

# **POSTSCRIPTUM**



# POSTSCRIPTUM

SZKOŁA JĘZYKA I KULTURY POLSKIEJ • UNIwersytet śląski w KATOWICACH

---

*www.sjkkp.us.edu.pl*

**2007 • 1 (53)**

## **Redakcja**

ALEKSANDRA ACHELNIK

ROMUALD CUDAK — redaktor naczelny

JOLANTA TAMBOR — zastępca redaktora naczelnego

## **Rada Programowa**

MARIA DELAPERRIERE, Paryż

MAŁGORZATA KITA, Katowice

AŁŁA KOŻYNOWA, Mińsk

GERHARD MEISER, Halle

WŁADYSŁAW MIODUNKA, Kraków

KAZIMIERZ OŻÓG, Rzeszów

ANNA MAŁGORZATA PACELEŃ, Uppsala

TOKIMASA SEKIGUSHI, Tokio

TAMARA TROJANOWSKA, Toronto

Pismo krajowych i zagranicznych polonistów  
poświęcone zagadnieniom związanym z nauczaniem  
kultury polskiej i języka polskiego jako obcego

## **POSTSCRIPTUM**

Półrocznik Szkoły Języka i Kultury Polskiej Uniwersytetu Śląskiego w Katowicach  
Pismo ukazuje się od 1992 r.

Wersja elektroniczna: [sjikp.us.edu.pl](http://sjikp.us.edu.pl)

Redaktor numeru

**ROMUALD CUDAK**

Recenzent

**MARIA DELAPERRIÉRE**

Wydawca

Szkoła Języka i Kultury Polskiej  
Uniwersytet Śląski w Katowicach  
pl. Sejmu Śląskiego 1  
40-032 Katowice  
tel./fax: +48 32 2512991, tel. 48 32 2009424  
e-mail: [szkola@homer.fil.us.edu.pl](mailto:szkola@homer.fil.us.edu.pl)

Skład

Wydawnictwo Gnome, Katowice

Nakład: 400 egz.

**ISSN 1427-0501**

## Spis treści

|   |            |
|---|------------|
| PRESCRIPTUM .....   | 7          |
| <b>POLSKA LITERATURA, KULTURA I POLITYKA W OCZACH WŁOCHÓW .</b>   | <b>9</b>   |
| LUIGI MARINELLI: Przedmowa do: <i>Storia della letteratura</i> .....  | 11         |
| Marina Ciccarini: XVII-wieczne „Dialogi” eurystyczne: <i>Les entretiens d’ariste et Eugene Dominique’a Bouhoursa</i> oraz <i>Rozmowy Artaksesa i Ewandra</i> Stanisława Herakliusza Lubomirskiego ..... | 17         |
| GIOVANNA TOMASSUCCI: Witkiewicz według Gombrowicza: portret w krzywym zwierciadle .....   | 33         |
| PIETRO MARCHESANI: Echa powstania w Getcie Warszawskim we współczesnej literaturze polskiej.....  | 47         |
| JOLANTA ŻURAWSKA: Struktura muzyczna poematów K.I. Gałczyńskiego .....  | 57         |
| ANDREA CECCHERELLI: Sylwa a tłumaczenie otwarte (wokół <i>Pieska podróżnego</i> i jego wersji angielskiej).....   | 75         |
| SILVANO DE FANTI: Zawód: reporter. Powołanie: poeta .....   | 89         |
| VINCENZO BOVA: „Solidarność”, podział i władza: proces demokracji w Polsce.....   | 99         |
| MARTA HERLING: Wiedza o Polsce we Włoszech. Wkład Umberto Zanottiego Bianco (1907—1918) .....   | 117        |
| <b>POLACY WE WŁOSZECH .....</b>   | <b>125</b> |
| IWONA DOROTA: Mediolan w korespondencji Zygmunta Krasińskiego ..  | 127        |
| JAN WŁADYSŁAW WOŚ (TRYDENT): Samuel Fryderyk Tyszkiewicz (1889—1954) i jego oficyna wydawnicza .....  | 147        |
| KRYSTYNA JAWORSKA: „Żołnierz Polski we Włoszech” — polskie czasopismo w Piemontie w 1919 roku.....  | 161        |

|   |     |
|---|-----|
| WŁOSI W OCZACH POLAKÓW .....  | 173 |
| TADEUSZ MICZKA: Pewnego razu... był sobie Hollywood all'italiano ..   | 175 |
| EWA BAL: Współczesny dramat neapolitański. Annibale Ruccello i Enzo<br>Moscato w poszukiwaniu językowej tożsamości .....      | 197 |
| WŁOSKIE JĘZYKOZNAWSTWO .....  | 213 |
| NULLO MINISSI: Język praindoeuropejski w opinii archeologów .....   | 215 |
| O NAUCZANIU JĘZYKA POLSKIEGO .....  | 225 |
| AGNIESZKA STRYJECKA: Ziarnko do ziarnka, czyli jak cudzoziemiec<br>poznaje polskie idiomy .....                               | 227 |
| BEATA DOBRZYŃSKA: Nowe media w nauczaniu języków.....   | 233 |
| PIOTR LEWIŃSKI: <i>Oto polska mowa</i> .....  | 237 |
| MAGDALENA PASTUCH: Recenzja podręcznika Piotra H. Lewińskiego<br><i>Grammatica teorico pratica della lingua polacca</i> ..... | 243 |
| WŁOSKA POLONISTYKA.....   | 249 |
| JAN ŚLASKI: Giovanni Maver i padewskie początki polonistyki<br>uniwersyteckiej we Włoszech.....                               | 251 |
| TERESA WILKOŃ: Podstawowe trudności w nauczaniu języka polskiego<br>jako obcego na poziomie początkującym we Włoszech .....   | 259 |
| ANDRZEJ LITWORNIA: Polonistyka na uczelniach włoskich.....  | 269 |
| JANINA JANAS: Wspomnienie o Profesorze Andrzeju Litworni .....  | 275 |
| ALEKSANDRA ACHELNIK: Egzotyczna polonistyka. Wywiad<br>z profesorem Aleksandrem Wilkoniem .....                               | 277 |
| ANDREA F. DE CARLO: Polonistyka Salentyńska.....  | 283 |
| ANETA BANASIK: Polonistyka we Florencji.....  | 287 |
| AGNIESZKA STRYJECKA: Lektorat polski w Rzymie „La Sapienza” .....   | 291 |
| DOROTA SWAT: Polonistyka na Uniwersytecie „Tor Vergata”<br>w Rzymie .....   | 293 |
| EWA BAL: Polonistyka na Uniwersytecie w Neapolu.....  | 295 |
| AGNIESZKA SZOL: Historia polonistyki na Uniwersytecie w Turynie ..  | 299 |
| AGATA BOGDAŃSKA: Historia polonistyki w Genui.....  | 301 |
| GIOVANNA TOMASSUCCI: Ośrodek polonistyczny w Pizie.....   | 303 |
| MONIKA WOŹNIAK: Kursy z języka polskiego na Uniwersytecie<br>„Tor Vergata” w Rzymie .....                                     | 305 |

## PRESCRIPTUM

53. numer „Postscriptum”, który oddajemy do rąk Czytelników, jest trzecim numerem, poświęconym w całości polonistykom zagranicznym. Wydaliśmy dotąd — zredagowany przez Piotra Wilczka — numer o polonistykach w Ameryce Północnej, a następnie numer o polonistykach w krajach niemieckojęzycznych pod redakcją Anny Majkiewicz.

Teraz postanowiliśmy przedstawić Czytelnikom czołowych polonistów włoskich oraz polonistyki, którymi kierują lub na których pracują. Tym razem zmieniliśmy jednak nieco koncepcję tego przedstawienia. Poprosiliśmy profesorów z włoskich polonistyk oraz pracujących we Włoszech polskich lektorów o teksty, które obrazują ich naukowe zainteresowania. Myślimy, że w ten sposób bardziej przybliżymy Czytelnikom na całym świecie specyfikę włoskiej polonistyki.

Postanowiliśmy też zamieścić teksty polskich badaczy, zajmujących się Włochami, stąd w numerze artykuły o włoskim kinie i teatrze. I wreszcie na końcu numeru znajdują się nadesłane artykuły o wybitnych włoskich polonistach oraz o włoskich polonistykach i lektoratach. Nie zamieszczamy w numerze notek biograficznych o Autorach, poprzestając na wskazaniu miejsca pracy, właściwego dla nich w momencie przesyłania nam artykułów. Wiele dodatkowych informacji o dokonaniach badawczych i dydaktycznych Autorów znajdzie Czytelnik w artykułach o włoskich polonistykach.

Mamy nadzieję, że ten numer „Postscriptum” dostarczy Czytelnikom wielu ciekawych wiadomości o lektoratach i polonistykach włoskich i o tych, którzy je tworzą, a także o literaturze i kulturze polskiej widzianej oczyma Włochów i kulturze włoskiej widzianej oczyma Polaków. Spojrzenie na własną kulturę z zewnątrz, cudzymi oczami — zmieniając często perspektywę — zawsze rozszerza horyzonty.

*Jolanta Tambor*

*\* Za pomoc w redagowaniu numeru dziękuję Małgorzacie Smereczniak, która na początkowym etapie uczestniczyła w zbieraniu materiałów, i Agnieszce Szol, obecnie lektorce w Turynie, która pomagała kompletować teksty we Włoszech i część z nich tłu-*

*maczyła na polski. Szczególne podziękowania należą się Aleksandrze Achtełik, która — będąc na stażu naukowym w Turynie — wraz z Agnieszką Szol zbierała teksty, a następnie, już w Polsce, wykonała ich wstępną redakcję.*

*JT*



Polska literatura,  
kultura i polityka  
w oczach Włochów



LUIGI MARINELLI

Università degli Studi di Roma „La Sapienza”

Przedmowa do: *Storia della letteratura polacca*  
[Historia literatury polskiej],  
red. L. Marinelli, Einaudi, Torino 2004

W *Considérations sur le gouvernement de Pologne* (1772) Jean-Jacques Rousseau pisał polemicznie, a zarazem proroczo: „Cokolwiek by mówiono, nie masz już dzisiaj Francuzów, Niemców, Hiszpanów, Anglików nawet — są tylko Europejczycy. Wszyscy mają te same zamiłowania, te same obyczaje...”

Ta nowa historia literatury polskiej chciałaby pokazać przede wszystkim, że mimo swych idiosynkrazji i specyficznych cech, dzieje kultury i literatury obszaru, zajmującego nie tylko z geograficznego punktu widzenia centralne miejsce na mapie Starego Kontynentu, były zawsze integralną częścią europejskiego dziedzictwa. Dla tych, którzy podjęli trud bliższego zapoznania się ze zmiennymi losami historycznymi i kulturalnymi tego regionu, niedawne „włączenie” Polski do „rozszerzonej” Unii Europejskiej jawi się jako oczywista i aż nazbyt późna realizacja tego, co sztuka i literatura urzeczywistniały od stuleci, być może wręcz od momentu — co niegdyś lubiano podkreślać — „chrztu Polski” (966), kiedy polityczny gest księcia Mieszka I pociągnął za sobą określoną orientację kulturalną, uczyniwszy w rezultacie z polskiej literatury „najbardziej włoską, najbardziej łacińską — zdecydowanie najbardziej włoską i najbardziej łacińską ze wszystkich literatur słowiańskich”. W ten sposób pisał Enrico Damiani, jeden z ojców współczesnej włoskiej slawistyki, we *Wstępie* do pierwszego wydania *Storia della letteratura polacca (Historii literatury polskiej)* Mariny Bersano Begey (1953). Łacińskość, włoskość, słowiańskość to pojęcia, które w epoce globalizacji u progu trzeciego tysiąclecia tracą zapewne coraz bardziej sens. I być może właśnie dlatego szersza i bar-

dziej obiektywna koncepcja europejskiej wspólnoty może lepiej objaśnić wielowiekową rolę pośrednika, jaką odgrywała Polska między Europą romańsko-germańską a „inną” Europą (tą, którą dzisiaj nazywa się niekiedy błędnie „nową Europą”). Wystarczy przypomnieć, że pierwszy anonimowy kronikarz polskiego średniowiecza był prawdopodobnie pochodzenia francuskiego lub włoskiego, podczas gdy pierwsza pisarka, księżna Gertruda, była żoną i matką książąt kijowskich. Można chociażby przyjrzeć się nieokreślonej, po erazmiańsku „ekumenicznej”, zawieszanej między rzymskim katolicyzmem a protestancką reformą religijności „nomotety” współczesnego języka literackiego, Jana Kochanowskiego, by uświadomić sobie, że dwaj inni twórcy języka i kultury, Adam Mickiewicz i Czesław Miłosz, czuli się przede wszystkim Litwinami; wymienić „kosmopolitycznych” pisarzy, takich jak Jan Potocki, Joseph Conrad czy Jerzy Kosiński oraz przypomnieć na koniec, że wśród największych przedstawicieli literatury jidisz można znaleźć pisarzy pochodzenia polskiego, tak jak wielu najwybitniejszych polskich pisarzy dwudziestego wieku to Żydzi.

Również owa wielość, będąca podstawą różnicowania kultury i literatury także w ich wspólnym europejskim kontekście, jest przedmiotem zainteresowania tej nowej syntezy historii polskiej literatury, ukazującej się pół wieku po poprzednich włoskich opracowaniach (oprócz książki Bersano, podstawowym punktem odniesienia była do niedawna doskonała, choć zwięzła *Letteratura polacca* Giovanniego Mavera z 1958), po ponad dwudziestu latach od przetłumaczonego u nas w 1983 roku świetnego podręcznika C. Miłosza, w którym przejrzysty i błyskotliwy wywód stawał się jednak nieco zbyt osobisty i subiektywny w ostatniej części dzieła, poświęconej pisarzom i dziełom powojennym.

Ten nowy podręcznik jest owocem pracy dziesięciu włoskich polonistów, należących w większości do młodego pokolenia. Nie można było postąpić inaczej w dobie dzisiejszej coraz węższej specjalizacji i w obliczu konieczności „uaktualnienia” wizji i pojęć, które średnio wykształcony Włoch, nie mający większego pojęcia o polskich sprawach, mógł znaleźć w starszych i trudnych już do dostania syntezach historycznoliterackich. Dlatego, mimo iż przyjęto zasadniczo regułę „równoprawnego” opisu poszczególnych epok, postarano się poświęcić stosunkowo najwięcej uwagi czasom współczesnym. Z tego również powodu próbowano położyć większy nacisk na epoki, które z różnych powodów — od ideologicznych do czysto filologicznych, związanych z niewielką znajomością tekstów — były dotąd zaniedbywane w podręcznikach historii literatury polskiej (nie tylko tych zagranicznych!). Mam tu na

myśli przede wszystkim średniowiecze i okres bezpośrednio po rozbiorach, w rzeczywistości niezmiernie istotne dla lepszego zrozumienia korzeni kultury „słowiańsko-łacińskiej” i polskiej nowoczesności. Także potraktowanie z mniejszą uwagą czynników, na których koncentrowały się wcześniej zainteresowania włoskich studiów polonistycznych (szczególnie dotyczących zagadnień dziewiętnastowiecznego romantyzmu i risorgimenta), takich jak italianizm i ogromne, bez wątpienia, znaczenie związków z Włochami, wyjaśnić można próbą stworzenia bardziej „obiektywnej” i wolnej od lokalnych partykularizmów panoramy polskiej literatury. Naturalnie, pomimo to sympatii i antypatii autorów poszczególnych rozdziałów tego podręcznika dla danych twórców, dzieł czy zjawisk będą w każdym razie czytelne, stanowiąc nieuniknione potwierdzenie narracyjnego charakteru „gatunku syntezy historycznoliterackiej”, który z natury rzeczy implikuje interwencję autora. (W przypadku piszącego te słowa oczywiste jest na przykład zainteresowanie marinizmem w poezji barokowej i rolą Arkadii w epoce saskiej, a więc kwestiami do niedawna całkowicie zaniedbywanymi w polskich syntezach historycznoliterackich. Warto jednak podkreślić, że choć oba te zjawiska zrodziły się we Włoszech, szybko się rozprzestrzeniły w różny sposób i wpłynęły na kulturę w całej Europie).

Nowością jest także wprowadzenie do naszej książki dodatkowego rozdziału o literaturze jidisz i „żydowsko-polskiej”. Oprócz tego, że wielu wybitnych polskich pisarzy (zwłaszcza w dwudziestym wieku) miało pochodzenie żydowskie, skłoniło nas do takiej decyzji także głębokie przekonanie, że bez wkładu Żydów, bez ich intelektualnego, kulturalnego i religijnego uczestnictwa w dziejach kraju tak głęboko chrześcijańskiego i katolickiego jak Polska, oblicze jej kultury i literatury ukształtowałyby się z pewnością odmiennie (pomyślmy choćby o dziewiętnastowiecznym zjawisku „mesjanizmu”, tylko częściowo — by nie rzec: pozornie — związanym z nowoczesnym pojęciem narodu), gdyż — już przed Auschwitzem, a tym bardziej po nim — polska tożsamość, jeśli chcemy dalej używać tego dyskusyjnego i dwuznacznego pojęcia, jest także tożsamością żydowską.

Zastosowana w podręczniku periodyzacja, a zatem także podział na rozdziały, odpowiada w zasadzie tradycyjnie używanym kategoryzacji, wprowadzono jednak kilka znaczących przesunięć. Dwie daty polityczne (1795, data trzeciego rozbioru i *fnis Poloniae*, i 1918, rok odzyskania niepodległości) zostały uznane za najważniejsze z punktu widzenia funkcji „modelującej”, zaistniałej w całym procesie historycznoliterackim. Radykalne przemiany — o dłuższym i krótszym czasie oddziaływania — które zaszły we wszystkich

sektorach życia kulturalnego, społecznego i politycznego pomiędzy owym „końcem” a „początkiem” pozwalają nakreślić umowną, lecz wyrazistą granicę pomiędzy epoką dawną (czy też tradycyjnie literaturą staropolską), literaturą dziewiętnastowieczną i dwudziestowieczną. Naturalnie ta generalna trypartycja znajduje odzwierciedlenie i potwierdzenie także w zamieszczonej na końcu *Bibliografii*, gdzie niektóre z cytowanych prac dotyczą kilku sąsiadujących ze sobą epok (przytaczane są jednak tylko raz). W obrębie tego ogólnego podziału istnieją bardziej szczegółowe rozróżnienia, odzwierciedlające czysto literackie przemiany. Romantyzm, jako epoka będąca fundamentem nowoczesnej kultury polskiej, stanowił szczególnie złożony przedmiot opisu, dlatego zadanie to podzielono między kilku specjalistów. To, że romantyzm zyskał, nie tylko pod względem chronologicznym, centralną pozycję między „końcem” a „początkiem”, o których mówiliśmy, jest przede wszystkim zasługą A. Mickiewicza, naszym zdaniem najbardziej polskiego i europejskiego geniusza i ducha przewodniego polskiej literatury i kultury (nie przypadkiem jako jedyny został on uhonorowany osobnym monograficznym rozdziałem).

Jeśli chodzi o liczne problemy związane z trudną do nakreślenia syntezą historycznoliteracką najbliższej nam epoki, kolejną stosunkowo nowością naszego podręcznika było oddzielenie twórczości okresu wojennego i pierwszych lat powojennych (1939—1956) od pozostałej części literatury współczesnej. W istocie dopiero od 1956 (nie przypadkiem jest to kolejny w dziejach polskich rok patriotycznych protestów i powstań) polska literatura powojenna (przede wszystkim emigracyjna, ale także najlepsza część produkcji „krajowej”), uwalniając się stopniowo od ciężaru rozmaitych rozrachunków z epoką stalinowską i dyktatów socrealizmu, a także sublimując w większym stopniu traumatyczne wspomnienia wojny, holocaustu i narzuconego przemocą reżimu, zaczyna stawiać sobie pytania i podejmować tematy, które możemy uznać za zdecydowanie „współczesne”.

Od ostatnich dziesięcioleci dwudziestego wieku literatura polska wysyła silne sygnały „przejęsowości” (kryzysu?), pod względem typologicznym — częściowo podobne do tych, które w czasach oświecenia i wczesnego modernizmu cechowały okresy przejściowe między wspomnianymi wcześniej dwiema wielkimi formacjami historyczno-kulturalnymi, częściowo całkiem nowe. Wraz z ostateczną utratą, czy przynajmniej całkowitym przewartościowaniem znaczenia kluczowych wcześniej zjawisk, takich jak emigracja i ruch oporu, oraz podstawowych pojęć tradycji (ojczyzna, honor, wolność, poświęcenie itd.) i może przede wszystkim — teraz, gdy po dwóch stuleciach

„naród” odzyskał już chyba naprawdę swoje państwo — wielkiej fikcji „polskości”, стоимy w obliczu historycznego czy nawet antropologicznego zwrotu o wielkim zasięgu i czasie trwania. Jego pierwsze objawy i konsekwencje w literaturze omówione są z dużą przenikliwością w rozdziale obejmującym okres od 1956 roku do początku nowego wieku. I siłą rzeczy, w tym miejscu zatrzymuje się nasza opowieść, nie bez pewnych obaw, ale i z niejaką ulgą.

Dziękuję wszystkim przyjaciółom, którzy przyczynili się do powstania tej książki i pośrednio i bezpośrednio sprawili, że ma ona mniej usterek, niż stałoby się to bez ich pomocy. Duch przyjaźni i serdecznej współpracy przenikał także, moim zdaniem, owocną wymianę intelektualną i naukową między autorami poszczególnych rozdziałów a redaktorem podręcznika. Zachęcała nas zresztą do niej ezopowa mądrość jednego z pierwszych polskich twórców piszących w ojczystym języku, Biernata z Lublina:

Tego mniemaj za szczęsnego,  
Kto ma przyjaciela wiernego —  
Tam ci wszystka dobra miara,  
Gdzie sie złączy dwoja wiara.

*Opisanie krótkie żywota Ezopowego, w. 2621—2624*

Niech te proste słowa staną się symbolicznym wiatykiem dla naszego dzieła, które, unikając zbytecznej retoryki, chciałoby zapisać kolejną kartę w wielowiekowej historii przyjaźni i związków kulturalnych między Włochami a Polską.

*Rzym, 5 sierpnia i 24 grudnia 2003*

Pierwodruk

Marinelli L., red, 2004: *Storia della letteratura polacca*. Turyn.





