

COLLOQUIA LITTERARIA

Półrocznik Instytutu Literaturoznawstwa
Uniwersytetu Kardynała Stefana
Wyszyńskiego w Warszawie

34

1/2023

Literackie relacje
polsko-włoskie
XIX i XX wieku



Wydawnictwo Naukowe
Uniwersytetu Kardynała Stefana Wyszyńskiego

© Copyright by Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Kardynała Stefana Wyszyńskiego
Warszawa 2023

Rada Naukowa

prof. Benjamin Acosta-Hughes, Uniwersytet Ohio – The Ohio State University (Columbus, Ohio, USA); prof. Gianfranco Agosti, Uniwersytet Rzymski La Sapienza (Rzym); prof. Josef Barton, Uniwersytet Karola (Praga); dr hab. Janusz Detka, prof. ucz., UJK (Kielce); prof. dr hab. Krzysztof Dybciak, prof. em., UKSW (Warszawa); dr hab. Margreta Grigorova, prof. ucz., Wielkotypny Uniwersytet im. świętych Cyryla i Metodego (Wielkie Tyrnowo, Bułgaria); prof. David Hernández de la Fuente, Uniwersytet Complutense w Madrycie (Madryt); prof. dr hab. Daniel Kalinowski, Akademia Pomorska w Słupsku (Słupsk); prof. dr hab. Jarosław Ławski, UwB (Białystok); prof. Massimo Natale, Professore Associato, Università di Verona (Weron) – prof. ucz.; prof. Alessandro Polcri, Associate Professor, Fordham University (Nowy Jork) – prof. ucz.; prof. dr hab. Bernadetta Puchalska-Dąbrowska, UwB (Białystok); dr hab. Anna Ryś, prof. ucz., UG (Gdańsk); prof. dr hab. Andrzej Sulikowski, Uniwersytet Szczeciński (Szczecin); ks. dr hab. Zbigniew Trzaskowski, prof. ucz., UJK (Kielce); prof. Caterina Verbaro, Università LUMSA (Rzym); dr hab. Jean Ward, prof. ucz., UG (Gdańsk); prof. dr hab. Jerzy Wojtczak-Szyszkowski, prof. em., UW (Warszawa)

Recenzenci tego numeru

prof. Andrea Fernando de Carlo, Uniwersytet Neapolitański „L’Orientale”; prof. dr hab. Zbigniew Chojnowski, Uniwersytet Warmińsko-Mazurski w Olsztynie; prof. dr hab. Wojciech Kunicki, Uniwersytet Wrocławski; prof. Enrico Landoni, Università eCampus, Novedrate, Italia Uniwersytet w Mediolanie; prof. dr hab. Justyna Łukaszewicz, Uniwersytet Wrocławski; prof. dr hab. Jadwiga Miszańska, Uniwersytet Jagielloński w Krakowie; prof. dr hab. Beata Obsulewicz-Niewińska, Katolicki Uniwersytet Lubelski Jana Pawła II; prof. Daniele Giuseppe Stasi, Uniwersytet w Foggii; dr hab. Magdalena Dąbrowska, prof. ucz., Uniwersytet Warszawski; dr hab. Dario Prola, prof. ucz., Uniwersytet Warszawski; dr hab. Barbara Szargot, prof. ucz., Uniwersytet Jana Długosza w Częstochowie; dr hab. Jan Wolski, prof. ucz., Uniwersytet Rzeszowski; dr hab. Anna Wołkiewicz, prof. ucz., Uniwersytet Warszawski; dr Anita Klos, Uniwersytet Marii Curie-Skłodowskiej w Lublinie; dr Matteo Piccin, Uniwersytet Warszawski.

Redakcja

ks. dr hab. Jerzy Sikora, prof. ucz. (redaktor naczelny); dr hab. Dominika Budzanowska-Weglenda, prof. ucz. (zastępca redaktora naczelnego); mgr Beata Bohdziewicz-Sulecka (sekretarz redakcji); mgr Joanna Niewiarowska (sekretarz redakcji); dr hab. Raoul Bruni, prof. ucz.; dr hab. Dorota Kielak, prof. ucz.; dr Łukasz Kucharczyk; prof. dr hab. Wojciech Kudyba; dr hab. Paweł Stangret, prof. ucz.; dr hab. Anna Szczepan-Wojnarska, prof. ucz.; dr hab. Joanna Zajkowska, prof. ucz.

Adres redakcji

„Colloquia Litteraria”, Instytut Literaturoznawstwa, Wydział Nauk Humanistycznych UKSW, ul. Dewajtis 5, 01-815 Warszawa; kontakt mailowy: Beata Bohdziewicz-Sulecka, e-mail: b.boh-sulecka@uksw.edu.pl

Redakcja językowa – Tomasz Chlewiński

Projekt okładki – Jan Giemza

Skład – Maciej Faliński

Wersja internetowa jest wersją pierwotną czasopisma

ISSN 1896-3455 e-ISSN 2353

SPIS TREŚCI

Słowo wstępne	5
---------------------	---

ARTYKUŁY

Anna Czajka, „Wieszcz negacji” i „pobożna heretyczka”. Przemyslenia w Zibaldonowym stylu wokół nieznanego tropu recepcji Leopardiego w Niemczech	7
Joanna Pietrzak-Thébault, <i>Ai Fratelli Polacchi</i> – poetyckie świadectwa pobytu Legionu Mickiewicza we Włoszech	35
Onofrio Bellifemine, „Il vento del Baltico”: dagli scioperi di Danzica al riconoscimento di Solidarność, la Polonia del Corriere della Sera (luglio–agosto 1980)	59
Iwona Przybysz, Przekład jako pole walki tradycji z nowoczesnością. <i>Dopo il divorzio</i> Grazii Deleddy w tłumaczeniu Wilhelminy Zyndram-Kościałkowskiej	81
Małgorzata Ślarzyńska, Polski wygnaniec. Teofil Lenartowicz w oczach Giovanniego Papiniego	99
Apollonia Filonik, Motywy polskie w twórczości krytycznoliterackiej Arriga Boito. Od Mickiewicza do <i>Zaciśniętej pięści</i>	113
Anna Zwolińska, Z podróży włoskiej. <i>Fra Angelico</i> . <i>Wniebowzięcie</i> – o nieznanym wierszu Marii Konopnickiej z cyklu „Madonna”	127
Artur Filipek, <i>Wokół „Legend tęsknoty”</i> Bolesława Leśmiana	147

RECENZJE

- Domini ka Budz anowska -Wegle nda, Maksymos
z Tyru, *Konferencje filozoficzne (wybór)*, z języka greckiego
przełożył, wstępem i komentarzem opatrzył M. Szarmach,
Toruń 2022 169
- Be ata G aj, *Polacy przy grobie św. Antoniego w Padwie.
Część 2 Kaplica polska (1896–2018)*, w: *Natio Polona. Fontes
et Studia*, seria pod redakcją naukową Mirosława Lenarta,
Opole 2020 172

ROZMOWA

- „Pisząc wiersze w Rzymie”. Z Janusz em K otań sk im,
poetą, ambasadorem Rzeczypospolitej Polskiej przy Stolicy
Apostolskiej i Zakonie Maltańskim (2016–2022), rozmawia
Wojciech Kudyba 175

VARIA

- An na Cz ajka, O znaczeniu poezji 181
- Domini ka Budz anowska -Wegle nda, W fińskiej
Wenecji Tove Jansson 199

SŁOWO WSTĘPNE

Literackie relacje między Polską a Włochami rozwijają się na tle całej historii Europy, od czasów renesansu po współczesność. Istnieje wiele historycznych podobieństw, które wzmocniły tę więź, poczynszy od faktu, iż oba kraje musiały czekać przez stulecia, zanim osiągnęły jedność polityczną. W okresie romantyzmu, kiedy zarówno Polska, jak i Włochy były jeszcze podzielone, literatura odgrywała ważną rolę również jako zwierciadło tożsamości narodowej. Artykuły zebrane w tym numerze czasopisma „Colloquia Litteraria” obejmują okres historyczny, który rozpoczyna się od romantyzmu – czasów, w których żyli dwaj najwięksi twórcy nowoczesnej poezji polskiej i włoskiej: Adam Mickiewicz i Giacomo Leopardi, urodzeni – co za znamienny historyczny zbieg okoliczności – w tym samym 1798 roku.

Przechodzimy następnie do drugiej połowy XIX wieku – ważną postacią w relacjach polsko-włoskich był wówczas Arrigo Boito, któremu poświęcony jest osobny artykuł, zatytułowany *Motywy polsko-włoskie w twórczości krytycznoliterackiej Arriga Boito. Od Mickiewicza do „Zaciśniętej pięści”*. Do tego samego pokolenia co Boito należy Maria Konopnicka, która Italii zadedykowała cały zbiór wierszy, zaś jeden z utworów z tego tomu, *Fra Angelico. Wniebowzięcie* – dotychczas rzadziej przywoływany – stał się tu przedmiotem analizy. Ważną dziedziną badań nad relacjami literackimi między Polską a Włochami jest oczywiście translatoologia. W niniejszym numerze refleksji poddany został interesujący przypadek polskiego przekładu powieści Grazii Deledy *Dopo il divorzio (Po rozwodzie)*. Centralną postacią początku XX wieku we Włoszech był Giovanni Papini: na kolejnych stronach czasopisma mamy przedstawione jego wspomnienie poświęcone Teofilowi Lenartowiczowi, nigdy wcześniej

SŁOWO WSTĘPNE

nietłumaczone na język polski. Przeskok w czasie przenosi nas do lat osiemdziesiątych XX w., kiedy Polska znów stała się we Włoszech aktualnym tematem ze względu na fenomen Solidarności. Mianowicie w jednym z artykułów niniejszego tomu zrekonstruowano relację dziennikarską dotyczącą tego zjawiska w największym włoskim dzienniku „Corriere della Sera”. Od czasów Solidarności do dzisiaj obszar relacji włosko-polskich stale się poszerza. Niniejszy numer zawiera nowe artykuły, które jednocześnie mogą pomóc w lepszym zrozumieniu obecnej sytuacji.

*Redaktor tematyczny
dr hab. Raoul Bruni*

ANNA CZAJKA*

ORCID 0000-0003-4407-3028

Uniwersytet Kardynała Stefana Wyszyńskiego w Warszawie

„WIESZCZ NEGACJI” I „POBOŻNA HERETYCZKA”. PRZEMYŚLENIA W ZIBALDONOWYM STYLU WOKÓŁ NIEZNANEGO TROPU RECEPCJI LEOPARDIEGO W NIEMCZECH

Najsilniejsze bodajże, choć niejedyne, nawiązanie poniższych przemyśleń do utworu Leopardiego, któremu poświęcona była w zeszłym roku osobna konferencja,¹ stanowi ich charakter: to przemyślenia, które narzucają się nieustępliwie i wprawiają w ruch niewyczerpany proces odniesień i pogłębień, czyniąc w ten sposób swój tok heterogenicznym, przekraczającym granice dyskursów, stanowisk, epok i kultur. Wyrażane są one w języku „nieściśle określonym”², odpowiednio do swego odslaniającego się w różnych aspektach i uchylającego się ostatecznemu ujęciu przedmiotu. To przemyślenia skłaniające do niekończących się

* Prof. dr hab. ANNA CZAJKA – literaturo- i kulturoznawczyni, filozofka. Wykładowczyni uniwersytetów w Tybindze, Parmie i Genui. Od 2008 r. współtwórczyni Kulturoznawstwa na Wydziale Nauk Humanistycznych UKSW, w latach 2010–2022 kierownik Katedry Teorii Kultury i Międzykulturowości. Autorka książek i rozpraw w zakresie nauk humanistycznych o charakterze często interdyscyplinarnym, w językach polskim, niemieckim i włoskim. Ostatnia książka to *Kultura jako rozmowa. Problemy porozumienia międzykulturowego i międzyreligijnego*, Warszawa 2020.

¹ „Lo Zibaldone infinito: ricezione, influssi, traduzioni” – konferencja zorganizowana przez Wydział Nauk Humanistycznych UKSW we współpracy z Włoskim Instytutem Kultury, 4–5 XI 2021 r.

² Odnosimy się tu do wydania polskiego G. Leopardi, *Zibaldone. Notatnik myśli*, wybór i tłum. S. Kasprzyśkiak, Warszawa 2016, s. 75.

wznowień. W przedstawionej tu pierwszej swojej wersji zawierają wiele założeń, które wymagają dopiero udokumentowania, opierają się na zachęcających do dalszych badań przypuszczeniach, skojarzeniach i intuicjach – ich zestawienie kreślę w przekonaniu, że może ono rzucić światło na zajmujące nas problemy. Pozwalam sobie zasygnalizować je czytelnikom *Zibaldone* – i nie tylko im – licząc na ich, w duchu tego dzieła, zrozumienie i wyrozumiałość, świadoma niekompletności i prowizoryczności tych refleksji.

* * *

Przemyślenia te dotyczą recepcji poetycko-filozoficznego przesłania Giacomo Leopardiego w twórczości mało wciąż znanej poetki i filozofki Margarete Susman (1872–1966)³. Choć recepcja ta zapisana jest skromnie w materiałach, którymi posługuje się literaturoznawstwo, czyni wszakże, przynajmniej na piszącej te słowa, wrażenie potężnej. Wydaje się, że mamy do czynienia z „iskrą” przekazu nie tylko międzypokoleniowego, ale i międzykulturowego – kamyczkiem, który, jak pisze Ernst Bloch w *Śladach*, decyduje o „dziale wód” i „najmniejszym swym rozstrzygnięciem każe im płynąć tu ku Morzu Śródziemnemu, a tam – ku Północnemu”⁴.

Bezpośrednią okolicznością, która wywołała te przemyślenia, była konferencja poświęcona dziedzictwu Alberta Caracciolo – w jej trakcie badacze włoscy, Sergio Givone i Domenico Venturelli, przedstawili swoje stanowiska na temat obecności refleksji nad Leopardim w twórczości genueńskiego filozofa, podnieśli w dyskusji kwestię braku poetologicznego oddźwięku Leopardiego w proponowanej przez Caracciola perspektywie⁵. Moje doświadczenie z poezją i filo-

³ Krótki zarys sylwetki Susman zawarty jest w artykule A. Czajka, *Margarete Susman – Begegnungen mit ihrem Werk*, „Neue Wege” 2022, nr 1, s. 35–39.

⁴ E. Bloch, *Ślady*, tłum. A. Czajka, Kraków 2012, s. 30. Bloch prezentuje w nich formy „myślenia narracyjnego”, którego relacje z postępowaniem w *Zibaldone* mogłyby stanowić istotne zadanie badawcze.

⁵ Konferencja w stulecie urodzin Alberta Caracciolo: odbyła się 7 V 2018 r. na Uniwersytecie w Genui. Zob. tom *Eredità di Alberto Caracciolo: filosofia, esperienza religiosa, poesia*, a cura di D. Venturelli, Napoli 2019.

zofią niemiecką, w szczególności praca źródłowa nad rekonstrukcją dorobku Susman, wyostrzona wrażliwością na zjawiska przekazów międzykulturowych w humanistyce, które niekiedy mają charakter jednostkowego spotkania, a nie są rezultatem programowych przedsięwzięć – skłoniło mnie do polemiki z tym negatywnym podsumowaniem i przyjrzenia się momentowi przesłania przekazu Leopardiego kulturze niemieckiej.

Wydaje się, że „iskra” inspiracji Leopardim wpłynęła na twórczość poetycką i „filozofię poezji” Susman, przenosząc się również na twórczość innych wpływowych postaci kultury niemieckiej i sprawiając, że ich drogi za sprawą owego „kamyczka” zaczęły się kierować w oświetlonym przez nią na moment, lecz w sposób niezarty, kierunku. Mam tu na myśli inspirację książką Susman *Das Wesen der deutschen modernen Lyrik* (1910) twórczości Hansa-Georga Gadamera, w tak zdecydowany sposób akcentującej doświadczenie estetyczne i znaczenie słowa poetyckiego w kontekście kulturowym i społecznym. Rozważania na temat przekazywania „iskier” i szlaków rozwoju kultur mają swoje rozgałęzienia i sięgają również refleksji na temat zwrotu ku poezji w twórczości Martina Heideggera (kilkadzieiesiąt lat po zwrocie proklamowanym przez Susman); akcentowania niezbywalności poetyckości w dziele Ernsta Blocha (począwszy od *Geist der Utopie*, 1918⁶); charakteru tych zwrotów oraz ich kulturowo-historyczno-społecznego kontekstu i znaczenia dla formowania się horyzontów rozumienia świata. Sięgają także kwestii formowania się recepcji i szczególnych niechronologicznych „rytmów”: np. ujęcia Leopardiego przez Susman, w którym akcentowane są momenty istotne potem dla koncepcji Caracciola, formułowanej począwszy od lat czterdziestych, czy też krytyki Goethego, któremu Leopardi zarzuca brak w jego poezji momentów, nad którymi weimarczyk w tym czasie usilnie pracował. Pokazuje się w tych przemyśleniach nielinearność i niejednoczesność badań humanistycznych, wymagająca zibaldonowego podejścia, prześwieatlanego poetyckim *colpo*

⁶ Bloch był wieloletnim partnerem twórczych dialogów z Susman.

d'occhio – na tym tle ujawnia się historyczne i współczesne, a wreszcie ponadczasowe znaczenie poezji.

* * *

Margarete Susman wspomina, że z poezją Leopardiego zetknęła się po raz pierwszy w momencie kryzysowym swojej znajomości z poślubionym później Eduardem von Bendemannem – moment ten na podstawie zapisków poetki możemy datować na rok 1898⁷. Susman знаła włoski⁸ i często do Włoch podróżowała (Florencja, Rzym, Capri, Santa Margherita Ligure), być może także z inspiracji często przedsięwziętego takie „podróże włoskie” Georga Simmla. Twórczość Leopardiego mogła znać zatem w oryginale, ale też za pośrednictwem dostępnych w czasie jej debiutu przekładów niemieckich (Karl Friedrich Ludwig Kannegiesser, Robert Hammerling, w przygotowaniu były tłumaczenia wielce przez Susman cenionego Rilkego), a także z dyskusji prowadzonych w kręgu znajomych poetów i tłumaczy, jak choćby Karla Wolfskehla.

Wskazać należy – a treść tej wskazówki zasługiwałyby na osobne zbadanie, że początki twórczości Susman przypadają na okres przypisywania w Niemczech szczególnego znaczenia literaturze i sztuce. Działo się tak w sytuacji kryzysu religii, filozofii, nauk, w epoce głębokiego cienia nihilizmu rzuconego przez dzieło Fryderyka Nietzschego i jego twierdzenie o „śmierci Boga”. Reakcją na ten „cień” był rozkwit twórczości artystycznej – różne ugrupowania artystów próbowały przezwyciężyć rozpad kulturowo-społeczny w swojej twórczości, przypisując jej zadania dotąd do niej nienależące: wydobywania na światło prawdy, umożliwienia (momentalnego) doznania istoty i wyrażania człowieczeństwa. Dotyczyło to przede wszystkim literatury i poezji. Problem polegał wszak na tym – i był decydujący dla sfery kulturowo-społecznej i edukacji albo, używając późniejszej terminologii, sfery opinii publicznej i imaginariów społecznych oraz

⁷ M. Susman, *Ich habe viele Leben gelebt*, Stuttgart 1964, s. 40–41.

⁸ „Sapeva raccontare in modo meraviglioso”. *Erwin von Bendemann a colloquio con Anna Czajka*, „Nuova Corrente” 2008, n. 141, s. 68.

opartego na nich rozumowania i działania – jak te produkty miałyby być ukształtowane. Z jednej strony propozycje swoje przedstawiała awangarda, z drugiej twórcy, których dzisiejsze badania sytuują po stronie tzw. rewolucji konserwatywnej⁹. Wyniki tych poszukiwań i zmagania o formy ujmowania świata – odpowiadającego jego bergsonowskiej „strumiennoci”, zmienności, różnorodności społecznej (z kontrastującymi interesami), o charakterze dialogicznym i zawierające horyzont finalny – miałyby być decydujące dla przyszłych wydarzeń. I były, co można skonstatować, śledząc rozwój kultury i polityki niemieckiej do końca lat trzydziestych, w których tych form ujmowania rzeczywistości i komunikowania się nie znaleziono i nie upowszechniono (z katastrofalnym, znanym wszystkim skutkiem). Dlatego do dziś pozostaje to głównym zadaniem humanistów – nie tylko w kulturze niemieckiej. Od czasów Susman trwała walka o – choć brzmi to jak paradoks – władzę w poezji i literaturze. Uczestniczyli w niej przedstawiciele orientacji elitarnej, arystokratycznej, rytualizujący swoją pozycję i wzajemne relacje (George-Kreis¹⁰) oraz ich bardziej jeszcze radykalni w konserwatywnych odwołaniach (sięgających czasów germańskich) kontynuatorzy. Silna po Nietzschem recepcja Goethego przybierała coraz bardziej monumentalne rysy, pojawiała się kwestia „przewodnictwa” (*Führertum*) w kulturze (np. Max Kommerell), które miało zapobiegać szerzącemu rozpad liberalizmowi (Oskar Spengler, Carl Schmitt, Moeller van der Bruck, Ludwig Klages, Alfred Schuler). Zmagania o podstawę porządku społecznego, którą według klasyka filozofii kultury, Wilhelma Windelbanda, jest

⁹ Na ten temat zob. m.in. S. Breuer, *Anatomie der konservativen Revolution*, Darmstadt 1993, F. Stern, *Kulturpessimismus als politische Gefahr. Eine Analyse nationaler Ideologie in Deutschland*, Stuttgart 2005. W literaturze polskiej zob. *Rewolucja konserwatywna w Niemczech 1918-1933*, red. W. Kunicki, Poznań 1999.

¹⁰ Zob. m.in. D. Jost, *Stefan George und seine Elite. Eine Studie zur Geschichte der Eliten*, Zürich 1949. O znaczeniu tego kręgu dla systemu kształcenia (*Bildung*) w Niemczech zob. m.in. C. Groppé, *Die Macht der Bildung. Das deutsche Bürgertum und der George-Kreis 1890-1933*, Köln-Weimar-Wien 1997.

„równość świadomości kulturowej”¹¹, utrudniały zdaniem Ernsta Blocha z jednej strony tzw. „wielkomieszczkańska infekcja” (a w niej m.in. nostalgia „feudalno-teologiczne”), z drugiej – wynikająca z wąskiego unaukowania wypowiedzi i coraz większej obecności techniki w życiu społecznym „rzeczowość” (*Sachlichkeit*), wypierająca rdzenne formy twórczej wyobraźni¹².

* * *

O początkach swojej twórczości Susman pisała: „Tworzenie poezji było dla mnie zawsze czymś, co dotyczyło tylko mnie samej, było wewnętrznym wyzwoleniem”¹³. Spotkanie ze Stefanem Georgem i jego otoczeniem skłoniło jednak poszukującą dopiero swojej drogi twórczej myślicielkę do zastanowienia się nad potrzebą poetyckiego przewodnictwa. Obawiała się wszelako, że poddanie się naukom Georgego czy Wolfskehla (którzy czytali jej poezję) lub innych członków „kręgu” spowoduje zejście z własnej poetyckiej ścieżki. (Weźmy pod uwagę, że obecność w kulturze niemieckiej poetek nie była wówczas jeszcze oczywista, mimo przykładu choćby Else Lasker-Schüler, ani tak silna jak chociażby w kulturze polskiej). Na swojego mistrza i przewodnika młoda poetka wybrała Leopardiego. Jej pierwszy opublikowany tom poezji *Mein Land* (1901) zawiera na swoim początku czteroczęściowy wiersz *An Leopardi* (Do Leopardiego), który przytaczamy w całości zarówno w oryginale, jak i w polskim przekładzie:

¹¹ W. Windelband, *Über Friedrich Hölderlin und sein Geschick* (1878), w tenże, *Präludien I*, Tübingen 1924, s. 254 i n.

¹² Zob. E. Bloch, *Das Abenteuer der Treue*, red. A. Czajka, Frankfurt am Main 2005, s. 89. Ówczesne tendencje kulturowe w Niemczech analizował na bieżąco Bloch w swoich artykułach, opublikowanych potem i uzupełnionych w tomie *Erbschaft dieser Zeit* (1935). Kładł w nich nacisk na tzw. „niejednoczesność” tych rozwojów, ich potencjalną konfliktowość oraz konieczność łączenia ich – „montażu” w perspektywie wspólnego, tymczasem poetycko określonego celu.

¹³ M. Susman, *Ich habe viele Leben...*, s. 48. Odnosimy się tu do wydania polskiego: G. Leopardi, *Zibaldone...*, s. 75.

An Leopardi

I

Du bist's allein, dem meine Seele glaubt,
Schwermütiger Verkünder der Verneinung.
In meiner tiefsten Seele liegt ein Tal,
Wohin kein Sonnenstrahl sich je verirrt,
Ja, wo das Mondlicht selbst das Dunkel flieht
Der tiefen Nacht.
Mit bangem Fuss enteilt dort die Hoffnung;
Nur schluchzend an zerbrochenen Tempelstufen
Liegt noch der Schmerz und neigt das schwere Haupt.
Und durch die schwarzen Tannen rauscht der Sturm
Sein trauriges vernichtendes Warum –
Und eine, eine Antwort weiss ich nur:
Vergehn und Sterben. –

Du bist's allein, dem meine Seele glaubt,
Schwermütig'er Fremdling mir so tief verwandt;
Denn auch in Deiner Seele war die Nacht.
Ich glaube keinem jener Überwinder,
Die mit den frevelnden Titanenhänden
Keck nach der nie erreichten Sonne greifen,

Aus ihrem ew'gen Gold ein Diadem
Um ihre Stirn zu flechten; – keinem jener,
Die stolz mit diesem ew'gen Glanz dem Tod
Noch einen Lebensschimmer leihen wollen; –
Aus ihren bleichen Fingern rinnt das Gold,
Indem sie sterben. –

Ich glaube Dir, der alle Lebensgüter
Geliehen weiss vom Tod. Und wie Du
Vergess' ich nie das schauernde Warum,
Das durch der Tannen dunkle Kronen rauscht.

II

Ja, Du bist wahr. Du leihst der stolzen Riesin,
Der nackten ragenden Vergänglichkeit
Nicht jenen seidnen, goldbefranzten Mantel
Durchwirkt mit grossen Blumen holder Lügen
Und toller überwindender Gedanken,
Den ihr die Andern ängstlich überwerfen,
Darunter doch dieselben Glieder atmen,
Darüber sich dasselbe dunkle Haupt
In stolzer Schwermut hebt. –
Du weisst, das einzig ewige hienieden
Ist die Vergänglichkeit – die einz'ge Göttin,
Von deren hehrer nackter Majestät
Dein Knie sich beugt. –
Die Andern mögen ihre Fahnen schwenken,
Zu neuen selbstgeschaffnen Göttern wallen
In weihrauchduftumwogter Prozession
Und an des Lebens goldnem Tempel landen.
Du bleibst der Göttin treu, der Ewigen.
Die Jeden wider zu sich fordern wird,
Von der Du nichts erhoffst – an die Du glaubst.

III

Wie du das Glück liebst – mit der heissen Liebe
Der Unglücksel'gen – brennend – unauslöschlich,
So liebt die Nacht den schönen frohen Tag,
Der von ihr flieht –
So der Verbannte sein verloren Land,
Wenn er im Dämmerchein hinüberstarrt
Nach ferner Küste, die der Nebel deckt –
So Luzifer des Himmels lichtet Reich
Und Gott, der ihn verstieß. –
Sie alle suchen, die doch längst entsagten –
Und da der Geist mit klarer Stimme spricht_
Unwiederbringlich ist's und unerreichbar –
Da flüstert tief in wunder Brust das Herz:
Ich find' es doch.

IV

Ich mein', ich stehe Hand in Hand mit Dir
An einem grossen Strom im tiefen Dunkel –
Von fern ein wundersamer Rosenduft
Und ein verirrtes helles Kinderlachen,
So süsse Boten der Vergänglichkeit. –
“Das ist für Jene,” sagt Dein weher Blick,
“Komm Du mit mir! Wir gehen in die Nacht.
Doch frage nicht nach ihren Sternen mehr –
Du weisst, es giebt auch sternenlose Nächte.”
Ich aber neige stumm mein Haupt vor Dir,
Mein wahreres, mein gröss'eres Ebenbild –
Der Duft verweht – das leise Kinderlachen
Verklingt von fern – und Hand in Hand mit Dir
Geh' ich ins Dunkel.¹⁴

¹⁴ Zamieszczamy pierwszą stronę faksymile pierwszej wersji wiersza, przedrukowanej w roczniku „Spiralen” wydanym w Hamburgu w 1965 r., przechowywanym w zbiorze materiałów Margarete Susman w Deutsches Literaturarchiv Marbach. Wiersz datowany na jest na 20 stycznia, rok powstania między 1898 a 1901. Przedruk za uprzejmym zezwoleniem Deutsches Literaturarchiv Marbach.

An Leopardi. 20. Jan.

Du bist's allein, dem meine Seele glaubt,
Schweremütigen Verkünder der Botsung. —
Zu meiner köstlichen Seele. Liegt ein Tal,
wohin kein Sonnensstrahl sich je verliert,
Ja, wo das Mondlicht selbst das Dunkel schaut
Im tiefen Nacht.

Dort flieht die Hoffnung schon mit bangen
Lippen, doch noch an gekochenen Tempelsteinen
Liegt noch der Schmerz, er neigt das schwarze Haupt
Nur durch die schwarzen Tannen kraucht der Saft
Sein Trauriges vermischt jedes Wachen:
Mit Time, ihre Antwort weiß ich nur:
Vergehen und Verben. —

Du bist's allein, dem meine Seele glaubt
Schweremütigen Fremdling wie so tief verwandt.
Ich glaube Keinem jeder Überwindler,
Die mit den freischenen Tieren kühnen
Kloß nach der nie erreichten Sonne greifen,

Aus ihrem ewigen Götze ein Grabmal
Und ihre Stirn zu hechten — Kormen jener,
Die stolz mit diesem ewigen Platz dem Tod
Nicht einen Lebensschwimmer beider wollen.
Aus ihren bleichen Fingern ruhm das Götze,
Indem sie sterben.

Ich glaube Dir, der alle Lebensgüter
Zerbrechen weiß vom Tod. Nur so wie Du,
Wozu ich nie das schauernde Wachen,
Das durch der Tannen dunkle Schonen paßt.

I

Tobie jednemu wierzy moja dusza,
Smutny wieszczu negacji.
W największej głębi mojej duszy jest miejsce,
W które nigdy nie zapuszcza się promień słońca,
I gdzie nawet światło księżyca ucieka przed ciemnością
Głębokiej nocy.
Płochliwą stopą umyka stamtąd nadzieja;
I tylko szlochając na strzaskanych stopniach świątyni
Spoczywa ból i chyli ciężką głowę.
A szumem czarnych jodeł wichura jęczy
Swe smutne nicestwiące: Dlaczego? –
A znam jedną, tylko jedną odpowiedź:
Przemijanie i umieranie. –

Tobie jednemu wierzy moja dusza,
Smutny cudzoziemcze, tak ze mną blisko spowinowacony;
Bo także w Twojej duszy była noc.
Nie wierzę żadnemu z tych śmiałków,
Którzy bluźnierczymi rękami tytanów
Zuchwale sięgają po nigdy nieosiągalne słońce,
Aby z jego wiecznego światła uwić sobie
Diadem wokół skroni; – żadnemu z tych,
Którzy dumnie tym wiecznym blaskiem
Chcieliby jeszcze śmierci udzielić życiowej poświaty; –
Z ich białych palców łuszczy się złoto,
Gdy umierają. –

Wierzę Tobie, który wszystkie dobra życia
Wyprowadzone masz ze śmierci. I tak jak Ty
Nie zapominam nigdy przenikającego dreszczem: Dlaczego,
Jęczącego w czarnych koronach jodeł.

II

Tak, Ty jesteś prawdziwy. Nie użyczasz
Nagiej przesłaniającej świat olbrzymce przemijalności
Płaszcz z jedwabiu ze złotymi frędzlami
Przetykanego wielkimi kwiatami miłych kłamstw

I szalonych przewyciężających myśli,
Którym lęklwie okrywacie inność,
A pod nim przecież tchną te same członki,
Nad którymi wznosi się w dumnym smutku
Ta sama spowita ciemnością głowa. –
Ty wiesz, że jedyną tu wiecznością
Jest przemijalność – jedyne bóstwo,
Przed którego nagim wzniosłym majestatem
Zgina się Twe kolano. –
Niech inni powiewają flagami,
Pielgrzymują do nowych stworzonych przez siebie bogów
W spowitej wonią kadzidła procesji
I docierają do złotej świątyni życia.
Ty pozostajesz wierny swojej bogini, Wiecznej,
Która każdego wezwie do siebie,
Od której niczego nie oczekujesz – w którą wierzysz.

III

I tak jak kochasz szczęście – gorącą miłością
Nieszczęsnych – żarliwie – niewygaśle,
Tak kocha noc wesoły piękny dzień,
Który ucieka od niej –
Tak wypędzony swoją utraconą ziemię,
Kiedy o zmroku wypatruje
W oddali brzegu,
wśród mgieł ukrytego –
Tak Lucyfer nieba jasne królestwo
I Boga, który go wypędził. –
I tak szukają wszyscy, z dawna już przegrani –
A kiedy jasno głosi duch:
Nieodwracalne to i nieosiągalne –
Szepce w zranionej piersi serce:
Przecież je znajdę.

IV

Tak oto, stoję przy Tobie ramię w ramię
Nad wielkim strumieniem w głębokiej ciemności –
Z oddali dochodzi cudowny zapach róż
I zabląkany jasny śmiech dziecięcy,
Jako słodcy posłańcy przemijalności. –
„To jest dla nich”, mówi Twoje bolesne spojrzenie,
„Chodź ze mną. Pójdziemy w noc,
Ale nie pytaj już o gwiazdy –
Wiesz, są też bezgwiazdne noce”.
A ja pochylam głowę przed Tobą,
Moją prawdziwszą, silniejszą ode mnie podobizną. –
Zapach przemija – cichy śmiech dzieci
Przebrzmiewa w dali – i ręka w rękę z Tobą
Wkraczam w ciemność.

Stojąca dopiero na progu swojej twórczości autorka zwraca się do mistrza – poety, od którego dzieli ją kilka pokoleń, tworzącego w łączności z dogłębnie studiowanym dziedzictwem starożytności i tradycją wielkich poprzedników, przede wszystkim Petrarcki i Tassa – wzywając go do rozmowy. Używając formy „Ty”, powołuje się na pokrewieństwo „wieszczonej” przez niego negacji i własnego samoodczucia, w którym zawiera się doświadczenie „głębokiej nocy”, płoszącej wszelką nadzieję, wypełnionej bólem i smutkiem, wyrażone nie tylko w krajobrazie ruin, jak u poety włoskiego, ale i w szumie charakterystycznych dla krajobrazu północnoeuropejskiego „czarnych jodeł”. Wywodzi się ono z nurtującego oboje poetów pytania „Dlaczego?” i wspólnej odpowiedzi: bólu i smutku ugruntowanych w przemijaniu i umieraniu. Susman deklaruje swoje zawierzenie się „cudzoziemcowi”, tak blisko z nią spokrewnionemu. To pokrewieństwo wynika ze wspólnego doznania „nocy”, spowijającej świat naznaczony przemijaniem i śmiercią. Oboje poeci nie dowierzają tym, którzy wąż się tę „noc” przewyciężać; sugerują, że mogą jak tytani sięgać „nigdy nieosiągalnego” słońca i jego blaskiem zdobić nawet śmierć. Ale śmierć pozbawia tego przydanego sobie blasku „bledniejących” w jej obliczu umierających. Ufność poetki bierze się

właśnie z uznania przez jej wielkiego poprzednika za niezbywalną i wieczną podstawę świata – przemijalności. To on jest prawdziwy i wiarygodny – nie zarzuca bowiem welonu „miłych kłamstw” i „szalonych przezwyjęzających myśli” na nagi przemijający świat. Pod tymi welonami, „płaszczami”, za procesjami do „złotej świątyni życia”, kryje się ta sama ludzka rzeczywistość, przed którą „uginasz kolano”, której „jesteś wierny” i która wezwie do siebie każdego – wieczna przemijalność. Inną wspólną obojgu partnerom cechą tej jak dotąd jednostronnej rozmowy, w której Leopardi uobecnia się tylko poprzez przywoływane cytaty z jego dzieł, stanowi pragnienie szczęścia („przyjemności”).

Poetka porównuje odczuwane przez swego preceptora pragnienie szczęścia z tęsknotą wygnańców za utraconą ojczyzną (tęsknotą Lucyfera za niebem i Bogiem, „który go wypędził”), rozszerzając to uczucie na wszystkich „godzących się ze swoim losem” (w nawiązaniu do określenia Goethego: *die Entsagenden*¹⁵) i wciąż poszukujących – choć dociera do nich jasny głos ducha o utracie szczęścia: „nieodwracalne to i nieosiągalne”. Ten ciąg wyobrażeń Susman wieńczy wyrażoną w pierwszej osobie, „szepem w zranionej piersi”, wspólną – własną i Leopardiego – deklaracją: „Przecież je znajdę”. Część ostatnia wiersza jest wykładnią tej deklaracji. Poetka, stając ze swym przewodnikiem „ramię w ramię”, podejmuje jego zadanie. Oboje pochylają się nad „wielkim strumieniem życia”. Pozostawiają na boku „miłe ułudy”. Mistrz, do tej pory tylko interpelowany, przemawia w wierszu po raz pierwszy, wzywając poetkę, by poszła z nim (nie „za nim” – jak Dante za Wiergiliuszem), świadoma ciemności „bezwiecznych nocy”. Poetka chyli głowę przed nim, przed swoją „prawdziwszą od siebie” podobizną, „ułudy” zanikają i oboje, „ręka

¹⁵ J.W. Goethe, *Wilhelm Meisters Wanderjahre oder die Entsagenden*, 1821. Na temat tego ujęcia Goethego zob. przede wszystkim: M. Schmaus, *Entsagung als Forderung des Tages. Goethes und Hegels Antwort auf die Moderne*, w: *Aufklärungen: Zur Literaturgeschichte der Moderne: Festschrift für Klaus-Detlef Müller zum 65. Geburtstag*, red. W. Frick, S. Komfort-Hein, Berlin–Boston 2003, s. 157–172; <https://doi.org/10.1515/9783110939262.157> (dostęp 11.08.2023).

w rękę” wkraczają w „ciemność”. Można powiedzieć, że to ona – paradoksalnie – wprowadza swojego przewodnika (którego klasycyzujące obrazy poetyckie nie są „ciemne”) w wymiar „ciemności” swojego poszerzonego przez nowy kontekst historyczny doświadczenia.

* * *

Tym programowym odniesieniem do Leopardiego Susman określa swoje poetyckie stanowisko. Szerzej wyraża je tom *Mein Land*¹⁶. Nie możemy w tym miejscu ulec pokusie dogłębnej analizy tych wierszy (choć zadanie wydaje się bardzo obiecujące), ale spróbujemy zwięźle wskazać ich najważniejsze wyróżniki w stosunku do poezji Leopardiego¹⁷.

Wiersze Susman, bezpośrednio nawiązujące do twórczości „wieszczki negacji”, traktują przede wszystkim o przemijaniu świata, wszechobecności śmierci, grobów i powszechnym smutku (8, 24, 26, 41, 44)¹⁸. Ale delikatnie w prezentacje te zaczyna wkradać się Leopardiańska dialektyka miłości i śmierci – co więcej, miłość zdobywa w niej przewagę (9, 48, 67, 69, 77, 89). Nieprzypadkowo miłości poświęca przecież Susman swoją następną książkę – *Vom Sinn der Liebe* z 1912 r.¹⁹ Charakterystyczne dla tomu są wiersze, w których prezentacje przemijalności i smutku zestawiane są z fenomenami piękna przyrody – drzew, kwiatów (43, 44, 77, 97). Wciąż powracającym tematem jest ciemność i jej pogłębienie – noc (40, 88, 90, 100, 104)²⁰. Jest to jednak noc odmienna od tej spowitej blaskiem księżyca u Leopardiego – głęboka, bez dna. Pojawia się też tematyzowanie

¹⁶ M. Susman, *Mein Land*, Berlin–Leipzig 1901. Tom miał w tym samym roku dwa wydania, następnie Susman wycofała go z obiegu (zob. *Ich habe viele Leben*, s. 45).

¹⁷ Dobrym oparciem dla takiego ujęcia może być znakomita monografia Joanny Ugniewskiej, *Giacomo Leopardi* (Warszawa 1991), skrupulatnie i klarownie rekonstruująca zarówno dorobek poety, jak i stanowiska badawcze.

¹⁸ W nawiasie podaję strony, na których opublikowane są wiersze, często bez tytułu.

¹⁹ A. Czajka, *Margarete Susman und ihr poetisch-metaphysisches Werk Vom Sinn der Liebe (1912)*, „Colloquia Germanica Stetinensia” 2020, nr 29, s. 27–41.

²⁰ Susman nazywana była przez przyjaciół „Leilah”, z hebr. – noc.

postaci poetki i jej „ja” – określane przez przepastny smutek, kontrastowany z wolą (niespełnioną, niespełnialną) sprzeciwu wobec przemijania i upływu czasu, „ekscentryczne” rozważania, jak wznieść się ponad ich poziom (55, 62, 94, 95, 71), ponad marność istnienia mocą „własnego czynu” (91) oraz walki – niczym kobiecy Jakub z aniołem – o błogosławieństwo (30). W jednym z wierszy poetka, nazywając siebie „pobożną heretyczką” (*fromme Ketzerin*), zwraca się do przydrożnej figury Matki Bożej z „modlitwą” o łaskę i wyniesienie po prawicy Madonny (78–79). Częstym tematem jest tu także wiek dziecięcy i wzbudzone w nim marzenia, baśnie (z zaznaczeniem, że są „ułudą”), a także bezgraniczna tęsknota, która łączy wszystkich ludzi w poczuciu solidarności. Wreszcie budzące ze smutku i przywracające do życia doświadczenie tajemnicy świata, uobecniające się choćby jako dźwięk, do którego nastraja się istnienie:

Du ew'ger Grundton, drauf die Melodie
 Der Welt gestellt,
 Die tausendfach von Dissonanzen wirre,
 Zerrissene, entzweite –
 Zu Dir zurück muss sie sich sehnend finden,
 Muss fragen, irren, kämpfen, überwinden,
 Du grosser Grundton, den kein Ohr vernahm.
 Den jedes Herz in wirrer Sehnsucht ahnt,
 Zu dem ein jeder Pulsschlag mächtig drängt,
 Du ew'ger Grundton, den die Welt sich sucht,
 Erklänge Du mir in der grossen Nacht,
 Die meine letzte! (85)

O wieczny tonie,
 na który nastrojona jest melodia świata,
 Tysięcznie zamącona dysonansem,
 Rozdarta, podzielona –
 Do Ciebie musi tęsknić wrócić,
 Pytając, błędząc, walcząc, przemagając.
 Ty wielki tonie, niedosłyszany żadnym uchem,
 Który przeczuwa każde serce w dzikiej tęsknocie,

Ku któremu przedziera się każde
Uderzenie pulsu.
O wieczny tonie, którego świat szuka dla siebie.
Zabrmij mi w wielką noc,
Moją ostatnią.

Rezultaty poetyckiego przemierzania przez Susman „nikczemnej” rzeczywistości „ręka w rękę” z „wieszczem negacji” różnią się oczywiście od twórczości jej przewodnika. Widoczna na pierwszy rzut oka jest odmienność formalna: poezje Leopardiego są uporządkowane metrycznie, a ich język, paradoksalnie, mimo że archaizowany i przeniknięty dziedzictwem tradycji – wyważony i przejrzysty. Tom Susman zawiera utwory o różnej formie metrycznej: od jedenastozgłoskowca po *Volkslied*, pełne odniesień intertekstualnych do Leopardiego, Goethego, Rilkego, Georgego. Słownictwo łączy codzienność z podniosłością, kontrastuje ekspresywność, niepokój, dynamizm, wręcz gwałtowność (*jauchzen, donnernd, wild...*) z solennością momentu dotknięcia tajemnicy. Ale najważniejszy dla nas wątek tego spotkania to stosunek Susman do relacji Leopardiego wobec rzeczywistości – głównie z okresu tzw. wielkich sielanek i późniejszego. Odsyłając czytelnika do pogłębionych analiz literaturoznawczych, tu zestawimy je w sposób uproszczony następująco: konstatacja „marności”, przyznanie poezji znaczenia „miłych ułud” (poetyka marzenia, poetyka pamięci), a później ich odrzucenie, postawa „nieustraszonego wpatrywania się w nic” (*Do siebie samego*), „przedstawiania rzeczy, jakimi są”²¹, w ich największej przejrzystości, kontemplacja tajemnicy istnienia, odruch buntu, potem jego zaniechanie (*Tristan, Miłość i śmierć, Aspazja*), przy jednoczesnym braku „akceptacji losu” (*Śpiew nocny koczującego po Azji pasterza*), współczucie z zagrożoną

²¹ Chyba przypadkiem tego samego określenia używa w stosunku do twórczości Susman filozof Bernard Groethuysen, pisząc: „[...] zawiesza Pani negację świata, zawartą w każdym poznaniu przez przedziwne «Jest tak oto». Istnienie prezencji i jej podstaw” (M. Susman, *Ich habe viele Leben...*, s. 6o; G. Leopardi, *Zibaldone...*, s. 10).

przez naturę ludzkością (*Palinodia, Janowiec*)²², wreszcie próby „przy-
mierza z życiem, a nie zgonem” (*Myśl górująca*). Niemiecka poetka,
przejawszy wiele elementów tej postawy, zwłaszcza ostateczną kon-
statację „marności”, kładzie nacisk na zmaganie się z nią. Wprowadza
element niemal cielesnej „kobiecości”, a zarazem duchowej wrażli-
wości i afektywności, „wznoszenia się” poprzez poetyckie – niewąt-
pliwie w dużej mierze Goethowskie – „formowanie i metamorfozę”
(*Gestalten-Umgestalten*) aż po spełnienie (o niewątpliwie mesjanicz-
nym zabarwieniu).

Wybrane fragmenty tomu *Mein Land* i wskazówki dotyczące po-
stawy poetyckiej jego autorki wskazują na przetworzenie istotnych dla
Susman elementów przejętych od Leopardiego w kontekście przypa-
dającego właśnie przełomu wieków, wyznaczonego przez Nietzschego,
receptę Goethego, Bergsona oraz ożywającą myśl żydowską (z cen-
tralnym dla niej znaczeniem słowa). Dziesięć lat później inspirowane
Leopardim doświadczenia poetyckie Susman jako autorki, eseistki
i krytyczki znajdują najintensywniejsze w całej jej twórczości ujęcie
w książce *Das Wesen der deutschen modernen Lyrik* (1910)²³ – ope-
rującej szczególnie filozoficzno-poetyckim językiem.

Otwiera ją nawiązująca do metody Georga Simmela refleksja histo-
ryczno-kulturowa nad współczesnością – konstataje się w niej przede
wszystkim zanik centrum kulturowego, które do czasów nowoczes-
ności, również w sposób zinstytucjonalizowany, stanowiła religia.

²² Na marginesie pojawia się pytanie, czy filozof i krytyk kultury Siegfried Kra-
cauer, mógł, pozostając w relacji z Susman i często z nią dyskutując, zaczerpnąć
inspirację z Leopardiego do swojej powieści *Ginster* (Janowiec), której główna
postać przybrała sobie to właśnie imię i jako anty-podmiot wycofuje się ze świata
działań ludzkich, by mu wszakże, „płożąc się niejako jako janowiec”, towarzyszyć,
„odsłaniając jego fałsz i uwalniając do życia” (zob. S. Kracauer, *Ginster. Von ihm
selbst geschrieben* (1928), Frankfurt am Main 1973, s. 246). Konsultacje z badaczami
Kracauera nie przyniosły rozstrzygnięcia tej kwestii.

²³ M. Susman, *Das Wesen der deutschen modernen Lyrik*, Stuttgart 1910. W prezen-
tacji tej książki odwołuję się do swojego tekstu *O prawdzie w poezji* opublikowanego
w: A. Czajka, *Kultura jako rozmowa. Problemy porozumienia międzykulturowego
i międzyreligijnego*, Warszawa, 2020, s. 98–113.

Jej miejsce w nowoczesności i sytuacji zerwanego obiektywnego stosunku do istoty (*das Wesen*) zajęło obecnie samotne indywiduum i jego „niekontrolowana osobowa religijność”²⁴. Dane od Boga objawienie metafizycznej, ponadrzeczywistej strony świata i jego oddziaływanie „utracone zostały na zawsze”, ale w to miejsce pojawiły się inne formy²⁵. Susman ogłasza silną tezę – pokrewną poezji i myśli Leopardiego oraz ich późniejszym odczytaniom – że formą, w której nowoczesna ludzkość ocaliła treści religijne, jest poezja, szerzej – sztuka, i że to na jej obszar przeniosły się współczesne poszukiwania metafizyczne. Najbardziej zaś rdzenną formą tych poszukiwań jest liryka i właściwa jej struktura poetyckiej religijności (*dichterische Religiosität*)²⁶. Tworzona przez jednostkę liryka nie staje się co prawda religią, ale może przyjmować w siebie „cały świat religijności” i tworzyć jej odpowiednie do dzisiejszych czasów formy²⁷. Jak twierdzi Susman – dzieje się tak, ponieważ liryka zachowała najżywotniejszą więź z mitem jako niepojętym związkiem rzeczywistości z istotą, który zanikł w filozofii i religii.

Autorka przedstawia swoje ujęcia mitu i symbolu – dwóch koncepcji pozostających w centrum analiz przełomu wieków i całego XX stulecia. Pisze, że nowoczesny poeta liryczny nie może opierać się, jak dawniej, na ogólnie uznawanym micie, wpisywać się weń lub go przetwarzać – lecz musi wciąż tworzyć osobisty mit swego wewnętrznego stosunku do bycia. Wyprzedzając prace Heideggera, Susman pokazuje, że w dzisiejszych czasach ograniczoności, podziałów i scjentyzmu, w hölderlinowym „czasie marnym”, mit jest środkiem „rozwierania relacji z byciem”. I dalej: mit osłania „barwami naszego ziemsko określonego ducha” wykraczające poza możliwości percepcyjne jednostkowej egzystencji wieczne prawdy, jest „opadem” tych prawd w skończoną egzystencję²⁸. Jako taki zostaje uznany przez

²⁴ M. Susman, *Das Wesen...*, s. 8.

²⁵ Tamże, s. 9.

²⁶ Tamże, s. 10.

²⁷ Tamże, s. 10–11.

²⁸ Tamże, s. 13.

Susman – w opozycji wobec stanowiska Rudolfa Bultmanna czy dużo później Theodora Adorna – za niezbywalny²⁹.

Natomiast uwewnętrzniony mit liryki współczesnej to symbol³⁰, zmysłowy rezultat nakierowania jednostkowego istnienia ku istocie – wydaje się, że w tym momencie Susman „wszczepia” w dziedzictwo romantyzmu i Goethego inspirację pochodzącą od Leopardiego. Za najpojemniejszy symbol uważa ona podmiot liryczny, *das lyrische Ich*, którego, w opozycji do tradycji hermeneutycznej Schleiermarchera i Diltheya, nie utożsamia z osobistym, subiektywnym Ja autora. Ja liryczne stanowi formę Ja realnie żyjącego, wchodzącego za jego pośrednictwem nieustannie w przestrzeń „ogólnych wiecznych związków bycia”³¹. Kolejne symbole powstają, kiedy podmiot łączy się z przedmiotem, niszczy swą samodzielność i stapia się z nim w nowy twór. Tylko w ten sposób pojedyncze zjawisko wznosi się ku reprezentowaniu świata. Symbole nazywa Susman „naczyniami życia”³², albowiem nie są one tym, „co nieujęte próbuje uczynić dla nas ujmowalnym”, zacieśniając je logicznie, jak to czyni poznanie. Symbolem nazywa to, co, „pozostając w nieujmowalnym, pokazuje je od strony przystępnej naszej percepcji i co bezpośrednio w postrzeżeniu odsłania swój sens”³³. W ten sposób nieujmowalne jest w nim bez uszczerbku zawarte i na ten horyzont wskazuje odsłonięty związek poszczególnego z ogólnym – na ciemną, wiecznie żywą, nierozwiązywalną tajemnicę życia. Sens pojedynczego zjawiska staje się widoczny, kiedy pokazane jest ono jako przeniknięte tą tajemnicą.

²⁹ Obecność mitu w humanistyce XX w. jest osobnym i obszernym tematem, obejmującym różne stanowiska, od wymienionych wyżej przez koncepcje tzw. utopii i ideologii konserwatywnych (Ludwig Klages, Julius Langbehn, Alfred Rosenberg) po autorów późniejszych, takich jak Karl Kerényi, Mircea Eliade, Roland Barthes, Hans Blumenberg, Jan Assmann.

³⁰ Wkrótce symbol w innym ujęciu znajdzie się w centrum kulturowofilozoficznej koncepcji Ernsta Cassirera, (*Idee und Gestalt*, 1921 i *Philosophie der symbolischen Formen*, Berlin 1923–1929).

³¹ M. Susman, *Das Wesen...*, s. 16.

³² Tamże, s. 20.

³³ Tamże, s. 21.

Symbol zawiera niepojęte (*das Inkommensurable*), zachowując je i zarazem przewyciężając, bowiem przekształcając w sens to, co poszczególne i indywidualne, uwalnia je od ograniczoności i wpisuje w związki całościowe z ich odwiecznymi zasadami. Symbole nazywa wreszcie Susman, zgodnie z konwencją artystyczną początku wieku, a zarazem w nawiązaniu do starożytnej filozoficznej refleksji nad poezją, „prawdziwymi aniołami, stałymi pośrednikami między niebem a ziemią. Znoszą oni niebiańskość na ziemię i wznoszą ziemskość do nieba”³⁴. W swojej pracy z początku minionego wieku Susman stwierdza, że symbol w liryce został zniszczony, zdominowany przez pojęciowość, schematyczność, abstrakcyjność – a mimo to nieustannie szuka siebie, porzuca zużyte formy, aby odżywać na nowo.

Słowo to „ziemia” i „ojczyzna” – poetka i filozofka rozwija tu swoją metaforyczną refleksję, będącą w pewnym sensie realizacją jednego z najistotniejszych wątków *Zibaldone*, sprzężenia poezji z filozofią³⁵. „Ziemia” (*Land*) to obszar, na którym poeta liryczny „sieje i zbiera owoc” w postaci samego siebie (dziś powiedzielibyśmy: tożsamości, tożsamości filozoficznej w sensie Ricoeura) oraz związku z ojczyzną, którą jest istota (*das Wesen*)³⁶. W słowie zawarta jest prawda liryczna – nie filozoficzna, obecna w treści myśli, i nie religijna, wyrażająca się stosunkiem do wiary (jakkolwiek są one ze sobą powiązane) – lecz polegająca na ukształtowaniu (*Gestaltung*). Odrzucająca kryteria zewnętrzne prawda liryczna to prawda rozwartego dostępu do bycia. Nie polega ona na „rozrywaniu zasłon”, lecz na „darowaniu zasłoniętego” – jest niepojmowalna jak wszystko, co się rodzi, obca poznaniu logicznemu, jest prawdą „żywego kształtu”³⁷. Wypływa ze zmysłu rzeczywistości, nieskończenie pogłębionego przez pytanie o sens i przez osąd piękna (wyznaczający, jak utrzymuje Kant, królestwo celów). Pogłębiony zmysł rzeczywistości poety kieruje się ku temu, co ją w jej różnorodności wiąże, i musi być „niewzruszony”,

³⁴ Tamże, s. 22, 108–110.

³⁵ Zob. G. Leopardi, *Zibaldone...*, s. 80 i n.

³⁶ M. Susman, *Das Wesen...*, s. 23–24.

