *Skóra*. Pierwsza z nich odniesie w Polsce największy sukces, a niektóre jej fragmenty będą przekładane wielokrotnie. Już w 1944 r. wydawany przez II Korpus Polski walczący w tym okresie na terenie Włoch tygodnik „Orzeł Biały” publikuje „fragmenty dotyczących Polski rozdziałów z mającej się wkrótce ukazać po włosku książki głośnego

⁷ Cyt. za: A. Ziółkowska-Boehm, *Na tropach Wańkowicza: po latach*, Warszawa 2009, s. 11. Sam Wańkowicz będzie miał jednak do Malapartego jako pisarza stosunek bardzo krytyczny, zwłaszcza po publikacji *Kaputt*. Stwierdza m.in.: „Aby epatować czytelników, Malaparte nie waha się pisać bzdur o worze wylupionych oczu ludzkich, które prezentuje czetnik, o posągach oblodowaconych koni w jeziorze fińskim itd.”, M. Wańkowicz, *Wojna i pióro*, Warszawa 1974, s. 312.

⁸ *Legenda Lenina*, „Agencja Prasowa Antykomunistyczna” 1938, nr 27 (110), s. 3.

włoskiego publicyisty, p. Curzio Malaparte⁹. W kolejnych numerach tygodnika, od 13 sierpnia do 17 września, ukazują się w przekładzie tłumacza ukrywającego się pod pseudonimem A.Z. fragmenty rozdziału *Szczury*, poświęcone dwóm spotkaniom Malapartego z najważniejszymi postaciami okupujących Polskę władz hitlerowskich: kolacji na Wawelu u „Króla Polski” Hansa Franka oraz przyjęciu w Warszawie u gubernatora Ludwiga Fischera. Ten drugi fragment zawiera niezwykle barwny opis warunków panujących w warszawskim getcie oraz wspomnienia narratora dotyczące Polaków, z którymi miał styczność i którzy utkwili mu w pamięci.

Już po II wojnie światowej, jednak nie w samej Polsce, ale na łamach emigracyjnej paryskiej „Kultury” opublikowana zostaje natomiast krótka powieść Malapartego *Historia jutra* (*La storia di domani*) w przekładzie Zofii Hertz¹⁰. Jest to dość nietypowy utwór w dorobku pisarza: można go przyporządkować do gatunku *political-fiction*, ukazuje bowiem wizję Europy zdominowanej po II wojnie światowej przez Sowieców. Tekst ma wymowę zdecydowanie krytyczną w stosunku do władz radzieckich, trudno więc się dziwić, że przyciągnął on uwagę emigracyjnej inteligencji polskiej.

W Polsce Ludowej

Po II wojnie światowej nazwisko Malapartego przez jakiś czas nie pojawia się w ogóle w krajowej prasie polskiej, częściowo niewątpliwie w związku ogólnym brakiem zainteresowania literaturą powstającą poza państwami bloku sowieckiego. Zmienia się to diametralnie po śmierci pisarza w lipcu 1957 r. (która następuje też niedługo po rozpoczęciu „odwilży” po XX Zjeździe KPZR). Nie tylko pojawiają się krótkie okazjonalne artykuły poświęcone postaci włoskiego autora¹¹, ale przede wszystkim „Przekrój” zaczyna publikować fragmenty *Kaputt* w tłumaczeniu Franciszka Welczara z ilustracjami Jerzego Skarżyńskiego¹². W pierwszej kolejności redakcja publikuje tłumaczenie fragmentu przedmowy autora do *Kaputt*, pod tytułem *Historia jednego rękopisu*, jak również krótki życiorys pisarza, podkreślający nie tylko jego umiejętności jako reportera, ale także pewną poetycką swadę cechującą jego teksty¹³. W tym samym numerze pojawia się także wspomnienie dziennikarki paryskiego „Expressu” ze spotkania z Malapartem w Chinach, podkreślające jego fascynację chińskim komunizmem. W ciągu 1957 i 1958 r. „Przekrój” publikuje kolejne fragmenty powieści, m.in.: *Ptaki*, *Konie na jeziorze Ładoga*, *Kolacja*

⁹ „Orzeł Biały” 1944, nr 25 (115), s. 4.

¹⁰ C. Malaparte, *Historia jutra*, przeł. Z. Hertz, „Kultura” 1949, nr 6 (23).

¹¹ Por. B. Bułka, *Curzio Malaparte*, „Przemiany” 1957, nr 32, s. 8; K. Szwarzenberg-Czer-ny, *Curzio Malaparte autor „Techniki zamachu stanu”*, „Za i Przeciw” 1957, nr 27, s. 5.

¹² W tym samym roku tłumaczenie fragmentów *Kaputt* publikuje też czasopismo „Uwaga”. Por. C. Malaparte, *Kaputt*, przeł. A. Breza, „Uwaga” 1957, nr 9, s. 4–5; nr 10, s. 5.

¹³ „Przekrój” 1957, nr 659, s. 5–7.

ugubernatora Franka na Wawelu, Szczuryw Jassach czy Krewimuchy¹⁴. Wybrane zostają więc albo najbardziej rozsławione już fragmenty, albo też te, które dotyczą bezpośrednio Polski.

Po wybranych rozdziałach z *Kaputt* przychodzi czas na *Skórę*, której fragmenty (również w tłumaczeniu Welczara i z ilustracjami Skarżyńskiego) publikowane są w „Przekroju” w latach 1959–1960¹⁵. Początek lat 60. wydaje się zresztą okresem największej popularności Malapartego w Polsce. Przyczyniła się do tego nie tylko stała obecność jego tekstów w „Przekroju”, ale także publikacja w 1960 r. *Spiżowej bramy* Tadeusza Brezy. W swoim rzymskim notatniku Breza poświęca dłuższy fragment relacji z ostatnich dni życia Malapartego oraz okolicznościom jego śmierci. Breza kreśli krótki szkic postaci bohatera: przytacza anegdoty o jego pochodzeniu i pseudonimie. Wspomina też o jego wczesnym pisarstwie: z jednej strony chwali jego inteligencję i erudycję; z drugiej – stwierdza, że wczesne jego książki „nie służyły prawdzie, a odkłamywaniu”¹⁶. Breza podkreśla też niezależność włoskiego pisarza, zwracając jednak uwagę także na jego umiejętność znalezienia się w każdej sytuacji: „Zdaje się również, że kurestwo miało za współczesną formę machiawelizmu. Miał je także za narodową formę obrony przed obcą przemocą, przed najeźdźcami”¹⁷. Zasadniczo jednak w swoim opisie Malapartego Breza daje się uwieść legendzie stworzonej w ostatnich latach życia przez samego autora *Kaputt*. Możemy więc w *Spiżowej bramie* przeczytać, jak bardzo Malapartego wzruszał widok prostego ludu i jak jego poglądy ewoluowały coraz bardziej w stronę komunizmu. Dużo miejsca zajmują tu też opisy wizyt składanych Malapartemu w szpitalu przez ważnych polityków oraz katolickich duchownych. Wizyty te doprowadzą ostatecznie do po dwakroć szczęśliwego zakończenia: Malaparte na łożu śmierci przyjmie chrzest i legitymację partyjną WPK.

W dwa lata po *Spiżowej bramie*, a więc w 1962 r., ukazuje się w Polsce nakładem Czytelnika *Kaputt* w tłumaczeniu Barbary Sieroszewskiej z przedmową Wojciecha Żukrowskiego, który zaczyna od stwierdzenia: „Nie zapieram się, lubię sposób pisania Malapartego”¹⁸. Zaraz po tym zaznacza jednak stanowczo: „Nie znaczy to, bym jego postawę bezkrytycznie pochwalał, raz po raz w czasie lektury buntuję się wewnętrznie i muszę się z nim spierać. Mimo że chciałby wynieść z wojny czyste ręce, już sama obecność na miejscu zbrodni czyni go podejrzany, zwłaszcza w tym mundurze znieprawionym w podbijanych krajach”¹⁹. Nie do końca więc daje się uwieść opowieściom o antyfaszystowskiej postawie

¹⁴ C. Malaparte, *Kaputt*, przeł. F. Welczar, „Przekrój” 1958, nr 665, 667–671, 673–675, 677–679.

¹⁵ Tenże, *Skóra*, przeł. F. Welczar, „Przekrój” 1959, nr 760–768; 1960, nr 769.

¹⁶ T. Breza, *Spiżowa brama. Notatnik rzymski*, Warszawa 1995, s. 180.

¹⁷ Tamże, s. 181.

¹⁸ W. Żukrowski, *Przedmowa*, [w:] C. Malaparte, *Kaputt*, przeł. B. Sieroszewska, Warszawa 1962, s. 5.

¹⁹ Tamże.

autora-narratora-bohatera i jego dobrych intencjach. Charakteryzując zachowanie Malapartego-bohatera w stosunku do Niemców, stwierdza: „Mówi Niemcom impertynencje, które mogły go kosztować życie. Mówi lub, bądźmy ostrożni w sądach, tylko sobie myśli, a potem zapisuje...”²⁰. Żukrowski ma więc pełną świadomość, że włoski pisarz może koloryzować swoją opowieść, że bardziej niż to, jak się zachował w danej sytuacji, opisuje, jak chciałaby się w niej zachować, jakie – według niego – zachowanie byłoby prawdziwie przyzwoite i odważne. Mimo tych, a także innych wad („komediancka przesada”, „obrazy po prostu w złym guście, przerysowane, wulgarne”²¹), Żukrowski dostrzega jednak w twórczości Malapartego zasadniczą wartość: otóż spisał on to, co widział. Problemu, na ile zgodne z prawdą są te relacje, więcej już autor przedmowy nie porusza.

Warto wspomnieć w tym miejscu, że wydanie *Kaputt* z 1962 r. nie jest wydaniem pełnym. Brakuje w nim tych fragmentów, które zostały uznane za niedopuszczalne przez cenzurę. Zostaną one przetłumaczone na polski dużo później przez Joannę Ugniewską i dodane do nowego wydania książki, przygotowanego przez Czytelnika w 2000 r.

Zainteresowanie *Kaputt* po ukazaniu się jej pierwszego wydania jest bardzo duże. „Przekrój” ponownie publikuje fragmenty książki, tym razem w nowym tłumaczeniu Sieroszewskiej (*Krykiet w Polsce, Szklane oko*), a recenzje powieści pojawiają się w wielu innych czasopismach, jak np. w „Polityce”, „Życiu Literackim”, „Nowych Książkach”, „Przeglądzie Kulturalnym”, „Tygodniku Kulturalnym” czy „Więzi”. Co ciekawe, recenzje te są niekiedy bardzo skrajne, oscylują pomiędzy bezkrytycznym podziwem a bezlitosną krytyką.

W „Życiu Literackim” Olgierd Terlecki nazywa Malapartego nie tylko „złym pisarzem”, ale również „wsiowym chłopakiem z kompleksem niższości”, a pisząc o *Kaputt*, stwierdza wręcz, że jest to: „Doprawdy niedobra literatura, snobizm, nieumiarkowanie i brak smaku”²². Jednocześnie jednak autor przyznaje, że być może taka właśnie poetyka jest najlepsza do opisanego okropieństwa wojny, do ukazania rozpacz i tragedii tych czasów. Może więc pisarstwo Malapartego jest złe, ale jest to zło konieczne, które uwypukla to, co powinno zostać uwypuklone, a jego wady pozwalają dotrzeć do prawdy, jakkolwiek prowadzą do niej czytelnika drogą ryzykownie pokrętną. Znacznie bardziej krytyczny jest Jerzy Stadnicki w artykule opublikowanym na łamach „Więzi”. Zarzuca w nim Malapartemu nie tylko pustostawie, ale też niedorzeczność lub nieznaną przedmiotu. Koncentruje się także na kwestii prawdziwości ukazywanych w *Kaputt* obrazów, jako przykład podając scenę, w której Ante Pavelić pokazuje narratorowi kosz pełen wyłupionych oczu. Stadnicki dostrzega w tej scenie, lecz również w wielu innych, łatwe epatowanie brutalnością i przemocą, tanie chwytły obliczone na zaszokowanie czytelnika. Książka Malapartego ma też w opinii krytyka „wady powierzchownego eseju i niewiernego

²⁰ Tamże, s. 6.

²¹ Tamże, s. 7.

²² O. Terlecki, *Curzio Malaparte. „Kaputt”, „Życie Literackie”* 1963, nr 10, s. 9.

reportażu”, jest „irytująco nienowoczesna” i stanowi „typowy przykład zakłamania formalnego”²³. Z drugiej zaś strony pojawiają się także artykuły zdecydowanie bardziej pisarzowi przychylnie, jak ten autorstwa Barbary Michałowskiej, która zachwyca się sugestywnością i ekspresyjnością przedstawionych przez Malapartego obrazów wojny, podkreślając, że niekiedy „jego najbardziej ryzykowne uogólnienie jest bliższe dokumentom niż historyczne monografie”²⁴.

Zainteresowanie pisarzem, zapoczątkowane w momencie jego śmierci i podtrzymywane dzięki wspomnieniom o nim oraz publikacji tłumaczeń, utrzymuje się jeszcze przez kilka lat, również dzięki wydaniu w Polsce zbioru jego opowiadań pod tytułem *Szczęśliwy dzień i inne opowiadania* w 1966 r. w tłumaczeniu Jerzego Popiela. Jest to zbiór szesnastu krótkich tekstów zebranych we włoskim tomie zatytułowanym *Racconti italiani* (Opowiadania włoskie). Co ciekawe, w rok później Książka i Wiedza decyduje się wydać ponownie w serii z kolibrem trzy z tych opowiadań w tym samym tłumaczeniu i pod tytułem *Sodoma i Gomora*. Na okładkach obu tych wydań pojawiają się krótkie notki biograficzne, które skonstruowane są tak, by podtrzymywać pewną bohaterską legendę Malapartego antyfaszysty, na przykład: „W publikacjach: *Technika zamachu stanu* (1932) i *Legenda Lenina* (1932, wydana w Polsce w 1938 r.) krytykował ideologię faszystowską”, co jest tylko częściowo prawdą, gdyż w *Legendzie...* krytykuje on przede wszystkim Lenina i jego wizję rewolucji, co jednak zrećźnie w notce pominięto.

Po wydaniu opowiadań o Malapartem zdecydowanie robi się ciszej na kilka lat. W 1973 r. „Przekrój” publikuje jeszcze tłumaczenie krótkiego wspomnienia Malapartego z krakowskiej restauracji czasów okupacji²⁵, a warszawska „Kultura” zamieszcza krótki fragment *Skóry* w tłumaczeniu Niny Kracherowej²⁶. W cztery lata później na łamach „Polityki” ukazuje się tekst Jerzego W. Borejszy zatytułowany *Malaparte: intelektualista a faszyzm*, który później stanie się jednym z rozdziałów poświęconej włoskiemu faszyzmowi książki *Mussolini był pierwszy* (1979). W późniejszym o dziesięć lat drugim wydaniu pracy Malapartemu poświęcone zostają kolejne rozdziały: *Malaparte i Frank* oraz *Wokół „Balu na Kremlu” Malapartego*. W pierwszym z nich autor konstatuje wręcz, że: „Znaczną chyba część swojej popularności u nas zawdzięcza Malaparte i temu, że tyle stron poświęcił Polakom i ich okupantom”²⁷. Można rzeczywiście odnieść wrażenie, że tak jest, zwłaszcza jeśli zwrócimy uwagę na fakt, iż to właśnie wokół *Kaputt*, a zwłaszcza jego fragmentów poświęconych wydarzeniom rozgrywającym się w Polsce, koncentrowało się najwięcej komentarzy poświęconych autorowi w polskiej prasie.

²³ J. Stadnicki, *Jak się dziś pisze?*, „Więź” 1963, nr 7/8, s. 224.

²⁴ B. Michałowska, *Pisarz Wojny Narodów*, „Polityka” 1963, nr 1, s. 1, 6–7.

²⁵ C. Malaparte, *...opowiada o przygodzie z czasów okupacji w krakowskiej restauracji*, przeł. E. Zawada, „Przekrój” 1973, nr 1475, s. 16.

²⁶ Tenże, *Skóra. Róże z ciała*, przeł. N. Kracherowa, „Kultura” 1973, nr 22, s. 8.

²⁷ W.J. Borejsza, dz. cyt., s. 331.

W ponad dwadzieścia lat po pierwszym ukazuje się w Polsce drugie wydanie *Kaputt*, wznowienie poprzedniego bez jakichkolwiek zmian. Również ta publikacja staje się okazją do kilku recenzji, nie tak jednak licznych jak w latach 60. Pojawiają się recenzje w „Życiu Warszawy” oraz w „Prawie i Życiu”, a także dłuższy artykuł w „Zdaniu”, w którym Ryszard Ciemiński nazywa Malapartego „Remarque’iem II wojny światowej”²⁸ i przedstawia rozwój polityczno-intelektualny pisarza. Podkreśla też fascynację Malapartego komunizmem, o której mają świadczyć jego dwa teksty: *Legenda Lenina* i *Bonhomme Lénine* (w rzeczywistości wcale nie tak przychylnie wodzowi rewolucji), i która poprowadzi go do szczęśliwego końca, a więc do wstąpienia tuż przed śmiercią do WPK.

W czasach Polski Ludowej ukazuje się jeszcze na łamach „Przeglądu Tygodniowego” fragment *Zamachu stanu*, przetłumaczony tym razem z francuskiego przez Ludwika Hassa²⁹. W rok później w „Odrze” zostaje opublikowany bardzo istotny tekst Joanny Ugniewskiej, najbliższy chyba spośród wszystkich publikacji przedstawienia rzeczywistej postaci Malapartego, w którym autorka zwraca uwagę na „nieemożność rozdzielenia pisarza i postaci, jaką sam Malaparte zdołał wykreować”, oraz podkreśla, że twórca ten tym samym „wpisuje się w nurt wiodący od D’Annunzia do Pasoliniego”³⁰. Ugniewska charakteryzuje poszczególne fazy twórczości Malapartego bez powielania rozlicznych mitów i anegdot, nazywając *Kaputt* książką o końcu Europy i zwracając przy okazji uwagę, że sympatia pisarza do Polaków zawsze ma rys arystokratycznego snobizmu³¹. W 1987 r. „Życie Literackie” publikuje jeszcze jeden nieznany dotąd w naszym kraju, a związany z Polską tekst pisarza, mianowicie reportaż z czasów wojny zatytułowany *Zima w Polsce*, przetłumaczony przez Alinę Adamczyk-Aiello³². Tekst, napisany w 1942 r., został niewiele wcześniej wydany we Włoszech wraz z reportażami i artykułami innych stałych współpracowników „Corriere della Sera” w zbiorze przygotowanym z okazji sto dziesiątej rocznicy założenia dziennika.

Po 1989 roku

Przemiany ustrojowe w Polsce przyczyniły się do powtórnego zainteresowania „technicznymi książkami”³³ Malapartego. W ciągu pięciu lat, w 1990 i w 1995 r., dwie oficyny wyrosłe z wydawnictw podziemnych, Delikon i Rytm, publikują *Legendę*

²⁸ R. Ciemiński, *Dramat uwikłania w historię*, „Zdanie” 1982, nr 9, s. 56.

²⁹ C. Malaparte, *O Warszawie w sierpniu 1920 roku*, przeł. L. Hass, „Przegląd Tygodniowy” 1985, nr 34, s. 10–11.

³⁰ J. Ugniewska, *Curzio Malaparte: przygody włoskiego intelektualisty*, „Odra” 1986, nr 2, s. 56.

³¹ Tamże.

³² C. Malaparte, *Zima w Polsce*, przeł. A. Adamczyk-Aiello, „Życie Literackie” 1987, nr 36, s. 2, 12.

³³ Tamże.

Lenina w dawnym tłumaczeniu Komarnickiej i Łukomskiego. Na fali narastającego antykomunizmu ta popularność krytycznej wizji postaci wodza rewolucji nie może dziwić.

W 1990 r., a więc jeszcze w tym samym roku co wersja oryginalna, zostaje opublikowane polskie tłumaczenie zbioru szkiców Alceo Valciniego, zatytułowanych *Z Malapartem w warszawskim getcie*, wśród których znajduje się ten tytułowy, poświęcony właśnie spotkaniu Valciniego z Malapartem w lutym 1942 r. Relacja dziennikarza nie tylko ostatecznie potwierdza zarzuty tych, którzy w opisie getta przedstawionym w *Kaputt* dostrzegali dzieło bujnej fantazji autora, ale także nakreśliła sylwetkę samego pisarza. Kluczowe jednak są słowa Valciniego dotyczące jego własnego odbioru opisu wizyty w getcie ukazanej w *Kaputt*:

Wszystko było fałszywe, ale też wszystko było prawdziwe. Zniekształcając fakty i sytuacje z właściwym sobie kunsztem, Curzio Malaparte, piękny kapitan Strzelców Alpejskich, zdołał skomponować fantastyczną historię, posługując się elementami autentycznymi i zamykając je w to, co stanowić miało literacką kompozycję. Deformacja była dla niego konwencją często stosowaną do opisu rzeczywistości³⁴.

Interesujące jest natomiast, że dopiero w 1998 r. opublikowana zostaje w całości *Skóra*, od razu jednak w bardzo dobrym tłumaczeniu Jarosława Mikołajewskiego i z jego posłowiem. Ta publikacja nie pozostaje niezauważona i odnajdujemy jej echa w kilku recenzjach, m.in. Joanny Szczęsnej w „Gazecie Wyborczej”³⁵, a także w „Tygodniku Powszechnym” czy „Nowych Książkach”³⁶. Takiego zainteresowania nie wzbudza już jednak kolejne wydanie *Kaputt*, zmienione w stosunku do poprzednich, bo uzupełnione fragmentami wcześniej nieobecnymi ze względu na cenzurę, przetłumaczonymi przez Joannę Ugniewską, z posłowiem Jerzego W. Borejszy. Mikołajewski natomiast wraca jeszcze raz do Malapartego, tłumacząc dla „Zeszytów Literackich” *Portret Malapartego* Umberta Saby, z którego wyłania się zaskakująco ciepły, choć niepozabawiony charakterystycznego rysu snobizmu obraz pisarza³⁷. Ponadto w XXI w. została nadrobiona kolejna, obok *Skóry*, zaległość w tłumaczeniach Malapartego. Ukazała się po polsku w 2004 r. nakładem wydawnictwa Duet *Technique du coup d'état* pod tytułem *Zamach stanu*, przetłumaczona z wersji niemieckiej, a nie z oryginału francuskiego. Uzupełniona słowem wstępnym Andrzeja Piskozuba, stanowi wraz z *Legendą Lenina* najważniejszy tekst Malapartego zawierający analizę polityczną współczesnej mu bądź też niedawnej rzeczywistości.

Zaskakujący wydaje się natomiast niemal zupełny brak Malapartego w dyskusji uniwersyteckiej. Naukowe publikacje na temat tego pisarza są niemal nieobecne

³⁴ A. Valcini, *Malaparte w warszawskim getcie. Z notatek korespondenta*, przeł. A. Osmólska-Mętrak, Warszawa 1990.

³⁵ J. Szczęsna, [recenzja, b. t.], „Gazeta Wyborcza” 1998, nr 264, dod. s. 10.

³⁶ A. Maśnica, [recenzja, b. t.], „Tygodnik Powszechny” 1998, nr 4, s. 12; A. Komorowski, [recenzja, b. t.], „Nowe Książki” 1999, nr 5, s. 56–57.

³⁷ U. Saba, *Portret Malapartego*, przeł. J. Mikołajewski, „Zeszyty Literackie” 2003, nr 2, s. 65–68.

w polskim dyskursie akademickim. Swoistą nowością są więc dwa poświęcone mu w ostatnich latach teksty: Pawła Majewskiego³⁸ oraz Marcina Czardybona³⁹. Obydwa artykuły w sposób bądź to bardziej powierzchowny, bądź też pogłębiony analitycznie poruszają temat prawdy i konfabulacji w twórczości Malapartego, uznając wręcz konfabulację za nieodłączny element składowy jego pisarstwa. Kwestia prawdy, autobiografizmu i fantazji oraz relacji zachodzących pomiędzy nimi w prozie Malapartego są zresztą najbardziej intrygującym tematem związanym z twórczością pisarza.

* * *

Nie ulega wątpliwości, że zainteresowanie twórczością i postacią Curzia Malapartego w Polsce ulegało ogromnym zmianom i bez większych trudności można wyodrębnić momenty, gdy było ono największe. Pierwszy z nich to lata 30., kiedy to Kurt Suckert wydaje się przede wszystkim interesującą, ekscentryczną postacią, która – co więcej – w swoich utworach albo pisze o Polsce, albo o kwestiach dla niej istotnych. W latach 60. Malaparte jest w oczach Polaków przede wszystkim autorem *Kaputt*, książki o wojnie obserwowanej z innej perspektywy, ale także o Polakach i Polsce widzianych z zewnątrz. Jednocześnie sam autor staje się przykładem swoistego nawrócenia: opis jego ostatnich dni przedstawiony przez Breżę w *Spizowej bramie* rozpowszechnia obraz człowieka dojrzewającego – faszysty, krytycznego faszysty, antyfaszysty, który w ostatnich latach życia odnajduje prawdę w komunizmie. W latach 90. Malaparte staje się ponownie przede wszystkim pisarzem politycznym, krytykiem Lenina. Wreszcie na przełomie wieków pojawia się ważne dopełnienie sylwetki pisarskiej Malapartego w postaci niezwiązanej z Polską, więc być może dlatego długo pozostawionej bez tłumaczenia, *Skóry* i w końcu powrotu do *Kaputt*. Co ciekawe, cała obecność Malapartego w Polsce zamyka się pomiędzy dwoma wydaniem *Zamachu stanu* (fragment opublikowany w latach 30. XX w., całość w 2005 r.), książce, która mogła być czytana jako antyfaszystowska i antykomunistyczna zarazem.

Bibliografia

- Borejsza W.J., *Mussolini był pierwszy...*, Warszawa 1989.
Breza T., *Spizowa brama. Notatnik rzymski*, Warszawa 1995.
Bułka B., *Curzio Malaparte*, „Przemiany” 1957, nr 32, s. 8.
Ciemński R., *Dramat uwikłania w historię*, „Zdanie” 1982, nr 9, s. 56–58.

³⁸ P. Majewski, *Malaparte i ksero*, „Kultura Liberalna” 2010, nr 95, <http://kulturaliberalna.pl/2010/11/02/majewski-malaparte-i-ksero/> [dostęp: 31.05.2017].

³⁹ M. Czardybon, „Jeżeli nie wierzycie, to popatrzcie tu, na mój talerz”. *Prawda konfabulacji w prozie reportażowej Curzia Malapartego*, „Tekstualia” 1916, nr 4, s. 93–109, http://www.tekstualia.pl/images/ArchiwumNumerow/47_4_2016/Czardybon_Marcin-Jezeli_nie_wierzycie.pdf [dostęp: 31.05.2017].

- Czardybon M., „Jeżeli nie wierzycie, to popatrzcie tu, na mój talerz”. *Prawda konfabulacji w prozie reportażowej Curzia Malapartego*, „Tekstualia” 1916, nr 4, http://www.tekstualia.pl/images/ArchiwumNumerow/47_4_2016/Czardybon_Marcin-Jezeli_nie_wierzycie.pdf [dostęp: 31.05.2017].
- Komorowski A., [recenzja, b. t.], „Nowe Książki” 1999, nr 5, s. 56–57.
- Legenda Lenina*, „Agencja Prasowa Antykomunistyczna” 1938, nr 27 (110), s. 3–4.
- Majewski P., *Malaparte i ksero*, „Kultura Liberalna” 2010, nr 95, <http://kulturaliberalna.pl/2010/11/02/majewski-malaparte-i-ksero/> [dostęp: 31.05.2017].
- Malaparte C., *Historia jutra*, przeł. Z. Hertz, „Kultura” 1949, nr 6 (23), s. 85–171.
- Malaparte C., *Kaputt*, przeł. A. Breza, „Uwaga” 1957, nr 9, s. 4–5; nr 10, s. 5.
- Malaparte C., *Kaputt*, przeł. A.Z., „Orzeł Biały” 1944, nr 25–30.
- Malaparte C., *Kaputt*, przeł. F. Welczar, „Przekrój” 1958, nr 665, 667–671, 673–675, 677–679.
- Malaparte C., *Legenda Lenina*, przeł. W. Komarnicka, S. Łukomski, Warszawa 1938.
- Malaparte C., *...opowiada o przygodzie z czasów okupacji w krakowskiej restauracji*, przeł. E. Zawada, „Przekrój” 1973, nr 1475, s. 16.
- Malaparte C., *O Warszawie w sierpniu 1920 roku*, przeł. L. Hass, „Przegląd Tygodniowy” 1985, nr 34, s. 10–11.
- Malaparte C., *Skóra*, przeł. F. Welczar, „Przekrój” 1959, nr 760–768; 1960, nr 769.
- Malaparte C., *Skóra. Róże z ciała*, przeł. N. Kracherowa, „Kultura” 1973, nr 22, s. 8.
- Malaparte C., *Technika zamachu stanu*, „Wiadomości Literackie” 1932, nr 16 (433), s. 2–3.
- Malaparte C., *Zima w Polsce*, przeł. A. Adamczyk-Aiello, „Życie Literackie” 1987, nr 36, s. 2, 12.
- Maśnica A., [recenzja, b. t.], „Tygodnik Powszechny” 1998, nr 4, s. 12.
- Michałowska B., *Pisarz Wojny Narodów*, „Polityka” 1963, nr 1, s. 1, 6–7.
- Rzymowski W., [b. t.], „Wiadomości Literackie” 1932, nr 16 (433), s. 2.
- Saba U., *Portret Malapartego*, przeł. J. Mikołajewski, „Zeszyty Literackie” 2003, nr 2, s. 65–68.
- Stadnicki J., *Jak się dziś pisze?*, „Więź” 1963, nr 7/8, s. 221–224.
- Szczęśna J., [recenzja, b. t.], „Gazeta Wyborcza” 1998, nr 264, dod. s. 10.
- Szwarcenberg-Czerny K., *Curzio Malaparte autor „Techniki zamachu stanu”*, „Za i Przeciw” 1957, nr 27, s. 5.
- Terlecki O., *Curzio Malaparte. „Kaputt”*, „Życie Literackie” 1963, nr 10, s. 9.
- Ugniewska J., *Curzio Malaparte: przygody włoskiego intelektualisty*, „Odra” 1986, nr 2, s. 54–57.
- Valcini A., *Malaparte w warszawskim getcie. Z notatek korespondenta*, przeł. A. Osmólska-Mętrak, Warszawa 1990.
- Wańkiewicz M., *Wojna i pióro*, Warszawa 1974.
- Ziółkowska-Boehm A., *Na tropach Wańkowicza: po latach*, Warszawa 2009.
- Żukrowski W., *Przedmowa*, [w:] C. Malaparte, *Kaputt*, przeł. B. Sieroszevska, Warszawa 1962, s. 5–9.

Various faces of Kurt Suckert – Curzio Malaparte’s works in Poland

Abstract

The article aims at showing the presence of Curzio Malaparte’s prose in Poland, mainly by characterizing subsequent Polish translations of individual works of the writer, as well as

reactions to them exhibited by critics and interest of the readers. Out of necessity, the article is only an outline, however, it can be a base for further analysis of reception of Malaparte's writing in Poland. From the information gathered on publications of the Italian authors an interesting model emerges. It links the changes in popularity of Malaparte in Poland with historic events and political situation.

Słowa kluczowe: Curzio Malaparte, *Kaputt*, prasa polska, recepcja, przekład

Keywords: Curzio Malaparte, *Kaputt*, Polish press, reception, translation

Natalia Chwaja

Uniwersytet Pedagogiczny im. KEN w Krakowie

„Wszystko już tu było, od samego początku” – Mikrokosmosy Claudia Magrisa jako triesteńska auto/bio/geografia¹

Analizując charakteryzującą narrację Benjaminowskiego *Berlińskiego dzieciństwa około roku tysiąc dziewięćsetnego* splot współzależnych elementów autobiograficznych i topograficznych, Anna Zeidler-Janiszewska i Graeme Gilloch podkreślają kluczową dla indywidualnej „lektury miasta” rolę pracy pamięci, w efekcie której konkretne bodźce miejskiej przestrzeni automatycznie wywołują w odbierającym je podmiocie przynależne im ukryte wspomnienia i obrazy z przeszłości². Przestrzeń staje się w tym procesie swoistym „pretekstem mnemotechnicznym”, wyzwalającym reakcję na podobieństwo Proustowskiej *mémoire involontaire*. Odwołując się do spostrzeżeń poczynionych przez badaczy twórczości Waltera Benjamina, także na rolę Triestu dla rozwijanego w powieści-eseju *Mikrokosmosy* (1997) Claudia Magrisa wątku autobiograficznego warto spojrzeć w pierwszym rzędzie jako na „pretekst mnemotechniczny”, przestrzeń zbudowaną ze wspomnień, o konstrukcji zbliżonej do autobiograficznych migawek miasta z *Berlińskiego dzieciństwa*. Argumentów sugerujących słuszność takiego porównania dostarcza między innymi lektura przygotowanego przez Magrisa wstępu do włoskiego przekładu Benjaminowskich *Städtebilder*, zredagowanego w 1963 r. przez Pétera Szondiego zbioru esejów-reportaży niemieckiego filozofa, poświęconych interesującym go miastom. We wprowadzeniu do wydanej w 2007 r. reedycji tej książki Magris podejmuje

¹ Pojęcie auto/bio/geografii stosuję, odwołując się bezpośrednio do jego definicji rozwijanej i analizowanej szczegółowo przez Elżbietę Rybicką. Zaletą tego neologizmu, odnoszącego się bardziej do pewnej tendencji literackiej niż do konkretnego gatunku, jest, według badaczki, jednocześnie nawiązanie do pisarstwa „autobiograficznego i biograficznego” oraz sugestia, że „istnieje taki rodzaj literatury dokumentu osobistego, w którym historia człowieka rozumiana jest przez miejsca geograficzne”; E. Rybicka, *Geopoetyka. Przestrzeń i miejsce we współczesnych teoriach i praktykach literackich*, Kraków 2014, s. 282.

² Zob. A. Zeidler-Janiszewska, *Berlińskie loggie – paryskie pasáže. Miasto jako „pretekst mnemotechniczny”*, [w:] *Pisanie miasta – czytanie miasta*, red. taż, Poznań 1997, s. 83; G. Gilloch, *Myth and Metropolis: Walter Benjamin and the City*, Cambridge 1997, s. 68.

problem relacji człowieka i przestrzeni, a także sposobu, w jaki ukształtowana przez miejsce tożsamość oddziałuje na postrzeganie rzeczywistości. By przedstawić związek tej problematyki z pracami Benjamin, Magris nawiązuje do treści kilkudziesięciu opowiadań Jorgego Luisa Borgesa, którego bohater-artysta, odmalowawszy portret znanego sobie świata, po skończeniu obrazu rozpoznaje na nim rysy własnej twarzy. Analogiczny proces charakteryzuje, zdaniem Magrisa, twórczość Benjamin, której pośredni, mimowolny, niejednokrotnie zakamuflowany autobiografizm ujmuje on w następujący sposób:

Być może nikt lepiej od Benjamin nie sporządził swojego autoportretu właśnie poprzez przedstawienie rzeczy i figur tego świata. [...] Świat nie jest dla niego naturą, utraconą na długo wcześniej, w epoce tak odległej od jego życia i dzieciństwa [...]. Świat jest dla niego miastem: Berlinem lat dziecińczych, Moskwą czy Marsylią z jego podróży, Paryżem, stolicą XIX wieku ze swoimi pasażami, prowadzącymi z jednej epoki w drugą, od jednego życia ku innemu³.

Jeżeli znany i dostępny Benjaminowskiemu doświadczeniu świat utożsamia Magris wyłącznie z miastem, to – w myśl przytoczonej Borgesowskiej paraboli – opis miejskich obrazów, doznań, historii i zjawisk należy interpretować jako rozwijającą się równolegle, automatycznie i w nieunikniony sposób narrację autobiograficzną. Z jednej strony dlatego, że – jak zauważa Magris – impuls (pretekst) pochodzący z bezpośredniej, naocznej obserwacji teraźniejszości prowadzi u Benjamin ku pogłębionemu studium tego, co ukryte pod powierzchnią, inicjuje „archeologiczną” ekspedycję w przeszłość, zarówno zbiorową, jak i indywidualną. Z drugiej strony również dlatego, że ukształtowany przez miejskie realia sposób percepcji rzeczywistości znajduje najwierniejsze odzwierciedlenie w doborze opisywanych przez Benjamin zjawisk, sposobie ich interpretacji i wartościowania⁴. Innymi słowy, nic nie określa autora lepiej niż świat, który opisuje i który wzbudza jego zainteresowanie; nic nie mówi o jego pochodzeniu więcej niż wybrany przez niego sposób konfrontacji z tym właśnie światem:

Nasza tożsamość – uogólnia Magris, wychodząc od analizy autobiografizmu Benjamin – to nasz sposób postrzegania i poznawania świata: nasza zdolność lub niezdolność jego zrozumienia, do jego pokochania, do zmierzenia się z nim i do jego zmiany. Idziemy przez świat, a w jego cząstkach, na których zatrzymujemy wzrok, odbija się niczym w lustrze nasz własny obraz [...]⁵.

O tym, że twórczość Benjamin, ze szczególnym uwzględnieniem *Berlińskiego dzieciństwa*, można uznać za jeden z ważniejszych intertekstów *Mikrokosmosów*, świadczą zarówno świadomie podkreślane przez Magrisa związki ze spuścizną

³ C. Magris, *Prefazione*, [w:] W. Benjamin, *Immagini di città*, przeł. na j. włoski G. Backhaus i in., Torino 2007, s. V. Przekład własny – N.Ch.

⁴ Tamże, s. V–VI.

⁵ Tamże, s. V.

niemieckiego filozofa, jak i seria subtelniejszych i bardziej nieoczywistych zależności, wartych wykazania z uwagi na ich zaskakujące niekiedy echa w Magrisowskiej autobiografii. Oficjalnym, by tak rzec, pomostem tego dialogu jest przede wszystkim przytaczane we wprowadzeniu do *Städtebilder* opowiadanie Borgesa, które – jak warto przypomnieć – w 1997 r. posłużyło autorowi za motto do *Mikrokosmosów*:

Człowiek postanawia odmalować świat. Przez lata będzie zaludniał przestrzeń obrazami prowincji, królestw, gór, zatok, okrętów, ryb, pokoi, instrumentów, gwiazd, koni i ludzi. Na chwilę przed śmiercią odkryje, że ów cierpliwy labirynt linii jest podobizną jego własnej twarzy⁶.

Przywołując w kontekście Benjaminą to właśnie opowiadanie, stanowiące niemal programowe założenie własnej powieści, Magris otwarcie sygnalizuje możliwość spojrzenia na *Mikrokosmosy* również przez pryzmat „własnoręcznie” zdefiniowanych wyznaczników Benjaminowskiego autobiografizmu. Dla Magrisa zatem – co dostrzega on u Benjaminą, a sam realizuje w *Mikrokosmosach* – autentyczny autobiografizm jest zapośredniczony i do pewnego stopnia mimowolny, otrzymywany na zasadzie lustrzanego odbicia w następstwie aktu oglądania, opisywania i interpretowania rzeczywistości. By zastanowić się głębiej nad specyficznymi dla *Mikrokosmosów* uwarunkowaniami tak rozumianego projektu autobiograficznego, proponuję nawiązać również do mniej ewidentnych związków twórczości Magrisa i Benjaminą, rozpoczynając analizę od przywołania fragmentu *Berlińskiego dzieciństwa około roku tysiąc dziewięćsetnego*. Zacytowaną poniżej historię chińskiego malarza chciałabym bowiem potraktować jako nieoficjalne, ukryte, a jednak współbrzmiające z treścią Borgesowskiego opowiadania motto Magrisowskiej autobiografii, pozwalające dodatkowo pełniej zinterpretować znaczenie i funkcje inicjowanej przez bohatera *Mikrokosmosów* w kawiarni San Marco „archeologicznej ekspedycji w przeszłość”:

Historia pochodzi z Chin i mówi o starym malarzu, który pokazał przyjacielom swój najnowszy obraz. Przedstawiał on park, wąską ścieżkę nad wodą i skroś poręby, niknącą u małych drzwi, które zapraszały do wnętrza chatki. Kiedy jednak przyjaciele obejrzeni się za malarzem, jego już tam nie było – był na obrazie. Zdążył wąską ścieżką ku drzwiom, stanął przed nimi, odwrócił się, uśmiechnął i zniknął w szparze. Tak i ja pośród moich misek i pędzli odkształcałem się nagle, wchodząc w obraz. Podobny do porcelany, w którą wnikałem barwnym obłokiem⁷.