MARINA CICCARI  
Università degli Studi di Roma „Tor Vergata”

XVII-wieczne „Dialogi” eurystyczne:  
*Les entretiens d’ariste et Eugene Dominique’a*  
Bouhousa oraz *Rozmowy Artaksesa i Ewandra*  
Stanisława Herakliusza Lubomirskiego

*Je n’ai point trouvé de style plus commode que celui de ces conversations honnêtes où chacun découvre familièrement à ses amis ce qu’il a de meilleur en sa pensée.*

Descartes, *Recherche de la vérité*

W wieku XVII kultura Europy, od Francji po Polskę, przeżywa okres głębokiej reakcji na renesansową „rewolucję”. Jeśli w wiekach XV i XVI kultura wchłaniała i przystosowywała do celów „laickich” gigantyczny wysiłek rozwinięcia pojęć abstrakcyjnych, stanowiący najważniejsze dziedzictwo intelektualne średniowiecza, wiek XVII w niespokojny i buntowniczy sposób rozpoczyna dzieło systematyzacji kategorii wypracowanych przez renesans, proces, który w XVIII wieku zamknie końcowa synteza oświecenia. Krańcowa abstrakcyjność kategorii intelektualnych i filozoficznych znajduje swoje polityczno-społeczne odzwierciedlenie w tworzeniu teoretycznej obudowy konceptu „suwerenności” i „racji stanu”, w „arcanach imperii” (por. Donaldson 1988), postrzeganych jako racje, narzędzia i metody organizacji władzy politycznej, i przede wszystkim — w praktyce rządów — w instytucjonalizacji dworu.

Dominujące w średniowieczu zainteresowanie sprawami ducha i obowiązujące przynajmniej do XIII wieku niemal całkowite rozdzielanie literatury

wysokiej (czy też kultury wysokiej), prawie w całości poświęconej kwestiom religii, oraz kultury ludowej, nastawionej na śmiech, szyderstwo, drwinę, ale także na miłość świecką, zaowocowały w pewnym stopniu obskurantyzmem, o który oświecenie oskarża „ciemne wieki”, ale zarazem wypracowaniem pojęć intelektualnych, pozwalających na umocnienie się doktryny etycznej i teologicznej opartej na idei Boga transcendentnego, wszechmogącego, wszechwiedzącego, wszechobecnego, jedyne w Trójcy, pozbawionego oblicza i — w gruncie rzeczy — niepojmowalnego. Renesans nadaje dojrzały kształt kategoriom intelektualnym ukrytym w filozofii średniowiecznej i korzysta z jej języka, używając go nie tylko jako narzędzia wyrażenia nowej metafizycznej i fizycznej koncepcji świata, ale także jako instrumentu nowego porządku politycznego i społecznego (Uhlmann 1975; Hoenen 1993).

Dwór królewski — znajdujący swój późny i idealny wzorzec w dworze wersalskim — wyrasta z renesansowego modelu dworu książęcego, począwszy od drugiej połowy XVI wieku, zyskuje jednak wymiar „narodowy” jako ośrodek władzy, ale zarazem centrum przyciągające tę część społeczeństwa, która aspiruje do czynnego udziału we władzy politycznej. W tym samym okresie praktycznie wszystkie kraje europejskie podejmują decydujący wysiłek stworzenia narzędzia przekazywania „informacji”, produkowanych w zawrotnym tempie przez nowe tendencje intelektualne. Tak więc siły działające na tym polu dążą do wspólnego celu: do ukształtowania jednorodnych, abstrakcyjnych pojęć władzy politycznej, do ustanowienia *locus* będącego centrum dystrybucji władzy i jej sprawowania, oraz do kodyfikacji „języka” służącego do przekazywania wytwarzanych w owym centrum informacji.

Rządy Richelieugo i Mazarina we Francji, czy nieudane panowanie Jakuba I i Karola I Stuartów w Anglii stanowią przykład tego procesu, który znajduje swą kulminację w powstaniu owego klejnotu, a zarazem potwora, jakim jest dwór Ludwika XIV.

Nie powinno więc dziwić, że w obliczu tak intensywnego i rozległego procesu przemiany politycznej, społecznej i kulturalnej powstają pojęcia „opozycyjne”, próbujące wskazać inne drogi do osiągnięcia celów, które stały się już wspólnym dziedzictwem. Bezwzględność racji stanu, którą zaczyna się rozciągać na wszystkie aspekty życia codziennego, proponuje się zastąpić „światowym” kodem „dobrego postępowania”; hałaśliwej i pełnej sprzeczności, złożonej etyce-polityce dworu przeciwstawia się niekiedy milczenie i samotność miejsc odległych od ośrodka władzy, a wieżę Babel nieunormowanych jeszcze języków zastąpić ma retoryka i język „kanoniczny”, pozwalające nie tylko na komunikację „językową”, ale także „etyczną”: „dobrze mówić, aby dobrze czynić”.

W XVII wieku te opozycyjne kategorie wchłaniają m.in. formę literacką, która tak we Francji, jak w Polsce nabiera cech typowych dla epoki — dla wyzwania, jakie stawiała ona intelektualistom i politykom: „entretiens” oraz „discours de la Retraite” we Francji i „rozmowy” w Polsce. Gatunek dialogu eurystycznego, którego korzenie sięgają *Dialogów* Platona i Cyserona, używających go jako narzędzia poszukiwania i instytucjonalizacji retorycznych modeli „prawdy”, ukrywa swe poważne przesłanie za pozorną lekkością formy literackiej: dwie osoby spotykają się w miłym miejscu i prowadzą, jak może się wydawać, niezobowiązującą pogawędkę. Jednak *locus amoenus* to zarazem miejsce „dalekie”, „ciche” i „odludne”: zupełne przeciwieństwo hałaśliwego i bliskiego dworu, zatłoczonego ludźmi starającymi się otrzymać choćby najmniejszą cząstkę władzy, jaką się tam sprawuje i rozdziela. Miejsce, do którego „wycofuje się” i w którym „się zabawia”, to zatem zasadniczo miejsce „inne”, ale i miejsce „sprzeciwu”. W miejscu tym prowadzone są dialogi, w których trudno niekiedy znaleźć jakiś przewodni wątek, ich charakterystyczną cechą jest eklektyczny synkretyzm — morze „piękny duch” czy pochodzenie figur heraldycznych składających się na godło królewskie są równie ważne i mieszają się w pozornym braku uporządkowania dyskursu i jego niejednorodności. Biorąc jednak pod uwagę polityczno-kulturalne korzenie gatunku, nietrudno odnaleźć najbardziej nieoczekiwany wątek łączący różne tematy: jest nim forma „dyskursu” czy też raczej forma „dyskursów”.

Autorzy, począwszy od Gueza de Balzac, aż po pannę de Scudéry oraz — jak zobaczymy — Stanisława Herakliusza Lubomirskiego, próbują wprowadzić ustalony i solidny ład do złożonej rzeczywistości, którą polityka porządkowała w sposób z konieczności przypadkowy, dyktowany przez zmienne i akcydentalne wymagania.

Oskarżenie, które Guez de Balzac kieruje przeciw *Esejom* Montaigne’a, zarzucając im, że stanowią tylko „un recueil de pensées de Montaigne, sans ordre et sans liason” (Beugnot 1994: 149), można by też odnieść do jego własnych dialogów, ale również do tych, których autorami są Bernard de Fontenelle i panna de Scudéry, i nie byłoby ono pozbawione podstaw. *Art de conférer*, którą Montaigne definiuje jako „le plus fructueux et naturel exercice de notre esprit”, stanowi podstawę modelu zarówno literackiego, jak eurystycznego i gnoseologicznego *Entretiens*, tak samo jak modelem etycznym stać się dla nich miały *Entretiens de piété* Jean Pierre’a Camusa i *Vrays entretiens spirituels* św. Franciszka Salezego. Ten literacki i zarazem filozoficzny model miał aspirację połączenia tonu lekkiej konwersacji, jakiego brakowało formie-dialogowi (platońskiemu), z logiką-retoryką dyskursu (etyczno-filozoficznego) mającego spełniony sens: *ordo fortuitus* (Beugnot 1994:

156), który powinien istnieć, mimo iż jest dobrze ukryty — „si bien déguisé, qu'il ne soit pas facile à découvrir” (Beugnot 1994: 156) — stanowiąc przyczynę stworzenia tekstu. Od wzorca tego nie odbiegają nawet *Entretiens pointus* Cyrana de Bergeraca, w których „le plaisir est le seul objet, [...] sans égard à la substance” (Beugnot 1994: 157): mimo wszystko one także, tak jak poprzedzające je przykłady, są wywodem retoryczno-eurystycznym.

We Francji ewolucja gatunku dobiega zasadniczo końca w *Entretiens sur la pluralité des modes* de Fontenelle'a, będących syntezą pouczających, filozoficznych, polemicznych i etycznych, ale także do dziś aktualnych polityczno-społecznych aspiracji tej formy literackiej. Takie właśnie aspiracje stanowią podstawę, a zarazem przewodni wątek „entretiens”. Najważniejszym celem *didascalosa*-autora „entretiens” jest przeciwstawienie się miejscu chaosu i duchowej korupcji, jaką stanowi Dwór ze swym oglupiającym szumem pustych konwersacji, plotek i intryg. „Retraite” stanowi zatem, jak już powiedziano, miejsce-sprzeciw i w tym jego byciu „przeciw” dostrzec można pierwszy element łączący różne wywody, gdyż każdy z dyskursów podaje w wątpliwość jakąś prawdę „dworu”: dwór nigdy nie znajduje się w obliczu ogromu i huczącego milczenia morza, lecz pozostaje zamknięty w ciasnych granicach alejek i klombów Wersalu; „piękny duch” jest przeciwieństwem błyskotliwości za wszelką cenę i błahych rozmów dworskich, analiza zaś godła królewskiego zmienia władcę w postać historyczną, odbierając mu status mitycznego bohatera, którego ceremonia *lever* i *coucher* ma wymiar niemal sakralny.

Jednak dialog „entretiens” nie jest tylko negacją, proponuje on odmienny model związku między człowiekiem a prawdą i w rezultacie odmienny wzorzec dochodzenia do prawdy poprzez dyskurs: „retraite”, która sprzyja refleksji, brakowi pośpiechu, spoglądaniu z uwagą na interlokutora jako na osobę obdarzoną intelektem, ale także uczuciami i namiętnościami. W rezultacie tworzy się dialektyka między działaniem i kontemplacją, w której działanie widziane jest na ogół jako pospieszne, źle przemyślane lub wręcz nakierowane na niskie, wulgarne bądź nikczemne cele, podczas gdy tylko refleksja, wolna od „światowych” wymagań, może poprowadzić człowieka ku dobru i czystemu sumieniu. Dialog jest wyrafinowany, ale pozbawiony pedanterii, kontrowersyjne kwestie nie zostają jednoznacznie rozstrzygnięte i rozmowa przeniknięta jest nastrojem pogody i spokoju, typowym dla środowiska, w którym ma się pewność, że prawda znajduje się na wyciągnięcie ręki i nie trzeba się spieszyć ani bardzo wysilać, by do niej dotrzeć. Przede wszystkim jednak jest to środowisko, w którym kształtują się — bez dogmatyzmów — narzędzia poznania i komunikacji niezbędne do uzyskania oraz przekazania prawdy.

Model „entretiens” można nazwać platońskim tylko w tym znaczeniu, że odkrycie prawdy — które dokonuje się, tak jak w dialogach platońskich, w trakcie konwersacji — prowadzi stopniowo do odkrycia „dobra” i w rezultacie do ukazania gnoseologiczno-etycznej niemożności człowieka oddalenia się od niego, w ten sposób, poprzez „wolność” i „rozrywkę”, buduje się stopniowo wzorzec dyskursu oparty na zasadach etyki.

„Entretiens” są więc przykładem nowego gatunku literackiego, który odzwierciedla pojawienie się nowej potrzeby ówczesnego człowieka, jest nią *locus amoenus*, geograficznie, a przede wszystkim duchowo odizolowane miejsce, w którym chrześcijanin czasów kontrreformacji odnajduje swą wewnętrzną równowagę. Równowagę, która po raz pierwszy, od czasów zmierzchu mistyki średniowiecza, ogarniającej wszystkie aspekty życia człowieka, jednoczy duchowość i etykę religijną oraz laicką. Równowaga ta jawi się jako późnoreniesansowa i jednocześnie preoświeceniowa odpowiedź na laicyzację polityki i etyki datującą się od Machiavellego i Botera. Ale „retraite” to także lekarstwo na głęboką egzystencjalną depresję. Rasowy dworak Saint-Simon pisze o Bussy-Rabutinie: „il fait le philosophe et le tranquille au fond de son désespoir” (Beugnot 1996: 134; por. van der Cruysse 1981: 109—115). Jest to również miejsce pozwalające okazać heroiczne odrzucenie dworu i pogardę dla łask króla, za przykładem markiza de Chandenier, który wpadł w niełaskę kardynała Mazarina i stał się sławny „par sa disgrâce et par la magnanimité dont il la soutint pendant plus de quarante ans” (Beugnot 1996: 136).

Jeśli we Francji konieczność stworzenia reguł „nowego” dyskursu umotywowana była wkroczeniem na scenę polityczną monarchii absolutnej, mającej za zadanie podźwignąć kraj ze spustoszeń spowodowanych przez wojny religijne, w Polsce potrzeba ustalenia porządku myśli zdolnego zapanować nad politycznym chaosem była równie pilna z innych powodów. Przywileje polskiej szlachty i „złota wolność” doprowadziły do niewydolności sejmu i postawiły pod znakiem zapytania dalsze losy polskiej państwowości. W tej niespokojnej i grożącej katastrofą sytuacji, stworzenie wzorców „dobrej mowy” i „dobrego postępowania” było w ówczesnej Polsce, co oczywiste, prawdziwą koniecznością.

Najsłynniejsze i najbardziej kontrowersyjne „entretiens” we Francji w drugiej połowie XVII wieku wyszły spod pióra jezuity Dominique’a Bouhousa, biografą, hagiografą, tłumacza, polemisty, autora antologii<sup>1</sup>. *Les Entretiens*

<sup>1</sup> Dominique Bouhours (1628—1702) wstąpił do zakonu jezuitów w 1644 roku. Profesor w Collège di Clermont, utrzymywał kontakty z Boileau, Rapinem i Bussy-Rabutinem. Wykładał gramatykę i retorykę w Paryżu, Tours i Rouen i czynnie uczestniczył w erudycyjnej polemice z jansenistami. Brał żywy udział w życiu i debatach literackich epoki. Oprócz *Les*

*d'Ariste et Eugène* zostały opublikowane w roku 1671, po niemal 10 latach pracy, której inspiracją stała się czteroletnia misja dyplomatyczno-kulturalna w Dunkierce, rozpoczęta przez Bouhorsa w 1662 roku<sup>2</sup>. Dialogi Ariste'a i Eugène'a zyskały sobie wielką popularność, czego dowodem są liczne wydania XVII-wieczne i XVIII-wieczne, i — jak się wydaje — wpłynęły także na strukturę narracyjną oraz styl retoryczny polskich *Rozmów Artaksesa i Ewandra* Stanisława Herakliusza Lubomirskiego, opublikowanych w 1683 roku, lecz w części powstałych, co jest powszechnie wiadome, wiele lat wcześniej<sup>3</sup>.

Abstrahując od zadziwiającego podobieństwa tytułów<sup>4</sup>, dzieła te reprezentują ten sam horyzont duchowy i kulturowy, i pomimo odmienności stylu oraz tematyki wykazują pewne podobieństwa struktury kompozycyjnej, świadczące może nie tyle o bezpośrednich zależnościach tekstowych, ile o wspólnym obu dziełom *Zeitgeist*. Mimo iż

il est de la nature de l'entretien d'être polymorphe; Protée des genres littéraires, il est à l'image du dieu constamment autre et constamment soi cependant, car à travers ses métamorphoses il répond à des besoin nouveaux et à des intentions esthétiques, quel que soit le poids des héritages qui pèsent sur lui [...] (Beugnot 1994: 147—148).

---

*Entretiens d'Ariste et d'Eugène* z r. 1671, wielokrotnie wznawianych w Paryżu, Grenoble, Brukseli, Amsterdamie, wydał m. in. *La manière de bien penser dans les ouvrages d'esprit. Dialogues* (Paris 1687; wersja angielska: *The Art of Criticism*, 1705) i *Pensées ingénieuses des Anciens et des Modernes* (Paris 1689). Był również autorem biografii św. Ignacego i św. Franciszka, przełożonych na angielski w 1686 i 1688, oraz tłumaczem Nowego Testamentu na język francuski. Wyczerpującą biografię Bouhorsa znaleźć można m.in. w: G. Doncieux 1886.

<sup>2</sup> Zob. D. Bouhours 2003. Jest to wydanie krytyczne dzieł z 1671 i 1673, na które będzie się powoływać dalej. *Les Entretiens* [...] składa się z 6 traktatów: *La Mer, La Langue française, Le Secret, Le Bel-esprit, Le Je ne sais quoi, Les Devises*, opatrzonych listem dedykacyjnym do Jean-Baptiste'a Colbert, markiza de Seignelay, którego Bouhours był preceptorem po powrocie z Dunkierki.

<sup>3</sup> *Rozmowy Artaksesa i Ewandra, w których polityczne, moralne i naturalne uwagi zawarte*, S.H. Lubomirskiego miały kolejne wydania w 1694, 1708, 1718, 1734, 1745. Jak wiadomo, dzielią się na 13 traktatów, prawdopodobnie napisanych w różnych okresach. Jeśli nie zostanie zaznaczone inaczej, cytaty w dalszej części tekstu pochodzą z niepełnego wydania w opracowaniu R. Pollaka: Lubomirski 1953. Odsyłamy do nich skrótem L.

<sup>4</sup> Jako ciekawostkę warto dodać, że w *Rozmowie VIII*, jeden z kawalerów, którzy nachodzą z suplikami Ewandra, nazywa się Aryst i jego natręctwo daje inspirację do tematu *Rozmowy IX*. Trzeba też podkreślić wspólny dla *Les Entretiens* i *Rozmów* topos dialogu przerwane go z powodu natarczywego petenta albo nagłego deszczu.

Już po pierwszej lekturze wychwycić można ewidentne analogie kompozycyjne między dwoma tekstami.

Pary głównych bohaterów odgrywają podobną rolę w obu dziełach. Artakses i Ewander, tak jak Ariste i Eugène, to postaci uzupełniające się zgodnie z duchem i zasadami dialogów platońskich: ich refleksje i wątpliwości rozwijają się w pogodnej polemice, przypominającej swoisty „menuet pedagogiczny”, który ma na celu ukształtowanie uczciwego człowieka, jego kultury, jego wiedzy, jego sposobu życia. Rozmówcy to idealni przedstawiciele owej „literatury moralnej”, w której dworzanin i bywalec salonów dyskutuje z równym sobie partnerem, maskując swą rozległą erudycję lekkim i niezobowiązującym tonem światowej konwersacji. Świadomie swobodny i eklektyczny dialog-monolog o osobistym charakterze porusza tematy, których powagę podkreślają odwołania do świadectw przeszłości. Intencja dydaktyczna nie jest wyrażona otwarcie, lecz pośród różnych i niekiedy sprzecznych ze sobą motywów (por. Beugnot 2003)<sup>5</sup> wiele jest domyślnych odniesień; trzeba jednak zaakceptować ukrytą logikę utworów, zrozumiałą tylko z perspektywy całościowej wymowy obu dzieł:

L'artifice de la mise en scène sert à justifier le disparate des thèmes puisqu'il présente les sinuosités du dialogue comme le fruit d'un double hasard, celui des circonstances fortuites [...] et celui des suggestions de la mémoire [...] C'est une façon d'éluder toute question inappropriée sur la composition ou la dispositio, c'est mimer les surprises inattendues de la conversation mondaine dont l'impromptu fait le prix (Beugnot 2003).

Najbardziej znaczący mikrokosmos tych dwóch utworów zamyka się przede wszystkim w ujawnieniu natury związku łączącego dwie pary bohaterów — czytelnik już na samym początku zostaje poinformowany o jego osobistym charakterze: jest to „l'amitié/przyjaźń” starej daty, pozwalająca na pozorną niedbałość wywodu, w innym przypadku nie do pomyślenia.

„Il y a quelques mois qu'Arise et Eugène se rencontrèrent en Flandres [...]. Comme la fortune les avait toujours séparés depuis qu'ils sont liés d'amitié, ils furent fort aises d'avoir occasion de jouir un peu l'un de l'autre. Ils résolurent pour cela de se voir tous les jours [...]” (Beugnot 2003: 53).

---

<sup>5</sup> „Les Entretiens“ correspondent à une position spécifique, définition d'une esthétique à la fois mondaine et jésuite qui fait pièce en même temps au jansénisme et au rationalisme” (Por. Beugnot 2003: 63).

Tam tedy zszedłszy się z sobą dwie znacznego urodzenia osoby, Artakses i Ewander, a do tego osobliwą wzajemnie przyjaźnią będąc obowiązani, [...] jako często w różnych innych materjach mądrze i dowcipnie zaw sze dyszkutować z sobą zwykli byli, tak i tam chcąc się lepiej jeszcze ucieszyć, [...] rozmawiać z sobą wzięli się [...] (L: 185—186).