³⁷ Tamże, s. 32.

pewny w kreśleniu proporcji, części i całości tego związku; „błąd estetyczny jest zarazem błędem etycznym”³⁸. Piękno polega na nowo odczuwanym, nowo przeżywanym, nowo widzianym związku życia w jego pełni. Utwór liryczny tym potwierdza swą prawdziwość, że zawiera piękno „odkrywane”, nie „wymyślone”, że jest „prastarym pięknem”³⁹. Ta mityczność – jako „stosunek duszy do wieczności” – obecna jest współcześnie tylko w liryce. Piękno ma być uchwycone przez uczucie, które jak „twórcze słońce” „nie zasłania sobą i nie zalewa swym blaskiem ziemi”, lecz „najczyściej i z gorącą płodnością pozwala z wszystkich jej głębin, również z przepaści śmierci, wyłaniać się ściślemu porządkowi jej żywotności”⁴⁰.

Wielką wagę przywiązuje Susman do uczuć (afektów). Liryka to według niej droga przeżywającego i czującego, a nie tylko poznającego, cielesnego i duchowego zarazem indywiduum. W powstałej na drodze życia rysie subiektywne Ja rzucone zostaje na skraj własnej egzystencji i mocą afektu (predysponowanego do wykraczania poza doświadczenie jednostkowe) przekracza granicę własnego danego siebie, aby powracając móc ująć siebie z dystansu. W ten sposób Ja staje się samo dla siebie obiektem – stąd bierze swój początek proces szukania siebie i samokształtowania. Każdy proces twórczy to „zwrot życia w samym sobie”⁴¹, rozpad Ja na egzystencyjne i zdystansowane, oraz napięcie między nimi, które wydaje poetycki „owoc”⁴². Intensywność oglądu, która rodzi się w tym procesie, decyduje o sile i czystości kształtowania. Jeśli wychodzi poza zwykły ogląd i odnosi się do wolności i nieskończoności, sięga aż do krańca i przemienia się w siłę lirycznego kształtowania. Proces twórczy to oczyszczenie afektu, to przemiana jego oddziaływania w postać (*Gestalt*), która ulega później kolejnym przekształceniom (*Umgestaltung*, *Metamorphose*) – u Goethego wydaje się ono wstępowaniem, intensyfikacją bytu (*Steigerung*),

³⁸ Tamże, s. 36.

³⁹ Tamże.

⁴⁰ Tamże, s. 37.

⁴¹ Tamże, s. 59.

⁴² Tamże, s. 52.

u Susman przybiera charakter raz mesjaniczny, innym razem cykliczny. Wiersz liryczny jest zawsze tworem chwili i zachowuje intensywność swego pochodzenia nawet w najtrwalszym ukształtowaniu. Powstaje nagle (*Plötzlichkeit*), w nieprzewidywalności zwrotu i wyodrębniając się z zamkniętej, danej całości – dzieje się tak głównie za sprawą rytmu, który wyrzywa chwilę zwrotu ze zwykłego czasu i odnosi ją do „wiecznej harmonii czasów”⁴³.

Sporo miejsca w swojej książce poświęca Susman historycznej ewolucji liryki – począwszy od reformacji, przez Goethego po Stefana George i licznych poetów początku XX w. George, Rilke i von Hofmannsthal to trzy postacie, w których najsilniej uwydatnił się wyłoniony przez Susman metafizyczny charakter liryki. Susman ujmuje lirykę niemiecką początku XX w. jako płaszczyznę religijną (istotowości, *Wesensverbindung*), na której poetycki kształt mierzy się z refleksją. Jako taka jest ona „ojczyzną naszych czasów”, miejscem zakorzeniania się w istotowości. Według autorki jest ona przepelniona bogactwem „wartości życia” do tego stopnia, że można się spodziewać jej rozpadu i „sięgnięcia ziemi” – wydaje się, że dopiero, kiedy stanie się „biedna i ogołocona, znów rozkwitnie i wyda owoce”⁴⁴. Przewidywania Susman znalazły potwierdzenie w twórczości poetów drugiej połowy XX w., przede wszystkim Paula Celana. Niepozorna i nikła w formie liryka Celana opiera się na słowie poetyckim, kulminującym w „przeciw-słowie”, nie zawierającym się w żadnym porządku semantycznym, a konstytuującym relację z nieujmowalnym i umożliwiającym komunikację z nim (Ty). Liryka jako *Dichtung* (w odróżnieniu od sztuki uznanej przez poetę za mimetyczną) jest dla Celana „wydarzeniem”, w którym uobecnia się to, co nieujmowalne – dzieje się to w sytuacji równoczesności (*Gegenwart*) i zwrotu w tchnieniu (*Atemwende*), udzielającej życia (*lebenspendend*). Liryka to – jak pisze Celan w wierszu poświęconym Susman – „iskry” sensu,

⁴³ Tamże, s. 26.

⁴⁴ Tamże, s. 130.

łowione w kosmicznej pustce i przenikające kulturowe kształty, nakierowujące je na „śnieżne miejsce nicości”⁴⁵.

Zastanawiające jest z punktu widzenia „logiki” procesów humanistycznych, że ujęcie poezji przez Susman – które, jak twierdzimy, w dużej mierze zawdzięcza Leopardiemu – antycypuje rozpoznanie i wykładnię jego dorobku dokonane przez genueńskiego filozofa Alberto Caracciola (1918–1990), powstałe w innym kontekście kulturowo-filozoficznym (wyznaczanym przez filozofię Crocego, sceptycyzm i liberalizm religijny). Dla tego filozofa, podobnie jak dla Susman, spotkanie z Leopardim okazało się decydujące – to ono zrodziło, jak sam wyznaje, wszystkie jego ważne rozpoznania⁴⁶. Po pierwsze, Caracciolo dojrzał w poetyckim katartycznym przekładaniu treści związanych z marnością życia na plan estetyczny o roszczeniach nieskończoności, wieczności i uniwersalizmu – możliwość ujęcia z tej nieskończonej perspektywy – tajemnicy (*mistero*). Perspektywy tej nie określają już wyznania czy ideologie, ale otwiera się ona przed osobą ludzką w wymiarze poetyckim, przenikającym się według Caracciolo z wymiarem etycznym i religijnym jej egzystencji. Poczucie opuszczenia, marności, nudy wobec braku odpowiedzi na pytanie „Dlaczego?” doznają odwrócenia: oczyszczenie ich w poezji pozwala nie tylko wyzwolić je ze skończoności i przypadkowości, ale też otwiera na „pustkę (nicość) religijną” jako *Tajemnicę (nulla religioso* w nomenklaturze Caracciola)⁴⁷ i w jej świetle pozwala je ujrzeć – a tym samym uchronić przed przepadnięciem, unicestwieniem, śmiercią. Zachowuje swe odczucia, odnawia je i odradza. „Nicość religijna” i jej *Tajemnica* staje się jedyną pewną „boskością” w świecie, w której nieskończoności czy raczej nieustannym przekraczaniu

⁴⁵ O lirykach Celana powstałych za sprawą spotkania z Susman pisze Lydia Koelle, „Aufrechte Worte”. *Paul Celan-Margarete Susman: eine 'Cor-Respondenz'*, „Celan-Jahrbuch” 2001/2002, nr 8, s. 7–61.

⁴⁶ Prace Caracciola poświęcone Leopardiemu powstawały od lat czterdziestych zeszłego wieku, najważniejsze z nich to: *Nulla religioso e imperativo dell'eterno*, Genova 1990 oraz *Leopardi e il nichilismo* (Genova 1994).

⁴⁷ Określenie *nulla religioso* można by rozumieć jako posakralną pustkę nieskończoności religijnej, pokrewną znanemu z teologii negatywnej *nihil aeternum*.

granic, możliwa jest konfiguracja „sensu”. W przeniesieniu poetyckim cierpienia, bólu, przemijania, śmierci na plan nieskończoności wylania się ich obraz na tle *Tajemnicy*, odsłaniający ją i zasłaniający zarazem (Heideggera *Entbergen und Verbergen*), prześwietlający ją niekiedy obrazami chwili (*Augenblickbild*)⁴⁸. Przeniesienie poetyckie dokonuje się w ujęciu Caracciola za sprawą imperatywu wieczności i dobra, konstytuując myślenie źródłowe, w którym poezja i filozofia przenikają się (u Heideggera *Dichten-Denken-Danken*) i w którym otwiera się przestrzeń religijna. Leopardi zdaniem Caracciola wskazał drogę, na której „duch włoski” zaczął „współbrzmieć” z przeżywaną współcześnie religijnością⁴⁹.

Przytoczone powyżej główne sekwencje wykładni liryki przedstawionej w książce Susman oraz interpretacje twórczości Leopardiego dokonane przez Caracciola wykazują zbieżności z poglądami na poezję Martina Heideggera, które przedstawione zostały kilka dziesięcioleci później, ale znalazły dużo szerszy oddźwięk, co stanowi kolejną w tym tekście motywację do wyjaśnienia tego fenomenu. Na pierwszy rzut oka można skonstatować, że niemiecki myśliciel w porównaniu do Susman koncentruje się na filozoficznym wymiarze otwarcia się poetów na Bycie (*das Sein*), a nie na poetycko-estetycznym kształtowaniu (będącym również sferą penetracji metafizycznych)⁵⁰. Heidegger nie rozważa historycznych form liryki ani ich procesualności, ograniczając poezję do bycia „sagą” i „boską wieścią”, porażającą jednostkę, a nie stanowiącą punktu wyjścia podmiotowego kształtowania i przekształcania odziedziczonych form kulturowych. A wreszcie, po słynnym „zwrocie” i odżegnaniu się od związków z antropologicznością, pomija osadzenie liryki w wielowarstwowej

⁴⁸ Obraz chwili to figura i koncepcja o podstawowym znaczeniu dla poetyki i filozofii, której różne aspekty odsłaniały się w twórczości poetyckiej i sztuce zwłaszcza u zarania zeszłego wieku. U Blocha są wśród tych obrazów chwili obrazy spełnienia.

⁴⁹ *Eredità di Alberto Caracciolo...*, s. 173.

⁵⁰ M. Heidegger, *Der Ursprung des Kunstwerks* 1935, 1960, wydania polskie rozpraw i esejów: *Budować, mieszkać, myśleć*, tłum. K. Michalski i in., Warszawa 1977; *Objaśnienia do poezji Hölderlina*, tłum. B. Baran, Warszawa 2005; *Drogi lasu*, tłum. J. Gierasimiuk i in., Warszawa 1997.

rzeczywistości ludzkiej, a także, tak istotne dla Susman – znaczenie afektów.

* * *

W zarysowaną w tym tekście linię spotkań Leopardi–Susman–Caracciolo⁵¹ wpisuje się także wydarzenie, które nastąpiło w czasach znajomości Susman ze Stefanem George: jej spotkanie z Hansem-Georgiem Gadamerem, którego hermeneutyka filozoficzna, „urbanizując” – jak to określają niektórzy interpretatorzy⁵² – „przepastne wejrzzenia” Heideggera, kładzie akcent na przekaz poetycki, na rozumienie tradycji i komunikację ze współczesnością. Skupiając się na filozoficznym rozumieniu poezji wpisanym w wielką tradycję hermeneutyki, zwłaszcza niemieckiej⁵³, Gadamer wypełnia – kto wie, na ile bezwiednie – zibaldonowe intencje Leopardiego. Ewidentnie

⁵¹ Jako na szczególne znalezisko, dokonane nie tyle w wyniku spotkania, ale, by tak rzec, „na okrężnej drodze” i wskazujące na potrzebę bliższego komunikowania się humanistyk, warto wskazać opinię Leopardiego na temat ducha niemieckiego, jego filozofii i literatury. W podsumowaniu krytyki tegoż ducha i jego produktów jako przepełnionych abstrakcyjnymi lub analitycznymi dyskursami i precyzyjnymi opisami Leopardi wskazuje jako jego rdzeń „wszechwładne objęcie okiem” (*colpo d'occhio*), które jest produktywne, bo dokonuje się w nim ujęcie całości relacji z produktywnego punktu widzenia, łączącego w sobie uczucie, siłę wyobraźni i rozum, czyli synteza podejścia poezji naiwnej i sentymentalnej. Nie bierze przy tym pod uwagę, że w tym samym czasie Goethe pracował nad realizacją w swym dziele poezji opartej na ujęciu chwili („*prägnanter Augenblick*”) i sam z punktu widzenia jej wymogów krytykował wielką powieść Manzonięgo. Zob. G. Leopardi, *Zibaldone...*, s. 16; A. Costazza, „*Questi tedeschi sempre bisognosi di analisi, di discussione, di esattezza*”. *Leopardi und die deutsche Philosophie und Ästhetik des 18. Jahrhunderts*; <https://air.unimi.it/handle/2434/189209?mode=full.6> (dostęp 11.08.2023). Zob. także A. Czajka, *Poetik und Ästhetik des Augenblicks*, Berlin 2006. Ten ważki temat, na który tylko wskazujemy, wymaga osobnego potraktowania.

⁵² Zob. F. Bianco, *Introduzione all'ermeneutica*, Roma–Bari, 2007, s. 118 i n.

⁵³ H.-G. Gadamer, *Prawda i metoda*, tłum. B. Baran, Warszawa 2004; tenże, *Aktualność piękna: sztuka jako gra, symbol i święto*, tłum. K. Krzemieniowa, Warszawa 1993; tenże, *Poetica*, tłum. M. Łukasiewicz, Warszawa 2001. U Susman z kolei można zakładać nietematyzowane przez nią oddziaływanie żydowskiej filozofii słowa (zob. W. Hamacher, G. Hartung, A. Noor, *Judentum und Sprachdenken*, München 2012).

silniejszy u niego niż u Susman (nie mówiąc już o Leopardim) jest nacisk na sferę wspólnotową sensu (*sensus communis*), a wyraźnie różni go od poetki nawiązanie do tradycji retorycznych. Niemniej Gadamer w liście do Susman z 1962 r. pisze, że jej książka o liryce (nazywa ją „kondensacją liryczności” – „das lyrische Gedicht”) była dla niego „inauguracją rozumienia własnych konieczności życiowych”⁵⁴. Wydaje się, że to znów „kamyczek”, który zadecydował o dalekim zasięgu recepcji Leopardiego...

Bibliografia

Bibliografia podmiotowa

- Bloch E., *Ślady*, tłum. A. Czajka, Kraków 2012.
- Caracciolo A., *Nulla religioso e imperativo dell'eterno*, Genova 1990.
- Caracciolo A., *Leopardi e il nichilismo*, Milano 1994.
- Gadamer H.-G., *Poetica*, tłum. M. Łukasiewicz, Warszawa 2001.
- Gadamer H.-G., *Prawda i metoda*, tłum. B. Baran, Warszawa 2004.
- Gadamer H.-G., *Aktualność piękna: sztuka jako gra, symbol i święto*, tłum. K. Krzemieniowa, Warszawa 1993.
- Heidegger M., *Der Ursprung des Kunstwerks*, Leipzig 1960.
- Leopardi G., *Zibaldone. Notatnik myśli*, wybór i tłum. S. Kasprzysiak, Warszawa 2016.
- Susman M., *Das Wesen der modernen deutschen Lyrik*, Stuttgart 1910.
- Susman M., *Mein Land. Gedichte*, Berlin–Leipzig 1901.
- Bibliografia przedmiotowa
- Breuer S., *Anatomie der konservativen Revolution*, Darmstadt 1993.
- Costazza A., „*Questi tedeschi sempre bisognosi di analisi, di discussione, di esattezza*”. *Leopardi und die deutsche Philosophie und Ästhetik des 18. Jahrhunderts*. <https://air.unimi.it/handle/2434/189209?mode=full.6>. (dostęp 11.08.2023).
- Czajka A., *Margarete Susman – Begegnungen mit ihrem Werk*, „*Neue Wege*” 2022, nr 1.

⁵⁴ Hans-Georg Gadamer, list do M. Susman z 12 XI 1964 r. (maszynopis, na marginesie dopisek odręczny: „Mam na myśli, oczywiście, książkę Pani z 1910 r., którą czytałem w 1919 r.”). W liście z 12 X 1962 r. pisze Gadamer: „Przed ponad 40 laty byłem po raz pierwszy Pani czytelnikiem”. Obydwa listy w Deutsches Literaturarchiv Marbach, Manuskriptenabteilung, publikacja za uprzejmym zezwoleniem archiwum. Wszystkie tłumaczenia w tekście, o ile nie zaznaczono inaczej, są mojego autorstwa.

- Czajka A., *Margarete Susman und ihr poetisch-metaphysisches Werk Vom Sinn der Liebe (1912)*, „Colloquia Germanica Stetinensia” 2020, nr 29.
- Czajka A., *Poetik und Ästhetik des Augenblicks*, Berlin 2006.
- Eredità di Alberto Caracciolo: filosofia, esperienza religiosa, poesia*, red. D. Venturilli, Napoli 2019.
- Groppe C., *Die Macht der Bildung. Das deutsche Bürgertum und der George-Kreis 1890–1933*, Köln–Weimar–Wien 1997.
- Jost D., *Stefan George und seine Elite. Eine Studie zur Geschichte der Eliten*, Zürich 1949.
- Stern F., *Kulturpessimismus als politische Gefahr. Eine Analyse nationaler Ideologie in Deutschland*, Stuttgart 2005.
- Ugniewska J., *Giacomo Leopardi*, Warszawa 1991.

**„Prophet of negation” and „pious heretic”.
Zibaldon-Style thought around an unknown trial
of Leopardis’s reception in Germany**

Summary

The text in Zibaldon’s multi-discursive style presents hitherto unexplored moments of influence of Leopardi’s work in its transmission to German culture. It focuses on the acquisition and transformation of the poetic message of the Italian in the work of the poet and philosopher Margarete Susman, the result of which is to perceive poetry as penetrating philosophy and opening access to the Mystery of Being (Susman, then Heidegger, Gadamer).

Słowa kluczowe: humanistyka międzykulturowa, recepcja jako spotkanie, linia spotkań: Leopardi–Susman–Caracciolo–Gadamer

Key words: intercultural humanities, reception as an encounter, line of encounters: Leopardi–Susman–Caracciolo–Gadamer

JOANNA PIETRZAK-THÉBAULT*

ORCID 0000-0002-3099-7644

Uniwersytet Kardynała Stefana Wyszyńskiego w Warszawie

AI FRATELLI POLACCHI – POETYCKIE ŚWIADECTWA POBYTU LEGIONU MICKIEWICZA WE WŁOSZECH

Wiemy, że przed wyjazdem do Konstantynopola Adam Mickiewicz palił papiery¹. Asystował mu przy tym najstarszy syn Władysław, który potem wspominał o tym niejednokrotnie². Zapamiętał jednak, że ojciec ocalił „papiery dotyczące Legii włoskiej”, odłożył je, nie rozpatrując bliżej, i „powiedział: «Będzie z nich użytek»”³. W obszernej pierwszej historii Legionu – dziele tyleż cennym, co chaotycznym i tendencyjnym⁴, zatytułowanym *Mémorial de la Légion Polonaise de 1848 créée en Italie par Adam Mickiewicz* (Wspomnienie Legionu Polskiego 1848 roku utworzonego we Włoszech przez Adama

* Dr hab. JOANNA PIETRZAK-THÉBAULT, prof. ucz. – absolwentka italiistyki na Uniwersytecie Warszawskim. Od 2009 r. zatrudniona na Wydziale Nauk Humanistycznych UKSW. Od 2020 r. kieruje Katedrą Literatury Włoskiej.

¹ K. Kostenicz, *Kronika życia i twórczości Mickiewicza. Ostatnie lata Mickiewicza styczeń 1850 – 26 listopada 1855*, Warszawa 1978, s. 431–432. Miało to miejsce 9 września (wg Władysława Mickiewicza) lub 9 i 10 września (wg Marii Goreckiej).

² Zob. W. Mickiewicz, *Żywoł Adama Mickiewicza podług zebranych przez siebie materyałów oraz z własnych wspomnień opowiedział Władysław Mickiewicz*, t. 4, Poznań 1895, s. 419; W. Mickiewicz, *Pamiętnik*, oprac. M. Troszyński, Warszawa 2012, s. 91.

³ K. Kostenicz, *Kronika życia i twórczości Mickiewicza. Ostatnie lata...*; W. Mickiewicz, *Żywoł Adama Mickiewicza...* s. 431–432.

⁴ Zob. S. Kieniewicz, *Legion Mickiewicza 1848–1849*, Warszawa 1957, s. 6.

Mickiewicza)⁵, na końcu pierwszego tomu znalazły się cztery wiersze opublikowane wyłącznie w oryginalnej włoskiej formie. Niewątpliwie zasługują one na przypomnienie i bliższą analizę. Zostaną zatem przytoczone, wraz z przekładami autorki artykułu – zarówno dotychczasowymi, jak i nowymi, filologicznymi. Są one wyrazem szczególnego zainteresowania, wręcz entuzjazmu, z jakim spotykał się przemarsz Legionu przez Włochy środkowe i północne. Interesujące są zarówno ich dzieje edytorskie, jak i konwencja, w jakiej powstały. Nie miały one okazji, by zadomowić się w świadomości polskich historyków i historyków literatury, bowiem utworów tych nie znajdujemy już w przekładzie dzieła Władysława na język polski, autorstwa Artura Górskiego, opublikowanym w 1921 r. w Krakowie – choć przypis ich dotyczący, a więc sama informacja o wierszach, pozostała⁶. Zapewne pominięcie tych utworów – być może potraktowanych przez tłumacza i wydawcę jako mało istotne – sprawiło, że te drobne, ale interesujące literackie świadectwa obecności naszego poety we włoskiej przestrzeni w okresie Risorgimenta nadal pozostają w cieniu. A przecież, skoro Mickiewicz kartek z tymi wierszami nie spalił – jak przekonuje nas Władysław⁷ (skąd miałyby te wiersze w przeciwnym razie?) – zapewne przywiązywał do nich pewną wagę. Być może liczył się z tym, że zostaną one wykorzystane w druku; może zamierzał do nich jeszcze powrócić. Niechby nawet pozostawać miały tylko osobistą pamiątką – tak czy inaczej ich wartość historycznoliteracka jest niebagatelna.

Cztery wiersze zamieszczone na ostatnich stronach *Memoriału* mają niewątpliwie charakter okolicznościowy⁸. Odczytywane i wrę-

⁵ Zob. W. Mickiewicz, *Mémorial de la Légion Polonaise de 1848 créée en Italie par Adam Mickiewicz*, Paris 1877, t. 1, s. 496–499.

⁶ W. Mickiewicz, *Legion Mickiewicza Rok 1848*. Kraków 1921, s. 407.

⁷ *Ibidem*. Przypis do s. 88 mówi, że zostały „starannie zachowane”.

⁸ Nie były to bynajmniej jedyne włoskie utwory poetyckie poświęcone sprawie polskiej. W 1847 r. ukazał się tomik zatytułowany *Cracovia*, zawierający sześć wierszy, których autorami byli Gabriele Rossetti, Giuseppe Ricciardi, Carlo Pepoli i Ianer Nardini. W jednej z dalszych zwrotek pieśni Mamelego (utworu niezwykle popularnego, a od roku 1946 hymnu państwowego Republiki Włoskiej) czytamy

czane były Mickiewiczowi podczas jego przemarszu przez Półwysep Apeniński – od Empoli do Mediolanu. Pewna jest data (między 26 a 29 kwietnia) i miejsce (Parma) powstania wiersza Luigiego Silvy *Ai Fratelli Polacchi (Do braci Polaków)*. Domyślić się też łatwo, że jedyny wiersz anonimowy (będący faktycznie poetyckim toastem) powstał w Mediolanie – a w każdym razie na ziemi lombardzkiej, która (określona poetyckim słowem „insubre”) wspomniana jest w utworze⁹. Autorami pozostałych wierszy są – obok wymienionego już Luigiego Silvy – Pietro Martini oraz G. Ottolini (znany jedynie inicjał jego imienia). Nazwisk tych próżno szukać zarówno wśród najwybitniejszych przedstawicieli literatury, jak i działaczy patriotycznych tamtych czasów.

W przechowywanych obecnie w Bibliotece Polskiej w Paryżu „papierach Mickiewicza” związanych z jego legionową przygodą oprócz wspomnianych czerech utworów poetyckich znajduje się także wiersz piąty, pominięty w dotychczasowych publikacjach źródłowych i antologiach¹⁰. Towarzyszy mu odręczna notatka Władysława. Wiersz datowany został 31 maja w San Pietro in Barlassina – miejscowości położonej 18 km na północ od Mediolanu, a więc na drodze z Como, gdzie Mickiewicz przebywał dzień wcześniej, goszcząc w murach miejscowego seminarium. Jego autorem jest, jak czytamy w rękopisie,

słowa o austriackim orle, który spijał krew Italii i Polski. Tekst w: A.M. Banti, *Il risorgimento italiano*, Roma-Bari 2008, documento 25, s. 185–186; T. Heydenreich, *Concezioni poetiche e raffigurazioni dell'Italia nell'Ottocento*, w: *L'Europa delle nazioni e delle nazionalità – idee e ideologie ottocentesche in Italia e nell'Europa centrale e orientale*, oprac. P. Salwa, S. Redaelli, Warszawa 2009, s. 15; M. Gurgul, *Poezje i pieśni okresu Risorgimenta w polskich przekładach*, „Italica Vratislaviensa” 2012, nr 3, s. 74–75.

⁹ K. Kostenicz, *Kronika życia i twórczości Mickiewicza. Styczeń 1848 – grudzień 1849*, Warszawa 1969, s. 142–143, 168–169. Na temat hołdów oddawanych Mickiewiczowi podczas przemarszu: S. Kieniewicz, *Legion Mickiewicza...*, s. 64–68.

¹⁰ W opisach autografów podają łatwiej rozpoznawalną formę instytucji: MAM (Muzeum Adama Mickiewicza). Dokumenty rękopiśmienne z teki o sygnaturze 780 od 1994 r. udostępniane są także w formie mikrofilmów przez Bibliotekę Narodową w Warszawie. Za tę informację dziękuję panu Arkadiuszowi Roszkowskiemu, opiekunowi rękopisów w paryskiej bibliotece.

profesor konwiktu, Giovanni Crivelli¹¹. Jako jedyny utwór ten odwołuje się w swoim obrazowaniu bezpośrednio do wiary chrześcijańskiej, umieszczając Mickiewicza „na drodze” opatrności i boskich zamyśłów. Zarówno w kontekście miejsca, jak i rozmowy polskiego poety z profesorami seminarium nie może to naturalnie dziwić. Otwarte pozostaje pytanie, dlaczego ten akurat utwór autor *Legionu* pominął w aneksie do swego dzieła. Możemy jedynie spekulować, że zadecydowała o tym generalnie niechętna klerowi katolickiemu postawa Władysława. Jest to utwór okolicznościowy, poziomem poetyckiej emfazy i sposobem obrazowania nie odbiegający szczególnie od pozostałych, napisany też został przez postać drugorzędną w dziejach włoskiego Risorgimento.

Wszystkie utwory charakteryzują tony patetyczne oraz bardzo wysokie napięcie emocjonalne, typowe dla obfitej twórczości poetyckiej okresu wczesnego Risorgimento, zwanego nieprzypadkowo „drugim romantyzmem”. Są to wizje o wymowie patriotycznej, ograniczające się jednak najczęściej do obrazów wysoce abstrakcyjnych – ich poziom ogólności odpowiadać może praktycznie każdej sytuacji historycznej, w której uciemiężony lud powstaje przeciwko przybyłemu spoza granic kraju wrogowi. Ten poetycki paradygmat bliski był wówczas wrażliwości i gustom literackim czytelników, przyzwyczajonych do tematyki patriotycznej ujmowanej patetycznie, a zarazem sentymentalnie¹². Figury retoryczne w duchu późnego romantyzmu (szczególnie chętnie stosowane apostrofy, a także emfazy, antonomazje, peryfrazy i hiperbole) nie kłócą się z charakterystyczną dla poezji włoskiej wielu epok leksyką archaizującą. Nie jest ona jednak na tyle wyszukana, by sprawiać ówczesnemu odbiorcy trudność w zrozumieniu jej sensu. Wręcz przeciwnie – wiersze te przyjmowane były

¹¹ *Kronika* wspomina o „wierszach” w liczbie mnogiej. W papierach uporządkowanych przez Władysława Mickiewicza znajdujemy natomiast tylko jeden rękopis utworu poetyckiego. Zob. K. Kostenicz, *Kronika życia i twórczości Mickiewicza. Styczeń 1848 – grudzień 1849*, s. 217.

¹² A.A. Rosa, *Storia europea della letteratura italiana. II. Dalla decadenza al Risorgimento*, Torino 2009, s. 604.

jako naturalny sposób poetyckiego wyrazu i obrazowania¹³. Obrazy odległe, oderwane wręcz od otaczającej czytelnika rzeczywistości, pozostają immanentną cechą ówczesnej poezji. Podobnie jak nader chętnie stosowany szyk przestawny – język włoski, posiadający składnię swobodną, nie tylko to umożliwia, ale wręcz do tego zachęca. Wszystkie te zabiegi wynoszą tekst literacki na poziom odległy nie tylko od języka standardowego, ale i od prozy literackiej, stwarzając tym samym odrębny, wysoce skonwencjonalizowany język poetycki. Utwory poetyckie podarowane Mickiewiczowi nie odbiegają zasadniczo od stylu i poziomu ówczesnej włoskiej produkcji literackiej – zarówno tej publikowanej, jak i zachowanej w rękopisach¹⁴.

Warto jednak zauważyć dwa elementy osadzające omawiane tutaj wiersze w ówczesnych realiach politycznych. Dwukrotnie, u Luigiego Silvy i Pietra Martiniego, pojawiają się w nich nawiązania do osoby papieża Piusa IX (kardynał Giovanni Maria Mastai Ferretti), wyniesionego na Stolicę Piotrową w czerwcu 1846 r. Początkowo uważany był on za zdolnego do przeprowadzenia postępowych przemian i postrzegany jako zwolennik, wręcz inicjator, tendencji zjednoczeniowych¹⁵. Wiosna 1848 r. przyniosła jednak rozczarowanie kręgom patriotycznym: papież nie poparł wojny przeciwko Austrii, która była wprawdzie okupantem, ale w jego oczach przede wszystkim – podobnie jak państwa Półwyspu Apenińskiego – krajem katolickim. Niebawem Pius IX powrócił do wcześniejszych politycznych zapatrywań Stolicy Apostolskiej, tradycyjnie niechętnych zjednoczeniowym aspiracjom Włoch. Jak na ironię data widniejąca na wierszu Luigiego

¹³ Zob. M. Gurgul, *Poezje i pieśni okresu Risorgimenta...*, s. 65–84. Najlepsze pióra tego okresu (nie mogące jednak mierzyć się z Leopardim czy Manzoniem) służyły w głównej mierze polityce, nie literaturze. Zob. I. Montanelli, *L'Italia del Risorgimento (1831–1861)*, Milano 1972, s. 658; A.A. Rosa, *Storia europea...*, s. 447.

¹⁴ Wypada tu przywołać nazwiska takie jak Goffredo Mameli, Luigi Mercantini, Carlo Pisacane czy Gabriele Rossetti. Por. też *I canti del Risorgimento italiano*, oprac. Julius, Roma 1916, wyd. 3.

¹⁵ Por. utwory poetyckie Gaetana Bonettiego *A Pio IX* i Pietra Sterbiniego *Inno di Pio IX* otwierające antologię *I canti del Risorgimento italiano*.

Silvy, 29 kwietnia, jest również dniem ogłoszenia papieskiej alokucji potępiającej patriotyczne działania wojskowe¹⁶.

Jedynymi zewnętrznymi nieprzyjaciółmi Włochów, a szczególnie Lombardczyków, byli wówczas Austriacy. Tylko oni pojawiają się w wierszach jako wspólni wrogowie Włochów i Polaków – o pozostałych zaborcach Polski nie ma tutaj mowy¹⁷. Nazywani bywają „Teutonami” (G. Ottolini oraz wiersz anonimowy). Określenie to można by – naginając realia, ale idąc za obrazowaniem włoskich autorów – przetłumaczyć jako „Krzyżaków”, niczym w tekście *Roty*: „Nie będzie Krzyżak pluł nam w twarz” (Maria Konopnicka, 1908). Innych realiów, które można by w tych czterech wierszach wyśledzić, nie znajdujemy wiele: Luigiemu Silvii umknął na przykład fakt, że Mickiewicz nie przybył do Italii bezpośrednio z nad Niemna, lecz z nad Sekwany (*Do braci Polaków*). Interesująca jest powtarzająca się kilkukrotnie dychotomia: walka – pokój, co świadczy o znajomości idealistycznej wizji Legionu¹⁸. Wspomnieć wreszcie należy o utrzymanej w niemalże proroczym tonie dwukrotnej „obietnicy” – zdaniem Luigiiego Silvii i anonimowego autora, Włosi mieli któregoś dnia przyjść Polsce na pomoc. Wezwanie to ziściło się po piętnastu latach, kiedy kilkunastoosobowa grupa ochotników – garybaldczyków pod dowództwem Francesca Nulla – przybyła z wolnych i zjednoczonych

¹⁶ Zob. A.M. Banti, *Il risorgimento italiano*, s. 75–76, 78–79; H. Haerder, *Italy in the Age of the Risorgimento 1790–1870*, London – New York 1983, s. 109–115. Tekst dokumentu w: A. Lepre, *Il risorgimento*, Torino 1978, s. 142–145.

¹⁷ „Kozacy” – czyli Rosjanie pojawiają się jednak w pieśni Mamelego, cfr. supra, przyp. 7.

¹⁸ Zob. *Skład zasad* w piętnastu punktach, z dnia 29 III 1848 r., w: A. Mickiewicz *Dzieła*, wydanie rocznicowe, tom XII, oprac. S. Kieniewicz, Warszawa 1997, s. 10–11, 349–350. Tamże (s. 360–364, 366–367) zarys kontekstu historycznego powstania Legionów i dziejów oddziału oraz objaśnienia wydawcy do tekstu, będącego programem przebudowy Polski w duchu poszanowania zasad wiary chrześcijańskiej, głoszącym hasła przyjaźni i współpracy z innymi narodami (szczególnie słowiańskimi), emancypacji kobiet i równych praw Żydów. Zob. także J.M. Rymkiewicz, D. Siwicka, A. Witkowska, M. Zielińska, *Mickiewicz. Encyklopedia*, Warszawa 2001, s. 596–597.

już w dużej mierze Włoch na pomoc powstaniu styczniowemu¹⁹. Nie była to pomoc znacząca militarnie, ale czyż obecność Legionu Mickiewicza miała inne niż tylko symboliczne znaczenie? A może nie należy mówić „tylko” – skoro pamięć o tej obecności jest nadal żywa, a literackie „odpryski” włoskiej eskapady Adam uznał za godne zachowania, a Władysław – opublikowania²⁰.

Trzy spośród opublikowanych przez Władysława Mickiewicza w 1877 r. wierszy po blisko stu latach doczekało się polskich przekładów. Znalazły się one w antologii z roku 1961, będącej – jak pisze jej redaktor, Jerzy Starnawski – „spóźnionym pokłosiem roku mickiewiczowskiego 1955”²¹. Autorem wszystkich przekładów jest Jan Trzynadłowski. Zostały one dokonane specjalnie na potrzeby tej

¹⁹ Zob. S. Kieniewicz, *Powstanie styczniowe*, Warszawa 1972, s. 479, 483–484, 602–603. Na temat reakcji, jakie wybuch powstania styczniowego wywołał we Włoszech, zob. też: J.W. Borejsza, *Garibaldi e la Polonia*, w: *L'Europa delle nazioni...*, s. 59–60.

²⁰ Na s. 350 *Mémorial* (i na stronie VIII wersji polskiej) znajdujemy jeszcze jeden włoski utwór poetycki. Inspiracją do jego powstania miała być wizyta na Sycylii w 1846 r. cara Mikołaja I. Napisał go Ugo Bassi – ekscentryczny kaznodzieja barnabita, działacz sprawy zjednoczenia, stracony w 1849 r., który uznał carską wizytę za obrazę dla sycylijskiej ziemi. Nie związany z Mickiewiczowskim przedsięwzięciem wojskowym inaczej niż poprzez kontekst polityczny utwór został jednak przez Władysława uznany za wystarczająco istotny, by znaleźć się w książce o polskim legionie. Władysław nie podaje, skąd pochodzi przytoczony tutaj fragment sonetu. Jego obecność skłania jednak do zadania pytania, ile podobnych wierszy kryją zarówno dawne wydania, jak i zbiory rękopiśmienne.

Degna się soffrire i tuoi tiranni / Poiché appaludi agli altri... nè antica gloria / Tua ricordi più nè gli ultimi anni. / Or fatica a gridar la smorta gola / Afflitta, inferma, priva di memoria, / Piena di lei, di Siciliani vuota.

Godnaś, by cierpieć pod tyranów władzą / Bo przecież klaszczesz im... Ni dawnej chwały, / Ni lat ostatnich nie pamiętasz wcale. / Zmęczone krzykiem tve usta odęte / Chore są, słabe, niegodne pamięci. / Przyjąłś kłamców, a swoich wygnałś. [tłum. J.P.-T.]

²¹ *Adam Mickiewicz w poezji polskiej i obcej 1818–1855–1955 (Antologia)*, oprac. J. Starnawski, Wrocław 1961, s. 810–814, (komentarz s. 845). Są to jedyne włoskie wiersze zamieszczone w tej antologii. Pietro Martini i G. Ottolini określani są tutaj jako „zapomniani poeci włoscy”. Otwiera to z pewnością trop dla kolejnych poszukiwań.

antologii. Tłumacz zachował wiernie układ rytmiczny utworów oraz wydźwięk obrazów walki i obietnic pokoju, przyjaźni i nadziei, uczuć wspólnych Włochom i Polakom – wynosząc je często na wyższy jeszcze niż w oryginałach poziom ogólności i patosu²². W antologii znalazły się wiersze autorstwa Pietra Martiniego (*Do poety Mickiewicza*) i G. Ottoliniego (*Do Mickiewicza*) oraz anonimowy wiersz (*Do braci Polaków – do Mickiewicza ich wodza*). Nie znajdziemy tutaj natomiast jedyne datowanego (29 kwietnia) wiersza Luigiego Silvy *Ai fratelli Polacchi* (*Do braci Polaków*). Inna jest w antologii Starnawskiego kolejność utworów, a brak jednego z nich jest być może pomyłką spowodowaną podobieństwem tytułów (jeden z nich nie został przetłumaczony w całości). Przekłady te zamieszczamy obok tłumaczeń filologicznych dokonanych przez autorkę artykułu – z nadzieją, że obie wersje ułatwią przybliżenie oryginałów polskiemu czytelnikowi. Zestaw otwieramy niepublikowanym dotychczas utworem Giovanniego Crivellego.

Skoro na naszą pamięć zasługują te okruchy poetyckie, mające bezpośredni lub choćby pośredni związek z pobylem Adama Mickiewicza na Półwyspie Apenińskim, wolno postawić pytanie, czy tych kilka poetyckich świadectw to jedyne utwory, jakie ocalały z tamtego okresu. Nawet pobieżna kwerenda wykazała, że tak nie jest, że wciąż odnaleźć można utwory „pogubione” – niepublikowane i nieopisane. Pogłębione, systematyczne poszukiwania – zarówno w archiwach włoskich, jak i w „papierach” Adama i Władysława Mickiewiczów – dać mogą nadzieję na kolejne pomyslnie rezultaty. A sam temat literackich i prasowych świadectw fenomenowi Legionu

²² Jak dowodzi Elżbieta Tabakowska, nieprzekładalność może być konsekwencją różnic gramatycznych, a co za tym idzie, różnic w obrazowaniu. Zob. E. Tabakowska, *O tłumaczeniu wiersza – perspektywa językoznawcy*, w: tejsze, *Mysł językoznawcza z myślą o przekładzie*, Kraków 2015, s. 79. Por. także K. Puławski, *O tłumaczeniu poezji*, w: W.B. Yeats, *Wiersze wybrane*, tłum. J. Kozak, M. Kuszewska, K. Puławski, Kielce 2022, s. 9–45, szczególnie s. 9–12, 39.

Mickiewicza i postaci polskiego poety na „ziemi włoskiej” nadal czeka na nowoczesną, solidnie udokumentowaną monografię²³.

Ad Adamo Mickiewicz²⁴

Oh quante volte al giungere
In ospital ricordo
Avrai chiamato: un Angelo
Guidommi a questo tecto [?],
l'Angel di Dio, che l'esule
Conduce in suo cammin!

Certo, non fù la rustica
Terra d'un volto ignoto
Che ti arrestò; fù provido
Voler di Lui che moto
Dona a tuoi passi, e fermasi
A compiere i destin.

Si. Chi ti ha messo un'ob [?]
A passi tuoi qui posa,
Perchè piú santo il fremito
Dell'ire religiose

²³ Por. istniejące opracowania: K. Morawski, „*Polacy i sprawa polska w dziejach Italii w latach 1830–1866*”, *Rozprawy historyczne Towarzystwa Naukowego Warszawskiego*, t. XVIII, z. 1, Warszawa 1937, s. 82–90; S. Kieniewicz, *Legion Mickiewicza (1848–1849)*, Warszawa 1957, s. 5–12.

²⁴ Rkp (atg?) MAM, 870 (9–11), kartka o wymiarach 20,6 × 12,8 cm, znak wodny w lewym górnym rogu (inicjały, nad nimi korona), zapis *recto* i *verso*. Jedno skreślenie: ostatni wyraz pierwszego wersu końcowej strofy. Skreślony wyraz nieczytelny, nad nim nadpisano „gemiti”. Pismo staranne, kaligrafowane. Do rkp przypięta kartka z notką ołówkiem Władysława Mickiewicza: „C'est dans le Convit[t]o di San Pietro [?] que Mick[iewicz] fut reçu avant la proclamation a Barlassina le 31 mai 1848”. (Mickiewicz został przyjęty w Konwikcie di San Pietro przed ogłoszeniem proklamacji w Barlassinie 31 maja 1848 r.) – Zapewne chodzi o manifestację poparcia i publiczne przemówienia. Poniżej: „Pierce de vers gardée par Ad. M. dans les papiers” (Utwór wierszem zachowany przez Adama Mickiewicza w jego papierach).

Ne scuota, e sorgiam vindici
Dell'uomo e del Signor.

Di tua grand'alma al gemi [?]
Risponde il nostro cuore.
Già sorge il dì, che fondersi
Di Cristo nell'amore
Vedrà la gente, e stringersi
Di tutti i cuori un cor.

31 maggio 1848 r.

Pel Convitto del Seminario Arcivescovile di San Pietro
Professore GIOVANNI CRIVELLI

Ai Fratelli Polacchi²⁵

Se ai sorgenti dell'Itala terra
Non fallace la speme sorride,
Se la mente desiosa non erra
Nel pensiero d'un giorno più bei,

L'ultim' ora di Lui che v'ancide,
Che al suo trono vi tragge frementi,
Oh del Niemen fratelli sorgenti,
Dall'Eterno è segnata nel ciel.
Se percossa l'estranea baldanza
Oltre l'Alpi rifuggia prostrata,
Se la terra che agl'Itali è stanza
Sorga alfine da un lungo servir,

²⁵ Rkp (atg?) MAM, 866/II (297–298), kartka o wymiarach 20,4 x 29,8 cm, papier kremowy, gruby, ślady składania do formatu ówczesnej małej koperty. Karta zapisana *recto i verso*, gdzie ostanía strofa. Pismo bardzo wyraźne, datowanie i poniżej ozdobny podpis tą samą ręką. Autorski tytuł zawiera jedynie słowa: „Ai fratelli Polacchi”. Część druga „A Mickiewicz” pojawia się dopiero w źródłach drukowanych. W wersjach drukowanych zmienione zostały w kilku miejscach znaki interpunkcyjne: dodano, lub zamieniono neutralny przecinek na wykrzyknik o wyraźnym nacechowaniu ekspresyjnym.

O Polacchi, ne è sacra, giurata,
Come nostra, la causa dei prodi:
Ah! non fia che più il barbaro annodi
Uom che sdegna ai tiranni ubbidir.

Forti allora di braccio e di mente,
Redivivi, concordi ed uniti,
Alla terra si a lungo soffrente
Voleremo coi brandi e coi cor:

E fratelli, diremo, rapiti
V'ha un estrano la patria e gli altari,
O fratelli!, quei giorni si amari
Cancelliamo col nostro valor.

Vinceremo: dei popoli il diritto
Or difende la destra di Dio;
Vinceremo: chè in cielo fu scritto
Che al soffrire si dona merce...;

E Polonia che tanto soffrio
Riederà più possente e più bella,
E all'Italia, in sventure sorella,
S'unirà nell'amplesso di fè!

Parma, 29 kwietnia 1848 r.
LUIGI SILVA

Do braci Polaków

Jeśli do tych, co na ziemi Włoskiej powstają
Uśmiecha się niezawodna nadzieja,
Jeśli duch pełen pragnień nie szuka
W myśli piękniejszego dnia,

Bracia znad Niemna
Przynoszą to, co zapisał Przedwieczny,
Koniec czasu tego mordercy,
Który więzi was drżących u swego tronu.

Jeśli zuchwałę ciosy napastnika,
Każą uciec nieszczęsnym za Alpy,
Jeśli ziemia, gdzie żyją Włosi,
Uwolni się w końcu od długiego poddaństwa,
O Polacy, jakże święta i niewzruszona,
Wasza i nasza jest sprawa walecznych.
Ach! Niech dłużej barbarzyńca nie pęta
Człowieka, co ośmiela się nie słuchać tyranów.

Wówczas silni ramieniem i duchem
Zmartwychwstali, zgodni, zjednoczeni,
Podążymy z mieczami i z sercem:
Ku tej ziemi tak długo cierpiącej.

I powiemy w zachwycie: o, bracia,
Obcy też posiada ojczyznę i ołtarze.
Te dni tak gorzkie wymażmy z pamięci, o bracia!
Niech zakończy je nasze wspólne męstwo.

Zwyciężymy: słusznych praw narodów
Boża broni już teraz prawica;
Zwyciężymy: skoro w niebie tak jest zapisane,
Że cierpienie przynosi nam łaskę.

I ty, Polsko, co tyle cierpiałaś,
Staniesz się wnet wspanialszą, piękniejszą
I z Italią, siostrą we wspólnym losie,
Złączysz się w pełnym wiary uścisku!

Parma, 29 kwietnia 1848 r.
LUIGI SILVA

**Al poeta Mickiewicz, che adempie in Italia la santa missione
di torre i generosi Slavi alle bandiere di Radetzky²⁶**

Gli uomini tutti vuoi fratelli il Nume;
Ma termin varii a lor famiglie indisse.
Cielo, acque, terren, lingua, costume
 Varii prescrisse.

Invan! Le genti ambizion disfrena,
Ed il monte, ed il mar più non le arresta.
Corre un popol sull'altro, e lo incatena,
 E lo calpesta.

Or le umane famiglie e di novelli
Tutte il Nume richiama al patrio lido.
Veracemente noi saremo fratelli
 Nel proprio nido.

Ultimo sforzo d'oppressore antico
Serba agl'Itali ancor tedesche offese;
Acceca chi lo segue, e il fa nemico
 Al bel paese.

E tu, vate Polono, a sciorre il velo
Fra noi venisti che ingombrò gli Slavi.
Magnanim' opra è questa, opra del cielo.
 Che non vuol schiavi.

Segui; e colà dove stranier procace
Contaminar brama di sangue il piano,
Forse al nemico parlerem di pace,
 Darem la mano.

²⁶ Rkp (atg?) MAM 78o (119-120), kartka o wymiarach 21 x 29 cm, zniszczona, z plamami (wilgoci?) o nierównych brzegach, duże wyraźne pismo, bez skreśleń, jedynie wyraz „patrio” w trzeciej strofie pogrubiony – był poprawiany. Podpis tą samą ręką. Zapis na karcie *recto* i *verso*. Na marginesie karty *recto* kolumna cyfr (obliczenia?) inną ręką (A. Mickiewicza?).

Vince l'armi il pensiero, e fa ritorno
Il regno dell'amor, regno di Dio.
Per tutta Europa cominciò nel giorno.
Che nacque Pio.

Austria crolla, si sfascia; è vinto, è fiacco
Il bicostrato augel che ne feriva.
Viva la libertà! Viva il Polacco!
Italia viva!

PIETRO MARTINI

**Do poety Mickiewicza, który spełnia we Włoszech świętą misję,
wyrwania szlachetnych Słowian spod sztandarów Radetzky'ego²⁷**

Pragniesz, by wszyscy ludzie byli braćmi w Bogu,
Ale różne losy są udziałem ich rodów.
Niebo, wody, ziemię, język, zwyczaje
Różne zostały przypisane.

Na próżno! Ambicje ludów muszą się rozszaleć
I góry, i morze już ich nie zatrzymają.
Biegnie jeden lud przeciwko drugiemu, i zakuwa go w kajdany
I depcze.

A przecie ludzkie rody Bóg na nowo
Przyzywa wszystkie ku rodzinnym brzegom.
Prawdziwie staniemy się braćmi
We własnym gnieździe.

Ostatni wysiłek dawnego ciemieńczy
Każe Włochom czuć jeszcze niemieckie zniewagi.

²⁷ Takie „odbieranie” jeńców wojennych, m.in. Chorwatów, istotnie miało miejsce w Mediolanie (Zob. W. Mickiewicz, *Żywot Adama Mickiewicza...*, s. 154–155; S. Kieniewicz, *Legion Mickiewicza...*, s. 69). Dowodzi to, że utwór powstał jako reakcja na aktualne wydarzenia.

Ślepy jest ten, kto za nimi idzie, stając się nieprzyjacielem
Naszego Pięknego Kraju.

A ty, o polski wieszczu, przybyłeś między nas
By zerwać brzemień które ciążyło Słowianom.
Dzieło to wspaniałe, dzieło niebiańskie,
Ono sprzeciwia się niewoli.

Pospieszaj i tam, gdzie zuchwały cudzoziemiec
Pragnie splamić równinę krwią,
Być może z wrogiem będziemy mówić o pokoju,
Podamy sobie ręce.

Myśl zwycięża broń i powraca
Królestwo miłości. Królestwo Boże
Nastało w całej Europie w dniu,
Gdy narodził się Pius.

Austria upada, kruszy się, zwyciężony, słaby
Jest dwugłowy ptak, który tak rozdawał ciosy.
Niech żyje wolność! Niech żyje Polak!
Niech żyje Italia!

PIETRO MARTINI

Do poety Mickiewicza

Wszyscy ludzie są braćmi, w tym różnicy nie masz,
Ale granice legły zaporą dla krajów,
Niebo, wody, odzienie, mowa, wreszcie ziemia
Różny wdzięk mają.

Niestety! Zawiść sercem wciąż zadaje rany,
Jej szlak się ni wśród morza, wśród gór nie zatraci,
Naród wstaje na naród i kuje kajdany
Na słabszych braci.

Teraz, w te dni niezwykle dla italskiej ziemi,
Ludzi na brzeg ojczysty wzywa Bóg nareszcie.

O, zaprawdę, my wszyscy braćmi wnet będziemy
W swym własnym gnieździe.

Odwiecznego ciemięzcy ostatni cios srogi
Zawisł grozą nad nami: Niemcy nacierają!
Niech się w mrokach pogrąży, kto dzisiaj jest wrogiem
Pięknego kraju!

Wieszczu polski, coś do nas w swej przy płynął barce,
Rozdarł mrok, który Słowian udręcza i boli,
Wielkie tve dzieło z nieba, które będzie walczyć
Przeciw niewoli.

Przyjdź! Tam gdzie cudzoziemiec zaborczy zuchwale
Chce zdeptać nasze pola, na których krew płonie,
Będziemy o pokoju mówić z wrogiem nawet,
Podamy dłonie.

Myśl orężę pokona i nadejdzie chwila
Królowania miłości, bożego pokoju,
Dzień wstanie nad Europą, która się pochyła
Pić z tego zdroju.

Austria cofa się z pola – o chwało niczyja!
Gniewny anioł zwycięstwa rozmiata jej prochy.
Niech żyje wolność! Wielki Polak niechaj żyje!
Niech żyją Włochy!

A Mickiewicz²⁸

Quando soggetta e misera
Era l'Italia ancora,
Il genio tuo si celebre
Conoscevam; ma allora
Sol ti poteva il tacito
Cuor nostro salutar.

Ora pero, che l'Italo
Vessil di libertade
Fù vendicato, e il Teutono
Sgombrò queste contrade
Salve ti dice il libero
Italo nostro cuor.

Or, tu lasciasti il patrio
Tuo suol, soggetti ancora,
Sol per l'Italia. E l'Itala
Terra si t'inamora
Ch'abbi il tuo sangue a spargere
Per lei, per lei pugnar!

Ma un sol pensiero accorati
L'amor del patrio lido;
Egli è soggetto; e stringelo
L'austro tiranno infido;
Deve il ripien d'ob[b]robrio
Giogo servil portar.

²⁸ Rkp (atg?) MAM, 780 (137–140), kartka o wymiarach 14,2 × 17,2 cm. Papier elegancki, w odcieniu seledynowym, nieco zniszczony, ślady podwójnego złożenia (wzdłuż i w szerz). Pismo bardzo wyraźne, eleganckie, tytuł oraz incipity wersów dodatkowo kaligraficznie ozdobne. Pisane na karcie *recto* i *verso* (ostatnia strofa i podpis). Jedno skreślenie w ostatniej strofie: „Italo” – po czym napisane to samo słowo. Podpis tą samą ręką. Wbrew wcześniejszym zapisom ze źródeł drukowanych – wiersz nosi autorski tytuł „A Mickiewicz” (Do Mickiewicza).

Non accorati, ti vindice
Signor lo veglia e mira.
Giorno verrà, che l'Italo
Vendicheratti; e l'ira
Dell'inumano Teutono
Sopressa allor sarà.

G. OTTOLINI

Do Mickiewicza

Kiedy Italia była jeszcze
Zniewolona i nieszczęśliwa,
Znaliśmy już twój słynny geniusz;
Ale wtedy nasze serca
Jedynie po cichu
Mogły ciebie witać.

Teraz jednak, kiedy Italczyk
Wzniósł w pomście
Chorągiew wolności, a Teuton
Opuścił nasze ziemie,
Wita cię nasze wolne
Włoskie serce.

Ty zaś porzuciłeś swoją
Rodzinną ziemię, co [jest] nadal w niewoli,
Właśnie dla Italii. A włoska
Ziemia pokochała ciebie,
Bo potrafisz rozlać dla niej krew,
Dla niej walczyć.

Lecz jedna myśl cię dręczy:
Miłość rodzinnego kraju;
Który wciąż jest w niewoli; a uciska go
Niewierny austriacki tyran;
Twój kraj musi upokorzony
Nieść ciężar poddaństwa.

Porzuć smutek, nadejdzie pomsta
Pana, co nad nim czuwa i widzi go.
Przyjdzie dzień, kiedy Włoch
Pomści cię, a wówczas
Zniknie gniew
Nieludzkiego Teutona

[Do Mickiewicza]²⁹

Gdy nieszczęśliwa i znękana
Była ta biedna włoska ziemia,
Znaliśmy geniusz twój wspaniały,
Jak z dala błyszczał i promieniał.
Lecz nasze serca w czas ów podły
W milczeniu cię pozdrowić mogły.

Dopiero teraz, kiedy włoski
Sztandar wolności nieulekły
Został pomszczony, a teutoński
W proch runął, gdy kajdany pękły,
Głosimy twoją wielką chwałę
Rytmem serc naszych wolnych: „Salve!”

Ty opuściłeś swą ojczystą
Ziemie zdeptaną, udręczoną,
Dla ziemi włoskiej. A Italia
Miłością dziś ku tobie płonie,
Bo nie szczędziłeś krwi serdecznej
Dla niej, by żyła wolna wiecznie.

Lecz tylko jedna myśl udręcza
Twą miłość do ojczystej ziemi,
Ojczysta ziemia w pętach – z powrozami
Tyrańsko jej narzuconymi,
W okrutnym jarzmie i pod biczem,
Z hańbiącym piętnem niewolniczym.