⁶ Zamieszczone w polskim wydaniu *Mikrokosmosów* opowiadanie Borgesa przytaczane jest w przekładzie Z. Chądzyńskiej; C. Magris, *Mikrokosmosy*, przeł. J. Ugniewska, A. Osmólska-Mętrak, Warszawa 2002, s. 7. Dalsze cytaty pochodzą z tego wydania przekładu powieści Magrisa, bezpośrednio w tekście po cytowanym fragmencie podaję numer strony.

⁷ W. Benjamin, *Berlińskie dzieciństwo około roku tysiąc dziewięćsetnego*, przeł. A. Kpacaki, „Literatura na Świecie” 2001, nr 8/9, s. 67–68. Inne polskie tłumaczenie Benjaminowskiego oryginału dostępne jest również w przekładzie B. Barana pod tytułem *Berlińskie dzieciństwo na przelocie wieków* (Warszawa 2010).

Sentymentalna podróż narratora-protagonisty, przemieszczającego się pomiędzy odkrywaniem po kolei heterotopiami poszczególnych mikrokosmosów, również rozpoczyna się od symbolicznego gestu wniknięcia w obraz. Konfrontacja z lustrzanym odbiciem własnej twarzy w kawiarnianej łazience jest bowiem równocześnie momentem rozpoznania i akceptacji podmiotowego rozbicia i ontologicznego kryzysu, jak i kluczowym dla dalszego rozwoju narracji pretekstem mnemotechnicznym. Obie konsekwencje spojrzenia w lustro są zresztą w sposób istotny ze sobą powiązane: widok twarzy zniekształconej i naznaczonej wewnętrznym rozdarcie, jak również niepokojąca podmiot niespójność i obcość odzwierciedlonych rysów stanowią poniekąd niezbędny warunek sięgnięcia w głąb, pęknięcie (echo Benjaminowskiego „odkształcenia”) umożliwiające dalszy „drenaż świadomości”:

W twarzy odbitej w lustrze coś się psuje, jakby zaczynało słabnąć to, co trzymało ją dotąd w ryzach. Włosy są brudne, skręcone węże na głowie Meduzy wyłaniającej się z głębin Styksu. [...] Toaleta to przedpokój Sądu Ostatecznego, niejasne oczekiwanie, wieczność jest spływającą w pisuarze wodą. Wrócić do kawiarni, zwlekać, czytać gazety. [...] Wejść do morza albo chociaż umyć ręce w płytkiej i ciepłej wodzie laguny [...]. Dla kogoś, kto chce rozprostować nogi i wyruszyć w krótką podróż dookoła świata, San Marco położone jest w świetnym punkcie. [...] Aby dojść do kościoła na via del Ronco, przechodząc przez Ogród Miejski i wszystkie inne ważne miejsca, wystarczy tylko kilka minut (s. 30–31).

Warto przyjrzeć się serii zasygnalizowanych w meandrycznej narracji *Kawiarni San Marco* precedensów z perspektywy kluczowego dla fabuły *Mikrokosmosów* epizodu. Jest to istotne z tego powodu, że pozwoli zaobserwować przyczyny zdiagnozowanego przed lustrem kryzysu tożsamości oraz połączyć je z problematyką form i funkcji obecności Triestu w Magrisowskiej twórczości. W pierwszym rzędzie godzi się zauważyć, że moment wizyty w przynależnej do kawiarnianej heterotopii łazienki nie jest w San Marco pierwszym miejscem, w którym podmiot ma możliwość konfrontacji z własnym wizerunkiem. Właściwy punkt zawiązania się autobiograficznego wątku powieści można bowiem zlokalizować nieco wcześniej, we fragmencie prezentującym, co znamienne, wiszące na ścianie lokalu dzieło sztuki:

Portret pisarza, który spędza w San Marco większą część swojego życia, odbiera tam pocztę, przyjmuje gości, zadających pytania o to bujnie rozwijające się kiedyś, a dziś zapadłe w przeszłość miasto, znane mu zresztą tylko ze słyszenia, z plotek i cudzych, nostalgicznych wspomnień – taki właśnie portret, namalowany przez Valeria Cugię, wisi na ścianie, po lewej stronie od wejścia, naprzeciwko gablotki z nazwiskami słynnych gości (s. 19).

Obrona przez Magrisa strategii ekspozycji własnej sylwetki⁸ poprzez nawiązanie do przedstawiającego ją portretu zasługuje na uwagę z kilku powodów. Przede

⁸ O namalowanym przez Valeria Cugię portrecie Magrisa wiszącym rzeczywiście na ścianie kawiarni San Marco można przeczytać m.in. w artykule: D. Fertilio, *Magris. Esilio nel cerchio incantato*, „Corriere della Sera” 1996, nr z 24 VIII, s. 25.

wszystkim, jak można zauważyć, w przytoczonej, kilkudzaniowej charakterystyce własnej aktywności autor świadomie sytuuje sam siebie w palimpsestowym układzie nagromadzonych w San Marco elementów triesteńskiej mozaiki. Rezygnując z pierwszoosobowej narracji, zasłaniając autobiograficzne „ja” bezosobowym opisem, stosowanym również w odniesieniu do innych bywalców kawiarni, Magris prezentuje sam siebie w roli bohatera papierowego miasta⁹: pisarza, ambasadora triesteńskich nostalgików, jednego z tych reprodukujących dawne historie twórców, którzy w swojej działalności „podnoszą triesteńskość do kwadratu”, operując repertuarem „cudzych, nostalgicznych wspomnień”. O głębi identyfikacji Magrisowskiego wizerunku z heterotopijnym środowiskiem bywalców świadczy również to, w jakim stopniu podlega on ujednolicającemu i unieśmiertelniającemu wpływowi mieszczkańskiego, habsburskiego *genius loci*:

[...] można by go [portret pisarza] łatwo zastąpić starym, dziewiętnastowiecznym portretem Massima Leviego, urzędnika zakładu ubezpieczeń, portretem wiszącym w foyer teatru imienia Rossettiego, w pobliżu Ogrodu Miejskiego: kamizelka, kartka papieru w jednej ręce, gęsie pióro w drugiej, dyskretny, tajemniczy żydowski uśmiech na ustach (s. 19).

Wystylizowany wizerunek eleganckiego, po triesteńsku odczarowanego i ironicznego pisarza w średnim wieku, który, podobnie jak inni goście kawiarni, oddał duszę miejskiemu Mefistofelesowi, nie jest wszak jedynym „lustrem”, w którym ukryty w cieniu, kłusujący *incognito* między stolikami pierwowzór portretu przegląda się przed decydującą konfrontacją z własnym odbiciem w łaźience San Marco. Kolejnym pretekstem skłaniającym podmiot do, tym razem werbalnego, samo-rozpoznania jest seria błahych z pozoru pytań od siedzącej niedaleko bywalczyni oraz nawiązujący się w ten sposób krótki dialog, eksponujący serię detali spójnych, warto podkreślić, z Magrisowskim życiorysem:

„A czym się pan zajmuje?” „No cóż, literaturą niemiecką” [...] „Jak to, ma pan obrączkę na palcu, już żonaty, taki młody... Ile ma pan lat? Och naprawdę, nigdy bym nie przypuszczała. Nie wygląda pan na swój wiek... [...] Ach tak? Gratuluję! To się właśnie w życiu liczy. Jedno? Aha dwoje, szczęściarz z pana, tyle ile trzeba. Chłopiec i dziewczynka? Aha, dwóch chłopców. Nic lepszego” (s. 29–30).

Warto zastanowić się nad konsekwencjami kwestionariusza przeprowadzane-go przez anonimową reprezentantkę kawiarnianej heterotopii. Swoiste „kim jesteś?”,

⁹ W książce *Trieste. Un'identità di frontiera*, jak również w eseju *Miejsca literatury – Trieste* ze zbioru *Itaka i dalej*, Magris stosuje pojęcie „miasta z papieru” dla określenia fenomenu palimpsestowej struktury triesteńskiej przestrzeni. „Papierowość” miasta jest dla autora *Mikrokosmosów* nie tylko metaforą znaczenia tradycji literackiej Triestu dla kształtowania się lokalnej tożsamości, ale ma także odzwierciedlać specyfikę geopolitycznego usytuowania adriatyckiego portu oraz ogół wynikających z takiego położenia konsekwencji historycznych i kulturowych. Zob. A. Ara, C. Magris, *Trieste. Un'identità di frontiera*, Torino 2007, s. 187–208; C. Magris, *Miejsca literatury – Trieste*, [w:] tegoż, *Itaka i dalej*, przeł. J. Ugniewska, Sejny 2009, s. 309.

dochodzące z głębi przestrzeni San Marco, w symboliczny sposób unaocznia ontologiczny kryzys podmiotu, ujawniając istotny dysonans rysujący się wobec nadmiaru niekompatybilnych wizerunków. Jak się bowiem okazuje, wyłaniający się z wywiadu „idealny obraz męża, ojca, pracowitego uczonego, a w dodatku o młodzieńczym wyglądzie i zadowolonego z życia” (s. 30) ulega natychmiastowej dekonstrukcji w zestawieniu z nadzwyczaj ostro komentowanym przez bywalczynię mankamentem zewnętrznego wyglądu współrozmówcy: „kobieta pochyliła się nad nim i tuż przy jego twarzy [...] zasyczała rozwścieczona tą jedną, drobną niedoskonałością, psującą idealny wizerunek: «Ale pan rozczochrany, niech pan pójdzie do toalety i się uczesze»” (s. 30). Sformułowane w ten sposób polecenie warto, jak sądzę, interpretować w odniesieniu do definiowanego między innymi przez Elżbietę Rybicką pojęcia „wyzwania miasta”, które, rzucone podmiotowi i domagające się odpowiedzi, prowadzi w konsekwencji do otwarcia się na miejską heterogłosję¹⁰. Zarówno ze względu na treść, jak i – co ważne – na formę przytoczonej powyżej wypowiedzi (tj. odmienny od poprzednich pytań złowrogi, „mediumiczny” szept kobiety) można bowiem z powodzeniem odczytać ją jako pochodzące pośrednio od kawiarnianego *genius loci* pytanie o przynależność, o spójność (tożsamość) z utrwalonym na obrazie wizerunkiem. Pierwszych oznak wywołanej przez takie pytanie reakcji podmiotu należy, jak zaznaczyłam na wstępie, doszukiwać się we wspomnianym już epizodzie konfrontacji z lustrzanym odbiciem. Warto przy tym podkreślić oryginalność i złożoność kształtujących się w następstwie tej reakcji konsekwencji, rzutuujących na charakter i przebieg różnorodnych wątków *Mikrokosmosów*. Konstatowany przed lustrem tożsamościowy kryzys, funkcjonując jako wspomniany już pretekst mnemotechniczny, wyzwala w podmiocie pracę pamięci, dając właściwy początek autobiograficznej narracji powieści. Równocześnie jednak należy zauważyć, że sentymalna podróż między kolejnymi mikrokosmosami odsłania nie tylko przynależne nieokreślonej bliżej przeszłości wydarzenia historii indywidualnej (m.in. rodzinne wyjazdy, rozmowy, przyjaźnie, dziecięce zabawy itp.), ale w równych proporcjach koncentruje się też na pamięci miejsc, związanych z nimi faktów, postaci i anegdot. Rozpoczynająca się w łazience San Marco „krótka podróż dookoła świata” jest zatem nie tyle otwarciem się na heterogłosję przestrzeni, ile raczej próbą wnikięcia w jej palimpsestową strukturę, podejmowaną z zamiarem jej poznania i zrozumienia, a także w celu określenia własnej pozycji w obrębie narracji „papierowego miasta”.

Rysujące się w ten sposób podwójne założenie podejmowanej przez podmiot podróży oraz wynikająca bezpośrednio z takiej dwutorowości dynamika kontrpunktujących się wątków (autobio- i geograficznego) staje się w *Mikrokosmosach* zarówno *spiritus movens* fabuły, jak i punktem odniesienia przeplatających i komentujących poszczególne epizody rozważań i dygresji narratora. Spośród tych ostatnich na szczególną uwagę zasługują takie fragmenty, którym, wzięwszy pod

¹⁰ E. Rybicka, *Modernizowanie miasta. Zarys problematyki urbanistycznej w nowoczesnej literaturze polskiej*, Kraków 2003, s. 9.

uwagę specyfikę hybrydycznej formy gatunkowej auto/bio/geografii, można przypisać walor metanarracji, wskazującej geopoetyczne ścieżki interpretacji powieści. Fragmenty te syntetyzują elementy kluczowej dla *Mikrokosmosów* problematyki, unaoczniają zależności między autobiograficznym, eseistycznym a dokumentalno-reportażowym poziomem narracji, jak również, odwołując się do otwierającego dzieło opowiadania Borgesa, sygnalizują kierunek rozwoju fabuły i możliwy wydzźwięk finalnych konkluzji. Wszystkie wskazane wyżej funkcje wyodrębnić można przykładowo w następującym passusie, pochodzącym z rozdziału *Valcellina*:

Po wejściu do budynku należałoby kogoś spytać, czy w bibliotece są książki o wsi i jej historii, szczególnie dzieła Giuseppe Malattii della Vallata, dziewiętnastowiecznego rymotwórcy, autora *Pieśni o Valcellinie* i *Hymnu do Materii*. „Kogo pan reprezentuje?” – pyta mnie z kolei bibliotekarz [...]. Pytanie jest tak trudne, że nawet Marisa i przyjaciele czekający na progu zaniemówili i nie potrafili podsunąć żadnej odpowiedzi. Pewnie jest wiele kategorii, które można pełnoprawnie reprezentować: dwunożnych, wykładowców, żonatych, ojców, synów, podróżnych, śmiertelników, kierowców, ale... I tak na skutek tej podróży do ziemi przodków Jego Wysokość „Ja” traci kolejną część własnej autonomii. Nie ma rady, zamiast „pan nie wie, kim ja jestem”, trzeba będzie teraz mówić: „pan nie wie, kogo ja reprezentuję” (s. 49).

W zacytowanym fragmencie warto zwrócić uwagę przede wszystkim na wieloznaczność stawianego przez bibliotekarza pytania o reprezentację. Można w nim dostrzec reminiscencje inspirującego wyprawę pytania z San Marco, ponownie stawiającego podmiot przed dylematem przynależności i sugerującego tym samym konieczność ustalenia własnej roli w obrębie palimpsestowej struktury rzeczywistości. Obok postępującego z kolejnymi etapami podróży procesu ontologicznej redefinicji, przytoczony fragment unaocznia również źródło i założenia meandrycznego i polifonicznego stylu narracji. Wielość, a także różnorodność przeplatających się w *Mikrokosmosach* głosów oraz obrazów równoważą niepełną czy raczej wymykającą się tradycyjnemu ujęciu autonomię podmiotu, rekonstruującego własną tożsamość z mozaiki rozproszonych elementów.

Ponieważ w myśl refleksji pojawiającej się w *Mikrokosmosach* każda „podróż jest zawsze powrotem”, a „decydujący krok to ten, który stawiamy znowu na lądzie albo wchodząc do domu” (s. 81), również wieńczące fabułę „zejście na ląd” (a zatem ponowne wejście do miasta i triesteńskiego parku) należy uznać za najistotniejszy etap przedsięwziętej przez protagonistę wyprawy. W Magrisowskiej narracji jest to podwójny powrót do punktu wyjścia, zarówno w sensie przestrzennym (Ogród Miejski położony jest na planie Triestu niedaleko kawiarni San Marco, a zatem, w stosunku do innych mikrokosmosów, najbliższe miejsca rozpoczęcia podróży), jak i biograficznym (dominujące w rozdziale obrazy i reminiscencje wczesnego dzieciństwa oraz młodości). Zaakcentowana w ten sposób „pierwotność” mikrokosmosu *Ogródu Miejskiego*, przy równoczesnym nadaniu mu pozycji ostatniego (pomijając krótki i z założenia radykalnie odmienny od pozostałych rozdział *Sklepienie*) etapu

przedsięwziętej przez protagonistę „odysei”, ma decydujące znaczenie zarówno dla sformułowania puenty jego egzystencjalnych poszukiwań, jak i ze względu na uwalniany przez tę puentę potencjał przewartościowujący wszystkie wcześniejsze epizody.

Osiągana w docelowym punkcie podróży konkluzja zapoczątkowanego przed lustrem San Marco „drenażu świadomości” zawarta jest w ostatnich akapitach *Ogródu Miejskiego*, spinając w ten sposób autobiograficzną narrację powieści w klamrę eksponującą pierwszorzędne znaczenie jej wątku tożsamościowego:

[I]dziemy z Kawiarni San Marco do kościoła Sacro Cuore na via del Ronco, przechodząc przez Ogród, aby odetchnąć świeżym powietrzem, mijamy lasy, laguny, miasta, góry, śnieg, morza i zauważamy, że wszystko już tu było, od samego początku, i że jeśli później w jakimś innym miejscu zatrzymaliśmy się na polanie, zauważyliśmy światło albo brzeg, to dlatego, że ujrzelśmy je i rozpoznali już przedtem w Ogrórze (s. 238–299).

Sentymentalny powrót do Ogródu, odtwarzanego w postaci heterotopijnego nawarstwienia zdarzeń, głosów i miejsc jest bezpośrednim impulsem do relacjonowanego w zacytowanym fragmencie momentu iluminacji. Dokonywane przez podmiot odkrycie, „że wszystko [...] było” tam „od samego początku” jest równoznaczne nie tylko z przyznaniem przestrzeni triesteńskiego parku statusu macierzystego („zerowego”) mikrokosmosu, ale także z rozpoznaniem głębokiej zależności łączącej ten pierwotny pejzaż i jego *genius loci* z całością późniejszych życiowych doświadczeń. W świetle refleksji z przytoczonego cytatu Magrisowski Ogród Miejski należałoby uznać nie za bierny przedmiot percepcji, ale raczej za podmiot o sile sprawczej, uwrażliwiający jednostkę na określone formy czy zjawiska, jak również kształtujący jej „stan umysłu”, a zatem postawy, wybory i modele postrzegania rzeczywistości. Określony w ten sposób związek (hierarchia) obu podmiotów współbrzmi z Borgesowskim mottem powieści. Warto jednak zauważyć, że w *Mikrokosmosach* punkt ciężkości przesunięty zostaje przede wszystkim na ów pierwszy, „źródłowy” świat Ogródu, który z jednej strony odzwierciedla w mikroskali całą poznaną później rzeczywistość, z drugiej zaś w załączkowej formie przechowuje „potencjalną” biografię jednostki. Z tego powodu podejmowana w San Marco próba rozpoznania i zrozumienia własnego wizerunku prowadzi podmiot do ponownego odkrycia pierwotnej, konstytuującej tożsamość przestrzeni, umożliwiając – podobnie jak w opowiadaniu Borgesa – równoczesne spojrzenie na własną twarz i obraz znanego sobie świata.

Warto zwrócić uwagę na „retroaktywne” konsekwencje sformułowanych w ten sposób konkluzji, znamienne przede wszystkim dla interpretacji poszczególnych wątków z poprzedzających *Ogród Miejski* rozdziałów *Mikrokosmosów*. Odkrycie werbalizowane w spostrzeżeniu, że „wszystko już było” ma bowiem nie tylko znaczenie rozstrzygające podmiotowy dylemat przynależności (odstaniając fakt ontologicznego zakotwiczenia w przestrzeni Ogródu), ale także ustala pewien nowy porządek w obrębie narracji. W myśl refleksji o uwrażliwiającej naturze doświadczanych

w pierwotnym mikrokosmosie zjawisk („jeśli później w jakimś innym miejscu zatrzymaliśmy się...” itd.), pojawiającym się w *Ogrodzie Miejskim* obrazom i motywom można przypisać rolę zasadniczego punktu odniesienia dla epizodów z pozostałych rozdziałów, obserwując kształtującą się w ten sposób w powieści grę reminiscencji i odwołań. Interesującym przykładem wrażenia wizualnego, którego pierwszą, oryginalną manifestację można rozpoznać w opisie jednej z ogrodowych impresji, jest wizja barwionego światłem lasu z rozdziału *Neviso*:

Również światło w lesie dzieli wyraźnie przestrzeń, tworząc rozmaite pejzaże i w tej samej sekundzie różne czasy. W najgłębszej głębi światło jest czarne, a pod sklepieniem z gałęzi, splatających się nad ścieżką, zielone jak woda, na złotych polanach trwa jeszcze dzień, lekka przejrzystość, a kilka metrów dalej, w gęstwinie, zapadł już wieczór, ponury cień (s. 97).

Porównanie powyższego passusu z przytoczonym poniżej fragmentem *Ogrodu Miejskiego* pozwala zaobserwować zachodzące między nimi tematyczne i leksykalne korespondencje, umożliwiające ukazanie precedensowej, choć sprzecznej z kolejnością prezentacji, uwrażliwiającej roli doświadczanej w parku kolorystycznej iluzji:

To przede wszystkim światło poszerza przestrzeń za sprawą zmiennego natężenia, jak gdyby wychodząc z alei na plac albo z gęstwiny wkraczało się w czas zróżnicowany; tam, gdzie jest więcej gałęzi, wieczór już zapadł, prześwit natomiast lśni w przezroczystym poranku, a pod sklepieniem z gałęzi powietrze nabiera barwy podwodnej, złotawej zieleni (s. 221).

Przykłady kreacyjnych walorów przestrzeni pierwotnego mikrokosmosu nie pozostają bez związku z zagadnieniem wpływu Ogrodu na artystyczny rozwój dojrzewającego w nim twórcy. Obok otwarcie deklarowanego przez Magrisa triesteńskiego rodowodu estetycznej wrażliwości (wyrażającej się w zdolności „zauważania”, a zatem i opisywania znanych, gdyż obecnych w ogrodzie „od samego początku” zjawisk), źródła również i innych cech autorskiej poetyki można dopatrywać się pośród odtwarzanych w *Ogrodzie Miejskim* wrażeń i doświadczeń. Szczególnie istotny jest pod tym względem różnorodnie sygnalizowany i symbolizowany związek indywidualnej twórczości z triesteńskim fenomenem „miasta z papieru” ze wszystkimi kumulującymi się w ogrodowej heterotopii wymiarami („warstwami”) miejskiego palimpsestu. Warto w tym kontekście zwrócić uwagę na szereg metaforyzowanych, wizyjnych i nacechowanych lirycznie epizodów, w których doznanie tekstowej natury otaczającej rzeczywistości przedstawiane jest jako metafizyczne przeżycie o charakterze epifanii.

Najbardziej interesującym i wieloznacznym epizodem *Ogrodu Miejskiego*, który można interpretować w nakreślonym powyżej kontekście, jest relacjonowane w formie impresyjnego wewnętrznego monologu doświadczenie pustki, panującej w wydłużających się wieczorami parkowych alejach. Przytoczony niżej fragment tekstu, charakteryzujący się nietypowym dla poetyki *Mikrokosmosów* zabiegiem zawieszenia

polifonii narracji i redukcją eseizującego komentarza, ukazuje podobny do finalnego wykrzyknienia „wszystko już tu było” moment iluminacji, przeniknięcia do istoty rzeczy i zrozumienia „tajemnicy” ogrodu:

Ta pustka jest inna od tej, która pojawia się co wieczór, kiedy wszyscy wracają do domu. Tutaj nigdy nikogo nie było, tych drzew, tych ławek, tych trawników nikt nigdy nie widział, powłoka oderwała się od rzeczy jak skórka od owocu albo wierzchnia warstwa skóry od twarzy i rzeczy trwają tam, lodowate, pejzaż planety, której nigdy się nie widziało, nawet przez teleskop. Spojrzenia padające na rzeczy są jak muskające je dłonie, pozostawiają ślad, gniotą je i zużywają, przekazują im trochę ciepła jak ciało noszonemu ubraniu, czynią z nich przedmioty znane, codzienne, bliskie. Dzisiaj brakuje takiej patyny, skutku ludzkiej obecności; została zdrapana i Ogród jest nagi. Kwiaty pozostają na trawnikach, ogłupiałe, wielkie, gałęzie szpecą niebo czarnymi bliznami [...]. Może ta pustka oznacza, że wreszcie weszliśmy do Ogrodu, przeszliśmy przez wszystkie bramy, które zazwyczaj bronią wstępu do jego tajemniczego wnętrza (s. 225).

Jednak mimo że przekroczenie bramy „nagiego” ogrodu wydaje się równoznaczne z dostępem do nowej, autentycznej i niezapośredniczonej percepcji przestrzeni, ostateczny wydzźwięk opisywanego doświadczenia ujawnia tkwiący w nim paradoks. Jak bowiem można zaobserwować, współtworzący przestrzeń czynnik antropologiczny, którego zanik, obrazowany wizją ogrodu pozbawionego twarzy i odartego z warstw, pozwala podmiotowi na samotną kontemplację, okazuje się nieodzownym składnikiem *genius loci*, bez którego niemożliwe staje się pełne poznanie, oswojenie i nazwanie (opisanie) postrzeganego miejsca¹¹. Symptomy tego rodzaju „blokada poznawczej” można zaobserwować, analizując zarówno sposób prezentacji poszczególnych, zawieszonych w pustce elementów przestrzeni wydłużonego ogrodu, jak i powstały w konsekwencji kontrast między obcą i odartą z warstw planetą „lodowatych rzeczy” a heterogenicznym, znajomym i znaczącym światem palimpsestu. W tym kontekście na uwagę zasługuje seria rejestrowanych przez podmiot wrażeń słuchowych o brzmieniu ostrym, dysonansowym i niespójnym z oswojoną, „ludzką” polifonią heterotopii: „kaształy spadają z kasztanowca i pęka na nich łupina, powietrze jest szybą roztrzaskującą się z powodu jakiegoś nieznośnego ultradźwięku, z nieba dochodzi warkot” (s. 225). Jeszcze bardziej znamienna jest zachodząca w sterylnej próżni ogrodu transformacja ozdabiających parkowe aleje figur triesteńskich pisarzy, które, wyrwane z dookreślającego je kontekstu tradycji „papierowego miasta”, tracą status ożywionych „bywalców” ogrodu – odczytywalnych znaków miejskiego tekstu: „Lodowaty wiatr wzbija tumany liści,

¹¹ Warto w tym miejscu przywołać dla porównania interesującą koncepcję *genius loci* autorstwa Tadeusza Sławka, dostrzegającego w duchu miejsca (a zatem, według Sławka, w „intencjonalnym akcie świadomości”) czynnik „ożywiający przestrzeń”, umożliwiający nadanie imienia i uporządkowanie poszczególnych ze współtworzących ją elementów. Zob. T. Sławek, *Vedi Napoli, e poi muori! Neapol i genius loci*, [w:] *Genius loci w kulturze europejskiej: Kampania i Neapol. Szkice komparatystyczne*, red. tenże, A. Wilkoń, współpr. Z. Kałużek, Katowice 2007, s. 89.

posągi nie mają rąk ani nóg, przypominają kaleki i niemowy” (s. 226). Krótkotrwała wizja „ogrodu bez twarzy” (a więc, nawiązując do metafory z Borgesowskiego opowiadania, przestrzeni, w której również i sam podmiot jest dla siebie nierozpoznawalny) wypierana jest stopniowo przez docierające na powrót do świadomości protagonisty znajome wrażenia zmysłowe: „Jak dziwnie jest usłyszeć ponownie znajome dźwięki, rozpoznać ławkę, na której siadało tyle osób, odczuwać wyrzut sumienia i lęk na myśl o przerażeniu rodziców, którzy wciąż go przecież szukają” (s. 226). Odzyskiwana zdolność rozpoznawania bliskich, gdyż związanych z antropologicznym wymiarem przestrzeni, doznań po raz kolejny eksponuje przede wszystkim fakt kulturowej, intelektualnej i emocjonalnej przynależności podmiotu do złożonej struktury triesteńskiego palimpsestu. To właśnie „miejskość” ogrodu, a zatem kolejno osadzające się warstwy nadawanych mu znaczeń, nie zaś jego biologiczna, naga i niema postać jest dla Magrisowskiego podmiotu oswojonym punktem odniesienia, właściwym pretekstem mnemotechnicznym oraz lustrem tożsamościowej i autobiograficznej identyfikacji¹².

Zdefiniowana powyżej antropocentryczna koncepcja *genius loci* macierzystego mikrokosmosu ma ponadto kluczowe znaczenie ze względu na jego opisany już potencjał uwrażliwiający. Ogród Miejski, prezentowany jako pierwotne laboratorium zjawisk i doświadczeń, jest pierwszą przestrzenią kontaktu z człowieczeństwem cudzym i własnym, sferą indywidualnych rytuałów inicjacyjnych, terenem oddziaływania czynników kształtujących osobowość jednostki. Klamrowa kompozycja dzieła, a zwłaszcza integrująca fabularną wędrówkę protagonisty rola obu triesteńskich mikrokosmosów daje dodatkowo możliwość zaobserwowania eksponowanej na wielu poziomach narracji niezacieralności znamion owej pierwotnej, humanistycznej, gdyż opartej przede wszystkim na antropologicznym aspekcie doświadczeń, „szkoły uczuć”.

Choć wieńczące wizytę w ogrodzie spostrzeżenie „wszystko już tu było” może, jak wykazałam powyżej, służyć za pryzmat interpretacji wielu z opisywanych w kolejnych rozdziałach *Mikrokosmosów* wrażeń i doświadczeń, to jednak wielopoziomowy paralelizm *Kawiarni San Marco* i *Ogrodu Miejskiego* świadczy o szczególnie znaczącej zależności tych dwóch skrajnie usytuowanych heterotopii. By dokładniej ocenić walor owej zależności, należy przywołać raz jeszcze inauguracyjną podróż protagonisty scenę spojrzenia w lustro kawiarnianej łazienki. Inicjowany tym gestem „drenaż świadomości” prowadzi do odsłonięcia najwcześniejszych etapów procesu kształtowania się tożsamości podmiotu, ukazując w obrazie Ogrodu Miejskiego panoramiczny i przestrzenny przegląd wszystkich oddziałujących nań czynników. Naczelną przyczyną zabiegu sięgnięcia w głąb jest, warto przypomnieć, ontologiczny kryzys przesiadującego przy stoliku San Marco bohatera, jego ambiwalentna

¹² Parafrazuję tutaj sformułowanie autorstwa Katarzyny Szalewskiej, określającej literackie reprezentacje miast mianem „lustra rozpoznań antropologicznych”. Zob. K. Szalewska, *Pasaż tekstowy. Czytanie miasta jako forma doświadczenia przeszłości we współczesnym eseju polskim*, Kraków 2012, s. 7.

relacja z kawiarnianym *genius loci* i domagające się odpowiedzi pytanie o pokrewieństwo i spójność z wizerunkiem pisarza utrwalonym na ozdabiającym lokal malowidle. Biorąc pod uwagę retroaktywny potencjał dokonywanego w Ogrodzie Miejskim odkrycia jako instrumentu reinterpretacji poszczególnych wątków i epizodów powieści, warto zastanowić się w szczególności nad konsekwencjami finalnego „wszystko już tu było” dla ponownego odczytania pierwszego, otwierającego fabularną podróż rozdziału *Mikrokosmosów*. Jak bowiem będę chciała udowodnić, zarówno okoliczności, jak i sposób wstępnej (auto)prezentacji protagonisty w roli obserwatora kawiarnianego mikroświata, zyskują, analizowane z perspektywy *Ogrodu Miejskiego*, godny uwagi wymiar refleksów pierwotnego kosmosu, walor następstw czy „owoców” jego wpływu. W konsekwencji ogół tak zidentyfikowanych elementów można z powodzeniem uznać za formę aluzyjnego usankcjonowania pozycji podmiotu w heterotopii San Marco, zarówno w charakterze podobnego do pozostałych „bywalca” lokalu, jak i w uprzywilejowanej funkcji kronikarza, przepiśującego obserwowaną rzeczywistość na język indywidualnej twórczości.

Warto zwrócić uwagę na rysującą się w obrębie obu rozdziałów ścieżkę personalnego, egzystencjalnego *Bildung* podmiotu ze szczególnym uwzględnieniem tych zawiązujących się w ogrodzie cech, których „dorosła” forma dostrzegalna jest u przegłądającego się w kawiarnianym lustrze protagonisty. W tym kontekście należy w pierwszym rzędzie wyeksponować znaczenie wplecionych w narrację *Ogrodu Miejskiego* migawkowych reminiscencji dzieciństwa, chłopięcych zabaw, obserwacji i doświadczeń emocjonalnych. Spośród nich chciałabym podkreślić kluczową rolę „epizodu z rybką”, szkicowanego już od początku rozdziału, równoległe z eseistyczną narracją wprowadzającą w świat ogrodu:

Dziecko wchodzi do parku i trzymając w ręce mały słoik z wodą, gdzie miota się czerwona rybka, idzie aleją prowadzącą do jeziorka; mimo niewielkich rozmiarów staw zasługuje na taką nazwę, a to ze względu na most, łabędzie, malutkie grotty, pokryte mchem, i wyspę z nenufarami. [...] sądząc po niespokojnych spojrzeniach jakie rzuca na słoik, coś musi być nie tak z rybką, która obija się o ściany słoika i nie pozwala mu zainteresować się czymkolwiek innym. Ale także i ono, zapuszczając się w uporządkowaną gmatwaninę alei, wkracza w gąszcz zakazów i nakazów, wyłaniających się zewsząd, pośród begonii, bratków i stokrotek (s. 209).

Znaczenie tej mikroopowieści, rozwijającej się stopniowo wraz z innymi współtworzącymi fabułę wątkami, wymaga dokładniejszej analizy ze względu na przypisywaną jej symbolikę egzystencjalną, odwołującą się do roli ogrodu jako pierwotnej „szkoły uczuć”. Sygnalizowany w zacytowanym fragmencie akt podporządkowania się wewnętrznemu prawu heterotopii równoznaczny jest z dostosowaniem dziecięcej świadomości i działań do nadrzędnej „logiki przestrzeni”¹³. Ta ostatnia, warto zauważyć, ujęta jest aforystycznie między innymi w przeplatające tekst maksymy o charakterze płynącego bezpośrednio od *genius loci* dekalogu Ogrodu:

¹³ Zob. S. Symotiuk, *Filozofia i genius loci*, Warszawa 1997, s. 99–100.

Tymczasem dziecko niosące rybkę minęło rząd popiersi i zbliży się do jeziorka. Ogród jest obietnicą, ale i cmentarzyskiem prawdziwego życia (s. 225).

Nie wolno deptać trawników, a więc i podejść do wody, ale tabliczka nie zabrania bawić się błotnistym szlamem z brzegów [...]. Zanurzyć ręce w wodzie, żółtej od piasku i ciepłej [...]. Barwa uryny i złota, błoto oblepiające *caldà vita*; ten płyn nie różni się zbyt od krwi, która przyswaja pokarm strawiony przez soki żołądkowe, dociera do serca i sprawia, że zakochany czerwieni się na twarzy (s. 234–235).

Przesycona symbolicznymi znaczeniami parkowa sadzawka staje się funkcjonalnym odpowiednikiem rajskiego drzewa wiedzy w ogrodowym mikrokosmosie. Niemniej, oferowane przez nią doświadczenie inicjacyjne jest dla przeżywającego je dziecka przede wszystkim źródłem odczarowania, goryczy i traumy, emocji fundamentalnych dla kształtującej się od tego momentu tożsamości jednostki:

Dziecko ze słoikiem dotarło nad jezioro. [...] Być może, po raz pierwszy dostrzega odbicie swojej twarzy w żółtawej wodzie, widzi łzy płynące z oczu. Jego rybka, wygrana na parafialnej loterii, jest chora, w słoiku z niewielką ilością wody umrze, ale, być może, tak mu przynajmniej powiedziano, w jezioro wyzdrowieje. [...] Rybka śmiga, wije się, skaleczony, krwawiący palec, pożegnany jest jak nóż, zadaje ból, kroi świat na dwie części jak jabłko i świat nigdy już nie będzie cały. Dziecko tutaj, po drugiej stronie mostka, a świat po drugiej stronie, tam gdzie zniknęła rybka, żeby żyć albo umrzeć. [...] Kilka łez spływa mu po twarzy, zmywa trochę ubrudzone policzki, brudząc się z kolei, dociera do ust, ma słony smak (s. 235).

Nietrudno, jak sądzę, wyznaczyć przyczynowo-skutkowy związek między przytoczonym powyżej epizodem „infantylnego” mikro-dramatu a odgrywaną przez protagonistę pierwszego rozdziału rolę kawiarnianego bywalca, konesera duchowej aury San Marco. Pośród wygłaszanych przez niego spostrzeżeń, zawierających osobliwe *credo* pasażerów kawiarnianej arki Noego, szczególną uwagę chciałabym poświęcić następującemu fragmentowi tekstu: „W San Marco nikt się nie łudzi, że nie było grzechu pierworodnego, a życie jest niewinne i dziewicze; to dlatego trudniej wmówić bywalcom jakieś głupstwo, wręczyć im bilet do Ziemi Obiecanej” (s. 16–17). W opartym na odwołaniach biblijnych opisie majestatycznej, melancholijnej mądrości życiowej bywalców (*nota bene* nawiązującym do teologicznego wymiaru doświadczenia przy sadzawce) wyraźnie dostrzegalne jest niezatarte, choć zracjonalizowane piętno pierwotnego odczarowania, od początku predestynującego protagonistę do zajęcia miejsca przy stoliku triesteńskiej kawiarni. Także nabywana z chwilą wpuszczenia rybki do stawu świadomość wyobcowania ze świata „prawdziwie” rozgrywających się wydarzeń powraca w refleksji o bywalcach, ukrytych w konserwatywnej, bezpiecznej przestrzeni San Marco, alternatywnego, „cienistego stawu” życia przeczekiwanego w ukryciu:

[...] w niektóre wieczory słońce podpala rozłożyste liście krzewów kawowych, okalające medaliony na ścianach, przesuujące się światło topi lustro ze stolikiem w cienistym stawie o lśniących brzegach, ostatnie promienie słońca, które świe-

ci w oddali i zachodzi nad morzem. Z twarzy półzatopionych w ciemnych wodach szyb wydobywa tęsknotę za morską jasnością, ujawnia pragnienie prawdziwego życia. Ale łatwo je uciszyć, jeśli staje się zbyt natarczywe (s. 19).

Niewątpliwie także polifoniczną strukturę narracji można traktować jako kontynuację pierwotnie doświadczonego (i uwewnętrznianego przez podmiot) w Ogrodzie wielogłosu bywalców, postaci i świadectw historycznych. Ważne w tym kontekście jest zauważenie przejmowanej przez autobiograficznego bohatera roli medium zbiorowej pamięci Ogródu, funkcji przywodzącej skądinąd na myśl komentowaną w pierwszym rozdziale powieści pamiętnikarską strategię Giuseppe Fana, u którego „opowiadające «ja» to tylko nić łącząca narrację” (s. 27). Wyróżniającą *Mikrokosmosy* konsekwencją podporządkowania indywidualnego wątku autobiograficznego dominacji narracyjnej polifonii jest właśnie między innymi płynność i nierozróżnialność podmiotów wspomnień przywoływanych w *Kawiarni San Marco* i *Ogrodzie Miejskim*. Refleksja na temat potencjalnie obcego rodowodu własnych (choć może właśnie wtórnie przejętych) wizji przeszłości wyrażana jest zresztą wprost w formie jednego z praw organizujących alternatywną przestrzeń ogrodowej heterotopii:

Może tamtego dnia rodzice w ogóle nie wypuścili go do Ogródu [...]. A jednak widzi twarz żołnierza, miejsce w Ogrodzie gdzie (nie) wydarzył się ten epizod, czerwona, okrągła pomarańczę, jabłko Hesperyd. Może pamięta się również i przede wszystkim nie to, co się przeżyło samemu, ale o czym nam opowiedziano. Rzeczy przydarzają się zawsze innym. Pamięć jest także korektą, poprawką bilansu, aktem sprawiedliwości przyznającym każdemu, co mu się należy, a więc i nam stosowną część (s. 232).

Skutki takiego założenia można zaobserwować w *Mikrokosmosach* również na poziomie formalnym w warstwie powracających, rozmaicie przetwarzanych i ubarwianych epizodów inkrustowanych dowolnie w fabułę powieści. Spośród nich warto wyróżnić oryginalne, „wędrujące” wspomnienie dziecięcych, edypalnych doświadczeń erotycznych, symetrycznie odtwarzane w przestrzeniach dwóch skrajnych triesteńskich heterotopii. W *Kawiarni San Marco* przypisywane jest ono pamięci konkretnej postaci bywalca i przedstawiane jako punkt odniesienia stosowanej przez niego strategii „retuszowania” przykrych doznań z dzieciństwa:

Stopniowo [pan Crepaz] cofał się coraz dalej, aż do tamtej dziewczynki w białych skarpetkach w Ogrodzie Miejskim, która kazała mu naprawić coś w kole, a zaraz potem odjechała [...]. Były jeszcze kobiety, z powodu których cierpiał w czasach jeszcze bardziej odległych, przyjaciółki matki i matki jego kolegów, eleganckie i wyperfumowane. Brały na ręce i pieściły innych, całowały ich i głaskały po policzku albo wkładały im do ust czekoladki popychając palcem z lakierowanym paznokciem (s. 21).