Wyjątkowa więź łącząca dwie pary przyjaciół — tym bardziej godna podziwu, że przeciwstawiona typowej dla epoki atmosferze dworu, gdzie z reguły rządzą zawiść i rywalizacja — rozwija się w równie wyjątkowym środowisku, które także zostaje szczegółowo zdefiniowane jako uprzywilejowane pod względem fizycznym, społecznym i umysłowym. Ten ostatni aspekt związany jest z faktem, iż bohaterowie — dworscy dygnitarze i ludzie kultury — znajdują się z dala od chaosu i zamieszania, nie tracąc zarazem całkowicie kontaktu ze społeczeństwem. Prywatny charakter spotkań, często podkreślany, od samego początku stanowi bezpośrednie i powtarzające się tło w grze światowości-intymności (por. Beugnot 1996)<sup>6</sup>:

„Ils résolurent [...] de se voir tous les jours: et afin de le faire avec plus de liberté, ils choisirent pour le lieu de leur entrevue un endroit commode et fort agréable, au bord de la mer. Car outre que la sable est ferme et uni en cet endroit là, ce qui rende la promenade aisée, on voit d'un côté une citadelle fort bien bâtie; et de l'autre, des dunes d'une figure fort bizarre, qui règnent le long de la côte; et qui représentent dans la perspective quelque chose de semblable à des vieux palais tombés en ruine. C'est là qu'Ariste et Eugène, eurent quelque temps de ces conversations libres et familières, qu'ont les honnêtes gens, quand ils sont amis; et qui ne laissent pas d'être spirituelles, et même savantes, quoiqu'on ne songe pas à y avoir de l'esprit et que l'étude n'y ait point de par. [...] Ariste et Eugène se trouvèrent si bien de leur première conversation, qu'ils retournèrent dès le lendemain au bord de la mer. Dès qu'ils se furent un peu écartés d'une compagnie que le beau temps avait attirée à la promenade, et qui était composée des plus honnêtes gens de la ville [...]” (Beugnot 2003: 53 i 103).

Przy pałacu królewskim, tam kędy tylny prospekt najpiękniejszy rząd okien ku Wiśle podaje, jest jedno wesołe miejsce, co chociaż do ogrodu przyłączone, a przecię niejako oddalone bokiem od ogrodu, miłą

---

<sup>6</sup> „Le paysage est une construction de l'esprit, rencontre entre nature et culture, réalité esthétique que structurent la pensée et la sensibilité” (Beugnot 1996: 88).



osobność sprawuje. To, bukszanowym parterem i sawinami na kształt cyprysów wyniosłymi wysadzone, kamienna balustrata wokoło ogradza, że kto się na niej wesprze, ten z góry pochodzistej na kształt skarpy — oschłe od wiślnych wód piaski daleko okiem odkrywa. Tam niejeden z przedniejszych ludzi Królestwa często, lubo sprawami zaprzątyniony spoczywa, lubo też nie tylko widzeniem oko pasąc, ale i myślom pokarm dając albo z towarzyszem rozmową bawi się, albo dworskich napaści syty — krótkiej spokojności, poki mu jej albo czas, albo potrzeba, albo importun nie przerwie, łagodnie zażywa. To miejsce — nie prostego gminu *retirata* [...].

*Hic locus est quem si verbis audacia detur, Haud timeam magni dixisse Palatia Caeli* (L: 184—185).

Również czas, który odmierza spotkania, to czas określony, zamknięty, o ustalonym i precyzyjnym rytmie. Jest to czas charakterystyczny dla wypoczynku intelektualnego, w trakcie którego zobowiązania społeczne zostają zawieszane, odsunięte na bok. Jest to czas, który przyjaciele znajdują dla samych siebie, dla swojej przyjemności, to pauza erudycyjna pomiędzy dworskimi obowiązkami<sup>7</sup>. W rezultacie uczone dyskursy toczone przez dwie pary przyjaciół, mimo głębokiego i zaangażowanego charakteru, odznaczają się lekkim, pozbawionym dydaktyzmu tonem i pozwalają na rodzaj „progresywnej pedagogii”<sup>8</sup>.

Powagi i wiarygodności przydają argumentom przedstawianym w dyskusji liczne cytaty z dzieł klasycznych i z autorów łacińskich, jak też odwołania do utworów współczesnych, ale ten nadmiar antycznych oraz nowożytnych przykładów absolutnie nie zakłóca strukturalnej dychotomii między dwoma dziełami, a nawet ją wzmacnia:

Ce paradigme de la conversation mondaine qui cherche moins à s'affranchir de l'entretien philosophique ou savant qu'à s'approprier certains traits vient s'intégrer à une pédagogie plus générale, une paideia de l'honnête homme dont la richesse des références et citations, les énumérations de noms ou de titres esquissent la

<sup>7</sup> „L'otium litteratum» appelle l'écrivain au retrait indispensable à son activité [...], revendique pour la littérature légitimité, autonomie et statut et pour l'écrivain le droit à un otium fécond garanti et protégé par le «negotium du prince»“ (Beugnot 1996: 48).

<sup>8</sup> „La forme dialoguée remplit une triple fonction: elle sauvegarde le rythme allègre et détendue de la conversation, source d'agrément; elle permet une pédagogie progressive qui s'adapte avec souplesse à l'interlocuteur, elle laisse enfin ouvertes les questions controversées” (Beugnot 1994: 159). I dalej: „Il assure la continuité entre le dialogue antique, le colloque de la Renaissance et le dialogue philosophique du XVIII siècle [...]” (Beugnot 1994: 161).

bibliothèque idéale, symbiose de culture antique et de culture européenne, véritable programme éducatif (Beugnot 1993: 67).

Pary Artaksēs-Ewander i Ariste-Eugène, które poruszają się w elitarniej przestrzeni, przyległej do społecznej przestrzeni dworu, ale zarazem jej przeciwstawionej, w momencie uprzywilejowanego wypoczynku między godzinami obowiązków, wielokrotnie wyrażają w swoich dialogach świadomość, że nie można wyjaśnić natury Boga i praw rządzących przyrodą. Związek między poznawalnym i niepoznawalnym to stały motyw obu utworów: np. Ariste i Eugène, patrząc na rozciągający się przed nimi bezmiar wód, zastanawiają się długo nad tajemnicą przypływów i przeprowadziwszy uczoną, szczegółową dyskusję na ten temat, potępiają bezwzględnie filozofów, którzy próbują przeniknąć sekrety natury i odnaleźć za wszelką cenę ich „przyczynę”:

Après tout, je leur pardonne, dit Ariste, de n'être pas plus éclairés dans une matière aussi obscure que celle-là. Et moi, reprit Eugène, je ne leur pardonne pas, de vouloir connaître ce que Dieu veut qu'ils ignorent. Il y a des mystères dans la nature, comme dans la grâce, incompréhensibles à l'esprit humaine: la sagesse ne consiste pas à en avoir l'intelligence; mais à savoir que les plus intelligents ne sont pas capables de les comprendre. Ainsi le meilleur parti pour nous est de confesser notre ignorance, et d'adorer humblement la sagesse de Dieu, qui a voulu que ce secret fut caché aux hommes (Beugnot 2003: 71).

Ten typ problematyki jest bardzo bliski także Lubomirskiemu, który w *Rozmowie IV* przedstawia długi wywód Artaksesa o sympatii i antypatii rzeczy występujących na ziemi, zakończony konkluzją: „Ignorantia causae finalis circa rem quamlibet efficit ut et caeterae causae ad eam pertinentes similiter ignoretur” (L: 197), a do *Rozmowy X*, poświęconej w całości sprawom duszy, wprowadza dodatkowego interlokutora, przeora z klasztoru kamedułów, do którego Artaksēs i Ewander udają się w swej „ucieczce” od dworu i niepożądanych znajomości. Długi, uczony wywód Ojca Elizeusza rozwija się zatem w miejscu najbardziej odpowiednim do takiej konwersacji, oddalonym i odizolowanym od miejsc światowych. Wagi argumentom przydaje autorytet stanowiska Ojca Przeora, jego rozległa wiedza, ale także kontakt z wpływowymi ludźmi, którzy wybrali go na swego doradcę, oraz fakt, że on sam, zanim wycofał się do klasztoru, miał okazję poznać zbytki i wspaniałości dworu<sup>9</sup>.

<sup>9</sup> „Du «carpe diem» horatien au memento mori des Camaldudes, le XVII siècle aura expé-

Nie wglębiając się w tym miejscu w analizę tekstową wspomnianych wcześniej dwóch traktatów, które z racji ich centralnej roli w dziele Lubomirskiego wymagałyby osobnego studium, rozważającego przekonania religijne autora, trzeba stwierdzić, iż także w tym przypadku widać wyraźnie, że konkluzje, do których dochodzą bohaterowie, utwierdzają ich w świadomości granic ludzkiego poznania. Obaj autorzy poświęcają dużo stron kwesiii niepoznawalnego. Bonhours w całym traktacie rozwija temat „Je ne sais quoi” — niewyraźności i niewyjaśnialności w sztuce, w naturze i w objawieniach Boga, ocierając się o drażliwą kwestię łaski i predestynacji: „qui a fait tant de bruit dans les écoles” i konkludując:

Les Pères de l’Eglise ont tâché de la définir, & ils l’ont appelée une vocation profonde et secrète, une impression de l’esprit de Dieu, une onction divine, une douceur toute puissante, un plaisir victorieux, une sainte concupiscence, une convoitise du vrai bien, c’est-à-dire, que c’est un je ne sais quoi qui se fait bien sentir; mais qui ne se peut exprimer, et dont on ferait bien de se taire (Beugnot 2003: 295).

Również Lubomirski nie waha się wypowiedzieć na ten aktualny i kontrowersyjny temat, a sprzeczności w jego stanowisku, oscylującym między wiarą w wolną wolę a przekonaniem o predestynacji, wskazują na wielką złożoność poruszanego problemu i jego niezbyt jeszcze wyraźnie wyznaczone kontury; jednak opinie polskiego autora odczytać można prawdopodobnie jako odzwierciedlenie ducha epoki, w której magia i astrologia łączyły się często z wiarą w naukę, a doktryna jezuicka przeplatała się z jansenizmem<sup>10</sup>.

Temu niepoznawalnemu i nieprzeniknionemu makrokosmosowi człowiek kultury, mędrzec, przeciwstawić może swoją postawę moralną, swe dążenie do prawdy. Zatem w zgodzie z oksymoronicznymi wyznacznikami baroku aktywne *otium* dialogujących postaci staje się momentem akceptacji-rozwiazania niespełnienia, wyzwoleniem z niemożliwej do pogodzenia antytezy, ale także — przede wszystkim — twórczą i skuteczną propozycją nowego sposobu rozumienia słowa.

---

rimenté tout l’éventail des registres de la solitude [...]” (por. Beugnot 1996: 258). Stereotyp identyfikujący jansenistów („Les solitaires”) z pewnym typem surowej i odludnej samotności, idealnej dla świątobliwej moralności jest zresztą dobrze znany.

<sup>10</sup> Trzeba dodać, że także Bouhours, w *Entretien II: La Langue française*, analizuje szczegółowo dzieła pisarzy jansenistów, tłumaczy *Nowego Testamentu*, w kontekście ewolucji i charakteru narodowego języka francuskiego, wskazując, że kwestia jansenistyczna była niezwykle żywa, i to nie tylko w środowisku francuskim.

*Negligentia negligens*<sup>11</sup> dialogów odznacza się w istocie charakterystycznym stylem i formą, omówionymi w obu dziełach w osobnych, bardzo interesujących traktatach, odpowiednio: *La Langue française* i *O stylu abo sposobie mówienia i pisania*. Szczegóły i sposób przedstawienia tematu są zasadniczo odmienne, gdyż inaczej przebiegała kodyfikacja języka w obu krajach, a przede wszystkim różne są doświadczenia i motywy historyczno-polityczne, które skłaniają autorów do wychwalania własnego języka, tak jak jest w przypadku Ariste'a i Eugène'a, lub od mówienia o nim po prostu jako o niezbędnym *instrumentum regni*<sup>12</sup>. Analogiczne wydają się natomiast cele obu traktatów: przywrócenie elokwencji i pięknej mowy w obrębie przestrzeni społecznej, politycznej i literackiej, przeżywającej w tym momencie głębokie zmiany. Dlatego też nowożytna wymowa, podstawa nowej formacji człowieka, musi opierać się na wzorcach antycznych, ale zarazem musi się od nich dystansować: „Nie dosyć to imitować autorów, lepiej być samemu autorem” (L: 193). Obaj autorzy nie wyrażają tu zresztą nowej opinii, lecz powracają do niezwykle ożywionej debaty, rozpoczętej w Europie w 1624 roku publikacją *Les Lettres du sieur de Balzac*, gdzie figury takie jak *amplificatio* i *copia verborum* zostały wyklęte, na korzyść wymowy wolnej, czystej i naturalnej<sup>13</sup>.

<sup>11</sup> „négligence étudiée qui n'a rien à voir avec la spontanéité: Haec subtilis oratio etiam incompta delectat” (*Histoire de la Rhétorique dans l'Europe moderne*, 1999, s. 591). Bardzo interesujący jest zwłaszcza rozdz. 12. tego dzieła, autorstwa B. Beugnota, zatytułowany *La Précellence du style moyen (1625—1650)*.

<sup>12</sup> Poczynając od tego traktatu, jezuita Bouhours wysuwa tezę o prymacie języka francuskiego, racjonalnego i nadającego się do mówienia o wszystkich ówczesnych problemach. Francuskiemu przeciwstawił włoski, język zdolny tylko do tworzenia poezji miłosnej i arii operowych, przypisując literaturze włoskiej odpowiedzialność za rozpowszechnienie się złego gustu w XVII-wiecznym stylu i wskazując genezę takiego stanu rzeczy w utworach Petrarki. Opinia ta, powtórzona w innych dziełach Bouhoursa, poczynając od *La Manière de bien penser dans les ouvrages d'esprit. Dialogues* z 1687, sprowokowała polemiczną odpowiedź ze strony bolońskiego markiza, G.G.F. Orsiego — w swych *Considerazioni sopra un famoso libro francese* z r. 1703 rozpoczął on długą dysputę, która w 1707 r. zaowocowała wydaniem tomu pism polemicznych, co nie oznaczało jednak zakończenia ożywionej polemiki wywołanej tezami francuskiego jezuitę.

Co do Lubomirskiego, który dzieli z Bouhoursem typową dla jezuitów postawę nakierowaną na pragmatyczny koncept wiedzy, odnosi się wrażenie, że *Rozmowy* stanowią pretekst do zdefiniowania na nowo nadużywanych i zniekształconych w ówczesnym polskim społeczeństwie pojęć politycznych i moralnych, poprzez użycie wyrafinowanej, a zarazem bardzo modnej w tym czasie formy literackiej. Z pewnością jest to utwór, w większym stopniu niż inne teksty Lubomirskiego, wpisujący się znacząco w panoramę dzieł, które odegrały ważną rolę w XVII-wiecznej refleksji epistemologicznej.

<sup>13</sup> „Il y a deux sortes d'éloquence: l'une pure, libre, naturelle; l'autre figurée, contrainte et apprise; l'une du monde, l'autre de l'école...” (Fumaroli, red, 1999: 559).

Potęga słowa powinna pozwolić na stworzenie nowego sposobu komunikowania, w którym antytetyczny węzeł retoryki/prawdy zostanie rozwiązany i zastąpiony naturalnością, jasnością oraz prostotą dyskursu. Człowiek uczciwy i mądry posługuje się w istocie językiem, który służy duchowi nie łechzcząc ucha, w którym przyzwoitość i moralność są wyznacznikami myśli i wpływającego z niej postępowania:

Ce qu'il y a de plus merveilleux en notre langue [...] c'est qu'étant si noble et si majestueuse, elle ne laisse pas d'être la plus simple et la plus naïve langue du monde [...] (Beugnot 2003: 112).

Le beau language ressemble à une eau pure et nette qui n'a point de goût; qui coule de source; qui va où sa pente naturelle la porte; et non pas à ces eaux artificielles qu'ont fait venir avec violence dans les jardins des grands; et qui y font mille différentes figures [...] (Beugnot 2003: 116).

Les premier soin de notre langue est de contenter l'esprit, et non pas de chatouiller l'oreille (Beugnot 2003: 121).

Nous avons trouvé le secret de joindre la brièveté, non seulement avec la clarté, mais encore avec la pureté et la politesse [...] (Beugnot 2003: 122).

Elle n'aime point les exagérations, parce qu'elles altèrent la vérité (Beugnot 2003: 114).

Lecz jeśli według Bouhousa wcieleniem ideału *homo loquens*, którego wymaga nowa sytuacja, łącząca attycyzm i „urbanité”<sup>14</sup>, jest sam król Francji, dla Lubomirskiego taki ideał stanowi człowiek mądry i wysokiej kultury, należący do elit rządzących, który z wymowy nie czyni sztuki, ale używa jej, kierując się kryteriami prawdy i moralności, na użytek swej ojczyzny (L: 220). Prawda, o której mówi Bouhours ustami swoich bohaterów, to w istocie prawda polityczna, prawda króla, a piękno oraz wzniosłość języka

---

<sup>14</sup> „La conversation, lieu commun de tous les petits genres lyriques, brouille les frontières entre prose et poésie, comble la distance entre langue parlée et langue écrite. Ses vertus se résument dans le terme d' „urbanité” qui se situe aux confins des usages sociaux et des pratiques de langage, ligne de démarcation entre deux cultures, savante et mondaine”. (Fumarioli, red, 1999: 568).

są dotykającym świadectwem piękności i wielkości władcy. Apologia języka francuskiego jest zatem podporządkowana celom politycznym, stanowi w istocie apologię króla (Bouhours 2003: 180—181). Lubomirskiemu natomiast, pomijając fakt, że *Rozmowa III* otwiera się, wskazującą na świadomość dualizmu ekspresji językowych, refleksją nad bezużytecznym nadmiarem pism kierowanych do króla, chodzi właśnie o „formę umysłową, którą należy przewyciężyć, przeciwstawienie mowy i pisma, czy też kształcenia się poprzez naukę i dworskiej konwersacji [...]”<sup>15</sup> (Rurale 2004: 54).

Jednak decyzja Bouhoursa i Lubomirskiego, by nadać nieciągły kształt dialogu refleksjom bohaterów ich dzieł, może być interpretowana jako *exemplum*, nowy indukcyjno-perswazyjny sposób pojmowania i użytkowania wiedzy. Mimo iż retorycznym modelem konwersacji rządzą zasady *ethos*, *ornatus* i *aptum*, pozostawia on duży margines swobody także dla *inventio* i *ingenium*, a przede wszystkim zachowuje szacunek dla tradycji (Kapp 1999: 707—786). Autorzy preferują styl średni, oddający bez ostentacji hołd cnotcie *aurea mediocritas* i równowadze, która z niej wypływa. Ich czytelnik to człowiek dworu i człowiek kultury, mieszczanin i szlachcic, świecki i duchowny, zjednoczeni wspólną ambicją, by stać się *homines fabri*. Chodzi zatem o „une logique sans épines, qui n’est ni sèche ni abstraite [...], une rhétorique courte et facile, qui instruit plus par les exemples que par les préceptes, et qui n’a guère d’autre règle que ce bon sens vif et brillant dont il est parlé dans les Entretiens d’Ariste et d’Evandre” (Fumaroli, red, 1999: 666).

Lekkość dyskursu Ariste’a i Eugène’a niewątpliwie różni się od stylu rozmów Artaksesa i Ewandra: odmienna wizja moralna i koncept państwa prowadzi Bouhoursa do wypracowania *entretien* na temat „Le secret”, by podkreślić jego użytek polityczny, podczas gdy Lubomirski w zakończeniu *Rozmowy I* w krótkich słowach potępia jego instrumentalizację. Jednak do obu tych niezwykle interesujących dzieł odnieść można opinię Bernarda Beugnota z jego pięknej, wielokrotnie już tu cytowanej książki o „retraite”:

Il faut ici parler de modèle, non pas au sens d’une présence impérative et impériale qui n’inspirerait que l’imitation ou la reproduction, donnant aux textes nouveaux qu’ils génèrent le statut de vestiges, c’est-à-dire de pas replacés dans les traces et empreintes

<sup>15</sup> I dalej autor dodaje: „Trzeba było także przewyciężyć sprzeczność między kulturą wojującą (chrześcijańską) a kulturą humanistyczno-ideologiczną. [...] Część arystokracji obwiniała za upadek kultury rycerskiej literaturę i naukę, marząc o odnowieniu wojskowej, religijnej i społecznej roli szlachty” (Rurale 2004: 54—55).

héritées, mais au sens de „rapport et structure d'agrément, relation entre un sujet et une réalité textuelle grâce à laquelle il réfléchit, au sens optique et mental du terme, et modèle, sa propre existence. Le modèle agit comme une forme au sens aristotélicien à travers laquelle se pensent et se construisent les expériences individuelles, trait essentiel de la littérature classique, „qui se pense et qui s'élabore non pas seulement en rapport à un modèle, mais comme rapport au modèle” (Beugnot 1996: 23—24).

*Źłumaczyła Monika Woźniak*

#### Literatura

- Beugnot B., 1994: *La Mémoire du text. Essais de poésie classique*, Paris.
- Beugnot B., 1996: *Les Discours de la Retraite au XVIIe siècle*, Paris.
- Beugnot B., 2003: „*Les Entretiens d'Ariste et d'Eugène*” un théâtre de la culture mondaine, w: *Theatrum mundi. Studies in Honor of Ronald W. Tobin*, Charlottesville.
- Bouhours D., 2003: *Les Entretiens d'Ariste et d'Eugène*, red. B. Beugnot, G. Declercq, H. Champion, Paris.
- Donaldson P.S., 1988: *Machiavelli and the Mystery of State*, Cambridge University Press.
- Doncieux G., 1886: *Un Jésuite homme de lettres au XVIIe siècle, le P. Bouhours*, Paris.
- Fumaroli M., red., *Histoire de la Rhétorique dans l'Europe moderne*, 1999, Paris.
- Hoenen M.J.F.M., 1993: *Marsilius of Inghen: divine knowledge in late medieval thought*. Leiden-New York.
- Kapp V., 1999: *L'Apogée de l'atticisme français ou l'éloquence qui se moque de la rhétorique*, w: *Histoire de la Rhétorique dans l'Europe moderne*, red. M. Fumaroli, Paris.
- Lubomirski S.H., 2006: *Rozmowy Artaksesa i Ewandra*, Warszawa.
- Lubomirski S.H., 1953: *Wybór pism*, oprac. R. Pollak, Wrocław.
- Rurale F., 2004: *Che sia „persona eminente per prudenza e grazia nel conversare”*, w: *I Gesuiti e la Ratio Studiorum*. A cura di M. Hinz, R. Righi, D. Zardin, Roma.
- Uhlmann W., 1975: *Medieval Political Thought*, Baltimore.
- Van der Cruysse D., 1981: *La Mort dans les „Mémoires” de Saint-Simon*, Paris.