²⁹ Tytuł – zapewne w wyniku pomyłki – nie figuruje w publikacji.

Nabierzcie ducha! Wielki Mściciel
Czujny miecz zemsty w rękę bierzcie,
Nadejdzie dzień ów, kiedy Włosi
Pomszczą was! I gdy przemoc wreszcie
Teutońska, narzucona zdradnie,
Pod naszym ciosem w proch upadnie.

Ai Fratelli Polacchi, a Mickiewicz loro capo³⁰

O fratelli, che l'Itala terra
Accorreste a soccorrer benigni,
Che correste a pugnare una guerra
Che ci rende immortal libertà,

Accettate, accettate li veri
Lieti evviva, ch'insùbri fratelli
Liberati da crudi stranieri
A voi innalzan concordi ed insieme.

Allorchè nell'Italia la vera
Sulle torri de' padri vedrassi
Sventolar la commune[sic!] bandiera
Che soppressa da Teutoni fu,

In Polonia, in Polonia! tal grido
Alzeranno l'Italiche voci,
E[?] in soccorso d'un popolo fido
Correranno Italiani guerrier.

Viva gridiamo unanimi
All'immortal campione,
Che da lontan regione
Ci venne a liberar.

³⁰ Atg MAM, 78o (231–232), kartka (cienka bibułka, bez znaków wodnych) o wymiarach 19,3 x 24,6 cm. Karta zapisana tylko *recto*. Tytuł napisany w sposób ozdobny, czerwonym atramentem. Brak skreśleń, brak podpisu.

Do braci Polaków – do Mickiewicza ich wodza

O bracia, którzy ziemi włoskiej
Przyszliście w pomoc w dzień życzliwy,
Coście przybiegli tłumnym wojskiem
W bój, który wieczną wolność zrodzi.

Przyjmijcie dziś, przyjmijcie szczere,
Grzmiące „evviva!”, które bracia
Od obcej uwolnieni wiary,
Złączeni, zgodni do was wznoszą.

I niechaj z włoskiej ziemi starej
Ponad szczytami wież ojczystych
Wspólnie powieją dziś sztandary,
które teutońska ręka zdarła.

Do Polski marsz, do Polski! Dźwięk ten
W każdym rozzwiania się okrzyku.
Na pomoc wiernej Polsce Włosi
Żołnierskim szykiem kroczyć będą.

Nieśmiertelnego wodza chwałę
Głośmy, sercami połączeni,
Który z dalekiej przyszedł ziemi,
By toczyć bój o wolność naszą.

Do Braci Polaków, do Mickiewicza ich przywódcy

O Bracia, którzy, by ziemi włoskiej
Iść na ratunek, przybiegliście życzliwi,
Którzy przybyliście, by prowadzić wojnę,
Co przywróci nam nieśmiertelną wolność,

Przyjmijcie, przyjmijcie szczere
Radosne wiwaty, które lombardzcy bracia
Uwolnieni od okrutnych cudzoziemców
Wznoszą na waszą cześć zgodnie, razem.

A zatem ujrzyjmy w Italii,
która była uciskana przez Teutonów,
Jak powiewa na wieżach naszych przodków
Prawdziwie wspólny sztandar.

Do Polski, do Polski! Taki okrzyk
Wzniosą włoskie głosy,
I na pomoc wiernemu ludowi
Pospieszą włoscy wojownicy.

Niech żyje, wołamy jednym głosem,
Nieśmiertelny mistrz,
Który z dalekiej ziemi
Przybył, by nas wyzwolić.

Bibliografia

Źródła rękopiśmienne

Biblioteka Polska w Paryżu (BPP), 780, rękopisy z lat 1824–1898.

Biblioteka Polska w Paryżu (BPP), 866, rękopisy z lat 1848–1849.

Literatura przedmiotów

Banti A.M., *Il risorgimento italiano*, Roma–Bari 2008.

Borejsza J.W., *Garibaldi e la Polonia*, w: *L'Europa delle nazioni e delle nazionalità – idee e ideologie ottocentesche in Italia e nell'Europa centrale e orientale*, oprac. P. Salwa, S. Redaelli, Warszawa 2009.

Gurgul M., *Poezje i pieśni okresu Risorgimento w polskich przekładach*, „Italica Vratislaviensa” 2012, nr 3.

Haerder H., *Italy in the Age of the Risorgimento 1790–1870*, London – New York, 1983.

Heydenreich T., *Concezioni poetiche e raffigurazioni dell'Italia nell'Ottocento*, w: *L'Europa delle nazioni e delle nazionalità – idee e ideologie ottocentesche in Italia e nell'Europa centrale e orientale*, oprac. P. Salwa, S. Redaelli, Warszawa 2009.

I canti del Risorgimento italiano, oprac. Julius, Roma 1916, wyd. 3.

Kieniewicz S., *Legion Mickiewicza (1848–1849)*, Warszawa 1957.

Kieniewicz S., *Powstanie styczniowe*, Warszawa 1972.

Kostenicz K., *Kronika życia i twórczości Mickiewicza. Styczeń 1848 – grudzień 1849*, Warszawa 1969.

- Kostenicz K., *Kronika życia i twórczości Mickiewicza. Ostatnie lata Mickiewicza styczeń 1850 – 26 listopada 1855*, Warszawa 1978.
- Lepre A., *Il risorgimento*, Torino 1978.
- Mickiewicz A., *Dzieła*, wydanie rocznicowe, tom XII, oprac. S. Kieniewicz, Warszawa 1997.
- Mickiewicz W., *Mémorial de la Légion Polonaise de 1848 créée en Italie par Adam Mickiewicz* [Wspomnienie Legionu Polskiego 1848 roku utworzonego we Włoszech przez Adama Mickiewicza], t. 1–3, Paris 1877.
- Mickiewicz W., *Żywoć Adama Mickiewicza podług zebranych przez siebie materiałów oraz z własnych wspomnień opowiedział Władysław Mickiewicz*, t. 4, Poznań 1895.
- Mickiewicz W., *Legion Mickiewicza Rok 1848*, tłum. A. Górski, Kraków 1921.
- Mickiewicz W., *Pamiętnik*, oprac. M. Troszyński, Warszawa 2012.
- Montanelli I., *L'Italia del Risorgimento (1831–1861)*, Milano 1972.
- Morawski K., „Polacy i sprawa polska w dziejach Italii w latach 1830–1866”, *Rozprawy historyczne Towarzystwa Naukowego Warszawskiego*, t. XVIII, z. 1, Warszawa 1937.
- Puławski K., *O tłumaczeniu poezji*, w: W.B. Yeats, *Wiersze wybrane*, tłum. J. Kozak, M. Kuszewska, K. Puławski, Kielce 2022.
- Rosa A.A., *Storia europea della letteratura italiana. II. Dalla decadenza al Risorgimento*, Torino 2009.
- Rymkiewicz J.M., Siwicka D., Witkowska A., Zielińska M., *Mickiewicz. Encyklopedia*, Warszawa 2001.
- Starnawski J., *Adam Mickiewicz w poezji polskiej i obcej 1818–1855–1955 (Antologia)*, Wrocław 1961.
- Tabakowska E., *O tłumaczeniu wiersza – perspektywa językoznawcy*, w: tejsze, *Myśl językoznawcza z myślą o przekładzie*, Kraków 2015.

Ai Fratelli Polacchi – poetic testimonies of the Mickiewicz Legion's stay in Italy

Summary

Four poems by Italian little known (or rather unknown at all) poets are published in annex to Władysław Mickiewicz's *Mémorial de la Légion Polonaise de 1848 créée en Italie par Adam Mickiewicz*, Paris 1877. They have been 'carefully' preserved by Mickiewicz himself, despite he burnt a lot of papers before leaving for Constantinople in 1855. These poems, offered to Mickiewicz in 1848 while passing with his Legion from Empoli to Milan, are average examples of the Italian patriotic poetry of the 'second Romanticism' and three of them were translated and published in Polish as

late as in 1961. It would be interesting to investigate more about how many literary testimonies of this ideological and military enterprise still remain in old prints and in manuscripts.

Słowa kluczowe: Legion Mickiewicza, Risorgimento, poezja patriotyczna, rękopis, pierwodruk, przekład

Key words: Mickiewicz's Legion, Risorgimento, patriotic poetry, manuscript, first edition, translation

ONOFRIO BELLIFEMINE*

ORCID 0000-0002-4958-687X

Cardinal Stefan Wyszyński University in Warsaw

„IL VENTO DEL BALTICO”: DAGLI SCIOPERI DI DANZICA AL RICONOSCIMENTO DI SOLIDARNOŚĆ, LA POLONIA DEL „CORRIERE DELLA SERA” (LUGLIO-AGOSTO 1980)

Introduzione

Il 28 agosto del 1980, uno dei più illustri e popolari giornalisti italiani, Enzo Biagi, dalle colonne del „Corriere della Sera”, si esprimeva sulle grandi manifestazioni operaie di Danzica che avevano acceso i riflettori della cronaca internazionale sulla gravissima crisi del regime comunista polacco. Spesso la storia si faceva coincidenza ripresentandosi sinistramente per ben due volte sotto le medesime forme. E così, se nel 1939 la seconda guerra mondiale era scoppiata proprio dalla città baltica, invasa dalle truppe naziste di Hitler, un'altra gravissima crisi politica, dagli esiti imprevedibili per l'Est Europa e per il mondo intero, veniva innescata nello stesso luogo: „è un momento difficile per il mondo e un nome nefasto ritorna a dominare le cronache. Ricordo nel triste 1939, uno strillone bolognese che gridava: «ocio a Dnaziga e a chi la stuziga» attenti a Danzica e a chi la provoca. Era uno dei pochi che aveva capito. Ci risiamo”¹.

¹ ONFORIO BELLIFEMINE – Assistant Professor of History of Contemporary Italy at the Cardinal Wyszyński University in Warsaw. His main fields of research are: Meridionalismo, Italy-Poland relations, history of journalism, history of the church. He has published several studies in the Italian press, on Italian journalists

Sugli esiti delle proteste non c'era da farsi troppe illusioni: il sistema sovietico, da tempo in decadimento strutturale e assolutamente incapace di riformarsi e di invertire la rotta sulle condizioni generali di vita, il livello dei salari, i diritti politici e civili, avrebbe mantenuto in Polonia la stessa identica, drammatica rotta, negando di imboccare qualsiasi altra strada alternativa. I polacchi:

Hanno avuto fino ad oggi una sola libertà: quella di essere pessimisti [...] come ci può essere difesa del proprio diritto quando non sono consentiti il dibattito e la propaganda? Non stiamo forse, inseguendo tutti una grande illusione? [...] i capi sanno che la loro posizione è dovuta ad un sistema che non concede alternative, a certe infamie della storia e alla inesorabile geografia. Dice un rassegnato proverbio: il fiume non può cambiare il suo corso, gli argini lo conducono verso il suo mare. Non penso che questa ribellione muterà di molto lo stato delle cose: muteranno i manovratori ma l'itinerario della vettura è fatalmente lo stesso [...] è contro la logica aspettarsi che la sostanza muti, ma sarebbe molto se i polacchi, spesso sfortunati, spesso folli, sempre nobili, fossero meno infelici. Ascoltai in una lontana Pasqua la predica del cardinale Stefan Wyszyński che proclamava: «non c'è progresso se si fa dell'uomo soltanto un valore economico, uno schiavo». Mi auguro che qualcuno lo abbia ascoltato².

Enzo Biagi³, nato a Lizzano in Belvedere nella provincia di Bologna nel 1922, partigiano nelle Brigate Giustizia e Libertà durante la Resistenza, cronista e inviato di prestigiosi quotidiani e periodici come „Il Resto del Carlino”, „Epoca”, „La Stampa” e il „Corriere della Sera”, per l'appunto, direttore del Telegiornale Rai (1961–1963), era un attento osservatore della realtà polacca, che aveva avuto modo

and intellectuals. He is the author of a monograph on the industrialization of the South of Italy after the Second World War: *Una nuova politica per il Meridione: la nascita del quarto centro siderurgico di Taranto (1955–1960)*, Bologna, 2018.

E. Biagi, *Nuovi timonieri rotte immutabili*, „Corriere della Sera” 1980, n. 195, p. 2.

² *Ibidem*.

³ Per un profilo intimo e familiare che abbraccia la dimensione privata del cronista si veda: B. Biagi, *In viaggio con mio padre*, Milano 2008; B. Biagi, C. Biagi, *Casa Biagi. Una storia familiare*, Milano 2012.

di conoscere in diverse occasioni durante i suoi viaggi da reporter⁴. Avendo combattuto sul fronte della V armata al fianco dei soldati del generale Anders, di quel Paese stimava il carattere romantico della sua gente, il destino tragico che spesso incombeva sulla sua storia, la tenacia, lo spirito combattivo, la fiducia nutrita, nonostante tutto, in un futuro migliore.

Quando Biagi scriveva queste note, il livello di attenzione dei media italiani e internazionali per i fatti polacchi era all’apice. La crisi apertasi nel mese di agosto a Danzica e destinata a scuotere profondamente il sistema di potere sovietico nell’Est Europa nei suoi elementi essenziali, aveva radici profonde. Nel decennio precedente lo scenario politico polacco era stato attraversato da numerose, significative trasformazioni, contraddistinto soprattutto dal tramonto politico dell’esperto Władysław Gomułka e dalla nuova leadership incarnata da Edward Gierek⁵. Le proteste operaie polacche del 1980 che seguivano di quasi un anno la storica visita di Giovanni Paolo II in Polonia, iniziate a luglio e entrate nel vivo ad agosto „contro un aumento dei prezzi reso inevitabile dall’indebitamento del Paese ormai

⁴ E. Biagi, *Mille Camere*, Milano 1984, p. 124–133; E. Biagi, *Dizionario del Novecento*, Milano, 2001 p. 139–142, 365–367; E. Biagi, *Scusate dimenticavo*, Milano 1997, p. 98–101.

⁵ S. Bottoni, *Un altro Novecento, l’Europa orientale dal 1919 ad oggi*, Roma 2011, p. 235–238; F. Guida, *L’altra metà dell’Europa: dalla Grande Guerra ai giorni nostri*, Roma–Bari 2015, p. 618–620; J. Lukowski, H. Zawadzki, *Polonia il paese che rinasce*, Trieste 2009, p. 298–303; N. Davies, *God’s playground*, Oxford 1981, p. 469–480. Questo facendo leva su una massiccia concessione di prestiti da parte dell’Occidente (ben 24 miliardi di dollari) e su importanti investimenti stranieri (come quelli della Fiat) riuscì nella fase iniziale della sua segreteria a dare nuovo slancio all’economia del paese, ad aumentarne il tenore di vita e a garantire la circolazione di beni di consumo fino a quel momento assai rari. Si trattava di successi effimeri. Non vennero infatti avviate incisive e necessarie riforme strutturali in grado di modernizzare un’economia ancora troppo fragile e incentrata sull’industria pesante. J. Lukowski, H. Zawadzki, *Polonia il paese...*, p. 302. Sulla crisi dell’Europa comunista: T. Forcellese, G. Franchi, A. Macchia (a cura di), *La fine del comunismo in Europa. Regimi e dissidenze 1956–1989*, Soveria Mannelli 2016; G. Franchi, T. Forcellese (a cura di), *Il comunismo nella storia europea del XX secolo*, Roma 2017.

vicino al fallimento”, aprivano „quindici mesi di crisi che segnarono in Europa orientale la fine della tranquillità brežneviana”⁶. Per Mosca imbarcarsi in una difficile e delicatissima guerra in Afghanistan (dicembre 1979), si stava aprendo un periodo assai travagliato, solcato da incertezze e turbolenze dovuto anche all’elezione del repubblicano Ronald Reagan alla Presidenza degli Stati Uniti (novembre 1980)⁷.

I fatti polacchi, che si inseriscono in questa cornice internazionale così complessa, ebbero un’eco internazionale, fotografando la profonda crisi dell’Europa comunista e i fermenti democratici che al suo interno iniziavano a maturare con forza, e poneva la questione dei futuri scenari geopolitici sui cui esiti l’opinione pubblica internazionale guardava con apprensione⁸. Il „Corriere della Sera”, il più prestigioso e diffuso quotidiano italiano, dalla sua fondazione nel 1876 bussola per la borghesia liberale moderata, colse fin dalle primissime battute la portata cruciale di questi avvenimenti, mettendo in campo i suoi cronisti e opinionisti migliori, dando spazio all’evoluzione dei fatti con una puntuale e quotidiana serie di cronache a cura del reporter Sandro Scabello da Varsavia e Vittorio Zucconi da Mosca, approfondimenti di taglio critico di opinionisti affermati come Enzo Biagi, Leo Valiani, Alberto Ronchey, Dino Frescobaldi, Nino Milazzo, Salvatore Sechi. L’occhio critico del „Corriere”, ancorato comunque alla fedele osservazione dei fatti, evidenzierà soprattutto l’originalità di una protesta di massa operaia supportata anche dagli intellettuali del Paese, la crisi profondissima del mondo comunista e al contrario la compattezza e dinamicità di quello cattolico. In quello

⁶ A. Graziosi, *L’Urss dal trionfo al degrado. Storia dell’Unione Sovietica 1945-1991*, Bologna 2008, p. 461.

⁷ F. Romero, *Storia della guerra fredda: l’ultimo conflitto per l’Europa*, Torino 2009, p. 284-285.

⁸ Sulla dissidenza polacca e Solidarność con particolari riferimenti al punto di vista italiano: E. Landoni, *Craxi-Andreotti e la Ostpolitik italiana*, „Annales Universitatis Paedagogicae Cracoviensis. Studia politologica” 2019, n. 23, p. 256-263; E. Landoni, *Il partito socialista italiano (Psi) e il dissenso oltreconfine: il caso polacco nei rapporti Craxi – Solidarność*, „Annales Universitatis Paedagogicae Cracoviensis. Studia politologica” 2020, n. 25, p. 30-53.

stesso momento il giornale coglieva il rapido evolversi dei tempi: gli anni Ottanta che avrebbero sancito la crisi delle ideologie, la fine di un impegno pubblico di massa e un sempre più marcato e crescente disimpegno privato⁹ venivano fotografati dallo spazio riservato in prima pagina alle lettere dei lettori alle prese con problemi privati e di cuore¹⁰. A guidare il giornale era arrivato nell'ottobre del 1977 Franco di Bella, un cronista con una lunghissima carriera alle spalle che, dopo la direzione di Piero Ottone (1972–1977) improntata a una linea politicamente più spigliata, meno moderata e aperta anche ad alcune concessioni di credito al Pci e rilievi critici al partito di governo della Dc, riportò il quotidiano ad un approccio più centrista e filogovernativo¹¹.

Una nuova fase che dovette districarsi anche nel difficile periodo degli anni di piombo, al quale il giornale dovette pagare un pesante tributo di sangue con l'assassinio per mano di un gruppo terroristico di estrema sinistra, la Brigata 28 marzo, di uno dei suoi cronisti di punta, Walter Tobagi¹². Una direzione che venne improvvisamente chiusa nel giugno del 1981, quando venne a galla la vicenda della loggia massonica segreta Propaganda 2 (P2), alla quale Di Bella risultava iscritto¹³.

⁹ G. Vecchio, P. Trionfini, *Storia dell'Italia repubblicana (1946–2014)*, Milano 2014, p. 256–259.

¹⁰ In particolare fecero scalpore tre lettere di lettori pubblicate dal giornale (13 settembre 1978, 3 novembre 1978, 24 dicembre 1979) incentrate sulla crisi del matrimonio tradizionale, sulla noia che si respirava nelle città italiane di provincia, sulla diffusione delle relazioni extraconiugali. P. Allotti, R. Liucci, *Il „Corriere della Sera”*, Bologna 2021, p. 321–342.

¹¹ P. Allotti, R. Liucci, *Il „Corriere della Sera”*, Bologna 2021, p. 356.

¹² Su Tobagi: B. Tobagi, *Come mi batte forte il tuo cuore*, Torino 2009; G. Baiocchi, P. Chiarelli, A. Lega, M. Volpati (a cura di), *Walter Tobagi profeta della ragione*, Milano 2006.

¹³ La loggia era guidata da un ambiguo uomo d'affari toscano, Licio Gelli, in passato volontario fascista durante la guerra civile spagnola, membro del partito fascista di Pistoia, sostenitore doppiogiochista della Repubblica Sociale Italiana e della Resistenza. Aveva finalità eversive mirando a minare le istituzioni democratiche del paese e a condizionarne le politiche al fine di impedire la crescita politica del

„Il mondo guarda a Varsavia”: l’inizio delle proteste

Per raccontare le agitazioni dei lavoratori che iniziavano a investire la Polonia, il „Corriere” si affidò a Sandro Scabello, un giovane cronista veneto, laureato in slavistica all’Università Ca’Foscari di Venezia, con un’esperienza nel mondo della cronaca nella quale aveva iniziato a muovere i primi passi scrivendo per „Il Giornale di Vicenza” e „L’Arena”¹⁴. Poi, nel 1978, l’arrivo al „Corriere” con l’incarico di seguire i principali eventi dell’Europa dell’Est. Ad ottobre viene designato come nuovo corrispondente da Mosca ma le autorità sovietiche gli negano il visto d’ingresso in seguito a una serie di servizi sulle manifestazioni sul dissenso culturale organizzate dalla Biennale di Venezia, provocando la reazione del comitato di redazione del giornale¹⁵. Poi l’arrivo a Varsavia. A inizio agosto, nelle sue prime corrispondenze, iniziò a delineare in modo netto il quadro che si andava strutturando in Polonia: un partito in crisi di consenso, un movimento operaio sempre più audace e deciso nelle proprie rivendicazioni, lo spettro cupo di un possibile intervento sovietico in caso la situazione fosse completamente sfuggita di mano a Mosca¹⁶. Il „Corriere” iniziò a dare conto delle prime agitazioni operaie il

Pci. Alla P2 risulteranno iscritti personalità di primissimo piano della politica, delle forze dell’ordine, dei servizi segreti e del giornalismo, coinvolgendo pesantemente il „Corriere della Sera” il cui direttore, Di Bella, risultava iscritto. La vicenda, emersa nel marzo del 1981, coi i nomi resi pubblici nel mese di maggio, desterà un’impressione enorme nel Paese, cfr. S. Flamigni, *Trame atlantiche. Storia della loggia massonica segreta P2*, Milano 2005; G. Turone, *Italia occulta*, Milano 2019; M. Gotor, *L’Italia nel Novecento. Dalla sconfitta di Adua alla vittoria di Amazon*, Torino 2019, p. 367-371.

¹⁴ C. Mussi, *Sandro Scabello, ha raccontato il declino di Bréžnev e l’ascesa di Gorbačëv*, „Tabloid” 2016, n. 1, p. 66.

¹⁵ *La solidarietà della Biennale di Venezia*, „Corriere della Sera” 1978, n. 244, p. 6. Alla fine il „Corriere” aveva dovuto rinunciare alla nomina di Scabello, che sarà inviato a Varsavia, scegliendo al suo posto Vittorio Zucconi, che si affermerà poi come una delle grandi firme del giornalismo italiano.

¹⁶ S. Scabello, *Gli scioperi tollerati cambiano la Polonia. Ora tutti si chiedono che cosa farà l’Urss*, „Corriere della Sera” 1980, n. 181, p. 1; S. Scabello, *Non sono solo economici gli scioperi in Polonia*, „Corriere della Sera” 1980, n. 182, p. 4; S. Scabello,

3 agosto sottolineando immediatamente il rilievo anche politico di quanto stava accadendo (le manifestazioni non si arrestavano a semplici rivendicazioni economiche ma chiedevano serie riforme strutturali a iniziare da maggiori spazi e libertà) e poi il 5 notava che era l'intero Paese a essere sconvolto da scioperi e manifestazioni¹⁷. Queste vicende, che trovavano il loro centro operativo presso i cantieri navali di Danzica dove il movimento di protesta stava così rapidamente montando, presentavano numerosi elementi di interesse.

Era:

Evidente che forte era la componente cattolica, ben rappresentata dal leader carismatico Lech Wałęsa, un elettricista dei cantieri di Danzica fervente fedele della Madonna di Częstochowa. Si confermava ancora una volta l'unità d'azione di ceti operai e intellettuali con la Chiesa cattolica, né restò estraneo al sommovimento in atto il mondo contadino, dove prese piede una filiale agraria di Solidarność¹⁸.

Il 14 agosto Scabello si calava nel vivo della protesta mischiandosi tra i tramvieri che a Varsavia avevano improvvisato una manifestazione bloccando il centro della città per chiedere aumenti salariali e più diritti. A sorprenderlo era la mancanza di reazione da parte delle forze dell'ordine, la generale e piena sfiducia verso il socialismo che si respirava nell'aria e l'aspirazione ai livelli di vita occidentali¹⁹. Ma venivano sottolineati anche tratti caratteriali che Scabello sembrava considerare tipici dei polacchi, come il senso dell'ironia, il disincanto, l'audacia. Il 18 agosto il „Corriere” registrava l'allargarsi delle proteste in tutto il Paese, dando grande importanza all'adesione a queste dei contadini e nell'occhiello in prima pagina sintetizzava efficacemente

Lo ha ammesso un leader polacco „Gli scioperi dureranno un pezzo”, „Corriere della Sera” 1980, n. 183, p. 4.

¹⁷ Gli articoli comparvero senza firma il 3 e 5 agosto: *Migliaia di dimostranti contro l'Urss a Varsavia*, „Corriere della Sera” 1980, n. 175, p. 6; *Tutta la Polonia investita da un'ondata di scioperi*, „Corriere della Sera” 1980, n. 177, p. 5.

¹⁸ F. Guida, *L'altra metà dell'Europa: dalla Grande Guerra ai giorni nostri*, p. 620.

¹⁹ S. Scabello, *Una notte fra i tramvieri di Varsavia che bloccano il traffico per protesta*, „Corriere della Sera” 1980, n. 184, p. 1.

lo stato d'animo dell'opinione pubblica italiana e internazionale: „il mondo guarda a Varsavia con solidarietà, ammirazione e timore”²⁰. Il commento venne affidato a Leo Valiani²¹. Nato a Fiume nel 1909, antifascista della prima ora, arrestato e perseguitato dal regime a più riprese, membro della Resistenza ed esponente prima del partito comunista e poi del partito d'Azione per il quale fu deputato, storico del socialismo e dell'Italia contemporanea, si distinse come „una delle personalità di maggiore spicco intellettuale e civile del Novecento italiano, nonché una delle coscienze morali più alte del Paese”²². Valiani, con appassionata e intrepida intransigenza, aveva avversato il terrorismo delle Brigate Rosse finendo per questo nel loro mirino²³ e dal gennaio del 1980 ottenne l'incarico di senatore a vita, nominato dal Presidente della Repubblica Sandro Pertini. Il suo intervento incarnava pienamente la linea del *Corriere* sulla lunga estate di Danzica. La crisi polacca era la chiara dimostrazione del fallimento del socialismo sovietico, della sua insostenibilità pratica, delle tare strutturali che impedivano il miglioramento delle condizioni di vita di quelle classi lavoratrici a cui invece avrebbe dovuto principalmente rivolgersi:

È evidente ormai che i sistemi che si dicono socialisti non sono immuni dall'inflazione e non hanno contro di essa ricette migliori di quelle dei sistemi capitalistici. La dittatura comunista, lungi dall'alleviare, aggrava le difficoltà economiche, sia per i costosi sprechi che la rigida pianificazione comporta, sia per l'assenza della libera contrattazione tra governi rappresentativi, imprenditori indipendenti e sindacalisti eletti dai lavoratori senza imposizioni partitiche, che

²⁰ *In Polonia si estende la protesta. Anche gli agricoltori in sciopero*, „Corriere della Sera” 1980, n. 186, p. 1.

²¹ Su Leo Valiani: A. Ricciardi, *Leo Valiani, gli anni della formazione*, Milano 2007; C. Scibilia (a cura di), *L'utopia necessaria* in *Annali della Fondazione Ugo Lamalfa*, Milano 2013; E. Serra (a cura di), *Leo Valiani*, Trieste 2014.

²² P. Bagnoli, *Leo Valiani*, https://www.treccani.it/enciclopedia/leo-valiani_%28altro%29/ (ultimo accesso 2.03.2023).

²³ P. Allotti, R. Liucci, *Il „Corriere della Sera”*, p. 357-359.

costituisce la valvola di sicurezza dell'economia di mercato nelle democrazie occidentali²⁴.

Gli sbocchi della crisi apparivano quindi tutti aperti. Iniziava anche a emergere la preoccupazione per un possibile intervento militare sovietico²⁵. Il corrispondente da Bonn Alfredo Pieroni commentava in modo favorevole l'atteggiamento della classe operaia polacca, che pur impegnata in un'appassionata, fiera e tenace difesa dei propri diritti, stava dando anche una prova di alta responsabilità civile, avviando un dialogo serrato con le autorità comuniste ed evitando però allo stesso tempo pericolose provocazioni²⁶. Tra il 20 e il 22 agosto il „Corriere” descrisse una situazione sempre più tesa, parlando di inquietanti movimenti di truppe russe ai confini del paese, notizie poi subito smentite²⁷. Una lettura su quanto i fatti polacchi potessero incidere sulla stabilità politica di Mosca la offrì Vittorio Zucconi in un'analisi che lasciava pochi spazi a dubbi e incertezze su una possibile contaminazione del fermento polacco in Unione Sovietica:

Per ora, per molti anni ancora, una Danzica sovietica è impensabile. Per prevenirla, l'Urss non ha mai lesinato la forza, non ha temuto condanne, non ha esitato a passare i confini degli altri con una puntualità che ha attraversato le età di Stalin, Chruščëv e Bréžnev [...] per l'Urss è essenziale che non cresca sulla soglia di casa la speranza di poter

²⁴ L. Valiani, *Ma quale ordine può tornare?*, „Corriere della Sera” 1980, n. 186, p. 1.

²⁵ V. Zucconi, *Mosca vuole fedeltà senza pagarne il prezzo*, „Corriere della Sera” 1980, n. 186, p. 2; L. Barzini, *I polacchi sanno quello che rischiano*, „Corriere della Sera” 1980, n. 186, p. 2.

²⁶ A. Pieroni, *Finché c'è prudenza c'è anche speranza*, „Corriere della Sera” 1980, n. 187, p. 1.

²⁷ S. Scabello, *Braccio di ferro tra gli operai di Danzica e il governo: la Polonia col fiato sospeso*, „Corriere della Sera” 1980, n. 188, p. 1; S. Scabello, *Dal Baltico alla Slesia la Polonia è in sciopero, voci smentite di movimenti di truppe russe*, „Corriere della Sera” 1980, n. 189, p. 1; D. Frescobaldi, *Anche per Mosca verrà l'ora della decolonizzazione*, „Corriere della Sera” 1980, n. 189, p. 1; S. Scabello, *In Polonia cambia negoziatore e colpisce i dissidenti con altri arresti*, „Corriere della Sera” 1980, n. 190, p. 1; N. Milazo, *Perché non scoppi una Kabul europea*, „Corriere della Sera” 1980, n. 190, p. 1; F. Giroud, *Niente di nuovo (o quasi) all'Est*, „Corriere della Sera” 1980, n. 190, p. 1; S. Sechi, *L'errore di Gierek*, „Corriere della Sera” 1980, n. 190, p. 2.

smuovere a colpi di sciopero la stabilità socialista e che regni ancora quel „meccanismo della paura” di cui parlava Weber e che gli operai polacchi sembrano aver spezzato per sempre²⁸.

Il corrispondente da Mosca del „Corriere della Sera” non aveva dubbi: in caso di estrema necessità il dominio sovietico si sarebbe dispiegato con un intervento militare. Grande attenzione veniva prestata ai rapporti tra le proteste in corso e la Santa Sede e in generale al peso che il mondo cattolico stava o avrebbe potuto esercitare²⁹. In quei travagliati giorni il capo della chiesa polacca, il carismatico Primate Stefan Wyszyński si stava impegnando in una assai difficile e complessa opera di mediazione tra autorità e manifestanti³⁰, che fin dalle primissime battute Sandro Scabello ben coglieva³¹. Il 23 agosto riportando la notizia di un colloquio intercorso tra Wyszyński e il vescovo di Danzica Lech Kaczmarek e il successivo comunicato che esprimeva solidarietà ai manifestanti ma allo stesso tempo li invitava alla prudenza, il cronista spiegava che da parte della chiesa non c’era „un invito a revocare lo sciopero ma a moderare richieste e atteggiamenti per evitare che la situazione degeneri”³². Scabello tornava a dedicare una particolare attenzione al difficile e sottile ruolo di mediazione che la chiesa guidata da Wyszyński stava dispiegando, il 27 agosto, dando conto dei contenuti di un’omelia tenuta dal Primate a Częstochowa in occasione della celebrazione della Madonna nera e eccezionalmente trasmessa integralmente dalla televisione pubblica. Scabello riportava letteralmente alcuni stralci dell’omelia:

²⁸ V. Zucconi, *Ma a Togliattigrad non accadrebbe*, „Corriere della Sera” 1980, n. 191, p. 1.

²⁹ B. Tucci, *La comunità religiosa polacca a Roma: Abbiamo soltanto informazioni italiane, dalla Polonia non filtra alcuna notizia*, „Corriere della Sera” 1980, n. 186, p. 1.

³⁰ F. Kniotek, Z. Modzelewski, D. Szumska, *Prymas Tysiąclecia*, Paryż 1982, p. 37.

³¹ O. Bellifemine, „*Un combattente tenace*”: il cardinale Wyszyński raccontato dal «Corriere della Sera» (1950-1981), „Złącznik Kulturoznawczy” 2021, n. 8, p. 628.

³² S. Scabello, *La Chiesa invita tutti alla prudenza*, „Corriere della Sera” 1980, n. 191, p. 1.

era necessario protestare senza abbandonare un necessario senso di responsabilità³³.

**„Un successo operaio e democratico”:
il riconoscimento di Solidarność**

A rappresentare al meglio la nuova stagione del „Corriere”, quella del cosiddetto „riflusso”, più aperto alle tematiche popolari, alle istanze private, e all’emergere di una sempre più crescente disaffezione dalla politica, emblematica appariva la figura del sociologo Francesco Alberoni. Nell’estate del 1980 aveva 51 anni ed era all’apice della popolarità. Nel 1979 aveva pubblicato il volume, di enorme successo, *Innamoramento e amore*, dove descriveva i meccanismi alla base dell’innamoramento e della formazione di una coppia, descritta come „un movimento collettivo formato da due sole persone”³⁴. Il 26 agosto un suo editoriale in prima pagina metteva a fuoco quella che veniva considerata una peculiarissima e assai rilevante connessione avvenuta in Polonia tra la classe operaia e quella intellettuale. I riferimenti erano in particolare al KOR, il Comitato di difesa degli operai, costituito nel 1976 da intellettuali dissidenti, come Jacek Kuroń e Adam Michnik, che, pur non essendo alla base delle proteste di Danzica, le supportavano. Mentre invece nel resto dell’Europa sovietica, sosteneva Alberoni, la scintilla tra le due classi non era scoccata grazie a una efficace azione del partito che tendeva a separarle:

Saggia misura perché tutti i movimenti della storia sono efficaci proprio in quanto costituiscono il momento di fusione di classi diverse e di cui una è comunque indispensabile: quella intellettuale. Ciò che differenzia una jacquerie, cioè una rivolta dei contadini pura e semplice, da un movimento potenzialmente rivoluzionario è che nella prima di regola manca la componente intellettuale³⁵.

³³ S. Scabello, *Promesso ai polacchi il diritto di sciopero ma resta lo scoglio dei sindacati liberi*, „Corriere della Sera” 1980, n. 195, p. 1.

³⁴ P. Allotti, R. Liucci, *Il „Corriere della Sera”*, p. 356.

³⁵ F. Alberoni, *Che cosa unisce intellettuali e lavoratori polacchi*, „Corriere della Sera” 1980, n. 193, p. 1.

Questa saldatura tra le due classi, che stava rendendo così significativa l'esperienza polacca, era possibile grazie al ruolo che lì veniva svolto dalla religione cattolica, che costituiva un „linguaggio e un patrimonio culturale comune alle due classi” e era in grado di innescare „una possibilità di movimento che altrove è molto più difficile”³⁶. Forse, anche per questo, chiosava il sociologo, Mosca stava mostrando più pazienza del previsto: i rischi di contagio in altri Paesi comunisti, dato la peculiare situazione in Polonia, erano scarsi. Seguendo questa impostazione analitica, Alberoni quindi configurava uno scontro tra due civiltà: una „marxista dominante ed una cattolica tradizionale”. La classe operaia, protagonista delle proteste, veniva meglio fotografata dal „Corriere” due giorni dopo, grazie a un lungo articolo di Scabello, che intanto aveva raggiunto Danzica per raccontare l'evoluzione della situazione in presa diretta, intervistando gli attivisti dei cantieri navali. Si trattava di un lungo ritratto dedicato al leader degli scioperi, l'elettricista Lech Wałęsa, e ancora una volta largo spazio veniva dato alle dinamiche culturali e sociali ancora più che a quelle politiche³⁷. Già dall'occhiello dell'articolo si evinceva il radicamento religioso del movimento, e Wałęsa, „il leader che incarna le speranze dei polacchi”, veniva descritto come un condottiero semplice ma abile, un uomo schietto, pragmatico, molto plateale in tutte le sue mosse, estremamente popolare nel grande seguito, che era riuscito a coagulare tra i lavoratori. Devoto, molto cattolico, aveva dimostrato di non temere gli arresti, le minacce, le intimidazioni; esponendosi sempre in prima fila, arringando la folla con coraggio e dimostrando anche buone capacità da leader politico, invitando all'ottimismo e al buon umore senza sottovalutare comunque la portata storica della sfida lanciata dagli operai del Baltico. Scabello identificava la chiave del successo di Wałęsa nelle parole di un operaio intervistato:

³⁶ *Ibidem*.

³⁷ S. Scabello, *Wałęsa, Il rivoluzionario che prega la Madonna*, „Corriere della Sera” 1980, n. 195, p. 4.

È un lavoratore dalla testa ai piedi riesce a stabilire un contatto diretto con noi. Parla bene, chiaramente. Mentre discuteva col direttore ci ha fatto rimanere a bocca aperta tant'era la semplicità e la lucidità con cui affrontava argomenti difficili e importanti. Dice pane al pane, va dritto alle cose, non si perde in chiacchiere inutili³⁸.

Un altro operaio invece appariva quasi profetico: „per noi è un collega, lo chiamiamo tutti Leszek, siamo molto orgogliosi di lui e forse col tempo – ce lo auguriamo – bisognerà trovargli un altro nome”³⁹. Sull’impatto che i fatti polacchi avrebbe potuto avere sulla linea di condotta generale del mondo comunista sovietico, Vittorio Zucconi non aveva dubbi: il vento di Danzica non avrebbe spinto Mosca ad avviare una concreta e democratica stagione di riforme. Al contrario. Partendo da minacciosi dispacci della Tass, l’agenzia di stampa sovietica che parlava apertamente di „elementi antisocialisti che stanno cercando di portare il Paese fuori dal socialismo”, il cronista constatava che si trattava del „solito copione, le formule di sempre già usate tante volte in questi decenni. Basta sfogliare gli archivi per ritrovarle ogni volta, identiche e minacciose, quando un popolo o una nazione dell’Europa dell’Est e ora anche dell’Asia danno segni di irrequietezza e di voler riconquistarsi indipendenza e dinamica sociale libera”⁴⁰.

Zucconi leggeva delle analogie tra il caso polacco e gli interventi militari sovietici del ’56, del ’68, e quello recente dell’Afghanistan. Lo scenario polacco era diverso, aveva delle sue peculiarità, ma si muoveva dentro a dinamiche di più generale respiro politico sempre identiche a se stesse:

Si dice che Varsavia non è Kabul, Danzica non è Praga, Cracovia non è Budapest, che in Polonia c’è la Chiesa cattolica, e la distensione sarebbe uccisa da un’altra prova di forza. Ciò è tutto vero, ma un dato

³⁸ *Ibidem.*

³⁹ *Ibidem.*

⁴⁰ V. Zucconi, *La campana del Cremlino ha già dato due rintocchi*, „Corriere della Sera” 1980, n. 196, p. 1.

rimane purtroppo al di sopra di tutto: Mosca è sempre Mosca anche venti o trenta anni dopo⁴¹.

L'Afghanistan aveva dimostrato che „la forza rimane per l'Unione Sovietica uno strumento politico e legittimo per risolvere crisi e contraddizioni, nel 1980”. In Polonia la minaccia di un intervento armato sovietico non appariva concreta non tanto per una mutata strategia tattica di Mosca, o per una nuova stagione di riforme moderate e più aperte al dialogo e alla dialettica democratica, ma semplicemente perché la situazione polacca appariva peculiare sotto molti punti di vista: „la presenza di ampie sacche di resistenza spontanea e organizzata nel tessuto sociale, economico e religioso”⁴².

Qualche giorno dopo, il 1° settembre, quando la possibilità di un intervento sovietico appariva tramontata, Zucconi tornava sui meccanismi geopolitici che avevano regolato le vicende polacche individuando nella guerra in Afghanistan un elemento cruciale che delineava chiaramente anche il fallimento innegabile del sistema sovietico:

Il totalitarismo sovietico non ha saputo evolversi in 63 anni, ma soltanto battersi e chiudersi contro i nemici interni ed internazionali: in questo suo essere sempre più rigido e vecchio contro il fluire nuovo e incerto della storia, è un pericolo oggettivo per la pace che l'Occidente deve combattere a colpi di distensione e accordi sul disarmo ma attenti ed esigenti partendo cioè da analisi chiare e non ambigue⁴³.

Le analisi di Zucconi si inserivano in un momento di generale apprensione per i possibili tragici esiti delle proteste di Danzica. Tra il 26 e il 30 agosto, il „Corriere” pubblicò una serie di resoconti

⁴¹ *Ibidem.*

⁴² *Ibidem.*

⁴³ V. Zucconi, *Che cosa ha fermato quella mano*, „Corriere della Sera” 1980, n. 199, p. 1.

e commenti allarmati su un possibile intervento armato sovietico⁴⁴. La posizione degli scioperanti pareva essersi irrigidita, il partito non più in grado di reggere una convincente trattativa e Mosca sempre meno disposta a tollerare distinguo e smarcamenti da parte di Varsavia. Il 31 agosto poi, dando notizia degli accordi siglati tra manifestanti e autorità e che vedevano il riconoscimento dell'esistenza di liberi sindacati nel Paese, celebrava gli eventi polacchi come „una data storica per la causa della democrazia”⁴⁵. Il commento venne di nuovo affidato a Valiani, che celebrava la portata storica della vicenda ma al tempo stesso definiva anche responsabilità e impegni che ne scaturivano e ai quali l'Europa non avrebbe in nessun modo potuto sottrarsi:

Gli operai di Danzica hanno vinto nell'interesse loro e di tutti i lavoratori polacchi, sia per la compattezza e la disciplina che hanno dimostrato nella lotta, sia perché hanno saputo limitare le rivendicazioni a quello che era effettivamente raggiungibile [...] l'autorizzazione a costituire sindacati liberi, indipendenti dal partito [...] è un successo operaio e democratico di straordinaria importanza⁴⁶.

Fondamentale veniva giudicata „l'influenza morale esercitata dalla Chiesa di Polonia” ma „per vincere la prova, i polacchi hanno bisogno della solidarietà di tutto l'occidente democratico e segnatamente dell'Europa. L'aiuto deve essere economico e indirettamente anche politico”. L'estate polacca, culminata con il riconoscimento del sindacato indipendente Solidarność, avvenuto il 17 settembre 1980, era destinata a rappresentare una svolta di grande livello storico⁴⁷:

⁴⁴ S. Scabello, *A Danzica le posizioni si sono irrigidite. Gli scioperi investono anche la Slesia*, „Corriere della Sera” 1980, n. 197, p. 1.

⁴⁵ S. Scabello, *Gli operai di Danzica hanno vinto. In Polonia nascono i sindacati liberi*, „Corriere della Sera” 1980, n. 198, p. 1.

⁴⁶ L. Valiani, *Ora l'Europa deve aiutarli*, „Corriere della Sera” 1980, n. 198, p. 1.

⁴⁷ Il 16 agosto a Gdańsk fu formato un comitato di sciopero unico, guidato da Lech Wałęsa, che rivolse alle autorità ventuno richieste tra cui: la creazione di sindacati indipendenti, il diritto di sciopero, il diritto alla libera espressione. La prima venne accolta il 31 agosto, mentre il 17 settembre nacque un sindacato nazionale unico,

Per la prima volta in una società di tipo sovietico nasceva un'istituzione emancipata dal controllo dello Stato, che si configurava di fatto come un contropotere. La resistenza anticomunista aveva rappresentato in passato l'aspetto della ribellione bruciante, della sorda estraniamento, del dissenso intellettuale. Ora assumeva quello di un movimento di massa agguerrito ma pacifico e di un'opposizione al regime dotata di una vasta base sociale. Solidarność non mirava a costituire un partito politico ma poteva rivendicare un consenso sociale difficilmente contestabile. La sua ispirazione cattolica, esaltata dalla popolarità del papa polacco, Giovanni Paolo II, ne connotava il carattere nazionale e metteva in luce il discredito del regime comunista⁴⁸.

Il „Corriere” sembrava cogliere con immediatezza tale cesura. Il 2 settembre il commento fu affidato ad un attento osservatore dell'Urss come Alberto Ronchey. Già direttore de „La Stampa” di Torino, collaboratore a più riprese del „Corriere”, aveva soggiornato a Mosca per la prima volta in qualità di corrispondente nel 1959 fotografando subito con rigore giornalistico e lucidità analitica le contraddizioni profonde del sistema sovietico⁴⁹. Inventore del fattore K, una teoria che partendo dagli stretti rapporti tra il Pci e Mosca spiegava l'impossibilità per i comunisti italiani di scalare il potere e aprire una reale alternanza di governo, Ronchey giudicava i fatti polacchi come „la scossa più profonda subita in trentasei anni dal sistema di governo imposto alla Polonia, incalcolabili le conseguenze economiche e politiche, per le strutture di potere dell'intero Est europeo”⁵⁰. Particolarmente brillante si rivelava l'analisi sulle future, inevitabili evoluzioni di Solidarność, destinata a diventare „una nuova forza politica guidata da dirigenti agguerriti, il movimento nazional-

Solidarność che in poche settimane avrebbe raggiunto gli otto milioni di iscritti. Su queste vicende, cfr. S. Aleksander, *Self-limiting Revolution: Poland 1970-1989*, in: A. Roberts, T. Garton Ash, *Civil Resistance and Power Politics: The Experience of Non-violent Action from Gandhi to the Present*, Oxford 2009.

⁴⁸ S. Pons, *La rivoluzione globale, storia del comunismo internazionale 1917-1991*, Torino 2012, p. 372.

⁴⁹ A. Nelli, *Ronchey: la Russia, l'Italia e il fattore K*, Pisa-Cagliari 2013.

⁵⁰ A. Ronchey, *Il vento del Baltico*, „Corriere della Sera” 1980, n. 200, p. 1.

sindacalista di Lech Walesa, Florian Wisniewski”⁵¹. Dalla Polonia, chiosava Ronchey, si stava sollevando con forza „il vento del Baltico”, che avrebbe ben presto ispirato gli altri Paesi del blocco comunista.

Una decina di giorni più tardi, il 14 settembre, con il Paese attraversato da nuovi fermenti e trasformazioni politiche, Ronchey approfondiva queste riflessioni dando maggiore spazio alla dimensione cattolica. Nel suo editoriale „Il fattore Wojtyła”, veniva sottolineato come i governanti sovietici venivano messi davanti ad uno scenario completamente inedito: „l’influenza di una forza sociale, qual è il cattolicesimo, che in Polonia è anche cemento dell’identità nazionale”, mentre la tradizione grande-russa era stata „caratterizzata per secoli dalle completa sottomissione della Chiesa allo Stato”⁵². La causa polacca poteva infatti contare sulla: „voce d’una autorità extraterritoriale, apolide, intoccabile”, come poteva essere papa Giovanni Paolo II, un vero e proprio *geopolitical pope*, come lo aveva definito il „New York Times”, e che poteva „appellarsi in lingua polacca ai polacchi” e quindi: „nella massima nazione cattolica dell’Est europeo che è anche il massimo satellite dell’Urss, il confronto tra Stato e Chiesa entra in un’era imprevedibile, mentre si cronicizza il dissesto economico e si propaga il dissesto ideologico”⁵³. Un fattore che avrebbe giocato un ruolo di primo piano nei futuri eventi della Polonia e non solo.

Conclusioni

Le vicende polacche dell’estate del 1980, destinate a lasciare larghe tracce nei destini futuri dell’Europa del socialismo reale e non solo, vennero seguite con occhio attento, critico e curioso dal *Corriere*. In linea con il nuovo corso della direzione Di Bella, contraddistinto da una maggiore apertura alla società, alla cronaca quotidiana, alla sfera privata dei lettori, le grandi manifestazioni operaie di quell’estate vennero interpretate tenendo conto di una grande pluralità di

⁵¹ *Ibidem*.

⁵² A. Ronchey, *Il fattore Wojtyła*, „Corriere della Sera” 1980, n. 212, p. 1.

⁵³ *Ibidem*.

fattori e ricorrendo ai pareri di una assortita schiera di cronisti e opinionisti. Se i resoconti di Scabello da Varsavia e di Zucconi da Mosca tastavano il polso della situazione dall'interno del mondo comunista unendo la cronaca a più ampie considerazioni di carattere politico e sociale, i commenti di autorevoli ed originali opinionisti come, tra gli altri, Leo Valiani, Enzo Biagi, Alberto Ronchey, aprivano a interpretazioni di più ampio respiro. In particolare venivano colti con forza tre elementi: l'originalità della protesta polacca che vedeva il saldarsi della classe lavoratrice con le istanze degli intellettuali e l'emergere di un movimento autenticamente innovativo che sollevava moltissimi quesiti che il potere politico aveva difficoltà a cogliere; il contributo, contraddistinto da una vibrante vitalità, del mondo cattolico, che sapeva evitare di isterilirsi in una opposizione sorda e ottusa e sapeva invece proporsi come forza di mediazione e stimolo; la crisi profondissima e che già appariva irreversibile del sistema comunista ormai logoro, incapace di pensare in modo creativo, di andare al di là di una risposta puramente repressiva.

Bibliography

- Migliaia di dimostranti contro l'Urss a Varsavia*, „Corriere della Sera” 1980, n. 175.
Tutta la Polonia investita da un'ondata di scioperi, „Corriere della Sera” 1980, n. 177.
In Polonia si estende la protesta. Anche gli agricoltori in sciopero, „Corriere della Sera” 1980, n. 186.
La solidarietà della Biennale di Venezia, „Corriere della Sera” 1978, n. 244.
 Alberoni F., *Che cosa unisce intellettuali e lavoratori polacchi*, „Corriere della Sera” 1980, n. 193.
 Aleksander S., *Self-limiting Revolution? Poland 1970–89*, in Roberts A., Garton Ash T., *Civil Resistance and Power Politics: The Experience of Non-violent Action from Gandhi to the Present*, Oxford 2009.
 Allotti P., Liucci R., *Il Corriere della Sera*, Bologna 2021.
 Bagnoli P., *Leo Valiani*, https://www.treccani.it/enciclopedia/leo-valiani_%28altro%29 (ultimo accesso 2.03.2023).
 Baiocchi G., Chiarelli P., Lega A., Volpati M. (a cura di), *Walter Tobagi profeta della ragione*, Milano 2006.
 Barzini L., *I polacchi sanno quello che rischiano di più*, „Corriere della Sera” 1980, n. 186.

- Bellifemine O., „*Un combattente tenace*”: il cardinale Wyszyński raccontato dal „*Corriere della Sera*” (1950–1981), „*Załącznik Kulturoznawczy*” 2021, n. 8.
- Biagi B., *In viaggio con mio padre*, Milano 2008.
- Biagi B., Biagi C., *Casa Biagi. Una storia familiare*, Milano 2012.
- Biagi E., *Nuovi timonieri rotte immutabili*, „*Corriere della Sera*” 1980, n. 195.
- Biagi E., *Mille Camere*, Milano 1984.
- Biagi E., *Scusate dimenticavo*, Milano 1997.
- Biagi E., *Dizionario del Novecento*, Milano 2001.
- Bottoni S., *Un altro Novecento, l'Europa orientale dal 1919 ad oggi*, Roma 2011.
- Davies N., *God's playground*, Oxford 1981.
- Flamigni S., *Trame atlantiche. Storia della loggia massonica segreta P2*, Milano 2005.
- Forcellese T., G. Franchi, A. Macchia (a cura di), *La fine del comunismo in Europa. Regimi e dissidenze 1956–1989*, Soveria Mannelli 2016.
- Franchi G., Forcellese T. (a cura di), *Il comunismo nella storia europea del XX secolo*, Roma 2017.
- Frescobaldi D., *Anche per Mosca verrà l'ora della decolonizzazione*, „*Corriere della Sera*” 1980, n. 189.
- Giroud F., *Niente di nuovo (o quasi) all'Est*, „*Corriere della Sera*” 1980, n. 190.
- Gotor M., *L'Italia nel Novecento. Dalla sconfitta di Adua alla vittoria di Amazon*, Torino 2019.
- Graziosi A., *L'Urss dal trionfo al degrado. Storia dell'Unione Sovietica 1945–1991*, Bologna 2008.
- Guida F., *L'altra metà dell'Europa: dalla Grande Guerra ai giorni nostri*, Roma–Bari 2015.
- Kniotek F., Modzelewski Z., Szumska D., *Prymas Tysiąclecia*, Paryż 1982.
- Landoni E., *Craxi – Andreotti e la Ostpolitik italiana*, „*Annales Universitatis Paedagogicae Cracoviensis. Studia politologica*” 2019, n. 23.
- Landoni E., *Il partito socialista italiano (Psi) e il dissenso oltrecortina: il caso polacco nei rapporti Craxi – Solidarność*, „*Annales Universitatis Paedagogicae Cracoviensis. Studia politologica*” 2020, n. 25.
- Lukowski J., Zawadzki H., *Polonia il paese che rinasce*, Trieste 2009.
- Milazo N., *Perché non scoppi una Kabul europea*, „*Corriere della Sera*” 1980, n. 190.
- Mussi C., *Sandro Scabello, ha raccontato il declino di Brěznev e l'ascesa di Gorbačëv*, „*Tabloid*” 2016, n. 1.
- Nelli A., *Ronchey: la Russia, l'Italia e il fattore K*, Pisa–Cagliari 2013.
- Pieroni A., *Finché c'è prudenza c'è anche speranza*, „*Corriere della Sera*” 1980, n. 187.
- Pons S., *La rivoluzione globale, storia del comunismo internazionale 191–1991*, Torino 2012.
- Ricciardi A., *Leo Valiani, gli anni della formazione*, Milano 2007.