W *Ogrodzie Miejskim* ta sama seria epizodów przedstawiana jest w innej formie jako wydarzenia wciąż dziejące się w heterotopijnym nie-czasie lub bezosobowe wspomnienia przypisane pamięci miejsca, nie zaś pojedynczej osoby:

Biorą na ręce, głaszczą po twarzy; ręka ma długie palce, czułe i mocne, stanowcze, czerwone paznokcie muskają policzek [...]. Pani Tauber rozdaje chętnie czekoladki, wyjmując je z papierka tymi swoimi czerwonymi paznokciami, nadgryza, a potem wkłada do ust dziecka, popychając nieco palcem. Plac obok nie może poszczycić się koncertami Ferencza Lehara [...], a jedynie wypożyczalnią rowerów. Ta ostatnia cieszy się wielkim powodzeniem i stanowi w dodatku rodzaj pośredniego etapu na drodze edukacji sentymentalnej [...]. Elena jeździ na rowerze; ma piękne nogi, szczupłe i mocne, a na stopach białe skarpetki [...]. Kiedy rower się psuje, traci cierpliwość, bo nie umiemy go zreperować [...] (s. 236–237).

Niejednoznaczny i niestały (pod względem „wywołującego” je podmiotu) status przytoczonych reminiscencji, przynależących w pierwszym rzędzie do przestrzeni Ogródu i jego *genius loci*, można odczytać w kategoriach refleksji autobiograficznej i metaliterackiej, aluzyjnie podejmującej temat wpływu pierwotnego mikrokosmosu na indywidualną poetykę ukształtowanego tam twórcy. W opisywanej scenerii San Marco, a zwłaszcza w sylwetkach umieszczanych na jej tle postaci, można bowiem dostrzec częściową projekcję określonego przez Ogród „stanu umysłu” narrators-protagonisty, twórczo (re)konstruującego postrzeganą rzeczywistość przy pomocy repertuaru nabytych i znanych sobie narzędzi (motywów, toposów, archetypów, modeli narracyjnych). Z tego powodu wieńczący fabułę powrót do źródłowego mikrokosmosu może być interpretowany również jako retrospekcyjne spojrzenie autobiograficznego protagonisty na genezę własnej twórczości; jako „artystyczna”, równoległa z „egzystencjalną” ścieżka podejmowanego „drenażu świadomości”. Warto zatem i w tym przypadku zasygnalizować konsekwencje finalnego „wszystko już tu było” dla odczytania poszczególnych passusów *Kawiarni San Marco*, na czele z sugestywną deklaracją pisarskiego *credo* wygłaszaną od kawiarnianego stolika:

Nie jest źle zapełniać stronice pod szyderczym uśmiechem wiszących nad konturem masek i wśród obojętnych, siedzących wokół ludzi. Taki życzliwy brak zainteresowania koryguje złudzenie wszechmocy, kryjące się w pisaniu, które usiłuje uporządkować świat za pomocą kartek papieru i wymądrzać się o życiu i śmierci. Chcąc nie chcąc, pióro zanurza się w atramencie z odrobiną pokory i ironii. Kawiarnia jest miejscem idealnym do pisania (s. 15).

Sygnalizowane przez narrators-protagonistę cechy jego własnej twórczości, przedstawione jako związane i współbrzmujące z charakterem kawiarnianej aury, warto odnieść do konkretnych fragmentów *Ogródu Miejskiego* ze szczególnym uwzględnieniem tych passusów, w których wyróżnione zostają kluczowe wyznaczniki pisarstwa utrwalonych na posągach „bywalców”. W wyniku takiego porównania ponownie zarysowują się bowiem paralele obu skrajnych mikrokosmosów, po raz kolejny zwracając uwagę na konstytutywną dla twórczego rozwoju podmiotu rolę Ogródu: bezgłowy Svevo określany jest tam jako „wielki ironista” (s. 232), poezja Saby przedstawiana jako pozbawiona złudzeń i „pozwalając[a] ujrzeć ciemne dno życia i jego impulsów, jego wdzięk i jego nieujarzmione okrucieństwo” (s. 227), a Joyce’owska „namiętność [...] do knajp” (s. 222) i kawiarni prezentowana

jako jeden z ważniejszych elementów triesteńskiego doświadczenia irlandzkiego pisarza. Nabywane zatem, chcąc nie chcąc, w San Marco pisarskie nawyki można interpretować także jako przedłużenie i rozwinięcie wzorców triesteńskiej tradycji, wpisanej w *genius loci* ogrodowej heterotopii i wpływającej na triesteńskiego wychowanka lokalnej „szkoły uczyć”.

Całość zaprezentowanych powyżej rozważań pozwala, jak sądzę, rozpoznać w Magrisowskich *Mikrokosmosach* oryginalny przykład pisarstwa auto/bio/geograficznego, nakierowanego w szczególności na ukazywanie związków między indywidualnym życiorysem a przestrzenią kształtującą i kształtowaną przez jednostkę. W konkretnym przypadku analizowanej przeze mnie powieści problematyka oddziaływania pierwotnego mikrokosmosu może być zaobserwowana na wielu płaszczyznach: w warstwie tematycznej jako jedno z podejmowanych w eseistycznym komentarzu zagadnień, ale także, co interesujące, w warstwie konstrukcyjnej, umożliwiając tym samym zinterpretowanie schematów organizujących fabułę i wyróżniających się wyznaczników narracji. Należy przy tym zaznaczyć, że choć głównym punktem odniesienia jest w moich rozważaniach przestrzeń ogrodu, to jednak nie idzie o jego naturalny, „dziki” wymiar, a właśnie – co starałam się udowodnić – o „miejskość”, „mieszczkańskość”, „triesteńskość” i heterotopijną „palimpsestowość”, które są u Magrisa fundamentalnymi składnikami i czynnikami kształtującego potencjału.

Bibliografia

- Ara A., Magris C., *Trieste. Un'identità di frontiera*, Torino 2007.
- Benjamin W., *Berlińskie dzieciństwo około roku tysiąc dziewięćsetnego*, przeł. A. Kopacki, „Literatura na Świecie” 2001, nr 8/9.
- Fertilio D., *Magris. Esilio nel cerchio incantato*, „Corriere della Sera” 1996, nr z 24 VIII.
- Gilloch G., *Myth and Metropolis: Walter Benjamin and the City*, Cambridge 1997.
- Magris C., *Miejsca literatury – Triest*, [w:] tegoż, *Itaka i dalej*, przeł. J. Ugniewska, Sejny 2009.
- Magris C., *Mikrokosmosy*, przeł. J. Ugniewska, A. Osmólska-Mętrak, Warszawa 2002.
- Magris C., *Prefazione*, [w:] W. Benjamin, *Immagini di città*, przeł. na j. włoski G. Backhaus i in., Torino 2007.
- Rybicka E., *Geopoetyka. Przestrzeń i miejsce we współczesnych teoriach i praktykach literackich*, Kraków 2014.
- Rybicka E., *Modernizowanie miasta. Zarys problematyki urbanistycznej w nowoczesnej literaturze polskiej*, Kraków 2003.
- Sławek T., *Vedi Napoli, e poi muori! Neapol i genius loci*, [w:] *Genius loci w kulturze europejskiej: Kampania i Neapol. Szkice komparatystyczne*, red. tenże, A. Wilkoń, współpr. Z. Kadłubek, Katowice 2007.
- Symotiuk S., *Filozofia i genius loci*, Warszawa 1997.
- Szalewska K., *Pasaż tekstowy. Czytanie miasta jako forma doświadczenia przeszłości we współczesnym eseju polskim*, Kraków 2012.
- Zeidler-Janiszewska A., *Berlińskie loggie – paryskie pasáže. Miasto jako „pretekst mnemotechniczny”*, [w:] *Pisanie miasta – czytanie miasta*, red. taż, Poznań 1997.

„It was all there already, from the beginning” – *Microcosms* by Claudio Magris as a Triestine auto/bio/geography

Abstract

The aim of my article is to study the relation between the subject and the city, focusing on the case of an autobiographic essayistic novel by a contemporary Italian writer Claudio Magris. The space of Trieste, author's native city, plays a multiple role in the *Microcosms* narration. On one hand, it works as a “mnemotechnical pretext” for the protagonist's sentimental journey into the past, both individual and collective. On the other hand, the city space can be seen as an active factor, shaping the hero's “triestine” state of mind and reflecting itself in the novel's poetics. In my analysis, I refer to some essential categories of geopoetics (“auto/bio/geography” by Elżbieta Rybicka, Tadeusz Sławek's and Stefan Symotiuł's interpretations of *genius loci*), as well as to Walter Benjamin's oeuvre, which I consider one of the most important *Microcosms*' intertexts.

Słowa kluczowe: Claudio Magris, miasto, Triest, auto/bio/geografia, przestrzeń, *genius loci*

Keywords: Claudio Magris, Trieste, city, auto/bio/geography, space, *genius loci*

Annales Universitatis Paedagogicae Cracoviensis

Studia Historiolitteraria 17 (2017)

ISSN 2081-1853

DOI 10.24917/20811853.17.17

Katarzyna Bielewicz

Uniwersytet Pedagogiczny im. KEN w Krakowie

Narracja autobiograficzna a relacje geoprzestrzenne w prozie Magdaleny Tulli

W prozie o charakterze autobiograficznym Magdaleny Tulli, najpierw we *Włoskich szpilkach*, a następnie w będącym niejako ich dopełnieniem *Szumie*, zaakcentowane zostało polsko-włoskie pochodzenie głównej bohaterki. Ukazana jako dziewczynka w wieku szkolnym, później jako dorosła kobieta podejmuje wysiłek poradzenia sobie z własną tożsamością¹. Włoskie korzenie bohaterka dziedziczy po ojcu – Vico

¹ Istotnym elementem składowym tożsamości głównej bohaterki powieści jest również jej przynależność do drugiej generacji powojennej. Posługując się rozumieniem postąpięci zaproponowanym przez Marianne Hirsch (zob. M. Hirsch, *Żałoba i postpamięć*, przeł. K. Bojarska, [w:] *Teoria wiedzy o przeszłości na tle współczesnej humanistyki*, red. E. Domańska, Poznań 2010, s. 254), należy zwrócić uwagę, że implikuje ono odmowę ważności narracji drugiego pokolenia w zderzeniu z narracjami ocalałych. Dochodzi zatem do sytuacji, w której muszą oni walczyć o swoją tożsamość, by zapobiec alienacji, odrzuceniu. Pisze o tym Marta Rusek w kontekście prozy Tulli, twierdząc, że poczucie nieprzystawalności do świata jest tak silne, iż wyzwała pragnienie zaprzeczania siebie, bycia antysobą. Wedle badaczki wynika ono z rozpacz, wstydu i poniżenia, skorelowanych z buntem przeciwko obowiązującym normom, wzorcom, oczekiwaniom i przekonaniom o nieistotności własnej egzystencji. Dodaje również, że „historię tych zmagania można odczytać jako nieuświadomioną, acz żarliwą walkę o własną podmiotowość z uprzedmiotawiającym stanowiskiem dorosłych” (M. Rusek, *Niewysłuchany krzyk. Infantylnizm à rebours w powieściach Magdaleny Tulli*, [w:] *Światy dzieciństwa. Infantylnizacje w literaturze i kulturze*, red. M. Chrobak, K. Wądolny-Tatar, Kraków 2016, s. 347). Poczucie osamotnienia towarzyszy bohaterce *Włoskich szpilek* i *Szumu* bezustannie, a brak poczucia przynależności i niemożliwość dopasowania się do otoczenia wydają się stygmatyzować bohaterkę powieści. Ewa Wiegandt, przytaczając wywiad, którego udzieliła Agnieszce Wolny-Hamkało Magdalena Tulli, zwraca uwagę na wypowiedź autorki, motywującą powstanie jednej z powieści: „Teraz myślę, że wydawałam te książki, żeby być razem z innymi. Coś takiego wydarzyło się dopiero wtedy, kiedy wydałam *Włoskie szpilki*. Najróżniejsi ludzie mówią teraz, że to są także ich sprawy. To wielka przyjemność. Widocznie szukałam poczucia wspólnoty”, M. Tulli, *Przestrzaszyłam się, ale tym razem nie było czego*, <https://www.tygodnikpowszechny.pl/przestrzaszylam-sie-ale-tym-razem-nie-bylo-czego-16477> [dostęp: 10.05.2017], za: E. Wiegandt, „*To*” *Magdaleny Tulli*, „Poznańskie Studia Polonistyczne. Seria Literacka” 2013, nr 22, s. 143.

Tullim, który osiedla się, ku powszechnemu zdziwieniu, w Polsce, zakłada tu rodzinę i stara się przystosować do otaczającej go rzeczywistości. Choć wywodzi się z Mediolanu, gdzie wciąż mieszkają jego krewni, miasta charakteryzowanego przez dziecięcą bohaterkę w sposób przesycony intensywnymi barwami w odróżnieniu od warszawskiej szarości, decyduje się na zamieszkanie z dala od miejsca swojego urodzenia.

Prawdopodobnie decyzja ta motywowana była wspomnieniami przeszłości, towarzyszącymi mu wśród włoskich krajobrazów. Vico pod koniec II wojny światowej był partyzantem i walczył w Alpach, co więcej, w tej ich części, w której spędzał w dzieciństwie wakacje z rodziną. Przedstawione zarówno we *Włoskich szpilkach*, jak i w *Szumie* historie członków włoskiej rodziny Tullich pełne są chwalebnych czynów jego przodków, zasłużonych dla kraju, podczas gdy Vico wcale nie czuje się bohaterem, nie wpisuje się tym samym w rodzinną historię. Prawdopodobnie właśnie dlatego decyduje się na sporadyczne odwiedzanie ojczyzny, najczęściej w sprawach zawodowych. Z powieści Tulli posiadających cechy narracji autobiograficznych dowiadujemy się jednak, że ucieczka przed widmami przeszłości nie przyniosła oczekiwanych skutków. W *Szumie* czytamy:

Mój ojciec też nie lubił wspomnień, tak samo jak matka, chociaż z innych powodów. Nad ranem przychodzili do niego żołnierze Wehrmachtu. Ojciec miał dobry wzrok i równie dobrą pamięć, pamiętał każdego z nich. Miał też pewną rękę. Dziwne, że po tylu latach wiedzieli, gdzie go szukać. Umieli znaleźć go w Mediolanie, choć po wojnie zmienił adres – dawny dom poszedł do rozbiórki, osłabiony wybuchami alianckich bomb. Trafiali nawet do naszego warszawskiego mieszkania, widocznie żelazna kurtyna też nie była dla nich przeszkodą. Przychodzili przeważnie w pojedynkę, każdy w zielonkawoszarym mundurze i z ciemną dziurką pośrodku czoła. Właśnie o tę dziurkę mieli do niego żal [...]².

Vico chce zatem zapomnieć o przeszłości, zakładając rodzinę w Polsce, i tutaj właśnie stara się sprostać życiowym wymaganiom. Co więcej, Tulli zaznacza, że ojciec nie wsiadłby do samolotu bez powrotnej wizy. Wolał uniknąć sytuacji, w której wprost z lotniska zostałyby odesłany do Mediolanu. Niezależnie od tego, jak długo musiał na nią czekać, nigdy nie wyruszył do ojczyzny bez gwarancji powrotu białej do paszportu. Fakt, że dobrowolnie osiedlił się w Polsce, wydaje się do tego stopnia irracjonalny, że nawet jego córka mówi o nim z poczuciem dezorientacji:

– No, no! – mruknął szewc, kiedy [matka] posłała mnie z butami do naprawy. Gdzie ojciec znalazł takie buty?

– W Mediolanie. Bo on jest stamtąd – pośpieszyłam z wyjaśnieniami.

– Cha, cha! – śmiał się szewc. – Stamtąd!

Bo jeśli stamtąd – założmy na chwilę, z przymrużeniem oka, że naprawę – to po co miałyby tutaj siedzieć? Po co w ogóle miałyby przyjeżdżać do naszego deszczu i mżawki, do ciemnych poranków, do wczesnego zmiernych. Do rozgotowanego makaronu i cierpkich jabłek. Do wyrobów państwowego przemysłu. [...]

² M. Tulli, *Szum*, Kraków 2014, s. 103.

W tym kraju nikt nie chciał mieszkać, naprawdę nikt – oprócz mojego ojca. I właśnie dlatego granice musiały być zamknięte³.

Podkreśla również, że już niczego nie była pewna i wszystko wydawało jej się możliwe. Pod wpływem ludzi, którzy podważali autentyczność włoskiego pochodzenia jej ojca, podawała w wątpliwość nawet istnienie Mediolanu – to, że istniał naprawdę, wiedziała z autopsji – ale czy jego mieszkańcy byli prawdziwymi Włochami, czy też udawali – tego nie wiedziała na pewno. Powszechnie niezrozumiałe było również zachowanie jej matki, która w przeświadczeniu wielu osób „złapała Pana Boga za nogi”, a tymczasem nie zamierzała w ogóle skorzystać z szansy ucieczki z szarej PRL-owskiej rzeczywistości.

Uporczywe pozostawanie w kraju matki, choć była możliwość ułożenia sobie życia za granicą, wiązało się również z insynuacjami, jakoby Vico Tulli wcale nie był tym, za kogo się podaje. Żartobliwie mówiono o nim jako obcokrajowcu wywodzącym się z Włochów pod Warszawą. Kiedy jego córka zgodnie z prawdą opowiadała zdawkowo o wakacjach w Mediolanie, reakcją jej rówieśników były drwiny i ironiczne komentarze. Ojciec głównej bohaterki traktuje wszystkie te podejrzenia, że jego południowy rodowód pochodzi jedynie z przyjętej taktyki tożsamościowej oraz że jego włoskie pochodzenie to jedynie tzw. „sposób na Włocha”, jako wspianiały dowcip. Co więcej, nie próbuje nikogo wyprowadzać z błędu, kpi sobie z tego, co inni mniemają na jego temat. W polskiej rzeczywistości PRL-u żyje na nieco odmiennych warunkach niż pozostali. Towarzyszy mu ciągle zdziwienie wobec otaczającego go świata i problemów życia codziennego. Vico nie traktuje jednak tego ze śmiertelną powagą (w odróżnieniu od swojej żony), o czym dobitnie świadczy sytuacja, w której wchodzi w interakcję z sąsiadem:

– Przepraszam za ciekawość, ale zawsze chciałem o to zapytać... Pan chyba nie jest Polakiem...

Bardzo możliwe, że i dla niego, jak dla wielu innych, istniały tylko dwie narodowości. Ojciec uśmiechnął się wesoło. Nie był Polakiem. Nie pragnął być Polakiem. Reprezentował trzecią narodowość, jedną z rozlicznych trzecich narodowości, których sąsiad w ogóle nie brał pod uwagę. Ojciec przywykł do Polski, chociaż za nią nie przepadał. Ale nikt nie mógł mu za to powiedzieć złego słowa, bo w kieszeni miał zagraniczny paszport, a zatrudniała go placówka kulturalna państwa należącego do drugiej, wrogiej nam, połowy świata.

– Jeśli dobrze rozumiem, o co pan pyta... – ojciec odpowiedział sąsiadowi swoją bardzo poprawną polszczyzną z leciutkim nalotem obcego akcentu. Mrugnął do niego, po czym ustawił się profilem i przejechał palcem po grzbiecie nosa. – O, widzi pan tutaj takie typowe zakrzywienie?⁴

We *Włoskich szpilkach* i *Szumie* należy zwrócić również uwagę na geoprze-strzenną dychotomię: opisane zostały dwie odmiennie przestrzenie: włoska (repre-

³ Tamże, *Włoskie szpilki*, Warszawa 2014, s. 16–17.

⁴ Tamże, s. 135.

zentowana przez Mediolan) i polska (opisywana na przykładzie Warszawy). Pozornie odmienne, są jednak powiązane możliwością ich przedstawienia w kontekście miejsca autobiograficznego, którego systematykę zaproponowała w artykule *Miejsca autobiograficzne. Propozycja w ramach geopoetyki* Małgorzata Czermińska. Miejsca autobiograficzne, według badaczki, „istnieją w literaturze, są wyobrażeniami stworzonymi z opisów, nazw topograficznych wymienionych w tekście, aluzji i metafor”⁵. Autorka artykułu sytuuje je w opozycji do nie-miejsc charakteryzowanych przez Marca Augé jako pozbawione indywidualności, utrzymane w ujednoliconym stylu, przynależnym wszystkim i zarazem nikomu⁶.

Literackie miejsce autobiograficzne jest znaczeniowym, symbolicznym odpowiednikiem autentycznego miejsca geograficznego oraz związanych z nim kulturowych wyobrażeń. Nie istnieje w geograficznej próżni, nie odnosi się do przestrzeni geometrycznej, uniwersalnej i pustej. Związane jest zawsze z topograficznym, materialnym konkretem, nawet jeśli zostanie on poddany przekształceniom literackim, właściwym nie tylko metaforze, możliwej w konwencji realistycznej, ale także pracom oniryzmu i fantastyki⁷.

W systematyce zaproponowanej przez Czermińską istotne znaczenie ma rozróżnienie autobiograficznego miejsca stałego od miejsca poruszonego. Pierwsze z nich jest dane, w pewnym stopniu odziedziczone – w twórczości Tulli dla głównej bohaterki będzie to Warszawa, a dla jej ojca Mediolan. Natomiast charakterystyka miejsca poruszonego wiąże się nierozzerwalnie z przemieszczeniem, wyjściem w świat, dotarciem do jakiegoś celu, w którym z kolei następuje zatrzymanie. W obrębie miejsca autobiograficznego wyróżnione zostały jego rodzaje: miejsce obserwowane, wspomniane, wyobrażane, przesunięte, wybrane i dotknięte. To właśnie ten ciągły ruch, ale i jego różnorakie natężenie, decydują o tym, w który z modeli wpisuje się jednostka tworząca swoje miejsce autobiograficzne. I tak Warszawa jest dla głównej bohaterki prozy Tulli miejscem obserwowanym, czyli takim, którego doświadcza we *Włoskich szpilkach* „tu i teraz” oraz „tam i wtedy” w *Szumie*. W obu przypadkach nie istnieje jednak przestrzenne oddalenie, podmiot jest „stale aktualnie obecny w swoim rzeczywistym obszarze, któremu przygląda się na co dzień i wobec którego tworzy jego literacki obraz”⁸. To właśnie z tym miejscem bohaterka się utożsamia, ono stanowi dla niej główne odniesienie w procesie percepcji rzeczywistości. Mediolan jest natomiast dla niej miejscem nazwanym przez Czermińską wybranym, w którym przebywa jedynie przez krótki okres w ramach odwiedzin rodziny ze strony ojca. Mówi się o nim jako wybranym dlatego, że podmiot jest

⁵ M. Czermińska, *Miejsca autobiograficzne. Propozycja w ramach geopoetyki*, „Teksty Drugie” 2011, nr 5, s. 187.

⁶ M. Augé, *Nie-miejsca. Wprowadzenie do antropologii hipernowoczesności*, przeł. R. Chymkowski, Warszawa 2011.

⁷ Tamże, s. 188.

⁸ Tamże, s. 193.

związany z nim określonymi wartościami, rodzinnymi powiązaniem. Dla bohaterki *Włoskich szpilek* miejsce wybrane łączy się z okresowym azylem, wakacyjną przerwą od szkoły, czyli miejsca łączącego się z ciągłym upokorzeniem. To tam obserwuje barwną miejską rzeczywistość, odmienną od tej, która jest jej dana na co dzień. To miejsce piękniejsze i lepsze, pomimo tego, że dla dziecka takie przemieszczenie oznacza oderwanie od znajomego otoczenia. Jest to również poniekąd miejsce narzucone, w którym niejednokrotnie towarzyszy mu nuda. Dla Vica natomiast Mediolan to miejsce stałe, które niegdyś było miejscem danym, ale z powodu migracji zostało utracone. Warszawa jest dla niego miejscem przesuniętym, jego drugą ojczyzną z wyboru, i choć nie do końca przyjmuje zależności, które nim rządzą, osiedla się i próbuje prowadzić normalne życie. Niezależnie od tego, jaki model miejsca autobiograficznego jest przynależny obu postaciom, istotny jest fakt zazębiania się tych przestrzeni za sprawą ich naznaczania poprzez obecność jednostki w ich obrębie. I chociaż ojca z córką łączą te same miejsca, to obecność postaci w danej przestrzeni nie jest gwarantem istnienia porozumienia pomiędzy nimi. Autobiograficzny dyptyk Tulli to również charakterystyka niełatwych relacji na płaszczyźnie rodzic-dziecko, warunkujących zachowania i postawy wobec świata i innych osób przedstawionych w powieściach.

Vico Tulli nie brał czynnego udziału w życiu swojej córki, w szkole cieszył się nawet „przywilejem nieistnienia”. Lokowanie rodziców na innej płaszczyźnie życiowej, niedostępnej dziecku, dokonuje się we *Włoskich szpilekach* wielokrotnie. Dziecięca bohaterka podkreśla, że prawdopodobnie pochodzą oni z innej planety. Uwypukla tym samym nie tylko nieprzystawalność rodziców do szarej, powojennej rzeczywistości, ale również nieumiejętność nawiązania kontaktu z dzieckiem (być może nawet niechęć lub niemożność jego nawiązania). Odmienność ojca jest tutaj przypisywana jego włoskim korzeniom, podkreśla się, że jego osiedlenie w Polsce zamiast we Włoszech było czystym szaleństwem, decyzją irracjonalną. Nie można jednak oprzeć się wrażeniu, że jest to zdanie podyktowane opinią ogółu, niebiorące pod uwagę osobistych motywacji.

Przywołując postać ojca, należy rozpatrywać raczej jego nieistnienie w życiu bohaterki. Możemy mówić o jego reprezentacjach, o tym, co wnosi do jej życia, nie dbając przesadnie o relację z córką. To po nim dziewczynka dziedziczy drugi komplet słów, które wplatane nieświadomie w zdania w języku polskim śmieszają, brzmią obco. Już samo nazwisko wywołuje w dziecięcej bohaterce *Włoskich szpilek* niechęć. Próbuje go unikać, przedstawiając się jedynie za pomocą imienia. Ojciec głównej bohaterki ukazywany jest jako osoba marginalizowana w życiu rodzinnym, głównie na własne życzenie, a jego włoska odmienność staje się jedynie świetną wymówką. Vico nie zabiega jednak o to, by w nim uczestniczyć. Cotygodniowe rodzinne spotkania przy szarlotce traktuje początkowo jedynie jako powinność, którą należy spełnić, z czasem jednak przestaje na nie przychodzić, co spotyka się ze zrozumieniem pozostałych. Tulli zarzuca ojcu, że przez jego pochodzenie i włoskie elementy wprowadzane do rodzinnego życia, odstawali od innych nawet w zupełnie prozaicznych

rzeczach – w sposobie żywienia się, ubierania (tytułowe włoskie szpilki matki, granatowy sweterek dziewczynki, drastycznie różniący się od szkolnych mundurków pozostałych uczennic, „pachnący zagranicą”).

Ojciec w twórczości Tulli zajmuje widocznie marginalną pozycję. Uwaga autorki skupia się przede wszystkim na matce, która choć pozornie przystaje do polskiej rzeczywistości znacznie lepiej niż jej mąż, nie czuje się wolna i „u siebie”. Kobieta naznaczona poobozową traumą żyje w ciągłym strachu, pragnie zataić swoje żydowskie pochodzenie, a ukrywaniu swojej tajemnicy poświęca całą życiową energię. Sama chęć posiadania dziecka staje się w powieści czystą powinnością kobiety, która za wszelką cenę chce wpasować się w kanony otaczającej ją rzeczywistości. Kobieta nosząca w sobie traumę jest niezdolna do okazywania uczuć i nawiązania kontaktu z dzieckiem. Frank Ankersmit tłumaczy jednak, że osoby, które doświadczyły traumy, pozornie wydają się nią zaledwie dotknięte i zdystansowane względem wydarzeń, będących jej przyczyną. Uważa, że traumatyczne doświadczenie jest oddzielone od normalnego doświadczenia świata⁹. Co więcej, tajemnica przeszłości jest przez osobę dotkniętą traumą strzeżona z niezwykłą skrupulatnością. Sytuację tę opisuje Anna Artwińska w odniesieniu do epoki PRL-u:

Naznaczone katastrofą Zagłady rodziny żydowskie [tu: włosko-polsko-żydowska – KB] miały świadomość, że także w Polsce lat sześćdziesiątych lepiej nie odbiegać od reszty. Presja „polskiego domu” jako konstrukcji zmitologizowanej, opartej na przestrzeganiu określonych reguł, była dla wielu Polaków żydowskiego pochodzenia mocno odczuwalna¹⁰.

Dziecko zwracające na siebie uwagę swoim zachowaniem nie ułatwia kobiecie zadania, polegającego na wtapianiu się w powojenną rzeczywistość. Dodatkowo uwagę na ich rodzinie skupia włoskie pochodzenie jej męża. Nieustająca niepewność, brak poczucia bezpieczeństwa i niepokój w zachowaniu matki udzielają się również dziewczynce, czyniąc ją tym samym spadkobierczynią tego trudnego dziedzictwa. Bohaterka prozy autobiograficznej Tulli poświęca matce zasadniczą część swojej narracji, opisując jej działania i zabiegi w próbach jej wychowania, oschły stosunek rodzicielki do dziecka, brak zainteresowania jego sprawami, odrzucanie jego miłości. Można pokusić się nawet o stwierdzenie, że teksty te są próbą rozrachunku z matką, wypowiedzenia na głos wszystkich zarzutów pod jej adresem. I chociaż bohaterka stara się zrozumieć motywację rodzicielki, zdaje sobie sprawę z tego, że nosiła na swoich barkach ogromny ciężar poobozowej traumy i musiała z nim funkcjonować, to zrozumienie to nie świadczy o pojednaniu. Słowa, w których opisuje sytuacje z dzieciństwa, są pełne powagi. W opisach wielu sytuacji, w których matka musiała interweniować w sprawie dziewczynki, nie znajdziemy ni krzty ironii względem

⁹ F. Ankersmit, *Narracja, reprezentacja, doświadczenie. Studia z teorii historiografii*, red. i wstęp E. Domańska, Kraków 2004, s. 344.

¹⁰ A. Artwińska, *„Zasłużona rodzina polska” albo marcowe gry w genealogie*, [w:] *Rok 1966. PRL na zakręcie*, red. K. Chmielewska, G. Wołowicz, T. Żukowski, Warszawa 2014, s. 375.

dziecięcego „ja”, wynikającej chociażby z patrzenia na nie z perspektywy czasu. Wydaje się wręcz, że główna bohaterka powieści wciąż rozpamiętuje te wydarzenia z przejmującym poczuciem niesprawiedliwości i z ogromnym żalem mimo upływu lat.

Właśnie ze względu na takie podejście proponuję, by narrację tę określić jako introwertyczną. W odróżnieniu np. od prozy Anny Janko, która w *Małej zagładzie* stara się wprowadzić ogólnospołeczny i kulturowy wymiar narracji o wojennym dziedzictwie, włączając do powieści nie tylko własne, ale i cudze wspomnienia i doświadczenia (narrację tę określam jako opozycyjną, a więc ekstrawertyczną), Tulli prowadzi narrację skupioną na własnych przeżyciach i odczuciach. W jej centrum stawia samą siebie, w dodatku w podmiotowym podwojeniu („ja” dziecięce i „ja” dorosłe) i własne problemy, które we *Włoskich szpilkach* urastają do rangi niemożliwych do rozwiązania i przewyższających te, z którymi muszą mierzyć się dorośli. W przytoczonej wcześniej sytuacji, kiedy sąsiad rodziny Tullich podejrzewa jej ojca o żydowskie pochodzenie, bohaterka nie myśli o tym, jakie konsekwencje mógłby ponieść Vico za swoje lekceważące zachowanie, wie natomiast, że musi się za niego wstydzić i ma mu za złe taką postawę. Oczywiście reakcję dziewczynki można interpretować jako właściwą dla dziecięcego rozumowania, stawiania siebie w centrum i wiążącego się z tym spojrzenia na rzeczywistość, ale autorka postępuje jeszcze krok naprzód, konfrontując we *Włoskich szpilkach* swoje dziecięce „ja” z „ja” dorosłym.

To prawdopodobnie poczucie obowiązku, którego według niej nie spełniła jej matka, każe dorosłej bohaterce *Włoskich szpilek* odbyć podróż, tym razem jednak nie w przestrzeni, a w czasie. Niejako chce temu dziecku zadośćuczynić za przewinienia matki. Wydaje się jednak, że podróż, którą kobieta odbywa, to nie najlepszy pomysł na rozwiązanie jej problemów. I chociaż bohaterka zapewnia czytelnika, że ma świadomość dystansu, jaki dzieli ją względem ówczesnej rzeczywistości, podróż ta przebiega nadzwyczaj płynnie:

Proszę tylko nie pytać, jak się tam dostałam. Na pewno nie wysiadłam z autobusu na tej pętli. Nawet gdybym chciała, nie mogłabym. Przecież wiem, że już jej nie ma. Od dawna wszystko tam wygląda inaczej. Wysadzony kiedyś w powietrze pałac, odbudowany ni stąd ni zowąd, gdy inne rekonstrukcje zaczęły się już trochę sypać, teraz zasłania widok na rzekę i most, od razu wiedziałam, gdzie jestem. Tam. Znowu tam¹¹.

Takie „wtopienie się” w przeszłość ma zdaniem Eweliny Rąbkowskiej charakter autoterapeutyczny. Bohaterka fizycznie spotyka się z dziecięcym „ja”. Patrzy na zmarznięte, głodne i będące w opłakanym stanie dziecko, wie też, że dziewczynka nie jest akceptowana przez rówieśników i została odrzucona przez matkę¹². Zabiera

¹¹ M. Tulli, *Włoskie szpilki*, s. 106.

¹² Mówi również o tej relacji następująco, dokonując przy tym ciekawego zabiegu różnicowania – nie pisze o dziecku jak o sobie, chociaż jego matkę utożsamia ze swoją: „Muszę przyznać, że żal mi tego dziecka. Także dlatego, że w końcu musiało się poddać. Cichło stopniowo. Być może w miarę jak postać mojej matki zacierała się w jego pamięci. [...] Kiedy matka wróciła, dziecko jej nie poznało. Prawdę mówiąc, ona też go nie poznawała”, M. Tulli, *Włoskie*

ją do restauracji, gdzie jedzą wspólnie posiłek, następuje tu również próba nawiązania bliższej relacji. Dziecko jest jednak milczące, odpowiada jedynie zdawkowo na zadawane mu pytania. Badaczka zwraca uwagę na fakt, że to cierpienie, poczucie obcości, wszystkie skargi względem niesprawiedliwości, wygłasza za dziewczynkę dorosła bohaterka, niejako próbując ją wyręczyć w tym zadaniu i tym samym zdjęć ciężar z jej barków. „Terapeutyczna misja wspomnieniowa” – w takich słowach Rąbkowska opisuje zabieg fabularny Tulli – kończy się jednak porzuceniem dziecka przez dorosłe „ja”. Jest to konieczne, by uniknąć pułapki zapętlenia, utknięcia, także w porządku narracyjnym.

Eksperyment fabularny Tulli stał się zatem z jednej strony tajemniczą eskapadą, ale zdaje się, że nie zyskał uznania. Spotkania dorosłego z dzieckiem niosą złą emocję, podobnie jak bolesno-rozkoszna nostalgia, która łatwo może zmienić się w uzależnienie. Dlatego bezpieczniej kreować takie spotkania nie w warstwie fabularnej, ale językowej, z zachowaniem dużego dystansu¹³.

W autobiograficznych powieściach Tulli trudno jednak znaleźć wypowiedzi świadczące o owym dystansie, szczególnie dystansie emocjonalnym. Przebijają spod ich powierzchni ogromny smutek i rozgoryczenie. Można zatem, upraszczając, mówić o polskiej powadze w opisie rzeczywistości i opozycyjnej wobec niej włoskiej optyce, zakładającej próbę radzenia sobie z przeszłością bez rozdrapywania ran. Ów dysonans w traktowaniu rzeczywistości przez rodziców dziewczynki ma swoje źródło w przestrzennym ułożeniu. Oboje starają się iść na kompromis, matka nosi włoskie ubrania i buty, przystosowuje się do włoskości męża, bo ta, odciągając uwagę od jej żydowskiego pochodzenia, wydaje się sprzyjać jej zabiegom ukrywania tajemnicy; ojciec natomiast przenosi się do Polski, rezygnuje z życia, które dobrze zna, na rzecz polskiej rzeczywistości PRL-u. Można odnieść jednak wrażenie, że wydarzenia sprzed lat w dużej mierze ułatwiają mu podjęcie tej decyzji, nie wynika ona do końca z przekonania o tym, że powinien to zrobić dla dobra rodziny. Matka bohaterki traktuje życie, w odróżnieniu od ojca, ze śmiertelną powagą, co w kontekście jej wojennych przeżyć jest rzeczą zrozumiałą. Tę powagę względem otaczającego ją świata i międzyludzkich relacji dziedziczy po niej dziecko. Co więcej, można odnieść wrażenie, że wykorzystuje ją przeciwko matce. Wszystkie zarzuty formułowane względem jej postępowania wobec dziecka charakteryzuje oschła krytyka, rzeczowość i skrupulatność w opisie.

Należy zatem zwrócić szczególną uwagę w odczytywaniu polsko-włoskich relacji w prozie Magdaleny Tulli na fakt braku porozumienia między jej główną bohaterką, utożsamianą z autorką, a jej rodzicami. Szczególnie relacja z ojcem, pozbawiona podstawowego aktu komunikacji międzyludzkiej, staje się przyczyną poczucia od-

szpilki, s. 31. Nie jest to zabieg jednokrotny, w innym miejscu powieści możemy przeczytać: „Śniło mi się czasem, że znowu jestem w jej skórze. Pani wytrząsa zeszyty z mojego tornistra razem z mokrymi chustkami do nosa i nadgryzione kasztany toczą się po stole”, tamże, s. 101.

¹³ E. Rąbkowska, *Potrzeba początku. Kategoria dzieciństwa w polskiej współczesnej prozie wspomnieniowej (1987–2014)*, Warszawa 2015, s. 182.

mienności córki względem swojego połowicznie włoskiego pochodzenia. Problem braku komunikacji stron realizuje się tutaj w mikroskali, w obrębie polsko-włoskiej rodziny. Niebagatelny wpływ na te relacje ma także przeszłość matki, naznaczona wojenną traumą. Istotne są też zależności przestrzenne – doświadczanie tego samego miejsca może realizować się w zupełnie odmienny sposób, zależny od przeszłych wydarzeń, od bagażu pamięci. Płaszczyzny te wydają się ze sobą zazębiać, tworząc niebanalną historię rodzinną. Mają również wpływ na sposób prowadzenia narracji autobiograficznej, decydując o jej introwertycznym charakterze. Proza Tulli to ciągłe mierzenie się z wewnętrzną, zakorzenioną w niej obcością. Jednak żeby móc tę inność scalić, potrzebna jest na to zgoda na siebie i chęć podjęcia mediacji. Obcość utożsamiana jest w książkach Tulli z postacią ojca. Dziecięca bohaterka *Włoskich szpilek* pisze o ich relacjach w następujących słowach: „Jakoś tak było, że nie rozmawialiśmy więcej niż to konieczne i zawsze w jego języku, nigdy w moim. A przecież jego język byłby moim, gdybyśmy mieli wspólne tematy”¹⁴. Horyzont włoski miałby szansę scalić się z polską tożsamością, gdyby została podjęta próba nawiązania porozumienia.