GIOVANNA TOMASSUCCI  
Università degli Studi di Pisa

## Witkiewicz według Gombrowicza: portret w krzywym zwierciadle

Porównywanie twórczości Witkacego i Gombrowicza datuje się nieomal od czasu publikacji *Pamiętnika okresu dojrzewania*. Ich dziełom zarzucano brak etyki i szacunku dla ideałów, *niezrozumialstwo* (por. Bolecki 1996), przesadne posługiwanie się dziwacznością i groteską, nadmiar dygresji, ale też wpadano w zachwyt nad nowatorstwem ich nieformalnego nurtu, burzącego wszelkie konwencje.

Jak wiadomo, zestawienie twórczości tych dwu pisarzy przetrwało tragiczną śmierć Witkacego. Gdy po wojnie, w 1957 *Nienasyconie* doczeka się drugiego wydania odwilżowa przedmowa Stawara zadekretuje znowu jego niewątpliwy związek z młodszymi autorami<sup>1</sup>, cieszącymi się coraz większą renomą. Również w hasłach encyklopedycznych, w krajowych i zagranicznych opracowaniach historycznoliterackich omawianie ich twórczości, razem z B. Schulzem, stanie się powszechnie przyjętym tropem interpretacyjnym.

Jan Błoński dowiódł (jak już w dwudziestoleciu zdawano sobie sprawę silnie, ale niezbyt wyraziście), że Witkacego i Gombrowicza łączyły różne pokrewieństwa. Po wojnie niewiele się zmieniło (por. Wittlin 1951)<sup>2</sup>, tym bardziej, że sprawę gmatwał sam Gombrowicz swoimi zdecydowanymi oświadczeniami. Związki tych dwóch polskich myślicieli były tak zawikłane — dotyczyły ich filozofii, historiozofii, estetyki, inwencji językowej — że

---

<sup>1</sup> „Proza Witkacego w niezaprzeczalny sposób oddziaływała na tę linię prozatorską, którą u nas prezentują [...] Gombrowicz oraz Schulz” (Stawar 1957: 23).

<sup>2</sup> Na łamach tego tekstu Gombrowicz jest przybliżony do Witkacego, Kafki i Céline’a (przedruk w: Łapiński, red. 1984: 87).

trudno było wydać jednoznaczny werdykt o wzajemnych wpływach. Dopiero od lat 60. zaczęto głębiej badać zbieżności w ich twórczości: doszukano się ich w historiozofii, w teorii języka literackiego, w koncepcji Formy i w wizji zagłady indywiduum. Uczestniczyli w tej debacie Konstanty Puzyna<sup>3</sup>, Czesław Miłosz<sup>4</sup>, Jan Błoński<sup>5</sup>, Maria Janion, Władysław Bolecki i inni (Iribarne 1973: 59—75; Janion 1990; por. też Jarzębski 2001a). Na ogół uwydatniano to, co było podobne, albo wydawało się takim, dopiero w ostatnim piętnastolecu pojawiła się nowa fala tekstów, które starały się przenikliwiej odróżnić specyficzność ich filozofii lub otwierały nowe pola badawcze (np. metafizycznych implikacji rozpoznania konstrukcji Formy)<sup>6</sup>, obnażając paradoksy zawiłej i dwuznacznej relacji między tymi „wielkimi nowatorami” polskiej awangardy. Warto przytoczyć słowa J. Jarzębskiego z początku lat 90.:

Witkacy, Gombrowicz i Schulz są różni do szpiku kości, a nowatorstwo ich ma w każdym przypadku odmienną miarę. Jeśli coś ich łą-

---

<sup>3</sup> Warto pamiętać, że wśród pierwszych krytyków, podających w wątpliwość rolę Witkacego jako niezaprzeczalnego preceptora Gombrowicza był K. Puzyna: „Nie wiem, czy Gombrowicza i Schulza można nazwać szkołą Witkiewicza, chyba nie. To były samodzielne odnogi, choć dla nas układają się już w pewien może wspólny prąd” (por. Puzyna 1999a, 180 oraz Puzyna 1999b: 136).

<sup>4</sup> „[...] w pesymizmie Gombrowicz poszedł dalej niż Witkacy. U Witkacego są przynajmniej Istnienia Poszczególne, monady porażone zdumieniem wobec samego faktu, jaki określa czasownik istnieć, i każda z nich zawiera nienaruszalne ‘ja’ [...] Niwelacja społeczna [...] stanowiła zagrożenie niejako zewnętrzne, nie tak jak u Gombrowicza, gdzie człowiek szczepia się w człowieka z samej natury społecznego obcowania, przez co ‘ja’ staje się nieosiągalne i iluzoryczne” (Miłosz 1970, przedruk w Łapiński, red. 1984: 192).

<sup>5</sup> „[...] w centrum historii jest zawsze pojedyncze indywiduum, Gombrowicz tłum się nie boi, ponieważ potrafi go sobie rozproszyć, rozbić na jednostki. Jakikolwiek byłby pojedynczy człowiek, zawsze Gombrowicza fascynuje, inaczej niż Witkacego, monadę nieprzenikalną, która czuła się dobrze jedynie wśród sobowtórów” (Błoński 1994: 160). Inaczej Szpakowska o katastrofizmie u Gombrowicza i Witkiewicza: „[...] przeświadczenie, że się wszystko musi fatalnie skończyć — wszystko, co dla obydwu jest najcenniejsze — wyznacza między nimi bliższe pokrewieństwo” (Szpakowska 1972; przedruk w Łapiński, red. 1984: 363).

<sup>6</sup> Por. ciekawe zastrzeżenia J. Jarzębskiego: „[w Kosmosie, Forma jest rozumiana] trochę po witkacowsku, jako niedocieczona władza spajająca w całość niezmierzone ilości drobin wszechświata” (Jarzębski 2001b: 31). Por. też: „Bohater Gombrowiczowski składa swój świat z wielu elementów, ale jego sens zrozumieć może dopiero, gdy z poszczególnych części powstanie obraz-konstrukcja zdalny do objęcia wzrokiem jako całość, posiadający swe dominanty i określone — mówiąc językiem Witkacego — »napięcia kierunkowe«. Można zaryzykować stwierdzenie, że u Gombrowicza świat dojrzewa do wchłonięcia przez jednostkę wtedy dopiero, gdy można doń dostosować odbiór estetyczny, »przeżycie jedności w wielości« tylko zaś tym dana jest rzeczywistość, którzy do takiego odbioru są zdolni” (Jarzębski 1982: 286).

czy, to raczej typ zjawisk, które w otaczającej rzeczywistości dostrzegali i które ich poruszyły. Dylematy swoje rozwiązywali rozmaicie, każdy dla siebie, jednakże źródła ich fascynacji biją w jednym miejscu (Jarzębski 1992: 8; por. Kwiatkowski 1990: 276—286).

Tak więc: podobni, ale nie za bardzo, pokrewni, ale w sposób niewyraźny, powinowactwo Witkacego i Gombrowicza nie doczekało się jeszcze głębszej analizy. Warto zanotować także, że żadna monografia poświęcona tym dwóm autorom nie podjęła do tej pory tej kwestii porównawczej, i że, jeśli ktoś ją poruszył, opierał się na ogół na utworach narracyjnych lub dramatycznych Gombrowicza, nieomal nigdy na lekturze *Dziennika*.

Powtarzam fakty powszechnie znane. Zastrzegam, że nie zamierzam tu odpowiedzieć na kłopotliwe pytanie, czy Gombrowicz był literackim dłużnikiem Witkacego. Myślę, że najpierw warto byłoby się zastanowić nad Gombrowiczowskim sposobem pisania o Witkacowskiej twórczości i legendzie.

Ale wróćmy do lat 30., gdy umieszczano Witkacego, Gombrowicza i Schulza pod wspólnym sztandarem, patrząc na nich to z dezaprobatą („Choromaniacy”!), to z podziwem („Nowatorzy”). Bolecki ciekawie dowiedział, że wszyscy trzej mieli tak „doskonałe wyczucie sytuacyjnego mechanizmu powstawania legendy „trzech wielkich nowatorów”, że nawet przyczynili się do jej kreowania. Wymiana listów otwartych, wywiadów, recenzji wg Boleckiego „może najsmaczniejsze kąski z życia literackiego lat 30” (Bolecki 1994: 95; por. Błoński 1994: 259) — oraz wzajemne składanie wyrazów najwyższego uznania były podszyte prawdziwą „psychomachią”, gdy każdy z nich starał się rzucić cień swojej twórczości na innych. Czynił to Gombrowicz w słynnym *Dwugłosie z B. Schulzem*, czynił to Witkacy, pisząc w samych superlatywach o Schulzu i wciągając *Sklepy cynamonowe* na tereny swojego Monadyzmu biologicznego. Czy nie pachnie to — przepraszam — Gombrowiczowskim „przypinaniem gęby”? Tylko pamiętając o tych literackich utarczkach, można jaśniej odczytać Gombrowiczowskie uwagi o Witkacym (jest ich wiele, pierwsze pochodzą z lat 30.).

W 1932, wg świadectwa T. Kępińskiego, na karcie tytułowej *Biesiady u hrabiny Kotłubaj*, Gombrowicz zanotował fragment ze *Słowa wileńskiego* („Autor przypomina mi Genezypa. Genezyp nie rozumiał w istocie nic, ale bebecchy jego darły się w nieskończoność”), dodając własny komentarz: „Bardzo mi się podoba” (Kępiński 1976: 277). U zarania swojej kariery literackiej położył więc akcent na te same elementy Witkiewiczowskiego pisarstwa, które międzywojenni recenzenci bezustannie atakowali: „bebechowość

i niezrozumiałstwo”. Trochę paradoksalnie, mając na uwadze, że i jego twórczość spotka się z podobnymi zastrzeżeniami.

Ciekawe też, że Gombrowicz — którego uważę jako recenzenta przyciągały powieści, w których przedstawiano „wiek przejściowy” i rozwój osobowości młodszych pokoleń (choćby w recenzjach *Grzechów młodzieży* K. Baryki, *Ma lat 22* Peipera, *Tragicznego pokolenia* Rutha-Buczkowskiego) (por. Gombrowicz 1995) — przez długie lata nie zająknął się ani słowem o groteskowym „Bildungsroman” *Nienasyceń*<sup>7</sup>.

Cztery lata później, w odpowiedzi na ankietę „Prosto z mostu” (*Jaką najciekawszą książkę przeczytałem w roku 1935?*), obok *Ulyssesa* Joyce’a i *Granicy* Nałkowskiej, zaproponował przeczytane w maszynopisie dramaty Witkacego:

„[...] niezwykle konsekwentna metoda w oryginalności i niezwykle płodne i żywotne wyniki metody, wraz z tuzinem innych, pierwszorzędnych zalet, właściwych szczerzej wielkiej indywidualności Witkiewicza, nie tylko kompensują z powodzeniem *usterki*, lecz nadto, ze znawców, wzruszających nad tym ramionami, czynią dudków pozbawionych wszelkiego wycucia” (Gombrowicz 1995: 204).

Można przypuszczać, że miał na myśli m.in. niedawno napisaną sztukę *Szewcy*, która później będzie wywierać wpływ na *Operetkę*. Wypada zanotować, że Gombrowicz tu solidaryzuje się mocno z niezrozumianym *przez dudków* geniuszem oraz że do takiego *fortissimo* pochwał autor *Operetki* nigdy nie powróci.

Rok 1947: Gombrowicz dopiero zaczyna wychodzić z argentyńskiego anonimatu, dając znak ferdydurkistom, „że jeszcze ten trup nie umarł”. W tym samym roku we wstępie do *Ślubu* nieoczekiwanie powołuje się znowu na Witkacego:

„Z podwójnej deformacji [tzn. z wzajemnej deformacji i walki między światem wewnętrznym i zewnętrznym Henryka — przyp. G.T.]

---

<sup>7</sup> Wypadałoby rozszerzyć to pole badawcze. Por. Gombrowiczowskie „I uważałbym za bardzo wskazane, by pisarze, zwłaszcza młodzi i »jeszcze nie wykończeni«, zerwali z nonsensem wstydlwego milczenia o sobie [...] oni sami zaś pośród swych niedogodności na pewno są rzeczywiście, żywi, ciekawi i pouczający nawet w wadach i nieuniknionych poślizgnięciach” (Gombrowicz 2004b: 49). Warto zestawić to zastrzeżenie z Witkiewiczowską krytyką Uniłowskiego: „powieść *Wspólny pokój* powinna być groźnym memento dla wszystkich młodzieńców zaczynających pisać. Autor nie postawił kropki nad i: ukazując zjełopiałą młodzież, nie powiedział wyraźnie, że prócz nędzy i wódki, brak intelektualnych zainteresowań doprowadzą ją do tego upadku” (Witkiewicz 1975b: 168).

wytwarza się coś, co Witkiewicz nazywałby *czystą formą*. Osoby dramatu rozkoszują się swoją grą, upajają się nawet własnym cierpieniem, wszystko jest tylko pretekstem dla zespolenia się w takim czy w innym efekcie” (Gombrowicz 1986: 93).

Deformacja wynika z faktu, że Henryk „reżyseruje” i kontroluje jak we śnie cały świat dramatu, ale czasami i jego partnerzy mu się narzucają i „dyktują styl”.

Dziwne mieszanie kart: autor *Ślubu* z jednej strony zdaje się przybliżać Henryka do słynnego Witkiewiczowskiego „mózgu wariata” projektującego absurdalne *gagi* na scenie („wchodzą trzy osoby czerwono ubrane i kłaniają się nie wiadomo komu”), z drugiej strony przenosi „Czystą formę” ze sfery estetyki w sferę relacji międzyludzkich i kładzie nacisk na kabotyńskie upajanie się własnym cierpieniem postaci. W tym ujęciu *deformacja* (jeden z postulatów sztuki współczesnej wg Witkacego) traci wszystkie swoje metafizyczne implikacje, nie jest już związana z nienasyceniem Formy i zanikaniem uczuć metafizycznych. Ale Gombrowicz nie ogranicza się do aluzyjnego nawiązania do *Wstępu do teorii Czystej Formy w teatrze*; przypatrując się bliżej jego interpretacji, zauważymy, że przywodzi nas na tereny monadyzmu biologicznego, w którym świat pojawia się jako bezustanna walka o byt potworów *Istnień Poszczególnych*. Witkiewicz nie wzbierał się przed pokazywaniem jej jako ukrytego motoru zarówno historii, jak i innych zjawisk, pozornie niemających „nic wspólnego ze sobą, jak mesjanizm naszych wieszczów, [...] teoria »Narodu wybranego« u Żydów i złośliwości starych panien” (Witkiewicz 1975a: 364).

Myślę, że pod takim określeniem autora *Niemytych dusz* mógłby się podpisać i sam autor *Ferdydurke*. Warto też podkreślić, że w 1947 szanse na inscenizację *Ślubu* przez kogoś, kto znałby Witkacowską teorię *Czystej Formy* były nikłe, cytując starszego mistrza pod pozorem wskazówek dla reżyserów, Gombrowicz stwarzał więc wrażenie ukrytych powiązań z własną filozofią.

Rok 1955: w *Dzienniku* Gombrowicz robi rozrachunki z literaturą polską, wg niego pogrążoną w *nierzeczywistości* od czasu utraty niepodległości, atakując na pierwszej linii polski modernizm i awangardę. Wyspiański zostaje przez niego kompletnie zmasakrowany, chcąc zaspakajać „zapotrzebowania stadowe Narodu, stał się posągowy, [...], tonął w swoich pojęciowych syntezach i sublimacjach, [...] w świecie *abstrakcji*, w którym *pojęcia zastępują ludzi*”. Przybyszewski miał tymczasem wielki atut, ale go zmarnował, on, który pierwszy „wprowadzał w polską idyllę pojęcie artystycznego tworzenia

jako procesu demonicznego”, utożsamiał się z samym demonizmem i stał się „pajacem i błaznem”. Nie inaczej Witkiewicz, który — jak Kaden — też był szczęśliwie wytracony z normalnej polskości, mógł być twórcą, gdyby nie uległ manierze i przegrał „z kretesem swoją walkę o wyraz”, marnując przez to swoją nieprzeciętną potencjalność. Witkacy też ulegał urzeczzeniu „własnego demonizmu” i nie umiał się bronić przed Formą, która u niego była — tak samo, jak u Przybyszewskiego — „pośpieszna i niechlujna”. Jego bebehowości stała się w ten sposób wyrazem wspólnej polskiej „impotencji”.

Jak przystało na Gombrowicza, w tych obrazoburczych dywagacjach jest duża dawka prowokacji, tym bardziej, że po omówieniu wszystkich niedociągnięć polskich pisarzy, unosi się on nad odkrywczością własnego pojmowania Formy, prawdziwego *remedium* na polski impas<sup>8</sup>.

Warto poza tym zwrócić uwagę na dwa fakty. Po pierwsze, jak w innych swoich wystąpieniach, Gombrowicz krytykuje Witkiewicza, mieszając elementy twórczości i biografii. Nie dziwi to, bo wiemy, że od lat 30. intrygowała go bardzo rola społeczna pisarzy i ich „styczność z życiem” — jak oświadczał prowokacyjnie w 1936:

artysta to człowiek, który tworzy, żeby [...] się wysublimować i aby — co najważniejsze — zmitologizować się w umysłach innych osób w takiej czy innej postaci. W postaci, przypuśćmy, błyskotliwego ironisty, albo demonicznego wieszczka, albo bojownika sprawy uciśnionych. I większość artystów [...] również organizuje, przyrządza, stylizuje siebie dla celów owej walki o byt literacki (Gombrowicz 1936: 206).

Znowu nasuwa się skojarzenie z Witkacym, zwłaszcza z jego dramatami, gdzie mechanizm fikcji i wymiany masek zostaje maksymalnie wyeksponowany. Ale nie jego teatr ma na myśli Gombrowicz, u którego granica między życiem a dziełem zaciera się wyraziście, „a gest wykonany w prywatności wpisuje się zawsze w estetykę” (Longinović 2001: 50).

Interesuje go raczej personalna legenda autora *Pożegnania jesieni*, o którą faktycznie Witkiewicz — nie inaczej jak wielu innych przedstawicieli polskiej Awangardy — bardzo dbał, wiadomo, że grał Witkacego (Błoński 1997: 114). W Gombrowiczowskim ujęciu „samooszukaństwo” Młodej

---

<sup>8</sup> „w tych warunkach [...] naczelnym zadaniem sztuki było nie dopuścić do utraty styczności z życiem rzeczywistym, [...] stać się kotwicą, która by nas łączyła z bytem zasadniczym [...]. Chodziło [...] tylko o przewekslowanie z człowieka mającego formę na człowieka [...] wytwarzającego Formę” (Gombrowicz 1986b: 249 i 264).

Polski i dwudziestolecia wynikało więc z niezdolności naruszenia formy, nieumiejętności bycia brutalnym wobec niej (por. Gombrowicz 1995: 250—254).

Kłęska Witkacego polegała więc na braku świadomości dyktatury Formy: on, który mógłby świetnie dociec funkcjonowania jej mechanizmów, wybrał kiepską maskę, pachnącą manierą i Przybyszewszczyzną. Gombrowicz więc przyjął tu częściowo — jak później we *Wspomnieniach polskich* — interpretację krytyki międzywojennej, która wytykała Witkacemu kabotyństwo i bierne przywiązanie do polskiego modernizmu.

Po drugie, nie ma żadnej wzmianki o Witkacowskiej filozofii lub o jego walce o nową kulturę, aczkolwiek Gombrowiczowi były one niewątpliwie znane. Ale jednak... Jeśli Wyspiański — „geniusz sceniczny” i wieszcz dla adorującego go Witkiewicza — był autorem „dramatów pośród pojęć”, co można mniemać o Witkiewiczowskiej walce o „pojęciowość” w sztuce? Skoro Gombrowicz mniemał, że artysta sam dla siebie był głównym tematem i zaciekle walczył z pisarzami, którzy się ukrywali za „problematami”, należy więc wnioskować, że niedociągnięcia Witkacego wynikły z łączenia artystycznego warsztatu z koncepcjami, kolejnymi skorupami Formy, jak Wielka Sztuka albo Historia... Gombrowicz atakował więc nie tylko *styl* Witkacego jako demona i wariata, ale też *implicite* implikacje metafizyczne jego estetyki i antropologii, które wynosiły na piedestał Wielką Sztukę i nie były świadome bezustannych metamorfoz świata.

Portret Witkacego jako pajaca i błazna, niczym replika ekscesów Przybyszewskiego, będzie obecny i w późniejszych tekstach Gombrowicza — np. we *Wspomnieniach polskich* — wpisując się w strategię gwałtownego zdejmowania *stroju pontyfikalnego* z najsławniejszych pisarzy i podważania aury sakralności Sztuki. Tak samo, jak każdą wiarę, czy fikcję, Gombrowicz atakował skostniałą manierę polskich pisarzy, sakralizm Witkacowskiej wizji sztuki wydawał mu się przedłużeniem upodobań symbolistycznych, zasługujących co najwyżej na szyderstwo i śmiech. Tylko w ten sposób można odczytać fragment *Pamiętnika Stefana Czarnieckiego*, gdzie może ukrywa się szydercza parodia metafizycznych uniesień autora *Nowych form w malarstwie*:

Wąłęsam się po świecie, żegluję po tej otchłani niezrozumiałych idiosynkrazji i gdziekolwiek zobaczę jakieś tajemnicze uczucie, czy to będzie cnota, czy rodzina, czy wiara, czy ojczyzna, tam zawsze popełnić muszę jakieś łajdactwo. Oto moja tajemnica, którą ze swojej strony narzucam wielkiej zagadce bytu.