- Romero F., *Storia della guerra fredda: l'ultimo conflitto per l'Europa*, Torino 2009.
- Ronchey A., *Il vento del Baltico*, „Corriere della Sera” 1980, n. 200.
- Ronchey A., *Il fattore Wojtyła*, „Corriere della Sera” 1980, n. 212.
- Scabello S., *Gli scioperi tollerati cambiano la Polonia. Ora tutti si chiedono che cosa farà l'Urss*, „Corriere della Sera” 1980, n. 181.
- Scabello S., *Non sono solo economici gli scioperi in Polonia*, „Corriere della Sera” 1980, n. 182.
- Scabello S., *Lo ha ammesso un leader polacco „Gli scioperi dureranno un pezzo”*, „Corriere della Sera” 1980, n. 183.
- Scabello S., *Una notte fra i tramvieri di Varsavia che bloccano il traffico per protesta*, „Corriere della Sera” 1980, n. 184.
- Scabello S., *Braccio di ferro tra gli operai di Danzica e il governo: la Polonia col fiato sospeso*, „Corriere della Sera” 1980, n. 188.
- Scabello S., *Dal Baltico alla Slesia la Polonia è in sciopero, voci smentite di movimenti di truppe russe*, „Corriere della Sera” 1980, n. 189.
- Scabello S., *In Polonia cambia negoziatore e colpisce i dissidenti con altri arresti*, „Corriere della Sera” 1980, n. 190.
- Scabello S., *La Chiesa invita tutti alla prudenza*, „Corriere della Sera” 1980, n. 191.
- Scabello S., *Promesso ai polacchi il diritto di sciopero ma resta lo scoglio dei sindacati liberi*, „Corriere della Sera” 1980, n. 195.
- Scabello S., *Wałęsa, Il rivoluzionario che prega la Madonna*, „Corriere della Sera” 1980, n. 195.
- Scabello S., *A Danzica le posizioni si sono irrigidite. Gli scioperi investono anche la Slesia*, „Corriere della Sera” 1980, n. 197.
- Scabello S., *Gli operai di Danzica hanno vinto. In Polonia nascono i sindacati liberi*, „Corriere della Sera” 1980, n. 198.
- Scibilia C. (a cura di), *L'utopia necessaria in Annali della Fondazione Ugo Lamalfa*, Milano 2013.
- Sechi S., *L'errore di Gierek*, „Corriere della Sera” 1980, n. 190.
- Serra E. (a cura di), *Leo Valiani*, Trieste 2014.
- Tobagi B., *Come mi batte forte il tuo cuore*, Torino 2009.
- Tucci B., *La comunità religiosa polacca a Roma: Abbiamo soltanto informazioni italiane, dalla Polonia non filtra alcuna notizia*, „Corriere della Sera” 1980, n. 186.
- Turone G., *Italia occulta*, Milano 2019.
- Valiani L., *Ma quale ordine può tornare?*, „Corriere della Sera” 1980, n. 186.
- Valiani L., *Ora l'Europa deve aiutarli*, „Corriere della Sera” 1980, n. 198.
- Vecchio G., Trionfini P., *Storia dell'Italia repubblicana (1946-2014)*, Milano 2014.
- Zucconi V., *Mosca vuole fedeltà senza pagarne il prezzo*, „Corriere della Sera” 1980, n. 186.

- Zucconi V., *Ma a Togliattigrad non accadrebbe*, „Corriere della Sera” 1980, n. 191.
Zucconi V., *La campana del Cremlino ha già dato due rintocchi*, „Corriere della Sera” 1980, n. 196.
Zucconi V., *Che cosa ha fermato quella mano*, „Corriere della Sera” 1980, n. 199.

„The wind from the Baltic”: from the strikes in Danzig to the recognition of Solidarność, the Poland of the Corriere della Sera (July–August 1980)

Summary

This work describes how Corriere della Sera reported the great workers’ strikes in Gdansk (August 1980). The Polish events immediately attracted the attention of the Italian press also due to the important role played by Pope John Paul II. Corriere della Sera, one of the oldest and most important Italian newspapers is the point of reference for the moderate liberal bourgeoisie. Thanks to the work of reporters and intellectuals such as Vittorio Zucconi, Sandro Scabello, Leo Valiani, Enzo Biagi, Alberto Ronchey has recounted these events in an absolutely interesting and original way.

Słowa kluczowe: zimna wojna, „Corriere della Sera”, dziennikarstwo włoskie, „Solidarność”, Wałęsa

Key words: cold war, „ Corriere della Sera”, Italian journalism, „Solidarność”, Walesa

IWONA PRZYBYSZ*

ORCID 0000-0003-0883-2074

Uniwersytet Warszawski

**PRZEKŁAD JAKO POLE WALKI TRADYCJI
Z NOWOCZESNOŚCIĄ. DOPO IL DIVORZIO GRAZII
DELEDDY W TŁUMACZENIU WILHELMINY
ZYNDRAM-KOŚCIAŁKOWSKIEJ**

Koniec XIX i początek XX w. stanowią istotną cezurę w historii recepcji literatury włoskiej w Polsce, przejawiającą się zarówno wzmożonym zainteresowaniem krytyki polskiej, jak i pojawianiem się jej kolejnych przekładów. Dotyczy to nie tylko spóźnionej recepcji romantyków włoskich (np. Alessandra Manzonię, Giacomę Leopardiego), ale również pisarzy bardziej współczesnych, jak chociażby Ady Negri, tłumaczonej przez Marię Konopnicką, czy Gabriela D'Annunzia (postrzeganego jako prekursor faszyzmu włoskiego¹). Przekład literatury włoskiej na język polski, wiążący się z wprowadzeniem rozmaitych

* Dr IWONA PRZYBYSZ – doktor nauk humanistycznych, literaturoznawczyni, absolwentka Wydziału Polonistyki (magister, 2016) i Katedry Italianistyki UW (licencjat, 2018). Jej zainteresowania naukowe obejmują literaturę polską i włoską drugiej połowy XIX w., krytyką literacką, życie literackie epoki oraz kontakty polsko-włoskie. Artykuły naukowe i przekłady z języka włoskiego publikowała m.in. na łamach „Prac Filologicznych. Literaturoznawstwo”, „Tekstualiów”, „Przeglądu Humanistycznego” oraz w pracach zbiorowych. Pod koniec 2023 r. w Wydawnictwie Episteme ukaże się jej monografia *Sąd nad literaturą. Konkursy literackie na łamach prasy warszawskiej drugiej połowy XIX wieku*.

¹ Zob. J. Szymanowska, *Literatura włoska w polskiej krytyce literackiej*, w: *Słownik polskiej krytyki literackiej 1764–1918. Pojęcia – terminy – zjawiska – przekroje*, red. J. Bachórz et al., t. 1, Toruń–Warszawa 2016, s. 815–818.

twórców oraz reprezentowanych przez nich poetyk do polskiego polisystemu literackiego², w określonych przypadkach mógł stanowić próbę wywarcia wpływu na literaturę rodzimą czy zajęcia stanowiska w kwestii kierunków jej rozwoju. Interesującym przykładem tego zjawiska może być wprowadzenie do polskiego obiegu wydawniczego twórczości sardyńskiej powieściopisarki i późniejszej laureatki Nagrody Nobla Grazii Deleddy (1871–1936), dzięki przełożeniu jej powieści *Dopo il divorzio* (polski tytuł: *Po rozwodzie*) przez grodzieńską pisarkę i tłumaczkę Wilhelminę Zyndram-Kościałkowską (1844–1926). Celem niniejszego artykułu nie jest jednak szczegółowa analiza porównawcza oryginalnego tekstu *Dopo il divorzio* i jego tłumaczenia oraz sporządzenie wykazu omyłek i zmian dokonanych przez Kościałkowską³, ale zbadanie strategii (zarówno na płaszczyźnie wyborów translatorskich, jak i charakterystyki krytycznej jej twórczości) służących wprowadzeniu pisarstwa Deleddy na polski rynek czytelniczy poprzez przekład jej dzieła.

Współcześnie Kościałkowska znana jest głównie jako przyjaciółka Elizy Orzeszkowej, wraz z którą napisała swoje debiutanckie opowiadanie *Złota hrabinka* (1877). W ostatnich latach jednak stan ten zmienia się dzięki badaniom archiwów pisarki, podejmowanym przez Dawida Marię Osińskiego⁴ oraz – w skromniejszym zakresie – Piotra

² Pojęcie za: I. Even-Zohar, *Miejsce literatury tłumaczonej w polisystemie literackim*, w: *Współczesne teorie przekładu. Antologia*, red. P. Bukowski, M. Heydel, Kraków 2009, s. 197–203.

³ Tego rodzaju analizę (w odniesieniu zarówno do *Dopo il divorzio*, jak i późniejszych przekładów powieści Deleddy) przeprowadziła Justyna Łukasiewicz (J. Łukasiewicz, *Deledda tradotta in polacco da Wilhelmina Zyndram-Kościałkowska (1904–1909)*, w: *Sento tutta la modernità della vita. Attualità di Grazia Deledda a 150 anni dalla nascita. Miscellanea*, red. D. Manca, Cagliari 2022, s. 545–562).

⁴ Zob. np. D.M. Osiński, *Jej Miriam. Wilhelminy Zyndram-Kościałkowskiej refleksja nad koncepcją sztuki i kultury Zenona Przesmyckiego*, „Przegląd Humanistyczny” 2017, nr 4, s. 125–138; tenże, *Wilhelminy Zyndram-Kościałkowskiej próby oceny dramatu i teatru*, w: *Polska krytyka teatralna XIX wieku – postaci i zjawiska*, red. M. Gabryś-Sławińska, Lublin 2017, s. 39–73; tenże, *Materia biografii jako pamięć kultury. Wilhelmina Zyndram-Kościałkowska o Elizie Orzeszkowej – próba rekonstrukcji archiwalnej*, w: *Eliza Orzeszkowa. Pamięć kultury. Studia i głosy*,

Bordzoła, zajmującego się relacjami Kościałkowskiej z Leopoldem Méyetem⁵. Jednak to działalność translatorska (z aż sześciu języków!) pozostawała głównym polem aktywności Kościałkowskiej. Najbardziej znana jest jako tłumaczka twórczości Charlesa Dickensa (zwłaszcza *David Copperfield* z 1888 r. i *Ciężkich czasów* z 1899), chociaż jej prace były krytykowane za liczne błędy oraz pomijanie fragmentów⁶. *Po rozwodzie* nie było pierwszym publikowanym przekładem Kościałkowskiej z języka włoskiego – trzy lata wcześniej przełożyła powieść *Ogień D'Annunzia*. Oprócz tego przetłumaczyła dwie inne powieści Deleddy: *Popiół (Cenere)* w roku 1906 oraz *Sprawiedliwość (La giustizia)* w 1909, a także bestsellerowy utwór Salvatora Fariny *Syn mój (Mio figlio!)* w 1912. *Po rozwodzie* wydaje się jednak szczególnie ciekawym przypadkiem ze względu na jego pionierski charakter oraz wyraźną perswazyjność, uwidaczniającą się już we wstępie do tłumaczenia powieści.

Wprowadzanie autorki do obiegu

Jak wskazuje Jadwiga Miszańska – wczesna polska recepcja twórczości Deleddy jest bezpośrednią konsekwencją pojawienia się przekładów jej dzieł, o czym świadczy zamieszczenie pierwszych tekstów na jej temat w „Chimerze” (Maria Komornicka) i „Słowie Polskim” (Edmund S. Naganowski)⁷. Nadaje to szczególną rolę nie tylko przekładowi *Dopo il divorzio*, lecz także wprowadzeniu do niego, które pełni

red. J. Ławski, S. Musijenko, Białystok–Grodno 2019, s. 439–472; tenże, *Aforyz(m)owanie Wilhelminy Zyndram-Kościałkowskiej jako forma modalności autobiograficznej*, „Tekstualia” 2020, nr 2, s. 113–130; tenże, *Polityka na starość. Autobiograficzne zapisy Wilhelminy Zyndram-Kościałkowskiej – paralele*, w: *Komunikowanie polityk(i) w literaturze i mediach*, red. M. Pataj, E. Pawlak-Hejny, Lublin 2021, s. 331–368;

⁵ Zob. P. Bordzoła, *Warszawsko-grodzieński trójkąt (auto)biograficzny. Listy Leopolda Méyeta do Wilhelminy Zyndram-Kościałkowskiej*, „Sztuka Edycji” 2022, nr 1, s. 33–46.

⁶ Zob. E. Kujawska-Lis, *Dickens in Poland*, w: *The Reception of Charles Dickens in Europe*, red. M. Hollington, vol. 2, London 2013, s. 481–482.

⁷ Zob. J. Miszańska, *Quando le donne traducono donne. Grazia Deledda in Polonia*, w: *Altre. Il doppio e le alterità femminili nella cultura italiana ed europea*, red. A. Tylusińska-Kowalska, D. Lipszyc, G. Gilloni-Gaździska, Warszawa

funkcję zaprezentowania nieznanego polskiemu czytelnikowi pisarki, a także sprofilowania obrazu jej twórczości. Od pierwszych zdań tego wstępu podkreślany jest związek Deleddy z Sycylią, wyrażający się kultywowaniem przez jej matkę tradycji lokalnej, zamieszkiwaniem na wyspie aż do wyjścia za mąż za Palmira Madesianiego (jego nazwisko Kościałkowska błędnie zapisuje jako „Madesцени”), a wreszcie znaczeniem Sycylii w jej twórczości:

[Deledda] siłą na polu piśmiennictwa zaczęła próbować wcześniej, czy nie w szesnastej wiosnie życia, od razu zwracając na siebie uwagę krytyki i zyskując chętnych czytelników dla swych klasycznych iście w prostocie swej zwięzłej a poetycznej opowieści na wiernym aż do lokalności tle ojczystej swej Sycylii⁸.

Kościałkowska wyolbrzymia nieco zainteresowanie krytyki twórczością Deleddy, ponieważ za pierwszy tekst jej poświęcony należałoby uznać dopiero wstęp Ruggera Bonghiego do powieści *Anime oneste* (1895), powstałej aż siedem lat po jej debiucie⁹. Ponadto należy zaznaczyć, że choć Sycylia od początku pozostawała ważnym tłem akcji tekstów Deleddy, pisarka nie trzymała się niewolniczo swojej rodzinnej wyspy. Szczególnie wyraźnie uwidacznia się to na wczesnym etapie jej twórczości, kiedy te odstępstwa wynikać mogły z prób wcielania w życie konwencji romansu popularnego (np. w opublikowanej za życia autorki jedynie w prasie powieści *Memorie di Fernanda* z roku 1888 czy powieści *Stella d'Oriente* z 1890, której akcja rozgrywa się między Sycylią a Rzymem), wywierającego silny wpływ na jej wczesną twórczość ze względu na specyfikę doświadczeń edukacyjnych pisarki, zakończonych na czterech klasach szkoły

2019, s. 10–11; też, *La fortuna critica di Grazia Deledda in Polonia*, w: *Sento tutta la modernità della vita...*, s. 517–520.

⁸ W. Zyndram-Kościałkowska, *Słowo wstępne*, w: G. Deledda, *Po rozwodzie*, tłum. W. Zyndram-Kościałkowska, t. 1, Warszawa 1904, s. 5. Dalej cytaty z tego wydania oznaczam skrótem PR, po którym podaję numer tomu (cyframi rzymskimi) i strony (arabskimi).

⁹ Zob. D. Dubravec Labaš, *Grazia Deledda e la „piccola avanguardia romana”*, Roma 2011, s. 14.

podstawowej¹⁰, oraz nieuporządkowany tryb przyswajania przez nią tekstów kultury, w którym klasyka mieszała się z popularnymi romansami epoki. Z drugiej strony Sardynia Deleddy, choć opisywana z etnograficzną skrupulatnością, miała być dla niej przede wszystkim areną uniwersalnych dramatów i przeżyć jednostki. Deledda na poziomie deklaratywnym sprzeciwiała się ograniczaniu jej horyzontu literackiego wyłącznie do wymiaru etnograficznego:

Tutti mi hanno costantemente e monotonamente lodato, come autrice regionale, ed hanno parlato della Sardegna e dei sardi più che dei personaggi da me creati. [...] Ora appunto io desidererei che si leggessero i miei libri senza pensare a quelli degli altri, e senza giudicare i miei personaggi come esclusivamente sardi. [...] Nel leggere i miei libri, invece, molti amano credere di fare un lungo viaggio, di andare in luoghi ignoti, fra gente sconosciuta. Questo è l'errore. La Sardegna è vicinissima al continente e Roma è popolata di Sardi [...]»¹¹.

Kościąłkowska, uznając właśnie autentyczność odzwierciedlenia Sardynii przez Deleddę za cechę dystynktywną jej twórczości,

¹⁰ Zob. J. Kozma, *Grazia Deledda: A Life*, w: *The Challenge of the Modern: Essays on Grazia Deledda*, red. S. Wood, Leicester 2007, s. 20; M. King, *Grazia Deledda: A Legendary Life*, Leicester 2005, s. 15.

¹¹ G. Deledda, *Lettere inedite di Grazia Deledda a Pirro Bessi*, w: „Il Ponte” 1945, a. I, 1945, s. 708–715; cyt. za: M. Heyer-Caput, *Dopo il divorzio (1902, 1905, 1920) di Grazia Deledda: opus in fieri sul riso del moderno*, „Altrelettere” 2013, https://www.altrelettere.uzh.ch/article/view/al_uzh-13 (dostęp 25.02.2023). Tłumaczenie: „Wszyscy mnie ciągle i bezustannie chwalili jako pisarkę skupiającą się na jednym regionie, więcej mówiąc o Sardynii i o jej mieszkańcach niż o stworzonych przeze mnie postaciach. [...] Teraz jednak pragnęłabym, aby czytano moje książki bez porównywania ich do innych tekstów i bez postrzegania moich bohaterów wyłącznie jako Sardyńczyków. [...] Wielu ludzi czytających moje książki uwielbia wierzyć, że udaje się w długą podróż do nieznanych miejsc i obcych sobie ludzi. A to jest błąd. Sardynia leży bardzo blisko kontynentu, a Rzym zamieszkują Sardyńczycy”. W przypadkach, gdzie cytat obcojęzyczny jest przywoływany kontekstowo, podaję w tekście głównym jego wersję spolszczoną, a wersję oryginalną w przypisie. Z kolei tam, gdzie cytat niezbędny jest do analizy przekładu, w tekście głównym artykułu podaję wersję oryginalną, a w przypisie – przekład własnego autorstwa.

podkreślała istotną rolę, jaką charakterystyka tego regionu, bazująca na przekazach etnograficznych i prywatnych wspomnieniach pisarki, odgrywała w kształtowaniu jej twórczości oraz jej postrzeganiu.

Za największy atut pisarstwa Deleddy polska tłumaczka uznaje realizm, ujawniający się na poziomie charakterystyki i motywacji postaci, oraz wiarygodność w oddaniu kolorytu lokalnego. Autentyczność i prostota przekazu są istotne także dlatego, że mogą stać się argumentem przeciwko ekspansji prozy modernistycznej:

Wybitnymi rysami Grazii Deleddy jest: oryginalność, świeżość, prostota, dodałabym chętnie – i szczerłość, to jest to właśnie, czym beletrystyka współczesna jak najmniej grzeszy pod tchnieniem dekadentyzmu. Kto wie, czy rozbijałe to na przełomie dwóch naszych wieków tchnienie bliska już przyszłość nie nazwie „niemocą”, niemocy bowiem jałowej posiada znamienne cechy. [...] A prawda, szczerłość? Najgłośniejsze właśnie modernistyczne utwory grzeszą i własną etyczną i artystyczną wartość obniżają, paraliżują rzut rzetelnego nieraz talentu tym właśnie, że są tak bardzo sztuczne, gdyż cóż sztuczność ze sztuką w jej poważnym znaczeniu może mieć wspólność? (PR I, 6)

Zaznaczone tutaj antagonizujące zestawienie dekadentyzmu i tradycji wsparte jest przez przywołanie w dalszych częściach nazwiska D'Annunzia. Na przełomie wieków jego postać i dzieło zaznaczały się wyraźnie w polskim dyskursie literackim, czego przejawem było zarówno powołanie go na duchowego patrona modernistów polskich, jak i pojawienie się (słabych i nierzadko dokonywanych za pośrednictwem innych języków) przekładów¹². Kościółkowska umniejsza jednak wpływ D'Annunzia na literaturę włoską, przedstawiając jego twórczość jako marginalną wobec „klasycznego” nurtu reprezentowanego przez Antonia Fogazzara i Deledę. Jednak o tym, że zestawienie to ma także charakter postulatyczny, świadczyć może apel skierowany do polskich czytelników:

¹² Zob. J. Szymanowska, *Refleksje na marginesie polskich przekładów „Trionfo della morte” Gabrieli D'Annunzia*, „Italica Wratislaviensia” 2010, nr 1, s. 68–71.

Niech okrzyczane to dziś słowo [tj. tradycja – I.P.] nie płoszy czytelników. Tradycja godzi się wybornie z oryginalnością, świeżością i nowością samą, bez których sztuka, tak jak etyka, straciłaby swą żywotność. Pozostaje jednak gruntem, na którym sztuka, tak jak i etyka, przerabiać winna formy swe i treść samą (PR I, 7).

Deklaracja ta stanowi wyraz sprzeciwu wobec modernistycznych tendencji – zarówno w literaturze włoskiej, jak i polskiej. Zapewnienia o żywotności tradycji służyć mają zachęceniu do sięgnięcia po twórczość Deleddy – nie tylko bardziej konserwatywnych czytelników, lecz także tych, którzy nie rozumieją dekadentyzmu, ale otwarci są na literackie nowości. Tym samym tłumaczka wpisuje się w proces przekraczania poprzez przekład granic między szkołami i tendencjami literackimi, o którym pisze Jerzy Świąch:

Tłumaczeniom – niezależnie od tego, jakie szczegółowe intencje przyświecały autorom – towarzyszył projekt stworzenia historii uniwersalnej, która w istotny sposób modyfikowałaby stosunki panujące na terenach rozmaitych historii lokalnych. Przekłady stanowiłyby wtedy istotny czynnik potwierdzający ponadlokalny charakter prądów literackich, rozmaitych szkół i „-izmów”, konwencji gatunkowych o „międzynarodowym” zasięgu. Żywotność ich jest możliwa tylko pod warunkiem zmian, jakie mają miejsce w historiach lokalnych¹³.

Na tym tle nieprzypadkowa wydaje się także decyzja o wydaniu *Po rozwodzie* w ramach Biblioteki Dzieł Wyborowych. Przeznaczona dla czytelnika nieprofesjonalnego tania seria wydawnicza oficyny Franciszka Juliusza Granowskiego i Saturnina Józefa Sikorskiego stroniła raczej od modernizmu, czego świadectwem był chociażby ogłoszony pięć lat wcześniej konkurs na powieść, która nie mogła być „utworem czysto negacyjnym lub pesymistycznym, niewnoszącym

¹³ J. Świąch, *Przekład na warsztacie badacza literatury*, w: tegoż, *Z historii i poetyki przekładu*, Lublin 2021, s. 19.

do umysłu czytelnika pierwiastków dodatnich”¹⁴. Powieść Deleddy idealnie wpasowywała się w tak zakreślony profil wydawniczy.

Między aktualnością a uniwersalnością

Samego przekładu Kościatkowskiej z pewnością nie można uznać za dopracowany. Przeciwnie – *Po rozwodzie* roi się od usterek, zarówno tych widocznych gołym okiem nawet dla czytelnika nieznającego włoskiego, jak i tych, które wykryć można dopiero, znając tekst oryginału. Najbardziej oczywistym błędem jest niekonsekwencja w pisowni imion i nazwisk bohaterów (np. matki Brontu Dejasa, nazywanej Marcina, Martina, a nawet Massina; Efesa Marii, który miejscami staje się Eferem Masią czy nawet protagonistki, Giovanni Ery, która na drugiej stronie zostaje przemianowana na Giovannę Ese). Może to wynikać zarówno z nieuwagi tłumaczki, jak i niestarannej redakcji. Niektóre z tych pomyłek prowadzą do komicznych rezultatów, np. w rozmowie Isidora Panego z Giacobem Dejasem, w której rybak żartobliwie, zamiast wzywać do wypicia zdrowia pary młodej – Giacobą Dejasa i Bachisii Ery – „kojarzy” ze sobą Bachisię i Giovannę, czyli matkę i córkę (PR II, 59).

Szczególnie interesujące wydają się jednak te zmiany, które wpływają na interpretację tekstu. Najważniejsza taka różnica (poza pominięciem motta będącego swobodną wariacją na temat fragmentu Ewangelii według św. Łukasza¹⁵) uwidacznia się już w pierwszym

¹⁴ [anonim], *Teatr i literatura*, „Kurier Codzienny” 1899, nr 348, s. 3. Zob. także M. Mlekicka, *Wydawcy książek w Warszawie w okresie zaborów*, Warszawa 1987, s. 123.

¹⁵ Mowa o wersetach 33–34 z rozdziału XVIII, które w Biblii Tysiąclecia brzmią następująco: „[...] ubiczują Go i zabijają, a trzeciego dnia zmartwychwstanie». Oni jednak nic z tego nie zrozumieli. Rzecz ta była zakryta przed nimi i nie pojmowali tego, o czym była mowa”. W motcie do *Dopo il divorzio* fragment ten został przycięty tak, aby usunąć nawiązania do losu Jezusa („E dopo che lo avranno flagellato lo uccideranno... Ed essi nulla compresero di tutto questo...” (G. Deledda, *Dopo il divorzio con appendici di lettere e scritti inediti*, wprowadzenie i red. G. Porru, posłowie M. Pusceddu, Nuoro 2022, s. 5 – cytaty z tego wydania dalej oznaczone będą skrótami DiD oraz numerem strony). W ten sposób uwaga czytelnika zwrócona zostaje na niesprawiedliwość losu Costantina Leddy oraz dystans, jaki wytworzy się

zdaniu tekstu, które u Deledy brzmi: „1904. In casa Porru, nella camera dei forestieri, c'era una donna che piangeva” (DiD, 9)¹⁶. W tłumaczeniu Kościałkowskiej mamy: „W Porru, w gościnnym pokoju, siedziała płacząca kobieta” (PR I, 9) – brakuje więc informacji o roku, w którym dzieją się wydarzenia. Pozornie wybór ten mógłby się wydawać zrozumiałą i uzasadnioną konsekwencją opóźnienia daty druku przekładu w stosunku do oryginału. Przesunięcie czasu akcji dwa lata po wydaniu powieści czyni z *Dopo il divorzio* historię alternatywną. Wymiar ten ztraca się jednak w polskim wydaniu, którego data zrównuje się z czasem akcji.

Kościałkowska, usuwając datę oraz nie informując o tym odbiorców, pozbawiła ich ważnego kontekstu interpretacyjnego. Powieść *Dopo il divorzio* powstawała bowiem w cieniu – trwających od lat siedemdziesiątych XIX w. – debat w parlamencie włoskim wokół prawa rozwodowego (uwzględnionego w prawodawstwie tego kraju dopiero w 1970 r.). Mimo że kodeks cywilny uchwalony po zjednoczeniu Włoch w 1865 r. wprowadzał instytucję małżeństwa cywilnego, które mogło być zawarte niezależnie od ślubu kościelnego, jedyną oficjalną formą zakończenia takiego związku pozostawała separacja, możliwa w przypadku niewierności małżeńskiej, porzucenia małżonka, przemocy (fizycznej lub psychicznej) lub za obopólną zgodą małżonków. Nie była ona jednak rozwiązaniem idealnym, gdyż nie znosiła zależności materialnej kobiety od jej męża, który mógł podejmować za nią decyzje majątkowe, a także miał ostatnie słowo w kwestii wychowania dzieci¹⁷. Wprowadzeniu prawa do rozwodu nie sprzyjała silna pozycja Kościoła katolickiego w tym kraju¹⁸,

między niesłusznie skazanym a jego najbliższym otoczeniem po wypuszczeniu go z więzienia.

¹⁶ Tłumaczenie: „1904. W domu [rodziny] Porru, w pokoju gościnnym, przebywała płacząca kobieta”.

¹⁷ Zob. M. Seymour, *Debating divorce in Italy. Marriage and the Making of Modern Italians, 1860–1974*, New York 2006, s. 19.

¹⁸ Zob. F. Franceschi, *I progetti per l'introduzione del divorzio in Italia in epoca post-unitaria*, „Stato, Chiese e pluralismo confessionale” 2012, nr 34, s. 11–17.

a także niestabilna sytuacja polityczna sprawiająca, że po każdym kolejnych wyborach dochodziło do diametralnej zmiany układu sił w parlamencie.

Kwestia rozwodu wracała jednak raz za razem do włoskiej debaty publicznej. Tuż przed wydaniem *Dopo il divorzio*, czyli pod koniec roku 1900, stała się przedmiotem dyskusji za sprawą Agostina Bereniniiego, który zwrócił uwagę na praktykę przyjmowania przez osoby chcące się rozwieść obywatelstwa kraju, w którym było to legalne (np. Francji czy Szwajcarii), a następnie ubieganie się o przywrócenie włoskiego obywatelstwa i uznanie za osoby stanu wolnego. Berenini wykorzystał to do wniesienia projektu umożliwiającego rozejście się małżonków w wybranych przypadkach (np. długotrwałej choroby czy impotencji), a także regulację statusu dzieci zrodzonych poza związkiem małżeńskim. Dopuszczenie tej propozycji do dalszego czytania zapoczątkowało szeroką debatę w prasie, podejmowaną zarówno przez środowiska socjalistyczne, jak i Kościół¹⁹.

„Rzeczywista dyskusja na temat rozwodu ma jednak dla Deleddy znaczenie raczej pretekstowe, o czym świadczy przede wszystkim – niepojawiające się w debacie – zawężenie w powieści możliwości wzięcia rozwodu do przypadku skazania małżonka na długoletnią karę więzienia. Ważniejsze od samego rozwodu staje się tutaj postreganie w społeczności sardyńskiej małżeństwa jako uświęconego związku, możliwego do rozerwania jedynie przez śmierć (nawet jeśli

¹⁹ Zob. tamże, s. 113–134. O wadze tego tematu świadczyć może również pojawienie się w tym samym roku, w którym Deledda opublikowała *Dopo il divorzio*, innej powieści autorstwa kobiety poruszającej tę problematykę, czyli *Avanti il divorzio!* Anny Franchi. Bazujący na motywach autobiograficznych tekst przedstawia rozwód jako jedyną drogę ucieczki dla kobiety zmuszonej do bezwzględnego podporządkowania się władzy męża. Zapewnienie kobietom prawnej możliwości rozstania stanowiłoby dla Franchi pierwszy krok na drodze do wprowadzenia całkowitej równości płci. Więcej na ten temat zob. np. C. Grangani, *Un io titanico per un'„umile verità”: ideologia e disegno letterario in „Avanti il divorzio” di Anna Franchi*, w: *Sottoboschi letterari. Sei case studies fra Otto- e Novecento*, red. O. Frau, C. Gragnani, Firenze 2011, s. 85–113; E. De Troja, *Anna Franchi: l'indocile scrittura. Passione civile e critica d'arte*, Firenze 2016, s. 20.

zostało zawarte tylko jako umowa cywilna), próby zrozumienia przez rozwiedzionych małżonków ich relacji wobec siebie oraz kwestia postrzegania rozwodników przez społeczność lokalną. Rezonerem tych dylematów jest Costantino²⁰ Ledda – młody mężczyzna skazany niesłusznie za zamordowanie swojego wuja na 27 lat więzienia, postrzegający swoją karę w kategoriach pokuty za wzięcie z Giovanną Erą wyłącznie ślubu cywilnego²¹, a następnie – już po wypuszczeniu z więzienia – niepotrafiący zrozumieć własnego statusu rozwodnika ani swoich uczuć do byłej żony.

Przeprowadzenie tego wątku nie byłoby jednak możliwe bez uprąmocnienia w oczach czytelników włoskich możliwości rozerwania węzła małżeńskiego. O wadze, jaką przypisywała czasowi akcji Deledda, świadczyć może zresztą jej prośba do Marii Hornor Lansdale, przygotowującej w 1904 r. przekład *Dopo il divorzio* na język angielski przeznaczony na rynek amerykański:

[...] prima che mi dimentichi, la prego di mettere, invece che la data del 1904 e del 1907, le date del 1907 e 1910, perché il romanzo **deve** [podkr. oryg.] svolgersi dopo che in Italia sarà approvata la legge sul divorzio”²².

Deledda, która skłonna była do wprowadzania daleko idących modyfikacji w celu dostosowania powieści do potrzeb odbiorcy (np. zmiany otwartego finału oryginału w wydaniu amerykańskim na taki, w którym rozwiedzeni małżonkowie schodzą się ze sobą, aby dopasować się do gustów czytelników lubiących szczęśliwe

²⁰ Dla zachowania spójności wywodu imiona bohaterów powieści podaję w ich wersji włoskiej.

²¹ Co ważne, decyzja Giovanny i Costantina o odłożeniu w czasie ślubu kościelnego jest postrzegana negatywnie jedynie przez samego bohatera. Zwyczaj przekładania przez uboższe pary ceremonii do czasu, aż młodych stać będzie na wyprawienie wesela, akceptowany był w tamtejszej społeczności (zob. DiD, 20–21).

²² List G. Deledy do M. Lansdale z 1 IV 1904 r., cyt. za: DiD, 333. Tłumaczenie: „[...] zanim zapomnę, proszę panią o umieszczenie zamiast lat 1904 i 1907, lat 1907 i 1910, gdyż powieść musi działać się po wprowadzeniu we Włoszech prawa do wzięcia rozwodu”.

zakończenia – DiD, s. 274–305), w tym przypadku broniła integralności swojego zamysłu. Kościałkowska najprawdopodobniej nie podjęła współpracy z autorką (o czym świadczy brak stosownej adnotacji na stronie tytułowej, obecnej chociażby w jej przekładzie *Syna mojego*) – chociaż mogło to wynikać wyłącznie z nieuregulowanej sytuacji prawnej przekładów w zaborze rosyjskim²³, poskutkowało w konsekwencji uniwersalizacją sensu powieści. Odbiorca polski zyskiwał dzięki temu historię zrozumiałą także poza kontekstem aktualnych wydarzeń we Włoszech, skupiając się na dylematach bohaterów oraz przesłaniu moralnym dzieła.

Wyjaśnienia dla czytelników

Jak wskazywałam już przy okazji wstępu do powieści Deledy, oddanie kolorytu Sardynii stanowiło ważny element jej utworu. Zbyt głębokie zanurzenie w lokalnej rzeczywistości mogłoby jednak przychylnie się do zbudowania dystansu między autorką a czytelnikami spoza wyspy, którzy nie musieli znać tamtejszych realiów. Dlatego zarówno w tekście oryginalnym, jak i w przekładzie można znaleźć liczne adnotacje, których celem było ich przybliżenie. Do tej kategorii należałyby przypisy wyjaśniające znaczenie form językowych nieobecnych w ogólnym języku włoskim (np. wskazanie, że forma nazwiska *Porru* brzmiąca *Poreda* stanowi jednocześnie feminatyw i zdrobnienie – DiD, 11), a także przekłady filologiczne przyspiewek zapisanych w dialekcie sardyńskim (zob. np. DiD, 262).

Kościałkowska włączyła wiele przypisów Deledy do przekładu, jednak bez oznaczenia, że pochodzą one od autorki, a nie tłumaczki. Niektóre z nich (na przykład przekłady piosenek) umieściła w tekście głównym, bezpośrednio pod ich zapisem w dialekcie, co pozwalało na „odciążenie” tekstu – choć w przypadku najdłuższej pieśni, śpiewanej w trakcie rytuału „leczenia” ukąszonego przez tarantulę Giaccoba Dejasa, ograniczyła się do jej krótkiego i swobodnego streszczenia, nie podając nawet oryginalnego tekstu (PR II, 78). Umożliwiło to

²³ Zob. T. Święckowska, *Kochani krwio pijce. Własność literacka i prawo autorskie w XIX-wiecznej Polsce*, Kraków 2018, s. 217–220.

Kościałkowskiej wprowadzenie także własnych przypisów, przeznaczonych dla polskiego czytelnika – np. dodatkowego wyjaśnienia, że nazwisko „Poreda” może być paralełą do występującej na Rusi formy zgrubienia poprzez sufiks -ucha (PR I, 11), czy wymowy imion Giovanna (PR I, 12) i Bachisia (PR I, 13), ułatwiającej Polakom przyswojenie tekstu.

Tłumaczka dokonuje niekiedy modyfikacji w przypisach Deleddy, które nie zawsze wydają się uzasadnione. Znacomitym przykładem byłaby uwaga autorki pojawiająca się przy opisie wspomnianego rytuału „leczenia” z ukąszenia tarantuli, polegającego na zakopaniu ofiary na kilka minut w celu wywołania silnej potliwości:

C'è un principio scientifico in questa strana usanza di sotterrare in un concio o di introdurre in un forno tiepido i morsicati dalla tarantola, il cui veleno produce una specie di intossicamento che si può scacciare facendo sudare abbondantemente il malato. Il sotterramento, i cattivi odori provocanti la nausea, il caldo del forno, fanno senza dubbio sudare il malato, ma il popolino, dimenticato il principio scientifico per la superstizione, converge in male ciò che forse un tempo riusciva in bene. Il caso qui riprodotto mi fu narrato come realmente avvenuto e pur troppo non unico (DiD, 210)²⁴.

Deledda, po raz pierwszy i ostatni opatrująca przypis swoimi inicjałami, pokazuje się jako osoba patrząca na lud krytycznie, ale i ze zrozumieniem, widząc w przesądach przejawy dawnej mądrości wypaczone przez lata ich przekazywania z pokolenia na pokolenie. Jednocześnie wskazanie na autentyczność wydarzeń pozwala na uwiarygodnienie zarówno samej historii, jak i autorytetu pisarki

²⁴ Tłumaczenie: „W tym dziwnym zwyczaju zakopywania w ziemi lub wkładaniu do rozgrzanego pieca osoby ukąszonej przez tarantulę jest naukowy cel, gdyż jad wywołuje pewnego rodzaju zatrucie, które może ustąpić, jeśli wywoła się u chorego obfity pot. Zakopanie, brzydkie zapachy wywołujące mdłości, ciepło pieca niechybnie sprawią, że chory się spoci, ale lud, zapominając o naukowych przesłankach na rzecz przesądów, zmienia w zło to, co być może dawniej wychodziło na dobre. Przypadek tutaj przedstawiony został mi opowiedziany jako prawdziwy, a przede wszystkim nieodosobniony”.

jako znawczyni Sardynii. Kościałkowska rezygnuje jednak z tego wymiaru, zastępując przytoczony przypis krótką wzmianką: „Wyżej opisany sposób leczenia od ukąszenia tarantali [sic!], polegający na wywołaniu potów i wymiotów, jest dotąd w użyciu częstym wśród ludu pasterskiego Sardynii” (PR II, 80). Usunięcie osobistego wymiaru tej adnotacji i zastąpienie jej krótką wzmianką sprowadza ten opis do kategorii ciekawostki lokalnej, a w konsekwencji umożliwia zatarcie granic między autorką a tłumaczką. Zabieg ten jednak, choć oddala przekład od jego filologicznej wierności, przyczynia się do interpretacji tekstu nie tyle jako etnograficznego zapisu rzeczywistości sardyńskiej, ile baśni na pograniczu mitu i rzeczywistości.

Zakończenie

W archiwaliach Kościałkowskiej, przybliżanych i omawianych przez Dawida Marię Osińskiego, odnaleźć można ślady jej refleksji translato logicznej, w której wskazuje ona na szerokie zadania tłumacza:

Tłumacz – i to nie tylko ten, co się na arcydzieła poezji porywa, lecz każdy pragnący obiegu piśmiennictwa utwór sercem przywrócić, baczyć winien, by utwór ten istotnie zasługiwał na przekład lub wypełniał w stosunku do ogólnej literatury jakąś lukę w danym narodowym piśmiennictwie – winien znać gruntownie język, z którego przekład ma być dokonany i to nie tylko gramatycznie, lecz z ducha geniusza, w rzeczonyj mowie właściwego; winien też znać epokę, z której upatrzone dzieło zapożycza. Winien nadto wniknąć w myśl autora, we właściwości jego stylu, zespolić się z nim jak najściślej, dobierając ze skarbcza ojczyznej swej mowy wartości najodpowiedniejsze dla zmiany wartości oryginału²⁵.

Powinności, jakie zarysowuje tłumaczowi Kościałkowska w swoich zapiskach, jedynie częściowo znajdują odzwierciedlenie w jej własnej praktyce przekładowej. Wstęp do *Po rozwodzie* pokazuje, że

²⁵ Archiwalia Wilhelminy Zyndram-Kościałkowskiej znajdujące się w Litewskim Państwowym Archiwum Historycznym w Wilnie, cyt. za: D.M. Osiński, *Jej Miam...*, s. 129.

celem Kościałkowskiej było przywrócenie literaturze polskiej specyficznie pojmowanej klasycznej prostoty i autentyczności przekazu, a tym samym stworzenie opozycji wobec modernizmu. Temu zadaniu wydaje się służyć także marginalizacja elementów wskazujących na zanurzenie powieści w aktualnej włoskiej rzeczywistości oraz swoista mityzacja tekstu, wynikająca z ograniczenia jego etnograficznej dokładności. Dzięki temu *Po rozwodzie* staje się opowieścią przedstawiającą uniwersalne namiętności i porywy serca, mogące rozgrywać się w każdej przestrzeni i czasie, a tym samym ma prawo zakorzenić się w obcym sobie środowisku kulturowym.

Bibliografia

- [anonim], *Teatr i literatura*, „Kurier Codzienny” 1899, nr 348.
- Bordzoł P., *Warszawsko-grodziński trójkąt (auto)biograficzny. Listy Leopolda Meyeta do Wilhelminy Zyndram-Kościałkowskiej*, „Sztuka Edycji” 2022, nr 1, <https://doi.org/10.12775/SE.2022.0003> (dostęp 25.02.2023).
- Deledda G., *Dopo il divorzio con appendici di lettere e scritti inediti*, wprowadzenie i red. G. Porru, posłowie M. Pusceddu, Nuoro 2022.
- Deledda G., *Po rozwodzie*, tłum. W. Zyndram-Kościałkowska, Warszawa 1904.
- Dubravec Lobaš D., *Grazia Deledda e la „piccola avanguardia romana”*, Roma 2011.
- Even-Zohar I., *Miejsce literatury tłumaczonej w polisystemie literackim*, w: *Współczesne teorie przekładu. Antologia*, red. P. Bukowski, M. Heydel, Kraków 2009.
- Franceschi F., *I progetti per l'introduzione del divorzio in Italia in epoca post-unitaria*, „Stato, Chiese e pluralismo confessionale” 2012, nr 34, <http://doi.org/10.13130/1971-8543/2523> (dostęp 25.02.2023)
- Grangani C., *Un io titanico per un'umile verità»: ideologia e disegno letterario in „Avanti il divorzio” di Anna Franchi*, w: *Sottoboschi letterari. Sei case studies fra Otto- e Novecento*, red. O. Frau, C. Grangani, Firenze 2011.
- Heyer-Caput M., *„Dopo il divorzio” (1902, 1905, 1920) di Grazia Deledda: opus in fieri sul riso del moderno*, „Altrelettere” 2013, https://www.altrelettere.uzh.ch/article/view/al_uzh-13 (dostęp 25.02.2023).
- King M., *Grazia Deledda: A Legendary Life*, Leicester 2005.
- Kozma J., *Grazia Deledda: A Life*, w: *The Challenge of the Modern: Essays on Grazia Deledda*, red. S. Wood, Leicester 2007.
- Kujawska-Lis E., *Dickens in Poland*, w: *The Reception of Charles Dickens in Europe*, red. M. Hollington, vol. 2, London 2013.

- Łukaszewicz J., *Deledda tradotta in polacco da Wilhelmina Zyndram-Kościałkowska (1904–1909)*, w: *Sento tutta la modernità della vita. Attualità di Grazia Deledda a 150 anni dalla nascita. Miscellanea*, red. D. Manca, Cagliari 2022.
- Miszalska J., *La fortuna critica di Grazia Deledda in Polonia*, w: *Sento tutta la modernità della vita. Attualità di Grazia Deledda a 150 anni dalla nascita. Miscellanea*, red. D. Manca, Cagliari 2022.
- Miszalska J., *Quando le donne traducono donne. Grazia Deledda in Polonia*, w: *Altre. Il doppio e le alterità femminili nella cultura italiana ed europea*, red. A. Tylusińska-Kowalska, D. Lipszyc, G. Gilloni-Gaździńska, Warszawa 2019.
- Mlekicka M., *Wydawcy książek w Warszawie w okresie zaborów*, Warszawa 1987.
- Osiński D.M., *Aforyz(m)owanie Wilhelminy Zyndram-Kościałkowskiej jako forma modalności autobiograficznej*, „Tekstualia” 2020, nr 2, <http://doi.org/10.5604/01.3001.0014.3816> (dostęp 25.02.2023).
- Osiński D.M., *Jej Miriam. Wilhelminy Zyndram-Kościałkowskiej refleksja nad koncepcją sztuki i kultury Zenona Przesmyckiego*, „Przegląd Humanistyczny” 2017, z. 4, <http://doi.org/10.5604/01.3001.0012.0670> (dostęp 25.02.2023).
- Osiński D.M., *Materia biografii jako pamięć kultury. Wilhelmina Zyndram-Kościałkowska o Elizie Orzeszkowej – próba rekonstrukcji archiwalnej*, w: *Eliza Orzeszkowa. Pamięć kultury. Studia i głosy*, red. J. Ławski, S. Musijenko, Białyсток–Grodno 2019.
- Osiński D.M., *Polityka na starość. Autobiograficzne zapisy Wilhelminy Zyndram-Kościałkowskiej – paralele*, w: *Komunikowanie polityk(i) w literaturze i mediach*, red. M. Pataj, E. Pawlak-Hejno, Lublin 2021.
- Osiński D.M., *Wilhelminy Zyndram-Kościałkowskiej próby oceny dramatu i teatru*, w: *Polska krytyka teatralna XIX wieku – postaci i zjawiska*, red. M. Gabryś-Sławińska, Lublin 2017.
- Seymour M., *Debating divorce in Italy. Marriage and the Making of Modern Italians, 1860–1974*, New York 2006.
- Szymanowska J., *Literatura włoska w polskiej krytyce literackiej*, w: *Słownik polskiej krytyki literackiej 1764–1918. Pojęcia – terminy – zjawiska – przekroje*, red. nauk. J. Bachórz et al., t. 1, Toruń–Warszawa 2016.
- Szymanowska J., *Refleksje na marginesie polskich przekładów „Trionfo della morte” Gabrieli D’Annunzia*, „Italica Wratislaviensia” 2010, nr 1, <http://doi.org/10.15804/IW.2010.01.04> (dostęp 25.02.2023).
- Święch J., *Przekład na warsztacie badacza literatury*, w: *tenże, Z historii i poetyki przekładu*, Lublin 2021.
- Święćkowska T., *Kochani krwio pijce. Własność literacka i prawo autorskie w XIX-wiecznej Polsce*, Kraków 2018.
- Troja de E., *Anna Franchi: l’indocile scrittura. Passione civile e critica d’arte*, Firenze 2016.

A translation as the battlefield between the tradition and modernity. *Dopo il divorzio* by Grazia Deledda translated by Wilhelmina Zyndram-Kościałkowska

Summary

The article analyses strategies utilised by Wilhelmina Zyndram-Kościałkowska, a translator of the novel *Dopo il divorzio* by Grazia Deledda, to introduce Deledda's works on the Polish literary market. The text shows ways in which characteristics of Deledda's works and Kościałkowska's translation strategies serve to minimise the effect of foreignness and to present Deledda's works as important argument in the polemics between the literary tradition and the modernity. In consequence, the Polish translation of *Dopo il divorzio* may be viewed as an act of an influence on a Polish literary system.

Słowa kluczowe: historia przekładu, krytyka przekładu, recepcja literatury włoskiej, tradycja literacka

Key words: history of translation, critics of translation, reception of Italian literature, literary tradition

MAŁGORZATA ŚLARZYŃSKA*

ORCID 0000-0001-5948-698X

Uniwersytet Kardynała Stefana Wyszyńskiego w Warszawie

POLSKI WYGNANIEC. TEOFIL LENARTOWICZ W OCZACH GIOVANNIEGO PAPINIEGO

Postać i twórczość Teofila Lenartowicza w perspektywie włoskiego okresu życia poety stały się już przedmiotem analiz¹. Mimo to można wskazać na niepogłębione dotychczas aspekty jego pobytu we Włoszech i kontaktów z przedstawicielami włoskiego życia kulturalnego. Do epizodów, które dotychczas nie zostały szczegółowo opisane

* Dr MAŁGORZATA ŚLARZYŃSKA – doktor nauk humanistycznych, absolwentka filologii włoskiej (Katedra Italianistyki Wydziału Neofilologii UW) oraz filologii polskiej (Wydział Polonistyki UW). Autorka dwóch książek: *Włosi w Polsce Stanisława Augusta. Słownik obecności* (2012), *Obraz literatury włoskiej w Polsce lat 70. i 80. XX wieku na łamach „Literatury na Świecie”* (2017). Jej zainteresowania naukowe koncentrują się wokół zagadnień związanych z historią i teorią przekładu literackiego, współczesną literaturą włoską i polską oraz studiami porównawczymi relacji literackich i przekładowych w zakresie włoskiego, angielskiego i polskiego obszaru językowego.

¹ Z obszerniejszych pozycji na ten temat zob.: M. Bartnikowska-Biernat, *Teka florencka Teofila Lenartowicza. Wokół twórczości literackiej i rzeźbiarskiej*, Kraków 2020; J. Kasprówicz, *Lirnik mazowiecki*, Lwów 1893; tegoż, *Liryka Teofila Lenartowicza*, „Pamiętnik Literacki” 1905, z. 2/3; H. Biegeleisen, *Lirnik mazowiecki. Jego życie i dzieła w świetle nieznannej korespondencji poety*, Warszawa 1913; L. Bernardini, *Wiek XIX: Polacy we Florencji w ramach Grand Tour i emigracji*, w: *A Firenze con i viaggiatori e residenti polacchi – Florencja polskich podróżników i mieszkańców*, testo e cura L. Bernardini, fot. M. Agus, trad. dall’ital. al pol. di T.M. Wątor-Torelli, trad. dall’ital. all’ingl. di H.M. Roberts, Firenze 2005; J. Nowakowski, *Wstęp*, w: T. Lenartowicz, *Wybór poezyj*, oprac. J. Nowakowski, Wrocław–Warszawa–Kraków–Gdańsk 1972.

w badaniach, należy relacja polskiego poety z innym znaczącym twórcą – włoskim pisarzem Giovannim Papinim.

Papini wywodził się z Florencji i tam też miał szansę spotkać Lenartowicza, który w mieście nad Arno zamieszkał w roku 1860² i pozostał tam do śmierci. Obu artystów dzieliła różnica wieku – włoski pisarz urodził się w 1881 r., polski poeta – w 1822. Spotkali się tylko raz – podczas spaceru w okolicach Florencji w roku 1892, pod sam koniec życia Lenartowicza, który zmarł w lutym 1893 r. Polski poeta był już zatem w zaawansowanym wieku, podczas gdy Giovanni miał zaledwie jedenaście lat i towarzyszył ojcu, zaprzyjaźnionemu z Lenartowiczem. Papini po latach opisał okoliczności tego spotkania w opowiadaniu *L'esule polacco* z tomu *Passato remoto (1885–1914)*, stanowiącym część późniejszego cyklu *Autoritratti e ritratti*. Opowiadanie nie było dotychczas tłumaczone na język polski i nie przywoływano go w polskich badaniach nad życiem Lenartowicza – warto ten brak uzupełnić, gdyż stanowi ono interesujący przyczynek do włoskiego okresu życia poety. Jednocześnie warto jest przypomnieć w perspektywie twórczości i biografii Giovanniego Papiniego, jednego z największych pisarzy dwudziestowiecznych Włoch, do którego twórczości ostatnio coraz częściej wraca się we włoskim życiu literackim³. Celem niniejszych rozważań będzie zatem bliższe przyjrzenie się spotkaniu dwóch literatów na skrzyżowaniu kultur polskiej i włoskiej. Tekstowi towarzyszy polski przekład opowiadania Papiniego *L'esule polacco*.

² Tablica upamiętniająca miejsce zamieszkania Lenartowicza znajduje się przy Via Montebello 28 (wcześniej 24, zob. M. Bartnikowska-Biernat, *Teka florencka Teofila Lenartowicza...*, s. 19), miejsce to wspomniane jest również w przywoływanym dalej opowiadaniu Papiniego. Jako miejsce zamieszkania poety na początku lat siedemdziesiątych wymieniana jest również Piazza della Croce al Trebbio 4, niedaleko Santa Maria Novella, jak informuje „Journal de Florence” z 15 VI 1873 r. (zob. L. Bernardini, *Wiek XIX: Polacy we Florencji...*, s. 81).

³ Warto przypomnieć wydany w 2022 r. tom opowiadań, który zyskał szeroki rozgłos w mediach włoskich: G. Papini, *I racconti*, a cura di R. Bruni, wstęp V. Santoni, posłowie A. Raveggi, Firenze 2022.

Świadectwa lektury

Zbiór opowiadań *Passato remoto* opublikowany został w roku 1948 przez florenckie wydawnictwo Ponte alle Grazie. Jego redakcją zajęła się wnuczka Papiniego – Anna Casini Paszkowski, która w ostatnich latach życia pisarza pomagała w spisywaniu jego prac. Należy podkreślić tu kontekst polski w rodzinie Papinich, który zaistniał w efekcie małżeństwa jednej z córek pisarza, Violi⁴, ze Stanislao Paszkowskim. Stanislao (1905–1987) był synem Karola Paszkowskiego⁵ (1872–1940), właściciela piwiarni, która przekształciła się w słynną i działającą do dziś kawiarnię Paszkowski we Florencji. Caffè Paszkowski była w początkach XX w. miejscem spotkań ówczesnych literatów, stałym jej bywalcem był także Giovanni Papini, niemniej odwiedzali ją również Polacy: m.in. Jan Kasprowicz, Leopold Staff, Stefan Żeromski.

Opisane w opowiadaniu *L'esule polacco* spotkanie Giovanniego Papiniego z Lenartowiczem zostało wspomniane w nieznanym do tychczas szerzej artykule Leonarda Kociemskiego z roku 1949⁶. Kociemski (1882–1975) tłumaczył na język włoski m.in. utwory Stanisława

⁴ Viola i Stanisław mieli dwoje dzieci: Annę (Casini Paszkowski) oraz Giovanniego, artystę grafika. Zob. też wspomnienia Violi Papini Paszkowski, obejmujące w szczególności zapis rozmów z chorym ojcem w 1955 r. V. Paszkowski, *La bambina guardava*, Milano 1956. Ciekawa jest również korespondencja Ardengo Soffici ze Stanislao Paszkowskim: „*Vedo che il cielo tende a schiarirsi*”. *Lettere a Stanislao Paszkowski (1945–1946)*, red. A. Casini Paszkowski, Prato 2009.

⁵ Karol Paszkowski – syn Jana, uczestnika powstania styczniowego, był przez długi czas najważniejszą osobą w środowisku polskiej emigracji we Florencji. Przybywający do miasta nad Arno Polacy podążali do niego, by wpisać się do rejestru zatytułowanego *Polska we Florencji* – przez długi czas był on uznawany za zaginiony, lecz odnalazł się po latach. Zob. M. Gratkowska-Scarlini, *Karol Paszkowski – „Kościuszko nad brzegiem Arno”, „Polonia Włoska”* 2011, nr 1/2, s. 22–23. Zob. też L. Bernardini, *Karol Paszkowski*, w: *A Firenze con i viaggiatori...*, s. 168–169; T. Spignoli, *Caffè letterari a Firenze*, Firenze, 2009, s. 74–81.

⁶ Zob. L. Kociemski, *Il Poeta esule sulle rive dell'Arno. Teofilo Lenartowicz, „Firenze e il mondo”* 1949, nr 3/4, s. 16.

Przybyszewskiego i Stefana Żeromskiego⁷, był też publicystą, pisarzem – autorem tomu włoskich poezji *Dal solco toscano* (Z toskańskiej ziemi), wydanego w roku 1949⁸. Uznawano go za „Polaka zitalianizowanego podczas długiego pobytu we Włoszech”⁹. Tekst *Il Poeta esule sulle rive dell’Arno*. Teofilo Lenartowicz Kociemski opublikował niebawem po ukazaniu się tomu *Passato remoto* (nazwanego przez niego „recente volume”¹⁰). Opowiadanie Papiniego określił w nim jako piękne wspomnienie o poecie, przypominając na koniec treść tablicy pamiątkowej poświęconej polskiemu twórcy przez florenckich przyjaciół i umieszczonej na budynku, w którym mieszkał, przy Via Montebello 28: „*Teofilo Lenartowicz / polacco / poeta insigne e scultore / esule per la libertà / amò l’Italia quale seconda patria / e qui dove visse morì il 3 febbraio 1893*”¹¹. Dodajmy, że opowiadanie Papiniego jest

⁷ S. Przybyszewski, *Per la felicità*, trad. di L. Kociemski, Milano 1921; S. Żeromski, *Gli echi del bosco*, a cura di L. Kociemski, Milano 1923. Książki zostały zrecenzowane przez Ettore Lo Gatto, zob. L. Costantino, *Due ‘compagni di strada’ della polonistica italiana: Ettore Lo Gatto e Andrzej Zieliński, Maestri della polonistica italiana. Atti del convegno dei polonisti italiani 17–18 ottobre 2013*, Roma 2014, s. 43.