Bibliografia

- Ankersmit F., *Narracja, reprezentacja, doświadczenie. Studia z teorii historiografii*, red. i wstęp E. Domańska, Kraków 2004.
- Artwińska A., „Zasłużona rodzina polska” albo marcowe gry w genealogie, [w:] *Rok 1966. PRL na zakręcie*, red. K. Chmielewska, G. Wołowicz, T. Żukowski, Warszawa 2014.
- Augé M., *Nie-miejsca. Wprowadzenie do antropologii hipernowoczesności*, przeł. R. Chymkowski, Warszawa 2011.
- Czermińska M., *Miejsce autobiograficzne. Propozycja w ramach geopoetyki*, „Teksty Drugie” 2011, nr 5.
- Hirsch M., *Żałoba i postpamięć*, przeł. K. Bojarska, [w:] *Teoria wiedzy o przeszłości na tle współczesnej humanistyki*, red. E. Domańska, Poznań 2010.
- Rąbkowska E., *Potrzeba początku. Kategoria dzieciństwa w polskiej współczesnej prozie wspomnieniowej (1987–2014)*, Warszawa 2015.
- Rusek M., *Niewysłuchany krzyk. Infantyizm à rebours w powieściach Magdaleny Tulli*, [w:] *Światy dzieciństwa. Infantylicyzacja w literaturze i kulturze*, red. M. Chrobak, K. Wądołny-Tatar, Kraków 2016.
- Tulli M., *Szum*, Kraków 2014.
- Tulli M., *Włoskie szpilki*, Warszawa 2014.
- Wiegandt E., „To” *Magdaleny Tulli*, „Poznańskie Studia Polonistyczne. Seria Literacka” 2013, nr 22.

¹⁴ M. Tulli, *Włoskie szpilki*, s. 136.

Autobiographical narration and spacial relations in prose of Magdalena Tulli

Abstract

The article sets out to understand the autobiographical diptych of Magdalena Tulli's *Włoskie szpilki* and *Szum* through the prism of geopoetics. It presents the opposition of Italianness represented by Milano against Polishness identified with descriptions of post-war Warsaw. Seemingly distinct areas are connected by the possibility to present them in the context of autobiographical place. Also analyzed were family relations with particular attention paid to the specificity of functioning of a family with Polish-Italian-Jewish roots.

Słowa kluczowe: Magdalena Tulli, geopoetyka, narracja autobiograficzna

Keywords: Magdalena Tulli, geopoetic, autobiographical narration

Annales Universitatis Paedagogicae Cracoviensis

Studia Historicolitteraria 17 (2017)

ISSN 2081-1853

DOI 10.24917/20811853.17.18

Artur Gałkowski

Uniwersytet Łódzki

Świat onimiczny sagi o wiedźminie Andrzeja Sapkowskiego w przekładzie na język włoski

Andrzej Sapkowski to bez wątpienia najśłynniejszy współczesny polski pisarz gatunku *fantasy*, autor znany głównie z serii książek w cyklu nazywanym „sagą o wiedźminie”, tłumaczonych na kilkanaście języków świata, w tym włoski. We Włoszech między 2010 a 2016 r. saga została opublikowana w komplecie przez wydawnictwo Nord (Bergamo)¹.

Za przekładem wszystkich części sagi na język włoski stoi Raffaella Belletti, włoska tłumaczka literatury pięknej z języka angielskiego oraz słowiańskich: rosyjskiego, polskiego i czeskiego. Te zresztą języki Belletti studiowała na Uniwersytecie Rzymskim La Sapienza, odbywając pobyty studyjne również w Warszawie i Pradze. Jak sama przyznaje², lubi tłumaczyć literaturę współczesną, stąd w jej dorobku książki takich choćby polskich pisarzy jak Kazimierz Brandys, Olga Tokarczuk, Paweł Huelle, Jacek Dehnel, Tomasz Konatkowski, Magdalena Tulli czy właśnie Andrzej Sapkowski.

Pomimo tego, że tłumaczka nie uznaje gatunku *fantasy* za literaturę „wysoką”, podziela jednak współczesną fascynację tym rodzajem pisarstwa wśród czytelników. Rozumie, że odpowiada ono potrzebom określonych gustów odbiorców, również w kontekście kultury masowej, która poprzez nowoczesne narzędzia medialne

¹ *Il guardiano degli innocenti*, Bergamo 2010 (pol. *Ostatnie życzenie*, Warszawa 1993); *La spada del destino*, Bergamo 2011 (pol. *Miecz przeznaczenia*, Warszawa 1993); *Il sangue degli elfi*, Bergamo 2012 (pol. *Krew elfów*, Warszawa 1994); *Il tempo della guerra*, Bergamo 2013 (pol. *Czas pogardy*, Warszawa 1994); *Il battesimo del fuoco*, Bergamo 2014 (pol. *Chrzest ognia*, Warszawa 1996); *La Torre delle Rondine*, Bergamo 2015 (pol. *Wieża jaskółki*, Warszawa 1997); *La signora del lago*, Bergamo 2015 (pol. *Pani jeziora*, Warszawa 1999); *La stagione delle tempeste*, Bergamo 2016 (pol. *Sezon burz*, Warszawa 2013).

² Zob. wywiad z R. Belletti, „La Porta sui Mondì”, 22 VII 2015, <http://la-porta-sui-mondi.blogspot.com/2015/07/intervista-raffaella-belletti.html> [dostęp: 3.04.2017]. Dalsze odwołania do stwierdzeń tłumaczki pochodzą z tego samego źródła.

pozwala zapoznać się z fantastycznym światem narracji typu *fantasy*³. A mam tu na uwadze przede wszystkim fabularną grę komputerową typu *video game*, która powstała w wytwórni CD Projekt RED na kanwie powieściowej sagi o wiedźminie Sapkowskiego (dotąd trzy części, niezwykle popularne w całym świecie).

Od razu przyznać należy, że propozycje literackie Raffaelli Belletti, m.in. te dotyczące rozwiązań przekładowych w zakresie onimii, znajdują swoje przełożenie w grze. Mowa tu będzie zatem o nazewnictwie sagi o wiedźminie zarówno w samych książkach Sapkowskiego w tłumaczeniu na język włoski, jak i o translacji treści gry video. Przy czym należy pamiętać, że repertuar nazewnictwa gry o wiedźminie jest bogatszy, nieograniczony pierwowzorem⁴.

W tłumaczeniu, a w zasadzie kreowaniu dodatkowych nazw bohaterów, stwórców, miejsc, obiektów, we włoskiej wersji gry Raffaella Belletti nie uczestniczyła. Zresztą moje zainteresowanie kieruję głównie w stronę jednostek onimicznych zamieszczonych w tekstach Sapkowskiego i przeniesionych do włoskiej wersji cyklu o przygodach wiedźmina⁵. Ważne jest jednak i to, że – jak przyznaje sama Belletti – nazewnictwo wprowadzone przez nią do przekładu sagi było konfrontowane z propozycjami w pierwszych dwóch częściach gry video, przede wszystkim *The Witcher* (2007), ale także *The Witcher 2: Assassins of Kings* (2011), i ich adaptacji na język włoski. Przy ustalaniu wkładu Belletti do wielu propozycji tłumaczenia onimów świata przedstawionego w kolejnych powieściach sagi o wiedźminie jest to bardzo ważne.

Skłaniam się wręcz ku twierdzeniu, że Belletti w dobrej wierze zachowała zgodność licznych odpowiedników onimicznych znanych z tłumaczenia gry na język włoski (również za Witcher Wikia), co sprawia, że między światem narracji literackiej a światem fabuły gry nie ma rozbieżności mogących wprowadzać niepotrzebną konfuzję. Tłumaczka uwzględniła dla porządku różnice (np. w nazwie rodzajowej samego protagonisty – wiedźmina, por. niżej), *nota bene* sugerowane przez Sapkowskiego, aby tłumacze sagi nie kalkowali w przekładzie powieści rozwiązań przyjętych przez translacje gry *The Witcher*. Skądinąd to zastrzeżenie nie okazuje

³ Więcej na temat gatunku *fantasy*, a jednocześnie udziału onimii w tego typu literaturze zob. I. Domaciuk-Czarny, *Nazwy własne w przestrzeni literackiej i wirtualnej typu fantasy*, Lublin 2015; zob. także G. Trębicki, *Fantasy. Ewolucja gatunku*, Kraków 2009 oraz J. Allen, *Encyklopedia fantasy*, przeł. P. Lewiński, Warszawa 2006. W uzupełnieniu zob. ponadto A. Sapkowski, *Rękopis znaleziony w smoczjej jaskini. Kompendium wiedzy o literaturze fantasy*, Warszawa 2011.

⁴ Zob. chociażby wielojęzyczne glosariusze nazw w grze *The Witcher* zamieszczane na portalu Witcher Wikia: http://it.witcher.wikia.com/wiki/Witcher_Wikia [dostęp: 4.05.2017].

⁵ Znaczącą ich część stanowi bestiariusz, omówiony przez samego autora w: A. Sapkowski, *Rękopis znaleziony...*, s. 175–231. Próba kompleksowego ujęcia nazewnictwa w tekstach Sapkowskiego, w tym przede wszystkim w książkach sagi o wiedźminie, należy do Macieja Szelewskiego, zob. tenże, *Nazewnictwo literackie w utworach Andrzeja Sapkowskiego i Nika Pierumowa*, Toruń 2003.

się zbyt fortunate ze strony pisarza, odcinającego się od odnoszącej sukcesy nie tylko komercyjne produkcji video-komputerowej na bazie jego książek⁶.

Brak ekwiwalencji nazewniczej między wersją literacką a zmediatyzowaną historią o wiedźminie byłby szkodliwy dla recepcji tego właśnie wytworu kultury *fantasy*, który dzisiaj jest zjawiskiem wychodzącym daleko poza granice stawiane mu uporczywie i konfliktogennie przez polskiego autora. Można sądzić, że Andrzej Sapkowski dopuszcza przyjemność obcowania jedynie z własnoręcznie zapisanym słowem. Tymczasem nic już nie powstrzymuje mody i sukcesu zjawiska konotowanego etykietą *The Witcher* / wiedźmin w komunikacji ludycznej, funkcjonującej nie tylko poprzez grę, ale także strony web specjalizujące się w omawianiu wiedźmińskiego świata, liczne fanpage'e, dyskusje na forach internetowych, produkcję historii uzupełniających (np. w komiksach) itd. Przywołuję te okoliczności, żeby jeszcze raz podkreślić równoległe funkcjonowanie omawianego problemu w dwóch przestrzeniach: literackiej i medialnej (wirtualnej), uznając jednak pierwszeństwo i podstawę całego zjawiska kulturowego, jakim jest świat wiedźmina, w pierwowzorze powieściopisarzkim stworzonym na przestrzeni lat przez Andrzeja Sapkowskiego.

Trudno jednak na obecną chwilę ustalić, kto może być autorem niektórych z bardziej zmyślnych włoskich odpowiedników nazw, wywodzonych choćby z bestiariusza Sapkowskiego. Odpowiedniki te wcześniej pojawiły się w tłumaczeniach gier. Mogły być tłumaczone w sposób odruchowy, co akurat jest właściwe dla współczesnej komunikacji internetowej, dopuszczającej do głosu „tłumacza zbiorowego”. Rejestrowano sukcesywnie najbardziej udane i oryginalne adaptacje, o ile były niezbędne w przebiegu fabuły gry. Aktualne pozostaje bowiem zachowywanie oryginalnego brzmienia danej nazwy, jeśli ta zapewnia oczekiwany efekt stylistyczny, gwarantujący np. związek bezpośredni z nazewnictwem i specyfiką mitologii polskiej i słowiańskiej. Przy okazji odpowiada to także innemu z życzeń autora sagi, kierowanemu do jej tłumaczy na inne języki, aby po pierwsze tłumaczyć z polskiego pierwowzoru, a po drugie nie usiłować tłumaczyć wszystkiego (w domyśle – słownictwa neoformacyjnego i rdzennego, również, a może przede wszystkim tego w warstwie propriальной)⁷.

⁶ Powszechnie znane jest niepochlebne stanowisko pisarza w tej sprawie i głosy krytyczne wobec jego postawy. Zob. np. <http://natemat.pl/188685,to-moja-tworczosc-wypromowala-cd-projekt-a-nie-oni-mnie-andrzej-sapkowski-ostro-o-grze-wiedzmin> [dostęp: 10.05.2017]; <http://www.spidersweb.pl/2016/08/sapkowski-obraza-graczy-wiedzmin-cdp.html> [dostęp: 10.05.2017]. Andrzej Sapkowski nie wierzył w sukces gry *Wiedźmin*, zob. <http://www.gry-online.pl/S013.asp?ID=103144> [dostęp: 10.05.2017].

⁷ W uwadze do czytelników (*Avviso al lettore*) włoskich wydań sagi znalazły się takie słowa: „Su richiesta di Andrzej Sapkowski, questo libro è stato tradotto dal polacco, senza l'«intermediazione» di altre lingue. Per questo motivo, i lettori appassionati di *The Witcher*, la serie di videogiochi ispirata ai romanzi di Andrzej Sapkowski, potranno trovare alcune differenze nei nomi dei luoghi e dei personaggi, qui resi appunto con la maggiore fedeltà possibile ai nomi originali” („Na prośbę Andrzeja Sapkowskiego książka ta została przetłumaczona z języka polskiego, bez «pośrednictwa» innych języków. Z tego powodu czytelnicy pasjonujący się *Wiedźminem*, serią gier video inspirowaną powieściami Andrzeja Sapkowskiego,

Sama Belletti potwierdza zastosowanie takiego zalecenia w swoim tłumaczeniu, ale i tutaj przyznaje, że w procesach translacyjnych poza korzystaniem z propozycji już istniejących w grze inspirowała się także przekładami sagi na inne języki, w tym np. na francuski i niemiecki. Nie oceniałbym tego krytycznie w świetle osiągniętego efektu artystycznego w tekście docelowym. Tłumaczka świetnie wyczuwa, w jakiej skali i w jakim przypadku oryginalne brzmienie nazewnictwa *fantasy* jest przyswajalne przez czytelnika, gwarantując przy tym zachowanie związku z nastrojem i charakterem rzeczywistości nadanej oryginałowi.

Nie jest to bowiem konieczność zachowania „polskości” przez cytowanie rdzenie brzmiących nazw. Gdyby dla przykładu polska *zjadarka* (w grze: *Zjadarka*) pozostała w wersji włoskiej *zjadarką*, nie udałooby się nadać lekturze tego onimu czytelności semantycznej. Tymczasem włoskie *divoratrice* niemal w pełni, a co najmniej w dużej mierze to zapewnia (< wł. *divorare* ‘pożerać’). Jest to jedna z ilustracji tłumaczenia możliwie wiernego polskiemu oryginałowi, niosącemu w nazwie przekaz mówiący coś na temat samego obiektu (por. nazwy mówiące/motywowane⁸).

Innym tego rodzaju przykładem autorstwa Belletti jest bez wątpienia tłumaczenie na włoski kluczowej nazwy sagi, tj. określenia fantastycznej postaci literackiej, jaką jest sam *wiedźmin*. Z punktu widzenia językowego nie jest to w pełni jednostka onimiczna, ale niczym onim funkcjonująca (w grze zapisywana zresztą wielką literą). Miano *wiedźmin* wskazuje gatunek istot upodobnionych do ludzi, ale zdradzających też cechy istot fantastycznych, które potrafią posługiwać się *Znakami* (gestami magicznymi). Istoty te wykazują się przy tym nadnaturalnymi umiejętnościami i odpornością, cechami wykorzystywanymi w walce z mocami zła podczas misji zleczanych im przez ludzi. Ambiwalentność tkwiąca w wiedźminach jest też wyrażona w ich nazwie rodzajowej, która przywodzi żeńskie *wiedźma*, jak również nieco lekceważące *wiedźmak*. Ekwiwalentem włoskim *wiedźmaka* w sadze jest *strego*, a zatem zmaskulinizowany odpowiednik wł. *strega* ‘wiedźma, czarownica’. Natomiast sam *wiedźmin* jako neologizm literacki został oddany równie neologicznym wł. *strigo* (z przegłosem medialnego „e” ze *strego/strega* na „i”)⁹.

Włoski konstrukt *strigo* jest ciekawym rozwiązaniem przyjętym przez tłumaczkę, wykazującym wiele wspólnego z wartością denotacyjną i konotacyjną polskiego

spotkają się z paroma różnicami w doborze nazw miejsc i postaci, tu oddanych w możliwie najwierniejszy sposób względem oryginału”), np. w wydaniu: A. Sapkowski, *La stagione...*, s. 6. Przekład własny – A.G.

⁸ Zob. G. Herceg, *I cosiddetti “nomi parlanti” nel Decameron*, [w:] *VII Congresso Internazionale di Scienze Onomastiche. Firenze 4–8 Aprile 1961*, red. B. Migliorini, Firenze 1963, s. 189–199.

⁹ Zob. „Uno strego’ [...] ‘Strigo lo chiamato alcuni. Molto pericoloso è invocarlo, se bene necessario, perché, quando in nessun modo si riesce a liberarsi di mostri e sozzure, lo strego ci riesce”, A. Sapkowski, *Il guardiano...*, s. 199. „Wiedźmak – zamamlała babka – Przez niektórych wiedźminem zwany. Wzywać go niebezpiecznie bardzo, wždy trzeba, bo gdy przeciwi potworu a plugastwu niczym nie uradzi, wiedźmak uradzi. Baczyć aby trzeba...”, tenże, *Ostatnie życzenie...*, s. 187.

pierwowzoru, a jednocześnie odpowiednikami *wiedźmina* w innych językach, choćby ang. *The Witcher*, czes. *Zaklánač*, ros. *Ведьмак*.

Nazwa *wiedźmin* (wł. *strigo*) odnosi się w sadze przede wszystkim do jednego i głównego jej bohatera. Znani są jednak i inni wiedźmini, w grze także płci żeńskiej. W powieściach sagi miano *wiedźmin* (wł. *strigo*) pisane jest konsekwentnie z małej litery. Tymczasem w fabule mediatyzowanej to determinujące imię protagonisty w ortografii zachowuje pisownię właściwą dla nazw własnych (*Wiedźmin / The Witcher*).

Wątpliwości w ocenie onomastycznej nie budzi nazwa osobowa *wiedźmina* – *Geralt z Rivii* (wł. *Geralt di Rivia*). Podobnie jak *wiedźmin/strigo* funkcjonują natomiast indywidualizujące nazwy określające Geralta w wyimaginowanych językach, np. „języku elfickim” (*Gwynbleidd* = *Biały Wilk*, wł. *Lupo bianco*, *Vatt'ghern*, *Witchmolol-bool*). W nawiązaniu do słowiańskiego rdzenia *věd-*, obecnego zarówno w pol. „wiedzieć”, jak i „widzieć”¹⁰, pojawia się okazjonalnie we włoskiej wersji także *Vedymin* jako bezpośrednia adaptacja słowianizująca, podobnie jak np. *Vodyanoi* (m.in. odpowiednik *wodnika*, także *Vodnic*), *Lesny* (odpowiednik *leśnego*, stwora z lasu), *borowik* (używana bez zmian w wersji włoskiej nazwa gatunkowa innej jeszcze charakterystycznej kreatury leśnej).

W grupie tego typu nazw oznaczających istoty różnej natury, zazwyczaj o złych intencjach i niebezpiecznych dla ludzi, znajdujemy bogatą listę neoformacji. Mogą one mieć na tyle oryginalne brzmienie lub transparentną dla tłumacza-badacza motywację semantyczną (nazwotwórczą), że w efekcie są przenoszone między językami bez zmian lub z niewielkimi adaptacjami ortograficzno-morfologicznymi, np. pol. *bloedzuiger* / wł. *bloedzuiger* (hol. *bloedzuiger* ‘pijawka’), pol. *kilmulis* / wł. *kilmulis*, pol. *kikimora* / wł. *kikimora*, pol. *mantykor* / wł. *manticora*, pol. *skolopendromorf* / wł. *scolopendromorfo*, pol. *wij* / wł. *viy*, pol. *licho* / wł. *likho*, pol. *wywerna*, *wiwern* / wł. *viverna*, pol. *kościej* / wł. *koshchey*, pol. *brukołak* / wł. *brucolak*, pol. *choboły* / wł. *coboldi*.

Innym sposobem na oddanie nazwy znaczącej (mówiącej) jest jej dosłowne lub przybliżone tłumaczenie interpretacyjne, np. pol. *topielec*, *utopiec* / wł. *mortoaffogato*, pol. *widłogon* / wł. *codaforcuta*, pol. *wilkołak* / wł. *lupo mannaro* (przez analogię także: pol. *kotołak* / wł. *gattamannara*, pol. *niedźwiedziolak* / wł. *orsomannaro*, pol. *szczurołak* / wł. *rattomannaro*). Interpretacja semantyczna pozwala ponadto na przyporządkowanie typu: pol. *latawiec*, *latawica* / wł. *drago volante*, pol. *południca* / wł. *la wraith diurna*, pol. *północnica* / wł. *la wraith notturna*, pol. *trupojad* / wł. *necrofago*, pol. *przeraża* / wł. *panicoforo*. Niekiedy w grę wchodzi także efekt otrzymanego obrazu nazywanego tworu, np. pol. *niziołek* / wł. *mezzuomo* (ang. *halfing*), pol. *chochliki* / wł. *folletti*, *spiritelli* lub *leprecauni* (forma wywodzona z folkloru irlandzkiego).

¹⁰ Zob. K. Knapik, *Polskie jednostki leksykalne z prasłowiański rdzeniem *věd-*, „Kwartalnik Językoznawczy” 2011, nr 3 (7), s. 11–21.

Do głosu dochodzą wreszcie neologizmy oparte na kreatywnym zabiegu leksykalnym i jednoczesnym związku ekwiwalencji, jak w przypadku rozpatrywanego wyżej *wiedźmina / strigo*, np. pol. *mglak* / wł. *Nebbior* (< wł. *nebbia* ‘mgła’), pol. *cmentar* / wł. *cemetauro* (< wł. *cimitero* ‘cmentarz’ + *-tauro*, jak w *minotauro*). Wyodrębnić by też można odpowiedniki w formie kalki hybrydalnej, np. pol. *kuroliszek* / wł. *la cockatrice*.

Nazewnictwo odpowiadające stworom, potworom, bestiom to prawdopodobnie najbardziej charakterystyczny obszar onimii na granicy stylizowanej leksyki ogólnej, która wymaga od tłumacza wysiłku autorskiego nie mniejszego niż w procesie tworzenia pierwowzoru.

Pozostałe obszary onimiczne, których udział w powieściach sagi wykazać jest dużo łatwiej, już takich trudności zazwyczaj nie nastręczają. I tu jednak czujność tłumacza jest potrzebna, tak aby mimo zaleceń Sapkowskiego nie popaść w nadmiar form przenoszonych wprost z oryginału. Wskazane jest dosłowne lub sugestywne tłumaczenie nazw własnych, jeśli ich zrozumienie okazuje się niezbędne w ogólnej orientacji przestrzennej, czasowej, personalnej. Tym bardziej że chodzi o fikcję literacką typu *fantasy*, wytwarzającą świat odmienny (fantastyczny), choć jednocześnie upodobniony do znanego nam zarówno z rzeczywistości, jak i z baśni, opowiadań, legend, mitologii (np. słowiańskiej, skandynawskiej, niderlandzkiej, celtyckiej).

W pierwszym planie pojawia się tu nazewnictwo o charakterze topograficznym. Określić by je można jako geograficzne, z tym że miejsca na mapie kontynentu bohaterów „ludzkich” i „nie-ludzkich” (stworzeń humanoidalnych) należą do przestrzeni nieistniejącej, ale wytworzonej na wzór nam znanej, stąd np. nazwa pol. *Kontynent* / wł. *Continente* (przez pasjonatów Sapkowskiego i gry nazywany *Wiedźminlandią* lub *Światem Wiedźmina*, bez odpowiednika w języku włoskim); nazwy królestw i cesarstw, np. pol. *Cesarstwo Nilfgaardu* / wł. *Regno di Nilfgaard*, pol. *Cesarstwa Północy* / wł. *Regni Settentrionali: Aedirn, Cintra, Kaedwen, Kovir i Poviss, Lyria i Rivia, Redania, Temeria, Sodden, Angren, Bremervoord*; nazwy gór, np. pol. *Góry Smocze* / wł. *Montagne dei Draghi*, pol. *Góry Sine* / wł. *Montagne Blu*, pol. *Góry Ogniste* / wł. *Montagne Infuocate*; nazwy dolin, np. pol. *Dolina Kwiatów* / wł. *Valle dei Fiori* (w „języku elfickim” – *Dol Blathanna*); nazwy pustyń, np. pol. *Pustynia Korath* / wł. *il deserto di Korath*; nazwy mórz, np. pol. *Wielkie Morze* / wł. *Grande Mare*; nazwy rzek i strumieni, np. niewymagające tłumaczenia *A, Arete, Blessure, Braa, Chotla, Gwenllech, Hafen, Ina, Jaruga, Lete, Newi, O, Vda, Velda, Yelena* (w wielu przypadkach wyraźne nawiązania kulturowe, np. *Vda* czy *Lete*) i podlegające tłumaczeniu, np. nazwa rzeki oparta na francuskim źródłosłowie *sansretour* ‘bez powrotu’ – *Sanretour* / wł. *Senzaritorno*, rzeka *Pliszka* / wł. *Ballerina* (< wł. *ballerina* ‘potoczny odpowiednik nazwy gatunku ptaków pliszka’); rzeka *Westchnienie*, w języku fantastycznym *Easnadh* / wł. *Sospiro*; nazwy terenów pod władaniem królewskim lub książęcym, np. pol. *region Czterech Klonów* / wł. *regione dei Quattro Aceri*; nazwy miast, fortec i zamków, np. pol. *Wyzima* / wł. *Vizima* (z dostosowaniem ortofonetycznym), *Tigg*,

Attre, Tretogor, Oxenfurt, Rinde, Drakenborg, Piana, Gors Velen, Anchor, Burdorff, Razwan, Caelf, Vtweir itd.

W kategoriach toponimicznych, ale równie dobrze chrematonimicznych rozpatrywać można nazwy karczem i lokali typu wyszynk, niekiedy o wątpliwej sławie, jak np. pol. *Szulernia* / wł. *La Biscaclandenstina*, pol. *Zajazd na Podgrodziu* / wł. *La Locanda nelle Campagne di Vizima*, pol. *zajazd „Srebrna Czapla”* / wł. *la locanda “L’Airone d’Argento”*, pol. *Karczma w Odmętach* / wł. *la Locanda di Acque Oscure*, pol. *Karczma „Pod Głową Chimery”* / wł. *la Locanda “Testa di Chimera”*, pol. *Karczma „Pod Lisem”* / wł. *la taverna “La Volpe”*.

Kolejną dużą grupą onimii, która spełnia też funkcje genrowo-stylistyczne, jest antroponimia właściwa i niewłaściwa. Za właściwą uznać należy nazwy osobowe bohaterów, którzy należą do gatunku ludzkiego; za niewłaściwą – nazwy wspomnianych już „nie-ludzi”, wykazujących jednak cechy ludzkie, zatem humanoidów, w tym elfy, driady, krasnoludy, wiewiórki (*scoiat’ael*), gnomy, czarodzieje i czarodziejki, druidzi. Oto przykłady w tych zakresach rodzajowych (propria niepodlegające tłumaczeniu; z rzadka adaptacji fonooortograficznej lub morfologicznej¹¹):

- nazwy elfów, np. *Filaverelaén Fidháil, Aenyeweddién, Aerirenn, Eredin Bréacc Glas, Avallac’h, Emeanaep Sivney, Ithlinne, Iskra, Angus BriCri, Cairbreap Diared, Coinneach Dá Reo, Til Echrade, Errdil, Ettariel, Galarr, Iorveth, Toruviel, Echel Traighlethan, Vanadàin* (na uwagę zasługuje używanie zbitek samogłoskowych lub spółgłoskowych, które charakteryzują stylizowany w pewnej mierze „antyczny” język elfów);
- nazwy krasnoludów i karłów, np. *Brouver Hoog, Yarpén Zigrin, Barclay Els, Sheldon Skaggs, Lucas Corto, Paulie Dahlberg, Golan Drozdeck, Elkana Foster, Blasco Grant, Figgis Merluzzo, Rhundurin, Yazon Varda, Vimme Vivaldi, Wilfli, Fenn* (warto tu zauważyć stosunkowo duży stopień onimicznego zinternacjonalizowania i tendencję polegającą na używaniu form krótkich);
- nazwy *scoia’tael* (grupa zbuntowanych elfów i krasnoludów), np. *Angus Bri Cri, Ciaranaep Dearbh, Coinneach Dá Reo, Isengrim Faoltiarna, Riordain, Echel Traighlethan, Filavandrel*;
- nazwy gnomów (stwory podobne do krasnoludków), np. *Percival Schuttenbach, Sauromonte, Rumplestelt, Ferramento*;
- nazwy driad (inaczej dziwożon, nimf, *Aen Woedbeanna* w „języku elfickim”), np. *Eithné, Aglaïs, Braenn, Fauve, Sirssa, Morénn*;
- nazwy czarodziejów i czarodziejek, np. *Artorius Vigo, Atlan Kerk, Axel Raby, Cregennan di Lod, Dagobert, Drithelm, Geoffrey Monck, Giambattista, Jan Bekker, Immanuel Benavent, Radcliffe, Raffardil Bianco, Stregobor, Zangenis, Zavis; Keira Metz, Marti Sodergren, April Wenhaver, Augusta Wagner, Bianca d’Este*,

¹¹ Każda zmiana na poziomie formalnym mogłaby ująć jednostce nazewniczej jej literackiej autentyczności i przyporządkowania cech uznawanych za typowe dla danego typu nazewniczego, w tym np. wyimaginowanego języka, w którym tworzone są antroponimy i para-antroponimy.

Leticia Charbonneau, Millegarda, Violenta Suarez, Fringilla de Vigo, Margarita Laux-Antille (ponownie wart jest odnotowania duży stopień formalnej internacjonalizacji; czarodzieje pochodzą z różnych zakątków świata);

– nazwy druidów, np. *Visenna, Fregenal, Mousesack*.

Nazwy osobowe ludzi, podobnie jak humanoidów, pozostają zazwyczaj w formie oryginalnej, nie podlegając tłumaczeniu (zob. np. imiona pol. *królewskich czworaczków z Ebbing, okropnych, dokuczliwych bachorów, zwanych Putzi, Gritzi, Mitzi i Juan Pablo Vassermiller, Miecz przeznaczenia* / wł. *unorribilegruppo di marmocchiccaggiuai [...]: Putzi, Gritzi, Mitzi e Juan Pablo Vassermiller*). I tu jednak, jak w toponimii, pojawiają się jednostki, które ze względu na swoją przejrzystość znaczeniowo-etymologiczną pozwalają adaptować się poprzez translacje, np. pol. *Myszowór* (druid) / wł. *Saccoditopo* (< wł. *sacco di topo* ‘mysi wór’), pol. *Borch Trzy Kawki* (alias *Villentretenmerth*; smok, który potrafi przybierać ludzką postać) / wł. *Borch Tre Taccole*, pol. *Adda Biała* (księżniczka) / wł. *Adda la Bianca*.

W propozycjach translacyjnych zdarzają się jednak błędy interpretacyjne, które mogą wynikać z pomyłek w odczytaniu kompozycji wyrazowej lub paronimicznego utożsamienia form. Raffaella Belletti sama przyznaje się do jednego z takich lapsusów, który polega na przetłumaczeniu pol. *jednorożec* (wł. *unicorno*) jako *rinoceronte*, co w języku włoskim wskazuje na zgoła inne stworzenie, mianowicie ‘nosorożca’.

Efektom tego rodzaju nieścisłości mogą być także takie tłumaczenia jak pol. *Nosikamyk* / wł. *Nasodipietra* (pierwotnie pochodzi raczej od czas. „nosić” + rzecz. „kamyk”; w przekładzie uzyskano złożenie wł. *naso di pietra* ‘nos z kamienia, kamienny nos’, przez odczytanie wyrazu „nos” w formie czasownikowej „nosi”). Nie wiedzieć czemu *Budibog* zwany *Łyskiem* (komes Czterech Klonów) tłumaczony jest jako *Budibog Testavuota* (wł. *testa vuota* to dosłownie ‘pusta głowa’). Być może lepszym odpowiednikiem byłoby *Testacalva* (< wł. *testa calva* ‘łysa głowa’).

Wyboru adaptacyjnego nie można jednak w takich czy podobnych przypadkach rozpatrywać w kategoriach bezpośredniej ekwiwalencji znaczeniowo-etymologicznej; istotniejszy jest bowiem efekt stylistyczny i zbliżona konotacja, jeśli odgrywa jakąś rolę w opisie samej postaci.

Przyznać należy, że w niektórych wypadkach znalezienie, a raczej wykreowanie doskonałego odpowiednika w języku włoskim jest nieosiągalne, np. pol. *Zdzieblarz* (jeden z najemnych rębaczy z Crinfrid) / wł. *Pagliuzza* (< wł. deminutyw *pagliuzza* ‘słomka’, przez skojarzenie z terminem „żdźbło”; przy czym wł. *Pagliuzza* brzmi eufonicznie, a pol. *Zdzieblarz* kakofonicznie). Odpowiednikiem pol. *Pokrzywka* (chłop z Doliny Kwiatów) jest w wersji włoskiej *Ortica* (wł. *ortica* ‘pokrzywa’). Lepiej byłoby użyć formy *Orticaria* (< wł. *orticaria* ‘pokrzywka’ jako określenie choroby). Zastanowić się można nad domniemanym związkiem znaczeniowym między pol. *Kozojed* a wł. *Mangiacapre* (< wł. *mangia capre* dosł. ‘zjada kozy’), przy założeniu, że pol. „jed” wywodzi się od czas. „jeść” i jest przegłosową wersją „jad” jak np. w formie „mrówkojad”.

Takie jednak dociekanie jest mimo wszystko szukaniem uszczerbku tam, gdzie go zasadniczo nie ma lub nie odgrywa on istotnej roli w całości dzieła. Tłumacze Raffaelli Belletti oraz innym tłumaczom mierzącym się z przekładem onimii wiedźmińskiej przyznać należy wykonanie zadania na satysfakcjonującym poziomie. W moim przekonaniu przedmiotowe tłumaczenie osobliwych form spełnia funkcje właściwe dla gatunku literatury typu *fantasy*.

Na zakończenie nadmienić można, że repertuar onimiczny wiedźmińskiej rzeczywistości na przykładach antroponimii oraz para-antroponimii („bestionimii”), toponimii jak również chrematonimii, z pewnością się nie wyczerpuje. Formy proprialne lub te na granicy natury proprialnej w sadze o wiedźminie, w szczególności w fabule gry, to także nazwy przedmiotów magicznych (np. amuletów, jak pol. *amulet z dwimerytu* / wł. *amuleto di dimeritium*, nazwa zindywidualizowana), produktów (np. alkoholi, jak pol. *spirytus na krwi wiwerny* / wł. *Spirito di Sangue di Viverna*) i inne. Nazwy własne otrzymują także magiczne *Znaki* używane przez wiedźmina (np. pol. *Znak Igni* / wł. *Segno di Igni*, pol. *Znak Aarda* / wł. *Segno di Aard*) czy też zadania i misje do wykonania (np. pol. *zadanie „Pradawny cmentar”* / wł. *il contratto dei cemetauri*). To już jednak zbiór wychodzący poza zakres przyjęty w tym opracowaniu, otwierającym dalsze możliwości badań nad onimią wiedźmińską w kontekście translologicznym polsko-włoskim, zarówno w odniesieniu do historii z sagi Sapkowskiego, jak i fabuły gier oraz innych produkcji kultury masowej (filmów, komiksów itd.), które na bazie książek polskiego autora *fantasy* powstają i podlegają często nienormowanym procesom translacyjnym.

Bibliografia

- Allen J., *Encyklopedia fantasy*, przeł. P. Lewiński, Warszawa 2006.
- Domaciuk-Czarny I., *Nazwy własne w przestrzeni literackiej i wirtualnej typu fantasy*, Lublin 2015.
- Hecceg G., *I cosiddetti „nomi parlanti” nel Decameron*, [w:] *VII Congresso Internazionale di Scienze Onomastiche. Firenze 4–8 Aprile 1961*, red. B. Migliorini, Firenze 1963, s. 189–199.
- Knapik K., *Polskie jednostki leksykalne z prasłowiański rdzeniem *vĕd-*, „Kwartalnik Językoznawczy” 2011, nr 3 (7), s. 11–21.
- Sapkowski A., *Rękopis znaleziony w smoczjej jaskini. Kompendium wiedzy o literaturze fantasy*, Warszawa 2011.
- Szelewski M., *Nazewnictwo literackie w utworach Andrzeja Sapkowskiego i Nika Pierumowa*, Toruń 2003.
- Trębicki G., *Fantasy. Ewolucja gatunku*, Kraków 2009.

The onymic world in the Andrzej Sapkowski's saga of the Witcher, translated into Italian

Abstract

The paper presents the results of the analysis of the names in Italian translation of Andrzej Sapkowski's fantasy saga series about The Witcher, and the video game inspired by it.

The author of the article distinguishes tendencies in the applied translation mechanisms appropriate for the literary and video game space. He discusses the representative ranges of names associated with characters, places, and other objects individually identified in The Witcher's story. He also details the motivation for the translation and unsuccessful choices that affect some of the translations of The Witcher's onyms into Italian.

Słowa kluczowe: Andrzej Sapkowski, fantasy, wiedźmin, onimia, onomastyka literacka, przekład

Keywords: Andrzej Sapkowski, fantasy, The Witcher, onyms, literary onomastics, translation

Annales Universitatis Paedagogicae Cracoviensis

Studia Historiolitteraria 17 (2017)

ISSN 2081-1853

DOI 10.24917/20811853.17.19

Ewelina Pytel

Uniwersytet Pedagogiczny im. KEN w Krakowie

O micie uroczej Italii i przystojnego Włocha w najnowszych polskich powieściach romansowych

Od około 2009 r. obserwujemy na polskim rynku wydawniczym znaczący wzrost liczby publikacji polskich autorów poświęconych tematyce włoskiej. Dotyczy to właściwie każdego gatunku: od książek kucharskich po eseistykę, przez reportaże, wspomnienia, przewodniki turystyczne i kulturowe¹. W powieści, zarówno tej popularnej, jak i wysokoartystycznej, także coraz częściej sięga się po motyw Włoch. W latach 2000–2008 wydano, według mojej wiedzy, 3 powieści polskich autorów, których akcja toczy się przynajmniej częściowo na Półwyspie Apenińskim. Od 2009 do 2017 r. to przynajmniej 17 pozycji, w tym znaczna część (12) z tytułem wskazującym wyraźnie na włoską tematykę opowieści. Gdy przyjrzeć się całości produkcji literackiej, różnica jest jeszcze bardziej widoczna: według moich obliczeń stosunek wynosi 8 (w latach 2000–2008) do 58 (2009–2017) tytułów.

Skąd tak duże i nagłe zwiększenie zainteresowania włoskim tematem? W jakim stopniu odnotowany przyrost ilościowy łączy się z ogólnym wzrostem polskiego rynku wydawniczego, ze zwiększonym zainteresowaniem literaturą lifestyle'ową, z coraz większą popularnością literatury niefikcjonalnej, ze zjawiskiem *travelebrytyzmu*², ze znacząco większą liczbą publikacji kobiecego autorstwa³ – te pytania na razie pozostają bez odpowiedzi, choć związek między wszystkim wymienionymi zjawiskami z pewnością zachodzi.

Jeszcze istotniejsze pytanie dotyczy form, jakie przybiera zainteresowanie Italią: Co w polskiej kulturze oznacza „włoskość”? Czemu służy tak mocna obecność

¹ Według danych przede mną zgromadzonych między 2000 a 2008 r. ukazywała się w Polsce średnio jedna książka dotycząca Włoch rocznie, w wyjątkowych latach dwie. W 2009 r. takich publikacji ukazało się pięć, a w kolejnym – osiem. (Mowa wyłącznie o utworach napisanych w języku polskim, o tytule sugerującym włoską tematykę lub takie miejsce akcji).

² E. Rybicka, *Travelebriety – markowanie dyskursu podróżniczego*, „Kultura Współczesna” 2010, nr 3, s. 117–134.

³ D. Nowacki, *Popularna proza kobieca i krytyka*, „Tematy i Konteksty” 2015, nr 5, s. 185–186.

terytorium Półwyspu oraz jego mieszkańców w zbiorowej wyobraźni współczesnych Polaków? Pełna odpowiedź na nie, oczywiście, nie będzie możliwa w ramach jednego artykułu literaturoznawczego. Postaram się zbliżyć do postawionego problemu poprzez analizę kilku popularnych polskich powieści ostatnich lat. Będzie to próba wydestylowania z wybranych, reprezentatywnych dla swojego gatunku tekstów informacji dotyczących sposobu przedstawiania Włoch i Włochów oraz refleksji nad funkcją włoskiego toposu w obrębie fabuły omawianych powieści. Pytam, innymi słowy, czemu służy obecność włoskiej przestrzeni i postaci w polskich powieściach. Czy wybór ma związek z popularnymi wyobrażeniami na temat Italii, czy też jest scenerią poniekąd przypadkową, nieistotną dla fabuły i wymowy utworu?