Dopiero po czterech latach od publikacji *Nienasyenia* z omawianym wstępem Stawara (z wyjątkiem groteskowego snu z tautogramem podyktowanym przez nieboszczyka Witkacego) (por. Gombrowicz 1986b: 288—289), w 1961 Gombrowicz czuje potrzebę zadania kłamu „gadce”, że on i Schulz wywodzili się z Witkacowskiej szkoły, najpierw wywołuje wspomnienie pewnego wspólnego spaceru, potem atakuje Schulza, etykietując go jako genialnego gнома, przemycającego na marginesie życia. Na końcu atakuje też Witkacego, który był zarozumiały, drażniący, perwersyjny („w pióropuszu dandyzmu metafizycznego”), i podważa tezę jego nowatorstwa: jego eksperymenty z Formą — jak już wiemy zanadto intelektualne i kabotyńskie — zostają tym razem porównane do „zbyt klasycznych tricków” Salvatora Daliego (Gombrowicz 1986a: 8, 17—18). W tych groteskowych wspomnieniach Gombrowicz nie rezygnuje jednak z pokumania się z dawnymi przedwojennymi kompanami, jak wiadomo, nadaje trójce nieco ośmieszające miano „trzech muszkieterów” (zrobi ona odtąd zagraniczną karierę, tym więcej, że do niej Gombrowicz jeszcze będzie nawiązywał i w późniejszym posłowniu do *Nienasyenia*). Z jednej strony oni ruszyli pod wspólnym sztandarem Formy, z drugiej nie umieli sprostać temu zadaniu: dandys Witkacy, „wariat zrozpaczony [...], afirmował jej szaleństwa” bardziej w życiu niż w sztuce, „przez zemstę, a też, żeby się wypełniły tragiczne przeznaczenia”; Schulz, „wariat utopiony”, zatracił się w niej tymczasem Gombrowicz, „wariat zbuntowany”, starał przebić się przez nią do swojego „Ja” i do rzeczywistości. Jeszcze raz wiele dwuznacznych niedomówień: w opisie Witkiewicza każdy czytelnik *Dziennika* znalazłby bez trudu analogiczne cechy jego autora, niewzbraniającego się od kabotyństwa i epatowania. I pytanie, dlaczego trzech wariatów ma być jednocześnie muszkieterami, ubranymi w karnawałowy kostium? Brzmi to groteskowo. I to sugeruje ten sam Gombrowicz, który przez 30 lat apelował do pisarzy, aby zdejmowali z siebie wytworne szaty? Gombrowiczowska gra z Witkiewiczem przybiera tu formy paradoksalnej maskarady, podobnej do *Operetki*, której ostateczna wersja powstała właśnie we wczesnych latach 60.

W 1967, w posłowniu do niemieckiego przekładu *Nienasyenia*, napisanym tuż po ukończeniu *Kosmosu*, Gombrowicz powtarza ciąg swoich zastrzeżeń sprzed kilku lat (Witkacy, „tragiczny pajac”, był kontynuatorem polskiej tradycji literackiej, ulegał szkodliwemu wpływowi Młodej Polski itd.), przyznając mu jednak bezsporne pionierstwo w rozbiciu formy powieściowej (we *Wspomnieniach polskich* nowatorstwo jego będzie jeszcze większego kalibru). Teoria powieści-worka zaprowadziła jednak jego pisarstwo na obszary gra-



fomanii i nieudolnej organizacji fabuły, dlatego jego utwory literackie nie są dostatecznie dopracowane<sup>9</sup>.

Te oceny są znaczące nie tylko pod tym względem, że znowu Gombrowicz nie waha się przed powtórzeniem (tu przed zagraniczną publicznością) obiegowych opinii przedwojennych odbiorców, lecz przede wszystkim dlatego, że — jak ostatnio dowiódł ciekawie Niewiadomski — jego lektura ujawnia tajemne zbieżności między *Nienasyceciem* a Gombrowiczowską narracją, kładąc nacisk na elementy nieobce również niedawno ukończonemu *Kosmosowi*<sup>10</sup>.

Trzeba przyznać, że te intelektualne wolty, ta bezustanna i nonszalancka huśtawka uznań i kompromitacji, deklaracji przyjaźni i zniechęcenia, działają na nas dezorientująco. I jeszcze jeden cytat, pochodzący z tego samego okresu. W 1969, w odpowiedzi na pytanie A. Zamoyskiego („Jak się Pan ustosunkowuje do teorii *pure nonsense* i *pure blagizmu* Witkacego [...]?”), opublikowane na łamach londyńskich „Wiadomości”, najpierw odpowiada pompatycznie:

Z Witkacym wiązały mnie długie, bardzo zażyłe i niezapomniane lata wyjątkowej przyjaźni z czasów mego formizmu (podkr. — G.T.); znałem go bardzo intymnie — potem obnaża szablę — Chesterton doskonale zauważył, że nic nie jest interesujące, tam gdzie wszystko może się zdarzyć. Oto dlaczego po dwóch minutach lektury jakiegokolwiek dramatu Witkacego i po czterech minutach oglądania go na scenie, miałem dosyć. Struktura sztuki, [...] jak i struktura ducha ludzkiego, jest antynomiczna, oparta na łączeniu przeciwieństw i ich kompensacji. Nonsense i błaga muszą być skompensowane w sztuce sensem i powagą [...]. Witkacy był znakomitą i godną podziwu osobowością, [...] ale gdy zasiadł do napisania sztuk lub powieści, brakło mu chyba wyczucia owych nieuniknionych kompensacji. I jeszcze jednej kompensacji nie wyczuwał: im bardziej się jest teoretykiem, tym bardziej trzeba być zakorzenionym w praktyce życia. [...] Więc jego powieści i dramaty [...] nie przekroczyły nigdy progu, poza którym zaczyna się dopiero autentyczna elokwencja sztuki [...] (Gombrowicz 2004a: 412—413).

<sup>9</sup> Witkiewicz występuje tu jako demon i anioł zarazem, nowator, który wyprzedził swój czas i był przez niego niezrozumiany (Gombrowicz 1997, 42).

<sup>10</sup> A. Niewiadomski nawiązuje do czterech *potworności* Witkacego w Gombrowiczowskiej interpretacji *Nienasycecia* (cynizm intelektu, brutalność seksu, potworność absurdu, groteskową metafizykę), kładąc nacisk na fakt, że grają one niebłahą rolę w strukturze *Kosmosu* (i mieszanie się ludzkiego i nieludzkiego, delikatności i okrutności) (Niewiadomski, maszynopis).

Co tworzył autor *Wariata i zakonnicy* — głosi Gombrowicz — to dopiero brulion, cały jeszcze do dopracowania... Czy chodzi tylko o to? Czy w tym żądaniu „łączenia przeciwieństw i kompensacji” nie odczuwa się jednak jeszcze czegoś innego, tego, co Schulz znakomicie określił jako „tęsknotę do uniwersalizmu, do wywłaszczenia partykularnych ideologii i zaanektowania ich na rzecz wielkiej jedności” (Schulz 2004: 38)? Czy można poza tym przyjąć za dobrą monetę tę deklarację zupełnego oziębienia młodzieńczych fascynacji witkiewiczowskim formizmem? Myślę, że właśnie refleksje estetyczno-filozoficzne starszego mistrza mogłyby być punktem wyjścia dla Gombrowicza, który w latach 30. śledził uważnie jego działalność publicystyczną<sup>11</sup>. Witkiewicz był istotnie bądź przedmiotem Gombrowiczowskich odwołań i aluzji<sup>12</sup>, bądź obiektem stałego ataku. To, co mogło się wydawać po prostu małostkową reakcją przeciwko niebezpiecznemu konkurentowi do sławy (zapamiętajmy, że lata 60. to okres wzrostu renomy Witkiewicza w Polsce i na świecie), było natomiast prowokacją podobną do tej, którą autor *Tośki* knuł w 1936 w słynnym liście otwartym do B. Schulza.

Jak dawno zanotował Błoński, Gombrowicz swoim pisarstwem chciał stworzyć „przedmiot” (powieść, sztukę, dziennik), poprzez który narzuciłby czytelnikom własną osobowość. Ten sztuczny proces ustalenia stosunków i hierarchii był mu potrzebny również w samopoznaniu, świadomość jednej istoty musiała napotkać drugą, podobną, aby mogła się w pełni zorganizować. Jakaż znakomita okazja narzucić *styl* komuś bliskiemu, swojemu *alter-ego*, zrobić z niego bierną postać swojej gry!

Jak napisał Gombrowicz w 1935, wolał on podglądać „jak uformował się realny Sienkiewicz, niż fikcyjny Kmicic”, bo wiedział, „że bohaterzy egzystują w imaginacji jedynie”. Interesowała go nie „któraś z postaci teatralnych Słonimskiego, lecz sam Słonimski, jako postać naszych czasów, jako człowiek, któremu udało się przyjąć szczęśliwy fason i osiągnąć społeczny sukces tym fasonem” (Gombrowicz 1939: 206). Dlatego nie musi nas dziwić fakt,

<sup>11</sup> Świadectwem tej fascynacji mógłby być sam *Dziennik*, gdzie Gombrowicz łamie agresywnie konwencje i tabu i miesza poważne i śmieszne deklaracje, rozważając o literaturze, filozofii, sztuce. Jakże nie dostrzec w tym śladów polemicznego stylu Witkacowskiej publicystyki?

<sup>12</sup> Ciekawe, że pod koniec życia, podczas wywiadu do telewizji szwajcarskiej, Witold nawiązał do witkacowskiej diagnozy o ciągłym komplikowaniu i spotwornieniu sztuki we współczesnej kulturze: „Niech Pan weźmie muzykę na przykład Haydna i Mozarta, która wydaje się tak naturalna: wtedy można było tworzyć arcydzieła z niesłychaną łatwością. Później forma się komplikuje. Nie można powtarzać wcześniejszych form, zostały wyczerpane, szuka się nowych rzeczy a one są już bardziej skomplikowane. Dzisiaj doszliśmy do tak wielkiego wyczerpania Formy, że kompozytorzy wyglądają jak pijani i nie wiedzą co robić” (Gombrowicz 2004c: 209; wyd. włoskie 46—47).

że nie o twórczości Witkacego mówi swoim czytelnikom, lecz o jego formie, stylu, legendzie. Witkiewicz był tym elitarnym pisarzem, który się buntował przeciwko kulturze zniewolonej przez zaściankowość i poświęcał wiele uwag relacji „między prywatnymi treściami jednostki a naciskiem zbiorowości” (Gombrowicz 1973: 197). Był najlepszym mistrzem w groteskowym deformowaniu rzeczywistości, wyrafinowanym znawcą różnego rodzaju aktorstwa, pionierskim twórcą nowego języka<sup>13</sup>. Pragnął również narzucić się ludziom jako osobowość. Był do niego podobny. Trzeba było więc podjąć walkę z prestiżowym adwersarzem. We *Wspomnieniach polskich* jest zamieszczony znany fragment, gdzie autor *Nienasyceńca* jest przedstawiony jako człowiek zawsze „dręczący siebie i innych nieustannym aktorstwem, żądzą epatowania [...] wiecznie bawiący się okrutnie i boleśnie ludźmi”. Gombrowicz tak komentuje ten portret:

Wszystkie te wady, będące także moimi, oglądałem teraz jak w krzywym zwierciadle, spotworzyałe i wydęte do rozmiarów apokaliptycznych. Nie miałem złudzeń, że jeśli nie zdołam się bawić tym człowiekiem, on mną będzie się bawił.

Zapamiętajmy, że w *Liście otwartym do Brunona Schulza* autor *Ferdydurke* sprzymierzył się z przysłowiową Doktorową z Wilczej, przytaczając jej oskarżenia o „deprawację i pozę”. Po wojnie, jak „wystrzelał myślą” też w Witkacego, czerpał siłą rzeczy z obiekcji krytyki międzywojennej, tej samej, którą bezustannie atakował i przez którą był atakowany. B. Schulz trafnie określił to zachowanie jako „dwulicową i zagmatwaną politykę i jako wabienie [...] na grząskie tereny pogranicza [...], gdzie bieguny oznaczeń moralnych wymieniają swe znaki w dziwnej ambiwalencji, w wielkiej powszechnej konfuzji” (Schulz 2004: 34—35). Ale ten paradoksalny mechanizm był przydatny Gombrowiczowi jeszcze w innym celu, pozwalał mu na podważanie obrazka świętego Witkacego, na zwalczanie tendencji zrobienia z niego kolejnego polskiego męczennika, proroka i wieszczka, na zjawisko jego rosnącej sławy w Polsce i za granicą reagował, apelując do czytelników, aby patrzyli na to z humorem i z dystansem<sup>14</sup>.

<sup>13</sup> Wypada wspomnieć, że Gombrowicz nieraz czerpał z Witkacowskich nowotworów językowych, począwszy od wyrazu *upupienie*, wziętego żywcem z *Nienasyceńca* (Iribarne 1977: 416), aż do skatologicznych wariantów onomastyki w wersji roboczej *Operetki* (1954 i 1959): nazwiska „Lumbago”, „Hemoroid hrabia Pryszcz”, „hrabia Dyzgust Wymiot”, „hrabia Klozet” (por. Jarzębski 2001c: 109).

<sup>14</sup> Na przedostatniej stronie IV tomu *Dziennika*, Gombrowicz skomentował artykuł S. Kocika o literaturze polskiej, opublikowany na łamach „Le Monde”: „Któż uwierzy, że w Polsce

Dlatego Gombrowicz, który kontestował zaciekle każdą inną próbę ustalenia jakiejś genealogii, sam na swój sposób bardziej łączył własne pisarstwo z legendą Witkacego aniżeli z jego twórczością. Z tą twórczością wiązały go jeszcze niedocieczone związki, którymi ten artykuł się nie zajmował, ale to jest temat do dalszych poszukiwań.

#### Literatura

- Błoński J., 1994a: *Dziennik, czyli Gombrowicz dobrze temperowany*, w: *Forma, śmiech i rzeczy ostateczne. Studia o Gombrowiczu*, Kraków.
- Błoński J., 1994b: *Gombrowicz a literatura Dwudziestolecia*, w: *Forma, śmiech i rzeczy ostateczne*, Kraków.
- Błoński J., 1997: *Od Stasia do Witkacego*, Kraków.
- Bolecki W., 1994: *Witkacy-Schulz Schulz-Witkacy. Warjacje interpretacyjne*, „Pamiętnik Literacki”, z. 1.
- Bolecki W., 1996: *Poetycki model prozy w dwudziestoleciu międzywojennym. Witkacy — Gombrowicz — Schulz*, Kraków.
- Gombrowicz W., 1939: *O stylu Zofii Nałkowskiej (1936)*, w: *Dzieła*. T. XII. *Proza (fragmenty). Reportaże. Krytyka literacka 1933—1939*, Kraków.
- Gombrowicz W., 1973: *Elementarne nieporozumienia*, w: *Dzieła zebrane*, t. X, *Varia*. Paryż.
- Gombrowicz W., 1986a: *Dzieła*, t. IX, *Dziennik 1961—1966*, red. J. Błoński, J. Jarzębski, Kraków.
- Gombrowicz W., 1986b: *Dzieła*, t. VII, *Dziennik 1953—1956*, Kraków.
- Gombrowicz W., 1986c: *Ślub*, w: *Dzieła*, t. VI, *Dramaty*, red. J. Błoński, Kraków.
- Gombrowicz W., 1992: *Dzieła*, t. X, *Dziennik 1967—1969*, red. J. Błoński, J. Jarzębski, Kraków.
- Gombrowicz W., 1995: *Dzieła*, t. XII. *Proza (fragmenty). Reportaże. Krytyka literacka 1933—1939*, red. J. Błoński, J. Jarzębski, Kraków.
- Gombrowicz W., 1997: *Witkacy*, w: *Dzieła*, t. XIV, *Publicystyka, Wywiady. Teksty różne 1963—1969*, red. J. Błoński, J. Jarzębski, Kraków.
- Gombrowicz W., 2004a: *Odpowiedź na ankietę Wiadomości (styczeń 1968)*, w: W. Gombrowicz, *List do ferdydurkistów. Wywiady, wypowiedzi programowe, sprostowania i oświadczenia ślano do redakcji czasopism. Varia 3*, Kraków.
- Gombrowicz, W., 2004b: *Łańcuch nietaktów*, w: *Polemiki i dyskusje. Varia 2*, Kraków.
- Gombrowicz, W., 2004c: *Forma i rytuał (wywiady P. Sanavio)*, w: Gombrowicz, *List do ferdydurkistów. Wywiady, wypowiedzi programowe, sprostowania i oświadczenia ślano do redakcji czasopism. Varia 3*, Kraków (wyd. włoskie: *Gombrowicz, la forma e il rito*, Venezia, Marsilio 1974).

---

było współcześnie tytułu »wielkich«, gdy nikt na Zachodzie o tym nic nie wie? Stanisław Ignacy Witkiewicz jest według pana Kocika »olbrzymi« (*immense*) i nic nie mam przeciw takiej opinii, ale czyż nie lepiej mieć trochę poczucia humoru i nie sadzić tak »olbrzymiami« i »wielkością?» (por. Kocik, *Une polonite en lutte contre elle même*, w: „Le Monde” 2.11.1968, cyt. za Gombrowicz 1992: 163—164).

- Iribarne L., 1973: *Revolution in the Theater of Witkacy and Gombrowicz*. „The Polish Review”, nr 1—2.
- Iribarne L., 1977: *Commentary on the Translation*, w: S.I. Witkiewicz, *Insatiability*, Urbana-Chicago-London.
- Janion M., 1990: *Trzy dramaty o rewolucji, Krasiński, Witkiewicz, Gombrowicz*. „Ogród”, nr 3, s. 31—43.
- Jarzębski J., 1982: *Gra w Gombrowicza*, Kraków.
- Jarzębski J., 1992: *Między awangardą a modernizmem. Witkacy, Schulz, Gombrowicz*, w: *W Polsce, czyli wszędzie*, Warszawa.
- Jarzębski J., 2001a: *Czas opowieści — czas historii*, w: *Podglądanie Gombrowicza*, Kraków.
- Jarzębski J., 2001b: *Gombrowicz. Ucieczka z rodzinnego domu*, w: *Podglądanie Gombrowicza*, Kraków.
- Jarzębski J., 2001c: *Operetka jako garderoba duszy*, w: *Podglądanie Gombrowicza*, Kraków.
- Kępiński T., 1976: *Witold Gombrowicz i świat jego młodości*, Kraków.
- Kocik S., 1992: *Une polonité en lutte contre elle même*, „Le Monde” 2.11.1968, w: Gombrowicz W., *Dzieła*, t. X, *Dziennik 1967—1969*, red. J. Błoński, J. Jarzębski, Kraków.
- Kwiatkowski J., 1990: *Literatura Dwudziestolecia*, Warszawa.
- Longinović T.Z., 2001: *Ja, Witold Gombrowicz. Poniżenie a potęga pisania w Testamencie*, w: *Grymasy Gombrowicza*, red. E. Płonowska-Ziarek, Kraków.
- Łapiński Z., red., 1984: *Gombrowicz i krytycy*, Kraków-Wrocław.
- Miłosz C., 1970: *Kim jest Gombrowicz*, „Kultura”, nr 7—8.
- Niewiadomski A., *Dlaczego Lena nie została powieszona? Kosmos jako korektura Nienasyceńca*. Maszynopis udostępniony dzięki uprzejmości autora.
- Puzyna K., 1999a: *Witkiewiczza teoria i teatr (Dyskusja 1956)*, w: K. Puzyna: *Witkacy*, oprac. i red. J. Deglar, Warszawa.
- Puzyna K., 1999b: *Witkacy w polskim teatrze (Dyskusja 1956)*, w: K. Puzyna: *Witkacy*, oprac. i red. J. Deglar, Warszawa.
- Schulz B., 2004: *Do Witolda Gombrowicza*, w: W. Gombrowicz, *Polemiki i dyskusje. Varia 2*, Kraków.
- Stawar A., 1957: *Wstęp*, w: S.I. Witkiewicz, *Nienasyceńca*, Warszawa, t. 1.
- Szpakowska M., 1972: *Gombrowicz — teoretyk sztuki*, „Teksty”, nr 2.
- Witkiewicz S.I., 1957: *Nienasyceńca*, Warszawa.
- Witkiewicz S.I., 1975a: *Psy łańcuchowe*, w: *Niemyte dusze. Narkotyki*, Warszawa.
- Witkiewicz S.I., 1975b: *Dlaczego powieść nie jest dziełem Sztuki Czystej*, w: *Bez kompromisu*. Warszawa.
- Wittlin J., 1951: *Apologia. Gombrowicza*, „Kultura”.



PIETRO MARCHESANI  
Università degli Studi di Genova

## Echa powstania w Getcie Warszawskim we współczesnej literaturze polskiej<sup>1</sup>

Żaden z ludzkich języków nie jest w stanie wyrazić ogromu potworności i gwałtu, jakich doświadczyła Polska podczas II wojny światowej, ogromu, który uderzył w nią i zalał z siłą równą przyrodniczemu kataklizmowi. Tak naprawdę hitlerowska maszyneria towarzyszyła wojnie już od samego początku, jeszcze zanim z podobną wściekłością rozprzestrzeniła się na ziemiach rosyjskie i kaukaskie. Był to przecież swoisty program barbarzyńskiego podporządkowania i zagłady biologicznej, ujście odwiecznych ambicji germańskich na Wschodzie i nigdy nieuśmierzonych tysiącletnich uprzedzeń do Słowian, krwawo naznaczonych nowo stworzonych mitów o wyższości rasy aryjskiej. Wojna przybiera zatem postać totalnego wstrząsu nie tylko w kontekście dóbr materialnych i ludzkiego życia, ale także zmiany systemu moralnego i tradycji kulturalnej, na której od wieków opierało się społeczeństwo zachodnie. Następstwem było totalne spustoszenie, o którym pisał Adolf Rudnicki w *Żywym i martwym morzu* (1952):

Mieliśmy w duszy Goethego, a rządził Himmler; Niemcy krzyczeli „die Kultur, die europäische Kultur”. W programy masakry wpisywali „Die Kultur und die Kunst”, mordercy bronili „die Kultur”... Sztuka nauczyła nas szacunku dla ludzi i pokory w stosunku do ludzkich

---

<sup>1</sup> Tekst ten jest skrótem artykułu Pietra Marchesaniego *Echi della rivolta del getto di Varsavia nella letteratura polacca contemporanea*, w: *Gli ebrei dell'Europa orientale dall'utopia alla rivolta*, red. Marco Brunazzi i Anna Maria Fubini, Mediolan 1985, s. 143—158.

Źródła: tłumaczka zrezygnowała z części przypisów, w które opatrzył autor oryginał.

wartości. A co zobaczyliśmy? Świat, który robił mydło z ludzi i matracę z kobiecych włosów...