⁸ L. Kociemski, *Dal solco toscano*, Causa santa del popolo polacco, Pisa – Nistri Lischi 1949. Co ciekawe, na jednej ze stron reklamujących to wydanie sam Kociemski określany jest jako „esule polacco” (polski wygnaniec), por. <https://www.maremagnum.com/libri-antichi/dal-solco-toscano/163683359> (dostęp 18.09.2022).

⁹ Jak określony został w *Dizionario degli italiani d’oggi* w 1928 r., gdzie wskazane są również jego pseudonimy: Nello Bertelli oraz Kappa. Zob. P. Fornaro, *Note su alcuni storici polacchi del risorgimento italiano*, „Kwartalnik Neofilologiczny” 2016, z. 2, s. 209. Pod pseudonimem Nello Bertelli opublikował tłumaczenie na włoski broszury Stanisława Sławskiego *La Polonia e gli interessi della Prussia Orientale* z 1925 r. Spośród publikacji Kociemskiego można wymienić m.in. *Pilsudski: uomo, opera, carattere*, Milano 1920. Zob. też A. Frateili, *Polonia frontiera d’Europa*, Milano 1938; S. Santoro, *L’Italia e l’Europa orientale. Diplomazia culturale e propaganda 1918–1943*, Milano 2005.

¹⁰ L. Kociemski, *Il Poeta esule sulle rive dell’Arno...*, s. 16.

¹¹ „Teofil Lenartowicz / Polak / wybitny poeta i rzeźbiarz / wygnaniec za wolność / pokochał Włochy jako drugą ojczyznę / i tu gdzie żył, zmarł 3 lutego 1893 roku”. Za życia Lenartowicza dom przy Via Montebello miał numer 24, odnotowany w korespondencji poety, obecnie kamienica ma numer 28 i nad tablicą pamiątkową umieszczoną nad wejściem znajduje się popiersie poety autorstwa Mieczysława

jedynym włoskim tekstem literackim poświęconym Lenartowiczowi, jaki został przywołany w artykule Kociemskiego.

O opowiadaniu Papiniego poświęconym polskiemu poecie wspomina również Luca Bernardini w publikacji dotyczącej polskiej obecności osiedleńczej we Florencji: „Postać Lenartowicza tak bardzo wrosła we florentyński pejzaż, że znajdujemy o niej wzruszające wspomnienie Giovanniego Papiniego w *Autoritratti e ritratti*”¹².

Obraz Lenartowicza we wspomnieniu Papiniego-syna

Kontakty z polskim poetą – ze względów pokoleniowych – dotyczyły przede wszystkim ojca włoskiego pisarza, Luigiego, który był właścicielem sklepu z meblami przy Borgo degli Albizi we Florencji¹³. Jako garybaldczyk walczył pod Volturmo oraz Aspromonte – i to właśnie kontekst militarny zbliżył go do Lenartowicza. Garybaldzcy¹⁴ zorganizowali we Florencji oddziały mające wesprzeć Francesco Nullo, którego Luigi Papini poznał w więzieniu po walkach pod Aspromonte, w wyprawie do Polski, by wziąć udział w powstaniu styczniowym. W trakcie przygotowań – które z powodu śmierci Nulla i niepowodzenia powstańców nie doprowadziły w efekcie do wyjazdu – ojciec włoskiego pisarza poznał przebywającego już wówczas we Włoszech Lenartowicza.

O swym ojcu Giovanni Papini pisał, że był człowiekiem „małomównym, przejawiającym ciekawość intelektualną większą niż właściwa dla jego stanu”¹⁵. Co interesujące w kontekście omawianego opowiadania, Papini wspominał, że w każdą niedzielę ojciec zabierał go za miasto: „Szliśmy sami, po jedzeniu, nie rozmawialiśmy. Tata znał szczególnie drogi – samotne, opuszczone, trudno dostępne, po

Zawiejskiego. Por. też J. Fert, *Teofil Lenartowicz i Julia Jabłonowska w świetle nieznannej korespondencji*, „Roczniki Humanistyczne”, 2003, t. LI, z. 1, s. 175.

¹² L. Bernardini, *Wiek XIX: Polacy we Florencji...*, s. 82.

¹³ Zob. A. Casini Paszkowski, *Giovanni Papini: vita e opere*, w: *Incontriamo Papini*, a cura di A. Casini Paszkowski, Brescia 1986, s. 5.

¹⁴ Zob. R. Ridolfi, *Vita di Giovanni Papini*, Milano 1957, s. 40.

¹⁵ Cyt. za A. Casini Paszkowski, *Giovanni Papini: vita e opere*, s. 5.

których można było się przechadzać, nie spotykając nikogo¹⁶. Właśnie podczas jednej z takich regularnych niedzielnych wycieczek ojciec i syn spotkali Teofila Lenartowicza.

W zawartym w opowiadaniu opisie polskiego poety Giovanni Papini podkreśla, że mimo zaawansowanego wieku oczy Lenartowicza pozostały młode – „z pogodnym młodzieńczym światłem w jasnych oczach”¹⁷. Postać Lenartowicza zrobiła na przyszłym pisarzu duże wrażenie – natychmiast zrozumiał on, że ma do czynienia z prawdziwym poetą.

W wypowiedziach Lenartowicza z opowiadania Papiniego odnaleźć można kluczowe dla biografii i twórczości poety fakty – narodziny w Warszawie i mazowieckie korzenie, emigracyjna tułaczka. Wspominane jest również zamiłowanie do prostego życia niższych warstw społecznych, z którymi Lenartowicz identyfikuje się jako wieszcz i artysta, skontrastowanego z dworskim przepychem – przemijającym i niegwarantującym wieczności. Echa takiego postrzegania rzeczywistości społecznej, doceniającego ludzi najuboższych, „którzy zawsze byli przedmiotem szczególnej uwagi Lenartowicza”¹⁸ i dla których poeta-wieszcz jest punktem odniesienia, gdyż daje im głos, którego są pozbawieni ze względu na swoją pozycję społeczną, można znaleźć w jego *Album włoskim*.

Nawiązanie Lenartowicza podczas spotkania z Papinimi – ojcem i synem – do historii polskich walk narodowyzwoleńczych wpisuje się ponadto w typowe dla poety w okresie włoskim poczucie misji szerzenia wśród Włochów wiedzy o sytuacji politycznej Polski i polskich patriotów. Zadanie to realizował on w ramach wykładów w bolońskiej Akademii im. Adama Mickiewicza, w swojej twórczości artystycznej i podczas wystąpień publicznych¹⁹.

¹⁶ Tamże.

¹⁷ G. Papini, *Polski wygnaniec*, tłum. M. Ślarzyńska, zob. załącznik do niniejszego tekstu.

¹⁸ M. Bartnikowska-Biernat, *Teka florencka Teofila Lenartowicza...*, s. 85.

¹⁹ Tamże, s. 124. Zob. też M. Bartnikowska-Biernat, *Teofil Lenartowicz jako wykładowca Akademii im. Adama Mickiewicza w Bolonii – na podstawie niepublikowanych źródeł Biblioteca Comunale dell'Archiginnasio*, „Prace Filologiczne.

W zarysowanym przez Papiniego portrecie Lenartowicza ujawniają się zatem najważniejsze wątki związane z jego życiem, postawą i twórczością. Wspomnienie postaci polskiego poety było tylko jednym z wielu motywów, dowodzących szerokiego zainteresowania kulturą europejską, jakie podjął Papini w swej wielowątkowej i zróżnicowanej tematycznie działalności pisarskiej. Również ze strony polskiej w latach przedwojennych odnotować można duże zaciekawienie jego twórczością: w dwudziestoleciu międzywojennym Giovanni Papini należał do najchętniej przekładanych współczesnych pisarzy włoskich, na co zwraca uwagę Krzysztof Żaboklicki²⁰.

Przyroda

Jak pisze Magdalena Bartnikowska-Biernat, „Lenartowicz na każdym kroku podkreślał swoją przynależność do kultury wsi”²¹. W opowiadaniu *Lesule polacco* wątek ten również stanowi istotny motyw. Polski poeta już w pierwszych słowach kierowanych do ojca Papiniego wspomina o swoim wiejskim pochodzeniu – mówi, że urodził się w Warszawie, ale to wiejski krajobraz był tłem jego dzieciństwa i dorastania. Mazowiecka przyroda jest dla niego punktem odniesienia i źródłem inspiracji, dlatego Lenartowicz poszukuje namiastki ży-

Literaturoznawstwo” 2021, nr 11, s. 367–375. Autorka pisze o entuzjastycznych reakcjach włoskiej publiczności na wykłady Lenartowicza, czego dowodem jest m.in. anonimowy artykuł w „Gazzetta d’Italia” z 6 VI 1880 r.: „Potem pan Teofil Lenartowicz odczytał swoje uczone przemówienie, przerywane co najmniej dziesięciokrotnie entuzjastycznymi owacjami, w którym wykazał, jak narodziła się polska poezja naszego stulecia: udowodnił, że pieśni polskie nie są jedynie wytworami fantazji, ale echem rzeczywistego stanu ojczyzny; traktował też o pismach politycznych Mickiewicza” (tamże, s. 371). O inauguracyjnym wykładzie Lenartowicza w Akademii bolońskiej wspomina Andrea De Carlo w: *Józef Ignacy Kraszewski i jego relacje z literatami włoskimi*, w: *Literatura polska w świecie*, t. 3: *Obecności*, red. R. Cudak, Katowice 2010, s. 394–403.

²⁰ „Quanto agli autori dell’epoca, le preferenze dei traduttori andarono in primo luogo a Giovanni Papini (10 titoli tradotti, dalle *Memorie d’Iddio* a *Gog* e a *Dante vivo*)” (K. Żaboklicki, *La letteratura italiana in Polonia*, „Inventario”, Anno XXIII, n. 13, Nuova Serie, Verona 1985, s. 130).

²¹ M. Bartnikowska-Biernat, *Teka florencka Teofila Lenartowicza...*, s. 10.

ciodajnego krajobrazu w drzewach z okolic Florencji. Jednak włoska flora jest tylko dalekim echem polskiej przyrody: „Te wasze laski z dąbczaków nie mają w sobie wspaniałości i tajemniczości lasów mojej Polski, lecz i tak niosą pocieszenie mojemu sercu i rozbudzają we mnie poezję”²². Przyroda jest przez Lenartowicza postrzegana przez pryzmat jego tęsknoty za ojczyzną – tokański las staje się w tej perspektywie portalem mogącym przenieść poetę, choćby na chwilę, w rodzimy kontekst i pozwalającym złagodzić nieco bolesne poczucie wygnania: „[...] wyruszam w poszukiwaniu odrobiny lasu, który przypomniałby mi mą utraconą ojczyznę. [...] Powracają mi w pamięci i na usta moje dawne pieśni, i czuję się mniej samotny i mniej się czuję wygnańcem”²³. Również Leonard Kociemski zwraca uwagę przede wszystkim na dalekie skojarzenie z ojczystymi lasami, jakie u Lenartowicza wywołuje tokańska przyroda²⁴. Szukanie powinowactw między realiami polskimi i włoskimi było częstym motywem peregrynacji okresu romantyzmu – Diana Kozińska-Donderi zauważa, że „wypatrywanie wszelkich podobieństw do Ojczyzny było [...] cechą wspólną wszystkich romantycznych wędrowców”²⁵.

Giovanni Papini także był wrażliwy na przyrodę, którą zwykł obserwować w trakcie swoich wycieczek w okolicach Florencji – najpierw z ojcem, potem samotnie, z rodziną lub przyjaciółmi. Opisy wypraw nad rzekę, wędrowek po Florencji, Livorno i innych okolicznych miastach, kontemplacja wodnych krajobrazów stanowią istotną część twórczości Papiniego. Przejawia się w nich głęboka wrażliwość, zmysł obserwacyjny oraz siła życiowa nadająca kierunek intensywnym peregrynacjom. Giorgio Luti zwraca uwagę na potencjał narracyjny diarystycznych szkiców poświęconych młodzieńczym

²² G. Papini, *Polski wygnaniec*, tłum. M. Ślarzyńska, zob. załącznik do niniejszego tekstu.

²³ Tamże.

²⁴ L. Kociemski, *Il Poeta esule sulle rive dell'Arno...*, s. 16.

²⁵ D. Kozińska-Donderi, *Obraz Włoch i motywy włoskie w prozie polskiej 1918–1956*, Wrocław 2003, s. 56. Zob. też M. Bartnikowska-Biernat, *Teka florencka Teofila Lenartowicza...*, s. 57.

wędrownikom²⁶ – dotyczy to również wyprawy, podczas której młody Giovanni miał szansę spotkać polskiego poetę.

Do późnych lat Papini kontynuował zwyczaj dalekich wędrówek po okolicach Florencji. Po jednym z takich spacerów z żoną Giacintą do opactwa San Miniato pisarz stwierdził:

Przychodzę w te miejsca co najmniej od sześćdziesięciu lat, a jednak wzruszają mnie one zawsze i stanowią pocieszenie. Te łagodne wzgórza, w pełni moje we wspomnieniach i w poezji, to jedna z niewielu rzeczy sprawiających, że zapominam o haniebnym zeszcpeceniu mojego miasta²⁷.

Obserwacje te zawarł w jednym z krótkich tekstów nazwanych *Schegge* (*scheggia* wł. odłamek, drzazga, fragment), dyktowanych wnuczce Annie Casini Paszkowski od roku 1954 – dwa lata przed śmiercią – które opublikowane zostały w „Corriere della Sera”, a później w ostatnim zbiorze pism *La spia del mondo*²⁸. Papini ze względu na postępującą utratę wzroku nie był już w stanie samodzielnie spisywać swoich tekstów. Wspominane tu opactwo San Miniato leży nieopodal doliny rzeki Ema, którą przyszedł włoski pisarz jako dziecko przechadzać się wraz z ojcem w roku 1892 w kierunku wzgórza Fattucchia.

Wędrownika ta opisana została w opowiadaniu *L'esule polacco*, które stanowi istotne dopełnienie portretu Lenartowicza na emigracji we Włoszech i dowód żywego zainteresowania postacią polskiego poety ze strony włoskich pisarzy i mieszkańców Florencji. Prezentowane niżej tłumaczenie jest pierwszym polskim przekładem tego utworu.

²⁶ G. Luti, *Introduzione alla nuova edizione del diario e degli altri scritti inediti*, w: G. Papini, *Il non finito. Diario 1900 e scritti inediti giovanili*, introduzione di G. Luti e P. Casini, trascrizione e descrizione dei manoscritti, traduzione dal francese e note a cura di A. Casini Paszkowski, Firenze 2005, s. XIII.

²⁷ G. Papini, *Ritorno a San Miniato*, cyt. za A. Casini Paszkowski, *Giovanni Papini: vita e opere*, s. 15.

²⁸ G. Papini, *Ritorno a San Miniato*, w tegoż: *La spia del mondo. Schegge di poesia e di esperienza*, Firenze 1955.

GIOVANNI PAPINI
Polski wygnaniec²⁹

Pewnej słonecznej i samotnej niedzieli 1892 roku wspiąłem się wraz z tatą na szczyt wzgórza Fattucchia, które rozpościera się naprzeciw Santa Margherita a Montici i góruje nad srebrzysto zieloną doliną Ema. Była to jedna z naszych ulubionych tras przechadzek, ponieważ w pewnym momencie szło się wśród otwartych zarośli, które sprawiały wrażenie dzikiej natury, co bardzo nam się podobało. Na szczycie wzgórza Fattucchia znajdowała się wiejska gospoda Bibiana, gdzie można było odpocząć, kontemplując szeroko rozpościerający się widok.

Tamtego dnia, schodząc ze wzgórza, zobaczyliśmy opartego o drzewo, pogrążonego w rozmyślaniach staruszka, który z odkrytą bielejącą głową mrucał do siebie niezrozumiałe słowa. Tato, gdy tylko się do niego przybliżył, rozpoznał go, zatrzymał się i zwrócił się do niego z pełnym szacunku powitaniem. Starszy człowiek wstał, zaskoczony i zmieszany, jak ktoś, kto budzi się nagle ze snu, i przez kilka minut milczał. Potem rozpoznał tatę, uściśnął mu z uśmiechem dłoń i zaczął mówić w bardzo dobrej jakości włoskim. Był to przystojny starszy człowiek, wysoki, szczupły, około siedemdziesiątki, jednak z pogodnym młodzieńczym światłem w jasnych oczach. On również wracał w kierunku Florencji, więc dołączył do nas.

– Jak wiecie, mówił tacie, urodziłem się w Warszawie, jednak dzieciństwo spędziłem na wsi i na zawsze pozostała mi tęsknota do drzew i samotności. Od ponad trzydziestu lat mieszkam we Florencji, w jednym z najdroższych mi miast świata, jednak mam wrażenie, że wśród tutejszych domów i murów brakuje mi powietrza. Za każdym razem, kiedy przyjazne słońce da mi znak, wyruszam w poszukiwaniu odrobiny lasu, który przypominałby mi mą utraconą ojczyznę. Te wasze lasy z dębczaków nie mają w sobie wspaniałości i tajemniczości lasów mojej Polski, lecz i tak niosą pocieszenie mojemu

²⁹ Przekład polski na podstawie wydania oryginalnego: G. Papini, *L'esule polacco*, w: tegoż, *Passato remoto (1885–1914)*, ricerche iconografiche, appendice e note a cura di Anna Casini Paszkowski, Ponte alle Grazie, Firenze 1994, s. 22–24.

sercu i rozbudzają we mnie poezję. W mej pamięci powracają i na usta cisną się dawne pieśni – jestem mniej samotny i mniej się czuję wygnancom.

W tamtym czasie zacząłem już wypełniać wierszami moje szkolne zeszyty i z entuzjazmem patrzyłem na starszego człowieka z obcego kraju. Od razu zrozumiałem, że obcuje z prawdziwym poetą. Dowiedziałem się później, że był to Teofil Lenartowicz, w istocie jeden z najpopularniejszych poetów polskiego romantyzmu, który po rewolucji 1848 roku w Polsce musiał opuścić ojczyznę i od 1860 przebywał we Florencji.

Tata zapytał o wieści z Polski.

– Martwi nie mają historii – odpowiedział Lenartowicz. – Uzbrojeni niewolnicy Cara czuwają nad bezbronnymi polskimi niewolnikami. Poeci milczą, patrioci cierpią. Po rozruchach 1863 roku mój lud zamknął się w bolesnym milczeniu. Czeka na znak. Jednak tylko europejska wojna będzie mogła przywrócić Polsce jej miejsce wśród narodów Europy. Włosi kochają Polskę, ale jest ona zbyt odległa i zbyt słaba.

Mówił coś jeszcze, ale nie wszystko rozumiałem i nie wszystko pamiętam. W pewnej chwili zawołał:

– Władcy znajdują się wysoko, na tronach, otoczeni flagami i strzelbami. Lecz śmierć schodzi na dół, na ziemię, i nie pozostaje po nich nic więcej poza imieniem, często przeklętym. Poeci żyją w ukryciu, w biedzie, tułając się po świecie, lecz nie umierają nigdy, bo ich pieśni niosą zawsze radość strapionym i dają głos tym, którzy nie mogą mówić.

Tymczasem dotarliśmy do Florencji i odprowadziliśmy poetę aż do jego domu przy Via Montebello – skromnego budynku, w którym umrze kilka miesięcy później, a na którym obecnie można zobaczyć pamiątkową inskrypcję i płaskorzeźbę z jego profilem.

Zapytałem tatę, jak się poznali. Opowiedział mi, że w czasie polskiego powstania 1863 roku pułkownik garybaldczyków Francesco Nullo, który był jego towarzyszem niedoli w więzieniu w forcie Bard po walkach pod Aspromonte, wyruszył do Polski z odsieczą na czele nielicznej grupy kompanów. We Florencji powstał pomysł utworzenia

legionu włoskiego, niemal w całości złożonego z garybaldczyków, który miał dołączyć do Nullo – wśród nich był również mój ojciec. Niepowodzenia powstańców i śmierć bohaterskiego Nullo zmusiły jednak ochotników do rezygnacji z wyjazdu. W takich właśnie okolicznościach zadzierzgnięta została przyjaźń mojego ojca z wielkim polskim wygnańcem.

przekład Małgorzata Ślarzyńska

Bibliografia

- Bartnikowska-Biernat M., *Teka florencka Teofila Lenartowicza. Wokół twórczości literackiej i rzeźbiarskiej*, Kraków 2020.
- Bartnikowska-Biernat M., *Teofil Lenartowicz jako wykładowca Akademii im. Adama Mickiewicza w Bolonii – na podstawie niepublikowanych źródeł Biblioteca Comunale dell'Archiginnasio*, „Prace Filologiczne. Literaturoznawstwo” 2021, nr 11.
- Bernardini L., *Wiek XIX: Polacy we Florencji w ramach Grand Tour i emigracji, w: A Firenze con i viaggiatori e residenti polacchi – Florencja polskich podróżników i mieszkańców*, testo e cura L. Bernardini, fot. M. Agus, trad. dall'ital. al pol. di T.M. Wątor-Torelli, trad. dall'ital. all'ingl. di H.M. Roberts, Firenze 2005.
- Biegeleisen H., *Lirnik mazowiecki. Jego życie i dzieła w świetle nieznannej korespondencji poety*, Warszawa 1913.
- Casini Paszkowski A., *Giovanni Papini: vita e opere*, w: *Incontriamo Papini*, a cura di A. Casini Paszkowski, Brescia 1986.
- Costantino L., *Due 'compagni di strada' della polonistica italiana: Ettore Lo Gatto e Andrzej Zieliński, Maestri della polonistica italiana. Atti del convegno dei polonisti italiani 17–18 ottobre 2013*, Roma 2014.
- De Carlo A.F., *Józef Ignacy Kraszewski i jego relacje z literatami włoskimi*, w: *Literatura polska w świecie*, t. 3: *Obecności*, red. R. Cudak, Katowice 2010.
- Fert J., *Teofil Lenartowicz i Julia Jabłonowska w świetle nieznannej korespondencji*, „Roczniki Humanistyczne”, 2003, t. LI, z. 1.
- Fornaro P., *Note su alcuni storici polacchi del risorgimento italiano*, „Kwartalnik Neofilologiczny” 2016, z. 2.
- Frateili A., *Polonia frontiera d'Europa*, Milano 1938.
- Gratkowska-Scarlini M., *Karol Paszkowski – „Kościuszko nad brzegiem Arno”*, „Polonia Włoska” 2011, nr 1/2.
- Kasprowicz J., *Lirnik mazowiecki*, Lwów 1893.
- Kasprowicz J., *Liryka Teofila Lenartowicza*, „Pamiętnik Literacki” 1905, z. 2/3.

- Kociemski L., *Dal solco toscano, Causa santa del popolo polacco*, Pisa – Nistri Lischi 1949.
- Kociemski L., *Il Poeta esule sulle rive dell'Arno. Teofilo Lenartowicz, „Firenze e il mondo”* 1949, nr 3/4.
- Kociemski L., *Pilsudski: uomo, opera, carattere*, Milano 1920.
- Kozińska-Donderi D., *Obraz Włoch i motywy włoskie w prozie polskiej 1918–1956*, Wrocław 2003.
- Luti G., *Introduzione alla nuova edizione del diario e degli altri scritti inediti*, w: G. Papini, *Il non finito. Diario 1900 e scritti inediti giovanili*, introduzione di G. Luti e P. Casini, trascrizione e descrizione dei manoscritti, traduzione dal francese e note a cura di A. Casini Paszkowski, Firenze 2005.
- Nowakowski J., *Wstęp*, w: T. Lenartowicz, *Wybór poezyj*, oprac. J. Nowakowski, Wrocław–Warszawa–Kraków–Gdańsk 1972.
- Papini G., *La spia del mondo*, Firenze 1955.
- Papini G., *L'esule polacco*, w: tegoż, *Passato remoto (1885–1914)*, ricerche iconografiche, appendice e note a cura di A. Casini Paszkowski, Firenze 1994.
- Papini G., *I racconti*, a cura di R. Bruni, wstęp V. Santoni, posłowie A. Raveggi, Firenze 2022.
- Papini G., *Passato remoto (1885–1914)*, ricerche iconografiche, appendice e note a cura di A. Casini Paszkowski, Firenze 1994.
- Paszkowski V., *La bambina guardava*, Milano 1956.
- Ridolfi R., *Vita di Giovanni Papini*, Milano 1957.
- Santoro S., *L'Italia e l'Europa orientale. Diplomazia culturale e propaganda 1918–1943*, Milano 2005.
- Spignoli T., *Caffè letterari a Firenze*, Firenze, 2009.
- “Vedo che il cielo tende a schiarirsi”. *Lettere a Stanislaw Paszkowski (1945–1946)*, a cura di A. Casini Paszkowski, Prato 2009.
- Żaboklicki K., *La letteratura italiana in Polonia*, „Inventario”, Anno XXIII, n. 13, Nuova Serie, Verona 1985.

Polish exile. Teofil Lenartowicz in the eyes of Giovanni Papini

Summary

This article focuses on Giovanni Papini's little-known short story *L'esule polacco* from the volume *Passato remoto* (1948) and the encounter between Teofil Lenartowicz and the Italian writer described in it. The meeting between the teenage Papini, who was wandering with his father through the hills around Florence, and the elderly Polish poet, who had been in Italy for years, took place in 1892. Papini's reminiscence evoked the most important elements of the characteristics of the figure and oeuvre of

Lenartowicz, in whom the Italian writer immediately recognised a true poet. Papini's reminiscence about of Lenartowicz left a trace in the perception of later Polish emigration in Italy, as evidenced by the recalled text by Leonardo Kociemski. The article is accompanied by a translation of the short story *L'esule polacco*, previously not translated into Polish.

Słowa kluczowe: Giovanni Papini, Teofil Lenartowicz, Florencja, polska emigracja do Włoch w XIX w., Polacy we Włoszech

Key words: Giovanni Papini, Teofil Lenartowicz, Florence, Polish emigration to Italy in the 19th century, Poles in Italy

APOLONIA FILONIK*

ORCID 0000-0002-0394-8433

Uniwersytet Warszawski

MOTYWY POLSKIE W TWÓRCZOŚCI KRYTYCZNOLITERACKIEJ ARRIGA BOITO. OD MICKIEWICZA DO ZACIŚNIĘTEJ PIĘŚCI

„Ogólnie rzecz biorąc, życie jest tu zdrowe, przeplatające ciężką pracę ze słodkim wypoczynkiem”¹ – tymi słowami Arrigo Boito (1842–1918), włoski kompozytor, librecista i poeta, podsumowuje w jednym z listów swoje refleksje dotyczące pobytu w Polsce – we wsi Mystki w powiecie wrzesińskim, w której mieszkała jego rodzina ze strony matki.

Związkami rodzinnymi tego twórcy z Polską zajmowali się dotychczas Walerian Preisner, Henryk Swolkień, Monika Woźniak i Dario Prola, bazujący w dużej mierze na monograficznym opracowaniu Piero Nardiego². W biografii Boita wielokrotnie możemy dostrzec jego zażyłość z ojczyzną matki, Józefy z Radolińskich, wyrażającą się

* Mgr APOLONIA FILONIK – absolwentka historii sztuki na Uniwersytecie Warszawskim i filologii włoskiej na Uniwersytecie Kardynała Stefana Wyszyńskiego w Warszawie. Autorka monografii galerii Gimpel Fils w Londynie (praca magisterska obroniona w 2016 r.) oraz pracy licencjackiej poświęconej twórczości Jhumpy Lahiri i Orneli Vorspi (publikacja w 2019 r.). Jej zainteresowania badawcze koncentrują się wokół sztuki XX w., w szczególności okresu po II wojnie światowej, sztuki i literatury migracyjnej oraz artystycznych i literackich relacji polsko-włoskich. Zawodowo redaktorka i tłumaczka języka włoskiego.

¹ A. Boito, List do Victorii Cimy, tłum. własne, cyt. za: D. Prola, *Viaggerò col cuore di Kościuszko: sui rapporti polacchi di Arrigo Boito*, „Kwartalnik Neofilologiczny” 2016, nr 2, s. 221.

² Zob. P. Nardi, *Vita di Arrigo Boito*, Milano 1942.

choćby zainteresowaniem polską literaturą, inspiracją polską kulturą i przyrodą czy w końcu otwartym poparciem dla uznania niepodległości tego kraju i polskich walk narodowowyzwoleńczych.

Niniejsze rozważania mają na celu zebranie i podsumowanie polskich motywów w twórczości krytycznoliterackiej Arriga Boito oraz opracowań powstałych na ten temat, z uwzględnieniem niedawno wydanego polskiego tłumaczenia *Noweli*, a także wskazanie nowych tropów interpretacyjnych. Jednocześnie artykuł ten jest wkładem w popularyzację wiedzy o poecie i jego działalności w kontekście polsko-włoskich kontaktów literackich XIX i XX w.

Arrigo Boito urodził się w Padwie jako syn Silvestra Boito – artysty niskiego pochodzenia – oraz hrabiny Józefy z Radolińskich *primo voto* Karśnickiej. Prowadzący dość beztroski żywot Silvestro poznał zamożną wdowę, córkę Piotra Leszczyca de Koszuty Radolińskiego, podczas podróży do Polski. Choć z zachowanej korespondencji jasno wynika, że Włoch nie darzył szczególnym uczuciem ani Józefy, ani jej ojczyzny, poślubił ją jednak na okazały posąg szlachcianki, dzięki któremu udało mu się rozwiązać swoje problemy finansowe³.

Para wzięła ślub i wyjechała do Włoch. Mimo że Silvestro podkreślał starszy wiek małżonki, para doczekała się dwóch synów: Camilla i Enrica, który później przyjął imię Arrigo. Boito nie tworzyli jednak szczęśliwej rodziny. Silvestro po niedługim czasie zdystansował się wobec żony i dzieci, odszedł z domu, roztrwonił posąg Józefy, po czym zmarł przedwcześnie. Skazana na skromne życie matka Arriga dbała jednak o wychowanie i wykształcenie synów. Niewiele o niej wiadomo, ale ze źródeł wynika, że starała się wpajać chłopcom kulturę, w której sama dorastała, ciesząc się ich szacunkiem⁴.

Porzuconą rodziną zaopiekował się rektor Akademii Sztuk Pięknych w Wenecji Pietro Selvatico. Starszy z synów, Camillo, który wykazywał zainteresowanie sztukami plastycznymi, wybrał karierę artystyczną. Natomiast Arrigo od początku przejawiał pasję muzyczne i taką obrał ścieżkę edukacji – najpierw w Wenecji, a następnie

³ Zob. W. Preisner, *Arrigo Boito i jego stosunki z Polską*, Toruń 1963, s. 8–9.

⁴ Tamże, s. 11.

w Mediolanie. Choć był raczej przeciętnym uczniem, przyznano mu stypendium, dzięki któremu mógł ukończyć naukę pomimo trudnej sytuacji finansowej rodziny⁵.

Młody Boito zarówno komponował, jak i pisał libretta, współpracując m.in. ze swoim wieloletnim przyjacielem Franco Faccio. Odbił też podróż do Paryża, gdzie poznał Gioacchina Rossiniego i Giuseppe Verdiego⁶. Z tym drugim nawiązał bliższe stosunki, które w przyszłości miały zaowocować słynnymi dziełami operowymi – *Otello* i *Falstaff*.

Paryskie życie było jednak na tyle kosztowne, że Arrigo po pewnym czasie zmuszony był szukać pomocy finansowej u polskich krewnych. Z wymiany listów z Camillo wynika, że obaj bracia regularnie korzystali ze wsparcia rodziny matki, która zresztą nigdy im go nie odmawiała ani nie wypominała. Część członków rodziny mieszkała na ziemiach polskich, inni przebywali we Włoszech. Arrigo zdecydował się pojechać do Polski, do wspomnianej już wsi Mystki w województwie wielkopolskim, w której mieszkała jego przyrodnia siostra Tekla Karśnicka⁷.

Boito odwiedził Mystki trzykrotnie: w roku 1862, 1865 i 1867. Za każdym razem był tu bardzo dobrze przyjęty – mógł nie tylko oddawać się pracy twórczej, ale również zażywać przyjemności wiejskiego życia zgodnego ze staropolską tradycją⁸, która jego ojcu wydawała się przed laty śmiertelnie nudna i miała zabijać artystycznego ducha⁹. Dla Arriga wręcz przeciwnie – nawet dość przygnębiająca jesienna aura była źródłem inspiracji, a diametralna zmiana środowiska z tętniącego życiem Paryża na senną polską wieś okazała się źródłem natchnienia i sprzyjała pracy twórczej¹⁰.

⁵ Tamże, s. 11–13.

⁶ Tamże, s. 15.

⁷ Tamże, s. 16–17.

⁸ A. Boito, List do Victorii Cimy, s. 221.

⁹ Zob. W. Preisner, *Arrigo Boito...*, s. 10.

¹⁰ Tamże, s. 63.

Naiwnością byłoby sądzić, że kolejne podróże do Polski były spowodowane wyłącznie sentymentem, nie zaś finansowymi potrzebami, nie ulega jednak wątpliwości, że Boita autentycznie pociągała polska kultura, czego nie ukrywał, wyrażając swój podziw m.in. dla polskich literatów. Wiadomo, że Mystki odwiedzał Józef Ignacy Kraszewski, który zajmował się przekładem *Boskiej komedii* Dantego na język polski, a prócz tego w 1867 r. prowadził w Krakowie i we Lwowie wykłady na temat włoskiego wieszca, które dwa lata później zostały wydane jako *Studja nad „Komedją Boską”*. Arrigo Boito, sam będąc wielkim miłośnikiem Dantego, bardzo cenił Kraszewskiego, czego dowodem jest dedykowany mu wiersz rozpoczynający się apostrofą „Chwała ci, Poeto” (1865)¹¹, a także list podpisany: „Oddany wielbiiciel / Arrigo Boito” (1880)¹².

Drugim polskim twórcą, którego Boito darzył chyba jeszcze większym uznaniem, był Adam Mickiewicz. Najśłynniejszy cytat z włoskiego kompozytora na temat naszego wieszca pochodzi ze studium *Mendelssohn in Italia*, w którym komplementuje go, opisując jako „niezmierzonego poetę *Dziadów* i *Pana Tadeusza*, czystego w formie jak Manzoni, w wyborze idei gigantycznego jak Szekspir, poetę na miarę Goethego, tytanicznego na równi z jakimś Grekiem, fantastycznego jak prorok; Mickiewicz, jeden z najśmielszych myślicieli wieku, przez najniewdzięczniejszą potomność zbyt mało kochany, zbyt zapomniany, złośliwie zapomniany nawet w swoim kraju, w jego smutnej Polsce”¹³. Wpływ Mickiewicza na Boita jest bardzo silny, co można zaobserwować z jednej strony w przekładach poematów polskiego wieszca na język włoski, których podjął się Boito, z drugiej zaś – w autorskiej twórczości poetyckiej Włocha.

¹¹ A. Boito, *A Giuseppe Ignazio Kraszewski, poeta polacco e commentatore della Divina Commedia*, Mystki, wrzesień 1865, tłum. K. Radwan w: K. Radwan, *Włoch bliski sercem Polsce*, „Tygodnik Demokratyczny” 1960, nr 3, cyt. za: W. Preisner, *Arrigo Boito...*, s. 66.

¹² A. Boito, List do Józefa Ignacego Kraszewskiego, Mediolan, 26 XI 1880 r., w: *Korespondencja Józefa Ignacego Kraszewskiego*, seria III: *Listy z lat 1863–1887*, t. 28: *B (Bialecki–Boyer)*, k. 387.

¹³ Cyt. za: W. Preisner, *Arrigo Boito...*, s. 73.

Boito na miarę swoich możliwości wspierał również sprawę polską. Utrzymywał kontakty z Józefem Ignacym Paderewskim, a w czasie I wojny światowej, dowiedziawszy się, że w Rzymie został zawiązany komitet *Pro Polonia* na rzecz zjednoczenia i niepodległości Polski, zwrócił się z prośbą do jego przewodniczącego o zapisanie go na listę członków¹⁴. Przy okazji zbliżającej się setnej rocznicy insurekcji kościuszkowskiej został poproszony przez Komitet Polski w Paryżu o przewiezienie urny z sercem Tadeusza Kościuszki do Muzeum Polskiego w Rapperswilu – co uczynił, dokumentując zdarzenie w jednym z listów. Został nawet przyjęty w poczet honorowych członków towarzystwa tego muzeum¹⁵.

Wszystkie te dowody zażyłości są niewątpliwie istotne, ale to nie one mają kluczowe znaczenie dla literackich związków Boita z Polską. Najważniejsza pozostaje jego aktywność jako poety i tłumacza. Już podczas pierwszego pobytu w Polsce Boito natchniony jesiennym krajobrazem napisał utrzymany w dekadentckim tonie wiersz *Contemplazione*, w którym obcowanie z polską przyrodą prowadzi go do refleksji nad śmiercią, wyobrażoną jako kroczący olbrzym, ciemna postać, której pięta zdeptuje ludzi, tak jak stopa poety zdeptała niechcący siedzącego na kwiecie owada¹⁶. Utwór ten uznawany jest za przykład wpływu ruchu *Scapigliatura*¹⁷, z którym Boito był w tamtym czasie związany.

W innych utworach poetyckich możemy dostrzec wyraźne związki z twórczością Mickiewicza. Pierwszym z nich jest *Le Sorelle d'Italia. Mistero* – utwór muzyczny skomponowany w roku 1861 wspólnie ze wspomnianym Franco Faccio. Autorem słów jest Boito, który określił swój poemat mianem misterium, odwołując się w przypisie do podtytułu bezpośrednio do Mickiewicza i tłumacząc go zgodnie

¹⁴ Zob. M. Woźniak, *I fratelli Boito e i loro contatti con la Polonia tra realtà e mito*, w: *Italia Polonia Europa. Scritti in memoria di Andrzej Litwornia*, a cura di A. Ceccherelli et al., Roma 2007, s. 405.

¹⁵ Zob. D. Prola, *Viaggerò col cuore di Kościuszko...*, s. 222–224.

¹⁶ A. Boito, *Tutti gli scritti*, a cura di P. Nardi, Milano 1942, s. 1371–1372, cyt. za: W. Preisner, *Arrigo Boito...*, s. 64–65.

¹⁷ W. Preisner, *Arrigo Boito...*, s. 65.

z romantyczną definicją misterium jako „utwór o treści nadprzyrodzonej i fantastycznej”. Reminiscencje dzieł polskiego wieszczki w utworze Boita uważnie prześledził Walerian Preisner – autor pierwszego opracowania o związkach Arriga Boita z Polską¹⁸.

Siostry Italii to inne narody – Grecy, Węgrzy oraz Polacy – które podobnie jak Włosi walczą o niepodległość. Zostały one alegorycznie przedstawione jako dziewczęta pochodzące z tych krajów. W utworze pojawiają się również chóry narodowe Włochów, Węgrów i Polaków. Wśród bohaterów znalazł się także, na wzór *Konrada Wallenroda*, wajdelota – „kapłan, prorok i poeta Litwinów” – jak objaśniał czytelnikom Boito – oraz Walkirie, których pochodzenie autor błędnie wywodzi z mitologii słowiańskiej¹⁹. W drugiej części utworu, poświęconej Polsce i Grecji, znajdujemy znacznie skróconą w stosunku do oryginału parafrazę mickiewiczowskich *Ksiąg narodu polskiego i pielgrzymstwa polskiego*. Boito dodał do niej jeden własny wers, który nawiązuje (jak mówi przypis) do rzezi polskich robotników w Warszawie 8 kwietnia 1861 r.²⁰ W kolejnych fragmentach Preisner dostrzega natomiast podobieństwa do III części *Dziadów*²¹.

Le Sorelle d'Italia były odpowiedzią na narodowowyzwoleńcze nastroje panujące we Włoszech, szczególnie w części będącej nadal pod okupacją austriacką, a także wyrazem solidarności z innymi narodami, które – jak przypomina Boito – również w owym czasie walczyły o niepodległość, organizując powstania²². Należałoby także zwrócić uwagę – o czym nie wspomina Preisner – na analogię tytułu utworu Boita do narodowego hymnu Włoch *Fratelli d'Italia*, napisanego kilkanaście lat wcześniej przez Goffredo Mamelego, spopularyzowanego właśnie w czasie historycznego zjednoczenia Włoch. Co więcej, pod koniec włoskiego hymnu również wspomniany zostaje

¹⁸ Tamże, s. 68–69.

¹⁹ Tamże, s. 69.

²⁰ „Przez męczeństwo dwudziestu klęczących, / co umarli śpiewając modlitwę / za biedną ojczyznę, / Wybaw nas, Panie” (A. Boito, *Le Sorelle d'Italia*, tłum. W. Preisner, cyt. za: W. Preisner, *Arrigo Boito...*, s. 71).

²¹ Tamże, s. 69–72.

²² H. Swolkień, *Arrigo Boito. Poeta i muzyk*, Warszawa 1988, s. 21.

naród polski jako ten, który podobnie jak Włosi musi wyzwolić się spod austriackiego jarzma²³. Zatem Boito w swoim utworze powtórzył temat obecny już we włoskiej literaturze tamtego okresu – motyw innych narodów walczących o niepodległość, sprzymierzonych przeciwko wspólnemu wrogowi.

Nawiązania do twórczości Mickiewicza i parafrazy jego utworów pojawiają się później również w innych utworach Boita. Wspomniany wiersz dedykowany Kraszewskiemu, w którym dzieje Polski poeta porównał do wędrowki Dantego, cara – do szatana (podobnie jak w III części *Dziadów*), a Sybir – do Kaina w dziewiątym kręgu piekła, ukazuje „wzniosły ton proroka-wieszcz”, który „ujawnia wielki wpływ, jaki poezja romantyczna miała na młodego Boita” – jak słusznie zauważa Dario Prola²⁴.

Do przekładów dzieł Mickiewicza, których autorem był Boito, zalicza się z kolei wiersze *Maria. Romanza* i *A una madre polacca*, a także zwyczajowo *Taddeo Soplitz* (przekład *Pana Tadeusza*). Celowo tytuły zostały wymienione po włosku, ponieważ nie zawsze odpowiadają one tytułom w języku polskim. Tylko *A una madre polacca* (*Do Matki Polki*) możemy uznać za niemal wierny przekład, choć i ten nie jest pozbawiony pewnych odstępstw od oryginału²⁵.

Utwór *Maria. Romanza*, opublikowany 31 marca 1864 r. w czasopiśmie „Figaro”, jest niejednoznaczny – jego początek przypomina *Kurhanek Maryli*, lecz ostatecznie treść najbardziej odpowiada opowiadaniu pustelnika z IV części *Dziadów*, w którym występują

²³ Chodzi o piątą strofę *Fratelli d'Italia*: „Son giunchi che piegano / Le spade vendute: / Già l'Aquila d'Austria / Le penne ha perdute. / Il sangue d'Italia, / Il sangue Polacco, / Bevè, col cosacco, / Ma il cor le bruciò”.

²⁴ D. Prola, *Polskie sprawy rozzochranego pisarza*, w: A. Boito, *Nowele*, red. D. Prola, tłum. A. Cypko, K. Sarafin, Kraków 2021, s. 13.

²⁵ Chodzi m.in. o strofę siódmą *Do Matki Polki* Mickiewicza. „O matko Polko, ja bym twoje dziecię / Przyszłemi jego zabawkami bawił” oddane jest przez Boito, w przekładzie Preisnera, następująco: „Matko Polko dla twojego syna zabawką / niechaj będą sznurzy, siekiera i sztylet”, cyt. za: W. Preisner, *Arrigo Boito...*, s. 75.

początkowe wersy *Kurhanka Maryli*²⁶. Na przykład fragment IV części *Dziadów* brzmi następująco:

Patrz, uchodzi z lica krasa,
Wzrok zapada i zagasa,
Ale jeszcze, jeszcze świeci;
Usta, gdzie się róża kwieci,
Więdną, gubią blask szkarłatu.
I jak z piwoniji kwiatu
Wycięty wąski listeczek,
Taka siność jej usteczek.
Podniosła głowę nad łóżko,
Rzuciła na nas oczyma:
Głowa opada na łóżko,
W twarzyczce bladość opłatka.
Ręce stygną, a serduszko
Bije z cicha, bije z rzadka,
Już stanęło, już jej nie ma;
Oko to, niegdyś podobne słońku...
Czy widzisz, Księżę, pierścienie
Smutna pamiątka została!
Jak w pierścionku
Brylant pała,
Takie jaśniały w oczach płomienie.
Lecz iskra duszy już się nie pali!

Analogiczny fragment utworu Arriga Boito w tłumaczeniu Preisnera brzmi tak:

Umierającej drżące
Wejrzenie łśni, raz gaśnie,
Wargi ongiś tak żyw
Jako ten kolor krwawy
Fiołka barwę mają.
Podnosi omdlałą głowę,

²⁶ W. Preisner, *Arrigo Boito...*, s. 75.

I smutnym swym uśmiechem
 Darzy pieszcząc pokornych...
 Lecz przy ich modłach żalnych
 Opada już bezwładna.
 Biała jak ten mistyczny
 Chleb umierającego,
 Stula swe ręce zimne
 Na łonie swym przezczystym,
 I tak już ciągle trwa.
 Lecz ten dyszący oddech
 Jak rozedrgany powiew,
 Wolniej serce kołacze
 Nie bije już... o Boże!
 Dziewica umarła.
 Widzicie tamten blady
 Pierścionek z diamentem?
 Tak lśnił to jej ostatni
 Promyk oka błędnego
 Gdy żywą jeszcze była²⁷.

Jak widać na tym przykładzie, bez trudu można przyporządkować odpowiadające sobie fragmenty utworów, ale tylko w tym sensie możemy mówić o przekładzie. Pod każdym innym względem jest to jednak adaptacja dzieła Mickiewicza.

Najważniejsze kontrowersje towarzyszą natomiast przekładowi *Pana Tadeusza*. W 1871 r. w dodatku do mediolańskiego czasopisma „Il Pungolo” ukazało się anonimowe tłumaczenie pisane prozą, zatytułowane *Taddeo Soplitza o l'ultimo processo in Lituania*. Zasadniczo nie ma żadnych dowodów potwierdzających, że jego autorem mógł być Boito. W biografii autorstwa Pietra Nardiego przekład ten został całkowicie przemilczany. Hipoteza przypisująca Boitowi przekład *Pana Tadeusza* narodziła się za sprawą inwokacji, która ukazała się w języku włoskim, również prozą, tym razem opatrzona nazwiskiem Arriga Boita i odwołaniem do mediolańskiego wydania. Fragment został opublikowany we Lwowie w 1888 r., nakładem Władysława

²⁷ Tamże, s. 77.

Bełzy, w towarzystwie ośmiu innych tłumaczeń inwokacji *Pana Tadeusza* na języki europejskie²⁸.

Badacze pozostają zatem bardzo sceptyczni wobec tej atrybucji, choć nikt jednoznacznie nie jest i być może nigdy nie będzie w stanie wykluczyć, że Boito z całą pewnością nie jest autorem przekładu. Wiadomo natomiast, że dokonano go nie z języka polskiego, lecz z francuskiego tłumaczenia, którego autorem był Krystyn Ostrowski. Dzieło Ostrowskiego dalekie było od ideału i przekład włoski z 1871 r. powieli jego błędy, pomijając liczne fragmenty i silnie odbiegając od oryginału. Jest to tym bardziej widoczne, gdy porównamy go (jak uczyniła to Sylwia Skuza) z przekładem Clotilde Garosci z 1924 r., napisanym również prozą, za to znacznie wierniejszym²⁹.

Brakuje niestety dowodów – co podkreśla Monika Woźniak – na to, że Boito posługiwał się w innych przypadkach tłumaczeniami Ostrowskiego, choć w jego bibliotece znajdował się zbiór *Oeuvres poétiques complètes de Adam Mickiewicz* w przekładzie tego autora³⁰. Woźniak dowodzi natomiast – z czym trudno polemizować – że Boito nie znał języka polskiego w stopniu umożliwiającym dokonanie przekładu literackiego bezpośrednio z polszczyzny. Z krewnymi porozumiewał się, używając, jeśli nie włoskiego, to francuskiego, co zresztą było zupełnie naturalne w arystokratycznych kręgach, z których wywodziła się jego matka. Literatura polska znajdująca się w prywatnych zbiorach bibliotecznych Boita to wyłącznie wydania obcojęzyczne, francuskie lub włoskie. W końcu, sam Boito tylko w jednym utworze pokusił się o użycie kilku polskich zwrotów – w noweli *Zaciśnięta pięść*, popełniając przy tym błędy w pisowni, wyraźnie wskazujące na nieznajomość polskiej ortografii³¹.

²⁸ Tamże, s. 79; D. Prola, *Viaggerò col cuore di Kościuszko...*, s. 216.

²⁹ Zob. S. Skuza, *Taddeo Soplitz o L'ultimo processo in Lituania i Pan Taddeo Soplitz di Adamo Mickiewicz – kultura szlachecka we włoskich przekładach dzieła Adama Mickiewicza Pan Tadeusz*, w: *Tłumacz wobec problemów kulturowych. Monografia z cyklu „Język trzeciego tysiąclecia”*, red. M. Piotrowska, Kraków 2010, s. 16–17.

³⁰ Zob. M. Woźniak, *I fratelli Boito...*, s. 407–408.

³¹ Tamże.

Nie przeszkodziło mu to jednak dokonać jeszcze dwóch innych, poza Mickiewiczem, tłumaczeń polskich utworów: *Dio Padre* (Boże Ojczy) Karola Antoniewicza oraz *La marcia di Dombrowski* (Mazurek Dąbrowskiego) Józefa Wybickiego. Przekłady zostały opublikowane w 1917 r. w Mediolanie w tomie zatytułowanym *Canti Patriottici Polacchi*³².

Podobnie jak w przypadku dzieł Mickiewicza powyższe tłumaczenia to raczej swobodne interpretacje oryginału, które nie tylko nie oddają jego treści, ale również charakteru – szczególnie widać to w parafrazie hymnu Polski³³. W przekładzie Boita z refrenu zniknęła nawet „ziemia włoska”, która wydawałaby się przecież istotnym elementem w kontekście włoskiego odbiorcy tekstu³⁴. Dla porównania, kierunek „z ziemi włoskiej do Polski” oddaje przekład francuski Alphonse’a Pagès z roku 1863³⁵. Pojawia się zatem pytanie, czy Boito mógł wiedzieć o włoskim akcencie w *Mazurku Dąbrowskiego* i celowo pominąć go w przekładzie. Wydaje się to mało prawdopodobne, by będąc tak świadomym polskiej kultury i historii, mając takie związki z Polską i podkreślając braterstwo narodu polskiego i włoskiego we własnej twórczości (*Le Sorelle d’Italia*), mógł zrezygnować specjalnie z tego znaczącego fragmentu. Pozostaje zatem przypuszczać, że korzystał z innego, znów niezbyt udanego przekładu.

Ostatni przykład motywu polskiego w twórczości literackiej Boita to wspomniana nowela *Zaciśnięta pięść* (*Il pugno chiuso*), napisana podczas trzeciego pobytu artysty w Polsce, wydana w polskim przekładzie Aleksandry Cypko w 2021 r. w zbiorze *Nowele* pod redakcją

³² A. Boito, *Canti Patriottici Polacchi*, Milano 1917, cyt. za: W. Preisner, *Arrigo Boito...*, s. 79.

³³ Tamże, s. 80.

³⁴ „Su! vien, Dombrowski, / Vien coll’arme e la Fortuna: / nostro grido è la Polonia / Libera ed una!” (J. Wybicki, *La Marcia di Dombrowski*, tłum. A. Boito, w: A. Boito, *Canti Patriottici Polacchi*, Milano 1917, cyt. za: W. Preisner, *Arrigo Boito...*, s. 80).

³⁵ „Marche, Dombrowski! / Quittons Milan et Bologne. / Marche, marche, Dombrowski! / En Pologne, en Pologne!” (J. Wybicki, *La Marseillaise des Polonais: composée en Italie, paroles et musique, en 1797*, trad. par A. Pagès, Paris 1863).

Daria Proli³⁶. Odniesienie do Polski znajdziemy już w pierwszym zdaniu – akcja rozgrywa się bowiem w Częstochowie, w 1867 r. Narratorem jest lekarz nieznanego pochodzenia, który podróżuje po Polsce w celu zbadania choroby znanej jako kołtun polski („*plica polonica*”). Poszukując materiału do badań, zbliża się do grupy żebraków przesiadujących w pobliżu sanktuarium Matki Bożej Częstochowskiej na Jasnej Górze. Jego uwagę przykuwa nękania przez towarzyszy Paw, którego narrator postanawia zaprosić do gospody. Paw wyjaśnia, że jego ogromny kołtun to wynik strachu, który wywołał w nim znienawidzony, chciwy żydowski lichwiarz Symeon Lewi. W tym momencie rozpoczyna się opowieść Pawa o kłątwie czerwonego florena Zygmunta III Wazy, który utknął w zaciśniętej pięści Lewiego, doprowadzając do jego śmierci. Kłątwa przeszła na Pawa, który także cały czas miał jedną pięść zaciśniętą. W odróżnieniu od fantastycznej opowieści Pawa narrator znajduje racjonalne, naukowe wytłumaczenie zjawiska, które nazywa stygmatyzacją – autosugestią prowadzącą do tak silnego przekonania, że jest się ofiarą kłątwy czerwonego florena, że nie jest się w stanie otworzyć pięści, w której w rzeczywistości nie znajduje się żadna moneta.

W fantastycznej, groteskowej noweli Boita dopatrzeć się można różnych cytatów z innych utworów literackich. Prola słusznie zwraca uwagę na skojarzenie z *Kupcem weneckim* Shakespeare’a, a także odnajduje motywy znane z ewangelii czy *Boskiej komedii* Dantego³⁷. Autor użył w opowiadaniu kilku polskich wyrazów, które jak już zostało wspomniane, nie respektują zasad ortografii. Są to *bryaska*, czyli bryczka, *kopiec* – kopiejka oraz *Lisagora* – Łysa Góra (nawiązanie do sabatu czarownic)³⁸. Ważniejszy w tym przypadku jest jednak ich wpływ stylistyczny na tekst – te obco brzmiące wyrazy w połączeniu z nieznaną chorobą, jaką jest kołtun polski, z precyzyjnym opisem nabożeństw i zachowania pielgrzymów na Jasnej Górze, wprowadzeniem motywu wielokulturowości na ziemiach polskich (bohaterami

³⁶ A. Boito, *Zaciśnięta pięść*, tłum. A. Cypko, w: A. Boito, *Nowele*, s. 39–68.

³⁷ D. Proli, *Nowele fantastyczne Arriga Boita*, w: A. Boito, *Nowele*, s. 23.

³⁸ M. Woźniak, *I fratelli Boito...*, s. 407–408.

są Żyd i Rosjanin) składają się na egzotyczny obraz Polski jako miejsca akcji. Egzotyka ma tu za zadanie spotęgować cechy fantastyczne, budując atmosferę dziwności i tajemniczości.

Charakterystyczny efekt dezorientacji wywołanej w czytelniku, który do ostatniej chwili nie wie, co jest prawdą i gdzie leżą granice między światem realnym a zmyślonym, to dowód na to, że Boito doskonale rozumiał, jak zbudować narrację w opowiadaniu fantastycznym. *Zaciśnięta pięść* to zdaniem Rema Cesaranego „być może najdoskonalsza włoska «nowela fantastyczna» napisana w drugiej połowie XIX w.”³⁹. Nosi ona wszystkie cechy typowe dla mediolańskiej *Scapigliatury*, której twórcy inspirowali się fantastyczną twórczością Ernsta Theodora Amadeusa Hoffmanna czy Edgara Allana Poe⁴⁰.