Do analizy wybrałam najpopularniejszy gatunek powieści: romans, ponieważ charakterystyczne dla tego gatunku uproszczone przedstawienia postaci i przestrzeni⁴ oraz redundancja informacyjna pozwolą wyciągnąć najpewniejsze (z tych dostępnych analizie literaturoznawczej) wnioski dotyczące polskiego stereotypu Włoch i Włochów⁵ oraz mitów budowanych na ich podstawie.

Od 2009 r. ukazało się na naszym rynku przynajmniej siedem polskich powieści romansowych, których akcja częściowo lub w całości została ulokowana we Włoszech. Do analizy wybrałam spośród nich trzy – te, które już tytułem sygnalizują czytelnikowi istotność włoskości dla świata przedstawionego: *Włoskie sekrety* Małgorzaty Yildirim, *Włoską podróż* Hanny Gałgańskiej oraz *Włoską symfonię* Agnieszki Walczak-Chojeckiej⁶. *Nota bene* same te tytuły wskazują na założenie auterek bądź redaktorów wydawnictw, że epitet „włoski” konotuje interesujące dla czytelników (a przede wszystkim czytelniczek⁷) treści.

Rozpocznę od bardzo pobieżnej charakterystyki każdej z omawianych powieści (jest to konieczne dla późniejszych rozważań), następnie przedstawię analizy reprezentacji włoskiej przestrzeni oraz włoskich postaci, by w końcu przejść do części poświęconej funkcji fabularnej motywu włoskiego.

Narracja *Włoskich sekretów* jest najbardziej konwencjonalna, prowadzona w czasie przeszłym. Myśli narratorki (Mirandy Powell) są uporządkowane tematycznie, od pierwszych kart powieści tworzą jasny obraz sytuacji kobiety: młodej Amerykanki polskiego pochodzenia, która po śmierci ukochanej ciotki dziedziczy jej dom w Sorrento. Udaje się do Włoch, by sprzedać nieruchomość, jednak postana-

⁴ A. Martuszevska, J. Pyszny, *Romanse z różnych sfer*, Wrocław 2003, s. 7.

⁵ Używam pojęcia stereotypu zgodnie z definicją zawartą w artykule Jana Bertinga i Christine Villain-Gandossi, *Rola i znaczenie stereotypów narodowych w stosunkach międzynarodowych: podejście interdyscyplinarne*, [w:] *Narody i stereotypy*, red. T. Walas, Kraków 1995, s. 13–27 oraz z uwagami Jerzego Bartmińskiego z artykułu *Stereotyp jako przedmiot lingwistyki*, [w:] *Z problemów frazeologii polskiej i słowiańskiej*, t. 3, red. M. Basaj, D. Rytel, Wrocław 1985, s. 25–53.

⁶ M. Yildirim, *Włoskie sekrety*, Warszawa 2011; H. Gałgańska, *Włoska podróż*, Radom 2015; A. Walczak-Chojecka, *Włoska symfonia*, Poznań 2015.

⁷ A. Martuszevska, J. Pyszny, dz. cyt., s. 7.

wia tam zamieszkać. W powieści obecny jest również wątek kryminalny, związany z przeszłością ciotki, maltretowanej przez męża Włocha.

Narracja *Włoskiej podróży* jest mniej typowa dla powieści popularnej: czas teraźniejszy połączony jest z obszernymi retrospektywami. Mamy tu do czynienia również z dość nietypową fabułą romansową: początek akcji to decyzja o rozwodzie, zakończenie – ponowne odkrycie miłości do męża, który w powieści pojawia się prawie wyłącznie we wspomnieniach. Między jednym a drugim momentem: nieplanowana podróż do Positano z babcią i z córką, dramatyczne wspomnienia wojenne starszej pani, problemy zawodowe i rodzinne głównej bohaterki – Anny.

Włoska symfonia wyróżnia się na tle pozostałych powieści narracją personalną, w czasie przeszłym, oraz bardzo schematyczną charakterystyką psychologiczną postaci. Główna bohaterka – młodziutka flecistka Marianna Wisłocka – dostaje niespodziewaną propozycję wyjazdu na kilka miesięcy do Włoch, by zagrać w orkiestrze słynnego włoskiego kompozytora. W najbardziej malowniczych zakątkach południowej Italii rozwija swój talent muzyczny oraz zmysłowość. Mamy do czynienia z klasycznym schematem kopcieszka (słynny kompozytor zakochuje się w ubogiej dziewczynie) połączonym z wątkiem rozwoju erotycznego.

Warto dodać, że utwory Yildirim i Gałgańskiej są debiutami powieściowymi autorek. Walczak-Chojecka natomiast wcześniej wydała romans, którego akcja rozgrywa się w Tajlandii, a rok po wydaniu *Włoskiej symfonii* rozpoczęła publikację serii powieści romantycznych z wątkiem bałkańskim.

Przestrzeń

Już na samym progu analizy przestrzeni w trzech polskich romansach z „włoskością” w tytule natrafiamy na niespodziewaną zbieżność: autorki wszystkich trzech powieści na miejsce akcji wybrały Kampanię, a konkretnie Półwysep Sorrento i Neapol. Do Neapolu trafiają na krótką chwilę wszystkie bohaterki. Anna z *Włoskiej podróży* za cel obiera Positano, Miranda z *Włoskich sekretów* mieszka w Sorrento, natomiast bohaterka *Włoskiej symfonii* Marianna przemieszcza się, odwiedzając Positano, Amalfi i Ravello. Poza Kampanią Italię widzimy jedynie w Weronie (krótka, nocny przystanek na trasie Anny) i w Taorminie (epilog historii Marianny i Antonia).

Tak jednoznaczne skojarzenie Włoch ze scenerią tego konkretnego regionu musi skłaniać do pytania o przyczynę. Przyjrzyjmy się więc opisom przestrzeni i włoskich realiów, by sprawdzić, jakich elementów scenerii potrzebowały autorki.

Jesteśmy na jednokierunkowej ulicy otoczonej zewsząd **typowo włoską zabudową**⁸. Witają nas piękne **domy z białymi arkadami**, otoczone **bujną roślinnością**. **Bugenwille** we wszystkich kolorach tęczy zdobią na najwyższym poziomie (*Włoska podróż*, s. 152).

⁸ Wszystkie podkreślenia, o ile nie podano inaczej, są moje.

Spod **otynkowanej na biało willi**, ozdobionej **okazałymi balkonami**, roztaczał się niezwykle widok na całe miasto i **turkusową zatokę**. **Egzotyczne rośliny** uplotły na ziemi przepiękny barwny kilim, a **palmy kokosowe** stały nad nimi niczym słoneczne parasole. **Dostojne cyprysy** stanowiły uzupełnienie pejzażu. Trudno było sobie wyobrazić piękniejsze miejsce (*Włoska symfonia*, s. 58).

Jednak po chwili skręcili w **zieloną aleję** ocienioną wysokimi platanami i krajobraz zmienił się całkowicie. Po obu stronach ulicy za **ażurowymi parkanami** można było dojrzeć **renesansowe wille z bogato rzeźbionymi fasadami**, których architektura zapierała dech w piersiach. W oddali nad miastem królował dostojny Wezuwiusz [...] (*Włoska symfonia*, s. 57).

Marianna biegła przed siebie **krętymi ulicami** w stronę zabudowań starówki. [...] Nie cieszył jej widok **rezydencji** dawnych monarchów ani **ozdobnych fasad** kościołów, radośnie rozwibrowanych **fontann**, ani nawet kolorowego **prania powiewającego jak chorągwie na sznurkach** między kamienicami (*Włoska symfonia*, s. 89).

Mijam Neapol i kilka mniejszych, typowo włoskich miejscowości [...]. Widoki zapierają dech w piersiach [...]. Zewsząd zaczyna nas otaczać **przecudna śródziemnomorska roślinność**. Górskie skarpy, z których wyrastają **palmy, eukaliptusy** i świerki, oplatają **lazurowe morze**. To wszystko tworzy niesamowity, prawdziwie **śródziemnomorski klimat**. [...] właśnie mijam **majestatyczne urwisko** [...] w dole błyszczą w blasku południowego słońca **szmaragdowe morze** (*Włoska podróż*, s. 146).

Gdy przekraczam próg pomieszczenia [kuchni], stwierdzam, że jest ono sercem tego cudownego domu. [...] Niezliczona ilość **marmurów, kolumny, wnęki, łuki...** Istny **pałac** (*Włoska podróż*, s. 161).

Jak się wydaje, powyższe fragmenty jasno wskazują na pożądane przez polskie autorki elementy włoskiej scenerii: bujną roślinność śródziemnomorską (bugenwille, cyprysy, drzewka cytrusowe, oliwki⁹), a nawet tropikalną¹⁰; bogato zdobioną architekturę o cechach kojarzonych z Włochami (arkady, płaskorzeźby, kopuły, tarasy, okiennice i markizy); zapierające dech widoki na morze i skały.

Bez wątpienia sorrentyńska przestrzeń w badanych powieściach wpisuje się w topos *locus amoenus*. Mimo iż bohaterki doświadczają we Włoszech również bardzo nieprzyjemnych zdarzeń czy doznań, co na krótko rzutuje na ich ocenę miejsca¹¹, we wszystkich tekstach natrafiamy na określenia miejsca akcji jako niebiańskiego. W powieści Gałgańskiej raj staje się wręcz lejtmotywem.

W końcu trafiamy na malowniczą uliczkę, otoczoną z każdej strony pnączem. Można się poczuć tu jak **w rajskim ogrodzie** (*Włoska podróż*, s. 158).

⁹ *Włoska podróż*, s. 154.

¹⁰ Walczak-Chojecka pisze o palmach kokosowych, które w rzeczywistości we Włoszech nie występują; *Włoska symfonia*, s. 58.

¹¹ *Włoska symfonia*, s. 57; *Włoska podróż*, s. 196.

Może to miejsce to faktycznie **namiastka raju**? Drzewka cytrusowe i przecudne kolorowe kwiaty tworzą iście letni krajobraz. Na morzu jachty, motorówki i małe łódeczki mącą bezkarnie bezkresną toń. [...] Białe domy wpasowane w skały, z niezliczoną ilością arkad, wtapiają się naturalnie w krajobraz (*Włoska podróż*, s. 147).

[...] kiedy dotarłam do Sorrento, oczy rozszerzyły mi się z zachwytu. Tak musiało wyglądać **niebo**! Poczulałam spowodowany natłokiem doznań bez mała fizyczny ból, [...] minęłam centrum miasta i skręciłam w wąską uliczkę [...] (*Włoskie sekrety*, s. 54).

Bujna roślinność, architektura, którą na podstawie opisów można by określić jako „rustykalny barok”, oraz morze. Jest jednak jeszcze jeden element pejzażu, którego nie zabraknie w żadnym popularnym opisie Italii: urokliwe uliczki. Nie ulice (takowe w omawianych powieściach występują rzadko i oglądane są wyłącznie z perspektywy samochodu), ale właśnie wąskie uliczki i zaułki.

Samo miasteczko ujęło mnie **uroczymi cienistymi uliczkami**, którymi zapragnęłam się powłóczyć dla przyjemności – tak po prostu, bez pośpiechu i bez myśli o dotarciu w jakieś konkretne miejsce [...] (*Włoskie sekrety*, s. 63).

Dzięki **wąskim uliczkom** pokrytym wyszlizganym brukiem, piniowym drzewom wygiętym w **niewpowtarzalne kształty** i wszędobylskim **kwiatom** panowała tu [w Ravello] iście **romantyczna atmosfera**. **Pary młodych** pozowały do zdjęć na tle zabytków, **koty** leniwie wygrzewały się na słońcu, a turyści popijali mocne espresso w **kawiarnianych ogródkach** (*Włoska symfonia*, s. 274).

Bez problemu dojeżdżam do centrum i parkuję auto przy jednej z **głównych uliczek**. [...] oddalam się, by w blasku ulicznych latarni poznać bliżej miasto zakochanych. Zmierzam **urokliwymi zaułkami** do centrum [...] (*Włoska podróż*, s. 124).

Podobnych fragmentów znaleźć można w omawianych powieściach bardzo wiele i trudno przepuszczać, by utwory te były wyjątkowe na tle literatury popularnej dotyczącej Włoch – zapewne mamy do czynienia z konwencją. Myślę jednak, że warto spojrzeć na te opisy (zarówno ich postać słowną, jak i kreowany obraz) jako na realizację mitu rozumianego za Rolandem Barthes'em jako znak, który traci swój pierwotny, konkretny sens, by stać się *signifiant* dla nowego znaczenia¹². Przedstawienia wąskich uliczek i zaułków – którym odjęto konkretność, lecz pozostawiono żywość obrazu – odsyłają do zbioru „swobodnych, nieograniczonych skojarzeń”¹³, które można by objąć pojęciem: urokliwość. Z tym samym pojęciem wiązać należałoby również niektóre przedstawienia ogólne miasteczek, kawiarenek, łódek, fontann, kościółków, domów, butików, drzewek cytrynowych... Liczne zdrobnienia, jak można się domyślać, nie są przypadkowe. We włoskiej arkadii wszystko (poza wzniosłą naturą) jest na ludzką miarę. Ćwierćmilionowa Werona jest nazywana „miasteczkiem”, uliczki są wąskie, alejki otoczone i ocienione roślinnością, domy

¹² R. Barthes, *Mitologie*, przeł. A. Dziadek, wstęp K. Kłosiński, Warszawa 2000, s. 245–248.

¹³ Tamże, s. 249–250.

urocze, choć wystawne, umożliwiające swobodę. Można trafić nawet na „kameralny parking” (*Włoska podróż*, s. 153).

[...] **uroczy** dom moich gospodarzy [...]. Obrazek był **słodki niczym widokówka z wakacji**; zdążyłam zauważyć, że większość miejscowych domów sprawia wrażenie, jakby ich budownicy czerpali **inspiracje z baśni** (*Włoskie sekrety*, s. 58).

Jak już wspomnieliśmy, ogromna większość opisów miejsca jest konwencjonalna i nie odnosi się do konkretnych, realnie istniejących przestrzeni, a jedynie do pewnej uogólnionej przestrzeni typowej. Dzieje się tak, mimo iż wykorzystana jest prawdziwa toponomastyka, co mogłoby sugerować czytelnikowi pewien walor informacyjny utworu¹⁴. Niemniej jednak wszystkie autorki w kilku miejscach uzupełniają swoje utwory o elementarne lub ciekawostkowe wiadomości bardzo luźno (lub wcale) związane z fabułą. Fragmenty te odznaczają się charakterystycznym dla przewodników turystycznych stylem. Stosunkowo najlepsze uzasadnienie fabularno-stylistyczne wstawki informacyjne otrzymały w powieści Gałgańskiej (dydaktyczna wypowiedź skierowana do córki):

- Weronia **to nie tylko miasto Szekspirowskiej pary zakochanych. To również miasto wielu zabytków z czasów rzymskich**. Mają tu amfiteatr podobny do rzymskiego Koloseum – próbuję zainteresować moje panie. [...] Przyśpieszamy kroku i po chwili docieramy na plac Bra. Wita nas tam **ogromna arena z pierwszego wieku**.
- Teraz w tym miejscu wystawiają opery i koncerty. **Latem odbywa się tu natomiast słynny festiwal operowy** – znów chwalebę się swoimi wiadomościami, ale jednocześnie cieszę się, że mogę przekazać córce jakieś fakty (*Włoska podróż*, s. 129).

U Walczak-Chojeckiej zabrakło jakiegokolwiek związku między ciekawostką a resztą tekstu:

Nic dziwnego, że **z uroków tego miejsca korzystali artyści tacy jak: D.H. Lawrence, Virginia Wolf czy Greta Garbo** (*Włoska symfonia*, s. 274).

Narratorkę Yildirim tłumaczy poniekąd zawód (historyk sztuki), niemniej jednak fragment dotyczący zabytków wyraźnie odróżnia się stylistycznie od reszty tekstu, nie ma też uzasadnienia w postaci dialogu.

[...] Gordon pragnął poznać, choć częściowo, historię stolicy Kampanii. **W tym trzecim co do wielkości włoskim mieście znajduje się wiele zabytków, chętnie odwiedzanych i podziwianych przez turystów**. [...] Najpierw nogi poniosły nas do Museo Archeologico Nazionale, **jednej z najokazalszych atrakcji muzealnych na świecie. Znajdują się tam najcenniejsze znaleziska z Pompejów** – przepiękne wazy, terakotowe mozaiki. **Zgromadzono także kolekcję rzeźby klasycznej i sztukę starożytnego Egiptu** (*Włoskie sekrety*, s. 205).

¹⁴ A. Martuszevska, *Powieść i prawdopodobieństwo*, Kraków 1992, s. 80–83.

Mieszkańcy

We wszystkich powieściach pojawiają się, przypisywane narratorkom-bohaterkom lub niezależne od nich, ogólne sądy o Włochach, czasem również o południowcach w ogóle. Zdarza się, że sądy te wkładane są w usta samym Włochom. Włoscy bohaterowie powieści ilustrują te przekonania, o ile ich rola w fabule powieści nie wymaga innego zachowania.

W powieściach *Włoskie sekrety* oraz *Włoska podróż*¹⁵ na pierwszy plan wysuwa się przypisywane mieszkańcom Półwyspu Apenińskiego przywiązanie do rodziny. Rodzinnność ma tu charakter inkluzyjny, nie towarzyszy jej zamknięcie w swojej grupie, przeciwnie: wiąże się z otwartością, rozmownością, gościnnością, towarzyskością, co sprawia, że bohaterki czują się dobrze w ich towarzystwie.

Kobieta roześmiała się perłście. – Witamy w Villa di Rosa – powiedziała, **ściskając mnie serdecznie** i całując w policzek. Byłam zaskoczona taką **poufałością**, ale – o dziwo – uznałam ją za jak najbardziej **na miejscu** [...] (*Włoskie sekrety*, s. 54).

[...] poczułam się **jak w domu**. Zupełnie **jakbym znała gospodarzy** od dawna. Zresztą tak **bezpośrednich i otwartych** ludzi nie można trzymać na dystans (*Włoskie sekrety*, s. 59).

Jej **otwartość i bezpośredniość** nieustająco wprawiała mnie w lekkie zakłopotanie. Pomyślałam, że przebywając wśród Włochów muszę popracować na swoją jankeską powściągliwością (*Włoskie sekrety*, s. 68).

Niewielu znałam ludzi, którzy **zatroszczyliby się** o nieproszonego gościa w taki sposób. Ale dawno doszłam do wniosku, że Włosi są pod tym względem niezrównani (*Włoskie sekrety*, s. 149).

My, Włosi, jesteśmy bardzo gadatliwi i **rodzinni**. **Samotność nie służy** naszym południowym temperamentom. Czasem wolę wstać rano i pokłócić się, niż jeść śniadanie w samotności (*Włoska podróż*, s. 173).

W każdej z powieści pojawia się również wątek charakterystycznej dla Włochów gestykulacji.

Liczni gapie bardzo się **ożywili**. **Wiwatom, okrzykom i dynamicznym gestom** nie było końca. Każdy chciał doradzić i wtrącić swoje dwa grosze (*Włoska symfonia*, s. 136).

Gestykułowała wdzięcznie, co uznałam za cechę właściwą jej nacji, zmieniającą zwykłą rozmowę w rodzaj sztuki (*Włoskie sekrety*, s. 65).

Jedną z najważniejszych cech Włocha według polskiego stereotypu, co potwierdzają powieści, pozostaje umiejętność odczuwania radości, cieszenia się życiem,

¹⁵ We *Włoskiej symfonii*, być może ze względu na jej bliskość do powieści erotycznej, nie pojawia się mocny wątek rodzinny.

mniej lub bardziej problematyzowana beztroska. Bohaterka *Włoskiej podróży* przyjmuje tę ostatnią za fakt, podobnie jak Marianna z *Włoskiej symfonii*. Obie w codziennych zajęciach miejscowych (rybołówstwo, uprawa cytrusów) nie dostrzegają trudu, który ma na celu zdobycie środków do życia, a jedynie wybór beztroskiego i przyjemnego zajęcia. Narratorka *Włoskich sekretów*, przeciwnie, dostrzega powierzchowność takiego osądu.

[...] otwieram drewniane okiennice i z zachwytem spoglądam w dal. Jest precudnie, wręcz mistycznie. Po lazurowym morzu **dryfują beztrosko rybacy** w swych białych łódeczkach. Myślę o tym, **jak beztroski mają żywot. Obce im są problemy życia codziennego** (*Włoska podróż*, s. 155).

Pragnęła wykorzystać każdą chwilę, by jeszcze lepiej poznać tę malowniczą miejscowość [...], **gdzie autochtoni z lubością uprawiają cytryny** (*Włoska symfonia*, s. 267).

Z moich spostrzeżeń **ktoś mógłby wysnuć wniosek, że Włosi są narodem pozbawionym wszelkich trosk i zmartwień. Nic bardziej mylnego**. Oni po prostu starają się przyjmować rzeczy takimi, jakie są, i nie skupiać na tym, czego zmienić nie mogą. Oczywiście **jest to pewne uproszczenie i uogólnienie**, ale takie są moje wrażenia [...]. Bez względu na wiek, pochodzenie czy wykształcenie mieli w sobie **godną pozazdroszczenia radość życia** (*Włoskie sekrety*, s. 190–191).

Umiejętność cieszenia się życiem łączy się, choć niejednoznacznie, z pewnymi aspektami kultury materialnej Włochów, jak zamiłowanie do dobrej kuchni czy dbałość o wygląd. Walczak-Chojecka i Gałgańska ograniczają się do chwalenia wspaniałości sztandarowych dań i napojów włoskiej kuchni (espresso, limoncello, neapolitańska pizza, tzw. spaghetti Bolonie, tiramisù), nie unikając przy tym elementów podważających prawdopodobieństwo powieściowych sytuacji (spaghetti jako drugie, po zupie, danie obiadowe czy limoncello sączone do posiłku¹⁶). Wątek stosunku Włochów do kuchni ciekawie przedstawia Yildirim, która nie tylko dość szczegółowo opisuje mniej znane regionalne dania, ale zauważa przy tym:

Istotna okazała się z informacja, że użyte [do ciasta] cytryny pochodzą Sorrento i Amalfi; odmiana o dużych rozmiarach i grubej skórce. Przelotnie zastanowiłam się, czy ktokolwiek wychwyciłby różnicę, nie wiedząc o tym fakcie, ale nie miałam odwagi zapytać o to głośno.

We włoskim domu i przy włoskim stole, gdzie szanuje się tradycje, **za taką uwagę można zostać zlinczowanym** – pomyślałam z krzywym uśmiechem (*Włoskie sekrety*, s. 200).

We wszystkich trzech powieściach odnajdziemy realizację stereotypu dobrze (elegantcko, modnie) ubranych i troszczących się o strój Włochów. We *Włoskiej podróży* zachwyty nimi jest bezwarunkowy, co jednak uzasadnione jest charakterystyką

¹⁶ *Włoska symfonia*, s. 66; również we *Włoskich sekretach* znajdujemy takie miejsca, np. s. 200 – cappuccino serwowane po kolacji.

psychologiczną bohaterki. W pozostałych dwóch narratorki sygnalizują pewien dystans do przypisywanej Włochom nadmiernej dbałości o strój i wygląd.

Jego średniej długości jasne włosy powiewają lekko na wietrze, a **srebrny zegarek błyszczący** niczym diament. Ma **dobrze skrojone grafitowe spodnie i tej samej barwy koszulę z serii slim-line. Eleganckie skórzane buty robione na miarę** mówią wyraźnie, że **ma klasę** (*Włoska podróż*, s. 148).

Przystojny szatyn [...] przypominał raczej **treflowego waleta. Spodnie do kolan** [...] co najmniej numer za duże [...] nadawały jego wyglądowi modnej **młodzieńczej nonszalancji. Błękit koszulki** polo podkreślał kolor jego oczu, a **ładna opalenizna** świadczyła o tym, że dużo czasu spędza na słońcu. [...] Pogładziła [go] po **lśniących, trochę przydługich jak na chłopaka, włosach** (*Włoska symfonia*, s. 55, 70).

Widok męskich stóp w **kolorowych japonkach**, który pojawił się przed jej nosem, wydawał jej się zabawny [...] (*Włoska symfonia*, s. 59).

[Ornella] Zabrała mnie do uroczych butików na Via San Cezareo, gdzie w jednej chwili przeobraziła się w surowego sierżanta musztrującego rekruta. Absolutnie nie zgadzała się na moje preferencje i dobierała mi **ubrania wedle własnego uznania**. Właściwie były to zaledwie skrawki tkanin i wcale **nie miałam pewności, czy będę się w nich mogła pokazać** publicznie (*Włoskie sekrety*, s. 74).

Była w średnim wieku, lecz już na pierwszy rzut oka widać było, że **bardzo dba o wygląd**. Miała **staranny makijaż i wypielęgowane dłonie** (*Włoska symfonia*, s. 278).

Należy zwrócić uwagę, że zainteresowanie narratorek włoskimi bohaterami nie rozkłada się równo. Jako charakterystyczni przedstawiciele swojej nacji opisywani są przede wszystkim mężczyźni. W powieściach Gałgańskiej i Walczak-Chojeckiej postacie kobiece są wyłącznie epizodyczne. U Yildirim liczebnie również przeważają mężczyźni, lecz pojawiają się dwie drugoplanowe bohaterki. Czym tłumaczyć męską przewagę? Silniejszym stereotypem Włocha niż Włoszki? Niestety nie udało mi się dotrzeć do polskich badań, które mogłyby to potwierdzić. Prawdopodobnym jednak wytłumaczeniem tego stanu rzeczy może być gatunek romansowy, eksponujący miłosne perypetie bohaterki.

Przejdźmy więc do kluczowego dla naszych powieści aspektu włoskiego stereotypu, tego łączącego etniczność z miłością i erotyzmem. W powieściach mamy do czynienia z reprezentacjami dwóch Włochów śmiało okazujących względy nieznanym sobie dziewczynom z Polski oraz kilku flirtujących przy każdej nadarzającej się okazji. Oceny ich zachowania przez bohaterki są różne. Roberto, drugoplanowy bohater *Włoskiej symfonii*, który próbuje uwieść Mariannę, robi na dziewczynie wrażenie, budzi w niej pożądanie, jednak ostatecznie zostaje odrzucony ze względu na nieuczciwość. Jego miejsce w zabiegach o względy bohaterki zajmuje kompozytor Antonio, który jest znacznie bardziej powściągliwy i poważny.

[Antonio] Wydał jej się **męski**, zupełnie inny niż jej cherlawy, skrywający oczy za grubymi szklami okularów Maciek, a także inny, niż nieco **zniewieściały donzuan** Roberto (*Włoska symfonia*, s. 90).

We *Włoskiej podróży* Annę i jej rodzinę zaprasza do swojego domu nieznamy Włoch o polskich korzeniach – Carlos. Jego elegancka aparycja (w tym elegancki strój i luksusowy samochód) oraz taktowność budzą u głównej bohaterki wyłącznie pozytywne uczucia, nieufnie spoglądają na niego jednak jej babcia i córka. Mieszane uczucia u Anny budzi jedynie deklaracja Carlosa o niechęci do zakładania własnej rodziny.

Te dwie postacie wydają się modelowo ukazywać dwa aspekty polskiego (i nie tylko zapewne) wyobrażenia o Włochach uwodzicielach. Z jednej strony tych, którzy „jeśli [im] zależy, czczą ziemię, po której stąpa kobieta” (*Włoskie sekrety*, s. 155), z drugiej – kochliwych, zmiennych, a przede wszystkim skłonnych do kłamstwa i podstępny, by zdobyć pożądaną kobietę. Kontakt z nieznanymi Włochami wywołuje więc w polskich bohaterkach ambiwalentne uczucia: fascynację i obawę przed wykorzystaniem. Dobrze ilustruje to poniższy dialog Marianny z Robertem:

Widzisz ten niebieski? – Wskazał górny róg obrazu. – Jest zbyt posępny, zbyt usztywniony, a to ma być włoskie niebo, więc muszę dodać trochę białego i go rozświetlić, rozumiesz?

– Nie bardzo.

Ty byłaś wczoraj jak ten niebieski – niedostępna i nieprzyjazna, więc chciałem cię zmiękczyć. [...]

– Uśmierciłeś swojego ojca, żebym była...

– ...bardziej chętna. – wszedł jej w słowo. – **Pomyślałem, że jak usłyszysz rzewną historyjkę, to pójdziesz mi z tobą łatwiej.** Niewiele się pomyliłem, prawda? (*Włoska symfonia*, s. 85)

Podobnie niejednoznaczny, choć mniej emocjonalny, jest stosunek bohaterek do flirtu i komplementów ze strony Włochów. Miranda od skrępowania przechodzi do akceptacji i uświadomienia sobie uwarunkowań kulturowych:

– Piękne imię dla pięknej kobiety – Zamrugał łobuzersko.

Poczułam, jak moje policzki pokrywa krępujący **rumieniec**. [...]

Mirando, musisz się nauczyć, że **dla Włochów flirt jest jak oddychanie**. Komplementy należy dzielić na dwa. [...] [Mattem] Okazał się tak uroczym kompanem, że pod koniec wieczoru **przestałam nawet zwracać uwagę na to, że beczelnie flirtuje** ze mną w obecności żony i córki (*Włoskie sekrety*, s. 58–61).

Marianna, mimo fizycznej atrakcyjności Włocha, pozostaje przy zażenowaniu i drwinie.

– Ładnie pachniesz – Polską. Ale wolałbym pocałować cię w usta – stwierdził wesoło [...].

– **Ciekawe czy pachnę bigosem, czy żubrówką?** – pomyślała Marianna (s. 55).

Czuła, że Roberto gapi się na jej pupę. [...] Musiała przyznać, że Roberto nawet się jej podoba, ale **krępowaly ją ta jego bezpośredniość i bezczelna pewność siebie** (s. 62).

Aby uzupełnić obraz atrakcyjnego Włocha uwodziciela, należy wspomnieć o jednym jeszcze wątku, który pojawia się we wszystkich powieściach: ich bohaterowie wyrażają przekonanie, że ładna dziewczyna jadąca do Włoch natychmiast zauroczy swoją osobą napotkanych włoskich mężczyzn. We *Włoskiej symfonii* jest to nieujawniony plan nauczycielki podróżującej z Marianną, która chce wykorzystać urodę swojej studentki, by dostać angaż do orkiestry kierowanej przez Antonia (s. 107); we *Włoskiej podróży* sama główna bohaterka planuje „poznać przystojnego Włocha” i dać się ponieść uczuciom (s. 148); we *Włoskich sekretach*, gdy Miranda wyjawia nowym znajomym brak stałego partnera, ci nie mają wątpliwości: „Byli wstrząśnięci, gdy oświadczyłam im, że nie jestem z nikim związana. Matteo **zapewnił, że tutaj wystarczy jeden dzień, aby to się zmieniło** [...]” (s. 61).

Na zakończenie tej części jeszcze dwa niewielkie, ale pojawiające się w każdej z powieści motywy. Pierwszy: typowy Włoch, jeśli jest zamożny, jeździ luksusowym, sportowym samochodem (choć posiada również motocykl lub skuter)¹⁷, a niezależnie od zamożności i poci jeździ szybko i z piskiem opon, choć precyzyjnie. Na drogach panuje chaos¹⁸. Drugi: poczucie ryzykowności podróży kobiet do kraju, gdzie działa mafia i gdzie przestępczość sięgnęła najważniejszych osób w państwie (Berlusconi)¹⁹.

Włoskość jako element fabuły

W pierwszej części niniejszego artykułu starałam się wykazać, że włoska przestrzeń, a zwłaszcza wybrzeże Kampanii, w polskich romansach jawi się jako *locus amoenus*. Wiemy jednak skądinąd, że miejsca, w których między bohaterami powieści rodzi się uczucie, zawsze są ukazywane w pozytywnym świetle²⁰. Uzasadniona wydaje się więc wątpliwość: Czy miejsce akcji w tym wypadku jest czymś więcej niż tylko atrakcyjną scenografią? Czy ta sama opowieść mogłaby zostać ulokowana w Marsylii albo w Cardiff? Aby się o tym przekonać, konieczne jest przeanalizowanie innych niż tylko scenograficzna funkcji Włoch (włoskości, włoskich postaci) w tekstach. Ze względu na gatunek, z jakim mamy do czynienia, poznawczo najkorzystniejsze wydaje mi się skupienie na przemianach, jakim podlegają główne bohaterki w rezultacie (a może tylko przy okazji?) podróży na Półwysep Apeniński.

¹⁷ Por. *Włoskie sekrety*, s. 167; *Włoska symfonia*, s. 101; *Włoska podróż*, s. 148.

¹⁸ Por. *Włoskie sekrety*, s. 53, 55; *Włoska symfonia*, s. 102; *Włoska podróż*, s. 181.

¹⁹ *Włoska podróż*, s. 150; *Włoska symfonia*, s. 101.

²⁰ A. Martuszevska, J. Pyszny, dz. cyt., s. 49.

Włoskie sekrety Małgorzaty Yildirim

Bohaterkę poznajemy jako młodą, wykształconą, ciekawą świata dziewczynę z Bostonu. Problemem, jaki narratorka przedstawia nam już na pierwszej stronie powieści, jest nieumiejętność i niechęć, by dostosować się do roli żony i matki. Jak podejrzewa (nie dowiemy się tego), otoczenie tego od niej oczekuje. Ona tymczasem, po pierwsze, nie czuje, by te dwie role ją satysfakcjonowały, po drugie, nie spotkała dotąd właściwego mężczyzny, by scenariusz rodzinny skutecznie.

Niespodziewany wyjazd do Włoch w związku z odziedziczeniem willi w Sorrento zmusza bohaterkę do opuszczenia swojej polsko-amerykańskiej rodziny i czasowego zaaklimatyzowania się w nowym otoczeniu. Trójka Włochów, których Miranda poznaje zaraz po przyjeździe, dzięki swojej bezpośredniości i życzliwości szybko staje się dla niej równie ważna jak najbliżsi pozostawieni w USA. Pod wpływem nowego środowiska w dziewczynie następują zmiany:

Ta część mojej natury, która zawsze zachowywała równowagę i nie **pozwalała sobie na szaleństwa**, wydała mi się nagle nudna i nijaka. [...] Pobyt w Sorrento sprawiał jednak, że **nabierałam dystansu do życia** i nagle patrzyłam na wszystko z innej perspektywy. Jakby włoskie słońce przegnało zgromadzone nade mną chmury (s. 74).

Z rozbawieniem zauważyłam, że coraz łatwiej przychodzi mi **spontaniczne podejmowanie decyzji**. [...] W ciągu paru dni tutaj **počułam się tak wolna**, jak jeszcze nigdy w życiu (s. 76, 79).

Odkąd znalazłam się w Sorrento, **staralam się walczyć z moim negatywnym podejściem do życia**, ale już dawno doszłam do wniosku, że pod tym względem nigdy nie dorównam miejscowym (s. 190).

Również stosunek Mirandy do relacji damsko-męskich ulega zmianie: w pewnym stopniu pod wpływem otwartego podejmowania tematu przez zaprzyjaźnione Włoszki i Włochów, a przede wszystkim ze względu na pojawienie się w jej życiu niezwykle przystojnego Rafaela. Powieść kończy ślub i przyjęta z radością informacja o oczekiwanym potomku.

Podsumowując: usposobienie bohaterki staje się bardziej pogodne, zaczyna dostrzegać wartość zachowań prorodzinnych, staje się bardziej pewna siebie, śmielsza i pozwala sobie na większą spontaniczność, również w relacjach erotycznych. Wszystkie te zmiany przypisuje wpływowi miejsca i jego mieszkańców.

Włoska symfonia Agnieszki Walczak-Chojeckiej

Powieść o charakterze romantyczno-erotyczno-inicjacyjnym. Nieśmiała studentka Akademii Muzycznej, z bardzo konserwatywnego domu, wyjeżdża do Neapolu, by zagrać z orkiestrą słynnego włoskiego kompozytora. Już pierwsze chwile we Włoszech dostarczają bohaterce pożywki dla erotycznych fantazji, które w Polsce były hamowane przez surowe religijne wychowanie. W jej życiu pojawia się Antonio – maestro, który postanowił pomóc dziewczynie w rozwoju zmysłowości,

co ma zaowocować zdolnością Marianny do stworzenia własnej symfonii (jest to jej wielkim marzeniem). Włoch zabiera dziewczynę na Capri i w wiele innych pięknych miejsc włoskiego wybrzeża, by udzielać jej lekcji, a granica między zmysłem muzycznym a erotycznym zdaje się nie istnieć. Dziewczyna poddaje się tym zabiegom z coraz większym pragnieniem ciągu dalszego. Równocześnie zyskuje śmiałość, następuje w niej przemiana.

Zamknęła oczy i zasłuchiwała się w dźwięki. Miała wrażenie, że cofa się do pierwszego dnia, w którym postawiła stopę na włoskiej ziemi, a w jej głowie klatka po klatce przewijał się film pełen wspomnień. **Widziała chwile radości, zachwyty i zwątpienia, a także erotycznej podniety** [...]. Błyszczały znów dla niej modre zatoczki, przeżyły się góry schodzące do morza, miasta zaprzeczające istnieniu grawitacji, pachniały pyszne potrawy, od których aromatu kręciło się w głowie (s. 292).

Marianna grała całą sobą [...]. **Nie była już małą, zahukaną dziewczynką, lecz świadomą siebie artystką** [...]. Spojrzała na twarze zgromadzonych i zrozumiała, że jest dobrze – jej symfonia rozpałała umysły. [...] w głowie rozbrzmiewała już jej kolejna część włoskiej kompozycji. A wyobraźnia podpowiadała jej iście pikantne pomysły. **Czuła, że dopiero teraz rozwinie skrzydła!** (s. 294)

Przemiana, jaka następuje w bohaterce pod wpływem pobytu we Włoszech i kontaktu z włoskim mistrzem, to zyskanie większej śmiałości i pewność siebie we wszystkich sferach życia. Marianna rozwinęła swoją percepcję zmysłową, dojrzała erotycznie i artystycznie.

Włoska podróż Hanny Gałgańskiej

Anna jest kobietą sukcesu, ambitną, dynamiczną kosmopolitką. Postanawia rozwieść się z mężem, który z naukowca i pisarza zmienił się w opiekuna dla dziecka i żony, przestał dbać o siebie. Mimo deklarowanej chęci cieszenia się życiem, kobieta żyje w ciągłej obawie utraty pozycji zawodowej i w poczuciu pustki. Nagły wyjazd do Włoch staje się dla Anny okazją do długich rozmów z babcią i córką i do wspomnień początków związku z Ernestem (zakochali się w sobie w Toskanii). Liczy, że wyjazd przypięczętuje decyzję o rozstaniu:

Chyba najlepiej będzie, jak **poznam jakiegoś przystojnego Włocha**. Wtedy **zapomnę o przeszłości i odetchnę** pełną piersią. Myślę, że południowy klimat będzie sprzyjał nowym uczuciom.

[...] na pobocze zjeżdża cudownie czerwone porsche z włoską rejestracją. Jeśli właściciel tego auta okaże się równie cudowny, to będzie oznaczało, że jesteśmy sobie przeznaczeni. **Ucieknę z nim na Sycylię** i ani Babcia, ani Ernest, ani żadna małolata nie będą już mieli wpływu na moje życie (s. 148).

Ostatecznie jednak zmienia zdanie, postanawia poświęcić się rodzinie.

[...] śmieję się beztrudno. Czuję się młodo i rześko, jakbym **otrzymała szansę na nowe życie**. [...] Carlos mógłby być mój na skinienie ręki. [...] Mogę też wrócić do Polski i być dobrą matką. [...] mogłabym być też dobrą żoną. [...] może to by było

prawdziwe wyzwanie, którego podjęcie dałoby mi pełnię szczęścia i ogromną satysfakcję? [...] Patrzę przez okno na majestatycznego Wezuwiusza i myślę, że [...] był przyczyną ogromnej tragedii [...]. Stwierdzam, że **nie doceniałam nigdy w życiu czegoś, co z pozoru wydaje się błahe i nieistotne** (s. 187).

Jeszcze w trakcie podróży zauważa u siebie zmiany: jest szczęśliwa mimo niewygody, bezinteresownie pomaga nieznanym, staje się bardziej aktywna w relacjach z córką.

W przypadku powieści Gałgańskiej należy również wspomnieć o ważnym wątku pobocznym: kobiety wyprawiają się do Positano, ponieważ jest to miejsce uchodzące za raj na ziemi, wskazane kiedyś babci Amelii przez ukochanego chłopaka, który następnie trafił do obozu koncentracyjnego. Również starsza kobieta doznaje zbawienego wpływu Italii: jest ona dla niej i dla jej dawnego ukochanego sposobem na złagodzenie wojennych traum.