Porażająca okazuje się każda uważniejsza statystyka: miliony zabitych, zniszczone miasta, niezwykajna dla innych krajów liczba zakładów przemysłowych — to rzeczy powszechnie znane. Siła przeżytej tragedii tłumaczy, dlaczego zagadnienie wojny i okupacji nazistowskiej w literaturze polskiej ostatnich czterdziestu lat nie zostało wyczerpane i dlaczego w najbliższym czasie nie zanoszą się na zmianę tej sytuacji, mimo że wiele już napisano na ten temat. Ale jak słusznie zaobserwował Witold Gombrowicz, „czy piekło nadaje się do eksploatacji?” W tym przypadku także instrument, jakim jest literatura, odkrywa swą nieadekwatność, słabość i bezsilność, jak pisał Tadeusz Różewicz, odnosząc się do porównania wprowadzonego przez Valery’ego między poezją a tańcem:

Taniec poezji zakończył swój żywot w okresie drugiej wojny światowej w obozach koncentracyjnych, stworzonych przez systemy totalitarne. (Różewicz 1971: 38)

Podobne doświadczenie odbija się w dramatycznym stwierdzeniu Czesława Miłosza:

Czym jest poezja, która nie ocalała  
Narodów ani ludzi?  
Współnictwem urzędowych kłamstw,  
Piosenką pijaków, którym za chwilę ktoś poderżni gardła,  
Czytanką z panińskiego pokoju.

*Przedmowa, 1945<sup>2</sup>*

i które zostawiło swój niezatarty ślad na całej generacji, potwierdził Zbigniew Herbert — inny wielki polski współczesny poeta, który w swej poezji rezygnował ze „sztucznych ogni” na rzecz poetyckiej wyobraźni, która „ma ruch wahadłowy... od cierpienia do cierpienia” (*Pan Cogito i wyobraźnia*, 1983).

Niemalą część tematyki wojennej mówi o ludobójstwie narodu żydowskiego, który — jak wiadomo — reprezentował w momencie wybuchu wojny około 10% mieszkańców Polski, kraju będącego jednym z większych ośro-

---

<sup>2</sup> Włoski tekst tego, jak również innych wierszy Czesława Miłosza można znaleźć w tomie *Poesie* pod. red. Pietra Marchesaniego, Mediolan 1983.



ków judaizmu na świecie. Przerazającym, ale nie jedynym paradoksem w okrutnej historii ludzkości jest to, że Żydzi, którzy w wiekach narastającego prześladowania antyżydowskiego w innych częściach chrześcijańskiej Europy, szukali ratunku, a także lepszych warunków do życia w tolerancyjnej Polsce (tolerancja ta wprawdzie gdzieś się po drodze zagubiła, ale przecież jeszcze w XVII wieku mówiono o Polsce „Paradisus Judaeorum”), właśnie tutaj, zapewne z powodu liczebności i konsekwentnej jednolitości etniczno-kulturowej stali się łatwym łupem dla nazistowskiej przemocy.

Jesteśmy bezsilni wobec zbrodni niemieckich. Nie możemy obronić się sami i nikt w Polsce nie może się obronić. Władze Polski, która jest zakładnikiem, mogą ocalić część z nas, ale nie mogą ocalić nas wszystkich. Przeznaczenie trzech milionów Żydów polskich jest przesądzone (Karski 1944: 323)<sup>3</sup>

— słowa Leona Feinera — członka komisji Komitetu Pomocy Żydom, wypowiedziane w 1942 roku w Warszawie w rozmowie z Janem Karskim — łącznikiem między Armią Krajową (polskim wojskiem) — główną organizacją polskiego Ruchu Oporu a rządem polskim na wygnaniu w Londynie, posiadają przytłaczającą siłę pewności. Także w tym przypadku właśnie liczby — oprócz dyskusji na temat szczegółów — mówią same za siebie. Ale los pozostałych trzech tysięcy mieszkańców pochodzenia hebrajskiego znajdujących się w granicach Polski w 1939 roku, wymownie przedstawiają dane statystyczne w słowach poety:

Zginęli wszyscy: męże, niewiasty,  
 Starcy i dzieci małe.  
 Pałają się w zimnym niebie gwiazdy.  
 One tylko zostały

Jastrun, *Pieśń chłopca żydowskiego*, 1947<sup>4</sup>

„Każdy skrawek ziemi, na którym postawił swą stopę Hitler, pozbawiony jest nadziei dla narodu hebrajskiego” — notuje w swoim pamiętniku 1 września 1939 w Warszawie Chaim A. Kapłan, który pozostawił wstrząsające świadectwo, świadomy przeznaczenia getta polskiej stolicy (Kapłan 1965: 12). Przeczucie, które brzmi jak wyrok, szybko staje się rzeczywistością:

<sup>3</sup> Z włoskiego tłum. moje — A. Bogdańska.

<sup>4</sup> Po raz pierwszy wiersz ten znalazł się w antologii *Z otchłani*, Warszawa 1944.

wielki dorobek kulturalny, legendy i rytuały społeczności żydowsko-wschodniej, to wszystko zostaje wymazane, zredukowane do funkcji reliktu dawnych czasów, to dzieło systematycznej degradacji — jedynej w swoim rodzaju w historii europejskiej, ponieważ „l’histoire ne rapporte aucun exemple qu’une doctrine de destruction aussi totale ait jamais pu s’emparer des leviers de commande d’une nation civilisée” (Camus 1965: 590). Mały, biedny, obłąkany Żydek, którego jednak za sprawą Tuwima pokochaliśmy (Śpiewa na podwórku, tułąc się w łachman, / Mały, biedny chłopiec, Żydek obłąkany. ...Drapie się i tańczy, płacze i zawodzi / O tym, że się zgubił, że po prośbie chodzi)<sup>5</sup>, który ożywił ulice Warszawy i wielu innych miast i miasteczek polskich, dziś już nie istnieje, nie zachowało się nic oprócz wyblakłych, magicznych fotografii ubiegłej epoki.

Powieści, opowiadania, dramaty, utwory poetyckie, znacząca ilość często cudem ocalonych od zniszczenia pamiątek (jak na przykład znany dziś na całym świecie pamiątek Janusza Korczaka — lekarza i pedagoga pracującego z żydowskimi dziećmi). Zabrałoby dużo czasu choćby tylko wymienienie wszystkich utworów literatury polskiej opublikowanych w kraju, jak również na emigracji, utworów, w których na temat getta i Żydów mówiłoby się pośrednio lub bezpośrednio. Autorzy niezmiennie chcą pozostawić świadectwo, próbując równocześnie wyjaśnić źródła przemocy, która wydaje się nie tylko zatrutym owocem epoki, ale też utajoną zarazą samego serca ludzkości. Jerzy Andrzejewski, Miron Białoszewski, Tadeusz Borowski, Kazimierz Brandys, Roman Bratny, Władysław Broniewski, Bogdan Czeszko, Maria Dąbrowska, Jerzy Ficowski, Henryk Grynberg, Zbigniew Herbert, Mieczysław Jastrun, Tadeusz Kubiak, Stanisław Jerzy Lec, Czesław Miłosz, Zofia Nałkowska, Igor Newerly, Stefan Otwinowski, Stanisław Piętaś, Tadeusz Różewicz, Adolf Rudnicki, Artur Sandauer, Antoni Słonimski, Wisława Szymborska, Mina Tomkiewicz, Julian Tuwim, Józef Wittlin, Kazimierz Wierzyński, Bogdan Wojdowski, Stanisław Wygodzki, Witold Zechenter, Jerzy Zagórski — te bardziej znane nazwiska autorów nie wyczerpują jednak listy. Wydaje się prawie niepotrzebne stwierdzenie, że tematyka getta i bardziej ogólnie — tematyka żydowska — pojawia się w większym lub mniejszym stopniu we wszystkich polskich utworach, tych oczywiście, które opowiadają o losie Warszawy i Polski podczas II wojny światowej. Właśnie do motywu getta warszawskiego „nawiązują najwybitniejsze utwory wojennej i powojennej polskiej literatury, wielcy i najwięksi pisarze naszych czasów”

---

<sup>5</sup> Wersja włoska: Tuwim 1933.

(Maciejewska 1976: 135). To właśnie poezja polska osiągnęła podczas i po tamtych zdarzeniach największą siłę wyrazu. Klawisze tej poezji rozbrzmiewają ponownie wierszami, w których pojawia się desperacja, przerażenie, ludzka litość, aż po uwielbienie i nadzieję:

Zamurowani żywi umierali  
czarne muchy składały jaja  
w mięsie ludzkim.  
Z dnia na dzień  
ulice brukowali  
obrzękłymi głowami [...].

T. Różewicz, *Żywi umierali*, 1947

Nie zamierzam w tym miejscu przystępować do prezentacji tej literatury ani w porządku alfabetycznym, ani do jej zestawienia w kategoriach tematycznych bądź chronologicznych, ponieważ zostało to już znakomicie wykonane przez innych badaczy (Maciejewska 1976: 135—165; Maciejewska, manuskrypt). Warto jednak przypomnieć, że właśnie w ostatnich latach dzięki filtrowi czasu i złagodnieniu cenzury, zagadnienie Żydów i ludobójstwa powróciło do polskiej kultury dziełami o charakterze zarówno literackim, jak i historiograficznym<sup>6</sup> na przekór smutnym spekulacjom rozpo-

---

<sup>6</sup> W 1982 roku te znalezione przeze mnie to: S. Beński, *Ta najważniejsza cząsteczka*. Warszawa; I. Birnbaum, *Non omnis moriar*. Id. *Pamiętnik z getta warszawskiego*; M. Fuks, *Żydzi polscy. Dzieje i kultura*. (Również w języku angielskim i niemieckim); J. Kacnelson, *Pieśń o zamordowanym żydowskim narodzie*, wstęp i przypisy, przekład J. Ficowski; M. Krajewska, *Czas kamieni*; H. Piasecki, *Sekcja Żydowska PPSD i żydowska partia socjalno-demokratyczna 1892—1919/20*, Łódź; T. Pankiewicz, *Apteka w getcie krakowskim*, Kraków, (druga edycja); J. Strykowski, *Odpowiedź*, Poznań; J.K. Broniszewski, *Różdżka Jesego*, Warszawa; *Za to groziła śmierć. Polacy z pomocą Żydom w czasie okupacji*, wstęp, wybór wspomnień i redakcja W. Smulski; R. Zimand, *W nocy od 12 do 5 rano nie spałem. Dziennik A. Czerniakowa — próba lektury*.

W 1983 roku: *Antologia poezji żydowskiej*, wybór... S. Łastik, red. i słowo wstępne A. Słucki; M. Arczyński, W. Balcerak, *Kryptonim „Żegota”. Z dziejów pomocy Żydom w Polsce 1939—1945* (druga edycja poszerzona i poprawiona). Warszawa; M. Berg, *Dziennik z getta warszawskiego*; W. Bartoszewski, *Los Żydów Warszawy 1939—43*, Londyn; A. Czerniakow, *Dziennik getta warszawskiego*, Warszawa; E. Fafara, *Gebenna ludności żydowskiej*; J. Ficowski, *Odczytanie popiołów*, (pierwsza edycja: Londyn 1979); A. Eisenach, *Z dziejów ludności Żydowskiej w Polsce w VIII i XIX wieku*; J. Lewin, *Z historii i tradycji. Szkice z dziejów kultury żydowskiej*; H. Kroszczor, H. Zimler, *Cmentarz żydowski w Warszawie*. J. Orlicki, *Szkice z dziejów stosunków polsko-żydowskich 1918—1949*, Szczecin; W. Potański, *Warszawskie getto*, Warszawa; A. Reński, *Czytanie z dłoni*; E. Ringelblum, *Kronika getta warszawskiego*; B. Szatyn, *Na aryjskich papierach*, Kraków; L. Schmidt, *Cudem przeżyliśmy czas zagłady*.

wszechnianym w przeszłości przez władzę polityczną. Moje zamierzenie jest bardziej określone, chcę szukać w tej literaturze elementów i oznak, które byłyby przydatne do zrozumienia tragicznego losu polskich Żydów, powodów, dla których zniszczono będące przecież swoistym symbolem warszawskie getto. Pytanie fundamentalne nie może nie dotyczyć relacji między Żydami [...] a społecznością polską podczas zniszczenia getta. Jest ogólnie wiadome, jak wielką wagę ma ta właśnie problematyka — cienie, urazy, wzajemne oskarżenia, a w szczególności zjadliwość przedwojennego polskiego antysemityzmu. Nawet pomijając cenzorską pętelkę, często woli się tę sprawę po prostu przemilczeć. [...]

Znaleźli się jednak i tacy, którzy chcieli mówić o relacjach polsko-żydowskich, ukazując skomplikowaną płataninę chwalebnych i wstydlivych punktów widzenia. Tak było w przypadku Jerzego Andrzejewskiego i jego *Wielkiego tygodnia* (1945). Pomimo zmian wprowadzonych przez autora do wersji, która ukazała się drukiem (trzeba było nadać jej kształt wymagany przez nową orientację polityczno-ideologiczną), opowiadanie przedstawia bolesną prawdę: okrucieństwo, niechęć, nienawiść, hańbę i obojętność większej części społeczności polskiej wobec tragedii getta. Fabuła opiera się na postaci młodej polskiej Żydówki, Ireny Lilien, która odkrywa swoją „inność”, kiedy przez tę społeczność (zintegrowaną przecież) zostaje poniżona, opuszczona i zepchnięta w śmierć, tam gdzie łuny pożaru i kolumny czarnego dymu getta. [...]

Warunki opuszczenia i samotności, w których odbywa się tragedia polskich Żydów w getcie, przedstawione są z dramatyczną i aluzyjną, opartą na faktach wyrazistością, na przykład na motywie, opisanej przez C. Miłosza w *Campo di Fiori* (1944), kręcącej się karuzeli za murem warszawskiego getta podczas Wielkiego Tygodnia:

Wspomniałem Campo di Fiori  
W Warszawie przy karuzeli,  
W pogodny wieczór wiosenny,  
Przy dźwiękach skocznej muzyki.  
Salwy za murem getta  
Głuszyła skoczna melodia  
I wlatywały pary  
Wysoko w pogodne niebo.

---

Przedmowa: W. Bartoszewski; „Tygodnik Powszechny” (17 i 24 kwietnia) poświęcony czterdziestej rocznicy powstania w getcie warszawskim, jak również numery: 339—40 (luty — marzec) oraz nr 4 (kwiecień) odpowiednio w miesięczniku „Znak” i „Więź”.

Czasem wiatr z domów płonących  
 Przynosił czarne latawce,  
 Łapali płatki w powietrzu  
 Jadący na karuzeli.  
 Rozwiewał suknie dziewczynom  
 Ten wiatr od domów płonących,  
 Śmiały się tłumy wesołe  
 W czas pięknej, warszawskiej niedzieli [...]

I ci ginący, samotni,  
 Już zapomniani od świata,  
 Język ich stał się nam obcy  
 Jak język dawnej planety.

Jeszcze bardziej surowy niż ten wiersz, który przecież według — cokolwiek emfatycznej — oceny A. Sandauera „ochrania honor literatury polskiej” (Sandauer 1982: 44), a także bardzo bliski poczuciu współodpowiedzialności Maleckiego z opowiadania Andrzejewskiego, niesie ze sobą inny wiersz Miłozsa:

Pszczoły obudowują czerwoną wątrobę,  
 Mrówki obudowują czarną kość, [...]  
 Wali się w ogniu dach, ściana i żar ogarnia fundament.  
 Jest już tylko piaszczysta, zdeptana, z jednym drzewem bez liści  
 Ziemia. [...]

*Biedny chrześcijanin patrzy na getto, 1945*

Podobne, jeśli nie brutalniejsze akcenty, pobrzmiewają w opowiadaniach Z. Nałkowskiej, która w opowiadaniu *Kobieta cmentarna* wkłada w usta swojej bohaterki takie oto słowa:

Mieszkania mamy wszyscy zaraz koło muru, to u nas wszystko sły-  
 chać, co się u tamtych dzieje. Już teraz każdy wie, co to jest. Do ludzi  
 strzelają po ulicach. Palą ich w mieszkaniach... To także przecież lu-  
 dzie, więc ich człowiek żałuje — wyjaśniła — ale oni nas nienawidzą  
 gorzej niż Niemców.<sup>7</sup>

Podobne przykłady spotykamy również w opowiadaniu A. Sandauera *Noc praworządności* (1945), a także w poezji *Tu także jak w Jeruzalem* (1944) M. Jastruna [...], czy w *Chłopcu z Biblią* (1948) oraz *Pożegnaniu z Marią*

<sup>7</sup> Wersja włoska: Nałkowska 1965.

(1947) T. Borowskiego, w opowiadaniach, których bolesna wyrazistość potrafi świetnie oddać stopień odhumanizowania człowieka, każdego człowieka oraz mechanizmy terroru. Samotność Żydów na ziemi, na której przeżyli osiemset lat, jest potwierdzona z równą konsekwencją w opisującej życie w getcie warszawskim powieści M. Tomkiewicz *Bomby i myszy* (Londyn, 1966). [...]

Trudno powiedzieć, w jakim kierunku poszłaby polska autoanaliza, gdyby już w pierwszych latach powojennych nie została zablokowana przez czujną, przytłaczającą cenzurę, baczącą, aby nawet wzmianka na temat zagłady Żydów nie przekroczyła granic epitafium i litości. Nie można jednak nie zauważyć, że w kulturze polskiej nie zabrakło jednak — jak widać — głosów zwracających się w stronę tego narodowego i społecznego „rachunku sumienia”, do którego dokonania zaprosił swoich rodaków Stefan Wilkanowicz z miesięcznika katolickiego „Znak” (Wilkanowicz 1983: 171). Z tych właśnie głosów oraz z tych, które reprezentują i wychwalają proponowaną Żydom przez wielu Polaków heroiczną pomoc (heroiczną, ponieważ bezwzględnie karana śmiercią) wynurza się złożony, sprzeczny nieraz obraz, na którym gęste cienie mieszają światła; związki między dwoma społecznościami, obydwojma we władzy systemu deprawacji wzniesionego przez katów, którzy muszą „creer la culpabilite chez la victime ellememe pour que, dans un monde sans direction, la culpabilite generale ne legitime plus que l'exercice de la force, ne consacre plus que le succes” (Camus 1965: 589). Pomimo że w kwestii rozliczenia się z przeszłością pozostanie jeszcze dużo do zrobienia, są jednak sygnały o nowych, ważnych postępach, w szczególności tych, które ukazują, jak badać (a co, jeśli nie literatura nadaje się do tego najlepiej?) ten nadzwyczaj złożony fenomen, rozpatrywany dotychczas przeważnie w kontekście historyczno-polityczno-socjologicznym, fenomen ciemnych zakamarków psychiki ludzkiej, w których chronią się i wzrastają niskie, rasistowskie instynkty, nienawiść wobec inności. [...]

Żyd był rozpoznawalny zawsze po swojej twarzy: tej „innej”, wzbudzającej wstręt i obrzydzenie. Co więcej, ta twarz staje się dla Żyda tym, czym opaska na oczy dla zbrodniarza: znakiem skazania na śmierć, tak jak twarz Jakuba w *Samsonie* (1948) K. Brandysa. [...] Także David, żydowski chłopczyk, oczyma którego B. Wojdowski pokazuje codzienność w getcie warszawskim w swojej wspaniałej, zawieszanej pomiędzy mitem a historią, snem a rzeczywistością powieści *Chleb rzucony umarłym* (1971), ma obsesję na punkcie swojej twarzy. [...] Dla tych, którzy mają życzenie i pieniądze, wyjściem jest operacja, która przemieni żydowski nos w „grecki”, jak w powieści M. Tomkiewicza *Bomby i myszy*. [...]

Od nosa już przecież niedaleko do polityki zagłady stosowanej przez nazizm w stosunku do Żydów i innych mniejszości etnicznych, polityka ta nie była przecież niczym innym, jak tylko logicznym (spójnym, konsekwentnym) ujęciem doktryny, która jeszcze przed Oświęcimiem zapowiadała definitywne zerwanie wszystkich związków „Judejczyków” z ludźmi, wykluczała Żydów z ludzkiej społeczności jako „innych”, nie-ludzi albo pod-ludzi. „To Żydzi”, potwierdza kategorycznie w *Rozmowach z katem* (1978) Kazimierza Moczarskiego generał SS Jurgen Stroop, człowiek zaufania Hitlera, osoba odpowiedzialna za Grossaktion Warschau (kończącą likwidację getta) — i to przekonanie jest integralną częścią jego światopoglądu, przekonanie, które sprawia, że Stroop żyje bez wyrzutów sumienia. [...] Przymusowe spotkanie Moczarskiego: dziennikarza, członka znaczącego, niekomunistycznego Ruchu Oporu (Armii Krajowej) ze Stroopem w celi warszawskiego więzienia stało się załącznikiem pasjonującego utworu, opowiadającego o oporze, jakie stawiało warszawskie getto i o unicestwieniu getta, utworu dokonującego jednocześnie przenikliwej analizy mechanizmu psychologicznego i socjologicznego, który popchnął część Niemców do ludobójstwa.

Wraz z momentem uświadomienia sobie wykluczenia ze świata ludzi, uświadomienia sobie winy z samego faktu istnienia [...], z faktu posiadania określonej twarzy, rodzi się szaleństwo Sebastiana w opowiadaniu *Wniebowstąpienie* (1948) A. Rudnickiego, ale z tej samej świadomości rodzi się przecież także powstanie w getcie. Potwierdza to długa rozmowa-monolog z Markiem Edelmanem, jedynym, który przeżył spośród młodych członków ŻOB-u. Książka opublikowana przez Hannę Krall otrzymała tytuł *Zdążyć przed Panem Bogiem* (1978). Podobnie w — po mistrzowsku napisanym — *Pamiętniku z powstania warszawskiego* (1971) Mirona Białoszewskiego drobiny wspomnień, fragmenty pamięci, szybkie zmiany ujęć zbiegają się w psychologiczną jedność, jedność wyjaśniającą rację powstania, które wybuchło pod wiosennym niebem odrealnionej Warszawy.

To, co setki walczących starały się potwierdzić swoją walką, nie jest — jak podkreśla Edelman — niemożliwą nadzieją na przeżycie („zawsze chodziło przecież o śmierć, nigdy o życie”, s. 9). [...] Między Polakami i Żydami rodzi się nowe braterstwo broni w walce ze wspólnym nieprzyjacielem, ponownie powołując do życia liryczną romantyczną i postromantyczną tradycję filozofowską (Mickiewicz i C.K. Norwid), ponizoną przez przedwojenny antysemityzm.<sup>8</sup> [...]