Warto jednak zwrócić również uwagę na wpływ polskiego romantyzmu, który w tym oraz poprzednio omówionych utworach jest wyraźnie widoczny. O ile bowiem Boito sięgał do zachodnioeuropejskiej literatury romantycznej, skłaniając się ku modernizmowi i symbolizmowi – podobnie jak inni *scapigliati* – o tyle zainteresowanie Mickiewiczem, sięganie do motywów znanych z polskiej kultury czy lokalizowanie akcji utworów w Polsce jest cechą wyróżniającą go na tle innych włoskich twórców. Kontakt z twórczością Mickiewicza musiał odegrać istotną rolę w ukształtowaniu Boita jako przedstawiciela włoskiego romantyzmu, skoro sam Benedetto Croce twierdził, że „romantyzm, jako wizja życia zamglona, rozdarta i pełna sprzeczności, nie miał we Włoszech swojego poety, aż do chwili, gdy w 1860 r. pojawiła się działalność Arriga Boita”⁴¹. Jednocześnie na tle europejskim (i polskim) można spojrzeć na Boita jako twórcę neoromantycznego w pełnym tego słowa znaczeniu – propagatora tego nurtu, który doprowadził do zaszczeplenia idei polskiej literatury romantycznej na obcym gruncie i spowodował, że zyskała ona nową

³⁹ R. Cesarani, *Una perfetta novella fantastica*, w: A. Boito, *Il pugno chiuso*, Palermo, s. 48, cyt. za: D. Prola, *Nowele fantastyczne Arriga Boita*, s. 22.

⁴⁰ Zob. D. Prola, *Nowele fantastyczne Arriga Boita*, s. 23.

⁴¹ B. Croce, *Arrigo Boito*, w: Tenże, *La letteratura della nuova Italia*, Bari 1929, s. 256, cyt. za: H. Swolkień, *Arrigo Boito...*, s. 45.

formę i nowych odbiorców w czasie, kiedy Mickiewicz zdawał się „zapomniany nawet w swoim kraju”⁴².

Bibliografia

- Boito A., *Canti Patriottici Polacchi*, Milano 1917.
- Boito A., *Nowele*, red. D. Prola, tłum. A. Cypko, K. Sarafin, Kraków 2021.
- Boito A., *Tutti gli scritti*, a cura di P. Nardi, Milano 1942.
- Korespondencja Józefa Ignacego Kraszewskiego*, seria III: *Listy z lat 1863–1887*, t. 28: B (Bialecki–Boyer).
- Preisner W., *Arrigo Boito i jego stosunki z Polską*, Toruń 1963.
- Prola D., *Viaggerò col cuore di Kościuszko: sui rapporti polacchi di Arrigo Boito*, „Kwartalnik Neofilologiczny” 2016, nr 2.
- Skuza S., *Taddeo Sopliza o L'ultimo processo in Lituania i Pan Taddeo Sopliza di Adamo Mickiewicz – kultura szlachecka we włoskich przekładach dzieła Adama Mickiewicza Pan Tadeusz*, w: *Tłumacz wobec problemów kulturowych. Monografia z cyklu „Język trzeciego tysiąclecia”*, red. M. Piotrowska, Kraków 2010.
- Swolkień H., *Arrigo Boito. Poeta i muzyk*, Warszawa 1988.
- Woźniak M., *I fratelli Boito e i loro contatti con la Polonia tra realtà e mito*, w: *Italia Polonia Europa. Scritti in memoria di Andrzej Litwornia*, a cura di A. Ceccherelli et al., Roma 2007.
- Wybicki J., *La Marseillaise des Polonais: composée en Italie, paroles et musique*, en 1797, trad. par A. Pagès, Paris 1863.

Polish motifs in the critical and literary work of Arrigo Boito. From Mickiewicz to The Clenched Fist

Summary

Arrigo Boito's (1842–1918) relationship with Poland has been studied extensively since 1963, when Walerian Preisner published a monographic study of Boito and his connections to Poland. In subsequent years, additional publications focusing on this artist with Polish roots have appeared. The article on Polish motifs in Boito's critical and literary work summarizes the influence of Polish literature, particularly the works of Adam Mickiewicz, on the Italian's oeuvre. This article not only builds on the research of previous scholars but also offers new insights and observations.

Słowa kluczowe: Boito, Mickiewicz, *Scapigliatura*

Key words: Boito, Mickiewicz, *Scapigliatura*

⁴² W. Preisner, *Arrigo Boito...*, s. 73.

ANNA ZWOLIŃSKA*

Uniwersytet Kardynała Stefana Wyszyńskiego w Warszawie

ORCID 000-0001-7996-0474

**Z PODRÓŻY WŁOSKIEJ. FRA ANGELICO.
WNIEBOWZIĘCIE – O NIEZNANYM WIERSZU
MARII KONOPNICKIEJ Z CYKLU MADONNA**

Od roku 1882 podróże stają się stylem życia Marii Konopnickiej, która wszystkie swoje życiowe sprawy, pisarskie zobowiązania oraz finanse planuje, podporządkowując je rytmowi podróżowania. Świadomie wybiera bycie w drodze jako sposób egzystencji, bo jak napisała w liście do dzieci z Awinionu, z 13 stycznia 1893 r.:

Człowiek nie pająk, by sam z siebie snuł nieustannie; musi się o ruch życia z bliska ocierać, doznawać pewnych artystycznych wrażeń, widoków, słowem – jeśli ma pisać, musi tak nastrajać duszę, jak się nastraja instrument. Przebywanie w oderwaniu od tego wszystkiego, co jest umysłowym pokarmem, a nie w książkach leży, tylko w żywym życiu – z konieczności wyjaławia umysł. Dzieje się to tak, jak z każdym zawodem: grunt, warunki, otoczenie, oto, co potrzebne¹.

W trakcie podróży Konopnicka nie tylko poznaje nową dla siebie kulturę, ale także chłonie całą sobą atmosferę odwiedzanych miejsc. Te artystyczne wyjazdy zaowocują wieloma wartościowymi

* Mgr ANNA ZWOLIŃSKA – doktorantka Szkoły Doktorskiej UKSW. Autorka artykułów dotyczących edycji dzieł Marii Konopnickiej oraz jej twórczości. Interesuje się literaturą XIX i XX w., korespondencją pisarzy oraz sztuką.

¹ M. Konopnicka, *Listy do synów i córek*, red. L. Magnone, Warszawa 2010, list 159, s. 269.

tekstami artystycznymi. Nie sposób nie wspomnieć o *Wrażeniach z podróży* (1884), które w swojej formie przypominają zapiski reporterskie z Austrii (Ischl) i Włoch (Wenecji, Werony, Roveredo), czy też o pierwszym cyklu poetyckim *Italia* (1901). Ten tom liryczny jest swoistym przełomem w rozwoju pisarskim Konopnickiej, ponieważ staje się literackim zapisem podróży po Włoszech, która ma nie tylko walor geograficzny, ale również artystyczny – jest to bowiem podróż po dziełach sztuki, m.in. malarstwa mistrzów włoskiego renesansu. W *Italii* Konopnicka wiele miejsca poświęca najbardziej znanym, podziwianym w galeriach obrazom Rafaela Santiago, Fra Angelica, Michała Anioła, Botticellego, Luiniego czy Correggia.

We wspomnianym tomie znalazł się też cykl liryczny składający się z dziesięciu ekfraz zatytułowany *Madonna* – wydaje się, że jest on dobrze rozpoznany w dotychczasowych badaniach², jednak zwrócenie się ku jego pierwodrukowi, który ukazał się w „Bibliotece Warszawskiej”, każe ponownie zastanowić się nad pierwotnym kształtem cyklu i sformułować pytania dotyczące kompozycji i koncepcji tomu. Po lekturze pierwodruku zbioru okazuje się bowiem, że istnieje jeszcze jeden utwór – *Fra Angelico. Wniebowzięcie*, który znalazł się w rubryce *Z cyklu „Madonna”*, a zatem mieścił się w pierwotnej koncepcji autorskiej, a jednak nie został ostatecznie opublikowany w przygotowanym przez autorkę do druku tomie *Italia*.

² Na temat cyklu lirycznego *Madonna* pisali m.in.: J. Kulczyńska, *Artysta i jego dzieło. Madonna w poezji Marii Konopnickiej*, w: *Czytanie Konopnickiej*, red. O. Płaszczewska, Kraków 2011; J. Harasim, *Z mojej Biblii. Motywy biblijno-religijne w poezji Marii Konopnickiej*, Łomża 2002; W. Olkusz, *Szczęśliwy mariaż literatury z malarstwem. Rzecz o fascynacjach estetycznych Marii Konopnickiej*, Opole 1984. W niniejszych publikacjach nie wspomina się o wierszu *Fra Angelico. Wniebowzięcie*, należącym do cyklu *Madonna*. Również w *Nowym Korbutcie* brakuje informacji na temat tego liryku (zob. *Bibliografia literatury polskiej „Nowy Korbut”*. *Literatura pozytywizm i Młodej Polski*, red. Z. Szwejkowski, J. Maciejewski, W. Albrecht, Warszawa–Kraków–Wrocław 1973, t. XIV, s. 347–348). Po raz pierwszy wspominam o tym utworze w publikacji: *„Madonna” Marii Konopnickiej jako cykl liryczny – wybrane zagadnienia*, w: *Konopnicka – raz jeszcze*, red. M.J. Olszewska, Warszawa 2022.

Podczas pracy nad cyklem *Madonna* sięgnęłam do pierwszego wydania tych wierszy z „Biblioteki Warszawskiej”. W kolejnych numerach czasopisma autorka publikowała liryki z zachowaniem ich porządku chronologicznego: w tomie pierwszym z 1894 r. ukazały się wiersze *Cimabue* i *Giotto*³, w rubryce *Z cyklu „Italia”*; w trzecim tomie z tego roku znalazł się wiersz *Vivarini*⁴; w drugim tomie z roku 1895 poetka wydała dwa wiersze: *Rafael. Madonna del cardellino* oraz *Luini*⁵; w tomie czwartym wydane zostały liryki *Correggio* oraz *Rafael. Sistina*⁶; wraz z opublikowaniem utworu *Botticelli*⁷ w tomie pierwszym z roku 1896 zmiana uległa nazwa rubryki na – *Z cyklu „Madonna”*; w tomie trzecim z 1898 r. Konopnicka opublikowała wiersze *Fra Angelico. Wniebowzięcie, Botticelli. Magnificat* oraz *Ignotus. Virgo Nera*⁸. Warto podkreślić, że cykl wydawany był na przestrzeni kilku lat, a więc zamysł poetki dojrzewał stopniowo, co z pewnością wpłynęło na ostateczny układ zbioru.

Utwory wydawane od pierwszego tomu z 1894 r. do tomu czwartego z 1895 Konopnicka umieściła w rubryce *Z cyklu „Italia”*, natomiast *Fra Angelico. Wniebowzięcie* znalazł się już w rubryce *Z cyklu „Madonna”*. To ogólne hasło nie było początkowo żadną próbą wyodrębnienia zbioru *Madonna*, ponieważ wszystkie utwory należały do tomu *Italia*. Nieco inaczej wygląda publikacja utworów *Botticelli; Fra Angelico. Wniebowzięcie; Botticelli. Magnificat; Ignotus. Virgo Nera*, które już od roku 1896 Konopnicka zaczęła traktować jako część cyklu *Madonna*, doprecyzowując ich miejsce w strukturze tomu *Italia*. Uwagę badacza zwraca również nazwa rubryki rozpoczynająca się słowami

³ M. Konopnicka, *Cimabue, Giotto*, „Biblioteka Warszawska” 1894, t. 1, s. 367–371, 371–372.

⁴ Taż, *Vivarini*, „Biblioteka Warszawska” 1894, t. 2, s. 159–161.

⁵ Taż, *Rafael. Madonna del cardellino, Luini*, „Biblioteka Warszawska” 1895, t. 2, s. 495–497, 497–498.

⁶ Taż, *Correggio, Rafael. Sistina*, „Biblioteka Warszawska” 1895, t. 4, s. 114–115, 115–117.

⁷ Taż, *Botticelli*, „Biblioteka Warszawska” 1896, t. 1, s. 301–303.

⁸ Taż, *Fra Angelico. Wniebowzięcie, Botticelli. Magnificat, Ignotus. Virgo Nera*, „Biblioteka Warszawska” 1898, t. 3, s. 297–299, 300–301, 302–306.

„Z cyklu...” – sugeruje ona, że publikacja tych utworów na łamach „Biblioteki Warszawskiej” jest tylko niezobowiązującym wyborem autorki i nie stanowi ostatecznej deklaracji przynależności do cyklu *Madonna*, a nawet w ogóle włączenia ich do zbioru *Italia*. Należy także wspomnieć, że podobnie jak inne wiersze należące do tego tomu liryk *Fra Angelico. Wniebowzięcie* jest ekfrazą, dlatego dziwić może decyzja poetki o niewydaniu tego utworu w cyklu *Madonna* – z drugiej strony nie można mieć pewności, że za odrzuceniem liryku stoi sama Konopnicka (niewykluczone, że mógł mieć na to wpływ wydawca tomu *Italia*, co wyjaśnię poniżej).

Według publikacji na łamach „Biblioteki Warszawskiej” cykl *Madonna* układałby się następująco: *Cimabue; Giotto; Vivarini; Rafael. Madonna del cardelino; Luini; Correggio; Rafael. Sistina; Botticelli; Fra Angelico. Wniebowzięcie; Botticelli. Magnificat; Ignotus. Virgo Nera*. W przygotowanym przez Konopnicką do druku w roku 1901 tomie *Italia* wspomniany cykl liryczny zbudowany jest z dziesięciu wierszy. Podobnie w drugim wydaniu z 1911 r.⁹ Wiersze włączone do wspomnianych powyżej wydań ułożone są w następującej kolejności: *Cimabue; Giotto; Vivarini; Rafael. Madonna del cardellino; Luini; Correggio; Rafael. Sistina; Botticelli; Ignotus. Virgo Nera; Botticelli. Magnificat*¹⁰.

Różnice między pierwszym pomysłem i kształtem cyklu opublikowanym na łamach „Biblioteki Warszawskiej” a wydaniem z roku 1901 są znaczące. Modyfikacji uległ układ ostatnich trzech utworów. Tym samym otwarte pozostaje pytanie, czy ostateczny kształt cyklu w wydaniu w 1901 r. był wyłączną decyzją poetki – w toku prowadzonych przeze mnie badań nie udało się jednoznacznie rozstrzygnąć tej kwestii. Stanisław Burkot we wstępie do *Korespondencji z redaktorami*,

⁹ Wydanie pierwsze: M. Konopnicka, *Italia*, wyd. Gebethner i Wolf, Warszawa 1901; wydanie drugie: M. Konopnicka, *Italia*, wyd. Gebethner i Wolf, Warszawa 1911. Powstało również wydanie krytyczne pod red. J. Czubka, w tomie czwartym znalazł się cykl *Madonna*. Zob. M. Konopnicka, *Poezje*, t. 4, Warszawa 1915.

¹⁰ M. Konopnicka, *Madonna*, w: *Italia*, Warszawa 1901, s. 111–142.

wydawcami, drukarzami krakowskimi i lwowskimi z lat 1887–1909¹¹ podaje, że została ona opublikowana w wybranym przez edytora zakresie tematycznym:

Pisarka z niezwykłą skrupulatnością osobiście prowadziła korekty kolejnych tomów wierszy i nowel, pilnowała układu tekstów w wydaniach zbiorowych. Stąd też musiała utrzymywać żywy kontakt korespondencyjny z Wacławem Anczycem i drukarnią, której był właścicielem. [...] Archiwum firmy W.L. Anczyca i Spółki [...] to olbrzymi, zebrany w czterdziestu prawie pakietach zbiór korespondencji, liczący szacunkowo ponad czterdzieści tysięcy listów, wśród nich znajduje się korespondencja wielu pisarzy. Niestety zbiór ten nie jest jeszcze opracowany. Pobieżne przeglądnięcie nie daje pewności, że wydobyte zostały z niego wszystkie listy Konopnickiej. [...] Uporządkowanie ściśle w tym zakresie nie wydaje mi się bowiem możliwe ani też potrzebne ze względu na treść w nich zawartą¹².

Nie można zatem wykluczyć, że wśród obszernej, nieopublikowanej korespondencji kierowanej do wydawców znajdują się wskazówki dotyczące układu cyklu *Madonna* bądź zmian w kolejności utworów – tym bardziej, że wśród opublikowanych listów znajduje się uwaga poetki, że w tomie *Italia* nie został wydzielony cykl *Morze*¹³. Jest zatem bardzo prawdopodobne, że Konopnicka mogła wprowadzić zmiany w zbiorze z roku 1901, jednak nie zostały one uwzględnione przez Anczyca. Jako inny argument warto podać sytuację opisaną w liście

¹¹ Zob. M. Konopnicka, *Korespondencja*, red. K. Górski i in., t. 3: *Korespondencja w sprawach redakcyjnych i wydawniczych oraz listy do pisarzy: Władysława Mickiewicza, Czesława Jankowskiego, Michała Radziwiłła, Maryli Wolskiej, Henryka Sienkiewicza*, Wrocław 1973, s. 115–117.

¹² Tamże, s. 117.

¹³ Konopnicka pisze do Anczyca: „Widzę wszakże, że tytuł cyklu ostatniego *Morze* – zupełnie pominięty został tak w teście, jak i spisie rzeczy. Wypadało tedy, tak że kartka tytułowa przedostatniego cyklu *W Sykstyńce* – służy jako tytuł sonetom *Morze*. Trzeba by temu koniecznie zaradzić przez wklepienie odpowiedniej kartki – bo tak jak jest – jest ze szkodą wyglądu książki. Proszę, niech Pan koniecznie temu zaradzi” (tamże, s. 155).

piętnastym tej korespondencji, datowanym na 24 października 1901 r., w którym poetka relacjonuje, jak dokładnie ogląda przysłane jej z wydawnictwa arkusze, nanosząc na nich poprawki:

Wiersz *Z teki Grottgera* zupełnie odpadnie w tym układzie i wcale go w tym nowym wydaniu drukować nie zamierzam. Zawiera on prawie równą ilość wierszy z fragmentem, który posyłam, a drobną różnicę uzupełnią spacje, dzielące strofy. Nie mogę pomiarkować z korekty, dlaczego ta sama ilość wierszy w *Italii* zajmuje 13 arkuszy a tutaj zaledwie 12? Może w książce nie będzie druk tak ścisły, a nade wszystko może nie będą się zaczynały kolumny druku tak wysoko. Proszę, niech Pan zechce zawiadomić mnie, czy jasno wytłumaczyłam sprawę całą i czy wszystkie poprzednie arkusze korekty nadeszły w swoim czasie do drukarni. Fragment mający zastąpić urywek *Z teki Grottgera* załączam do listu, bo w drukarni może by nie wiedziano, co i jak z nim zrobić¹⁴.

Różnica w ilości arkuszy może wynikać na przykład z braku jednego wiersza, być może właśnie liryku *Fra Angelico. Wniebowzięcie* – jest to tylko hipoteza, trudna do udowodnienia. Co ciekawe, na temat tego utworu milczał edytor pierwszego i jak dotąd jedyne krytyczne wydanie *Poezji Marii Konopnickiej* – Jan Czubek.

Poniżej przytaczam liryk *Fra Angelico. Wniebowzięcie* w kształcie opublikowanym w tomie trzecim „Biblioteki Warszawskiej” z roku 1898:

¹⁴ Zob. tamże, s. 156.

Fra Angelico. Wniebowzięcie

Na promieniach słońca
Rozciągnięte dłonie,
W światło wstępująca
W świetle cała tonie...

Modrołote blaski
Mienia się i mrużą,
Cichej pełne łaski
Anioły jej służą...

Służą jej w zieleni,
W szafirach jej służą,
Mżącej od promieni,
Roztulonej różą.

U stóp Pani klęczą
Rajskich dworzan chóry,
Uskrzydłone tęczę,
Rozechwiane pióry.

Przesłoneczną bielą
Lilie srebrniejące,
Same się jej ścielą
Po obłocznej łące...

Rozwarły się zorze
Jutrzennych powoi,
Wieczności się morze
Rozwarło i stoi...

A ona promienna,
Ni idzie, ni płynie,
Lecz taje, półsenna,
W słonecznej głębinie.

Przez piersi, przez szyje
Rozwiane w blask włosy,
A słońce ją pije
Jak ranne pół rosy...

Tak stoi, Przejasna,
Na rajskiej rubieży,
Aż światłość ją własna
W błękitach rozśnieży...

Aż oczom się oto,
Na niebios przełęczcy,
W biel srebrną i złotą
Rozelśni... rozteńczy...

Aż w mżące przestworza
Zatai się słońca,
I tylko się zorza
Zostanie grająca...¹⁵

Liryk *Fra Angelico. Wniebowzięcie* mógłby znacząco wpłynąć na zakończenie całego cyklu *Madonna*, ponieważ, jeśli podążylibyśmy za losami Maryi w ujęciu teologicznym, byłby to liryk ostatni, zamykający cały cykl. Jednak wierszem kończącym tom poetycki z 1901 r. jest *Botticelli. Magnificat*. Aby wykazać różnice między pierwodrukiem a wydaniem książkowym z 1901 r., najpierw przytaczam ten wiersz opublikowany w tomie trzecim „Biblioteki Warszawskiej” z roku 1898; następnie kształt ostateczny utworu *Botticelli. Magnificat* z tomu *Italia* z 1901 r. Co ciekawe, Jan Czubek w *Dodatku krytycznym* do wydania czwartego tomu *Poezji* z roku 1915 nie odnotowuje, że ukazał się on w „Bibliotece Warszawskiej”, a więc dla wydawcy pierwodrukiem utworu *Botticelli. Magnificat* staje się tom *Italia*.

¹⁵ Taż, *Fra Angelico. Wniebowzięcie*, „Biblioteka Warszawska” 1898, t. 3, s. 297–299. W przywołanych wierszach zastosowałam numerację wersów.

Botticelli. Magnificat

[„Biblioteka Warszawska” 1898, t. 3, s. 300–301]

A więc uwielbij, duszo moja, Pana...
Ty kwiat zdeptany i lilia złamana,
Iż cię zasadził wśród ciernia i głogu...
Więc dziękczynienia głos podnieś ku Bogu,
Który ci nadał rękoma obiema
Taki dział bólu, jakiego świat nie ma!

A więc uwielbij, duszo moja, Pana,
Iż służebnicą zostałaś nazwana...
Iż na schyloną i niską mą głowę
Wejrzało oko jego piorunowe...
Iż szpony błysków swych zaostrzył złote,
I z nizin – porwał mnie – aż na Golgotę!

A więc uwielbij, duszo moja, Pana,
Że ci twa męka była zwiastowana
Przez rajsckich posłów, wśród cichej komnaty,
Że lilii twoich zapachły mu kwiaty,
Tak, że ku chwale twojej i twej części,
Z każdej łodygi miecz wywiódł boleści!

A więc uwielbij, duszo moja, Pana...
Ty więc hyzopy i myrra wybrana,
Iż wielkie z tobą uczynił on dziwy...
Oto już szumią w oddali Oliwy,
Które Pan sadził, iżby się pod niemi,
Z kochania mego pot krwawił po ziemi!...

Odtąd wpatrzone w krzyż wbity w me łono
Ludy nazowią mnie – Błogosławioną –
Iż służebnicę nawiedzić Pan raczył,
Serce jej przebił i mieczem nazaczył,
Iż odtąd błyszczą nad światem ta rana...
O magnificat!... Wielb duszo ma, Pana!

Botticelli. Magnificat

[*Italia*, Warszawa 1901, s. 141–142]

– A więc uwielbij, duszo moja, Pana...
Ty kwiat złamany i lilia zdeptana,
Iż cię zasadził wśród ciernia i głogu...
Więc dziękczynienia głos podnieś ku Bogu,
Który ci nadał rękoma obiema
Taki dział bólu, jakiego świat nie ma!

A więc uwielbij, duszo moja, Pana,
Iż służebnicą zostałaś nazwana...
Iż na twą niską i schyloną głowę
Wejrzało oko jego piorunowe...
Iż szpony błysków swych zaostrzył złote
I z nizin – porwał mnie aż na Golgotę!

A więc uwielbij, duszo moja, Pana...
Ty – rola płonna, zorzami owiana,
Iż wspomniał, że me łono pustką leży,
I krzyż zasadził na mojej rubieży,
Iż ziem mogilnych uczynił mi niwą,
Łzami mnie obsiał i wziął ze mnie żniwo!

A więc uwielbij, duszo moja, Pana...
Iż ci twa męka była zwiastowana
Przez rajskich posłów wśród cichej komnaty,
Że białych lilii zapachły mu kwiaty,
Że ku swej chwale i ku swojej części
Z każdej łodygi miecz wywiódł boleści!

A więc uwielbij, duszo moja, Pana...
Ty więz hyzopu i mirra wybrana,
Iż wielkie z tobą uczynił on dziwy...
Nad głową moją zaszumią oliwy,
Które pan sadził, iżby się pod niemi
Z kochania mego pot krwawił po ziemi!

Odtąd wpatrzone w krzyż wbity w me łono
Ludy nazowią mnie błogosławioną,
Iż służebnicę nawiedzić Pan raczył,
Serce jej przebił i mieczem nazaczył,
Iż błyszczący dotąd nad światem ta rana.
... O magnificat!... Wielb, duszo ma, Pana!...

Porównanie pierwodruku oraz ostatecznej wersji utworu *Botticelli. Magnificat* wskazuje, że Konopnicka pracowała nad kształtem wiersza również po opublikowaniu tekstu w „Bibliotece Warszawskiej”. Zmiany są znaczące: liryk uzupełniony został o jedną strofę tekstu (trzecią w kolejności), przekształceniom ulegają także pojedyncze wersy oraz interpunkcja. W zwrotce dołączonej do wydania książkowego z 1901 r. poetka wiele miejsca poświęca uczuciom Madonny. Powraca do *fiat* Maryi oraz do hymnu *Magnificat*, by silnie zaakcentować ból matki tracącej syna, a jednocześnie wypełniającej posłuszenie boski plan. W dodanej strofie uwagę zwraca zastosowana przez poetkę metafora, która pustkę po stracie syna obrazuje poprzez nawiązania do natury: „rola płonna, zorzami owiana”, „I krzyż zasadził na mojej rubieży, / Iż ziem mogilnych uczynił mi niwą, / Łzami mnie obsiał i wziął ze mnie żniwo!”. Dzięki temu zabiegowi ból po stracie Chrystusa przedstawiony został jako wszechogarniający, trudny do zniesienia i zaakceptowania. Ponadto ukazany został w tej strofie proces przejścia od piękna i spokoju („zorzami owiana”) do gwałtownego zakończenia („wziął ze mnie żniwo”). Czasowniki „uczynił”, „zasadził”, „uczynił”, „wziął” wyrażają działanie Boga, na które Madonna nie miała wpływu. Dołączenie tej zwrotki do utworu ukazuje czytelnikowi emocje matki, która traci syna. Anaforyczny wers: „A więc uwielbij, duszo moja, Pana...” jest bardzo ważny z interpretacyjnego punktu widzenia, ponieważ podkreśla zgodę Madonny na to, co ma się wydarzyć, zgodę na realizację boskiego planu zbawczego. Poetka owo *fiat* Maryi odczytuje głęboko, z perspektywy dokonanego dzieła zbawienia. Przywołany wers jest także parafrazą słów Pisma Świętego, które w tłumaczeniu ks. Jakuba Wujka

brzmia: „Wielbij, duszo moja, Pana”¹⁶. Joanna Kulczyńska w swojej analizie cyklu *Madonna* przywoływała Biblię brzeską¹⁷, jednak jak podaje edytor listów Konopnickiej do stryja¹⁸ poetka od dziecka czytała Pismo Święte w tłumaczeniu Wujka, a więc istnieje większe prawdopodobieństwo, że podczas pracy nad lirykiem wykorzystała katolickie, a nie protestanckie tłumaczenie, jakim jest Biblia brzeska.

Lena Magnone na temat zakończenia utworu *Botticelli. Magnificat* napisała:

Magnificat Konopnickiej jest przede wszystkim pieśnią protestu. W wierszu [...] mamy zwierzęcy krzyk, w którym refrenowo powracające słowa „a więc uwielbij, duszo moja Pana” brzmią jak pełen żalu, ironiczny wykrzyknik. Maria u Konopnickiej wypowiada włożone przemocą w jej usta słowa, które kontrastują z tym, co w rzeczywistości przeżywa. Kobieta czuje paradoks sytuacji, w której trzeba dziękować temu, „który ci nadał rękoma obiema / Taki ból, jakiego świat nie ma!”, który „łzami mnie obsiał i wziął ze mnie żniwo”¹⁹.

Ustalenia badaczki koncentrują się wokół anafory „A więc uwielbij, duszo moja, Pana...”, która nawiązuje do sceny zwiastowania, jest jej realizacją. Madonna zwraca się tutaj do swojej duszy, aby zaakceptowała plan zbawienia. Magnone traktuje te słowa Maryi jako paradoksalne i pełne żalu – w moim odczuciu ostatnia strofa i zakończenie utworu świadczą o tym, że Madonna dochodzi do przełamania cierpienia i tym samym do pogodzenia się z losem. „... O magnificat!... Wielb, duszo ma, Pana!...” – tak Konopnicka zamyka cykl *Madonna*. Warto przypomnieć, że pieśń biblijna (tzw. *Magnificat*) to utwór pogodny, ukazujący pełną zgodę Maryi. Tryb rozkazujący czasownika „wielb” oznacza działanie i akceptację wszystkiego, co nastąpiło i ma

¹⁶ <http://biblia-online.pl/Biblia/JakubaWujka/Ewangelia-Lukasza/1/1> (dostęp 27.05.2023).

¹⁷ Zob. J. Kulczyńska, *Artysta i jego dzieło...*, s. 195.

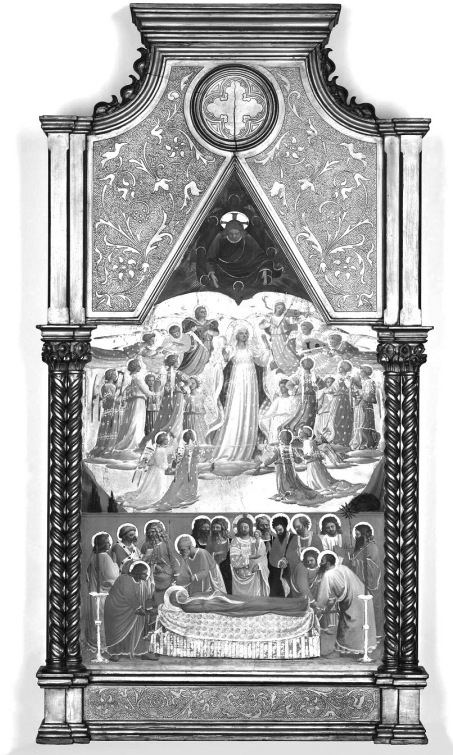
¹⁸ Zob. J. Nowak, *Wstęp*, w: M. Konopnicka, *Listy do stryja Ignacego Wasiłowskiego*, red. J. Nowak, Warszawa 2005, s. 23.

¹⁹ L. Magnone, *Lustra i symptomy*, Gdańsk 2011, s. 418.

nastąpić. Poetka w tym liryku świadomie reinterpretuje *Magnificat*, by ukazać, jak trudne zadanie zostało powierzone kobiecie – matce Boga.

Konopnicka, czyniąc liryk *Botticelli. Magnificat* ostatnim wierszem cyklu, położyła nacisk na ludzki wymiar egzystencji Matki Bożej, ukazując jednocześnie perspektywę eschatologiczną, wyrażającą się w całkowitej zgodzie na boski plan zbawienia. Świadczą o tym następujące wersy: „Iż ci twa męka była zwiastowana”, „Odtąd wpatrzone w krzyż wbity w me łono / Ludy nazowią mnie błogosławioną”.

Jeszcze w 1898 r. poetka traktowała wiersz *Fra Angelico. Wniebowzięcie* jako część zbioru, ponieważ opublikowała go na łamach „Biblioteki Warszawskiej” w rubryce *Z cyklu „Madonna”*. Świadczy to o tym, że nad zbiorem tym Konopnicka pracowała przez kilka lat, a jego koncepcja zmieniała się. Elementami spajającymi cykl stały się odwołania do dzieł sztuki (ekfrastyczność liryki). W odnalezionym w „Bibliotece Warszawskiej” liryku poetka nawiązała najprawdopodobniej dialog z dziełem Fra Angelica pt. *Morte e Assunzione della Vergine* (*Zaśnięcie i Wniebowzięcie Dziewicy*), który został namalowany między rokiem 1424 a 1434. Obraz malowany farbami temperowymi na poślacanej



Fra Angelico, *Morte e Assunzione della Vergine*

desc o wymiarach: 61,8 × 38,3 cm znajduje się obecnie w Isabella Stewart Gardner Museum w Bostonie, w stanie Massachusetts²⁰.

Ekfrazja, podobnie jak inne utwory należące do cyklu, odsyła do włoskiego malarstwa epoki wczesnego renesansu. Dyptyk przedstawia dwie sceny z życia Maryi, jednak Konopnicka w liryku nie wspomina o momencie zaśnieżenia Matki Boskiej – koncentruje się na przedstawieniu tajemnicy wniebowzięcia, wprowadzając do utworu tonację kontemplacyjną. Warto zauważyć, że wcześniej, w innych utworach cyklu *Madonna*, poetka nie odwoływała się do Fra Angelica, jednak w zbiorze *Italia* pojawia się liryk *W Castel Fiorentino*, należący do cyklu *Sonety włoskie*, w którym Konopnicka nawiązuje do znanego obrazu *Zwiastowanie*. W sonecie pojawia się epifora: „– Fra Angelica słyszę *Zwiastowanie*”²¹, która przywołuje biblijne wydarzenia związane z objawieniem się Archanioła Gabriela. Obwieszcza on Maryi, że zostanie matką Chrystusa. Madonna zgadza się wypełnić obietnicę złożoną Aniołowi. W liryku *W Castel Fiorentino* trzykrotne powtórzenie ma nawiązywać do obrazu Fra Angelica, który znajduje się w klasztorze św. Marka we Florencji²². Miasto posłużyło poetce jako tło, a obraz *Zwiastowanie* stanowi najważniejszy element tego sonetu. Cytowana epifora może być także zapowiedzią późniejszych wydarzeń związanych z życiem Chrystusa – mianowicie ukrzyżowania.

Konopnicka napisała dwa wiersze odwołujące się do dzieł włoskiego malarza: *Fra. Angelico. Wniebowzięcie* oraz *W Castel Fiorentino*. W tym miejscu warto wspomnieć o dobrej znajomości sztuki włoskiej, którą zaszczylił poetce Teofil Lenartowicz. To w jego

²⁰ <https://www.gardnermuseum.org/experience/collection/11697> (dostęp 26.05.2023).

²¹ M. Konopnicka, *W Castel Fiorentino*, w: *tejtze, Italia*, s. 12.

²² Jan Czubek w komentarzu do edycji krytycznej *Poezji* próbuje odsłonić związki łączące miejscowość Castel Fiorentino z osobą malarza i bijącymi dzwonami, jednak nie udaje mu się ich zbyt precyzyjnie uargumentować. Badacz omawia drogę, którą mogła podążać poetka, oraz wymienia freski namalowane przez artystę w klasztorze św. Marka we Florencji (*Zwiastowanie NMP, Pokłon trzech króli, Wieczerja Pańska, Koronowanie NMP, Ukrzyżowanie*).

utworach, szczególnie w *Madonna i Argument*²³, znajdują się nawiązania do twórczości Fra Angelica. Jak wiadomo z korespondencji do Lenartowicza, romantyczny poeta po spotkaniu z Konopnicką we Florencji przy Via Montebello w marcu 1892 r. rekomendował jej ciekawe do odwiedzenia miejsca we Włoszech, a także zachęcał do szerszego zapoznawania się z renesansową sztuką włoską.

Florencję i Montebello wspominamy jak piękny sen. Wszystko, co się z tym ostatnim wiąże, ma dla mnie siłę dającą skrzydła duszy. Od p. Wołyńskiego dowiedziałam się, że był Pan łaskaw polecić nas p. Kulczyckiemu [...]. Mógłby pomóc nam i ułatwić zobaczenie wielu ciekawych rzeczy w dniach najbliższych²⁴.

W dalszym fragmencie tego listu Konopnicka szczegółowo opisuje, co udało jej się zobaczyć w Rzymie dzięki pomocy przyjaciół Lenartowicza. Na tej podstawie można sądzić, że inspiracje artystyczne doświadczonego poety były dla autorki *Madonny* cenną lekcją sztuki włoskiej. Nie można nawet wykluczyć, że cały zbiór *Italia* powstał dzięki spotkaniu przy Via Montebello i inspiracji twórczością Lenartowicza, zwłaszcza tomem wierszy *Album włoskie* (1870).

Tytuł opublikowanego w „Bibliotece Warszawskiej” wiersza *Fra Angelico. Wniebowzięcie* odsyła do wydarzenia, które w ujęciu teologicznym zamyka ziemskie losy Maryi²⁵. Jedno z rozważań tzw. tajemnic chwalebnych różańca odnosi się właśnie do wniebowzięcia Najświętszej Maryi Panny – w 1521 r. nuncjusz apostolski Albert da Castello zmienił nazwę tajemnicy z *Zaśnięcie Najświętszej Maryi Panny* na tę, do dziś obowiązującą, czyli *Wniebowzięcie Najświętszej Maryi Panny*. Obraz Fra Angelica – *Morte e Assunzione della Vergine (Zaśnięcie i wniebowzięcie Dziewicy)* łączy w sobie oba te momenty

²³ T. Lenartowicz *Madonna, Argument*, w: tegoż, *Album włoskie*, Lwów 1870, s. 82–85, 139–161.

²⁴ M. Konopnicka, *Korespondencja do pisarzy*, t. 1, Wrocław–Warszawa–Kraków–Gdańsk 1971 (list 45, do T. Lenartowicza, s. 122).

²⁵ Zob. S. Haręzga, *Podstawy biblijne wniebowzięcia Maryi w Nowym Testamencie*, „Salvatoris Mater” 2000, nr 2, s. 22–40.

z życia Madonny: w górnej części obrazu artysta umieścił wniebowzięcie Maryi, natomiast w dolnej zaśnięcie – jest to bezpośrednie nawiązanie do ikonicznych przedstawień tej sceny i jej teologicznej interpretacji. Nie sposób nie wspomnieć również o tym, że liryk *Fra Angelico. Wniebowzięcie* opublikowany został razem z utworami *Botticelli. Magnificat* oraz *Ignotus. Virgo Nera*. Na podstawie kolejności wydawania ostatnich wierszy w całościowym wydaniu, można wnioskować, że sama Konopnicka zastanawiała się nad ostatecznym kształtem cyklu.

Cykl *Madonna* z tomu *Italia* z 1901 r. składa się z dziesięciu wierszy. Na jego kształt mogła mieć wpływ tradycja religijna nawiązująca do modlitwy różańcowej, która składa się z dziesięciokrotnie powtarzanych wezwań modlitewnych do Matki Chrystusa. Być może także z tego powodu Konopnicka zrezygnowała z jedenastego utworu. Ostatecznie cykl kończy liryk *Botticelli. Magnificat*, który pozostawia czytelników w momencie, kiedy Maryja pogodziła się z boskim planem i zaakceptowała go w perspektywie dzieła zbawienia oraz śmierci Chrystusa na krzyżu. Poetka, kończąc cykl utworem *Botticelli. Magnificat*, proponuje czytelnikom kompozycję otwartą, gdzie punktem dominującym jest *fiat* Maryi. Odnosi się ono do całego życia Matki Boskiej, w tym do przyjęcia przez nią zapowiedzi ukrzyżowania Jezusa Chrystusa. Taki koniec cyklu jest wymowny i ukazuje ogromne poświęcenie Madonny oraz jej rolę w akcie zbawienia. Gdyby poetka zamknęła cykl *Madonna* lirykiem *Fra Angelico. Wniebowzięcie*, zakończenie byłoby zamknięte – ukazywałoby akt wstąpienia do nieba, opuszczenie ziemi, zamknięcie ziemskiego żywota. W tym miejscu warto zauważyć, że samo wniebowzięcie nie znajduje bezpośrednio potwierdzenia w Biblii i od wieków było przedmiotem sporów teologicznych. Sam termin „wniebowzięcie” prowokował dysputy, dlatego aż do XX w. stosowano go zamiennie z terminem „zaśnięcie Maryi Panny”²⁶. Taki tytuł nosi także obraz *Fra Angelica Morte e Assunzione della Vergine*.

²⁶ Zob. *Encyklopedia Katolicka*, t. XX, red. E. Gigilewicz, Lublin 2014 (hasło: *Wniebowzięcie*, oprac. K. Pek, s. 822).

Temat ikonografii w. NMP wywodzi się z bizant. Zaśnięcia Maryi, obecnego także w sztuce średniowiecza łacińskiego – w XIII w. upowszechnił się wątek *assumptio corporis*, przedstawiający w górnej części kompozycji pomniejszoną postać stojącą lub tronuącą Maryi w maforionie i kolistej mandorli, niesioną przez aniołów do nieba (w nawiązaniu do *imago clipeata*). Motyw ten, paralelny do sceny wniebowstąpienia, bywał stosowany wymiennie z wcześniejszym. [...] W sztuce zachodniej temat Zaśnięcia Maryi połączony z *assumptio corporis* współlistnieje z samodzielnym ujęciem w. NMP, z pustym sarkofagiem otoczonym przez apostołów, a jego schemat kształtował się w nawiązaniu do przedstawień wniebowstąpienia Pańskiego. [...] Ewolucja tematu widoczna jest we włoskich retabulach w. NMP z okresu wczesnego renesansu; świadectwem tradycji łączności Zaśnięcia Maryi z w. NMP jest kwatery relikwiarza Fra Angelica (ok. 1430, Isabella Stewart Gardner Museum, Boston, stan Massachusetts) oraz fresk D. Ghirlandaia (1486–1490)²⁷.

Jak podaje *Encyklopedia Katolicka*, tajemnicę wniebowzięcia uzasadnił dopiero papież Pius XII dogmatem o Najświętszej Maryi Panny z roku 1950²⁸.

Pierwodruk utworu *Fra Angelico. Wniebowzięcie* odsłania nieco tajniki procesu twórczego – pozwala przyjrzeć się możliwym wariantom cyklu *Madonna*, ale także ukazuje koncepcję twórczą, która nie była dziełem przypadku, lecz dokładnie zaplanowaną kompozycją cyklu.

Powodów, dla których Konopnicka zrezygnowała z jedenastego utworu, może być wiele. Jednym z nich jest to, że utwór *Botticelli. Magnificat* kończy czas macierzyństwa Maryi, a tym samym ukazuje jego trudne momenty, kiedy Matka Boska musi pożegnać się z ukrzyżowanym Synem. Gdyby na końcu cyklu z roku 1901 znalazł się wiersz *Fra Angelico. Wniebowzięcie*, wymowa całości byłaby odmienna.

Zastanawiające jest także, dlaczego Konopnicka już nigdy więcej nie opublikowała wiersza *Fra Angelico. Wniebowzięcie*? Może uznała, że nie był on wystarczająco doskonały, aby włączyć go do tomu *Italia*?

²⁷ Tamże, s. 826–827.

²⁸ Zob. tamże, s. 822–823.

A może zdecydował przypadek, przeoczenie albo zwykły błąd redakcyjny? Być może przeważały kwestie kompozycyjne i znaczeniowe. Na te pytania być może nie poznamy odpowiedzi. Ważne z punktu widzenia badacza i edytora jest jednak to, że taki wiersz istnieje i należy go włączyć do kanonu twórczości lirycznej Marii Konopnickiej, a także objąć badaniami naukowymi. Dzięki publikacji w „Bibliotece Warszawskiej” możemy niejako na nowo spojrzeć na znany nam już cykl liryczny *Madonna*, a także jeszcze raz przyjrzeć się procesowi twórczemu i koncepcji zbioru *Italia*.

Bibliografia

- Bibliografia literatury polskiej „Nowy Korbut”. Literatura pozytywizm i Młodej Polski*, t. XIV, red. Z. Szwejkowski, J. Maciejewski, W. Albrecht, Warszawa–Kraków–Wrocław 1973.
- Bielawski M., *Blask ikon*, Kraków 2005.
- Encyklopedia Katolicka*, t. IV, red. R. Łukaszczyk, L. Bienkowski, F. Gryglewicz, Lublin 1983.
- Encyklopedia Katolicka*, t. XII, red. A. Bednarek, R. Adamko, Lublin 2008.
- Encyklopedia Katolicka*, t. XX, red. E. Gigilewicz, Lublin 2014.
- Harasim J., *Z mojej Biblii. Motywy biblijno-religijne w poezji Marii Konopnickiej*, Łomża 2002.
- Hareźga S., *Podstawy biblijne wniebowzięcia Maryi w Nowym Testamencie*, „Salvatoris Mater” 2000, nr 2.
- <https://www.gardnermuseum.org/experience/collection/11697> (dostęp 26.05.2023).
- Konopnicka M., *Botticelli. Magnificat*, „Biblioteka Warszawska” 1898, t. 3.
- Konopnicka M., *Fra Angelico. Wniebowzięcie*, „Biblioteka Warszawska” 1898, t. 3.
- Konopnicka M., *Italia*, Warszawa 1901.
- Konopnicka M., *Italia*, wyd. drugie, Warszawa 1911.
- Konopnicka M., *Korespondencja do pisarzy*, t. 1, Wrocław–Warszawa–Kraków–Gdańsk 1971.
- Konopnicka M., *Korespondencja w sprawach redakcyjnych i wydawniczych oraz listy do pisarzy: Władysława Mickiewicza, Czesława Jankowskiego, Michała Radziwiłła, Maryli Wolskiej, Henryka Sienkiewicza*, t. 3, red. K. Górski i in., Wrocław 1973.
- Konopnicka M., *Listy do synów i córek*, red. L. Magnone, Warszawa 2010.
- Konopnicka M., *Poezye*, wydanie zupełne, krytyczne. t. IV, red. J. Czubek, Warszawa–Lublin–Łódź–Kraków 1915.

- Kowalczuk U., *Powinność i przygoda. Pisarze polscy drugiej połowy XIX wieku wobec kultury renesansu*, Warszawa 2011.
- Kulczyńska J., *Artysta i jego dzieło. Madonna w poezji Marii Konopnickiej*, w: *Czytanie Konopnickiej*, red. O. Płaszczewska, Kraków 2011.
- Lenartowicz T., *Album włoskie*, Lwów 1870.
- Magnone L., *Maria Konopnicka. Lustra i symptomy*, Gdańsk 2011.
- Miejsca Konopnickiej. Przeżycia – pejzaż – pamięć*, red. T. Budrewicz, M. Zięba, Kraków 2002.
- Olkusz W., *Szczęśliwy mariaż literatury z malarstwem. Rzecz o fascynacjach estetycznych Marii Konopnickiej*, Opole 1984.
- Zwolińska A., „*Madonna*” Marii Konopnickiej jako cykl liryczny – wybrane zagadnienia, w: *Konopnicka – raz jeszcze*, red. M.J. Olszewska, Warszawa 2022.
- Zwolińska A., *Warianty tekstu autorskiego a decyzje edytora. O edycji krytycznej dzieł Marii Konopnickiej (1915) Jana Czubka po ponad stu latach*, „Sztuka Edycji” 2021, nr 1.

From an Italian journey. „Fra Angelico. Wniebowzięcie” – on an unknown poem by Maria Konopnicka „Z cyklu Madonna”

Summary

The article admonishes a forgotten and poorly recognised poem by Maria Konopnicka entitled „Fra Angelico. Wniebowzięcie”, which was first published in „Biblioteka Warszawska” in 1898 with the poet’s annotation: „z cyklu Madonna”. Konopnicka included the above-mentioned lyrical cycle in the poetic volume „Italia”. The author of the article insists on a reminder of the poem and puts forward research hypotheses concerning possible reasons for Konopnicka’s resignation from the „Fra Angelico. Wniebowzięcie” lyric in the „Italia” volume published in 1901. This work is not mentioned by „Nowy Korbut”, nor by Jan Czubek in his edition of the poet’s works - it can therefore be considered an unknown poem by Maria Konopnicka.

Słowa kluczowe: *Madonna*, Maria Konopnicka, *Fra Angelico. Wniebowzięcie*, *Italia*, podróże włoskie

Key words: *Madonna*, Maria Konopnicka, *Fra Angelico. Wniebowzięcie*, *Italia*, Italian travels

ARTUR FILIPEK*

ORCID 0009-0002-9388-6025

Uniwersytet Kardynała Stefana Wyszyńskiego w Warszawie

WOKÓŁ *LEGEND TĘSKNOTY* BOLESŁAWA LEŚMIANA¹

Zaślubiny, którymi kończą się baśnie, to zaślubiny pomiędzy Bogiem a duszą. I dlatego właśnie nie ma już potem nic więcej do powiedzenia poza tym, że „żyli szczęśliwie i mieli dużo dzieci”².

Tęsknota!?!... To duszne, wilgotne, zatrute powietrze: nim umieją oddychać tylko marzyciele. Ten żar suszy przede wszystkim najbardziej subtelne kwiaty uczucia: wspomnienia. W końcu nie ma czego wspominać, zbrakło chęci silnych, tylko tęsknota pozostała. Wydaje się człowiekowi, z przyzwyczajenia do ciasnego kółka swych myśli, że czegoś pragnie, i ta uluda dobija go do reszty. To tragedia marzyciela, dramat idealisty, farsa ascety!...³

* ARTUR FILIPEK – student IV roku filologii polskiej ze specjalizacją edytorską, członek Koła Literackiego UKSW oraz Stowarzyszenia „Młodzi dla Sztuki”, w którym pełni role organizatorskie (festiwale i in. wydarzenia) oraz artystyczne. Miłośnik filozofii i sportu.

¹ Niniejszy artykuł jest skróconą, zmienioną wersją mojej pracy licencjackiej „Jak czytać wczesną prozę Bolesława Leśmiana? Wokół cyklu pt. *Legendy tęsknoty*”.

² S. Weil, *Świadomość nadprzyrodzona. Wybór myśli*, tłum. A. Olędzka-Frybesowa, oprac. A. Wielowieyski, Warszawa 1999, s. 429.

³ W. Berent, *Próchno*, oprac. J. Paszek, Wrocław 1979, s. 29.

Baśń⁴

Określenie gatunku i rangi *Legend tęsknoty* wydaje się problematyczne. Jacek Trznadel w przypisie nazwał je prozami fantastycznymi (L 328), zaś w monografii Leśmiana ocenił niepocholebnie jako jałowe stylizatorstwo⁵. Anna Czabanowska-Wróbel wpisała je w nurt wzorowanych na *Królu Kofetua* Juliusza Zeyera baśni o tęsknocie i nazwała „secesyjnymi, całkowicie nieludowymi stylizacjami”⁶. Maria Podraza-Kwiatkowska pisała o nich jako o poematach prozą (przy okazji omawiania liryki dekadentyzmu) i wpisała *Legendy tęsknoty* w prozę symboliczno-halucynacyjną⁷. Sam autor w liście do swojego wydawcy – Miriama sugerował trzy określenia: baśnie, „fantasikony”, nowele (L 327, 329).

Myślę, że wobec tak różnych propozycji genologicznych najbezpieczniej jest zaklasyfikować *Legendy* jako baśnie literackie o charakterze symbolistycznym. O ich „literackości” poświadcza zdecydowana nadorganizacja, wyraźna intertekstualność, dwójaki adresat i obecność refleksji metaliterackiej. Leśmian nie powiela tradycyjnych fabuł ani zbanalizowanych morałów znanych chociażby z bajek, lecz innowacyjnie wykorzystuje wybrane elementy tradycji. Czyni to w oparciu o chwyt (ekwiwalentyzacja, pejzaż wewnętrzny, asocjacje itp.). Wszystkie te elementy – od kreacji postaci, przez pojedyncze symbole, aż po kompozycje nowelistyczne – poddane zostają w ten sposób reinterpretacji i pogłębieniu. Poza wyraźną obecnością symbolizmu pisarz stosuje obrazowanie zgodne z estetyką secesyjną i figury parnasistowskie (np. jezioro – lustro). Podmiot czynności twórczych tego cyklu można w związku z tym widzieć na tle historycznoliterackim. Ponadto głównym bohaterem jest zawsze narrator i jego psychika, co rodzajowo zbliża te utwory do prozy lirycznej. Omówiony przed

⁴ Utwory Bolesława Leśmiana cytuję na podstawie edycji: *Dzieła wszystkie*, red. J. Trznadel, Warszawa 2010–2012. Wykorzystane w pracy dzieła oznaczam następująco: *Baśnie i inne utwory prozą* – B; Utwory dramatyczne. Listy – L.

⁵ Zob. J. Trznadel, *Twórczość Leśmiana*, Warszawa 1964, s. 6.

⁶ A. Czabanowska-Wróbel, *Baśni w literaturze Młodej Polski*, Kraków 1996.

⁷ M. Podraza-Kwiatkowska, *Literatura Młodej Polski*, Warszawa 1997.

chwilą poziom lektury dostępny jest jednak tylko czytelnikowi dorosłemu, o pewnych kompetencjach kulturowych. Taki czytelnik zdolny będzie widzieć w fabule pre-tekst, który odsyła do sytuacji historycznoliterackiej, do innych tekstów i estetyk. Czytelnik dziecięcy czy nastoletni odczyta *Legendy tęsknoty* raczej z poziomu fabularnego – jako dość osobliwe baśnie zwieńczone morałami. Ich potencjał buntowniczy będzie jednak intuicyjnie wyczuwalny. Ten dwojaki odbiorca wirtualny odpowiada problematyce i możliwym do odczytania metaliterackim i filozoficznym sensom. Jest to o tyle ciekawe, że zwłaszcza w pierwszym utworze sugeruje się młody wiek narratora; niebagatelną rolę odgrywa tu również dystans czasowy lub jego dotkliwy brak. Czytelnik niedorosły jest w stanie utożsamić się z narratorem, a po czasie, nabrawszy dystansu, dokonać reinterpretacji, rozwinięcia wcześniejszych intuicji. Główny sens przemawiający do niedorosłego czytelnika cyklu zdaje się raczej zachowawczy i dydaktyczny, ale skrywa pewien potencjał. Mówi się o panujących w świecie regułach, prawach, o możliwych problemach młodych twórców itp. Sens przemawiający do dorosłego czytelnika podważa to wszystko, pozwala niejako powtórzyć terapeutyczne i emancypacyjne gesty narratorskie, o których będę jeszcze pisał.

Podsumowując, podkreślmy, że dwojaka pozycja czytelnika odpowiada dwojakiemu charakterowi narratora, który w przeszłości poszukuje odpowiedzi na współczesne problemy. Tym samym baśń nie jest tu wyłącznie kategorią genologiczną – oznacza także narracyjną formę poznania. Zarówno baśń, jak i *fantasikon* wskazują na podważanie przez fantastykę (młody czytelnik będzie widział raczej cudowność) uładzonego poglądu realistycznego, koncepcji stabilnego podmiotu i uporządkowanego metafizycznego obrazu świata. W tym sensie szeroko rozumiana baśniowość związana z dziecięcą wrażliwością okazuje się produktywna także dla osoby dorosłej. Tak jak narrator przegląda się w swojej przeszłości, tak czytelnik poprzez narrację jest zdolny uczynić to samo. W ten sposób ujawnia się w zarysach „światopogląd pierwotny”. Okazuje się, że baśń stanowi warunek poznania, jest od poznania racjonalnego pierwotniejsza czy raczej – źródłowa. Po latach te refleksje zostaną sprecyzowane m.in.

w eseju *Z rozmyślań o Bergsonie*. Wróć jeszcze do tego zagadnienia pod koniec pracy.