Powieść kończy się radosną, rodzinną sceną w neapolitańskiej pizzerii. Przewartościowaniu podlegają wartości wyznawane przez bohaterkę: na pierwszym miejscu, zamiast samorealizacji (kariera, podróże), pojawia się rodzina; zamiast nowego romansu z zadbanym mężczyzną – powrót do kochającego, choć zaniedbanego męża; zamiast egoizmu materialnego – chęć pomocy nieznanym. W miejsce frustracji z powodu niespełnionych ambicji pojawiają się radość i zadowolenie.

Wnioski

Włochy w popularnych powieściach to kraj pięknych krajobrazów i bujnej roślinności, słońca, ciepła i morza. Oczarowują urokiem tradycyjnej architektury. Dają poczucie swobody, wyzwalają naturalność, ale nic nie jest tam byle jakie – na każdym kroku trafić można na wyrafinowaną sztukę. Wszechobecny jest luksus i bogactwo, któremu jednak zawsze towarzyszy dobry smak. Mieszkańcy są otwarci, życzliwi i radosni. Jeśli do tej arkadyjskiej wizji dodamy obecność przystojnych, zadbanych i zamożnych mężczyzn, znawców mody i kuchni, którzy otoczą każdą cudzoziemkę atencją, zapewnią jej rozkosze zmysłowe i erotyczne, a nawet żarliwą miłość, to musimy stwierdzić, że reprezentacja literacka Włoch to współczesny mit raj. Przemiany bohaterek pod wpływem Italii również stanowią część tego mitu: samodoskonalenie, rozwój zmysłów i osobowości, umiejętność poradzenia sobie z cudzymi oczekiwaniami czy stresem – to wszystko, jak sądzę, również może być współcześnie w tych kategoriach pojmowane. Włochy są miejscem, gdzie osiąga się prawdziwe szczęście, nawet podczas krótkiego pobytu.

Jeśli spróbujemy sprowadzić mit Włoch, jaki wyłania się z analizowanych tu powieści, do serii pojęć, zgodnie ze wskazówkami Barthes'a, otrzymamy serię zawierającą hasła takie jak: swoboda, spontaniczność, piękno, urok ludzi, miejsc i przedmiotów, ciepło, przyjemność, radość życia, towarzyskość, nieskrywane zainteresowanie relacjami erotycznymi itp. Czy tłumaczą one tak żywe zainteresowanie Włochami w polskiej literaturze popularnej? Sądzę, że tak. Znaczną część tej listy

zajmują wartości lub cechy, które nie wchodzą w skład polskiego autostereotypu²¹ lub są wręcz zaprzeczeniem przypisywanych naszej grupie etnicznej cech (np. radość życia vs skłonność do narzekania). Również oceny przestrzeni (piękno, ciepło) są przeciwne temu, co Polacy zazwyczaj sądzą o swoim otoczeniu. Z drugiej strony wspólne jest pozytywne waloryzowanie rodzinności. Wydaje się więc, że romanse osadzone we włoskiej scenerii należy czytać jako baśnie o innym niż nasz, słonecznym świecie, gdzie nieśmiałość czy frustracja nie powstrzymują ludzi przed ujawnianiem pozytywnych uczuć, przede wszystkim miłości.

Bibliografia

- Barthes R., *Mitologie*, przeł. A. Dziadek, wstęp K. Kłosiński, Warszawa 2000.
- Bartmiński J., *Stereotyp jako przedmiot lingwistyki*, [w:] *Z problemów frazeologii polskiej i słowiańskiej*, t. 3, red. M. Basaj, D. Rytel, Wrocław 1985, s. 25–53.
- Berting J., Villain-Gandossi Ch., *Rola i znaczenie stereotypów narodowych w stosunkach międzynarodowych: podejście interdyscyplinarne*, [w:] *Narody i stereotypy*, red. T. Walas, Kraków 1995, s. 13–27.
- Gałgańska H., *Włoska podróż*, Radom 2015.
- Martuszevska A., *Powieść i prawdopodobieństwo*, Kraków 1992.
- Martuszevska A., Pyszny J., *Romanse z różnych sfer*, Wrocław 2003.
- Nowacki D., *Popularna proza kobieca i krytyka*, „Tematy i Konteksty” 2015, nr 5, s. 185–193.
- Obraz Polski i Polaków w Europie*, red. L. Kolarska-Bobińska, Warszawa 2003.
- Rybicka E., *Travelebrity – markowanie dyskursu podróżniczego*, „Kultura Współczesna” 2010, nr 3, s. 117–134.
- Walczak-Chojecka A., *Włoska symfonia*, Poznań 2015.
- Yildirim M., *Włoskie sekrety*, Warszawa 2011.

The myth of lovely Italy and handsome Italian men in the contemporary Polish romance novels

Abstract

The article aims at explaining the phenomenon of mass interest in Italy as a setting for contemporary Polish romance novels. In order to understand said phenomenon, the author analyzes three romance novels published within the last decade. The article is divided into three parts corresponding to aspects of the analyzed phenomenon: representation of the space of Italy, representations of the Italian men and descriptions of changes occurring in female characters due to their stay in Italy. The analysis, conducted with the use of Barthes' concept of myth, results in detailed description of elements of Italian myth and concepts related to it.

Słowa kluczowe: Włochy, stereotyp, mit, przestrzeń, romans

Keywords: Italy, stereotype, myth, space, romance

²¹ *Obraz Polski i Polaków w Europie*, red. L. Kolarska-Bobińska, Warszawa 2003, s. 100–103.

Annales Universitatis Paedagogicae Cracoviensis

Studia Historicolitteraria 17 (2017)

ISSN 2081-1853

DOI 10.24917/20811853.17.20

PRZEGLĄDY KRYTYCZNE

Aleksandra Starowicz

Uniwersytet Pedagogiczny im. KEN w Krakowie

„Z ziemi włoskiej do Polski”.

Staropolskie przekłady dramaturgii włoskiej

„Po co czytać dawne przekłady?” To nieco prowokacyjne pytanie otwiera książkę Jadwigi Miszałskiej¹ poświęconą zagadnieniom obecności tłumaczeń włoskich tekstów dramatycznych w polskiej literaturze dawnej. Chciałoby się odpowiedzieć: bo są. Są częścią kultury, wielkiego dziedzictwa literackiego, świadectwem rozwoju języka polskiego, wrażliwości i umysłowości autorów oraz czytelników doby staropolskiej. Perspektywa translatorska i italianistyczna, która przyświeca autorce, podsuwa znacznie więcej powodów, dla których warto sięgać po dawne przekłady. Przede wszystkim przyglądanie się tłumaczeniom pozwala na „zadanie pytania o rolę przekładu w systemie literatury narodowej, a z drugiej strony o wpływ tego systemu na przekład”². Tekst przełamujący barierę kultur podlega pewnym ograniczeniom i wymogom umożliwiającym oswojenie jego obcości. Zatem przekład zawierać musi wyraźny ślad kultury przyjmującej i jako taki stanowi szczególnie interesujące źródło wiedzy o jej priorytetach. Równie interesujące są strategie przekładu, materialna forma nadawana utworowi czy sposoby jego rozpowszechniania. Biorąc pod uwagę, iż według badań przeprowadzonych przez Jadwigę Miszałską do końca XVIII w. przetłumaczono w Polsce około 120 włoskich dramatów (z czego jedynie 8 przed rokiem 1700), ciekawym zagadnieniem mogą być kryteria i częstotliwość wyboru tekstów. W świetle coraz częściej przyjmowanej przez badaczy translatoryki strategii patrzenia na dzieło i jego tłumacza jako na „mediatorów kultury wyjściowej, których zadaniem jest stworzenie jej obrazu w kontekście kultury docelowej”³, wybór tekstów do tłumaczenia stanowi ważny element wizerunku kultury włoskiej w dawnej Polsce. Ponadto przyjmowana przez autorkę perspektywa diachroniczna pozwala zauważyć, iż „wraz z upływem lat – czasem nie jest to długi okres – podejście tłumaczy do dawnego tekstu zmienia się, inne elementy

¹ J. Miszałska, *Tragicznych igrzysk pieśń uczy nas cnoty. Przekłady z języka włoskiego jako źródło polskiej dramaturgii poważnej do końca XVIII wieku*, Kraków 2013, s. 299.

² Tamże, s. 8.

³ C. Handzel, *Współczesne teorie przekładu*, „Teksty Drugie” 2010, nr 3, s. 104–108.

przyciągają ich uwagę, inne też są ich decyzje odnośnie rozwiązań formalnych⁴. Czytanie dawnych przekładów może być zatem nie tylko źródłem wiedzy na temat historii literatury, trendów literackich i oczekiwań czytelnicznych (i scenicznych) panujących w danym czasie, jest także warunkiem poznania zależności i relacji pomiędzy kulturami – w tym wypadku będzie to literatura włoska jako źródłowa i polska, będąca wówczas w fazie wzrostu i budowania własnej tożsamości.

Istotnym powodem, dla którego warto zainteresować się dawnymi przekładami włoskiej dramaturgii, jest wyjątkowy status przekładu tekstu teatralnego. Bardziej niż inne dzieła literackie utwór teatralny, niezależnie od tego, czy finalnie trafi na scenę, podatny jest na wpływy konwencji i tradycji kultury przyjmującej: „Przekładając tekst teatralny, tłumacz często bierze zatem pod uwagę fakt, że jego przekład posłuży innym interpretatorom (reżyserowi, aktorom), stając się przekładem zbiorowym”⁵. Przekład utworu przeznaczonego dla teatru nieuchronnie staje się także zwierciadłem, w którym odbijają się oczekiwania publiczności, jej przyzwyczajenia estetyczne i przekonania, które musi brać pod uwagę tłumacz, chcąc przenieść utwór z jednego kręgu estetycznego do innego. Wpływ odbiorców, zarówno osób pracujących nad adaptacją, jak i przyjmującej utwór publiczności, sprawia, iż przekład tekstu teatralnego, bardziej niż jakiegokolwiek innego, podatny jest na wpływy kultury przyjmującej. Proces „dostosowania” tekstu do realiów i oczekiwań kultury przyjmującej wiąże się z licznymi przekształceniami: od drobnych zmian po znaczące ingerencje w integralność dzieła. Dokonuje się to poprzez skracanie tekstu, usuwanie elementów nieprzystających do własności danej kultury czy potraktowanie tłumaczonego dzieła jako rodzaju inspiracji. W tym kontekście szczególnie ciekawe są staropolskie tłumaczenia tekstów teatru muzycznego. Wobec braku rodzimej tradycji tego typu teatrów, wypowiedzi teoretycznych na ten temat, a często-kroć również wyobrażenia o tym, czym jest spektakl operowy, tłumacze włoskich librett stawali przed nie lada wyzwaniem. Choć przez lata zmieniało się podejście do tekstu operowego i zwiększała się świadomość jego swoistości, staropolski przekład ogólnie można nazwać „swobodnym”. W kwestiach szczegółowych odesłać należałoby zainteresowanych do opracowania Jadwigi Ziętarskiej⁶.

Lektura dawnych przekładów przynieść zatem może czytelnikowi szereg różnorodnych korzyści: od przyjemności obcowania z dziełem, przez poznanie strategii translatorskich tłumaczy, po zgłębienie wiedzy o kulturze staropolskiej, przyjmującej dzieła włoskich dramaturgów. Autorka książki *Tragicznych igrzysk pieśń uczy nas cnoty* proponuje lekturę przekładów pogrupowanych według przynależności gatunkowej ich źródła. I tak kolejne rozdziały książki poświęcone są: tragedii i dramatowi, dramatowi pasterskiemu, operze poważnej oraz oratorium i kantacie dramatycznej. W obrębie rozdziałów zastosowany został układ chronologiczny, co

⁴ J. Miszańska, dz. cyt., s. 8.

⁵ Tamże, s. 10.

⁶ J. Ziętarska, *Sztuka przekładu w poglądach literackich polskiego Oświecenia*, Wrocław–Warszawa–Kraków 1969.

wydatnie ułatwia śledzenie zmian w podejściu tłumaczy do tekstów danego typu. Zaczynając refleksję od obiecującego zainteresowania polskich twórców i odbiorców początku XVI w. teatrem klasycznym, autorka zauważa, iż późniejszy dorobek teatralny XVI i początku XVII stulecia nie był szczególnie imponujący:

Odnosi się ogólne wrażenie przypadkowości przedsięwzięć dramatycznych i teatralnych, co związane jest zapewne z brakiem „miejsca” lub instytucji, do której zostałyby przypisana twórczość teatralna, jak to się działo na przykład w Italii, gdzie przed powstaniem pierwszych teatrów komercyjnych aktorzy w sposób stały gościli na dworach, w akademiach, a w przypadku przedstawień religijnych w budynkach sakralnych⁷.

Pomimo braku na gruncie polskim tego rodzaju wsparcia instytucjonalnego, umożliwiającego rozwój rodzimej dramaturgii, także nad Wisłą pojawiały się utwory teatralne. Najlepszym przykładem może być *Odprawa posłów greckich* Jana Kochanowskiego, o której Jerzy Ziomek pisał: „*Odprawa* pozostała w Polsce zjawiskiem niezwykłym – pierwszym i ostatnim regularnym a zarazem oryginalnym dramatem humanistycznym”⁸.

Wiek XVI to także czas pojawienia się pierwszych przekładów włoskich tekstów scenicznych. Już w roku 1558 i 1560 ukazały się w Polsce tłumaczenia dwóch dzieł sienneńskiego protestanta Bernardina Ochina. Co ciekawe, zostały one wydane jeszcze przed publikacją ich włoskich pierwowzorów, co wskazywałoby na przekład z rękopisu, a nawet autografu. Powodem, dla którego teksty Ochina zainteresowały tłumacza, był zapewne ich element polemiczno-publicystyczny, przeważający nad pierwiastkiem dramatycznym. Innym dowodem zainteresowania rodzimych twórców renesansowych dramaturgią włoską jest przekład fragmentu tragedii *Dalida* Luigiego Grota, dokonany przez Jana Smolika i opatrzony tytułem *Cień albo dusza Molenta, króla bakteryjskiego*. Brak stałego „miejsca teatralnego”, teatrów publicznych i rodzimych zespołów aktorskich przez kolejne sto lat nie sprzyjał ani rozwojowi twórczości dramatycznej, ani tłumaczeniom z literatur obcych. Jedynymi miejscami, w których od 1564 r. stale wystawiano sztuki inspirowane teatrem włoskim, były kolegia jezuickie. Teksty te nie były jednak tłumaczone na język polski, lecz wystawiane po łacinie.

Dopiero u progu oświecenia dramaturgia polskojęzyczna zaczęła odgrywać znacniejszą rolę. Do roku 1764 na terenie Polski nie istniała instytucja teatralna mogąca spełniać funkcję impresaryjną dla autorów sztuk i zespołów scenicznych. Do tego czasu lukę tę w pewnym stopniu zapełniały teatralne przedsięwzięcia szkół zakonnych: jezuitów, pijarów i teatynów. Jak zauważa Jadwiga Miszalska, „w pierwszej kolejności polska osiemnastowieczna dramaturgia zależna była od wzorów francuskich, istotne są jednakże wzory włoskie”⁹. Jako że pijarzy czerpali prawie

⁷ J. Miszalska, dz. cyt., s. 19.

⁸ J. Ziomek, *Renesans*, Warszawa 1966, s. 302–303.

⁹ J. Miszalska, dz. cyt., s. 24.

wyłącznie z dramaturgii francuskiej, uwagę autorki skupia twórczość jezuitów, w pierwszej zaś kolejności sztuka Stanisława Sadowskiego *Peomer, król messeński*, która jest tłumaczeniem *Merope*, najgłośniejszego tekstu włoskiego dramaturga Scipione Maffeia. Kolejny przedstawiony autor jezuicki to Wojciech Męciński i napisana przez niego *Drama o powołaniu świętego Alojzego do Zakonu Societatis Jesu*, będąca przekładem włoskiego tekstu Niccolò Tolomeiego. Męciński dokonuje wiernego przekładu, nie omieszkując wprawdzie wprowadzić pewnych zmian w tych kwestiach bohaterów, które wydały mu się niewystarczająco dobitne i wyraziste. Ostatnim z wymienionych tłumaczy włoskiej tragedii jest Samuel Chrościkowski, przekładający sztuki Giovanniego Annutiniego. Omówieniem przekładu *Metyldy* kończy autorka rozdział poświęcony tragedii i dramatowi. W podsumowaniu zauważa, że choć przekłady tragedii włoskich obecne były w staropolskiej kulturze, to jednak silniejszą inspiracją dawnej dramaturgii była twórczość francuska:

Krótką panoramą śladów włoskiej tragedii w staropolskiej dramaturgii poważnej udowadnia, że nie w tym gatunku należy szukać jej głównych źródeł. Stwierdzenie takie nie powinno jednak dziwić. Włoska twórczość tragiczna, mimo ogromnej ambicji kontynuacji wzorów Antyku [...] nie mogła się równać swym poziomem i oryginalnością z dramaturgią francuską. Wpływy włoskiej tragedii odnajdujemy głównie [...] w teatrze szkolnym¹⁰.

Omawiany w następnej kolejności dramat pasterski o tematyce mitologiczno-sielankowej popularny był we Włoszech już od XV w. Nieco później tam też powstały utwory *Aminita* Torquata Tassa i *Pastor Fido* Giovanniego Battisty Guariniego, entuzjastycznie przyjęte i tłumaczone w całej Europie. W Polsce, mimo obecności motywów idylliczno-pasterskich w twórczości autorów renesansowych, prawdziwy rozwój literatury sielankowej przypada na okres baroku, począwszy od Szymona Szymonowica po twórczość Zimorowiców, Daniela Naborowskiego, Hieronima Morsztyna i innych. Sielanki dramatyczne *Dafnis* Samuela Twardowskiego i *Ermida* Stanisława Herakliusza Lubomirskiego stanowiły ważny punkt w rozwoju dojrzałego dramatu pasterskiego, podobnie jak tłumaczenia dwóch wcześniej wspomnianych utworów klasyków włoskich: Tassowego *Aminta* przełożonego przez Jana Andrzeja Morsztyna i *Wiernego pasterza* będącego anonimowym tłumaczeniem dzieła Guariniego. Jak zauważa Jadwiga Miszalska:

Próby przyswojenia polskiej kulturze dramatów pasterskich należy postrzegać raczej jako symptom pewnej ciekawości i otwarcia naszych elit na literaturę europejską i jako jeszcze jeden dowód italianizmu, pod którego znakiem nasza kultura wzrastała w wieku XVI i który aż po wiek XVIII nie stracił swej aktualności¹¹.

Wpływ kultury włoskiej jeszcze mocniej zaznacza się w przypadku opery. Gatunek ten narodził się w Italii, tam też do XVIII w. rozwijał się najprężniej. Pierwsze

¹⁰ Tamże, s. 45.

¹¹ Tamże, s. 74.

kontakty z operą odbiorca polski zawdzięczał Władysławowi IV. Podczas wizyt w Rzymie, Neapolu, Parmie, a nade wszystko we Florencji, gdzie wykonano na cześć królewicza dwa spektakle, młody władca uległ fascynacji operą i zapragnął zaszcześcić ten rodzaj przedstawień na gruncie polskim. Nie ma pewności co do efektów starań Władysława, nie znamy tytułów wszystkich utworów wykonanych w jego otoczeniu, wiemy jednak, iż podejmował próby ściągnięcia na dwór polski słynnej włoskiej śpiewaczki, a nawet poznanego w Wenecji Claudia Monteverdiego. Naocznym świadkiem florenckich spektakli był również Stanisław Serafin Jagodyński, autor tłumaczenia opery Ferdinanda Saracinellego *La liberazione di Ruggiero*. Stało się ono „pierwszym polskim przekładem włoskiego tekstu dramatycznego, któremu przyświecał być może zamiar wystawienia na scenie, a na pewno pierwszym polskim librettem operowym”¹². Dworski teatr Władysława IV, na deskach którego wystawiono *Wybawienie Ruggiera*, działał do 1648 r. Jan Kazimierz nie był już tak intensywnie zainteresowany teatralnymi rozrywkami dla dworu jak wcześniej jego brat. Poza tym zainteresowania królowej Ludwiki Marii oscylowały wokół sztuki francuskiej. Następni królowie również nie kontynuowali z równą pasją dzieła Władysława IV. Dopiero panowanie Wettynów otwiera okres dynamicznego rozwoju muzyki i teatru. Decyzje o budowie teatru czy utrzymywaniu stałego zespołu muzyczno-aktorskiego pozwoliły na wystawianie bardziej ambitnych spektakli, w tym dzieł Pietra Metastasia, którego twórczością interesowano się w dwóch momentach: „pierwszy to lata pięćdziesiąte XVIII wieku, w których jego opery goszczą na scenie Sasów, a spod pióra Załuskiego, Portalupiego i jezuitów wychodzą przekłady. Drugi okres rozpoczyna się w latach osiemdziesiątych, trwa do końca stulecia [...]”¹³. Czasy stanisławowskie to przekłady Metastasia autorstwa Bazylego Popiela, określane przez Jadwigę Miszałską jako sentymentalno-pasterskie, liczne przekłady anonimowe, będące rodzajem literackiej zabawy, prace Wojciecha Bogusławskiego, który przełożył na język polski około 25 włoskich tekstów dramatycznych, a także translacje tragedii o Temistoklesie, najczęściej tłumaczonego w Polsce włoskiego dramatu, dokonane przez Józefa Andrzeja Załuskiego, Franciszka Borowskiego, Kunegundę Komorowską i Franciszka Dionizego Książnina. Również w przypadku oratoriów i kantat Metastasio był najczęściej przyswajającym polszczyźnie autorem. Sporą popularnością cieszyły się także utwory Giovanniego Claudia Pasquiniego. Spośród tłumaczy Jadwiga Miszałska zwraca uwagę na dwóch szczególnie zasłużonych: Józefa Andrzeja Załuskiego i Wacława Sierakowskiego, argumentując, iż „gdy przekłady innych autorów miały charakter bardziej lub mniej przypadkowy, były adaptacjami na scenę szkolną, lub powstawały jako teksty «do czytania» w związku z koncertami, dzieła tych dwóch pisarzy związane były z pewnym spójnym projektem literacko-kulturalnym”¹⁴. Obaj autorzy, wybierając teksty do tłumaczenia, kierowali się wartością estetyczną i ideową sztuki,

¹² Tamże, s. 79.

¹³ Tamże, s. 189.

¹⁴ Tamże, s. 236.

jak też jej przydatnością dla kształtowania postaw młodych obywateli, kompletując być może repertuar teatru, którego ideę nosili w sercu.

Wybór obcego tekstu i przysposobianie go do potrzeb własnej kultury jest tworzeniem nowej jakości, warto zatem czytać dawne przekłady choćby po to, by dowiedzieć się, jakiej literatury i jakich spektakli chcieli dla swoich odbiorców staropolscy autorzy. Książka Jadwigi Miszalskiej znakomicie spełnia funkcję przewodnika po dawnych przekładach włoskiej dramaturgii. Autorka przedstawia uporządkowaną chronologicznie i gatunkowo panoramę utworów, jednocześnie uwrażliwiając czytelnika na tkankę tekstu. Nie tracąc z oka szerokiej perspektywy, przybliży szczegóły, których prześledzenie pozwala zidentyfikować strategię autora i jego pomysł na tekst. Na uwagę zasługuje również frapujący tytuł publikacji: *Tragicznych igrzysk pieśń uczy nas cnoty*, który znakomicie koresponduje z interesującą i przystępnie przedstawioną treścią.

Bibliografia

- Handzel C., *Współczesne teorie przekładu*, „Teksty Drugie” 2010, nr 3.
- Miszalska J., *Tragicznych igrzysk pieśń uczy nas cnoty. Przekłady z języka włoskiego jako źródło polskiej dramaturgii poważnej do końca XVIII wieku*, Kraków 2013.
- Ziętarska J., *Sztuka przekładu w poglądach literackich polskiego Oświecenia*, Wrocław–Warszawa–Kraków 1969.
- Ziomek J., *Renesans*, Warszawa 1966.

From Italy to Poland. Old Polish translations of Italian drama

Abstract

The text discusses the most important problems raised in Jadwiga Miszalska's book *The Song of the Tragic Playthings Teaches us Virtue: Translations from Italian as a Source for Polish Serious Drama till the end of the 18th Century* (Kraków, 2013). The author drew attention to the place that the translation from Italian takes in the Polish culture and literature and noted the fact, that choice of texts for translation, the way of reading, the changes to which the translators of the Italian dramaturgy decided have become a source of knowledge about the history of literature, literary trends and reading (and scenic) expectations of the time.

Słowa kluczowe: tłumaczenia literackie, włoski dramat, polskie przekłady

Keywords: literary translation, Italian drama, Polish translations

Aleksandra Koman

Uniwersytet Pedagogiczny im. KEN w Krakowie

Komedia dell'arte: między lokalnością a globalnością

Teatr wyrasta na gruncie kultury lokalnej. Niejednokrotnie podkreślał to w swoich książkach Marvin Carlson¹, twierdząc, że teatr zawsze odwołuje się do konkretnej wspólnoty: do jej pamięci, tradycji, historii, dialektu oraz całego bagażu wspólnotowych doświadczeń wynikającego z zamieszkiwania danego terytorium. Teatr nie tylko ukazuje i problematyzuje specyfikę danej społeczności, ale przyczynia się także do kształtowania wspólnoty jednorodnej kulturowo i językowo. Takie spojrzenie na teatr, mimo że w pełni trafne i uzasadnione, nie uwzględnia jednak innej ważnej kwestii, jaką jest mechanizm globalnej mobilności kultury, nakazujący badaczowi przyjmować krytyczną postawę wobec homogenicznej historii teatrów poszczególnych państw europejskich. Z jednej strony to prawda, że każdy teatr ma swe korzenie w lokalności (rozumianej jako region, kraj, a nawet kontynent), z drugiej zaś świadectwa dawnych epok dowodzą, że artyści teatru byli nomadami. Ponadto aktorzy nie zawsze reprezentowali swoją rodzimą kulturę, przykładowo Włosi starający się utrzymać na dworze Ludwika XIV grali nie tylko po francusku, ale i na wzór francuski. Jaką zatem pisać o historii teatru i jaka jest jego natura?

Książka Ewy Bal *Lokalność i mobilność kulturowa teatru. Śladami Arlekina i Pulcinelli*² jest próbą analizy owej dwoistej natury teatralnych przedstawień. Co ciekawe, autorka nie przeciwstawia sobie kategorii lokalności i mobilności teatralnej, tylko wręcz przeciwnie, twierdzi, że aby uzyskać pełen obraz, należy oba te aspekty ze sobą związać. Bal spogląda zatem na teatr z dwóch uzupełniających się perspektyw: analizuje przykłady teatralnej mobilności kulturowej, nie skupia się jednak na istocie procesu transferu międzykulturowego (zjawisko to zostało już szeroko opisane), a na jego związkach z elementami tradycji narodowych, jako że nie sposób mówić o zjawisku lokalności teatru bez uwzględnienia jego kulturowej mobilności.

¹ M. Carlson, *Speaking in Tongues. Language at Play in the Theatre*, Ann Arbor 2006.

² E. Bal, *Lokalność i mobilność kulturowa teatru. Śladami Arlekina i Pulcinelli*, Kraków 2017.

Aby zobrazować komplementarne działanie obu mechanizmów, autorka postanawia prześledzić, jak na przestrzeni lat zmieniały się dwie fundamentalne dla włoskiego teatru figury – Arlekin i Pulcinella. Koncentruje się zatem głównie na komedii dell'arte. Już na wstępie zastrzega, że będzie unikała niektórych dyskursów teatrolologicznych, jak na przykład normatywizującego dyskursu gatunkowej struktury komedii dell'arte, zaproponowanego przez Allardyce'a Nicolla³. Zarzuty autorki nie wydają mi się zupełnie bezpodstawne. Chociaż z jednej strony systematyzujące podejście bywa przydatne, z drugiej jednak usilne próby skodyfikowania stylu komedii dell'arte czy jej cech stałych wydają się jałowe, ponieważ tworzą iluzję, że tak wielowątkowe zjawisko można skatalogować, nie biorąc pod uwagę międzykulturowego transferu teatralnej tradycji. Komedia dell'arte była nie tyle gatunkiem, ile nowym wariantem reprezentacji, ewoluującym w miarę zmian kontekstu zewnętrznego.

Metamorfozom podlegał także sam Arlekin. To jemu poświęcony jest pierwszy rozdział książki, stanowi on bowiem w opinii Bal najlepszy przykład mobilności kulturowej, o której mówił niejednokrotnie Stephen Greenblatt⁴, a do której sama autorka bezpośrednio nawiązuje. Maski Arlekina została stworzona pod koniec XVI w. dla francuskiej publiczności i rozwijała się na tym gruncie kulturowym. Z czasem zmieniały się jej funkcje i sceniczny kształt. Siedemnastowieczna litografia, o której wspomina autorka, dostarcza nam dość rozbieżnych wizerunków Arlekina, poczynawszy od błagającego o jałmużnę żebraka po kłaniającego się w pas eleganta, co stanowi najlepszy dowód na to, że mimo iż poszczególne maski zazwyczaj miały stałe przymioty, to same postaci komedii dell'arte ewoluowały. Fenomen Arlekina polegał zaś na tym, że jego modyfikacja dokonywała się pod wpływem interpretacji grywających go aktorów, a ich sposób interpretacji maski często zależał bardziej od kontekstu historyczno-kulturowego niż od ich własnych intencji. Chociaż do 1697 r. teatr włoski cieszył się ogromną popularnością wśród paryżan, to charakterystyczne dla niego, rzekomo zbyt śmiałe poczucie humoru godziło w autorytet władzy. Z tego powodu Ludwik XIV wypędził włoskich komediantów z Paryża. Pod wpływem tego doświadczenia oblicze komedii dell'arte zmienia się diametralnie. Nowa trupa składa się bowiem z praktykujących katolików, co miało stanowić gwarancję przyzwoitego repertuaru. Arlekin stał się natomiast przybyszem z dzikich krain, którego należy ucywilizować. W tym sensie ewolucja maski Arlekina stanowi także dowód na powodzenie francuskiego oświecenia.

Bal analizuje również recepcję Arlekina w Polsce. Za dobry punkt wyjścia do tych rozważań posłużyłoby założenie Greenblatta⁵, podług którego przeniesienie danej sztuki na inny grunt kulturowy nie musi skutkować asymilacją, ale równie dobrze może zakończyć się odrzuceniem przeszczepianego zjawiska. Autorka zwraca uwagę na różnicę pomiędzy Arlekinem Franciszka Bohomolca (uosabiającym cechy

³ A. Nicoll, *W świecie Arlekina. Studium o komedii dell'arte*, przeł. A. Dębicki, Warszawa 1967.

⁴ S. Greenblatt, *Mobilność kulturowa: wprowadzenie*, przeł. M. Sugiera, M. Borowski, „Didaskalia” 2011, nr 106.

⁵ Tamże.

lokalne) a Arlekinem Franciszka Zabłockiego (zachowującym status przybysza). To zresztą stale pojawiający się motyw dyskursu naukowego Bal, która cały swój wywód konstruuje na tego typu przeciwstawnościach. Celem tych zabiegów nie jest rozstrzygnięcie, czy Arlekin stanowił figurę asymilowaną, czy egzotyzującą, a przyjrzenie się procesom kulturowym, które o tym decydowały.

Rozważania nad relacją pomiędzy wspólnotą lokalną a wspólnotą narodową stanowią niekonwencjonalny wstęp do refleksji teatralnej skupionej wokół maski Pulcinelli, będącej głównym przedmiotem dociekań w drugim rozdziale książki. Bal wyraźnie dystansuje się wobec myśli Erica Hobsbawma⁶, traktującego narody europejskie jako mniej lub bardziej homogeniczne organizmy, by dowieść, że są one złożone i różnorodne. Jako kontrargument do rozważań brytyjskiego badacza podaje fakt istnienia Katalonii, Śląska czy Padanii, które wciąż zachowują kulturową autonomię w obrębie rzekomo jednolitych państw. Autorka patrzy zatem na wspólnoty narodowe przez pryzmat ich lokalności, po raz kolejny skłaniając się przy tym ku koncepcji kultury w rozumieniu Greenblatta. Podążając śladami nowych historyków, a jednocześnie biorąc pod uwagę bodźce społeczne płynące z procesu jednoczenia się Włoch, krytycznym okiem przygląda się dialektalnemu teatrowi włoskiemu.

Pulcinella jako jedna z kluczowych masek komedii dell'arte doczekał się bardzo bogatej bibliografii. Pisali o nim nie tylko filolodzy i teatrologi, ale także antropologowie, którzy pokusili się o prześledzenie procesu kształtowania wyobrażeń kulturowych narosłych wokół tej maski. Autorka przytacza ich najważniejsze obserwacje: od podkreślania diabelskiej natury Pulcinelli, poprzez rozmaite interpretacje wedle klucza antropologicznego, aż po uznanie go za wykładnik etnicznej „typowości” (włoskości), krytykowany w drugiej połowie XIX w. przez intelektualistów traktujących Pulcinellę jako wstydliwą pozostałość kultury prowincjonalnej i przejaw nieprzyzwoitości godzący w wizerunek włoskiego narodu. Drobnej rehabilitacji Pulcinelli dokonuje Antonio Petito, starając się ukazać go nie jako prostaka łapczywie jedzącego makaron, a figurę, w której można rozpoznać różne typy społeczne. Analizując dramaturgię Petita, autorka nie skupia się jednak na specyfice interpretacji postaci Pulcinelli, tylko na sposobie wykorzystywania przez autora drobno-mieszczańskiego punktu widzenia, aby ironicznie ukazać zachodzące we Włoszech zmiany kulturowe. W tym przypadku lokalność staje się więc sposobem wyrażania sądu o rzeczywistości ogólnonarodowej.

Postrzeganie dramatu w kategoriach literackości jest wynikiem bardzo złożonego procesu historycznego. Takie podejście nie jest niczym nowym, jednak Bal wzbogaca je o ciekawą refleksję: literacka tożsamość dramatu gwarantowała autorowi szansę współistnienia w obrębie wyobrażonej wspólnoty narodowej (co w przypadku włoskiego kontekstu historycznego zapewniało ogromne pole do działania). Z jednej strony dramaturgia stała się częścią programu tworzenia ideologii narodu, jednak z drugiej propagowała lokalne modele językowe (dialekty) oraz skierowana była raczej do tych warstw społecznych, które nie biorą czynnego

⁶ E.J. Hobsbawm, *Narody i nacjonalizm po 1780 roku. Program, mit, rzeczywistość*, przeł. J. Maciejczyk, M. Starnawski, Warszawa 2010.

udziału w procesie kształtowania państwa. Mam wrażenie, że Bal stara się nie tyle zbadać włoski teatr w kontekście owych zmian politycznych, ile obserwować i opisywać, w jaki sposób historyczne realia przepuszczano przez filtr rzeczywistości neapolitańskiej klasy średniej. W ten sposób maski komedii dell'arte przestają być rekwiizytem teatralnym, a stają się przedmiotem akademickich analiz. Arlekin czy Pulcinella są zresztą nie tylko przedmiotem naukowych dyskursów. To także widzialne znaki kulturowych stereotypów.

Lokalność i mobilność kulturowa teatru została mi polecona jako książka o komedii dell'arte. Nie spodziewałam się znaleźć w niej refleksji nad kondycją teatru w dobie rozkwitu technologii. Im bliżej końca książki, tym więcej ich znajdujemy. Autorka nie ocenia opisywanego zjawiska, co świadczy o jej obiektywizmie naukowym, mimo wyrażonego już we wstępie sceptycyzmu wobec tzw. „obiektywnych historii”. Śledząc ewolucje Arlekina i Pulcinelli, Bal stara się uchwycić zmiany ich funkcji, umieszczając te figury w kontekście wywołującym poczucie odmienności, a zarazem swojskości. Dostrzeżenie oraz analiza owego dualistycznego charakteru teatru pozwala spojrzeć na tę kwestię z szerszej perspektywy i rzuca nowe światło na badania nad komedią dell'arte.

Bibliografia

- Bal E., *Lokalność i mobilność kulturowa teatru. Śladami Arlekina i Pulcinelli*, Kraków 2017.
 Carlson M., *Speaking in Tongues. Language at Play in the Theatre*, Ann Arbor 2006.
 Greenblatt S., *Mobilność kulturowa: wprowadzenie*, przeł. M. Sugiera, M. Borowski, „Didaskalia” 2011, nr 106.
 Hobsbawm E.J., *Narody i nacjonalizm po 1780 roku. Program, mit, rzeczywistość*, przeł. J. Maciejczyk, M. Starnawski, Warszawa 2010.
 Nicoll A., *W świecie Arlekina. Studium o komedii dell'arte*, przeł. A. Dębicki, Warszawa 1967.

Commedia dell'arte: between localism and globalism

Abstract

Subject to the present review is *Lokalność i mobilność kulturowa teatru. Śladami Arlekina i Pulcinelli* of Ewa Bal. The author analyzes Italian dialectical theatre from a double perspective: local and global mobility of culture. She observes how two principal masks of commedia dell'arte – Harlequin and Pulcinella – evolved over the years, by investigating their relation to political context that may result in domestication or foreignization.

Słowa kluczowe: Ewa Bal, komedia dell'arte, transfer międzykulturowy, mobilność kulturowa, lokalność i globalność teatru, Arlekin, Pulcinella, ewolucja masek, teatr dialektałny, dramat w kontekście politycznym

Keywords: Ewa Bal, commedia dell'arte, intercultural transfer, cultural mobility, localism and globalism of the theatre, Harlequin, evolution of masks, dialectical theatre, drama in political context

Annales Universitatis Paedagogicae Cracoviensis

Studia Historicolitteraria 17 (2017)

ISSN 2081-1853

DOI 10.24917/20811853.17.22

Adam Kowalczyk

Uniwersytet Pedagogiczny im. KEN w Krakowie

Daleko od nigdzie

Zasadniczym problemem związanym z pracą Claudia Magrisa¹ nie jest wcale sens tytułowego pytania w kontekście całości tomu, ale przede wszystkim zestaw tematów, które włoski pisarz podejmuje w swoim tekście i które stanowią oś prowadzonych przezeń rozważań. Pierwotnie tytuł pracy brzmiał (zachowany w polskiej publikacji) *Daleko, ale od czego? Joseph Roth i tradycja Żydów wschodnioeuropejskich*. Jednak w niemieckim wydaniu skrócono całość tytułu do rdzenia samego pytania, ponieważ już w początkowych etapach lektury tomu Magrisa oczywiste staje się, że to ani Józef Roth, ani wykreowane przez niego postacie nie są tak naprawdę głównymi bohaterami odtwarzanej przez włoskiego autora rzeczywistości literacko-historycznej.

Claudio Magris pisze swe dzieło z wyraźną tendencją do eseizowania stylu, określanego przez niektórych krytyków² mianem naukowej gawędy. Styl ten w rezultacie wzbudza u odbiorcy poczucie uczestnictwa w rytuale zatapiania się w świecie kreowanym przez włoskiego pisarza, idącego tropem Józefa Rotha. Jego centrum znajduje się pośrodku czasoprzestrzeni międzywojnia. To właśnie ten okres jest ramą rozważań Magrisa na temat nie tylko Żydów europejskich i amerykańskich, ale także w ogóle nad uniwersalnym zagadnieniem kondycji człowieka zegnającego *belle époque* w okopach I wojny światowej i czekającego podświadomie na nadchodzący kataklizm następnej wojny. Claudio Magris w swoich poprzednich pracach zajmował się już historią i kulturą Europy Środkowej, a także mitem habsburskim, przede wszystkim w tomach: *O demokracji, pamięci i Europie Środkowej* i *Dunaj*³

¹ C. Magris, *Daleko, ale od czego? Joseph Roth i tradycja Żydów wschodnioeuropejskich*, przeł. E. Jogała, Kraków-Budapeszt 2016.

² J. Ugniewska, *Daleko od nieistniejącego centrum*, „Przegląd Polityczny” 2016, nr 135, s. 118–121.

³ C. Magris, *O demokracji, pamięci i Europie Środkowej*, wyb. i przeł. J. Ugniewska, Kraków 2016; tenże, *Dunaj*, przeł. J. Ugniewska, A. Osmólska-Mętrak, Warszawa 2004.

(praca ta zachowuje podobieństwo stylowe do omawianego tu *Daleko, ale od czego?*). Pisarstwo Rotha, Żydzi i ich losy stają się kontrapunktem dla rozważań nad kulturą świata zachodniego, a także stanowią podstawę analizy skutków wyborów dokonanych przez ludzi żyjących współcześnie z Józefem Rothem. Jednym z najczęściej przywoływanych przez Claudia Magrisa intelektualistów jest z pewnością Walter Benjamin, który patronuje wielu konkluzjom eseisty i którego los stał się tragicznie zbieżny z losem Rotha – obaj popełnili samobójstwo w obliczu ziszczającej się na ich oczach wizji nazizmu: Roth wyskakując z okna na wieść o zajęciu przez Niemców Czechosłowacji, a Walter Benjamin rok później przez przedawkowanie morfiny.