---

<sup>8</sup> Wiersze Mickiewicza i Norwida na ten temat można znaleźć w antologii J. Winczakiewicza, *Izrael w poezji polskiej*, Paryż 1958.

Jak pisze Miłosz w *Traktacie poetyckim* (1957) — Pomimo że nie istnieje słowo zdolne oczyścić tę „ziemię zagłady, ziemię nienawiści” i pomimo tego, że nie narodzi się na niej poeta zdolny ją oczyścić, to jednak poeci wraz z innymi głosami polskich twórców podjęli się tego bolesnego zadania, chcąc dać świadectwo po to, aby niepamięć żywych nie pozbawiła nadziei martwych.

*Tłumaczyła Agata Bogdańska*

#### Literatura

Camus A., 1965: *L'homme revolte*, w: Camus A., *Essays*, Paryż.

Kaplan Chaim A., 1965: *Cronique d'une agonie*, Paryż.

Karski J., 1944: *Story of a Secret State*, Boston.

Maciejewska I., 1976: *Getto warszawskie w literaturze polskiej*, w: *Literatura wobec wojny i okupacji*, red. M. Głowiński, J. Sławiński, Wrocław.

Maciejewska I., *Temat żydowski we współczesnej literaturze polskiej*, manuskrypt.

Nałkowska Z., 1965: *I ragazzi di Oświęcim*, tłum. B. Meriggi, Rzym.

Różewicz T., 1971: *Przygotowanie do wieczoru autorskiego*, Warszawa.

Sandauer A., 1982: *O sytuacji pisarza pochodzenia żydowskiego*, Warszawa.

Wilkanowicz S., 1983: *Antysemityzm, patriotyzm, chrześcijaństwo*, „Znak”, nr 339—340 (luty—marzec).



JOLANTA ŻURAWSKA  
Università degli Studi di Napoli „L’Orientale”

## Struktura muzyczna poematów K.I. Gałczyńskiego

Bogata literatura krytyczna dotycząca twórczości Gałczyńskiego nie mogła pominąć rozważań na temat „muzyczności” jego tekstów, aspektu nazbyt oczywistego, choćby ze względu na często używaną w tytułach i podtytułach terminologię muzyczną. Ukazały się prace ważne i cenne, lecz z teoretycznego punktu widzenia wykazują one tendencję do koncentrowania się na problematyce melodyjności i harmonii wersów, będącej w ogóle cechą poezji, a więc trudną do zdefiniowania w sposób precyzyjny i jednoznaczny. Począwszy od komentatorów Wergiliusza, rozważania te mają ugruntowaną tradycję i zostały ujęte w sposób systematyczny w niezapomnianej pracy Maurice’a Grammont *Les vers français* (Grammont 1950). Metoda ta, o ile z początku wydaje się oczywista i oparta na solidnych podstawach, jednak w realizacji krytycznej jest często źródłem nieścisłości i arbitralnych stwierdzeń, tym bardziej, rzecz godna uwagi, że nawiązuje do niej (nigdy się jednak na nią nie powołując) strukturalizm, a szczególnie jego wybitny przedstawiciel Roman Jakobson (por. Minissi 1987 oraz Minissi 2004) oraz hermeneutyka.

Aspekt „muzyczności” wzbudził zainteresowanie krytyki wcześniej, bo już w 1936 r. Miciński w artykule *Pochylił się nad wierszami Gałczyńskiego* stwierdza: „To nie są wiersze melodyjne. To poezja, która pochodzi z ducha muzyki” (Miciński 1936: 13). Miciński przypomina, że muzyk dla określenia tonacji uczuciowej (dur, moll) zaznacza na partyturze „maestoso”, „con fuoco” itp., zaś poeta dla „przetłumaczenia” swego natchnienia dobiera słowa o ustalonym „znaczeniu” semantycznym czy uczuciowym. Istnieją jednak twórcy, którzy:

odwracają ustalony porządek i zamykają cierpienie w rytmie pogodnego menueta i uśmiechają się dla wyrażania bólu (Mozart, Musset).

Podobnie uśmiecha się Gałczyński [...]. Trzeba najpierw uchwycić główny wątek jego twórczości, zrozumieć tajemnicze przedstawienie znaków uczuciowych, aby spoza uśmiechu bufona i ironisty wyłoniła się otchłań smutku, cierpienia i troski (Miciński 1936: 164).

Poczawszy od Micińskiego, niemal wszystkie studia poruszają związki poety z muzyką, lecz pragnę przypomnieć wyłącznie te wiążące się ściśle z tematem, który zamierzam poruszyć, czyli dotyczące struktury muzycznej jego poematów.

Problemem zainteresował się jako pierwszy znakomity muzykolog, prof. Józef W. Reiss (Reiss 1950), który w artykule *Poezja zaczarowana muzyką* dostrzegł muzyczną strukturę formy cyklicznej *Zaczarowanej drożki* oraz *Pieśni o nocy czerwcowej. Uwertura do Niobe* jest natomiast tematem szkicu A. Kulawika (Kulawik 1968). Po przypomnieniu, iż koncepcja ścisłego związku wersu poetyckiego z muzyką datuje się od Verlaine'a, autor podejmuje dokładną analizę fonetyczną i metryczną *Uwertury* celem uwidocznienia jej muzycznej budowy.

Podobieństwem struktury *Preludium z Koncertu fortepianowego i Preludium C-dur* J.S. Bacha, z cyklu *Das wohltemperierte Klavier* zajął się J. Skarbowski w *Poezjo-muzyka Konstantego Ildefonsa Gałczyńskiego* (Skarbowski 1981), dopatrując się pomiędzy nimi „ekwiwalentu wyrazowego”. Ostatnio ukazał się obszerny esej J.Z. Lichańskiego *Poeta i wartości: wokół Niobe Konstantego Ildefonsa Gałczyńskiego. Liryka i retoryka* (Licheński 2004), w którym wiele uwagi poświęcono także strukturze muzycznej poematu.

Wszystkie przypomniane wyżej prace przynoszą analizę wybranych utworów Gałczyńskiego. J. Kierst, natomiast, w *Żeby forma nie przeszkadzała* (Kierst 1961: 543—562) poświęcił uwagę polifonicznej strukturze liryki poety, zauważając słusznie, iż prawdziwy kult dla muzyki Bacha nie polegał u niego na zwykłym, jakże przecież częstym upodobnieniu do ulubionego kompozytora, lecz był „poszukiwaniem kształtu własnej twórczości, tej formy, która nie powinna przeszkadzać”. Forma ta polega na „użyciu wielu wątków, które są jak *Fugi poczwórne*, skonstruowane według kanonów polifonii (Kierst 1961: 559).

Kierst zasygnalizował problem zasadniczy, podjęty tylko fragmentarycznie przez krytykę. Zamierzam więc zająć się właśnie tym aspektem twórczości Gałczyńskiego, wymagającym dokonania analiz zarówno struktur literackich, jak i muzycznych<sup>1</sup>.

---

<sup>1</sup> Strukturze literackiej twórczości Gałczyńskiego poświęciłam esej *La poetica di K.I. Gałczyński*, w: *Annali dell' Istituto Universitario Orientale*, Letterario — Artistica, vol. II (XXIII) 1980, 1—67. Tutaj zajmę się wyłącznie problematyką struktury muzycznej jego poematów.

Znane jest upodobanie Gałczyńskiego do nadawania swym utworom tytułów nawiązujących do form muzycznych.

Pierwszy to *Koncert* z roku 1926. Wprawdzie obrazy poetyckie tworzone są przy pomocy elementów dźwiękowych i aspekt foniczny spełnia funkcję symboliczną nie mniejszą aniżeli zawartość semantyczna, jednak nie posiada on struktury kompozycji muzycznej. Wiersz heksatoniczny, szczególnie długi, raz przybiera uroczysty rytm heksametru, innym razem wzbogaca się sylabicznie i poszerza obraz za pomocą sugestii fonicznej, umiejętnie wykorzystując bliskość samogłosek *o* i *a*, po których następują spółgłoski nosowe *m* lub *mn*, występujących alternatywnie z samogłoską nosową *a*: „Domy są tu ogromne i ogromne są bramy ogrodów”.

Efekt stwarzają nie tylko formy samogłoskowe, lecz przede wszystkim trzykrotne powtórzenia grupy *ogro-* umieszczonej w pozycji miary metrycznej, zawierającej ponadto jedyne dwie samogłoski otwarte w pozycji cezury. Tego rozdaju struktura foniczna i metryczna, budująca obraz poetycki za pomocą sugestii, jest wynikiem ugruntowanej techniki literackiej i nie stanowi o muzycznej konstrukcji utworu.

Drugi koncert — to *Koncert fortepianowy*, 1929. Zbudowany z ośmiu części (*Preludium*, *Poranek*, *Chór idiotów*, *Tryumf Cezara*, *Bal komarów*, *Burza w Amsterdamie*, *Przemarsz aniołów* i *Coda*) otwiera się wprawdzie i kończy, nawiązując do form muzycznych, lecz trudno się w nim doszukać muzycznej struktury kompozycyjnej<sup>2</sup>.

Jeszcze mniej, wbrew tytułom, mają wspólnego z muzyczną formą kompozycji *Na śmierć Halasa. Świeckie oratorium* (1949) oraz *Kolczyki Izoldy. Oratorium* (1946). Ten ostatni utwór wykazuje strukturę bardziej teatralną niż muzyczną<sup>3</sup>.

Także w *Balu u Salomona* (1933) forma muzyczna — mimo iż staje się ważnym eliminatorem organizującym składnię poetycką i środkiem pozwa-

---

<sup>2</sup> Skarbowski reprezentuje odmienne stanowisko. Dopatrując się „ekwiwalentu wyrazowego” pomiędzy *Preludium z Koncertu fortepianowego* a Bachowskim *Preludium C-dur*, autor stwierdza, że *Preludium* J.S. Bacha jest „utworem zbudowanym z prostego tworzywa rozłożonych figuracji i ewokującego spokojną, a bardzo zdecydowaną, męską, można by rzec, ekspresją muzyczną”, która odpowiadałaby początkowym wersom *Koncertu fortepianowego* (por. Skarbowski 1981: 136—137). Teza ta nie jest przekonująca.

<sup>3</sup> Co nie przeszkadza, że na scenie poznańskiej Opery kameralnej, w marcu 1975, wystawiono *Kolczyki Izoldy*, spektakl poetycko-liryczny z muzyką Floriana Dąbrowskiego. Kompozytor nie ograniczył się do stworzenia podkładu muzycznego do poematu, lecz potraktował kompozycję dwupłaszczyznowo: jednym nurtem jest słowo recytowane i słowo śpiewane, a drugim podkład instrumentalny (por. Wolniewicz 1975).

lającym na antykonwencjonalne zestrojenie motywów (Stawar 1959: 109) — nie wpływa jeszcze na strukturę całego poematu.

## I

Pierwszą pełną próbą zastosowania zasad kompozycji muzycznej w liryce są *Notes Aninenses* (1939). Poemat składa się z trzech części: I *Krewny Ganimeda*; II *Pieśń o nocy czerwcowej* (*Uwertura, Noc śpiewa, Noc tańczy, Śmierć Nocy, Coda*); III *Nocny testament*.

Pomimo iż tylko część II (*Uwertura, Noc śpiewa, Noc tańczy, Śmierć Nocy i Coda*) odwołuje się w ewidentny sposób do struktury muzycznej (Reiss 1950: 4), na szczególną uwagę zasługuje również część I, *Krewny Ganimeda*, zawierająca polifonicznie współbrzmiające motywy, które staną się tematami późniejszych poematów Gałczyńskiego.

*Krewny Ganimeda* stanowi swoistego rodzaju uwerturę, chociaż terminu „uwertura” użył Gałczyński dopiero w części II, w *Pieśni o nocy czerwcowej*. *Krewny Ganimeda* rozpoczyna się wersami w tonie kolokwialnym, wzbogaconymi już jednak o cztery motywy całego utworu: *lampę, werandę, północ* (z ewokacją nocy) oraz *zapach jaśminu*, kreującymi ponadto atmosferę pierwszej sceny:

Ona mi powiedziała: „Zgaś *lampę* na *werandzie*,  
już *północ*, no! Nie bądź głupi!”  
a chwiałem się na nogach jak flaszka na okręcie,  
bo mnie *zapach jaśminu* upił.

W dalszych strofach pojawią się ponadto: *wiatr, muzyka* (wraz z gramofonową płytą i instrumentem), *chmury, gwiazdy, śmiertelna dal* oraz *świerszcz*. Łącznie 10 motywów tematycznych. Występować one będą albo osobno, albo splatając się ze sobą i przewijając w całym utworze.

Po tym wprowadzeniu *Pieśń o nocy czerwcowej* otwiera się *Uwerturą* o prostej budowie w rytmie allegro i w tonacji majorowej, wyraźnie podkreślonej przez *Ale zanim dur gwiazdny ją oplótk*. Następuje suita pozwalająca na różnorodność form. *Noc śpiewa* ma przebieg typowy dla canzony, która przeobraża w muzykę królewskość nocy, a niebo, *rulon srebrnych nut* — w klarinet, który głębokimi i silnymi tonami porywa duszę. Tę idylliczną atmosferę transfiguracji przerywa nagle końcowy dysonans: *a pieśń moja silniejsza niż głód*, który burzy poprzednią harmonię. Z punktu widzenia muzycznego rola

dysonansu jest ogromna, szczególnie, gdy zależy autorowi na wprowadzaniu dramatycznego napięcia, a tutaj przygotowuje on atmosferę umierającej nocy. Temat rozwinięty zostaje w czarownej atmosferze ustępu *Noc tańczy*, zamykającym się znowu nagłym dysonansem:

i krzyknęła noc i upadła  
do twych stóp jak raniony gacek.

W ustępie następnym, *Noc umiera*, dysharmonia jest nadal ważnym elementem tonacji lirycznej. Po niebiańskiej scenie gwiazd z mirry i gwiazd ze złota oraz zstępującego z chmur śpiewu niebios, powraca obsesyjnie złowieszczy gacek:

Ale tylko nastraszył nas gacek  
I zapiszczał, i śmignął, i zniknął;  
a w pokojach z przewróconych flaszek  
krwią bydlęcą pachniało wino.

Umierająca noc raz jeszcze zatańczy i zaśpiewa, lecz jest to jej śpiew żałobny:

Ja jestem noc czerwcową,  
Bóg mnie do trumny chowa  
[ . . . . . ]  
Zatańczę wam gniewny taniec  
Wokół klombu ostatni raz...

Następuje typowa, krótka *Coda*, stanowiąca swoiste rozwiązanie dysonansu na konsonans i mająca za zadanie wywołanie uczucia odprężenia po uprzednim napięciu.

Część III, *Nocny Testament*, mimo że kontynuuje wątki tematyczne *nocy*, *świec*, *ćmy*, *lichtarza*, *werandy*, *klombu*, *księżycy*, *chmur*, *tancerki*, nie ma struktury muzycznej, gdyż ton *nokturnu*, w jakim jest utrzymana, jest właściwy również formom czysto lirycznym.

## II

Drugim chronologicznie utworem o strukturze kompozycji muzycznej jest *Zaczarowana dorożka* (1946). Zdaniem J. Reissa Gałczyński stosuje tu:

konstrukcyjny schemat tzw. *formy cyklicznej*, polegającej na połączeniu kilku luźnych, dopełniających się ogniw. Powstaje w ten sposób „suita instrumentalna”, której każde ogniwo utrzymane jest w innym tempie. Groteskowe efekty wydobywa poezja w ten sposób, że zestawia ze sobą wyłączające się wzajemnie określenia tempa: a więc np. *Allegro sostenuto* jest to *contradictio in adiecto*, bo *Allegro* jest tempem wesołym i szybkim, a termin *sostenuto* oznacza tempo spokojne, poważne. Podobnie nie dadzą się pogodzić ze sobą *Allegro furioso* i *alla polacca*, bo *szaleńcze Allegro* nie może być równocześnie spokojnym i dostojnym *alla polacca* czyli polonezem! (Reiss 1950: 4).

Należy jednak pamiętać, że istotą formy cyklicznej w muzyce jest nie tylko następstwo części zróżnicowanych rytmicznie, czego konsekwencją staje się kontrastowość wyrazu, ale przede wszystkim fakt, iż każda część stanowi zamkniętą całość i na ogół kończy się kadencją. Ten typ struktury kompozycyjnej nie jest przypadkowym zbiorem utworów, lecz organicznym przebiegiem muzycznym, w którym wszystkie części mają do spełnienia ściśle określone zadanie. Liczba ustępów formy cyklicznej waha się od dwóch do siedmiu (por. *Encyklopedia muzyki* 1995: 1945). *Zaczarowana dorożka* zbudowana jest wprawdzie z sześciu części zróżnicowanych metrycznie i rytmicznie, lecz nie stanowią one zamkniętych całości. Utwór ma raczej, jak sądzę, charakter impresjonistycznego *scherza*, gdy w muzyce programowej starano się tworzyć obrazy pełne nastroju.

### III

Prawdziwą formą cykliczną jest natomiast *Mała symfonia „świecznikowa”* (1947). Poemat zbudowany jest z siedmiu części i w pełni odpowiada kanonowi gatunku.

Część I, w tempie, które w kategoriach muzycznych można by określić jako *Allegro ma non troppo*, rozpoczyna się jednym z najpiękniejszych fragmentów lirycznych:

On nad nami wisiał, światło snując  
 A my w dole, przy stole, wyczekując —  
 (konsul francuski był taki śmieszny!)  
 szpady, kwiaty, kobiety i nuty  
 posypał złotym pudrem nudy  
 świecznik śnieżny.

Główny motyw, *świecznik*, przedmiot, ale i symbol inspiracji poetyckiej (tak jak motyw *lampy* w *Noctes Aninenses*) dominuje nad pierwszą i trzecią częścią kompozycji. Utwór rozpoczyna się od małej sceny w salonie, gdzie światło świecznikowe spływa złościście, tworząc aurę przypominającą mityczną Sewillę. Wszystko nabiera magicznego wymiaru, a ów intymny świat rozmywa się w wizji odległych horyzontów. Na spotkanie przybyli przedstawiciele polskiej inteligencji oraz francuski konsul, mały i śmieszny, który jako pierwszy dozna o północy wpływu magii, zmieniając się w kaczkę. W scenie powraca motyw główny:

I sączyło się ciemne światło ze świecznika  
W ciemne kąty jak *jodyna z rany*.

Część II, *Largo*, z motywem nudy i zniechęcenia, ewokuje atmosferę bezkresnych bulwarów Brukseli, gdzie „*ciemno jest ciągle [...], ranek jest taki jak wieczór [...], deszcz pada [...]*” i tylko *wiatr wieje leniwy*”. Ustęp kończy kantylenowa kadencja:

I cienie mijają cienie jak w XX-wiecznym Hadesie.  
I nie ma tu wiosny.  
Ani niedzieli.  
Na bulwarach Brukseli bezkresnych  
Na bezkresnych bulwarach Brukseli.

Część III, *Presto*, otwiera się zamiecią śnieżną i nagle pięść rozbije szybę i zamieć wtargnie do salonu. Koniec salonu i *koniec Sewilli*.

W części IV, *Furioso*. Pięść i zamieć, tak rzeczywiste jak metaforyczne, zniszczyły marzenie sennie. *Inteligencja polska* znalazła się teraz na marginesie nowej rzeczywistości, u boku śpiewających na ulicy robotników, lecz dzieli ich *brak kontaktu* nie do pokonania. Fragment zamyka złowrogie przecucie:

Ach, serduszko! Och, niedobrze,  
tak jak struna: brzdęk i brzdęk.

Część V, *Lento*, jest hymnem na cześć wolnej Polski z Mariacką Wieżą i Pallas Varsavia. Lecz symboliczny *Fortepian Szopena* zostaje roztrzaskany przez przejeżdżający po nim wózek z węglem i otwiera się przepaść pomiędzy starym a nowym światem, wewnętrzne rozdarcie, niemożność przyjęcia tej nowej rzeczywistości, chyba że w kategoriach rozsądku. Następuje lawina

dźwięcznych, lecz zimnych frazesów, gloryfikujących nową, socjalistyczną rzeczywistość, podkreślających ów nieunikniony rozdźwięk.

Część VI, typowa pieśń masowa, z charakterystycznym dla niej uproszczonym, chwytliwym rytmem i refrenowo powtarzającymi się formułami, różni się strukturą metryczną, syntaktyczną oraz semantyczną od całości *Poematu* i zamyka nutą nieukrywanej ironii:

Jakie to szczęście  
Między swojemi  
w tej Polsce, co wreszcie  
chodzi po ziemi.

Finał — to typowa *Coda*. W motywie starszej paniusi w śmiesznym, niemodnym kapeluszu, sprzedającej na rynku tandety symboliczny świecznik, wyrażone jest poczucie nieodwracalności przemienienia epoki, ale i nostalgii, z trudem ukrytej pod ironią.

#### IV

Lata 1946—47 są dla poety szczególne. Muzyka staje się dla niego wymiarem bardzo ważnym. Nawet w *Opisie domu poety* (1937), domu już w „gałczyńskim” nastroju, z kominkiem, świecznikiem holenderskim, czajniczkiem flamandzkim, fotelem ze skóry, z książkami, wśród których „jakby dwa promienie Pliniusz i Horacy” — brak jeszcze muzyki. Wprawdzie Strawiński pojawia się w *Balu u Salomona* (1933), a Mozart w *Ej, po szerokiej drodze* (1938) i w *Nieporozumieniach* (1939), lecz raczej metaforycznie. Natomiast w *Notatkach z nieudanych rekolekcji paryskich* (1946), po raz pierwszy wprowadzony jest temat muzyki Bacha, a nie tylko ewokacja samej postaci:

Po niebie płynie moje serce  
I rozpryskuje się na dachach  
Ostatni slogan snuje pająk,  
amorki na portalach *grają*  
*utwory z „Orgelbüchlein” Bacha.*

Kult, jaki żywił poeta dla muzyki Bacha, jak słusznie zauważył Kierst, nie był zwykłym upodobaniem do twórczości ulubionego kompozytora, lecz poszukiwaniem własnej formy twórczej (Kierst 1961: 558—559). Jako do-



wód może służyć geneza *Niobe*, poematu, który w sposób najpełniejszy wyraża muzyczną koncepcję poetyckiej twórczości Gałczyńskiego.