Użycie kategorii „legandy” natomiast potwierdza, że w istocie cykl odnosi się do czasu historycznego. Czytelnikowi dorosłemu powinno to sugerować, że między tym, o czym się pisze, a pozycją narratora istnieje dystans i jest to już dystans nieunikniony. Sakralność przeszłości jest złączona z profanum (religia chrześcijańska wchodzi w konflikt z popędowością, sztuka z miłością), zaś cudowność/fantastyczność skrywa sygnały światopoglądowe. Przypomnijmy, że dla modernistów estetyka nie była wyłącznie rezerwuarem konwencji, lecz właśnie sposobem poznania. W jednym ze swoich wczesnych listów Leśmian napisał:

O ile wpierrw myślałem o formie, o tyle dzisiaj zupełnie o niej nie myślę. W ogóle nie rozróżniam formy, a raczej obrazu od myśli, obrazu od uczucia itd. Nie znam takiego skalpela, który potrafiłby rozpołowić utwór prawdziwie poetycki na treść i formę (L 290).

Jak widać – idealny czytelnik tego cyklu jest w stanie spoić w rozumieniu oba poziomy, o których mówiłem. Na potrzeby tej pracy postaram się zbliżyć do wymagań stawianych dorosłemu czytelnikowi idealnemu, choć szczegółowe analizy intertekstualne uznałem za najmniej istotne. Tylko w ten sposób możliwe wydaje mi się pokazanie wysokiej rangi *Legend tęsknoty*, do tej pory chyba niedocenianych. Wybór symbolizmu jako dominanty estetycznej motywowany jest tematyką – przedmiot tęsknoty do końca, przynajmniej na poziomie fabularnym, pozostanie nieokreślony.

Analizy i interpretacje

Baśń o rycerzu pańskim

Utwór zaczyna się rozszerzeniem schematu fabularnego – wyznaniem narratora o sile jego zbyt „płomiennych marzeń”, które prowadziły duszę ku ekstazie, śmierci, reinkarnacji, oczyszczeniu. Utracona pamięć o tych przeżyciach stała się przyczyną kryzysu tożsamości: „[...] straciłem cień, który pada od naszej postaci na tło minionych

lat – cień, bez którego nie jesteśmy sobą...” (B 594). Charakterystyczna jest ambiwalencja: mówi się tu o „ozdrowieniu” w reakcji na milczenie oraz „zbyt” angażujących marzeniach – jakby dziecięca wrażliwość była chorobą. Mimo to narrator pragnie ją przywrócić. Bo czy chodzi wyłącznie o dziecięcą wrażliwość?

W utworze niejasny jest status „opowieści wspomnienia”, która – być może – „wysnuła się [...] z głębin niepamięci...” i dotyczy tego, „co mijając, niezupełnie minęło”. Wprowadzony konwencjonalnie opis wsi przynosi informację o pustce i tęsknocie, na jakie skazane jest to miejsce – nie wiadomo nawet, czy w pełni realne. W końcu majaczący w oddali bór jest dla mieszkańców nieosiągalny. Nie sposób nie interpretować go jako obrazowej ewokacji pragnień „ludu”, który wobec niemożliwości poznania czegoś, co tylko „szepcze”, oraz dotkliwego poczucia braku i tutejszej pustki dopatruje się w borze boskich ingerencji („święty był”). Podobnie działo się np. w *Wierzbie*, gdzie widok lichej gałązki prosił o magiczne dotknięcie. Wymagowane „hufy Pańskie” utrzymywały więc do tej pory ludzi przy wierze. „Lud” wykreował historię o nich, by oswoić nieznanne – zdaje się sugerować autor – i zachować wiarę w nieosiągalnego, „martwego”, a tak bardzo potrzebnego Boga.

Na tak zarysowanym tle wyróżnia się „Czarnobrewa”. Narrator jednoznacznie sytuuje się po jej stronie, często przyjmuje nawet jej punkt widzenia. Warto więc przyjrzeć się tej postaci. Z jednej strony odziedziczyła ona światopogląd wsi, z drugiej zaś jej pragnienia kierują się w inną stronę – ku tajemnicy i rycerzom. Napięcie tej ekspozycji polega na wyeksponowaniu bohaterki i skonfliktowaniu jej z wiejską społecznością. Pojawienie się widma aktywizuje akcję. Do zastanego porządku wkrada się bowiem Piotr Władyka⁸ – potężny, obcy, wykorzeniony („nie pamiętał przeszłości”), niewierzący bądź niereligijny. Gdyby opisać go jednym słowem, należałoby powiedzieć, że jest on po prostu Innym, w którym przegląda się cała wieś

⁸ O możliwym bylinnym pochodzeniu postaci Władyki pisze: Ż. Nalewajk, *Związki twórczości Bolesława Leśmiana z folklorem i kulturą Ukrainy*, „Tekstualia” 2010, nr 2.

i narrator. Parnasistowski motyw przeglądania się pojawi się także w następnych utworach – bohaterowie stale będą się przeglądali w innych postaciach, w otaczającym ich świecie, w różnych sytuacjach. Obcość Władyki wymaga od wsi oswojenia, toteż zaraz obrasta on w legendę, która spaja jego tajemniczą biografię z tutejszą narracją. Legenda nie stawia jednak bohatera w korzystnym świetle. Odwzajemniona miłość narusza w końcu tradycyjny ład. Biorąc pod uwagę sensualność opisów i fabułę, wydaje się, że kochankowie naruszyli tabu seksualne. Każde tabu, wyznaczając jakiś zakaz, czyni jednocześnie to, co zakazane, świętym. We wsi mogło je sankcjonować Prawo Mojżeszowe albo tutejsze obyczaje – tak czy inaczej jakaś lokalna świętość została przez młodych kochanków naruszona. Młoda panna staje się w związku z tym „zhańbiona”, „pokalana”.

Władyka reprezentuje siły popędowe, pierwotne, „ciemne”. Różni się znacząco i od mieszkańców wsi, i od narratora, jakoś z Czarnobrewą związanego – jest dla nich niemal kontrapunktem. Symbolicznie rzecz biorąc, jest cieniem, personifikacją mrocznej strony tożsamości, z którą człowiek – według psychoanalizy – powinien się konfrontować. Przypomnijmy, że właśnie cień łączy narratora z przeszłością – jego utratę interpretuję jako kryzys tożsamości. Narrator cofa się więc do przeszłości, by drogą narracyjną przepracować swoje problemy. Władyka jako symboliczna siła popędowa ma mocną tożsamość, jego wyraźne, sugestywne przedstawienie zdaje się sugerować rozpoznanie sytuacji przez mówiącego. Jednak nie jest on samoświadomy, nie tworzy narracji o sobie. Nie może tego uczynić, ponieważ jego dzieje są od niego niezależne, ciążą na nim niczym fatum. Wszystkie jego działania potwierdzają narzucony jego życiu cel (*telos*) i w tym sensie trwa on w wiecznym „teraz”: „Padał od niego na ziemię cień wielki, konny, uzbrojony, o lat tysiące starszy od samego Władyki i jakoby dążący we światy przezeń zapomniane” (B 600). Motyw cofania się do nieskończonej odległej przeszłości w poszukiwaniu odpowiedzi na współczesne problemy był niezwykle popularny w okresie Młodej Polski – że przypomnę choćby powszechnie znane *Requiem aeternam* Stanisława Przybyszewskiego.

Kochankowie chcieliby podważyć wiarę, która więzi Czarnobrewą. Ta jednak nie jest zdolna włączyć hańbiącej miłości w narrację o własnym życiu. Nie potrafi oddać swojego kochanka pod sąd boży, a więc uczynić tak, jakby nakazywał wiejski obyczaj, ale nie potrafi też zrezygnować z poznania nieznanego, które umożliwia jej pojawienie się Innego. Lęka się – pragnie i boi jednocześnie. *Mysterium fascinans* kusi, *mysterium tremendum*⁹ przeraża – ten ambiwalentny stan nie daje się przewyciężyć. Aby uratować swoją podmiotowość, wymyśla przed Władyką całą ekonomię zbawienia, mającą oczyścić kochanków (rycerze są ogniami, dom się spalił). Jej kwestie naturalnie materializują się zaraz w świecie przedstawionym i nawet Władyka przestaje być sobą, a staje się Wyklętym – odbiciem jej tragizmu. Nawrócenie Władyki („Niech będzie pochwalony...”) jest naturalną konsekwencją. Jako obcy musi zginąć, aby wpisać się w narzuconą mu opowieść i aby Czarnobrewa odpokutowała swoje – domniemane czy też rzeczywiste – winy.

Utwór kończy się następującym akapitem:

Odtąd niejedna zorza zgasła, niejedna gwiazda zapaliła się w niebiosach, a ta Pani, w milczeniu klęcząca nad grzesznym trupem rycerza Pańskiego, trwa dotąd w głębiach mojej niepamięci! (B 605)

Czytając świat przedstawiony jako pejzaż wewnętrzny, warto interpretować Czarnobrewą jako projekcję pragnień narratora: objawienia i miłości. Oba pragnienia są ze sobą sprzężone i wymagają bezpośredniego doświadczenia. Jako doświadczenia graniczne potrzebują ponadto specyficznego języka. Objawienie wyraża się często w języku erotycznym, nawet jeśli podmiot epifanii nie doświadczył nigdy zbliżenia. I na odwrót: zbliżenie może znaleźć wyraz w języku fenomenologii religii. Władyka w tej perspektywie jawi się jako figura, która pozwoliła podważyć przeszłe „Ja” opowiadającego, narracja

⁹ Większość kategorii wypracowanych przez Rudolfa Otto daje się doskonale zastosować w kontekście omawianego utworu. Zob. R. Otto, *Świętość. Elementy irracjonalne w pojęciu bóstwa i ich stosunek do elementów racjonalnych*, Warszawa 1968.

bowiem zakłada tu dystans czasowy. Inny służył skonfrontowaniu swojskiego z obcym, tradycyjnego z nowym – typowe modernistyczne tony. Nieszczęśliwe na pozór zakończenie z tego punktu widzenia niesie pokrzepiające przesłanie. Czytelnik ma prawo wnioskować, że narratorowi udało się doprowadzić swój cień do punktu, w którym pojawiła się niegdyś aporia – ostra, niedająca się przezwyciężyć sprzeczność między wiarą, tradycją, swojskością, przynależnością a profanacją, innością, nowością. Sugerując się wyraźnymi analogiami do terapii psychoanalitycznej, twierdząc, że problemem naczelnym utworu jest konflikt erotyczny powstały wraz z obudzeniem się silnego popędu seksualnego, który stoi w sprzeczności z tutejszą obyczajowością czy moralnością, o czym świadczy postać Czarnobrewej i społeczność wsi. Akt profanacji w postaci wyrzucenia krzyża do jeziora nie musi być jednak interpretowany jako jednoznaczne odrzucenie wiary (w domyśle: chrześcijańskiej). Przeciwnie – to właśnie „hańbiąca” historia spaja objawienie (potrzebę religijną) z miłością erotyczną (potrzebę fizyczną). Zarówno wrażliwość dziecięca, waloryzowana dodatnio i wyrażająca się w potrzebie doświadczania *mysterium fascinans*, jak i nieskończona popędowość wpisana w dzieje ludzkości godzą się w samostanowiącej się jednostce. W utworze przyjmuje się obie. Władyka w finałowej scenie został w końcu oczyszczony. Jest to sygnał wewnętrznego pogodzenia się ze sobą narratora.

Mówiąc ogólniej: to, co zapomniane, wyparte, ukryte – czyli to, co narrator utracił, niezależnie od tego, czy są to fakty historyczne (można przecież interpretować utwór obszerniej), czy biograficzne – wraca w przypomnieniu, staje się na jakiś czas jawne i życiodajne. Fenomen zapomnienia jest pierwotniejszy od pamiętania. Zapominanie otwiera nas na przypominanie sobie tego, o czym zapomnieliśmy. Nie jest jednak tak, że zapomnienie i pamiętanie są absolutne – przeciwnie. Skończoność ludzkiej egzystencji sprawia, że zapominanie i przypominanie następują naprzemiennie, gwarantując w ten sposób możliwość rozumienia i pisania. Zawsze na nowo, inaczej. Mówiąc o „niepamięci”, utwór podpowiada – jak sądzę – że drogą do pogodzenia ze sobą jest opowiedzenie własnych perypetii tak, by ujawnić aporie psychiki, zamknąć je w ramach narracyjnych. Aporie,

na przykład takie, jakie zostały przedstawione w utworze, powstają bowiem tylko tam, gdzie nie godzimy się na skończoność egzystencji albo gdzie przyjmujemy jakąś absolutną pozycję i mocne opozycje.

W psychoanalizie terapeuta jest interpretatorem, w literaturze zaś autor może nim być wobec samego siebie lub wspólnoty i w tym sensie literatura może spełniać funkcje terapeutyczne. Umożliwia ona życie, które na poziomie fabuły uciekło kochankom. Obserwujemy tu jedno z fundamentalnych zagadnień hermeneutycznych, które było i jest poruszane zarówno przez hermeneutykę psychoanalityczną, jak i ontologiczną. Przedstawieni kochankowie, żyjąc w wiecznym „teraz”, nie są w stanie zdobyć się na dystans. Czarnobrewa jest tragiczną reprezentantką wsi – jako bezwzględnie przez nią określona; Władysław zaś został podporządkowany całkowicie obcej mu narracji. Dla opowiadającego natomiast dystans czasowy okazuje się produktywny: pozwala zrozumieć siebie, a tym samym – przemienić, oczyścić. Pośrednio takie postępowanie pozwoliło przywrócić dziecięcą wrażliwość, co potwierdza cała historia – szczególnie oczyszczająca, mistyczna wizja z końca utworu. Poświadczona przez narratora dziejowa, skończona ludzka egzystencja i jej rozumienie niosą ze sobą trudności, jednak nie prowadzą do absolutnej klęski bytu. Byt – mówiąc w uproszczeniu, ale zgodnie z egzystencjalnym ujęciem – określony zostaje przez procesy niezależne takie jak przynależność do danej społeczności, tradycji, religii. W horyzoncie bycia bytu człowieka pojawia się jednak możliwość projektowania siebie w przyszłość. Narracja prowadzona z dystansu czasowego pozwala uwolnić się od bezwzględnego określenia przez czynniki, zdawałoby się, niezależne. O ile więc tematem utworu jest napięcie między obyczajowością lub moralnością a popędowością, o tyle jego spoiwem jest próba uzyskania indywidualnej wolności. Znamienne, że we wcześniejszym utworze – *Jasiu uzdrowionym* – Leśmian jednoznacznie pozytywnie odnosi się do poznania mistycznego, bezpośredniego. Młody bohater traci jednak oko (oko duszy) przez scjentystyczne roszczenia lekarza i w związku z niepokojem bliskich, którzy u specjalisty szukali pomocy. Sytuacja jest więc względnie analogiczna, jednak tym razem to, mówiąc ściśle, religia, nie wiara, stoi w sprzeczności z popędem rozpoznany

w dojrzewającym narratorsze, który projektuje inną przyszłość, czytelną dzięki przedstawieniu jego wcieleń z przeszłości. Dopiero ta projektowana przyszłość, nieobecna bezpośrednio w utworze, przynosi ukojenie.

Gdyby spróbować odnieść ten utwór do problemów epoki, można zaryzykować tezę, że stanowi on odpowiedź na kryzys wartości, kultury, religii i obyczajowości, jaki napiętnował przełom XIX i XX stulecia, oraz reakcję na doskonale skonwencjonalizowany świat mieszczański ze swoją wygodną, acz nieautentyczną wizją Boga i nieautentyczną egzystencją. Utwór ujawnia ponadto represyjność kultury. Widać, że na tym etapie przyswojone zostały przez Leśmiana wątki psychoanalityczne i egzystencjalne, obecne podówczas raczej w zarysach.

Błędny ognek

Błędny ognek jest bodaj najpopularniejszym i najbardziej cenionym ogniwem cyklu *Legandy tęsknoty*, o czym świadczą m.in. niedawny przedruk w antologii *Opowieści niesamowite (5) z języka polskiego*¹⁰. Nie powinno to dziwić z uwagi na podejmowaną w nim tematykę oraz stosunkowo dojrzałą – w moim przekonaniu – realizację artystyczną.

Utwór rozpoczyna się relacją o przeszłości i opisem książki. Sytuacja jest więc podobna jak w *Baśni o rycerzu pańskim*: od początku wiadomo, że narrator znajduje się wewnątrz świata przedstawionego bądź na jego granicy, ale nie ingeruje w niego. Rozszerza schemat fabularny, mówiąc: „Jeszcze będąc dzieckiem, patrzyłem na nią jak na wszechmocną księgę czarów” (B 606). Poprzez niezwykle sensualny opis, oparty na chwytach symbolistycznych i impresjonistycznych, otrzymujemy jego charakterystykę. Zwraca uwagę migotliwość, ulotność obrazków („jeden ruch, zaledwie dostrzegalny”, „chwilę jedną, zbyt krótką chwilę, aby je można dokładnie odtworzyć w pamięci”). W końcu pojawia się odważna wypowiedź:

¹⁰ *Opowieści niesamowite (5) z języka polskiego*, oprac. P. Paziński, Warszawa 2021, s. 231–244.

Bezimienny artysta szkicował tu zapewne w godzinach zadumy zbląkane marzenia, zatrzymujące się nieśmiało i niechętnie na progu wcieleń. I księga ta była dlań zwierciadłem marzeń, zwierciadłem, które odbija przedmioty oddalone lub nieistniejące. Toteż biorę ją teraz do ręki z uczuciem uwielbienia dla tej duszy tęsknej, co gardziła możliwością, rozprasającą wszelakie czary, podstępny sprawdzaniem cudów, walczących ze skończonością ziemskich wszechzgiebień, i wreszcie tą nałogową, ślepą, bałwochwalczą wiarą w potężną rzeczywistość, wiarą, która się rozczula, upaja, odurza lada widokiem, przekonaniem, myślą, że to lub owo jest „tak podobne do życia” i że „tak naprawdę bywa na ziemi!...”

Gardziła tym wszystkim i pragnęła piękno, przez naturę stworzone, raz jeszcze stworzyć, raz jeszcze zmienić, rozszerzyć, roztajemniczyć!
(B 606–607)

Interpretuję ten *passus* jako metaliteracki: „Biorę ją z uczuciem uwielbienia” – wiadomo, że zdolny do poetyckich, secesyjnych opisów narrator afirmuje domniemanego artystę, stojącego za szkicami zawartymi w księdze. Mowa jest tu o „zbląkanych marzeniach” i ich „wcieleniach” – można to z powodzeniem odnieść do stwarzającej (ewokującej) mocy słowa bądź jego funkcji magicznej. Jednak najważniejszy jest powód uwielbienia artysty. Otóż narrator afirmuje sztukę cudowną (baśniowość), estetyczną (ale niekoniecznie etyczną w sensie normatywnym), niemimetyczną oraz dystansuje się od wszelkiego konformizmu wobec rzeczywistości (stąd wyczuwalna kąśliwa ironia, jeśli nie sarkazm ostatniego zdania tej wypowiedzi), używając wyraźnie nacechowanych emocjonalnie określeń takich jak: „gardzić”, „nałogowa”, „ślepa”, „bałwochwalcza”. Jest to zatem sztuka wczesnego modernizmu z jej wyraźnym nastawieniem antymimetycznym i estetyczno-poznawczym.

Zgadzam się z rozpoznaniem Anny Czabanowskiej-Wróbel, która pisze: „Księga to uniwersum, odbija się w niej cały świat, który w *Legendach tęsknoty* jest światem ludzkiego marzenia”¹¹. Opis księgi stanowi katalizator akcji. Schemat czy też logika baśniowa z poprzed-

¹¹ A. Czabanowska-Wróbel, *Baśni w literaturze Młodej Polski*, s. 212.

niego utworu powtarza się tak że tutaj: wydarzenia są antycypowane, a to, co było pragnieniem – staje się. Utwór, jak wszystkie z cyklu, oparty jest na triadzie. Warto przyrzeć się jej składowym. Pragnienia poety „to miecze, którym na ostrzach wykwitają róże bezimien-nych pożądań” – młodzieniec nie wie, czego chce, jest nieświadomy, nieokreślony, ale pożąda ze wszech miar i nie może zaakceptować tonu pachółka, który sugeruje, by znalazł miłość („pragniesz jeszcze kochania!”). Jego pragnienie jest więc negatywne, próbuje wypełnić pustkę w sobie. Pacholek, zorientowawszy się w tej patowej sytuacji, wyciąga konsekwencje jego postawy: „przeznaczeniem twoim jest – tęsknota aż do śmierci!”. Kobieta ukształtowana została na wampiryczną (przeciwieństwo Czarnobrewej), niemogącą kochać, złudną, skazaną na los tytułowego „błédnego ognika”. Po raz kolejny tytuł odnosi się do postaci, która narusza zastany porządek świata przedstawionego, pozwalając się mu przejrzeć.

O ile *Baśń o rycerzu pańskim* mierzy się m.in. z problemem dzie-cięcej wrażliwości, o tyle w *Błédnym ogniku* ta wrażliwość jest czymś oczywistym. Narrator nie powstrzymuje się przed marzeniami. Czyni z nich narzędzie poznania własnego wnętrza. „Staram się pochwycić jej wyłączną właściwość, duszę, znak, obnażający tajemnicę wnętrza...” (B 608) – mówi. Komnata, w której znajduje się poeta, jak w baśni o Sinobrodym – jest ukryta, wyjątkowa. Według jednej z interpretacji tej baśni komnata symbolizuje tabu, które małżonka bądź młoda kobieta pragnie przekroczyć. Jeśli uznać ten intertekst za prawomocny – można powiedzieć, że tak jak w baśni o Sinobrodym kobieta próbuje poznać jakiś sekret, przekroczyć zakaz, tak tu narrator poszukuje najgłębszych treści duchowych. Takie odczytanie wydaje się zasadne, bowiem tym razem to poeta jest głównym bohaterem.

Świat przedstawiony *Błédnego ognika* ukazuje konsekwencje postawy dekadencckiej, zaś na poziomie narratorskim służy jej przezwyciężeniu. Dramat poety, reprezentanta dekadentyzmu, najlepiej oddaje konfrontacja z kobietą-sobą, będącą uosobieniem nieosiągalnego ideału:

- Jesteś tą, o której śniłem – tą, która dając miłość, nie odbiera samotności... Kocham cię jak własny sen!
- Nie wolno mi kochać – szepcze Zjawiona.
- Nie wolno mi być kochanym... – mówi jak odmierzone echo młodzieniec.
- Już czas, abym ci wszystko wyznała. Moje dotknięcie, mój pocałunek – śmierć niosą! (B 612)

Poeta nie może żywić uczucia miłości, gdyż to odbierałoby mu samotność konieczną do tworzenia („tworzył pieśni mgliste, drgające niepokojem tajemnych oczekiwań, przeczuc i nagłych objawień” B 609). Przyjmuje więc wobec nowej ponęty postawę narcystyczną – kocha ją jak własny sen. Jednak kochanka – jego projekcja – w ten sposób kochać nie może, taka postawa uniemożliwia jej miłość, co on kwituje: „nie wolno mi być kochanym...” W takiej sytuacji jedynym wyjściem pozostaje śmierć. Pojawia się zatem konflikt: życie–sztuka–śmierć („pod płaszczem szkarłatnym ukrywasz rany – siostry twych pieśni” B 611). Podobieństwo do perypetii np. bohaterów *Próchna* (Müller) nie ulega w tym miejscu wątpliwości – mimo, że jest to tekst nieco późniejszy. Do zaślubin z Bogiem dojść nie może, ponieważ poeta jest zamknięty w sobie. Utwór kończy się ironiczną puentą, będącą apostrofą do nieobecnego Boga: „Wieczny odpoczynek racz dać, Panie, wszystkim samotnym! Wieczny odpoczynek i najpiękniejszą mogiłę!...” (B 614)

„Lecz to – nie to, jeszcze nie to... Są inne smutki!” (B 614). Czym jest owo „to”? – może zapytać czytelnik. Wydaje się, że ideałem. Jak wiadomo, cechą charakterystyczną ideału jest jego nieosiągalność. Ideał „posiadany” przestaje być ideałem. Ideał niedostępny wywołuje pragnienia u tego, kto w niego wierzy czy choćby nie wyklucza jego istnienia. Skonkretyzowaniem pragnień była w utworze kobieta. Historię tę interpretuję zatem jako przekroczenie postawy dekadencej z jej wyobrażeniem o kobiecie idealnej, która nigdy się nie pojawia, bowiem przyjść nie może. Każda kobieta – o ile nie jest „tą” – staje się wampirem. Taki pogląd prowadził do rozpaczony nie tylko bohaterów ówczesnych utworów literackich – również w życiu realnym

uniemożliwił spełnienie¹², niejednokrotnie prowadząc wprost do mizoginii. Chociaż posiadanie ideału, niekoniecznie skonkretyzowanego w postaci kobiecej, umożliwiało niektórym samotne spełnienie twórcze, to nie dawało zaspokojenia życiowego. Potwierdza to także rozpoznania Freuda o źródłach twórczości artystycznej, jednak na tym etapie – jak sądzę – Leśmian dystansuje się po prostu od stylu życia i twórczości innych artystów, po raz kolejny uwydatniając aporię. Pustka dekadentów – zdaje się mówić utwór – nie wynika wyłącznie z roszczeniowej postawy wobec kobiet i protekcyjnalnej wizji samego siebie i własnego pisania, lecz z samej logiki ideału. Zarówno dla poety, jak i dla pacholka jest oczywiste, że miłość daje wytchnienie – chodzi więc o coś innego. Transcendencja ideału jest tu transcendencją w immanencji, o której po latach będzie pisał Emmanuel Levinas – rzutowanie cech nieokreślonego ideału na własną psychikę prowadzi dekadenta do impotencji życiowej i twórczej. Ponieważ ideał pozostaje nieokreślony, dekadenta dopada w końcu znużenie, jego pragnienia stają się jałowe i wycieńczające. W tym sensie tęsknota prowadzi stopniowo do śmierci. Skoro odsunięcie się od życia pozwala pisać – tak sugeruje fabuła – to będzie to pisanie mierne oraz nie wchodzące w żadne związki z realnym światem. I na odwrót: skoro pieśni pozostaną „mgliste”, to nie dadzą zaspokojenia życiowego i nie pozwolą wyjść z siebie ku światu. Poecie nie uciekła kochanka. Utracił on możliwość wyrwania się z immanencji – błędnego, czysto negatywnego, odrzucającego świat zewnętrzny kręgu swych myśli i uczuć, które nie dopuszczają do siebie Innego, tylko zamykają go w mglistych kategoriach przysługujących ideałowi.

Na końcu narrator zamyka starą księgę. Zdaje się, że apostrofa do Boga jest w tym kontekście mediacją między owymi poetami dekadentami a ich metafizyczną i wewnętrzną otchłanią, prowadzącą do twórczej i życiowej impotencji. Narrator zachowuje przemyślaną baśniowość: kobieta była baśnią, a jej pojawienie się ukazało możliwość ucieczki od samego siebie. Do swoistych zaślubin dochodzi po

¹² Zob. np. M. Podraza-Kwiatkowska, *Wolność i transcendencja. Studia i eseje o Młodej Polsce*, Kraków, 2001, s. 154–156.

raz kolejny poza światem przedstawionym. Narracja godzi ze sobą piszącego (podmiot utworu), który na koniec ironicznie modli się za kolegów po piórze. Po raz kolejny wyzyskana została funkcja terapeutyczna literatury – tym razem związana ściśle z procesem twórczym i życiem artysty.

„Spoczynku pragnę i zatrzymania się w jakiegokolwiek przystani” –

Z dziejów czarnego grodu z zakończeniem

Narrator, tym razem od początku ukryty za formą trzecioosobową, ukazuje głównego bohatera i świat przedstawiony. *Aeternus* znaczy z łaciny wieczny, nieskończony, nieśmiertelny, ciągły, stały, nieustanny. Gród wykazuje wyraźne powiązanie z poprzednimi utworami. Zamek – popularny motyw architektoniczny w sztuce młodopolskiej – symbolizuje tu duszę. To kolejna wydzielona przestrzeń, którą antycypował już Władysław: „Ogień przejdzie po borze, a popiół dęby obróci, na popiołach zamek wyniosę, złoty zamek dla Pani całującej!” (B 604); z kolei akcja *Błędnego ognika* działa się w komnacie. Zamek odbija się w jeziorze, a to odbicie jest reminiscencją z *Baśni o rycerzu*: „[...] pozostawiający po sobie tęsknotę i wspomnienie wonnego ciała i znikomych ramion... Całe jezioro omdlewało w tych dreszczach...” (B 614). Wyraźna ciągłość tego motywu w sposób jednoznaczny wskazuje na to, że utwory stanowią cykl – zwłaszcza, że wszystkie one posiadają też nici spajające je z opowiadaniem Edgara Allana Poeo *Zagłada domu Usherów* i podobne wątki. W kontekście Poeo warto zwrócić uwagę chociażby na zacieranie granic między cielesnością i duchowością, między popędem i świętością, metafizyką i psychiką.

Wcześniej narrator zarysowywał kontekst dla swoich stanów duchowych. Mówił o nich za pomocą ekwiwalentyzacji. Teraz gotów jest na jeszcze większy dystans, tym bardziej odczuwany przez odbiorcę, że po raz pierwszy odwraca się od przeszłości w stronę przyszłości: „Cokolwiek jutro stać się może – będzie wiekuiste” (B 616). Przejrzał bowiem poeta-ksiązę, „władający snem i marzeniem podanych”, swoje wnętrze i na końcu ujrzał mgliście, w „ledwo widocznych zarysach”, nieporuszony posąg bogini tęsknoty, niby źródło

pragnień – „podążył ku bogini, która według zwyczaju mieszkała z nim w jednym zamku, dzieląc z księciem władzę nad snem i marzeniem poddanych” (B 616).

Kobieta w omawianym utworze jest projekcją króla. Symbolizuje bezpieczną przystań, pewność. Pragnienie króla prowadzi ją do śmierci, choć podobno umrzeć nie mogła („bo masz szczęśliwość bogów, nieznaną utraćenie człowieczego serca – ani śmierci, ani niewiadomości” B 616). Od tej pory mogła być „upojona śmiercią”, naga (pozbawiona łaski Bożej). Słowa zapisane na liściu aloesu są niezwykle znamienne:

– Spoczynku pragnę i zatrzymania się w jakiegokolwiek przystani! [...] Posągiem byłam, czującym kamienną rozpacz bezowocnego istnienia. O, ty nie wiesz, jak wszystkie posągi pragną przeobrażenia się we zwłoki cielesne, aby spocząć w mogile i zapomnieć nawet o własnej niepamięci! (B 617)

Boskość posągu nie została zachowana. Nie ma mowy o przystani, stałości, esencjalnym myśleniu o bycie, nieśmiertelności. Tragizm sytuacji przedstawionej kobiety pokazuje, że rodząca się na przełomie wieków nowa świadomość – choć niosąca nieznanne problemy, niebezpieczna, niegwarantująca spokoju – jest lepsza od tej, jaka odziedziczona została z tradycji. Kobieta jako nieśmiertelny posąg nie jest w stanie ani odkryć sensu egzystencji, ani odpocząć od pędu, który nie ma końca – jej biografia nie ma żadnych ram narracyjnych. Symbolizuje ona głównie nieśmiertelne piękno, metafizykę i fundowaną na niej teleologię. Popełnia karygodny błąd, chcąc zapomnieć o „niepamięci” – a więc o tym, co mogłoby zagwarantować jej zrozumienie własnej sytuacji. Po raz kolejny postać, która i burzy zastany porządek, i projektuje oswobodzenie się narratora – o czym zaraz – wpisana zostaje w niekorzystną dla niej nieskończoność (nie wiadomo dokładnie, kiedy i dlaczego zaczęła się przedstawiona katastrofa). Jej posągowa natura sugeruje, że to nie przeszłość jako taka prowadzi cały świat ku apokalipsie, lecz jej konkretne rozumienie i panowanie. To, że rozkaz symbolizującego wieczność księcia po raz pierwszy nic nie znaczy, mówi nam, że chodzi o takie rozumienie przeszłości, które

pozwała ujmować cały świat w kategoriach ciągłości, niezmienności i jedności. Nie trudno się domyślić – to metafizyka lub teologia mogą fundować wizję, w której katastrofa wpisana jest w ponadświatowy ład. Tak pojmowanej przeszłości Leśmiana wraz z niektórymi modernistami zdaje się przeciwstawiać, przy czym inaczej niż symboliści – odrzuca on także ideę wiecznego piękna i stojącą za nią metafizykę.

Apokalipsa przedstawiona w utworze mogłaby burzyć zbawienną baśń, jaką była metafizyka, jednak to nie koniec utworu. „A czarny księżyc z wolna zapadał się w coraz groźniejsze otchłanie...” (B 62o) – cykl pozostaje otwarty...

Zastanówmy się w tym miejscu nad zakończeniem. Wydaje mi się, że omawiane utwory poświadczają fundamentalne rozpoznanie Leśmiana. Choć można je z pewnością czytać wyłącznie jako emancypacyjne, ewentualnie traktować jako próby formalne – wyraźnie przeciwstawiają one sobie dwa „światopoglądy” (umieszczam ten termin w cudzysłowie, ponieważ perspektywa egzystencjalna wyklucza światopoglądowość), które wprawdzie nie wykluczają się, ale rodzą wyraźne napięcia. Najogólniej mówiąc, zaryzykowałbym tezę, że odpowiedzią Leśmiana na ówczesne kryzysy jest swoista postawa wobec tradycji zachodniej lub przeszłości – symbolizowana w jego utworach przez tęsknotę, a nie określony światopogląd. Był to zbyt wczesny etap w jego twórczości, by można było mówić o sformułowanym światopoglądzie. Poczucie straty tego, co do tej pory gwarantowało pewność i spokój (religii, metafizyki itp.), uwypukla przynależność człowieka do miejsca i czasu, czyli światowość jego egzystencji. Obiektywne warunki, w których dana jest egzystencja („sytuacja”), mogą prowadzić do zakrzepnięcia świadomości jednostki – jak to się dzieje w przypadku wsi albo poety. Ale może być też przeciwnie: właśnie przeszłość daje sposobność do stwarzania się – albo negatywnie, przez odrzucenie (rys modernistyczny), albo afirmatywnie, przez stale ponawianą reinterpretację przeszłości z perspektywy czasu lub dzięki intuicyjnemu wczuciu. Za tym, że w utworach Leśmiana tradycja i przeszłość (osobista lub wspólnotowa) nie zostały w pełni odrzucone, przemawia ironiczne przedstawienie dekadentów. To w dekadentyzmie bowiem doszło do sytuacji, w której jednostka nie

była w stanie ani wypracować nowego „światopoglądu”, ani oprzeć się na wcześniejszych. W moim przekonaniu dekadent nie był w stanie orientować się w świecie nie dlatego, że nie mógł przyjąć jakiegoś światopoglądu, tylko dlatego, że wszelkie transcendentne odniesienie dla światopoglądów stało się nieprawomocne lub prowadziło go do rozpacz. Wraz ze śmiercią Boga umarła bowiem rzeczywistość i narodziła się interpretacja.

Perspektywa egzystencjalna, gdy spojrzeć na konstrukcję tych utworów od strony narracyjnej czy nawet autorskiej, realizuje się dzięki baśni. Baśń oferuje twórczą możliwość odpowiedzi na uniwersalne pytania dotyczące kondycji człowieka w ogóle, a zarazem, w tej wersji, jaką proponowali młodopolanie, nie prowadzi z powrotem do źródeł znajdujących się poza człowiekiem, tylko wprost do niego. Psychologizuje, a jednocześnie u Leśmiana zarysowuje potencjał egzystencjalny. Pismo wykorzystane w twórczy sposób pozwala temu, co zapomniane, wyparte, ukryte, ale także zakazane i zakrzepłe, przemówić, stać się na moment jawnym i życiodajnym, a następnie schronić w czymś stałym – w tekście czekającym na lekturę. W tym sensie nie tylko podmiot mówiący przeprowadza na sobie szeroko rozumianą terapię – również my jako uczestnicy lektury możemy przejrzeć się w świecie przedstawionym, interpretując go.

Zaślubiny z Bogiem, które można traktować w baśniach jako pogodzenie się ze sobą lub etap dorastania, kształtowania swojej osobowości, pojawiają się tu poza światem przedstawionym. *Novum*, jakie wprowadzili młodopolanie, polega na tym, że są to już baśnie literackie, a więc utwory, które wprawnie wykorzystują literaturę „wysoką” i traktują o niej. Nie tylko niosą przekaz uniwersalny, który w bajkach i baśniach sprowadza się przeważnie do zachowawczego sensu dydaktycznego, ale odpowiadają też na współczesne problemy, praktyki twórcze i postawy egzystencjalne. Modernistyczne jest właśnie to, że tak wykorzystana baśń pozwala stwarzać się w opozycji do współczesnych tendencji, a zarazem rozwijać innowacyjnie elementy znane z tradycji. Ponadto – jeśli potraktujemy legendę jako baśń, a więc nie wyłącznie jako kategorię genealogiczną – możemy powiedzieć, że treści przemawiające z cyklu dotyczą czasu historycznego

i przeszłości już przepracowanej. Narrator próbował ją zrozumieć, pozostawał cały czas w relacji do niej. W interpretacjach starałem się jednak pokazać, że zasadniczy sens przekazywany jest najczęściej z wyższych poziomów nadawczych i przemawia on do czytelnika zdolnego widzieć w fabułach pre-teksty. Jest to zarazem przeszłość sakralizowana – mówi się o niej jako o niepamięci i otchłani. W wymiarze osobistym chodzi o własną, tęskniącą duszę i jej treści. A za czym się tęskni w tym cyklu? Zdaje się, że za tym, co minęło – za niezachwianą tradycją zachodnią i dziecięcą wrażliwością gwarantującą doświadczenia mistyczne (pierwszy utwór), za naiwnością artystyczną (drugi), wreszcie za pewnością poznania i sensem dziejów (trzeci). Cały proces poszukiwania niezależności jest swoistą hermeneutyką podejrzeń. Utwory te wpisują się w kolejne etapy jej rozwoju: w namiętne rozważania Sorena Kierkegaarda na temat religii i wiary, w zachwianie substancjalnej podmiotowości dokonane przez psychoanalizę, w przewartościowanie aksjologii przez Friedricha Nietzschego, w bunt przeciw metafizyce obecności Martina Heideggera.

Istotne jest, że obok podejrzliwości i ewidentnie emancypacyjnego charakteru omawianych utworów obecny jest w nich głęboki szacunek wobec bezpośredniego doświadczenia tajemnicy. Skoro „legendy” sytuują czas akcji utworów w obrębie czasu historycznego, twierdzą, że tęsknota została w nich na moment zażegnana, a zasadniczy ich sens daje się widzieć dopiero w perspektywie oddziaływania tradycji i procesu dziejowego, w skrócie: w kontekście historycznoliterackim. Chodzi w nich o szeroko rozumianą wolność i autonomię twórczą jednostki. Na wstępie napisałem jednak, że przedmiot tęsknoty nie zostaje do końca określony. W akapicie poprzednim zauważyłem sentymentalny rys utworów, obecny na planie fabularnym. Ale czy istotnie nie da się jeszcze sprecyzować, czego dotyczy tęsknota, która nie zaznała ostatecznego zaspokojenia w cyklu? Czy można wskazać, co czyni jednostkę wolną? Zaryzykuję tezę, że chodzi o *quasi*-warunek rozumienia czegokolwiek, jakim dla Leśmiana zdaje się być baśń, którą można uchwycić bądź to w źródłowej intuicji, danej szczególnie dziecięcej wrażliwości, bądź dzięki odnawianiu transcendentnego odniesienia i pisaniu. Chodzi właśnie o odnawianie, a nie

przyjmowanie i konserwowanie – przeoczenie prowadzić może do dekadentyzmu i nihilizmu. Moje interpretacje wykazywały egzystencjalne zaangażowanie tekstów Leśmiana. Rzekomo transcendentne źródła poznania, np. Bóg czy ideał, nie dawały rozumienia sytuacji egzystencjalnej, a jedynie pogłębiały kryzys. Ukazanie światowości wszelkiej racjonalnej refleksji przywraca ludziom zdolność rozumienia siebie, innych, świata – w utworach tych stale dochodzi do przekraczania wcześniejszego horyzontu poznawczego bohaterów. Owo przekroczenie jest zarazem powrotem: dzięki baśni literackiej w tej odmianie, jaką zaproponował Leśmian, zwracamy się ponownie ku źródłom – ku baśni jako światopoglądowi pierwotnemu i kondycji dziecka, dla którego cały świat i przeszłość są jeszcze tajemnicą. Dzieciństwo – zarówno osobiste, jak i całej ludzkości – jest głównym bohaterem cyklu legend i to ono w istocie zostaje sakralizowane. Baśń przypomina bycie Heideggera, a jej rozumienie w formie literackiej – hermeneutyczne odnawianie sensu świata.

Bibliografia

- Czabanowska-Wróbel A., *Baśń w literaturze Młodej Polski*, Kraków 1996.
- Czabanowska-Wróbel A., *Baśń w literaturze Młodej Polski. Rekonesans*, w: *Stulecie Młodej Polski*, red. M. Podraza-Kwiatkowska, Kraków 1995.
- Głowiński M., *Zaświat przedstawiony: szkice o poezji Bolesława Leśmiana*, Kraków 1998.
- Leśmian B., *Dziela wszystkie. Baśnie i inne utwory prozą*, red. J. Trznadel, Warszawa 2012.
- Leśmian B., *Dziela wszystkie. Utwory dramatyczne. Listy*, red. J. Trznadel, Warszawa 2012.
- Nalewajk Ż., *Związki twórczości Bolesława Leśmiana z folklorem i kulturą Ukrainy*, „Tekstualia” 2010, nr 2.
- Otto R., *Świętość. Elementy irracjonalne w pojęciu bóstwa i ich stosunek do elementów racjonalnych*, Warszawa 1968.
- Podraza-Kwiatkowska M., *Literatura Młodej Polski*, Warszawa 1997.
- Podraza-Kwiatkowska M., *Wolność i transcendencja. Studia i eseje o Młodej Polsce*, Kraków 2001.
- Trznadel J., *Twórczość Leśmiana*, Warszawa 1964.

About Bolesław Leśmian's *Legends of longing* Summary

Bolesław Leśmian enjoy unflagging popularity this days. Because of that, I tried to revalue *Legends of longing*, which appeared in researches as a rader modest, early works than valid mile stone in writing practise of Leśmian. To do so, I've read them mostly in hermeneutical way.

Słowa kluczowe: Młoda Polska, baśń, bajka, Leśmian, interpretacja, hermeneutyka, fenomenologia religii, psychoanaliza, egzystencjalizm, narracja, podmiotowość, modernizm, dekadentyzm

Key words: Young Poland, legend, fairy tale, interpretation, hermeneutics, phenomenology of religion, psychoanalysis, existentialism, narrative, subjectivity, modernism, decadence

Maksymos z Tyru, *Konferencje filozoficzne (wybór)*, z języka greckiego przełożył, wstępem i komentarzem opatrzył M. Szarmach, Toruń 2022.

Wybitny badacz antyku i myśli filozoficznej Maksymosa z Tyru, profesor Marian Szarmach, przygotował niewielki objętościowo, ale bardzo interesujący i pięknie wydany wybór konferencji filozoficznych wybitnego retora greckiego. Przekład opiera się na niemieckiej edycji: M.B. Trappa, Stutgardiae et Lipsiae 1994.

Autor opracowania w krótkim wstępie wprowadza czytelnika w świat Maksymosa. Przypominając sytuację polityczną i społeczną Greków w świecie kultury grecko-rzymskiej, dowodzi, że bynajmniej nie zaakceptowali oni nowego porządku, jakim był sztuczny „wytwór jednolitego społeczeństwa”. Świadczą o tym choćby przestrogi Diona z Prusy przed Rzymianami i ubolewania Longinusa nad „cywilizowaną niewolą” Greków. Ten stan zniewolenia sprawił, że greccy pisarze i mówcy, przedstawiciele tzw. drugiej sofistyki, skupili się w swoich dziełach na wątkach filozoficznych, moralnych i kulturalnych, odwołując się do bogatej spuścizny retorycznej swoich poprzedników. Przedstawiciel tego kierunku w literaturze greckiej wygłasza „popisowe konferencje, podróżując po całym Imperium, ale też uczy młodzież za sute wynagrodzenie” (s. 9). Takim sofistą w Libanie w II wieku po Chrystusie był właśnie Maksymos z Tyru, po którym pozostało 41 krótkich wykładów-konferencji poruszających przede wszystkim wątki filozofii „popularnej” – jak określa ją prof. Szarmach. Maksymos cenił Homera, szkołę platońską i stoicką, ale także cyników, dlatego tłumacz nazywa go platonizującym eklektykiem (s. 10).

Po interesującym wstępie czytelnik może w polskim przekładzie zapoznać się z fragmentami wykładów Maksymosa, m.in. na temat wiedzy, wykształcenia i cnoty; kultu bogów, modlitwy i stosunku

filozofów do religii; postawy Sokratesa, który nie bronił się przed swoimi oskarżycielami; cierpienia i przyjemności; różnicy między pochlebcą i przyjacielem oraz sposobów zdobywania prawdziwej przyjaźni; korzyści płynących z trudności życiowych; właściwego celu filozofowania oraz dobra i zła. Większość z tych tematów jest wciąż aktualna i nieustannie nurtuje ludzkie umysły oraz serca.

Dzięki opracowaniu poznajemy poglądy Maksymosa na wiele interesujących kwestii – dowiadujemy się m.in., że świat jest dla niego „krążeniem żyjących w nim duchów opiekuńczych i ciał wydających tony, obiegiem zestrojonym i zdyscyplinowanym, którym reguluje boski dźwięk” (s. 16–17); że „bogowie spieszą ludziom z pomocą, wszyscy wszystkim” (s. 22); że warto się uciekać do medycyny i szukać w niej rady, ale przede wszystkim samemu należy troszczyć się o własne zdrowie (zob. s. 43); że „cnota jest rzeczą piękną, łatwo ją osiągnąć i zmusza do aktywności”, ale wokół otacza ją ślepy los, czyli „zła i ciemna, pełna niepewności materia” (s. 51); że „przyjaźń nie jest pozbawiona przyjemności, a pochlebstwo nie jest wolne od zgryzot” (s. 67); że dusza pragnie dobra i walczy ze złem, bo nie jest możliwe, „by całą sobą nie kochała tego, do czego konsekwentnie dąży, i nie odrzucała daleko od siebie wszystkiego, co uznaje za obce sobie i wrogie” (s. 81); wreszcie, że o człowieczeństwie decyduje „jedynie właściwy człowiekowi rozum” (s. 90), a „boskie życie obmyślił bóg w zamian za ludzką niedolę” (s. 118–119) oraz że chociaż „mało jest piękna w ludzkiej naturze, ale to niewiele potrafi ocalić wszystko” (s. 129).

Oprócz wprowadzenia i przekładu (z licznymi przypisami) opracowanie zawiera bibliografię najważniejszych publikacji poświęconych Maksymosowi z Tyru oraz czternaście barwnych ilustracji ze zbiorów profesora Szarmacha.

Konferencje filozoficzne Maksymosa z Tyru to książka istotna zarówno dla badaczy starożytności, historyków literatury i sztuki oratorskiej, jak i kulturoznawców. Tym bardziej, że została bardzo starannie przygotowana przez naprawdę wybitnego znawcę tematu, jakim jest Marian Szarmach.

Dominika Budzanowska-Weglenda

RECENZJE

Dr hab. DOMINIKA BUDZANOWSKA-WEGLENDĄ, prof. ucz. – kierownik Zakładu Retoryki w Katedrze Literatury Staropolskiej i Oświeceniowej na Wydziale Nauk Humanistycznych UKSW w Warszawie. Zainteresowania naukowe: filozofia stoików, epikurejczyków, Plutarcha z Cheronei, bajka Ezopowa, millenaryzm, donatyzm, ikonoklazm, metody egzegezy patrystycznej.

Polacy przy grobie św. Antoniego w Padwie, cz. 2: Kaplica polska (1896–2018), w: Natio Polona. Fontes et Studia, red. nauk. M. Lenart, Opole 2020.

Publikacja wydana w roku 2020 przez Wydawnictwo Uniwersytetu Opolskiego powstała w ramach prac Zespołu do spraw inicjatyw podejmowanych z okazji jubileuszu 800-lecia Uniwersytetu w Padwie, powołanego przez Ministra Nauki i Szkolnictwa Wyższego i stanowi kolejne opracowanie materiałów archiwalnych z zasobów Archivio della Veneranda Arca, dotyczących obecności oraz działalności Polaków na terenie Padwy. Tom drugi poświęcony jest głównie nowej kaplicy polskiej w bazylice św. Antoniego, powstałej u schyłku XIX stulecia. Monografia składa się z pięciu rozdziałów: *Działalność intelektualna i kultura artystyczna Camilla Boito, współtwórcy kaplicy polskiej w bazylice św. Antoniego w Padwie* Elżbiety Barbary Lenart; *Dekoracja malarska kaplicy polskiej pędzla Tadeusza Popiela – konkurs i realizacja: 1897–1899* Magdaleny Wrany; *Nieznane szkice, rysunki, projekty i kartony Tadeusza Popiela do kaplicy polskiej w bazylice św. Antoniego w Padwie* Marii Beatrice Gia; *Znaczenie polskich penitencjarzy dla powstania i dekoracji kaplicy św. Stanisława w bazylice św. Antoniego w Padwie* Marty Wojtkowskiej-Maksymik oraz *Bazylika św. Antoniego w Padwie jako miejsce promocji polskiej kultury i odzwierciedlenie religijności Polaków: 1896–2018* Mirosława Lenarta, który jest jednocześnie redaktorem tomu.

Spoiwem pracy jest zaznaczenie nowych i dawnych śladów polskiej obecności w Padwie – przede wszystkim w świątyni wybranej przez Polaków pod koniec XIX w. na miejsce wystawienia narodowego ołtarza. Ufundowali go ludzie pozbawieni możliwości manifestowania na swojej ziemi przywiązania do własnego narodu i kultury, podzieleni granicami zaborów. Tu, w kaplicy bazyliki św. Antoniego, mogli

dać wyraz patriotycznym treściom i żywić nadzieję na odzyskanie niepodległości. Miejsce to robiło duże wrażenie na odwiedzających Padwę Polakach, którzy pielgrzymowali tędy do Rzymu. Zarówno kaplicę, jak i same pielgrzymki można odczytać także jako manifestację polskości oraz zapewnienie opinii międzynarodowej, zwłaszcza papieża, o wierności wierze chrześcijańskiej i tradycjom narodu polskiego, który ma prawo dążyć do wolności.

W recenzowanej książce, oprócz zaprezentowania dokumentacji dotyczącej powstania kaplicy, znajdujemy szerokie ujęcie kulturowe i religijne powiązań polsko-włoskich, także z elementami biografii wybitnych jednostek takich jak Camillo Boito (słynny włoski architekt o polskich korzeniach) czy autor wystroju malarskiego kaplicy – Tadeusz Popiel. Atutem monografii jest szeroka prezentacja kultury i religijności polskiej w interakcji z kulturą Italii, przybliżająca wiele istotnych, a mało znanych szczegółów. Z niezwykłą starannością został tu również zobrazowany *genius loci* Padwy. Chociaż monografia posiada wyraźnie określony temat przewodni, prezentowany jest on z różnych ujęć, co pozwala zachować spójność, a jednocześnie różnorodność – w pracach zbiorowych nie jest to regułą. Tom poświęcony polskiej kaplicy przy grobie św. Antoniego w Padwie – jak pisze autor *Wprowadzenia* Mirosław Lenart – „ujawnia kulturę żywą, twórczą, a przede wszystkim świadomą swojej ciągłości”. Kiedyś kaplica zwracała uwagę współczesnych na Polskę – dziś stanowi świadectwo tego, w jaki sposób historia danego państwa może budować poczucie tożsamości oraz więzi między narodami, sięgając do wspólnych korzeni. Polska kultura i dawniej, i dziś bywa dostrzegana dzięki zabytkom, świadectwom materialnym, ale także, a może przede wszystkim, dzięki pasjonatom ze świata nauki i sztuki, którzy wspierają się nawzajem i propagują polską kulturę w kraju i poza jego granicami.

Doskonałym uzupełnieniem tomu jest 58 starannie opisanych ilustracji, dokumentujących wyniki prac badawczo-konserwatorskich, jakie prowadzone były w kaplicy w latach 2017–2018 dzięki funduszom z Ministerstwa Kultury i Dziedzictwa Narodowego, przekazanym w 2017 r. Muzeum Narodowemu w Krakowie jako dotacja celowa. Należy dodać, że informacje publikowane w tomie pochodzą

bezpośrednio od osób, którym powierzono konserwację kaplicy: jedna ze współauterek – Elżbieta Barbara Lenart, odpowiedzialna była za nadzorowanie badań oraz konserwację nagrobków (dokumentacja konserwatorska znajduje się m.in. w Archiwum Veneranda Arca di San Antonio oraz Accademia dei Rampanti).

Wydany w 2020 r. tom wpisuje się zatem doskonale w promocję kultury polskiej w Italii oraz niejako dokumentuje czynności podjęte¹ przy renowacji kaplicy z okazji uroczystości obchodzonej w 2018 r. rocznicy odzyskania przez Polskę niepodległości.

Beata Gaj

Dr hab. BEATA GAJ, prof. ucz. – kierownik kierunku filologia klasyczna na Wydziale Nauk Humanistycznych UKSW w Warszawie, zatrudniona w Katedrze Literatury Greckiej i Łacińskiej. Zainteresowania badawcze: neolatynistyka (wiceprezes Międzynarodowego Stowarzyszenia Neolatynistów Słowiańskich), genologia, retoryka, historia kultury, religii i literatury greckiej oraz łacińskiej.

¹ Czynności te dotyczyły renowacji przede wszystkim dwóch brązowych popiersi znajdujących się w polskiej kaplicy (Erazma Kretkowskiego z 1559 r. i Jana III Sobieskiego z 1906 r.) oraz pięciu marmurowych płyt pamiątkowych (płyty epitafijnej Krzysztofa Sapiehy, płyty Aleksandra Kazimierza Sapiehy, płyty fundacyjnej krypty i ołtarza św. Stanisława z 1607 r., a także płyty upamiętniającej powstanie kaplicy polskiej św. Stanisława w 1899 r. oraz płyty z napisem dewocyjnym z krypty i ołtarza polskiego z 1607 r.). Por. *Polacy przy grobie św. Antoniego w Padwie*, cz. 2, s. 247.

**„Pisząc wiersze w Rzymie”. Z Januszem Kotańskim,
ambasadorem Rzeczypospolitej Polskiej przy Stolicy
Apostolskiej i Zakonie Maltańskim (2016–2022),
rozmawia Wojciech Kudyba**

Wojciech Kudyba: *Pana ostatni tom poetycki wpisuje się w długą tradycję literacką. Mamy Rzym Sępa-Szarzyńskiego, Słowackiego, Norwida. Spośród poetów XX w. topografię Wiecznego Miasta chyba najgłębiej wpisał w swe liryki Janusz Stanisław Pasierb. Czy „Wiersze rzymskie” miały być czymś zupełnie osobnym, prywatnym, czy też świadomie chciał Pan na swój sposób rozwinąć którąś z nitek spłotu tego, co już o Rzymie u nas napisano?*

Janusz Kotański: Pisząc utwory, które potem złożyły się na tomik *Wiersze rzymskie*, nie starałem się i nie miałem zamiaru nawiązywać bezpośrednio do, jakże bogatej, twórczości polskich poetów. Oczywiście, w pamięci miałem rzymskie strofy Krasińskiego, Mickiewicza, Norwida, Herberta czy Miłosza. Inaczej być nie mogło. Thomas Hardy, stojąc nad grobami Shelleya i Keatsa, napisał: „Who, then, was Cestius, / And what is he to me?”. I na to pytanie odpowiedział: „That Stones which bear his name / Should mark, through Time, where two immortal Shades abide; / It is an ample fame”. Podobnie odczuwałem, chodząc śladami Polaków piszących o Rzymie i kochających go tak jak ja. Nic więcej. Stałem tedy z Mickiewiczem na stopniach kościoła San Andrea della Valle, wzywając rodaków do broni; razem z Krasińskim i Norwidem broniłem Papieża Piusa IX przed rozbestwionym motłochem; ze Słowackim modliłem się w czasie rezurekcji w „kościelnie, który jest olbrzymem”. To mi starczało. Tylko w wypadku Słowackiego sprawa ma się trochę inaczej. Pozwoliłem sobie ukryć w kilku utworach cytaty z tego największego mistrza mowy polskiej.