Ta paralela nie zmierza do ukazania jednej, konkretnej idei Benjamina w odniesieniu do Rotha czy innych pisarzy żydowskich, ale jest symboliczną manifestacją pokrewieństwa myśli pomiędzy intelektualistami. Strategia „swobodnego kojarzenia” powoduje, że Magris w pełni świadomie przedstawia szereg literackich typów Żydów, którzy w artystycznych realizacjach prozy Rotha czy innych żydowskich autorów stają się prawie że rodzajem stereotypu. Włoski eseista z barwną galanterią przedstawia Żydów zachodnioeuropejskich, czyli przede wszystkim niemieckich i austrowęgierskich, jak Kafka czy Roth, oraz Żydów z Europy Wschodniej. Wschodnia granica Niemiec staje się u Magrisa znakiem podziału pomiędzy światem zachodnich i wschodnich Żydów, jak też ówczesnej kultury. Zaczniemy od grupy zachodniej, postrzeganej przez autora jako przedstawiciele zeuropeizowanej klasy zasymilowanych Żydów, którzy borykają się z problemem akulturacji i niebezpieczną ateizacją swojego światopoglądu. Prowadzić to musi do wewnętrznego konfliktu fikcyjnych bohaterów, co staje się tematem wielu utworów nie tylko Józefa Rotha. Żydzi wschodnioeuropejscy natomiast wyrażają z reguły, w ujęciu Magrisa, który powtarza wszystko wiernie według odczytywanej przez siebie perspektywy Rotha i innych pisarzy żydowskich, ludzi prostych i pobożnych, z całym chasydzkim kolorytem – obowiązkowymi atrybutami są pejsy i chałat. Natomiast strój nowoczesny, jak marynarka i krawat czy mundur, staje się atrybutem Żydów zasymilowanych. Zmiana wyglądu na zachodnioeuropejski pociąga za sobą konsekwencje uznawane na Wschodzie za niebezpieczne dla spójności tradycji i tożsamości żydowskiej. Tak rzecz ujmował choćby Julian Strykowski w cyklu książek osadzonych jeszcze w realiach austro-węgierskiej Galicji. W pierwszej z nich, *Głosach w ciemności*⁴, ubierający się z niemiecka Żydzi są postrzegani przez tych wiernych tradycji jako zapowiedź rozpadu spójności etnicznej i religijnej wspólnoty.

Postępująca asymilacja ludności żydowskiej została uznana przez Magrisa za problem akulturacji, chociaż podkreśla on jednocześnie, że intelektualizm żydowski wpłynął bardzo wyraźnie zarówno na rozwój kultury Europy zachodniej, jak i wschodniej. Upodobanie Magrisa do zderzania tych dwóch jakości jest bardzo widoczne podczas lektury, zwłaszcza pierwszej części *Daleko, ale od czego?*.

⁴ J. Strykowski, *Głosy w ciemności*, Warszawa 1999 (powieść powstała około 1946 r., wydana po raz pierwszy w 1956 r.).

I tak przykładowo autor przeciwstawia pustkę zasymilowanych (czyli poddanych akulturacji) Żydów Berlina, Wiednia czy Nowego Jorku mistycyzmowi żydowskiego Wschodu. W dalszych partiach swojej pracy (od końca drugiej części) odchodzi od zbyt wyraźnego akcentowania tej linii rozważań i skupia się już na kwestiach bardziej literackich, filozoficznych i kulturowych. Interesuje go zwłaszcza analiza motywów *Bildungsroman* (a także *anty-Bildungsroman*) i relacja na płaszczyźnie pokoleniowej pomiędzy ojcami i synami w perspektywie przeżycia I wojny światowej. Te tematy stają się najważniejszymi elementami centralnych rozdziałów pracy Magrisa, chociaż zawsze pozostają powiązane z poglądami Rotha, jak choćby problem traktowania wartości uniwersalnych w oderwaniu od historii.

Skłonność do ujmowania rzeczywistości w binarny sposób powoduje powstanie pewnych dychotomii, które łączą się z dwoma kategoriami: przestrzenną i czasową. Pierwszym terminem, odgrywającym kluczową rolę, jest pojęcie Mitteleuropa, czyli Europa Środkowo-Wschodnia (Polska pełni bardzo ważną rolę w tej koncepcji), pojmowana jako przestrzeń, w której dochodzi do intensywnego przenikania różnego rodzaju kultur i etniczności. To właśnie Mitteleuropa staje się teatrem rozgrywających się wydarzeń w kreowanej przez Magrisa rzeczywistości⁵ – włoski pisarz wykorzystuje tę koncepcję, by uniknąć wspomnianego wcześniej dwuwartościowego podziału. Według Claudio Magrisa najwyraźniejszym wyróżnikiem cywilizacyjnym Mitteleuropy pozostaje specyficzne połączenie „nieugiętego ducha krytyki i nie-nagannej poprawności mieszczańskiej”⁶. Drugim aspektem natomiast jest kwestia relacji czasowej pomiędzy okresem habsburskim a jego brutalnym końcem. Rodzi się wówczas napięcie pomiędzy nostalgią za czasami monarchii austro-węgierskiej a świadomością mityzacji tamtego świata. Magris przedstawia sieć relacji politycznych i socjologicznych zarysowanych w twórczości żydowskich intelektualistów, określających własne stanowisko względem minionej epoki i nadchodzących po jej końcu czasów. Dzięki tym dwóm ujęciom pisarz zderza ze sobą różne koncepcje i idee, pokazując ich powstanie, ewolucję i zmięch. Magris w *Daleko, ale od czego?*, a także w innych pracach pozostaje bardzo krytyczny wobec mitu habsburskiego, zwłaszcza w kontekście pisarzy austro-węgierskich, którzy stanęli w obliczu rozpadu ich ojczyzny. Dlatego eseista drobniawo rozważa nostalgię pisarzy i intelektualistów za minioną epoką. Kategoria pamięci odgrywa u niego rolę kluczową dla zrozumienia tego rodzaju relacji, a także stanowi sedno późniejszych rozważań Rotha, gdy skłania się on do poglądu, że istotą tradycji żydowskiej staje się pamięć zbiorowa. Jest ona jedynym sposobem umożliwiającym złagodzenie negatywnych skutków akulturacji.

⁵ Claudio Magris w całej swojej twórczości powraca do tego tematu, np. w *Dunaju*. Inne prace związane z koncepcją Mitteleuropy: J. Pajewski, „*Mitteleuropa*”. *Studia z dziejów imperializmu niemieckiego w dobie pierwszej wojny światowej*, Poznań 1959; I. Goworowska-Puchala, *Mitteleuropa. Rdzeń Starego Kontynentu*, Toruń 1997; *Problematyka przestrzeni europejskiej*, red. A. Kukliński, Warszawa 1997.

⁶ C. Magris, *Daleko, ale od czego?*, s. 276.

Magris w swojej tendencji do eseizowania, estetyzowania snutej opowieści wpada czasem w nazbyt literacki styl, którego lekkość powoduje, że wyraża pewne kwestie w zbyt uproszczony sposób. Przykładem tego jest moment, gdy wymienia obok siebie bez żadnego komentarza „pogromy polskie i rosyjskie”, co prowadzi do zestawienia ich i natychmiastowego zrównoważenia. Trudno także nie zauważyć, że pisarz kreuje swój obraz Żyda (jeśli w ogóle możliwe jest mówienie o jednym, całościowym obrazie), który musi stać się według użytej liberalnej perspektywy Żydem-ofiarą, bezwolnym i niszczoneym przez wzrastającą nacjonalistyczną fałę. Magris, podobnie jak niektórzy inni autorzy lewicowi (a także analogicznie prawi-cowi), upraszcza bardzo skomplikowaną i złożoną materię w jej aspektach historycznych, politycznych, socjologicznych i psychologicznych. Jednak w żadnym razie nie da się zamknąć w kilku zdaniach diagnozy o rzeczywistości tak wielowarstwowej jak ta środkowoeuropejska. Powracająca refrenicznie myśl, że Żydzi stali się ofiarą nacjonalistycznego antysemityzmu, ubarwiana, wyrażana elokwentnie przez Magrisa w różnorodny sposób, często bardzo finezyjny, nie jest po II wojnie światowej niczym nowym ani odkrywczym. Autora *Daleko, ale od czego?* nie sposób jednak ocenić tylko w tejże perspektywie, ponieważ można wyróżnić kilka powtarzających się linii, które to splatają się, to rozdziwiają się od siebie, znikają i znów pojawiają, tworząc przy tym swoistą mozaikę, z której nie można ująć żadnego fragmentu, by nie zaburzyć tworzonej misternie przez Magrisa struktury.

Daleko, ale od czego? jest eseizowaną rozprawą na temat kondycji człowieka, którego reprezentuje Żyd, zarówno zeuropeizowany dandys, jak i pobożny wschodnioeuropejski mistyk. To uczestnik i ofiara wielkich przemian pierwszej połowy XX w. Sam Józef Roth nie tyle jest obiektem rozważań Magrisa, ile raczej pretekstem do otwarcia szerszej perspektywy, a jednak pomimo to nigdy nie zostaje odsunięty przez autora na bok, zmarginalizowany. Roth i jego fikcyjni bohaterowie są zestawiani z innymi pisarzami i innymi postaciami fikcyjnymi. Wszyscy oni stanowią przykłady reprezentujące ogólne idee, które dominowały w tamtym czasie, i za ich pomocą Magris stara się zrekonstruować świat sprzed ponad połowy wieku. Włoski eseista odpowiada na tytułowe pytanie paradoksem – dla Żydów, którzy zostali pozbawieni własnej ziemi, domu, ojczyzny, nie istnieje tak naprawdę kwestia odległości: określenia „daleko” czy „blisko” nie mają znaczenia, ponieważ nie ma dla nich punktu odniesienia. Józef Roth, Walter Benjamin i inni pozostawali zawsze poza społeczeństwem i dlatego Magris wysnuwa wniosek, że Żydzi nie mieli nigdzie szans odnaleźć własny świat. Albo ujmując rzecz odwrotnie: dla ludzi bez własnego państwa cały świat jest ojczyzną.

Bibliografia

- Goworowska-Puchala I., *Mitteleuropa. Rdzeń Starego Kontynentu*, Toruń 1997.
Magris C., *Daleko, ale od czego? Joseph Roth i tradycja Żydów wschodnioeuropejskich*, przeł. E. Jogała, Kraków–Budapeszt 2016.
Magris C., *Dunaj*, przeł. J. Ugniewska, A. Osmólska-Mętrak, Warszawa 2004.

Magris C., *O demokracji, pamięci i Europie środkowej*, wyb. i przeł. J. Ugniewska, Kraków 2016.

Pajewski J., „Mittleuropa”. *Studia z dziejów imperializmu niemieckiego w dobie pierwszej wojny światowej*, Poznań 1959.

Problematyka przestrzeni europejskiej, red. A. Kukliński, Warszawa 1997.

Strykowski J., *Głosy w ciemności*, Warszawa 1999.

Ugniewska J., *Daleko od nieistniejącego centrum*, „Przegląd Polityczny” 2016, nr 135.

Far away from nowhere

Abstract

The person of and texts of Joseph Roth were used by Claudio Magris in his work to show a complex analysis of the Jewish intellectual culture of the beginning of 20th century – the writing of Roth is a counterpoint to general considerations of writings of other Jewish intellectualists and to indicate differences and similarities between them. Especially Walter Benjamin is the one of the most recalled name in the work of Magris. An essayistic style of the writer places his work among scientific work and artistic text.

Słowa kluczowe: Europa Środkowa, Claudio Magris, Józef Roth

Keywords: Mitteleuropa, Claudio Magris, Józef Roth

Annales Universitatis Paedagogicae Cracoviensis

Studia Historiolitteraria 17 (2017)

ISSN 2081-1853

DOI 10.24917/20811853.17.23

Joanna Nazimek

Uniwersytet Pedagogiczny im. KEN w Krakowie

Modele świadectwa: „prze-pisywanie literatury Holocaustu”

Wydana w 2013 r. książka Pawła Wolskiego *Tadeusz Borowski – Primo Levi. Prze-pisywanie literatury Holocaustu*¹ pozostaje, o ile moje rozeznanie jest pełne, pierwszą tak obszerną próbą paralelnej interpretacji dzieł obydwu pisarzy. I choćby z tego powodu zasługuje na uważną, lecz niepozbawioną krytycznego dystansu lekturę.

W obszernym wstępie szczeciński badacz poświęca wiele miejsca problematycznemu statusowi świadectwa, w którego obszarze mieszczą się zarówno autentyki, jak i teksty *stricte* fikcjonalne, ale oparte na osobistym doświadczeniu piszących. Sytuowana bywa też w tym kręgu twórczość autorów urodzonych po wojnie i biograficznie luźno (bądź w ogóle) związanych z tamtymi wydarzeniami – dopowiadam za jego dalszym wywodem (s. 305–307). Wolski stara się wielostronnie i wnikliwie omówić problem statusu literatury Holocaustu – rozpiętej „pomiędzy biegunami autentyczności i literackości” (s. 37) – oraz jej przemian, odwołując się do rozpoznań zarówno polskich badaczy, jak i autorów angloamerykańskich², dążąc jednocześnie do pewnego usystematyzowania podejmowanych w ramach studiów nad Szoa zagadnień. Główne założenia rozprawy opierają się na przekonaniu o autonomiczności i autopojetyczności literatury Holocaustu i holokaustowego literaturoznawstwa. Tym zaś, co stanowi o wyodrębnieniu literackiego dyskursu Zagłady, jest zdaniem Wolskiego przeświadczenie o wyjątkowości samego doświadczenia, a zatem i jego tekstowych reprezentacji, następnie motyw niewyraźności (rozumianej przez badacza także jako konwencja tego piśmiennictwa) czy rodzaj „etycznego przerażania”, właściwego tak samej literaturze, jak toczonej wokół niej dyskusji (s. 26–27).

¹ P. Wolski, *Tadeusz Borowski – Primo Levi. Prze-pisywanie literatury Holocaustu*, Warszawa 2013. Wszystkie cytaty pochodzące z tej pozycji lokalizuję bezpośrednio w tekście, podając w nawiasie numer strony.

² Omawiane rozprawy zestawia dobrze uporządkowana pod względem tematycznym obszerna bibliografia przedmiotowa (s. 333–350).

Podsumowując wstępne ustalenia dotyczące problematycznego statusu świadectwa, autor wskazuje, że w ramach holokaustowego dyskursu literackiego pojęcie to może być rozumiane na dwa sposoby: (1) jako kwalifikacja genologiczna: terminy „świadectwo” i „literatura Zagłady” są w takim ujęciu traktowane synonimicznie i oznaczają opowieść zarazem literacką i dokumentarną, a w każdym razie łączącą się z kategoriami autentyczności i referencyjności; lub (2) jako modalność tej literatury, „umiejscawiająca swój punkt ciężkości pomiędzy wierzchołkami autobiograficznego trójkąta”³. Chodzi tu o sprzeczne oczekiwania wobec świadka, mającego jednocześnie obiektywnie „zdawać sprawę” z wydarzeń i podkreślać swój osobisty w nich udział oraz o typową dla jego wypowiedzi „dbałość o kontakt z odbiorcą jako stawiane mu wyzwanie” (s. 38). Choć Wolski skłania się ku drugiemu ze sposobów pojmowania świadectwa, w dalszych partiach tekstu okazuje się, że możliwe są jeszcze inne konceptualizacje. Świadectwo to zatem także nurt literacki lub, szerzej, dyskurs Zagłady czy zarazem „nurt-gatunek-dyskurs (modalność)” (s. 194). Cytowane zestawienie dowodzi, że literatura świadectwa implikuje istotne problemy definicyjne, stanowi ono jednak dodatkowe zawikłanie wywodu, wprowadzając terminologiczny chaos. Kiedy więc omawia Wolski odmienne strategie automodelowania praktykowane przez Borowskiego i Leviego w ich własnych narracjach w odpowiedzi na ówczesną debatę o najbardziej pożądanym wzorcu świadectwa, to czy chodzi tu o wzorce gatunku, nurtu literackiego, o dyskurs wreszcie czy swoiście pojmowaną modalność tej literatury? W przypadku definiowania świadectwa jako gatunku autor nie wskazuje na istotne problemy związane z ustaleniem jego formalnych wyznaczników. Podobne wątpliwości budzi określenie literatury świadectwa mianem nurtu, nasuwające pytania o właściwe mu cechy artystyczne, kompozycyjne, ideowe czy stylistyczno-językowe.

Należałoby też zapytać o tytułową formułę „prze-pisywania”⁴. Nawiązując we wstępie do przedstawionych przez Philippe’a Lejeune’a „edytorsko-tekstologicznych” losów jednego z emblematycznych świadectw Zagłady, mianowicie *Dziennika Anne Frank*, autor zmierza do stanowiącego wyznacznik jego dalszych refleksji (i trzeba przyznać osobliwie brzmiącego) pytania, będącego zresztą parafrazą tytułu omawianego szkicu francuskiego badacza autobiografii⁵: „jak literatura Holocaustu napisała na nowo literaturę Holocaustu?” (s. 17). Ogólnie ujmując, Wolskiego interesuje przede wszystkim to, jak pod wpływem debaty publicznej, dyskusji profesjonalistów, rozwoju twórczości literackiej i jej recepcji kształtują się modele świadectwa. *Casus Anne Frank* pozwala unaocznic najważniejsze elementy tego procesu:

³ Autor korzysta z koncepcji Małgorzaty Czermińskiej wyłożonej w rozprawie *Autobiograficzny trójkąt. Świadectwo – wyznanie – wyzwanie* (Kraków 2000).

⁴ O jej użyteczności w badaniach nad literaturą Zagłady zob. recenzję książki Wolskiego autorstwa Danuty Szajnert pt. *O prze-pisywaniu* („Teksty Drugie” 2016, nr 1, s. 228–229).

⁵ Chodzi o szkic Lejeune’a *W jaki sposób Anne Frank napisała na nowo dziennik Anne Frank* opublikowany w przekładzie Magdy i Pawła Rodaków na łamach „Pamiętnika Literackiego” (2002, z. 2). Wolski pisze o nim na s. 12–17.

[...] problem nieokreśloności źródła tekstu, pojawiający się zawsze, gdy tekst ten należy do literatury tak wrażliwej na konwencje autentyczności, jaką jest literatura Holocaustu, [...] autocytat i automodyfikacja jako paradoksalny gest autora, którego zadaniem jest ukazanie prawdy „nagiej”, to jest takie uformowanie przekazu, by forma stała się przezroczysta lub choćby przystająca do wymogów autentyzmu, [...] napięcie między dokumentem i literaturą, które często przybiera formę opozycji „naukowego” dokumentaryzmu i „literackiej” fikcji (s. 17).

Stanowią one wyznaczniki paralelnej analizy twórczości Tadeusza Borowskiego i Prima Leviego, więc poświęcone każdemu z pisarzy osobne rozdziały porządkowane są właśnie według tego klucza. Śledząc na przykładzie ich narracji proces formowania się holokaustowego dyskursu literackiego (prze-pisywanie literatury Holocaustu), podejmuje się zatem Wolski omówienia problemów możliwie bliższych obydwu twórcom: (1) trudności z ustaleniem debiutu czy raczej ustaleniem go zgodnie z kryterium przystawalności do obowiązującego modelu świadectwa, niezależnie od chronologii, a w związku z tym wskazuje na liczne autocytaty i wariantywność ich tekstów; (2) zjawiska nieco inaczej kształtującej się u obu twórców „naukowości jako metafory obiektywizmu świadectwa”; i wreszcie (3), czerpiąc ze swoich poprzednich ustaleń, proponuje nowe odczytania wybranych utworów, by ukazać, jak wobec dyskursu Zagłady konstruowane są jej literackie reprezentacje (s. 322–323).

Borowski konsekwentnie wypracowywał wizję koncentracyjnego *universum* w opozycji do aktualnego wówczas wzorca, czyli konwencji literatury martyrologicznej. Levi zaś przystosował swą wizję do modelu ukształtowanego, jak przedstawia to Wolski, pod wpływem publicznej dyskusji wokół procesów norymberskich (1945–1949) i procesu Eichmanna z 1961 r., poprzedzającego wydanie *Rozejmu*, ale nie „kanoniczną” wersję *Czy to jest człowiek* z 1958 r., uznaną przez badacza za właściwy debiut Leviego-świadka. Dyskusja ta dowartościowała dokumentarny, zgodny z wymogiem obiektywności wzorzec świadczenia⁶. Pisząc o zabiegach dostosowujących projekt Leviego do ówczesnego dyskursu świadectwa⁷, szczeciński badacz wspomina jedynie za Philippe’em Mensardem o inspiracji narracjami Roberta Antelme’a i Davida Rousseta (s. 205). W przypadku autora *Pożegnania z Marią* pozostaje jasne, wobec jakiego modelu konstruował on swą literacką wizję lagru, mimo że Wolski nie omawia tego zagadnienia. Warto dodać, że nie musi, wszak w opozycji do literatury martyrologicznej sytuował pisarstwo Borowskiego blisko pół

⁶ Dowodem na to jest choćby przypadek *Dymów nad Birkenau* wykorzystanych jako materiał dowodowy w procesie przeciwko zbrodniom III Rzeszy w 1946 r. *Casus* powieści Seweryny Szmaglewskiej wskazuje, że procesy norymberskie nie pozostały bez wpływu na kształtowanie się dyskursu świadectwa na rodzimym gruncie, choć ze względu na ówczesną sytuację polityczną ich recepcja w kraju przedstawiała się zapewne inaczej we Włoszech. Wolski nie przedstawia jednak (nawet w zarysie) stanu włoskiej debaty publicznej wokół tych wydarzeń.

⁷ Autor ma na myśli zmiany poczynione przez pisarza w wersji *Se questo é un uomo* z 1947 r., które omawia szczegółowo, ustalając kwestię debiutu.

wieku temu Andrzej Werner w dobrze znanej już dziś interpretacji⁸. Kontekst ten zatem łatwo zrekonstruować na podstawie pojedynczych odwołań do twórczości Seweryny Szmaglewskiej, Zofii Kossak-Szczuckiej czy krytycznej wobec tychże *Alicji w krainie czarów* Borowskiego. Wymienione przeze mnie wyżej wyznaczniki sytuacji, w której Levi formułował swoje świadectwo, nie zyskują jednak rozwinięcia, choć w tym wypadku byłoby to wskazane. Nie dowiemy się zatem, jak przebiegała publiczna debata wokół tych zagadnień w powojennych Włoszech, czy i jakie podejmujące temat nazistowskiego ludobójstwa teksty były wówczas publikowane (bądź tłumaczone, dowiadujemy się bowiem, że Levi ulegał wzorom narracji francuskich autorów), czy były dyskutowane, a jeśli tak, to jak toczyła się ta debata. Szczeciński badacz jako italianista zapoznaje polskiego czytelnika z włoską recepcją pisarstwa Leviego, odwołując się do poświęconych mu monografii oryginalnych i dyskutując zarazem z proponowanymi przez włoskich literaturoznawców ujęciami, co stanowi niezaprzeczalny walor jego pracy. Pominięcie zarysowania kontekstu, w jakim autor *Czy to jest człowiek* modeluje swoją wypowiedź, prowokuje pytanie: na jakiej podstawie opiera się zasadnicza teza rozprawy stanowiąca, że Levi adaptuje swój tekst do obowiązującego (jakiego?) wzorca mówienia o Zagładzie? Odpowiedź pozostaje niejasna⁹. W konsekwencji traci na tym paralelne zestawienie obydwu twórców.

Choć dziś pisarstwo Borowskiego sytuowane jest w obrębie literatury Holocaustu¹⁰, przez długie lata w polskim dyskursie literaturoznawczym autor funkcjonował jako przedstawiciel prozy obozowej (lagrowej), odrębnej ze względu na specyfikę reprezentowanego doświadczenia od piśmiennictwa Zagłady¹¹. Wydaje się, że aby uniknąć uwikłania w rozważanie aporii wynikających z takiej klasyfikacji, Wolski na użytek swojej pracy wyznacza dość szeroki obszar, który miałyby objąć pojęcie „literatura Holocaustu” (zaznaczając na marginesie, że proponowany opis nie pretenduje do miana definicji):

[...] używam zamiennie terminów „Holocaust” i „Zagłada” oraz odpowiednio „literatura Holocaustu” i „literatura Zagłady” w odniesieniu do szeroko rozumianych prześladowań i eksterminacji ludności na ziemiach okupowanych przez Niemców w (równie szeroko pojętym [*sic!*] okresie drugiej wojny światowej oraz literackich ich opisów, tworzonych zarówno przez osoby doświadczające tych zdarzeń, jak i doświadczenie to dziedziczące lub opisujące je z innych powodów (s. 18).

⁸ A. Werner, *Zwyczajna Apokalipsa. Tadeusz Borowski i jego wizja świata obozów*, Warszawa 1971.

⁹ Podobne wątpliwości zgłasza Danuta Szajnert w przywołanej już recenzji z „Tekstów Drugich” (s. 238).

¹⁰ Podstawy takiego przyporządkowania pisarstwa Borowskiego omawia wyczerpująco Sławomir Buryła w szkicu *Początki prozy polskiej o Zagładzie. Tadeusz Różewicz i Tadeusz Borowski* (fragment pt. *Tadeusz Różewicz i Tadeusz Borowski a literatura Holocaustu*), [w:] tegoż, *Wokół Zagłady. Szkice o literaturze Holocaustu*, Kraków 2016, s. 27–43.

¹¹ Zob. np. A. Morawiec, *Literatura w lagrze, lager w literaturze. Fakt – temat – metafora*, Łódź 2009, s. 21.

Autor, będąc świadom, jak sam pisze, konieczności uporządkowania poszczególnych nurtów tej literatury (getta, lagru), traktuje „zjawisko literackich opisów doświadczenia Zagłady w możliwie najszerszy sposób” (s. 18). Na tyle szeroki, że rezygnując z etnicznego dookreślenia, pozwala zaproponowanej quasi-definicji na włączenie w obszar piśmiennictwa Zagłady choćby reprezentacji działań okupanta wymierzonych w polską inteligencję, skoro pojęcia „Holokaust” i „Zagłada” mają określać „szeroko rozumiane prześladowania i eksterminację l u d n o ś c i na ziemiach okupowanych przez Niemców”, a to wydaje się trudnym do przyjęcia skrótem myślowym.

Sygnalizowaną potencjalną wątpliwość, którą może zrodzić paralelne zestawienie doświadczeń „Polaka, który jako Polak właśnie trafił do Auschwitz”, i „nie-mogącego liczyć na paczki od rodziny, nieznanego warunków życia w okupowanej Polsce Włocha, który, co ważniejsze, trafił do obozu jako Żyd” (s. 57), niwelować ma spostrzeżenie, że żydowski los jest elementem obydwu tych narracji, okolicznością tekstową, która od „pewnego momentu na różne sposoby funkcjonuje w opowieściach obu twórców” (s. 60). W pisarstwie Borowskiego trudno by jednak wskazać ów moment. Wolski zresztą zaznacza nieco dalej, że jest to właściwie peryferyjna okoliczność w prozie autora *Pożegnania z Marią*, istotna raczej z perspektywy jej recepcji. U Leviego natomiast żydowska tożsamość staje się z czasem, długo po Auschwitz, „istotnym elementem autodeskrypcji” (s. 62). Dowodem na to są analizy *Układu okresowego* (w tłumaczeniu badacza to *Układ pierwiastków*) z 1975 r. i powieści *Jeśli nie teraz, to kiedy?* z 1982 r. Fakt, że Borowski w przeciwieństwie do Leviego nie był naznaczony żydowskim losem nie jest tu istotny, ale żydowskość włoskiego autora, eksponowana zdaniem Wolskiego w tekstach powstających od lat 70., zyskuje znaczenie – o tyle jednak, o ile służy postawionej tezie o modelowaniu świadectwa przez holokaustowy dyskurs.

Poświęcić wreszcie należy nieco uwagi samym paralelnie skonstruowanym analizom. Najlepszymi bodaj fragmentami pracy są podrozdziały¹² poświęcone ustaleniu kwestii debiutów, za które badacz uznaje odpowiednio zbiór *Pożegnania z Marią* i wersję *Se questo è un uomo* w wydaniu Einaudi z 1958 r., przekonująco uargumentowując rezygnację z chronologii na rzecz kryterium przystawalności do modelu świadectwa. Omówieniu automodelowania przez pisarzy własnych wypowiedzi „wobec” (Borowski) lub „zgodnie” (Levi) z preferowanym ówczesnie wzorcem świadczenia służy śledzenie z prawdziwie edytorsko-tekstologicznym zmysłem autorskich korekt i autocytatów. Na uwagę zasługuje, że Wolski włącza w swą refleksję na ogół marginalizowaną przez badaczy późną twórczość Borowskiego spod znaku realizmu socjalistycznego, dowodząc, że koncepcja świadectwa autora *Kamiennego świata* kształtowała się nie tylko przed „socrealistycznym zwrotem”.

¹² Mowa o podrozdziałach 2.2: *Gdziekolwiek Oświęcim. Niepewne źródło i wersje prozy obozowej Borowskiego* (s. 66–117) oraz 3.2: *Gdzie jest „Czy to jest człowiek”*. *Wersje debiutu Leviego* (s. 195–238).

Deklarowana wprost przez Leviego jako najwłaściwsza forma świadectwa naukowego jest kolejnym przykładem potwierdzającym tezę autora o profilowaniu przez dyskurs holokaustowy form wypowiedzi o Zagładzie (wymagający, przypominający, zachowania siły obiektywnej obserwacji). Kreowaną przez Leviego auto-identyfikację pisarza-chemika postrzega Wolski jako „figurę literacką” (s. 241), a podporządkowany ideałowi przejrzystości wyrazu język jako „mimetyzujący” naukowość, ją samą zaś jako metaforę czy „trop struktury i modelu dyskursu” (s. 242). Podjęcie tego podstawowego i rozpoznanego już przez badaczy¹³ problemu pisarstwa Leviego niejako wymusza w konstruowanej w paralelnym porządku i przy użyciu, o ile to możliwe, tych samych kategorii analizie włączenie zagadnienia naukowości do opisu opowiadań Borowskiego. Upatruje ją Wolski w konwencjach tej prozy: behawiorystycznej i socrealistycznej, obie traktując jako fikcje naukowości. Jak stara się udowodnić, wręcz ironicznie podkreślany przez autora *Proszę państwa do gazu*, doprowadzony do „limitu wiarygodności” naukowy behawiorizm, krzyżujący się w jego twórczości z inną jeszcze konwencją – autobiograficznością, stanowić miałyby reakcję pisarza na dominujący wówczas dokumentarny wzorzec świadectwa, obiektywnego i osobistego zarazem (s. 128). Rozważania te mają jednak również swoje słabsze punkty, jak choćby próba genologicznej klasyfikacji *Określę oświęcimskich* – quasi-słownika uzupełniającego monachijskie wydanie *Byliśmy w Oświęcimiu* jako... noweli. To właśnie obszernie udowodniana przez Wolskiego nienaukowość owego słowniczka (co argumentacji takiej wcale nie wymaga) ma stanowić potwierdzenie tezy o jego noweliczności.

Ciekawie przedstawiają się próby nowego spojrzenia na twórczość porównywalnych autorów. Idąc za rozpoznaniem Justyny Szczęsnej, autorki rozprawy poświęconej twórczości poetyckiej Borowskiego¹⁴, Wolski proponuje odczytanie *U nas, w Auschwitzu* jako tekst realizujący konwencję miłości romantycznej. W rozdziale o Levim przybliży polskiemu czytelnikowi dotąd nietłumaczoną, późną i nieopartą na własnym doświadczeniu pisarza powieść *Jeśli nie teraz, to kiedy?*

Choć reinterpretacja dzieł Tadeusza Borowskiego i Prima Leviego nie była deklarowanym celem *Prze-pisywania literatury Holocaustu*, to implikuje ją sięgnięcie do „kanonicznych” twórczości i konstruowanie własnego wywodu tak, jakby autor nieustannie musiał mierzyć się z oponentami, co sprowadza się do argumentowania na rzecz wniosków ogólnie przyjętych, niewymagających udowodnienia, jak choćby niezaprzeczalna literackość omawianych świadectw. Budzi to u czytelnika oczekiwanie na odnowienie utartych interpretacji. Mimo że nie brak tu trafnych rozpoznań i wnikliwych analiz wybranych aspektów obydwu twórczości, książka Wolskiego tych oczekiwań nie spełnia.

¹³ Zob. np. H. White, *Realizm figuralny w literaturze świadectwa*, przeł. E. Domańska, [w:] *Reprezentacje Holocaustu*, wyb. i oprac. J. Jarniewicz, M. Szuster, Kraków–Warszawa 2014.

¹⁴ Zob. J. Szczęsna, *Tadeusz Borowski – poeta*, Poznań 2001.

Bibliografia

- Buryła S., *Początki prozy polskiej o Zagładzie. Tadeusz Różewicz i Tadeusz Borowski*, [w:] tegoż, *Wokół Zagłady. Szkice o literaturze Holokaustu*, Kraków 2016.
- Czermińska M., *Autobiograficzny trójkąt. Świadectwo – wyznanie – wyzwanie*, Kraków 2000.
- Lejeune P., *W jaki sposób Anne Frank napisała na nowo dziennik Anne Frank*, przeł. M. i P. Rodakowie, „Pamiętnik Literacki” 2002, z. 2.
- Morawiec A., *Literatura w lagrze, lager w literaturze. Fakt – temat – metafora*, Łódź 2009.
- Szajnert D., *O prze-pisywaniu*, „Teksty Drugie” 2016, nr 1.
- Szczęsna J., *Tadeusz Borowski – poeta*, Poznań 2001.
- Werner A., *Zwyczajna Apokalipsa. Tadeusz Borowski i jego wizja świata obozów*, Warszawa 1971.
- White H., *Realizm figuralny w literaturze świadectwa*, przeł. E. Domańska, [w:] *Reprezentacje Holokaustu*, wyb. i oprac. J. Jarniewicz, M. Szuster, Kraków–Warszawa 2014.
- Wolski P., *Tadeusz Borowski – Primo Levi. Prze-pisywanie literatury Holocaustu*, Warszawa 2013.

Models of testimony: “re-writing the Holocaust literature”

Abstract

The article is a critical discussion of Pawel Wolski’s treatise titled *Tadeusz Borowski – Primo Levi. Prze-pisywanie literatury Holocaustu* (Warsaw 2013). It is setting out selected aspects of traversing of the researcher from Szczecin by considering the status of testimony literature. Also there is an emphasis put on the phenomenon of profiling using forms of utterances in Holocaust discourse. The article shows two distinct strategies (analyzed by Wolski) of automodeling of writers’ own utterances: “towards” (Tadeusz Borowski) and “according to” (Primo Levi) preferred model of testimony shaped under the influence of contemporary public debate.

Słowa kluczowe: Tadeusz Borowski, Primo Levi, literatura świadectwa, dyskurs Holocaustu

Keywords: Tadeusz Borowski, Primo Levi, testimonial literature, Holocaust discourse

Annales Universitatis Paedagogicae Cracoviensis

Studia Historicolitteraria 17 (2017)

ISSN 2081-1853

DOI 10.24917/20811853.17.24

Ewelina Pytel

Uniwersytet Pedagogiczny im. KEN w Krakowie

Wśród gruzów

Od kilku lat na polskim rynku ukazuje się coraz więcej publikacji dotyczących włoskiej kultury¹. Wciąż jednak niewiele jest książek, które dostarczałyby odbiorcy rzetelnej wiedzy o współczesnym włoskim społeczeństwie czy o najbardziej palących problemach, z którymi się ono mierzy (migracje, zmiany klimatyczne, coraz częstsze katastrofy naturalne). *Terremoto* Jarosława Mikołajewskiego² – ze względu na wielkie rozmiary, ściśle określony temat (trzęsienia ziemi) oraz literacką formę – tej dotkliwej luki samodzielnie wypełnić oczywiście nie może. Trzeba jednak przyznać, że obok wcześniejszego tomu tego samego autora, *Wielkiego przyływu*, to prawdopodobnie najistotniejsza nieakademicka pozycja o współczesnych Włoszech, jaka ukazała się w tym roku na polskim rynku.

Jarosław Mikołajewski jest postacią znaną i zasłużoną dla relacji polsko-włoskich. Nie tylko jako dyrektor Instytutu Polskiego w Rzymie (2006–2012), lecz przede wszystkim jako tłumacz literackiej klasyki (m.in. Ungarettiego, Pavese i Pasoliniego), pomysłodawca Nagrody im. Leopolda Staffa dla książek o Włoszech czy dziennikarz zajmujący się włoską tematyką na łamach „Gazety Wyborczej”. Wydał dotychczas cztery książki prozatorskie, których tematem są Włochy: opowiadania *Dolce vita* (2012), obszerny zbiór esejów *Rzymska komedia* (2011) oraz reportaż połączony z wywiadem *Wielki przyływ* (2015) i omawiane tu *Terremoto*. Dwie ostatnie z wymienionych pozycji wyróżniają się na tle wcześniejszych publikacji zaangażowaniem w bieżącą problematykę społeczną, choć wysmakowana literacko forma i specyfika narracji sygnalizują pewną ciągłość z wcześniejszymi utworami, w szczególności z eseistyką.

Pisarstwo Mikołajewskiego na tle współczesnej polskiej literatury dotyczącej Włoch znacząco się wyróżnia. W szczególności *Rzymska komedia*, *Wielki przyływ*

¹ Wśród najpopularniejszych pozycji zob. m.in. M.A. Brzozowski, *Włosi. Życie to teatr*, Warszawa 2014; P. Kraško, *Włochy. Świat według reportera*, Warszawa 2011.

² J. Mikołajewski, *Terremoto*, Warszawa 2017.

i *Terremoto* wprowadzają do polskiego dyskursu sposób mówienia o Italii całkiem inny niż ten, do którego przyzwyczały nas przekaz medialny oraz literatura popularna. Mikołajewski unika schematu, zgodnie z którym opowieść o Włoszech powinna eksponować dominujące motywy, jak jedzenie, ubiór, piękno krajobrazu, ekspresyjne zachowania w przestrzeni publicznej itp. Odrzucając zakorzenione w naszej kulturze stereotypy dotyczące Włochów, autor rezygnuje także z wykorzystywania komizmu do opisu postaci czy zwyczajów. Zamiast tego proponuje perspektywę pisarza-narratora, który Włochów obserwuje jako podobnych sobie ludzi, z szacunkiem, uważnością, nawet z czułością. Mikołajewski skupia się na kwestiach istotnych dla samych bohaterów, nie na tych, którym największą uwagę poświęcają media spoza Włoch.

Terremoto jest reportażem literackim z wyprawy do środkowych Włoch, do miejsc, gdzie w ubiegłym roku miały miejsce potężne trzęsienia ziemi. Narracja uporządkowana została według dwóch osi. Pierwsza to sekwencja relacji z wyjazdów do miasteczek, które w różnym stopniu ucierpiały podczas kataklizmu. Druga z tych osi przyjmuje postać serii pytań o zjawisko, jakim jest trzęsienie ziemi – poczynając od pytania o jego geologiczne przyczyny, poprzez zagadnienie kulturowych sposobów osvajania zjawiska, aż po pytania o psychiczne skutki przeżycia wstrząsów, które autor zadaje ekspertom z rozmaitych dziedzin. Przeplatające się elementy relacji i refleksji nadają tekstowi powolny rytm, charakterystyczny raczej dla eseistyki niż przekazu informacyjnego.

Mikołajewski koncentruje się na okolicach Nursji i Amatrice, gdzie trzęsienia ziemi spowodowały największe zniszczenia. Przewodnikiem reportera jest Luca Cari, rzecznik włoskiej straży pożarnej i obrony cywilnej. To jego Mikołajewski czyni najważniejszym ludzkim bohaterem swojego reportażu. Cari był obecny na miejscu prawie każdej katastrofy we Włoszech ostatnich lat – uczestniczył w akcjach ratowniczych po trzęsieniach ziemi, zejściach lawin, pożarach, powodziach, katastrofach morskich i kolejowych. Ma zatem wiedzę pozwalającą mówić o szczegółach, ale też by porównywać i wyciągać wnioski ogólne, z czego obficie korzysta autor reportażu. Jednak postać Cariego interesuje Mikołajewskiego nie tylko, może nawet nie głównie jako cenne źródło informacji. Przede wszystkim przygląda się temu bohaterowi jako człowiekowi o szczególnym doświadczeniu. Cari jest traktowany jako lider licznej grupy Włochów, którzy regularnie poświęcają swoje siły i czas (a zdarza się, że znacznie więcej), by ratować życie, zdrowie, choćby i pamięć o obcych sobie ludziach. To postać heroiczna. Jeździ autem odebrany mafii, dba o podwładnych, organizuje akcję wyławiania i identyfikacji szczątków zaginionych na morzu Afrykańczyków, by dać im pochówek i by krewni mieli pewność co do ich losu. Cari wydaje się uosabiać wszystko to, co narrator najbardziej w postawie Włochów podziwia.