Proszę się pobawić ich odnajdywaniem. W swoich lekturach poetyckich zaś najczęściej powracałem do *Traktatu rzymskiego* wielkiego Jana Pawła II, którego Rzym zafascynował już w czasie pierwszego pobytu, w latach studiów na Angelicum. Nie nawiązywałem też do twórczości poetów rzymskich, włoskich czy obcojęzycznych – ani do Juwenala, Horacego, Katullusa, ani do Marlowe’a, Michała Anioła, Goethego, ani do Brodskiego, Rileya, Pavese czy Pasoliniego. Chciałem stworzyć coś osobnego, gdyż pisałem w czasie osobnym (mam nadzieję, że mi się to udało). Wybierając wiersze do tomiku, zorientowałem się, jak wiele z nich odnosi się do ponurego, opustoszałego nagle w sposób przerażający Rzymu z lat chińskiej zarazy. Uświadomiłem sobie tę niepowtarzalną groźę w pełni, gdy po raz pierwszy i z pewnością ostatni w życiu znalazłem się pewnego słonecznego poranka zupełnie sam na najpiękniejszym placu stolicy Włoch – Piazza Navona. W jednym z numerów watykańskiego dziennika „L’Osservatore Romano” kardynał Gianfranco Ravasi w apogeum pandemii dziwił się, że twórcy milczą, nie reagują na te, przypominające czternastowieczną „czarną śmierć”, wydarzenia. Wysłałem mu wówczas przetłumaczony na język włoski wiersz *Wielki Post w Rzymie Anno Domini 2020*. Odpowiedział natychmiast, niezwykle poruszony. Jeśli uda mi się poruszyć również polskiego czytelnika, będę usatysfakcjonowany.

W.K.: *Zapytałem o tradycję literacką, bo uderzyło mnie to, że jeden z Pana wierszy ciekawie dialoguje z pewną liryczną miniaturką Pasierba. Píše Pan: „deszcz pada w Rzymie / [...] zmywa / z ulic brud / oczyszcza z zarazy powietrze”. U Pasierba też pada deszcz: „wielkopiątkowy deszczu w Rzymie / miękki i srebrny / ucisz myśli ochłódź serce / obmyj czerwień”. Wsłuchiwanie się w rozmowę obu tekstów pozostawmy wszakże filologom. Wolałbym wrócić do tego, co powiedział Pan o swoim sposobie doświadczenia Wiecznego Miasta. Czy tak jak dla Norwida, Słowackiego, a chyba też i Pasierba jest on dla Pana nie tylko miastem zewnętrznym, ale i wewnętrznym? Czy spaceru bohatera Pana wierszy po Wiecznym Mieście są specyficzną podróżą duchową?*

J.K.: Rzym to miasto palimpsest, niewiarygodna kondensacja, piorunująca mieszanka *sacrum* i *profanum*, ducha i materii. A synergia tych różnych sfer tworzy niepowtarzalne *genius loci* Wiecznego Miasta. Nie sposób mu się oprzeć. Przez sześć lat żyłem w *caput mundi* jako dyplomata, poeta, historyk, a przede wszystkim – katolik. Trudno opisać wszystkie doświadczenia, przeżycia, wrażenia, jakie stały się moim udziałem. Gromadziłem je i porządkowałem starannie w pamięci. Pisałem. Życia w Rzymie trzeba się nauczyć, by nie odczuwać ciągłego wyrzutu sumienia, że nie było się w tylu miejscach, że nie widziało się jeszcze tylu ukrytych skarbów – jest to po prostu niemożliwe, zwłaszcza jeśli się pracuje intensywnie i nie jest się panem swojego czasu. Trzeba też być ostrożnym, by nie dać się ogłuszyć tyloma arcydziełami na małej przestrzeni, nie zapaść na „chorobę Stendhala”. Bo jest i taka możliwość. Pełniąc swoją misję, miałem okazję do licznych spotkań z dyplomatami, politykami, artystami, przedstawicielami rozmaitych stowarzyszeń, pielgrzymami i duchownymi różnych denominacji, pochodzącymi z wielu stron świata – a każdy z nich niósł własną opowieść. Mogłem też obserwować, jak Rzym odbierają przedstawiciele korpusu dyplomatycznego – zwłaszcza ci pochodzący z innych kulturowo krajów. Nie zapomnę ambasadora Malezji – katolickiego Muruta z Sarawaku – który w czasie jednej z kanonizacji nie mógł spokojnie usiedzieć na mszy świętej, ponieważ tak bardzo chłonał atmosferę placu Świętego Piotra z dziesiątkami tysięcy wiernych i panoramą miasta w tle. Jakże inny musiał to być świat od jego rodzinnych, borneańskich dżungli. Ambasador musi mieć oczywiście dystans do tego, co widzi, by móc z sukcesem wypełniać swoje obowiązki; nie znaczy to jednak, by wyłączał zupełnie swą wrażliwość. W naszym korpusie było zresztą dwóch innych ambasadorów poetów: Włoch Daniele Mancini i Albańczyk Visar Zhiti. Gdy czytaliśmy wiersze na wieczorze zorganizowanym w ambasadzie włoskiej, swoje wystąpienie pozwoliłem sobie zacząć od żartu: „Ambasciatori poeti... O tempora, o mores!”. Z kolei jako historyka zachwycała mnie możliwość śledzenia kontinuum dziejów miasta, bo niejako „na tacy” miałem podane niezliczone źródła i... fantastyczną ikonografię (notabene, Ambasada RP przy Stolicy

Apostolskiej mieści się w sercu Rzymu, tuż przy Kapitolu, z którego rozciąga się rozległy widok na Forum Romanum).

A zatem nigdzie nie obcuje się na co dzień tak intensywnie z żywą historią. Podam tylko jeden przykład: będąc w Bazylice św. Klemensa, oglądamy dzieje miasta skupione jakby w soczewce – na poziomie najniższym zachowała się (jeszcze z czasów etruskich) Cloaca Maxima; wyżej znajduje się *mitreum*; tuż nad nim chrześcijańska świątynia z pozostałością grobu św. Cyryla; w samej zaś bazylice zachwycają i wczesnoromańskie mozaiki, i dwunastowieczna *scuola cantorum* z dwiema ambonami i kandelabrem datowanymi na IV w., i wreszcie renesansowe freski Masolina; odpocząć można w barokowych krużgankach, słuchając cichego szemrania fontanny. Kto zobaczy San Clemente, wie, że nie od razu Rzym zbudowano...

To miasto jest też obszarem nieprawdopodobnej wręcz kumulacji miejsc świętych – to chyba jedyne miejsce na Ziemi, gdzie we wspomnienie liturgiczne niemal każdego świętego czy błogosławionego można nawiedzić kościół z relikwiami patrona dnia. I to poczynając od Księcia Apostołów. Jest to temat na oddzielną, pasjonującą opowieść. Bo w ciągu wieków przez miasto przewinęły się rzesze przyszłych świętych i błogosławionych, a *odor sanctitatis* – mimo naporu *profanum* – jest tu wciąż wyczuwalny. Jako praktykujący katolik miałem pełną świadomość wielkiego dziedzictwa wiary, jakie niesie to miasto – serce chrześcijańskiego świata. Każda msza święta była tego przypomnieniem. Listy uwierzytelniające składałem na ręce Franciszka – następcy Rybaka znad Morza Galilejskiego. Wieczne Miasto nie zapomina o świętym Janie Pawle II. Trudno znaleźć kościół bez jego wizerunku, relikwii, poświęconej mu tablicy. To kult żywy i niezmienny. Nikomu nie przychodzi do głowy, by kwestionować jego świętość, nauczanie, charyzmę. Rzym pamięta swojego Biskupa, który jako jedyny z papieży odwiedził ponad trzysta parafii. „Ce il nostro Papa” – mówią rzymianie, także ci niewierzący.

Pisząc wiersze w Rzymie, chłonałem więc atmosferę tej metropolii – jej subtelność i gwałtowność, codzienne trudności życia w chaotycznie zarządzanej stolicy Włoch, tak kontrastujące ze spokojem zielonych ogrodów, parków i położonych poza *Centro Storico* dzielnic,

gdzie życie na wąskich uliczkach i spokojnych *piazette* toczy się swoim niezmiennym rytmem. Z racji obowiązków zabrakło mi czasu, by stać się bardziej „pełnoprawnym” rzymianinem, lecz mogę powiedzieć, że poznałem kilka tajemnic miasta na siedmiu wzgórzach. Jak kiedyś napisałem: „liznałem jego duszę”.

W.K.: *Kim zatem jest podmiot Pana wierszy? Osobą publiczną czy prywatną? Rytm Pana zbioru jest rytmem biografii, rytmem spacerów i spotkań, lektur i medytacji. Spoza zdarzeń prywatnych raz po raz wyblyskują wydarzenia historyczne, migocą kadry katastrofy smoleńskiej, rzymskiego trzęsienia ziemi, inwazji covidu, wojny w Ukrainie – zawsze jednak widziane są w osobistej perspektywie. Czy „Wiersze rzymskie” były dla Pana czymś w rodzaju prywatnego dziennika, służyły wypowiedaniu zdań, które nie zawsze mógł wypowiadać ambasador Janusz Kotański?*

J.K.: Nie, nie zastępowały dziennika. Nie musiały, ponieważ równoległe do nich prowadziłem zapiski dziennikowe, które postaram się wykorzystać przy pisaniu kolejnej, już niepoetyckiej, książki o Rzymie. Z całą pewnością jednak znajdują się tu myśli, których głośne wyartykułowanie w czasie pełnienia misji byłoby... niezbyt dyplomatyczne. Inny jest język poezji, inny dyplomacji – to oczywiste. W największym skrócie: będąc członkiem korpusu dyplomatycznego akredytowanego przy Stolicy Apostolskiej, jest się w centrum światowych wydarzeń – poprzez nuncjatury Watykan jest świetnie i błyskawicznie informowany o tym, co dzieje się we wszystkich zakątkach globu. Jeszcze mocniej przeżywa się więc wszystko – wojnę na Ukrainie i inne mniej nagłośnione w mediach konflikty, prześladowania chrześcijan w krajach komunistycznych i muzułmańskich, epidemię covidu, która tak dotknęła Włochy. Ale i o Polsce pamiętałem zawsze. Z oczywistych względów pominę tu swoje działania i aktywności związane z funkcją. Pisząc, spontanicznie reagowałem po prostu na zło i cierpienia codzienności, mówiłem swoje uparte „nie!”. Łapałem oddech, powracając w wierszach do moich najmilszych miast: Rzymu,

Wenecji, Sieny, do wielkich włoskich mistrzów, natchnionych przez anioły i muzy...

W.K.: *Trudno na koniec nie zapytać o Pana plany pisarskie. Tym bardziej, że uchylił Pan już rąbka tajemnicy. Jakiej jednak formy możemy się spodziewać? Czy planuje Pan publikację datowanych, nieuporządkowanych zapisków, czyli po prostu dziennik, czy raczej formę bardziej uporządkowaną, poddaną pisarskim prawom selekcji i strukturyzacji, a więc coś w rodzaju pamiętnika? A może mamy czekać na zbiór esejów?*

J.K.: Jeszcze nie wiem, jaką formę wybrać. Na razie odczytuję dziennik, porządkuję notatki i szkice. Co się z tych prac narodzi, czas pokaże. Mam tylko nieskromną nadzieję, że powiem o Rzymie coś nowego. Zakończę, cytując Henry’ego Jamesa: „Uważam, że miłość do tematu usprawiedliwia każdego pisarza”.

JANUSZ KOTAŃSKI – poeta, dyplomata, historyk, publicysta. W latach 2016–2022 ambasador Rzeczypospolitej Polskiej przy Stolicy Apostolskiej i Zakonie Maltańskim. W 2022 r. ukazała się jego najnowsza książka poetycka zatytułowana *Wiersze rzymskie*.

Prof. dr hab. WOJCIECH KUDYBA – kierownik Katedry Literatury Współczesnej i Krytyki Literackiej na Wydziale Nauk Humanistycznych UKSW w Warszawie. Pisarz, autor siedmiu tomów wierszy i pięciu tomów prozy. Członek Stowarzyszenia Pisarzy Polskich oraz Komisji Etyki Słowa Polskiej Akademii Nauk.

O znaczeniu poezji

Poezja należy do spraw w naszym życiu najistotniejszych i najtrudniej uchwytnych. Świadczą o tym chociażby znane powszechnie słowa Wisławy Szymborskiej, w których odbijają się jak echem inne pokrewne wypowiedzi:

[...] tylko co to takiego poezja.
Niejedna chwiejna odpowiedź
na to pytanie już padła.
A ja nie wiem i nie wiem i trzymam się tego
jak zbawiennej poręczy.

Spróbujemy przywołać wybrane próby odpowiedzi na pytanie o poezję, zapraszając do ich uzupełnień i wciąż ponawianego namysłu. „Boski szal” czy sztuka?

O wadze i nieuchwytności poezji mówił już Platon: uznawał ją za najszlachetniejszą aktywność ludzką, a poetów, „wybranków Muz”, umieszczał – obok filozofów – na najwyższym szczeblu w hierarchii – znacznie wyżej od posługujących się nabytymi umiejętnościami artystów (*Fajdros*). Mimo to dla tych „wybranków” nie przewidział on miejsca w swojej republice – jako że dostarczają oni „iluzji” i pobudzają emocje, a tym samym odwodzą od idei Dobra, która powinna być niezmienna i dostępna niezamąconemu niczym rozumowi (*Rzeczpospolita*). Znany jest także wczesny dialog Platona, w którym mówi się o niemożności traktowania poezji w kategoriach sztuki – rozumianej jako wiedza o określonej umiejętności i jej regułach (*ars*). Poezja jest czymś odmiennym od sztuki, ponieważ jej źródłem jest natchnienie, a poeci są „posłańcami bożymi”, „istotami uskrzydłonymi”, które w „zachwyceniu i ekstazie” przekazują „boskie” przesłanie. Przekaz ten, mimo że pochodzi z „miodopłynnych źródeł”,

wstrząsa ludźmi i przenosi się z jednych na drugich, działając jak magnes (*Ion*). Niedługo po tym zakwestionowaniu statusu „boskiej” poezji jako dziedziny sztuki powstała jednak *Poetyka* Arystotelesa (dostępna nam tylko w swojej części dotyczącej tragedii), w której – w myśl prawdziwej „dialektyki idei” – przyjęto odmienną optykę.

W tej pierwszej w dziejach znanej nam poetyce zacierą się granica między poezją a sztuką. Poezji nie traktuje się już jako „boskiego szalu”, ale jako opartą na wrodzonym talencie, rozwijaną przez wiedzę i ćwiczenia umiejętności, mogącą być przedmiotem nauki. W *Poetyce*, bazującej w dużej mierze na twórczości Sofoklesa i Eurypidesa, Arystoteles wprowadził koncepcję *mimesis* – naśladowania, przedstawiania rzeczywistości, z pełną świadomością celu oraz zastosowanych środków. Jedną z najważniejszych metod twórczych jest mit (fabuła) – uchwycenie w jedność, niejako „pod jednym spojrzeniem”, różnorodnej rzeczywistości. Podkreślone jest przy tym znaczenie fikcji, przedstawiających m.in. to, co niemożliwe i cudowne. W *Poetyce* pojawia się też pojęcie prawdy poetyckiej, przedstawiającej rzeczy takimi, jakimi mogą i powinny być, nadrzędnej wobec prawdy obiektywnie istniejącej. Wskazuje się na szczególnie status utworów poetyckich, znaczenie ich układu i zestroju, wyróżniających się rytmem i melodycznością. Wytwory sztuki poetyckiej dostarczają przyjemności i wzruszenia, ale też mogą wzbudzać litość i trwogę – na bazie ich ustroju może się dokonywać akt oczyszczenia z tych namiętności (*katharsis*).

Od poetyk do teorii

Poetyka Arystotelesa wkroczyła na jedyną pewną drogę – jak twierdził Kant – drogę pogłębiania wiedzy. Z niej wywodzą się wszystkie inne opracowania – licznie powstające zwłaszcza w czasach renesansu i baroku (od Horacego przez Scaligera, Nicolasa Boileau, Martina Opitza, Johanna J. Bodmera po Johanna J. Breitingera czy Johna Drydena), a także poetyki historyczne i opisowe, autorskie i tematyczne (poetyka oporu, niesamowitości, przestrzeni, chwili i in.), genologia, stylistyka, nauka o wierszu, zanim nie przekształciły się w ujęcia filozoficzne i estetyczne (Gotthold E. Lessing, Friedrich Schlegel),

a potem fenomenologiczne (Roman Ingarden), formalistyczne, strukturalistyczne, semiotyczne, pragmatyczne – coraz bardziej specjalistyczne i w scjentystyczny sposób abstrahujące kwestie poetyckie od historii i źródeł.

Średniowiecze i miłość

Z czasów średniowiecza pochodzi głos, w którym ścierają się ze sobą ujęcia zewnętrzne i wewnętrzne poezji. Dante Alighieri w swoich poglądach przedstawionych w traktacie *Convivio* próbował dostosować się do obowiązującej scholastyki i skoncentrować na przydzielonej poezji funkcji dydaktycznej polegającej na przekazywaniu ideałów moralnych, nazywając ją także niekiedy „pięknym kłamstwem”. Jednak osobiste doświadczenie kazało mu jako prawdziwe źródło *Boskiej komedii* wskazać – jak to już przedtem działo się w poezji trubadurów prowansalskich i Minnesängerów – „Miłość, co wprawia w ruch słońce i gwiazdy”.

Normatywność i je-ne-sais-quoi

Petrarca i Boccaccio powoływali się już nie tylko na scholastykę, ale na Cycerona i Kwintyliana. Dali oni początek traktowaniu poezji jako sztuki – ale sztuki odrębnej, niepodobnej do innych. Przyznając, że poezja jest pięknie skomponowaną mową, przedstawiającą rzecz „pod osłoną” (alegorycznie), podkreślali jej żarliwość (*fervor*) i wynalazczość (*inventio*). Za niesłuszne uważali wywody o kłamliwości poezji – sądzili, że w niej właśnie „prawda rozbłyska”, ale przyznawali, że jej wyraz jest wyszukany, trudny. Renesans przyniósł poetyki, które były zrazu rozbudowanymi komentarzami do poetyk starożytnych – najpierw Horacego, a po odnalezieniu *Poetyki* (co Torquato Tasso nazwał szczęściem *Cinquecento*, czyli swego stulecia) do dzieła Arystotelesa właśnie. I tak wśród rozmaitych idei, za sprawą ożywionej recepcji poetyki Arystoteles odzyskał uznanie, które utracił w dziedzinie filozofii ogólnej. A poetyki stawały się coraz bardziej szczegółowymi i technicznymi naukami, omawiającymi niezliczone figury jak *modificatio*, *moderatio*, *personificatio*, *accumulatio*, *assimilatio* itp. Przełożenie na język francuski poetyki

Giulia Cesarego Scaligera (*Poetices Libri VII*) dało początek tworzeniu ich na gruncie francuskim (Pierre Ronsard, Plejada) i poza nim (Daniel Heinsius, Gerardus J. Vossius). Poetyki tego okresu miały charakter normatywny, coraz bardziej klasycyzujący i akademicki, być może pod wpływem przybierającej na sile „jasnej i wyraźnej” myśli racjonalizmu. Przekształciły się potem w finezyjne poetyki manieryzmu (Emanuele Tesauro, Kazimierz Sarbiewski, Baltasar Gracián). Jakkolwiek szczegółowe i staranne były te opracowania, to jednak tliło się pod ich powierzchnią i niekiedy dochodziło do głosu przeświadczenie, że poezja nie wyczerpuje się w skrupulatnym przestrzeganiu ich zaleceń, lecz że stanowi o niej nieuchwytny, platońskie jeszcze *quid, nescio, je ne sais quoi* (Blaise Pascal).

„Nauka nowa” – topika człowieczeństwa

W XVIII w., w obliczu przybierającego na sile racjonalizmu europejskiego, swoje ujęcie poezji przedstawił Giambattista Vico – pochodzący z Neapolu filolog, znawca retoryki, filozof historii i ojciec nauki o kulturze. Vico przypisuje poezji podstawową rolę w dziejach ludzkich. Ona to bowiem ukształtowała je w momencie zrekonstruowanym przez Vica w jego – jak zauważają krytycy – fantastycznie zabarwionej historii ludzkości, kiedy to człowiek w obliczu zagrożenia o nieznanym mu pochodzeniu ujmował je wszystkimi swymi zmysłami i siłą fantazji w mit (obraz, opowieść, dosłownie *una picciola faviella*), do którego potem, przewyciężając lęk, odnosił wszystko, co się w kręgu jego życia pojawiało i z czego wyprowadzał sukcesywne pojęcia, naukę, technikę. Przykładem takiej rekonstrukcji jest Zeus – wyrażenie poetyckie, onomatopeja, stworzona przez niemających jeszcze wiedzy pierwotnych ludzi (*uomini-bestioni nella gran selva della terra*), do głębi zdumionych i przerażonych burzą, grzmotami, błyskawicami – oraz ich naśladowaniem, „mocą zmysłowej fantazji, które tak niepomierne przenikała ich samych, że tworząc fikcje siebie stwarzali” (*Nauka nowa*).

Fikcje poetyckie będące próbą przewyciężenia lęku ustanawiają wspólny punkt odniesienia dla grupy ludzi, która w ten sposób staje się wspólnotą (*sensus communis*), będąc też jedyną pewną

(*certum*) i prawdziwą – bo stworzoną przez ludzi i jako taka jedynie weryfikowalną (*verum-factum*) – podstawą rzeczy. Poezja, niezależna od rozumu i intelektu, jest – według Vico – władzą samą w sobie, dzięki której człowiek zmysłowo, aczkolwiek przez język, wyraża to, co ponadzmysłowe, tzw. uniwersalia fantastyczne, przewodzące płynącym z nich dziejom. Poezja (jedna z Muz) jest przewodniczką mądrości (*sapienza*) jako wiedzy o Dobru. Pierwszą część tej „nauki nowej” stanowi metafizyka poetycka, w której nazywa się substancje, i logika poetycka zestawiająca tropy „realnych poezji”, w których człowiek „z niewiedzy, a tylko siebie mając za miarę” i pod okiem Opatrzności, wyprowadził cały swój świat (kulturę). „Realne poezje” tworzone mocą fantazji i z czasem wspomagane przez pamięć (*memoria*) to autorytety dziejów ludzkich opartych na wspólnej wszystkim narodom naturze, rozwijających się cyklicznie (*corsi e ricorsi della storia*). Za optymalny etap tych dziejów uważa Vico taki – a za przykład służą mu Ateny Peryklesa – w którym twórczość poetycka pozostaje w równowadze z pojęciowością, nauką i techniką. Zachwianie tej równowagi – przewaga scjentyzmu i techniki oznacza popadnięcie w „barbarzyństwo”. Wyjście z barbarzyństwa i nowy początek są możliwe za sprawą poezji i dokonującego się w niej ponownego ujęcia „w jednym spojrzeniu” nieznannej, budzącej lęk rzeczywistości.

Drugie narodziny ludzkości. „Rząd dusz”

Niemieckim odpowiednikiem Vica okazał się urodzony nieco później Johann Gottfried Herder, upatrujący w poezji (pieśniach) wspólnego rdzenia kultur, miejsca drugich narodzin człowieka – następujących po narodzinach biologicznych (*hominitas*) narodzin kulturowych (*humanitas*). Herder odkrywa dla Europy kultury pochodzące spoza kręgu śródziemnomorskiej starożytności – słowiańskie i północnoeuropejskie (*Myśli o filozofii dziejów*). Jego odkrycia przyczyniły się do powstania niezwykle ważnej dla rozwoju poezji formacji romantyzmu. Pobudzona poezją ludową i twórczością Szekspira eksplozja produkcji romantycznej i jej nowych, wulkanicznie się przeobrażających środków sięga od George’a Byrona, Johanna Wolfganga Goethego, Friedricha Schillera, Friedricha Hölderlina, Novalisa, przez

i poezji miało oznaczać ich spełnienie, a tym samym koniec, o którym tak często po epoce Hegla mówiono.

Skończoność w obliczu Tajemnicy

I rzeczywiście, poezja po Heglu nie była już piękną manifestacją ducha, lecz określała się na nowo, w różnorodny sposób.

Włoskim kontynuatorem myśli Hegla był Benedetto Croce – autor bardzo wpływowego w humanistyce włoskiej rozróżnienia między poezją a nie-poezją (*Poesia e non-poesia*). W jego idealizmie historycznym poezja oznaczała język macierzysty gatunku ludzkiego, „najczystszy wyraz ducha” i sposób poszukiwania prawdy, natomiast literatura była środkiem „cywilizowania” społeczeństwa. Croce odrzucał wszelkiego rodzaju poetologię i teorię gatunków literackich, a także przenikającą się z refleksją tzw. poezję doktrynalną, którą zaliczał do nie-poezji. Jej reprezentantem miał być Giacomo Leopardi i jego filozofia poetycka, mająca (podobnie jak jego poezja) przełomowe znaczenie dla kultury europejskiej, ale wciąż jeszcze – z powodu zamknięcia literaturoznawstwa w monokulturowych ramach – niedostatecznie rozpoznana. Leopardi ukształtowany był przez tradycję filologii starożytnej i włoskiej – tradycję poetycką zarówno najstarszej w Europie poezji narodowej, tradycję Torquata Tassa i Pertrarki, jak i wpływy romantyków Europy północnej. Po pierwszym okresie twórczości, tzw. patriotycznej, Leopardi zmierzył się w swojej poezji z poczuciem marności i nikczemności świata, jego przemijaniem, nieuniknioną śmiercią i rozpaczą. Remedium na nie miały być „miłe ułudy” poezji obecne m.in. w jego mistrzowskich sielankach. Ale pogłębienie doświadczeń i refleksji zaprowadziły poetę do radykalnych konstatacji – w świecie próżno szukać odpowiedzi nawet na najprostsze pytanie „Dlaczego?”, a natura zachowuje się wobec nas z wyniosłą obojętnością lub wręcz wrogością. Jako zadanie poezji w takim świecie Leopardi (zwany często niesłusznie „piewcą pesymizmu”) określił wyzbyte iluzji pokazywanie, że „jest tak oto”, co oznacza „niewzruszone spojrzenie w nicość” – nie chyłące wszakże przed nią głowy ani nie błagające o litość. Sformułowaną przez siebie postawę poety porównał Leopardi do janowca, płożącego się po

nieustannie zagrożonych śmiertelnym niebezpieczeństwem zboczach Wezuwiusza:

Ty, cierpliwy janowcze,
 który pachnącym gąszczem
 odarte z życia zdobisz uroczysko,
 ty także wkrótce podziemnego ognia
 okrutnej mocy będziesz musiał ulec.
 Bo wróci ogień w te strony,
 już znane, poły zachłannie rozpostrze
 na twoich miękkich łądygach. Położysz
 pod płomienisty topór bez oporu
 swoją niewinną głowę,
 której dotychczas nie chyliłeś darmo,
 aby tchórzliwie upraszać litości,
 ani pod gwiazdy nie wznosiłeś w pysze
 nad to pustkowie, na którym
 że wyrosłeś i żyłeś,
 nie twoja wola, lecz zrządzenie losu.
 Ile mądrzejszy, ile
 mniej przemądrzały niż człowiek: że w wieczne
 trwanie kruchego rodu
 nie uwierzyłeś – ani w swą potęgę.

W poezji Leopardiego uwydatnił się jej sposób istnienia: aktywowanie się w wyjątkowych, krótkich momentach i ujmowanie różnorodnej rzeczywistości w jednym *colpo d'occhio* oraz we właściwy poezji „nieściśle określony sposób” (*Zibaldone*). Odsoniła się w niej także moc wejrzenia w prawdę – bez oparcia w systemach religijnych i ideologicznych, lecz (by *hysteron proteron* przekazać tu późniejsze wykładnie osadzone antropologicznie) w religijnym wymiarze egzystencji ludzkiej, niezależnym od wyznania. Taką interpretację przedstawił genueński filozof religii Alberto Caracciolo, odczytując poezję Leopardiego w kontekście oddziaływania Crocego i sceptycyzmu filozoficznego. Caracciolo w poetyckim katartycznym przekładaniu indywidualnych doświadczeń związanych z marnością ludzkiej egzystencji na plan uniwersalny dojrzał możliwość ujęcia treści życia

z perspektywy nieskończonej boskiej Tajemnicy (*mistero*), która nie jest już domeną wyznań czy nauki, ale otwiera się przed istotą ludzką w jej wymiarze poetyckim, przenikającym się u Leopardiego z wymiarem etycznym i religijnym (*Prawda w domenie poetyckiej*). Pocucie opuszczenia, marność i nuda zostaje odwrócone: oczyszczenie w poezji, na planie nieskończoności przetwarza tzw. nicość religijną (*nulla religioso* – określenie pochodzące z teologii negatywnej określającej boskość jako *nihil aeternum*) w jedyny pewnik. W poetyckiej nieskończoności czy raczej nieustannym przekraczaniu granic możliwe jest konfigurowanie sensu. W poetyckim przeniesieniu cierpienia, bólu, przemijania wyłania się ich obraz na tle Tajemnicy, pozwalając uchronić się przed przepadnięciem, unicestwieniem, śmiercią (*non omnis moriar* – można by powiedzieć za Horacym). Caracciolo za Leopardim wskazuje, że obok życia przemijającego i „nikczemnego” istnieje stan poetycki, dzięki któremu przekształca się ono i odnawia. Można by to rozpoznanie zestawić ze słowami współczesnego włoskiemu poecie Hölderlina:

Tam, gdzie jest niebezpieczeństwo,
tam rodzi się też ratunek.

Zdaniem wielu badaczy, poezja Leopardiego wywarła wielki wpływ na filozofię religii, wskazując drogę do ujęcia przeżywanej współcześnie religijności.

„Późny wnuk” i „przechodząca”

Jak już sygnalizowaliśmy – po epoce Hegla poezja znalazła się, wbrew prognozom filozofa, poza centrum przenikniętej duchem absolutyzmu rzeczywistości i musiała zmagać się z bolesną utratą swojej kierowniczej (zwłaszcza w dobie romantyzmu) pozycji. Poetom przyszło pisać w „czasach kupieckich” i w wielkich miastach – nie byli już poetami dworskimi ani wieszczami, ale musieli się konfrontować z wszechwładnymi prawami rynku. Stanęli wobec wyzwania odpowiedniego „nastrojenia harfy słowa” i określenia swojego stanowiska. Cyprian Norwid – formą swoich wierszy wybiegający w przyszłość – programowo przyjął stanowisko tradycyjne, oparte

na przekonaniu, że poezja powołana jest do moralnego przewodzenia ludzkości („z rzeczy świata tego zostaną tylko te dwie / Dwie tylko: poezja i dobroć”). Autor *Promethidiona* wskazywał na konstytutywne znaczenie piękna w tworzeniu wspólnoty narodowej i ogólnoludzkiej oraz uchwycił, podejmując dantejski motyw „późnego wnuka”, zjawisko „niejednoczesności” w emancypacyjnym oddziaływaniu poezji (*Do obywatela Johna Brown*).

Bo pieśń nim dojrzy, człowiek nieraz skona,
A niżli skona pieśń, naród pierw wstanie.

Współczesny Norwidowi Charles Baudelaire próbował objąć słowem nowoczesną rzeczywistość reprezentowaną przez wielkomięski tłum, wczuć się w nią i współczuć, zachowując zarazem wobec niej pewien dystans (*flâneur*). Poeta zanurzył się w rzeczywistości, doznając jej jak u Vica całym sobą, wyrażając i reprezentując (*poète maudit*) jej ułomność, cierpienie, ból. „Odejrzał” jej „jak gdy [Norwidowy] artysta mierzy swojego kształt modelu”. W tej relacji poezji z rzeczywistością tłumy odsłonił się jej szokowy charakter – uwalniający od dyktatu powierzchowności, pośpiechu, rynku, mody, ale też wskazujący na niepewność wszystkich określeń oraz na ich niewyczerpany potencjał, którego kresem może być rozpad (albo jego odwrotność). W słynnym sonecie z *Kwiatów zła* Baudelaire uchwycił jako ośrodek nowoczesnych czasów problem chwili:

Smukła, w żałobie, w bólu swym majestatyczna
Kobieta przechodziła [...]
Błyskawica... i noc! Pierzchająca piękności,
Co błyskiem oka odrodziłaś moje serce,
Czyliż mam cię zobaczyć już tylko w wieczności?

Produkcja poetycka przełomu wieków – o ile nie była klasycyzująca, realistyczna, zaangażowana społecznie lub politycznie ani hermetyczna – uobecniała swój szczególny charakter w ujęciach rzeczywistości nagłych, zwięzłych, obejmujących ją niejako w jednym spojrzeniu, momentalnie. Dawała jej wyraz, który – w sytuacji kryzysu metafizyki i nauk oraz ogłoszonej przez Nietzschego „śmierci

Boga” – miałyby określać jej *quidditas*. Tak widział ją James Joyce w wykładni swoich literackich epifanii, pobudzanych wrażliwością autora i nieoczekiwaną konfiguracją rzeczy, przypisując im sformułowane przez Tomasza z Akwinu właściwości objawiania się istoty – *integritas, consonantia, claritas*. Taki charakter miała produkcja innych jeszcze autorów, jak Rainer Maria Rilke, Hugo von Hofmannsthal, Gabriele D’Annunzio, Gottfried Benn, a później Ingeborg Bachmann, Czesław Miłosz, Mario Luzi, Julia Hartwig. W ich twórczości zaznaczało się oddziaływanie któregoś z aspektów chwili: nuda, nagłość, zwrot (*kairos*), *nunc stans* jako moment przeddoznania spełnienia czasów lub ich unicestwienia albo też współdziałanie tych aspektów. Poezja stawała się miejscem „wydarzania się istoty”. Przeważnie izolowanym, marginalizowanym, coraz bardziej uszczuplanym przez nietroszczące się o konstituowanie *humanitas*, zidentyfikowane jako takie przez Vica barbarzyństwo – dziś wspomagane przez techniki cyfrowe, uznawane coraz częściej za samowystarczalne.

Prawda w domenie poetyckiej

Znaczenie poezji u progu XX w. w pionierski sposób uchwyciła niemiecko-żydowska poetka i filozofka Margarete Susman. Stwierdza ona, że poezja – a przede wszystkim liryka – jest obszarem, na który w sytuacji kryzysu religii, metafizyki i nauk przesunęły się poszukiwania istotowości. Dzieje się tak dlatego, że liryka zachowała więź z mitem jako niepojętym związkiem rzeczywistości z Istotą, który zanikł w filozofii i religii. Uwewnętrzniony mit w poezji to symbol, przekształcający w sens to, co poszczególne, czyli słowo – zniszczone w nowoczesności, spustoszone przez dominację pojęciowości, przez schematyczność, ale mimo to nieustannie poszukujące siebie, porzucające zużyte formy, by wciąż odżywać. W słowie zawarta jest prawda liryczna – nie filozoficzna, nie religijna (jakkolwiek są one powiązane), ale prawda polegająca na „żywym kształcie”, otwierającym dostęp do Istoty. Poezję początku XX w. uważa Susman za przeładowaną formalnie i pojęciowo, przewidując, że dopiero kiedy stanie się „biedna i огоłocona, znów rozkwitnie i wyda owoce” (*Das Wesen der modernen deutschen Lyrik*). Przewidywania te znalazły potwierdzenie

w twórczości poetów kolejnych dziesięcioleci, m.in. Paula Celana. Niepozorna, nikła w formie liryka Celana i jego poetyka oparte są na słowie kulminującym w „przeciw-słowie”, nie zawierającym się w żadnym porządku semantycznym, a konstytuującym relację z nieujmowalnym i umożliwiającym relację z „innym” (Ty). Liryka jako kondensacja (*Dichtung*) w odróżnieniu od literatury mimetycznej jest dla Celana „wydarzeniem”, w którym następuje zwrot w tchnieniu (*Atemwende*), udzielający życia (*Meridian*).

Dostęp do Bycia. „Oswajanie” przemożnej obcości

Ponad dwadzieścia lat po tezach Susman swoje zainteresowanie skierował ku poezji filozof egzystencji Martin Heidegger. Skoncentrował się on jednak na filozoficznym wymiarze otwarcia na Bycie (*das Sein*), a nie na poetyckim kształtowaniu. Współczesność określił za Hölderlinem jako „czas marny”, „spowity nocą”, chylący się ku otchłani, w którym brak Boga i boskości. Ten czas mógłby się przejaśnić, gdyby w sięgnięciu dna otchłani nastąpił odwrót od niej (*Kehre*). Taki odwrót możliwy jest właśnie dzięki poetom, którzy pośród bytów „zmarniałych”, zakrytych, „rozgrodzonych” przez uprzedmiotawiającą je i poddającą „samorealizowaniu się” nowoczesnych ludzi działalność (technikę) za pośrednictwem słowa znajdują dostęp do Bycia, do Otwartego, do niewymówionego „czystego wszechzwiązku”, do szlaku, którym biegą dzieje Bycia (*Cóż po poecie?*). Oni są tymi, którzy wystawiając się na ryzyko wyjścia poza zastany porządek rzeczy, starają się chwytać piłkę rzuconą przez świat w jego „dziecięcej grze” i ją „rozważnie” odrzucić. Z tej gry losu „wyistaczają się” byty. Zgłębianie otchłani, zwrot i odbicie w uprzedmiotowionych, spaczonych bytach „czystego wszechzwiązku” odbywają się w obszarze mowy, języka, który Heidegger nazywa „domem Bycia”. Mowa poetów to „boski oddech”, który przewycięża przemijalność. O udatności tej mowy decyduje wszelako udział w „marności”, równoważenie jej wobec Bycia. Heidegger, stając w opozycji wobec techniki i antropocentryczności epoki nowożytnej, uwalnia miejsce dla poezji – ale takiej, która jest „mitologią zastanego”, „sagą”, „boską wieścią”, porażającą jednostkę i niestanowiącą punktu wyjścia do podmiotowego kształtowania

i przekształcania odziedziczonych form (*Gestaltung-Umgestaltung* Goethego). A tak działo się chociażby w wyprzedzającym Heideggera dziele Ernsta Blocha, w którym poezja i sztuka kreśliły horyzont celów. Poezja jest widzeniem rzeczy w blasku „gwiazdy ich spełnienia” (*Geist der Utopie*), która miałaby przewodzić działaniom. Ostateczną intencją tych działań jest nowy porządek świata, w którym wszyscy mieliby nieograniczony zniewoleniem czy niedostatkiem dostęp do samych siebie – owszem, śmiertelnych i niedoskonałych, ale solidarnych i sprzyjających sobie nawzajem. Stąd na początku XX w. intensyfikacja prób filozofii poetyckiej szukającej, według zaleceń Vica, współoddziaływania poetyckich odniesień do sensu i ich logicznych ujęć (temat ten powraca w ostatnich encyklikach jako kwestia „innej logiki”, „logiki braterstwa”), a także technicznych konsekwencji.

Hans-Georg Gadamer, nawiązujący w swojej hermeneutyce filozoficznej do najstarszej postaci humanistyki jako wykładni tekstów poetyckich, podkreślał we współczesnej twórczości jej dyskretność, „cichość”, dostosowującą swoje środki do charakteru dzisiejszych przekazów mowy, zwięzłych i rzeczowych. Ale w cichości tej poezja wypełnia trudne do przecenienia zadanie: tworzenia przez układy słów – w na wskroś pragmatycznej świadomości – przestrzeni, w których każdy czuje się u siebie, przestrzeni solidarności. Gadamer, podobnie jak Susman, przypominał o znaczeniu w poezji słowa, które w naszych czasach zanika na rzecz tego, co ewokuje. Tymczasem „słowo poetyckie, odsyłając ku czemuś innemu, zarazem wskazuje na samo siebie. Samo słowo poetyckie jest poręką tego, o czym mówi [...]”. Wyróżnia się tym, że coś uobecniając, samo się uobecnia” (*Czy poeci milkną?*). Przyrównał Gadamer poezję do połowu, do zarzucania sieci, którą obciąża się doświadczeniem i wiedzą zawartymi w języku, tak aby sieć „stanęła”, chwytając w tym momencie „promienne słowo, wszystko oświetlające i trwałe” – słowo, które powtarzamy, aż zaczyna w nas brzmieć i określać nasz rytm życia. Łowiący słowo poeta jest według Gadamera wzorem człowieczeństwa. Jedynie poeta jest w stanie przeniknąć doświadczenia i umiejętności nowoczesnego świata tak, że ich przemożna obcość poddaje się „oswojeniu”.

Noty do przemyśleń

W podsumowaniu tej niezwykle skondensowanej, dokonanej niejako z lotu ptaka rekonstrukcji wybranych, kluczowych momentów istnienia, tworzenia i oddziaływania poezji moglibyśmy zacytować znany wiersz Władysława Broniewskiego:

Nie wiem, co to poezja,
nie wiem, po co i na co,
wiem, że czasami ludzie
czytają wiersze i płaczą,

a potem sami piszą,
mozolnie i nieudolnie,
by od dławiącej ciszy
łkające serce uwolnić.

A kiedy synka stracił
pewien robociarz z Radomia,
o wierszu pomyślał z płaczem
i list napisał do mnie:

„Chłopczyk był śliczny jak róża,
dobre, kochane dziecko...
Wierszyk niech będzie nieduży,
nie religijny – świecki...”

Nie wiem, co to poezja,
Jest w niej coś z laski Mojżesza:
strumień dobędzie ze skały,
umie zabijać i wskrzeszać.

Na podstawie powyższej rekonstrukcji i jej aktualizacji dokonanej w kontekście przytoczonego wiersza znaczenie poezji można by podsumować w otwartym spisie konkluzji, będących jednocześnie punktami orientacyjnymi dla dalszych przemyśleń:

1. Poezja jest historycznie pierwszym i źródłowym wyrazem *differentia humana*.
2. Stanowi ona wyraz uczuć, umożliwiając jednocześnie ich oczyszczenie – przynosi wzruszenie i pocieszenie, wynosi ponad chaos i przypadkowość, przekładając doznania indywidualne na plan rzeczywistości o roszczeniach nieskończonych i wiecznych (w poezji dzielimy się uczuciami i znajdujemy ich wyważoną postać).
3. Poezja leży u podstaw kultur i konstytuuje ich wspólnotę; określa *sensus communis*, współdziałając z innymi formami istnienia kultur.
4. Poezja to odsłanianie prawdy i dróg do niej.
5. Poezja – jej tworzenie i produkty – mogą być ujmowane w swoich szczególnych prawidłowościach i wyróżnikach (poetyki, teorie, manifesty), zachowując wszakże wymiar nieskończoności i niewiadomej (Tajemnicy, odniesienia do Istoty, przesławu Bycia).
6. Poezja odsłania nieznane wymiary rzeczywistości, którą poddaje krytyce i wszczepia w nią nowe horyzonty; określając *sensus comunis*, zawiera „publiczną wspólną tajemnicę” (*öffentliches Geheimnis* Goethego).
7. Poezja jest otwarciem na nieskończoność i tajemnicę przez słowo, a współdziałając z innymi sposobami oznaczania – przede wszystkim logiką, ale również językami nauk – stanowi ich inspirację (dosłownie: natchnienie, ożywienie) i horyzont.
8. Poezja ożywia język, „zgardnia pleśń z oczu”, wyzwala ze zniewolenia językowego i symbolicznego, wynajduje nowe języki.
9. Jest ona głosem ludzkim ufnym wobec możliwości odnalezienia samego siebie; rekonstruuje człowieka rozdartego, czy wręcz „poszatkowanego”, zautomatyzowanego, przywołuje nieobecnego.
10. Nieodzowny w poezji jest głos Ja, którym w horyzoncie ludzkim przemawia Wszystko.
11. Poezja jest wydobywaniem i „ratowaniem” z życia tego, co jest poczuciem wolności (godnością) i skierowaniem ku Dobru (nawet w wyrażaniu ich nieobecności).

12. Poezja jest miejscem oddziaływania/współoddziaływania pamięci i antycypacji (*memoria, fantasia*).
13. Jest ożywieniem istnienia, również rozpoznanego jako przemijające; „wskrzesza” to, co zawarte w skończoności, i przekracza ją przez jej szczególną konfigurację.
14. Poezja tworzy „wydziały” rzeczywistości – „wyspy” o własnych dźwiękach, rytmach, obrazach i znaczeniach, które powinny być połączone ze „stałym lądem”, na którym panują normy, organizacja, nauka, technika; niezbędne jest ich wzajemne wyważenie i oczyszczanie.
15. Poezja posługuje się głosem „nastrojonym” do czasów, w których żyjemy, i otwierającym je na żywą przeszłość i przyszłość; poeta podaje odpowiedni po temu *ductus*.
16. Wiele z tworców poezji w swej tajemniczej, skondensowanej postaci dźwiękowej zapada w pamięć i żyje w niej własnym życiem (*imagines viventes*), łącząc się z innymi (*ars combinatoria*) i wyłaniając się z rzeczywistości jako jej punkt orientacyjny w wychodzeniu z pustki lub rozproszenia; stanowią one topikę człowieczeństwa.
17. Poezja zachowuje nieustanną zdolność do wprawiania w zadziwienie.
18. Poezja jest niekiedy styczna z modlitwą i religijnością – przez otwarcie na nieskończoność i tajemnicę oraz wyrażanie pragnień wobec rzeczywistości, które za sprawą relacji zachodzących w utworze poetyckim mogą zostać urzeczywistnione.
19. Recytacja poezji i jej słuchanie to wejście na plan istotowości, ustanowienie wspólnoty, „uścisk dłoni” między ludźmi.
20. Każdy przekład jest ożywieniem, głos poezji w „rozmowie ludzkości” (Michael Oakeshott) kreśli wspólny, przebogaty polifoniczny horyzont życia całej planety.
21. Poezja jest wciąż odnawiającym się wyzwaniem i zobowiązaniem.
22. W dzisiejszych czasach poezja jest nieodzowna, stanowi odślaniające sens ujęcie całości.

Źródła cytowanych utworów poetyckich

- Alighieri Dante, *Boska komedia*, tłum. E. Porębowicz, Warszawa 1959, s. 458.
- Baudelaire Ch., *Do przechodzącej*, w: tegoż, *Kwiaty zła*, red. J. Brzozowski, tłum. M. Jastrun, Kraków 1990, s. 456.
- Broniewski W., *Robotnik z Radomia*, w: tegoż, *Wiersze i poematy*, Łódź 1984, s. 314.
- Hölderlin F., *Patmos*, w: tegoż, *Co się ostaje, ustanawiają poeci*, tłum. A. Libera, Kraków 2003, s. 213–225.
- Leopardi G., *Janowiec*, w: tegoż, *Nieskończoność. Wybór pieśni*, tłum. G. Franczak, Warszawa 2000, s. 139–140.
- Mickiewicz A., *Dziady*, w: tegoż, *Dziela*, t. 3, Warszawa 1995, s. 156–161.
- Norwid C., *Do obywatela Johna Brown*, w: tegoż, *Dziela zebrane*, red. J. Gomulicki, Warszawa 1966, s. 438–439.
- Szyborska W., *Niektórzy lubią poezję*, w: tejże, *Wybór poezji*, Wrocław 2019, s. 319.

Źródła przytaczanych prac o poezji

- Arystoteles, *Retoryka. Retoryka dla Aleksandra. Poetyka*, tłum. H. Podbielski, Warszawa 2009.
- Caracciolo A., *La verità nel dominio poetico*, w: tegoż, *Nulla religioso e imperativo dell'eterno*, Genova 1990, s. 163–195.
- Celan P., *Der Meridian/Meridian*, w: tegoż, *Utwory wybrane*, wybrał i oprac. R. Krynicki, tłum. F. Przybylak, Kraków 1998, s. 319–341.
- Croce B., *Poesia e non poesia. Note sulla letteratura europea del secolo decimonono*, Bari 1916, 1935.
- Gadamer H.-G., *Czy poeci milkną?*, w: tegoż, *Poetica*, tłum. M. Łukasiewicz, Warszawa 2001, s. 94–104.
- Hegel G.W.F., *Wykłady o estetyce*, t. 3, tłum. J. Grabski, A. Landmann, Warszawa 1967, s. 267–569.
- Heidegger M., *Cóż po poecie?*, w: tegoż, *Drogi lasu*, tłum. J. Gierasimiuk, Warszawa 1997, s. 168–196.
- Platon, *Hippiasz Mniejszy. Hippiasz Większy. Ion*, tłum. W. Witwicki, Warszawa 1958.
- Susman M., *Das Wesen der modernen deutschen Lyrik*, Stuttgart 1910.
- Vico G., *Nauka nowa*, tłum. J. Jakubowicz, Warszawa 1966.

Anna Czajka

Pierwsze wydanie tego tekstu ukazało się w niskonakładowej (90 egz.) serii esejów absolwentów Kraśniaka (Stowarzyszenie IRYDION, Ciechanów 2022).

W fińskiej Wenecji Tove Jansson

Wenecja – miasto-wyspa na północy Włoch – nagle pojawia się na skandynawskiej wyspie: trafia do rąk małej Sophii na widokówce z błyszczącym – „w kilku miejscach [tłoczonym] prawdziwym złotem” – obrazkiem, na którym było widać „cały sznur różowych i połączanych pałaców wyrastających „prosto z ciemnej wody, gdzie odbijały się latarnie wąskich gondoli, księżyc błyszczał na ciemnoniebieskim niebie, a na małym mostku stała samotna kobieta” i przysłaniała ręką oczy.

Taka kartka zdumiewa i zachwyca dziewczynkę, rodzi w jej główce wiele pytań. Dobrze, że jest babka, która może jej wszystko wyjaśnić i opowiedzieć o Wenecji stopniowo zanurzającej się w morzu, bo sama kiedyś tam była. Stara babka z ożywieniem wspomina podróż do Włoch, ale sześciolatka chce słuchać tylko o fascynującym mieście i jego „ciemnych kanałach cuchnących zgnilizną, które co roku wciągały [je] coraz to głębiej w błoto, w czarny miękki szlam, gdzie leżały pogrzebane złote talerze”. Dla Sophii to „w jakiś sposób fantastyczne wyrzucać po jedzeniu talerze za okno”, a przy tym zamieszkiwać dom, który zmierza „ku zagładzie, [bo] cały czas się zanurza”.

Dziewczynkę ponosi fantazja. Wyobraża sobie, jak mała weneckanka mówi: „Spójrz, mamó, dziś kuchnia stoi pod wodą”, a mama jej odpowiada: „Nic nie szkodzi, drogie dziecko. Został nam salon”. Po tej eleganckiej konwersacji wsiadają w swoją gondolę, bo już żaden samochód – „wszystkie utopiły się w błocie” – nie krąży po Wenecji. Ludzie chodzą całą noc po mostach, czasem słysząc muzykę. Wszędzie błoto. Co jakiś czas osiada w nim kolejny pałac, wszędzie śmierdzi tym błotem...

Dla dziewczynki z fińskiej wysepki to najważniejsze skojarzenie z Wenecją i... zachęta do zabawy w którymś z otaczających ją

bajorek! Ukochana babka przyjmuje zaproszenie do świata jej wyobraźni i daje się porwać „zabawie w Wenecję”. Obie są teraz starymi weneckankami i budują nową Wenecję w bajorze. Wbijają mnóstwo „małych drewnianych kołków”, które imitują pale pod plac Świętego Marka; przykrywają „je płaskimi kamieniami”; wykopują dużo kanałów i budują na nich mosty, pod którymi suną „gondole w blasku księżycy...”.

Sophia wyobraża sobie, że jest z mamą, którą teraz w zabawie odgrywa jej babka. Jednak słyszy niespokojne słowa:

– „Ależ, drogie dziecko, ja jestem mamą tylko dla twojego taty”.

Sophia rzuca mały wenecki pałac do kanału. Biegnie...

A babka siada na werandzie domu i robi „nowy pałac Dożów z drzewa balsa”, maluje go „akwarelą i złotą farbą”. Gdy wnuczka wraca, jest już gotowy.

„Tutaj – powiedziała babka – mieszka mama i tata ze swoim dzieckiem. W tym tu oknie. Dziecko właśnie wyrzuciło talerze obiadowe przez okno i cała zastawa roztrzaskała się na placu, bo to była tylko porcelana. Ciekawam, co mama powiedziała?”

Sophia od razu układa dialog matki z córką:

Mama: „Drogie dziecko, czy ty myślisz, że twoja mama ma tak dużo porcelany?”

Dziecko: „Kochana mamo, obiecuję, że będę wyrzucać tylko złote talerze!”

Pałac Dożów ląduje na placu, rodzina może w nim mieszkać. Babka robi kolejne pałace, „dużo pałaców”. I w ten sposób wiele rodzin może zamieszkać w tej Wenecji. Sąsiedzi wypytują o centymetry nowego zanurzenia. Nie więcej niż trzydzieści, a więc „nic groźnego”. Są też pytania o obiad, jedna z mam gotuje właśnie okonia...

I tak Sophia w swej wyobraźni ma znowu mamę. A babka buduje i buduje. „Hotel i gospodę, i kampanilę z malutkim lwem na szczycie...” Przypomina sobie – z dawnych czasów, gdy mieszkała w Wenecji – nazwy ulic i zieloną jaszczurkę w Canale Grande, która zatrzymała cały ruch i wszyscy musieli ruszyć okrężną drogą.

W nocy padał „rzęśisty deszcz” i wiał ostry wiatr południowo-wschodni. Fińska Wenecja utonęła... Sophia rozpacza mokra od

deszczu i łez. Babka obiecuje, że zaraz odnajdzie pałac, ale dziewczynka ma zostać w domu. Staruszka idzie i widzi, że „bajorko stało się zatoką. Wenecja zatonąła w morzu”.

Babka wraca, ma jeszcze czas do rana – w domu pali lampę, wyjmuje narzędzia, bierze w stare ręce „odpowiedni kawałek drzewa balsa”, zakłada na nos okulary i o godzinie siódmej, gdy do drzwi stuka Sophia, Pałac Dozów jest gotowy. Wygląda na zbyt nowy, niedoświadczony powodzią, ale szybki chlust wody ze szklanki i popiół z popielniczki wtarty w kopuły i fasadę uwiarygodnia jego przeddeszczową tożsamość. Dziewczynka może wejść do pokoju babki i obejrzeć pałac. „Wszystko w porządku, no nie?” – pyta niepewnie babkę i nasłuchuje, „czy ona tam jest”. Jest!

Po długim nasłuchiowaniu dodaje: „Możesz być spokojna. Mama mówi, że to była okropna pogoda. Teraz sprząta i jest dosyć zmęczona.”

„No jasne, nic dziwnego!” – odpowiada babka.

A piękna pocztówka z Wenecji spoczęła pod barometrem, by każdy mógł ją podziwiać... I młode serce wciąż może tęsknić za mamą. I stare schorowane serce może nadal kochać.

* * *

W taki sposób w świat Wenecji wprowadza nas Tove Jansson w swojej nastrojowej i pełnej metafor powieści *Lato* (tytuł szwedzkiego oryginału wydanego w 1972 r. – *Sommarboken*) – w rozdziale *Zabawa w Wenecję*¹.

Dominika Budzanowska-Weglenda

¹ T. Jansson, *Lato*, przeł. Z. Łanowski, Warszawa 1984, s. 41–47.