Obrazy zniszczenia – zburzonych ponadtysiącletnich miast czy pękniętych masywów górskich – Mikołajewski odmalowuje bardzo ostrożnie. Dawkuje dosłowność, korzystając z poetyckich porównań i (w umiarkowanym stopniu) z symbolicznych interpretacji. Nie epatuje drastycznymi opisami także wówczas, gdy pisze o tragedii mieszkańców zawalonych domów. Otrzymywane od Cariego i innych

strażaków informacje przedstawia w scenach pozbawionych gwałtowności, ale sugestywnych i zapadających w pamięć. Przy pomocy oszczędnych środków niezwykle skutecznie udaje się autorowi oddać egzystencjalną groźbę trzęsienia ziemi.

Relacje z miejsc i wydarzeń przeplata Mikołajewski krótkimi wywiadami ze specjalistami z rozmaitych dziedzin i z kilkorgiem osób, które przeżyły trzęsienie ziemi. Zadaje bardzo konkretne i dość oczywiste pytania. Od geologa chce uzyskać wiedzę o przyczynach ruchów tektonicznych, psychiatrę prosi o wypowiedź na temat traumy ocalałych, strażaków nakłania, by opowiadali o trudnościach akcji ratunkowych. Odpowiedzi streszcza w kilku zdaniach. Więcej miejsca natomiast poświęca pytaniom o kulturowe sposoby radzenia sobie z tak gwałtownym i trudnym do zrozumienia, a przecież częstym we Włoszech zjawiskiem naturalnym. Przygląda się obecności trzęsienia ziemi w folklorze, stara się zrozumieć otaczające ten temat tabu, wreszcie szuka wyjaśnień natury religijnej. Powraca Wolterowskie pytanie o to, czy kataklizm da się pogodzić z wiarą w miłosiernego Boga.

Aby obraz utworu był możliwie pełny, należy dodać jeszcze kilka słów na temat jego kształtu. Mikołajewski nie stara się maskować, jak to czyni wielu reporterów, artystycznego charakteru swojego tekstu, przeciwnie, eksponuje i zarazem problematyzuje literacki wymiar narracji, wprowadzając doń elementy baśni, fragmenty poezji, a także rozważania filologiczne i filozoficzne. Autorski punkt widzenia oraz emocje są wyraźnie zauważalne w każdym ustępie książki. Jednocześnie opisy miejsc, bohaterów i sytuacji są ukształtowane w sposób, który nie pozostawia podejrzeń co do autentyczności obrazu. To ryzykowne, ale niezwykle ciekawe połączenie.

Ocena literackiej wartości *Terremoto* nie może być całkowicie jednoznaczna. Jedną z najważniejszych cech tego pisarstwa jest jego wymiar emocjonalny. Może nawet należałoby powiedzieć, że Mikołajewski tworzy swoistą literacką estetykę czułości. Ryzyko, jakie wiąże się z tym wyborem, jest oczywiste: łatwo popaść w czulostkowość i banalny sentymentalizm. W zbiorze opowiadań sprzed kilku lat, *Dolce vita*, Mikołajewski wpadł w tę właśnie pułapkę. W omawianym tu reportażu, moim zdaniem, zdołał tego uniknąć, niemniej zapewne niejednen czytelnik uzna, że i tu granica dobrego smaku została przekroczona.

Warto jednak, jak sądzę, powstrzymać irytację, by dostrzec, że styl autora *Terremoto* nie jest tylko wyborem formalnym, ale i społeczno-ideowym czy wprost etycznym. Mikołajewski wskazuje na konieczność pewnej zmiany kulturowej, przełamania dominacji estetycznej i etycznej postawy ironicznego dystansu. Jeśli nie pozbędziemy się wstydu przed czułością i uczuciem, strachu przed naiwnością – zdaje się deklarować autor – nie będziemy naprawdę ludźmi. *Terremoto* to książka o najbardziej ludzkich odruchach i uczuciach, do jakich zdolni są wolni od strachu przed wzruszeniem Włosi. Wartość poznawcza reportażu Mikołajewskiego dla czytelnika znającego Włochy jest mocno ograniczona. Informacje, które przekazuje autor, są ogólnodostępne. Biorąc jednak pod uwagę znikomą znajomość poruszanej tematyki w Polsce, to i z tego skromnego jej źródła należy się cieszyć.

Przede wszystkim jednak *Terremoto* należy docenić jako mocny głos w dyskusji o włoskiej i polskiej kulturze. Być może równie znaczący – zbyt wcześnie, by

to oceniać, lecz nie jest to sugestia bezpodstawna – co niegdyś eseje Zbigniewa Herberta³. Poprzez reporterską wypowiedź na aktualny i lokalny temat mówi Mikołajewski o problemach, które zajmują polskich intelektualistów od kilku wieków: o przynależności do cywilizacji śródziemnomorskiej, o uniwersalizmie wartości europejskich. Perspektywa wydarzeń ostatnich lat – napływ ludności spoza Europy, zagrożenie nowymi podziałami w obrębie kontynentu – sprawia, że tematy te znów są aktualne i domagają się nowej formy refleksji. Taką formę proponuje w *Terremoto* Mikołajewski. Należy mieć nadzieję, że jego głos nie pozostanie bez odpowiedzi, tak w obrębie polskiej literatury, jak i w szerszej dyskusji publicznej.

Bibliografia

- Brzozowski M.A., *Włosi. Życie to teatr*, Warszawa 2014.
Herbert Z., *Barbarzyńca w ogrodzie*, Warszawa 1962.
Kraśko P., *Włochy. Świat według reportera*, Warszawa 2011.
Mikołajewski J., *Dolce vita*, Warszawa 2012.
Mikołajewski J., *Rzymska komedia*, Warszawa 2011.
Mikołajewski J., *Terremoto*, Warszawa 2017.
Mikołajewski J., *Wielki przypyływ*, Warszawa 2015.

Among the rubble

Abstract

Terremoto is a literary documentary devoted to earthquakes that have struck Italy in recent years. The author mixes accounts from travels to places affected by the disaster, interviews with experts on various aspects of the phenomenon and thought on cultural methods of taming the constant threat. One of the main characters of the text is Luca Cari, a spokesperson for Italian fire department and civil-protection services who accompanies the author in his travels. Mikołajewski's book is one of the very few Polish publications that do not replicate the stereotypical view on the Italians. It is also an important base for a discussion on the relationship of Poles towards the Mediterranean culture.

Słowa kluczowe: trzęsienie ziemi, Włochy, sentymentalizm, katastrofy naturalne, stosunki polsko-włoskie

Keywords: earthquake, Italy, sentimentalism, natural disasters, Polish-Italian relations

³ Z. Herbert, *Barbarzyńca w ogrodzie*, Warszawa 1962.

Annales Universitatis Paedagogicae Cracoviensis

Studia Historicolitteraria 17 (2017)

ISSN 2081-1853

DOI 10.24917/20811853.17.25

Agnieszka Liszka-Drążkiewicz

Uniwersytet Pedagogiczny im. KEN w Krakowie

Wszystko, co ludzkie

W toku swojej wielowiekowej historii podróż jako gatunek literacki wykształciła rozmaite odmiany. W książce *Travel Writing* Carl Thompson trudną próbę zdefiniowania gatunku zaczyna, nietypowo, od krótkiego opisu działu „Podróże” w lokalnej księgarni. Znajdują się w nim przede wszystkim wszelkiego rodzaju przewodniki, w następnej kolejności mapy, fotografia i literatura podróżnicza¹. Ta ostatnia obejmuje jednak zarówno relacje z podróży o mniej lub bardziej osobistym charakterze, niektóre zresztą beletryzowane, jak i zwykłe przewodniki czy poradniki. Tak duża różnorodność „literatury podróżniczej” świadczy przede wszystkim o tym, jak istotny dla każdego człowieka jest sam temat podróży. Niezależnie od tego, czy mamy do czynienia z opisem wyprawy do egzotycznych i niepoznanych jeszcze krajów, czy ze wskazówkami dotyczącymi zwiedzania wielkiej metropolii, czy też z opisem podróży w głąb siebie – zawsze w centrum zainteresowania znajdziemy spotkanie „ja” z nowym światem, z nowymi okolicznościami, relację jednostki z odmiennością oraz stopniowe tej inności poznawanie i osvajanie². Według Olgi Płaszczewskiej podróż jest przede wszystkim poszukiwaniem, zmianą, odkrywaniem, a więc poszerzaniem wiedzy o świecie i sobie samym. Badaczka twierdzi (odwołując się do włoskiego autora, Pino Menzio), że: „*Podróż literacka* to zatem odkrywanie i odczytywanie przez artystę tego, co w świecie jest naprawdę znaczące, i dzielenie się własnymi doznaniem z wrażliwym («czułym» powiedzieliby bohaterowie Sterne’a) odbiorcą tekstu”³.

Wśród wszystkich rodzajów literackiej podróży wyróżnia się podróż włoska. Włochy stają się przecież głównym celem Grand Tour, miejscem pielgrzymek miłośników starożytności, azylem artystów; łączą w sobie zachwycającą naturę z najpięk-

¹ C. Thompson, *Travel Writing*, London–New York, 2011, s. 12–.

² Tamże, s. 9–10.

³ O. Płaszczewska, *Wizja Włoch w polskiej i francuskiej literaturze okresu Romantyzmu (1800–1850)*, Kraków 2003, s. 37.

niejszymi dziełami sztuki. W szczególną podróż po Włoszech zabiera czytelnika Ewa Bieńkowska, eseistka, historyk idei i znawczyni sztuki⁴. Pisanie o Włoszech i włoskiej sztuce oraz o swoim do niej stosunku ułatwia jej ogromna fascynacja krajem, ludźmi i dziełami oraz autentyczne i żywe zainteresowanie tym wyjątkowym miejscem. Już po raz trzeci Ewa Bieńkowska zaprasza do podróży po Włoszech. Po *Spacerach po Rzymie*⁵ i *Co mówią kamienie Wenecji*⁶ nadeszła kolej na wędrówki po Florencji. *Spacery po Rzymie* osnute były wokół historii chrześcijaństwa, pozwalały więc przyrzeć się niektórym rzymskim kościołom, niekoniecznie najbardziej znanym czy najchętniej zwiedzanym. Podczas tych spacerów czytelnik ma szansę dotrzeć również do pozostałości Rzymu starożytnego. Także *Co mówią kamienie Wenecji* osnute jest wokół pewnej wyraźnej nici przewodniej. W pierwszym rozdziale Bieńkowska skupia się na malarstwie i na malowniczości miasta na lagunie. Porównanie rzeczywistego widoku roztaczającego się z Piazzetty z analogicznym obrazem Francesca Guardiiego wprowadza temat dwoistości Wenecji: miasta rzeczywistego i utrwalonego na płótnie, a więc miasta istniejącego realnie i miasta wyobrazonego. Pokazuje to, jak bardzo dla Wenecjan i dla Wenecji istotny był i jest wizerunek, a więc sposób, w jaki jest ona przedstawiana zarówno przez mieszkańców, jak i przez obcych przybywających na lagunę.

Historie florenckie nie są zwykłym przewodnikiem po zabytkach czy podręcznikiem historii sztuki, choć niewątpliwie mogłyby pełnić także i te funkcje. Są opisem florenckich itinerariów albo raczej doświadczeń zdobytych w trakcie wielu pobytów autorki w stolicy Toskanii. Przynajmniej jednym z wyrazów jest bardzo osobista relacja łącząca Bieńkowską z tym miastem, wzmocnionym jeszcze wspomnieniem powolnych narodzin wielkiej fascynacji. Rozważania o Florencji rozpoczyna Bieńkowska od XX w.: punktem wyjścia jej opowieści staje się kataklizm, którego skutki w mieście wprawne oko dostrzeże także dzisiaj. Powódź, która nawiedziła stolicę Toskanii w listopadzie 1966 r., wyrządziła nie tylko ogromne szkody materialne, ale także te znacznie mniej wymierne, odczuwane przez miłośników włoskiej sztuki. Straty poniosła Florencja jako dziedzictwo kulturowe, ale także Florencja zwykła i codzienna, miasto ludzi z krwi i kości, żyjących w otoczeniu dzieł sztuki od urodzenia. Zniszczenia dotyczące zabytków były też osobistą krzywdą mieszkańców, podobnie jak zalane domy i dobytek.

Poświęcenie pierwszego rozdziału wielkiemu kataklizmowi sprzed pół wieku pozwala Bieńkowskiej nie tylko uczulić czytelnika na bogactwo kulturalne Toskanii, ale także ukazać jego kruchość, delikatność, o której tak łatwo zapominamy, przekonani, że florenckie kościoły, pałace i zebrane w nich przez stulecia dzieła są wieczne, niezmiennie i trwałe. Jedziemy do Florencji zobaczyć Duomo, zwiedzić Uffizi czy Santa Maria Novella, nie zastanawiając się nawet nad tym, jak wielkich nakładów pracy i środków potrzeba, by mogły się nam one prezentować w tej postaci, do jakiej

⁴ E. Bieńkowska, *Historie florenckie. Sztuka i polityka*, Warszawa 2015.

⁵ *Taż*, *Spacery po Rzymie*, Warszawa 2013.

⁶ *Taż*, *Co mówią kamienie Wenecji*, Gdańsk 1999.

zdażyliśmy się przyzwyczać. Autorka zresztą stara się od początku ukazać właśnie tę dwoistość miejsca: znana nam Florencja to miasto turystów ze stałymi, wydeptanymi ścieżkami, miasto złożone z kamieni i oglądane z wierzchu, w pośpiechu, miasto wymaginowane, istniejące tylko wtedy, gdy widziane jest z zewnątrz przez tych, którzy na stałe nigdy nie wrosną w jego tkanę. Jest jeszcze jednak Firenze – miasto, w którym związek człowieka z miejscem, z jego kulturą, sztuką i architekturą jest wręcz symbiotyczny. Prawdziwa Firenze nie da się poznać w przelotnej podróży, można do niej dotrzeć tylko poprzez życie się z miastem, jego historią, ludźmi, strastami i sukcesami.

Przypomnienie powodzi służy jednak Bieńkowskiej także do zawiązania akcji. Nie ulega bowiem wątpliwości, że książka *Historie florenckie* to opowieść o wydarzeniach i ludziach, który tworzyli miasto od średniowiecza aż po dojrzały renesans. Jakby niepostrzeżenie, niby bocznymi drogami, pod pretekstem opowieści o sztuce, a zarazem właśnie poprzez opis zachowanych dzieł, prowadzi nas bowiem autorka przez najświetniejsze lata Florencji: od czasów ustroju komunalnego, przez stopniowe umacnianie się signorii Medyceuszy, rządy Wawrzyńca Wspaniałego, aż do schyłku wielkości miasta w początkach XVI w. Sam tytuł nie pozostawia wątpliwości: ten sam noszą przecież dzieła dwóch wybitnych florentczyków, o których oczywiście Bieńkowska wspomina w swej książce: *Istorie fiorentine* Niccolò Machiavellego i *Le storie fiorentine* Francesca Guicciardiniego – dwa odmienne podejścia do historii, dwa inne światopoglądy, oba jednak podobnie florenckie i stawiające miasto w centrum zainteresowania. Przywołując powódź, Bieńkowska przypomina również, jak ją wówczas odebrała:

Pamiętam swoją reakcję, dość obojętną, kontrastującą ze zmartwieniem ojca. [...] Ojciec, który nigdy do Włoch nie podróżował, miał poczucie, że ta katastrofa dotyka go bezpośrednio, że jest nieszczęściem w skali powszechnej. [...] A dlaczego ja nieszczęśliwie się przejęłam? Odegrało tu rolę utrwalone i dramatyczne wtedy przekonanie, że daleki świat pozostanie dla mnie niedostępny, będzie bolesną abstrakcją. Ponadto – o, wstydzie! – dowiedziawszy się, że ucierpiały przede wszystkim zabytki czasów średniowiecza, miałam poczucie, że powódź mnie nie obchodzi (s. 5).

To właśnie średniowiecze i jego sztuka stanie się punktem wyjścia opowieści Bieńkowskiej. Jest to sztuka trudna, nienarzucająca się swym urokiem tak jak podziwiani przez autorkę w młodości impresjoniści, jednak bezcenna i niepowtarzalna. Jej symbolem staje się w *Historiach florenckich* krucyfiks Cimabuego i jego losy po powodzi, a zwłaszcza wysiłek florentczyków włożony w jego ratowanie: ich poświęcenie i stosunek do tego dzieła – dzieła sztuki, przedmiotu intensywnego kultu religijnego, symbolu determinacji i poświęcenia miasta w walce ze skutkami żywiołu. Od Cimabuego zaczyna się więc podróż poprzez historię Florencji i jej sztuki, podróż osobista, a jednocześnie ukazująca główne nurty rozwoju kultury i dziejów miasta. Bieńkowska zdaje się wskazywać czytelnikowi, jak mocno historia wpisana jest w sztukę, jak nieuniknienie nierozłączne są te dwa aspekty cywilizacji. Sztuka

jest nie tylko przedmiotem estetyki, ale przede wszystkim częścią ludzkiej tożsamości, tym, co stanowi o naszym życiu we wspólnocie.

Diachroniczne podejście widoczne jest zarówno w skali całego tekstu, jak i w poszczególnych rozdziałach. Widać to szczególnie w części zatytułowanej *Uczta ziemską, uczta niebiańska*, poświęconej rozsiąnam po rozmaitych kościołach Florencji przedstawieniom Ostatniej Wieczery. Autorka proponuje spacer śladami tego właśnie tematu, opisując zarówno dzieła znane i cenione, jak i te zazwyczaj przez turystów omijane. Jednocześnie na przykładzie jednego tematu przeprowadza czytelnika przez fazy rozwoju włoskiej sztuki od XIV do początków XVI w.: od mało znanego fresku Taddeo Gaddiego aż po dzieło Andrei del Sarto. W rozdziale *O Medyceuszach można bez końca* pretekstem do opowiedzenia historii Florencji staje się fresk w kaplicy pałacu Medici-Riccardi. Przedstawiony tam przez Benozza Gozzolego pochod Trzech Króli kryje podobizny członków rodziny Medyceuszy. Ich reprezentacje na fresku oraz wystrój siedziby stają się dla Bieńkowskiej okazją do bliższego przyjrzenia się samym Medyceuszom. Autorka przedstawia dzieje rodziny, począwszy od mało znanego Averarda, poprzez Wawrzyńca Wspaniałego, aż po ostatnich przedstawicieli głównej i bocznej linii rodu. Zwraca przy tym uwagę na niektóre cechy wyróżniające rodzinę, które prawdopodobnie przyczyniły się do jej powodzenia i szacunku wśród poddanych. Podkreśla przede wszystkim ich wiejskie pochodzenie, a więc także przyzwyczajenie do ciężkiej pracy i pewne umiarkowanie w obejściu, które sprawiało, że również po dojściu do samodzielnej władzy w mieście i ogromnych bogactw, starali się ze swoją zamożnością nie obnosić. Zasada ta nie obowiązywała jednak w obrębie pałacowych murów, o których wystrój dbali najwięksi artyści tamtych czasów.

Widać to również w kaplicy medycejskiej, w której znajdują się rzeźby Michała Anioła przedstawiające Lorenza i Giuliana de' Medici, pochodzących z bocznej linii rodziny. Bieńkowska opowiada o tych dwóch postaciach tak, jakby chodziło o najbardziej rozpoznawalnych przedstawicieli rodu: braci Lorenza, znanego jako Wawrzyniec Wspaniały, i Giuliana. Dwóch młodzieńców zupełnie różnych, tak jak różnią się między sobą noc i dzień, które towarzyszą Giulianowi. Wawrzyniec – mąż stanu, jak pisze sama Bieńkowska, rzadkiej brzydoty, wcale nieantypatycznej, opanowany, sprytny i wyważony, miłośnik poezji, sztuki i filozofii. Brat wydaje się zupełnym jego przeciwieństwem: bardzo urodziwy, beztroski, wiecznie zakochany i powszechnie podziwiany. Jeden uzupełnia drugiego, razem tworzą doskonałą całość. A jednak to nie oni zostali przedstawieni przez Michała Anioła, lecz ich znacznie mniej znani krewni, żyjący w czasie, gdy powoli doskonałość Florencji przemijała, gdy nadchodziły dla niej znacznie trudniejsze czasy. Mimo to opis Bieńkowskiej nie pozostawia złudzeń: to tamci dwaj, to starsi imiennicy powinni być tak przedstawieni, to im należał się kunszt Michała Anioła.

O nadciągającym zmierzchu świetności Florencji pisze autorka w kolejnym rozdziale, poświęconym między innymi okolicznościom śmierci Wawrzyńca i kolejom losów innej ważnej postaci tych lat, Girolama Savonaroli. W latach 90. XV w.

ten dominikański mnich z Ferrary zyskuje posłuch jako autorytet w sprawach religijnych, później jednak coraz częściej religia zaczyna mieszać się z obyczajowością, a nawet z polityką. Nie ma w tym nic dziwnego, zważywszy że czasy, w których Savonarola wygłasza swe kazania, są szczególnie burzliwe. Zarówno Rzym, jak i Florencja zaangażowane są już wtedy w spór, który doprowadzi wkrótce do konfliktów zbrojnych na półwyspie Apenińskim, określanym mianem wojen włoskich. W początku lat 90. XV w. te wydarzenia oraz będący ich konsekwencją upadek państw włoskich były jeszcze trudne do przewidzenia. A jednak to właśnie Savonarola przestrzegał przed konsekwencjami zaniedbań, przed zbytnią pychą, która może zostać ukarana. Przestrogi kaznodziei przez jakiś czas padają na podatny grunt i Florencja, po wypędzeniu Medyceuszy, oddaje w jego ręce władzę, jednak tylko po to, by po dwóch latach w hańbiącej atmosferze odebrać mu ją wraz z życiem. W Savonaroli, jakże często przedstawianym jako szalony fanatyk religijny, Bieńkowska dostrzega przede wszystkim postać tragiczną, jednostkę, którą historia wkręciła w swoje tryby i bezlitośnie zmiażdżyła. Bardzo dobrze jest móc czytać tekst o Savonaroli tak mocno odbiegający od sztamowych przedstawień tej postaci. U Bieńkowskiej ferraryjski dominikanin jest nie tyle zagrażającym Florencji religijnym fanatykiem, ile osobą, która miasta, jego mieszkańców i jego kultury próbuje bronić przed groźącym im niebezpieczeństwem.

To właśnie próba zrozumienia mieszkańców Florencji poprzez jej sztukę i ich do niej przywiązanie jest istotą *Historii florenckich*. Opisy dzieł, mniej lub bardziej porywające, są jedynie sposobem na dotarcie do najważniejszego: do ludzi, którzy tę sztukę tworzyli, podziwiali, którzy o nią dbali i ratowali od zniszczeń, uznając ją za własne dziedzictwo. Książka Bieńkowskiej to opowieść o florentczykach dawnych i współczesnych, ale także o duchu wspólnoty, który sprawił, że w obliczu wielkiej klęski powodzi ludzie z rozmaitych stron świata, w tym również młodzi Włosi, potrafili się zjednoczyć i wspólnie nieść ratunek innym ludziom i ich dziełom. Jarosław Mikołajewski w artykule *Florencja niezatapialna* właśnie na ten aspekt zwracał uwagę, przywołując poczucie wspólnoty, które po raz pierwszy tak silnie wzbudzone rozwinęło się w drugiej połowie lat 60. i zaowocowało studencką rewoltą w 1968 r.⁷ *Historiom florenckim* udaje się więc pokazać nie tylko wpływ polityki na sztukę, ale również oddziaływanie sztuki na politykę. Przede wszystkim jednak książka daje czytelnikowi możliwość oswojenia się z florencką spuścizną, poznania jej i docenienia.

Bibliografia

Bieńkowska E., *Co mówią kamienie Wenecji*, Gdańsk 1999.

Bieńkowska E., *Spacery po Rzymie*, Warszawa 2013.

Bieńkowska E., *Historie florenckie. Sztuka i polityka*, Warszawa 2015.

⁷ J. Mikołajewski, *Florencja niezatapialna*, „Gazeta Wyborcza” 2015, nr z 5 XII.

Menzio P., *Il viaggio dei filosofi: la metafora del viaggio nella letteratura filosofica moderna*, Moncalieri 1994.

Mikołajewski J., *Florencja niezatapialna*, „Gazeta Wyborcza” 2015, nr z 5 XII.

Płaszczewska O., *Wizja Włoch w polskiej i francuskiej literaturze okresu Romantyzmu (1800–1850)*, Kraków 2003.

Thompson C., *Travel Writing*, London–New York 2011.

All that is human

Abstract

In *Historie florenckie* Ewa Białkowska focuses on the vast cultural heritage of Renaissance Florence, however, she begins by mentioning a disastrous flood of the 1960s that could have easily ruined said heritage. The present article aims at presenting the main ideas of the book and more importantly to pinpoint those elements that contribute to its originality. Even though *Historie florenckie* focus mainly on showing the most important works of art of Tuscany's capital, in their descriptions a vital role is played by identifying the relationship between a piece of art and a human, between culture and society in which it is created. The interaction between human and art appears to be the most interesting aspect of the book.

Słowa kluczowe: Florencja, podróż, sztuka renesansowa

Keywords: Florence, travel, renaissance art

Annales Universitatis Paedagogicae Cracoviensis

Studia Historicolitteraria 17 (2017)

ISSN 2081-1853

DOI 10.24917/20811853.17.26

VARIA

Bartłomiej Juszczak

Uniwersytet Pedagogiczny im. KEN w Krakowie

„Reżyserzy scen krakowskich lat 1945–1989: znani, mniej znani, godni przypomnienia” (sprawozdanie)

Pracownia Teatru i Dramatu Instytutu Filologii Polskiej oraz Zespół Komparatystyki Teatru Instytutu Neofilologii, działające w Uniwersytecie Pedagogicznym im. Komisji Edukacji Narodowej w Krakowie, zorganizowały w dniach 19–20 października 2017 r. ogólnopolską konferencję naukową poświęconą artystom teatralnym związanym z Krakowem. „Reżyserzy scen krakowskich lat 1945–1989: znani, mniej znani, godni przypomnienia” – to idea przyświecająca tym, którzy zechcieli zmierzyć się z dziedzictwem teatralnym pozostawionym przez twórców spektakli minionego półwiecza, dzieł odchodzących nieuchronnie w niepamięć. W gościnnych progach Uniwersytetu Pedagogicznego wystąpiło szesnaścioro prelegentów, w tym nauczyciele akademicy, doktoranci oraz pasjonaci związani z teatrem. W czasie dwudniowego spotkania przypomniano ważne niegdyś przedstawienia powstałe w Krakowie, jak też sylwetki reżyserów: Tadeusza Bradeckiego, Ireny Babel, Jerzego Merunowicza, Rudolfa Zioly, Lidii Zamkow, Piotra Paradowskiego, Aleksandry Mianowskiej, Romana Zawistowskiego, Bohdana Korzeniewskiego, Jerzego Ronarda Bujańskiego, Bronisława Dąbrowskiego. Odniesiono się do postaci Krzysztofa Niemczyka, krytyka Tadeusza Kudlińskiego oraz do działalności Teatru STU. Nie zabrakło również wystąpień poświęconych Jerzemu Grotowskiemu i Tadeuszowi Kantorowi.

Po uroczystym otwarciu obrad przez prorektora prof. Bogusława Skowronka oraz przywitaniu zgromadzonych przez dyrektora Instytutu Filologii Polskiej dr hab. Ewę Młynarczyk głos zabrali prelegenci. Postać Tadeusza Bradeckiego, reżysera i aktora Teatru Starego (także późniejszego dyrektora), przedstawiła Joanna Walaszek z Katedry Teatru i Dramatu Uniwersytetu Jagiellońskiego. W wystąpieniu Walaszek została zawarta kwintesencja twórczości Bradeckiego z lat 1983–1988. Referentka zaprezentowała go jako reżysera w pełni świadomego swoich wyborów artystycznych oraz odnoszącego spore sukcesy mimo silnie oddziałującej jeszcze na zespół aktorski legendy Konrada Swinarskiego. Na o wiele bardziej nieprzychylnie okoliczności losu natknęła się związana od początku z Krakowem Irena Babel, reżyserka i dyrektor Teatru Ludowego w Nowej Hucie w latach 1966–1971. O trudach

związanych z prowadzeniem i promowaniem tej instytucji teatralnej, czyli o „drodze przez mękę”, opowiadała Magdalena Sadlik z Uniwersytetu Pedagogicznego. Do znacznie mniej rozpoznawalnej postaci odwołał się w swoim wystąpieniu Michał Mizera z Uniwersytetu Warszawskiego, przybliżając sylwetkę Jerzego Merunowicza, aktora, reżysera i pedagoga Państwowej Wyższej Szkoły Teatralnej w Krakowie, twórcy związanego z Teatrem Młodego Widza (obecnie Teatr Bagatela im. T. Boya-Żeleńskiego).

Drugą sesję rozpoczęło wystąpienie Bartłomieja Juszcaka z Uniwersytetu Pedagogicznego. Przypomniwał on zgromadzonej publiczności spektakle Rudolfa Zioly z początkowego okresu twórczości, które ten wyreżyserował w Teatrze im. J. Słowackiego oraz w Teatrze Starym. O krakowskich sezonach reżyserki Lidii Zamkow opowiedziała Ewa Łubieniewska z Pracowni Teatru i Dramatu Uniwersytetu Pedagogicznego w Krakowie. W swoim bogatym w materiały archiwalne wystąpieniu Łubieniewska zwróciła uwagę na wymowne zakończenia spektakli zrealizowanych przez Zamkow. Na koniec głos zabrał Stanisław Cz. Kurdziel, który odwołując się do własnych wspomnień i notatek poczynionych w związku z obejrzanymi kiedyś spektaklami, omówił dorobek twórczy Piotra Paradowskiego.

Wystąpieniem poświęconym spektaklowi *Exodus* w Teatrze STU z 1974 r. rozpoczęto trzecią i ostatnią sesję w pierwszym dniu konferencji. Krystyna Latawiec z Pracowni Teatru i Dramatu Uniwersytetu Pedagogicznego opowiedziała zebranym o odbiorze spektaklu oraz zaprezentowała fragmenty oryginalnego zapisu tekstu przedstawienia, do którego udało jej się dotrzeć. Czwartkowe spotkanie zakończyło wystąpienie Aleksandry Koman z Zespołu Komparatystyki Teatru Instytutu Neofilologii Uniwersytetu Pedagogicznego dotyczące realizacji sztuk Luigiego Pirandella w Krakowie. Na warsztat została wzięta sztuka *Jakiej mnie pragniesz* w reżyserii Aleksandry Mianowskiej.

Drugi dzień konferencji rozpoczął się od referatu Marka Pieniążka z Pracowni Teatru i Dramatu Uniwersytetu Pedagogicznego pt. *Wielopole wielokrotnie: prze-strzenna reżyseria afektu*. Kolejno głos zabrali także Wanda Świątkowska z Katedry Performatyki Uniwersytetu Jagiellońskiego, analizująca problem mitu stworzonego przez Jana Kotta wokół spektaklu *Hamlet* w reżyserii Romana Zawistowskiego z 1956 r.; następnie Maria Makaruk z Uniwersytetu Warszawskiego, rozpatrująca sprawę rzekomej prowokacji w *Dziadach* wyreżyserowanych przez Bohdana Korzeniewskiego w 1963 r. w Teatrze im. J. Słowackiego.

Po krótkiej przerwie w trakcie drugiej sesji przypomniano sylwetki dwóch reżyserów – Jerzego Ronarda Bujańskiego oraz Bronisława Dąbrowskiego. O pierwszym z nich, a zarazem pierwszym powojennym dyrektorze Teatru Starego w Krakowie, opowiadał Tadeusz Kornaś z Katedry Teatru i Dramatu Uniwersytetu Jagiellońskiego. W swoim wystąpieniu odwołał się do początkowych, powstających w trudach spektakli odradzającego się teatru. O Bronisławie Dąbrowskim mówiła z kolei Diana Poskuta-Włodek, reprezentująca Uniwersytet Jana Kochanowskiego w Kielcach oraz Teatr im. J. Słowackiego. Referentka przypomniała najważniejsze przedstawienia Dąbrowskiego powstałe w Teatrze im. J. Słowackiego (w latach 1946–

1954 połączonego z Teatrem Starym i funkcjonującego pod nazwą Miejskie Teatry Dramatyczne). Dostrzegła w nich oraz w pozostałej twórczości reżysera odbicie jego artystycznych doświadczeń z okresu międzywojennego. Sesję zakończyło wystąpienie Agnieszki Wójtowicz poświęcone politycznemu zaangażowaniu Jerzego Grotowskiego w krakowskie życie publiczne. Zdaniem badaczki mogło ono wywrzeć silny wpływ na późniejszą twórczość tego artysty.

Piątkowe obrady domknęły dwa wystąpienia. Katarzyna Winiarska-Ścisłowicz z Katedry Teatru i Dramatu Uniwersytetu Jagiellońskiego przedstawiła postać Krzysztofa Niemczyka, twórcy sytuowanego przez badaczy na granicy pomiędzy sztuką teatralną a akcją artystyczną. Wypowiedź ta skłoniła zebranych do żywej dyskusji na temat możliwości rozgraniczenia tego, co dzisiaj nazwalibyśmy prowokacją, od tego, co ówczasie mogło być uznane za sztukę. Konferencję zamknął referat przygotowany przez Natalię Wrzeszcz z Uniwersytetu Pedagogicznego, która odniosła się do biografii krytyka krakowskiej sceny teatralnej Tadeusza Kudlińskiego.

Na zakończenie dwudniowego spotkania organizatorzy złożyli podziękowania gościom i prelegentom za czynny udział w dyskusjach, za przygotowanie referatów i wymianę myśli. Nie zabrakło też słów uznania dla gospodarzy za podjęcie szczytnej inicjatywy zorganizowania konferencji poświęconej badaniom nad historią teatru, w szczególności krakowskiego. W zamierzeniu organizatorów ma ona mieć charakter cykliczny.

Spis treści

Wstęp	3
Studia i rozprawy	
<i>Izabella Frąckowiak</i>	
La vita quotidiana dei pellegrini lungo la Via Francigena nel Medioevo	5
<i>Daria Kowalczyk</i>	
Kontakty Pietra Bemba z Polakami	17
<i>Francesco Cabras</i>	
<i>Goffred – Gerusalemme Liberata</i> XII 59–68. Un’analisi stilistica	26
<i>Paulina Kwaśniewska-Urban</i>	
Truffaldino – sługa dwóch żołądków	40
<i>Luca Palmarini</i>	
La Polonia nelle opere letterarie di Giacomo Casanova	53
<i>Fabio Boni</i>	
Il caso della Contessa Cornelia Zangheri ne’ Bandi in due testi del secolo XVIII dal punto di vista del genere non-fiction	68
<i>Anna Dybiec</i>	
Włochy w perspektywie Dickensa i dziewiętnastowiecznych polskich pisarzy	79
<i>Magdalena Sadlik</i>	
„Zobaczyć niebo opiewane przez poetów całej ziemi, zobaczyć Włochy”... – północna Italia w relacjach Stanisława i Władysława Bełzów	94
<i>Kazimierz Gajda</i>	
D’Annunzio w recenzjach Konecznego	105
<i>Aleksandra Schymalla</i>	
Charles Swann e Athos Fadigati: la figura dell’ebreo e dell’innamorato in Proust e Bassani	115
<i>Katarzyna Woźniak</i>	
Pirandello jako widz zawodowy	126
<i>Ewa Łubieniewska</i>	
Telewizyjne gry z Pirandellem	135
<i>Aleksandra Koman</i>	
Ofelia Pirandella: rozważania nad kobiecym szaleństwem	150
<i>Krystyna Latawiec</i>	
Za kulisami sądu. Ugo Betti, <i>Trąd w pałacu sprawiedliwości</i> (<i>Corruzione al Palazzo di Giustizia</i>)	159

Spis treści	[271]
Agnieszka Liszka-Drązkiewicz	
Różne twarze Kurta Suckerta – o twórczości Curzia Malapartego w Polsce	171
Natalia Chwaja	
„Wszystko już tu było, od samego początku” – <i>Mikrokosmosy</i> Claudia Magrisa jako triesteńska auto/bio/geografia	183
Katarzyna Bielewicz	
Narracja autobiograficzna a relacje geoprzestrzenne w prozie Magdaleny Tulli	200
Artur Gałkowski	
Świat onimiczny sagi o wiedźminie Andrzeja Sapkowskiego w przekładzie na język włoski	210
Ewelina Pytel	
O micie uroczej Italii i przystojnego Włocha w najnowszych polskich powieściach romansowych	220
Przeglądy krytyczne	
Aleksandra Starowicz	
„Z ziemi włoskiej do Polski”. Staropolskie przekłady dramaturgii włoskiej	235
Aleksandra Koman	
Komedia dell’arte: między lokalnością a globalnością	241
Adam Kowalczyk	
Daleko od nigdzie	245
Joanna Nazimek	
Modele świadectwa: „prze-pisywanie literatury Holokaustu”	250
Ewelina Pytel	
Wśród gruzów	257
Agnieszka Liszka-Drązkiewicz	
Wszystko, co ludzkie	261
Varia	
Bartłomiej Juszcak	
„Reżyserzy scen krakowskich lat 1945–1989: znani, mniej znani, godni przypomnienia” (sprawozdanie)	267

Contents

Introduction	3
Articles	
<i>Izabella Frąckowiak</i> The daily lives of pilgrims along the Francigena Way in the Middle Ages	5
<i>Daria Kowalczyk</i> The relationship between Pietro Bembo and Poles	17
<i>Francesco Cabras</i> <i>Goffred – Gerusalemme Liberata</i> XII 59–68. A stylistical interpretation and some methodological observations	26
<i>Paulina Kwaśniewska-Urban</i> Truffaldino – servant of two stomachs	40
<i>Luca Palmarini</i> Poland in the literary works of Giacomo Casanova	53
<i>Fabio Boni</i> The case of the Countess Cornelia Zangheri ne' Bandi in two 18 th century works from non-fiction point of view	68
<i>Anna Dybiec</i> Italy in perspective of Dickens and the 19 th century Polish writers	79
<i>Magdalena Sadlik</i> “To see Heaven praised by poets of the whole world, to see Italy” – Northern Italy, as described by Stanisław and Władysław Bełza	94
<i>Kazimierz Gajda</i> D'Annunzio in Koneczny's reviews	105
<i>Aleksandra Schymalla</i> Charles Swann and Athos Fadigati: the figure of the Jew and the lover in Proust and Bassani	115
<i>Katarzyna Woźniak</i> Pirandello as professional spectator	126
<i>Ewa Łubieniewska</i> Televisions Play with Pirandello	135
<i>Aleksandra Koman</i> Ophelia of Pirandello: reflections around female madness	150
<i>Krystyna Latawiec</i> Behind the scenes of Court. Ugo Betti, <i>Corruzione al Palazzo di Giustizia</i>	159

Spis treści	[273]
<i>Agnieszka Liszka-Drązkiewicz</i> Various faces of Kurt Suckert – Curzio Malaparte’s works in Poland	171
<i>Natalia Chwaja</i> „It was all there already, from the beginning” – <i>Microcosms</i> by Claudio Magris as a Triestine auto/bio/geography	183
<i>Katarzyna Bielewicz</i> Autobiographical narration and spacial relations in prose of Magdalena Tulli	200
<i>Artur Gałkowski</i> The onymic world in the Andrzej Sapkowski’s saga of the Witcher, translated into Italian	210
<i>Ewelina Pytel</i> The myth of lovely Italy and handsome Italian men in the contemporary Polish romance novels	220
Critical reviews	
<i>Aleksandra Starowicz</i> From Italy to Poland. Old Polish translations of Italian drama	235
<i>Aleksandra Koman</i> Commedia dell’arte: between localism and globalism	241
<i>Adam Kowalczyk</i> Far away from nowhere	245
<i>Joanna Nazimek</i> Models of testimony: “re-writing the Holocaust literature”	250
<i>Ewelina Pytel</i> Among the rubble	257
<i>Agnieszka Liszka-Drązkiewicz</i> All that is human	261
Varia	
<i>Bartłomiej Juszcak</i> „Reżyserzy scen krakowskich lat 1945–1989: znani, mniej znani, godni przypomnienia”... (sprawozdanie)	267