Jak wspomina A. Drawicz, w jego papierach pozostał pierwotny szkic planu *Niobe*. Składał się on z czterech części:

- I. Uwertura. Przedstawienie tematu [w innej wersji „zbliżenie się do tematu”].
- II. Szukanie w ciemnościach.
- III. Znalezienie w ciemnościach.
- IV. Zrozumienie w świetle (Drawicz 1973: 258).

Jest to schemat literacki. Medytacja nad utworem zmienia jednak strukturę poematu, który powoli nabiera charakteru coraz bardziej zbliżonego do kompozycji muzycznej: *Dedykacja*; I. *Eutyfron*: a) uwertura, b) *Bizancjum*, c) mała fuga; II. (*Chacona*): a) przygrywka prozą, b) rubato (zostało przekreślone przez Gałczyńskiego i wpisane „ostinato”), c) *Mały koncert skrzypcowy*, d) *Nenia Niobe*; III. *Nieborów*; IV. *O, radości, iskro bogów!* (por. Kierst 1961: 368).

Ostateczna, znana nam dzisiaj wersja *Niobe*, uzyskuje już w pełni strukturę kompozycji muzycznej: *Dedykacja*; I *Eutyfron*: *Uwertura*, *Bizancjum*, *Mała fuga*; II. *Chacona*: *Kustosz*, *Ostinato*, *Mały koncert skrzypcowy*, *Nenia Niobe*; III. *Nieborów*: *Duży koncert skrzypcowy*, *Spotkanie z Chopinem*, *Koncertu Skrzypcowego ciąg dalszy*; \*\*\*; IV. „*O, radości, iskro bogów*”. Poeta jest w pełni świadom trudności, jakie go czekają. Wyznaje w *Ostinato*:

To nic, że w ręce trudną muzykę.  
A ja próbuję.

Będzie to zmaganie się z formą, aby stworzyć nową koncepcję poematu, pomatu o bogatej strukturze. We wstępie do radiowego prawykonania *Niobe* Gałczyński stwierdza:

Mówią mi koledzy: *Niobe* to rzecz trudna. Mylą się, *Niobe* to rzecz bardzo trudna [...]. A czy twój poemat jest czymś nowym? Sądzę, że tak. Dlatego tak niesłychanie trudny. Zastosowano w nim nową metodę poematowego budownictwa. Na czym ta metoda polega? Na użyciu różnych materiałów i na próbie zbudowania z tego całości stylistycznie jednorodnej (Kierst 1961: 368).

Te „różne materiały” to nie tylko różnorodność środków wersyfikacyjnych, stylistycznych oraz tematycznych, ale próba zbudowania struktur polifonii w liryce. W tych odważnych poczynaniach będzie mu patronował Bach.

Dzisiaj, z perspektywy czasu, wychodzimy z założenia, że brzmienie muzyki Bacha powinno być piękne i bez zakłóceń. Jednak Bach, mistrz formy, doprowadził także barokową zasadę „mowy dźwięków” do najwyższej doskonałości i celem osiągnięcia pełni wyrazu nie stronił od kontrastów w harmonii, od przełamywania przyjemnej dla ucha gładkości. Prawdziwy urok muzyki wynika z naprzemiennego występowania konsonansów i dysonansów. Bez takiej przemienności nie dałoby się wyrazić rozmaitych nastrojów, a w szczególności stworzyć uczucia napięcia i następującego po nim odprężenia. Oto dlatego w poszukiwaniach nowej formy dla *Niobe* tak ważną rolę spełniła Bachowska koncepcja.

Poemat otwiera się według kanonu literackiego *Dedykacją* (por. Lichański 2004) i następującym po nim nie mniej kanonicznym *Przesłaniem*, formą kancony średniowiecznej i renesansowej, ostatnia strofa której zawiera słowa pożegnania lub egzorty. W obu pojawia się ten sam motyw, znany już z poprzednich poematów muzycznych Gałczyńskiego, *wiatr (Ten koncert ciemny jak wiatr w głazach)*.

Część I, *Eutyfron* składa się z trzech ustępów: *Uwertury*, *Bizancjum* oraz *Małej Fugi*, noszących tytuły na przemian literackie i muzyczne.

*Uwertura*, skomponowana jest z 10 tercyn, z których dwie początkowe nadają nastrój narracji i wprowadzają od razu temat główny, *Niobe*:

Nieforemna, niewesoła,  
dzień i noc nad brzegiem morza  
stoi w skałę przemieniona —

biedna córka Tantalowa,  
biedna żona Amfionowa,  
Niobe, nieszczęsna rodzica.

Następne tercyny skonstruowane są z występujących na przemian dysonansów i konsonansów. Trzy dysonansowe:

siedmiu synów, siedem córek  
Diana z Apollonem z łuku  
*Rozstrzelali jej o świcie.*

Wokół pustka bezroślinna,  
*żadnych świateł elektrycznych,*  
na kamieniu stoi kamień.

Niebo zimno patrzy w Niobe,  
ciemna chmura błyska spodem,  
woda kamień *ochlapuje*.

a następnie cztery konsonansowe:

Idzie żagiel horyzontem,  
ale w inną stronę idzie,  
a tu mroźna nocka idzie,

nieforemna, niewesoła.  
Tam daleko bębni burza,  
a tu z przodu wichur śpiewa.

Stoi Niobe z wielką głową,  
śnieg nad głową zakolował,  
głową żony muzykanta,

głowy żony Amfionowej  
głowy córki Tantalowej,  
tyle śniegu na powiekach.

osiągając szczyt dramatycznej ekspresji w ostatniej, dysonansowej tercynie:

Nie padają łzy kamienne,  
nie rozświeca się poranek,  
tylko mewy *wrzeszczą*.

*Bizancjum*, mimo iż poprzedza *Małą Fugę*, w istocie skonstruowane jest już według jej kanonu. W muzyce *fuga* składa się z tematów występujących w motywach czołowych, złączonych epizodami i łącznikami. Istnieją fugi dwu, trzy i wielotematowe. Najpierw eksponuje się temat pierwszy, potem drugi, trzeci itd., a następnie dwa lub trzy razem.

*Bizancjum* jest fugą trójtematową z trzema motywami czołowymi: 1. *poeta Taliarch*, 2. *dzwony*, 3. *figura Niobe*.

Gałczyński wprowadza jako pierwszy motyw *Taliarcha* (*taką antyfonę napisał poeta Taliarch...*), następnie *dzwonów* (*rozpisał ją na pięć najślynniejszych dzwonów miasta Bizancjum*), po czym łączy je razem (*i kiedy dzwony wydzwoniły antyfonę Taliarcha*), aby wprowadzić motyw trzeci, *Niobe* (*figura Niobe wyraźnie weselała*). Następnie motywy te zostają ze sobą splecione: *Gerion dzwon ze wszystkich pięciu braci dzwonów był najweselszy: posąg Niobe*

*boleściwej nieledwie rękę wyciągał, oraz wtedy poeta Taliarch... porwał głowę i uciekł z nią do Florencji i połączone epizodem: A kiedy wypełniły się dni i Mahomet II wkroczył ze swoim wojskiem do miasta.*

*Mała Fuga*, czy raczej *fugato*, jak słusznie zauważył J.Z. Lichański (Lichański 2004: 45), jest rozbudowaniem tematu głównego, czyli *Niobe*.

Część II, *Chaconę* otwiera prolog prozą, noszący tytuł *Kustosz*, lecz u Gałczyńskiego obie formy, literacka i muzyczna, często się przeplatają. Taniec *chaconne* pod koniec XVII wieku przekształcił się w formę wariacyjną z *basso ostinato*. Z punktu widzenia konstrukcji muzycznej *ostinato* należy więc do struktury samej *chacony* (por. *Encyklopedia muzyki* 1995: 145), natomiast Gałczyński wyodrębnił je jako część samodzielna. W drugiej wersji schematu *Niobe* ustęp ten pierwotnie miał nosić tytuł *Rubato*, czyli według terminologii muzycznej „tempo zmienne, chwiejne, dowolne”. Gałczyński, dokonując wyboru między *Rubato* i *Ostinato* miał prawdopodobnie w pamięci koncerty skrzypcowe Bacha, gdzie stosowana jest zasada koncertowania dialogującego, to znaczy, że orkiestra akompaniuje soliście, zaś akompaniament jest oparty na ostinatomym basie; *ostinato* wymaga niezmiennego rytmu, zaś skrzypcowe solo jest grane, raz wydłużając, raz skracając nuty, właśnie w tempie *rubato*. Gałczyński, jak się wydaje, zamierzał uwydatnić funkcję powtarzającego się „basso ostinato” *Niobe*, *Niobe* i w konsekwencji wybrał termin *Ostinato*.

Pierwsza część *Ostinato* jest w tonacji majorowej (*tańczący wiersz*), lecz wkrótce zmienia się na minorową<sup>4</sup>: *chmur dodam, żeby rym się ściemnił*, po czym zostaje wprowadzony umiejętnie użyty dysonans *sercem chłup*, przygotowując wymiar tragiczny: *w Acheron — / coraz niżej, / coraz głębiej*. Wersy zaczynają nabierać rytmu przyśpieszonego, aby nieco złagodzić dramatyczne napięcie, lecz oto znowu następuje niespodziewane zwolnienie, które w muzyce jest stosowane zwykle dla podkreślenia wymiaru tragicznego: *Przez piach, przez mech, przez torf / pod niebem wykrzywionym jak dziwoląg — / i znów przez noc, przez krakanie wron*. Konsonansowe rozwiązanie:

Niobe,  
*nogi mnie bolą*  
*Już nie pójdą, spoczną nieco.*  
 Heinrich, bujda  
 „Lyrisches intermezzo”:  
 ła w wiolinie

<sup>4</sup> Zalino jako pierwszy wytłumaczył kontrast tonacji, stwierdzając, że tonacja majorowa (dur) wyraża pogodę, minorowa (moll) nastrój smutny lub ponury (Zarlino 1558).

tani spleen.  
Acheron, płyniesz?  
To płyn

ma na celu stworzenia uczucia odprężenia, przygotowującego pogodny nastrój *Allegretto Małego koncertu skrzypcowego*.

*Mały koncert* (tzw. concertino) jest utworem jednoczęściowym, nie trzyczęściowym, jak koncerty. Właśnie dlatego Gałczyński wybrał tę formę, odróżniając go od *Dużego koncertu skrzypcowego* części III. *Mały koncert* to właściwie Romanza o prostej budowie stroficznej, z zastosowaniem stałego ritornełu (*a gdzie to jest*), który przeplata poszczególne epizody: *Te okna oświetlone...*; *Firanki wiatr kołysał...* itd.

W następnym ustępie, *Nenia Niobe*, dającym się określić jako *Mesto*, Gałczyński dla uzyskania szczególnego wyrazu stosuje zarówno *anapest*, miarę metryczną rzadką w wersyfikacji polskiej, jak i *melizmat*, wyszukaną figurę melodyczną.

Do schematu metrycznego przykładał Gałczyński wielką uwagę. Wspomina Jerzy Kierst, że po usłyszeniu fragmentu *Co za no-o-c* wyraził się, że brzmi to pięknie i zapytał „jak to zrobione”. Poeta, „z jakąś radosną pasją” odpowiedział, że w tym wierszu „zjawia się najpierw anapest, potem anapest wydłużony, potem jeszcze coś...” (Kierst 1961: 547—548).

W istocie w schemacie metrycznym oprócz wersów zawierających anapesty akatalektyczne, typowe dla wersyfikacji łacińskiej, czyli o długiej stopie, zaznaczonej graficznie: *co za no-o-c*, *jaki mro-o-k*, *jaki śnie-e-g*, *Boli! O-och*, *Dokąd i-i-ść*, oraz anapesty typowe dla wersyfikacji polskiej, czyli o stopie 3-zgłoskowej z akcentem na osatniej: *gdzieście są*, *wodę mdłą*, *kto was wziął*, *może tam*, *stada wron*, w *Acheron* występują również dwa rodzaje anapestów hipermetrycznych: anapesty katalektyczne *in syllabam* (to jest anapesty o dwóch stopach, w których z drugiej pozostała jedna sylaba), takie jak *ale łysą*, *i niemrawą*, *ani trawa* oraz anapesty katalektyczne *in duas syllabas* (z drugiej stopy pozostały dwie sylaby), jak *droga myli się*, *szosa bieli się*, *komu żalić się*. Nie wiemy, co miał na myśli Gałczyński, mówiąc o anapestach wydłużonych: czy wydłużenie ostatniej sylaby na sposób łaciński (*co za no-o-c*), czy też anapesty hipermetryczne.

Klasyczne wersy anapestowe typu *co za no-o-c* stanowią jednocześnie figurę melodyczną zwaną *melizmatem*, czyli śpiewaną na jednej sylabie, obejmującą od dwóch do kilkunastu dźwięków (por. *Encyklopedia muzyki* 1995: 537). Forma ta, jedna z najstarszych, przetrwała w muzyce ludowej i stanowi zja-

wisko tzw. transakcentacji, to jest zmiany akcentu słownego w zależności od rytmu muzycznego. Gałczyński bardzo melizmat doceniał, gdyż — jak twierdził — „transakcentacja ma jeszcze to do siebie, że istotnie umuzycznia słowa, że słowa te niejako same śpiewają” (Grubert 1952).

W *Nenia Niobe*, kończącej *Chaconę*, przetrwała pierwsza koncepcja poematu, według której, przypomnijmy, część ta miała nosić tytuł *Szukanie w ciemnościach*:

Co za no-o-c  
 Droga myli się,  
 Co za no-o-c,  
 szosa bieli się;  
 gdzie wy-y, dziateczki,  
 gdzieście są?  
 [ . . . . . ]  
 Z lampą po kanałach,  
 Lampa zgasła.  
 Jaki mro-o-k,  
 jaki śnie-e-g!  
 Boli! O-och!  
 [ . . . . . ]  
 tylko wia-a-tr, ciemności,  
 stada wron,  
 i zwał w rękę boleści,  
 w Acheront.

Część III, *Nieborów*, zaczyna się *Dużym koncertem skrzypcowym*, czyli *Concerto grosso*. Koncerty skrzypcowe Bacha mają klasyczną formę sonatową Allegro-Adagio-Allegro i forma ta inspiruje *Duży koncert*, z tym, że Gałczyński, na swój sposób, odwraca tę kanoniczną sekwencję na Adagio-Allegro-Adagio. Zbudowany jest on z trzech części, z których na pierwszą i trzecią składają się dystychy w majestatycznym rytmie trzynastozgłówekowca, oparte na motywach znanych już z poprzednich poematów. W części pierwszej *Koncertu* wątki tematyczne to: *lampa (zowią ją meluzyną, czasem bergamską)*, która nadaje tonacji kompozycji, *wiatr*, który staje się elementem rytmicznego *crescendo*, oraz temat główny, czyli *Niobe*.

Część II, *Spotkanie z Chopinem*, *Allegro* w tonacji C-dur, to lekki i zwiewny mazurek, zbudowany z izosylabicznych i izorytmicznych 3 strofek, z których pierwsza i ostatnia są czterowierszowe, zgodnie z kanonem muzycznym:

Dobry wieczór, monsieur Chopin.  
 Jak pan tutaj dostał się?  
 Ja przelotem z gwiazdki tej.  
 Być na ziemi to mi lżej.

Stary szpinet, stary dwór,  
 ja mam tutaj coś w C-dur  
 (taką drobnostkę, proszę pana),  
 w starych nutach stary śpiew,  
 jesień, leci liście z drzew.

Pan odchodzi? Hm. To żal.  
 Matko Boska, w taką dal!  
 Rękawiczki. Merci bien.  
 Bonsoir, monsieur Chopin.

W części III, noszącej tytuł *Dalszy ciąg Dużego Koncertu*, oprócz motywu *Niobe, wiatru*, i *meluzyny* pojawiają się ponadto *księżyc*, *gwiazdy*, *chmury*, *dzwony*, *Taliarch*. Ta część zgodnie z pierwotną koncepcją miała wyrażać „Znalezienie w ciemnościach” i dlatego po sekwencji:

Wóz Dawida i Lira, Pies, Venus i Waga.  
 I nagle zgasły wszystkie. I księżyc też zgasł.  
 dyst. 35

I meluzyna zgasła  
 dyst. 36

następuje nagła zmiana tonacji:

Mrok drgnął niewyraźnie.  
 A wtedy Niobe twarz poczęła jaśnieć  
 dyst. 36

naprzód biało, a potem srebrnie i niebiesko  
 dyst. 37

osiągając kulminację w:

tak *świeciła* twarz Niobe. Jak ziemia ogromna.  
 Brzask już łamał się. Nucił. Promień strzelał w okna.  
 dyst. 47

Interpretacja ta, oparta na analizie struktury literackiej, znajduje potwierdzenie w partyturze *Poesia con Musica do słów „Niobe” K.I. Gałczyńskiego*, skomponowanej w latach sześćdziesiątych przez Jana Forteka<sup>5</sup>, w której kompozytor kieruje się podobnymi kryteriami. W *Dalszym ciągu Dużego Koncertu* muzyka towarzysząca pierwszym 35 dystychom jest w parzystym metrum 4/4 (z dwoma, równomiernie rozłożonymi akcentami, zgodnymi z cezurą metryczną), odpowiadającemu narracyjnej płynności wersów. Jednak od wersu *A wtedy Niobe twarz poczęła jaśnieć* (dyst. 36, w.2) zostaje wprowadzone przyspieszone, nieparzyste metrum 3/8 z trzema akcentami, dające wyraz nagłemu wyłanianiu się z ciemności. Po wersie „a nagle gwiazda wszędzie na niebios równinie” (dyst. 45, w.2) następuje ponownie zmiana metryczna i powrót do metrum 4/4, jakby dla uwydatnienia „zrozumienia w świetle”.

*Duży Koncert* zamyka się nieoczekiwanie krótką, ośmiowersową sekwencją w uspakajającym rytmie kujawiaka, podobnie jak menuetem kończy się *I Koncert Brandenburski* Bacha.

IV Część, *O, radości, iskro bogów* ewokuje chóralny finał IX Symfonii Beethovena. To wielkie fortissimo, „alkohol radości”, według słów samego Poety, jest ciekawym przykładem „mieszania gatunków”, o którym mówił, prezentując *Niobe* ma falach radiowych. Z punktu widzenia kompozycji muzycznej nie należy jednak do struktury *Poematu*, który jest, jak to zostało powiedziane, raczej strukturą cykliczną, zbliżoną do *Koncertów brandenburskich* Bacha. Poszerzenie symfonicznej formy cyklicznej o chóralny finał nastąpiło dopiero w okresie romantyzmu i taką formę nadał swej IX Symfonii Beethoven.

Muzyczna koncepcja *Niobe* nie jest strukturą nadaną *Poematowi* „z zewnątrz”, lecz oddaje nowy sposób pojmowania związków poezji z muzyką i odczuwania tej zgodności jako koniecznej, przynajmniej w odniesieniu do poezji. Dał temu w pełni wyraz Jan Krenz, gdy po odejściu Przyjaciela, dla formy swego *Epitafium w pięciu częściach* przejął prawie schemat *Niobe* (*Preludium, Mała Fuga, Elegia, Wielka Fuga, Postludium*) (por. Ciecierski 1961), stwierdzając w *Wielkiej Fudze*, że „Gałczyński był w gronie poetów czymś więcej niż oni, był poetą i kompozytorem w jednej osobie”.

To nie tylko *Epitafium*, ale i najtrafniejsza ocena krytyczna twórczości Poety.

---

<sup>5</sup> Składam gorące podziękowania Pani Kirze Gałczyńskiej za udostępnienie mi rękopisu partytury J.Forteka, *Poesia con Musica do słów Niobe K.I. Gałczyńskiego*, utworu na chór recytatorów i orkiestrę.



## Literatura

- Ciecierski J., 1961: *Konstanty i Teatr*, w: *Wspomnienia o K.I. Gałczyńskim*, red. A. Kamieńska i J. Śpiewak, Warszawa.
- Drawicz A., 1973: *Konstanty Ildefons Gałczyński*, Warszawa.
- Encyklopedia muzyki* 1995: red. A. Chodkowski, Warszawa.
- Grammont M., 1937: *Essai de psychologie linguistique*, Paris.
- Kierst J., 1961: *Żeby forma nie przeszkadzała*, w: *Wspomnienia o K.I. Gałczyńskim*, red. A. Kamieńska i J. Śpiewak, Warszawa.
- Krenz J., 1956: *Konstantemu Ildefonsowi Gałczyńskiemu Epitafium w pięciu częściach*, „Przemiany” nr 10 (z dnia 16 XII).
- Kulawik A., 1968: „*Uwertura*” *Gałczyńskiego do poematu „Niobe”*, „Ruch Literacki”, z. 1.
- Lichański J.Z., 2004: *Poeta i wartości: Wokół „Niobe” Konstantego Ildefonsa Gałczyńskiego. Liryka i retoryka*, w: *Mag w cylindrze. O pisarstwie K.I. Gałczyńskiego*, red. T. Rohoziński, Pułtusk.
- Miciński B., 1936: *Pochylmy się nad wierszami Gałczyńskiego*, „Prosto z mostu”, nr 13.
- Minissi N., 1987: *Disavventure di gatt*, „Strumenti critici”, nr 54, II, 2.
- Minissi N., 2004: *Di là dall’opaco*, „Belfagor”, nr 4.
- Reiss J.W., 1950: *Poezja zaczarowana muzyką*, „Dziennik Literacki”, nr 20.
- Skarbowski J., 1981: *Poezjo-muzyka Konstantego Ildefonsa Gałczyńskiego*, w: *Literatura — muzyka. Zbliżenia i dialogi*, Warszawa.
- Stawar A., 1959: *O K.I. Gałczyńskim*, Warszawa.
- Wolniewicz E., 1975: *Kolczyki Izoldy*, „Gazeta Poznańska”, nr 79 (z dn. 7 IV).
- Zarlino G., 1558: *Le istituzioni harmoniche*, Venezia.
- Żurawska J., 1980: *La poetica di K. Gałczyński*, „Annali dell’Istituto Universitario Orientale, Sezione Letterario-Artistica”, vol. II (XXIII). Neapol.



Andrea Ceccherelli  
Università degli Studi di Bologna

## Sylwa a tłumaczenie otwarte (wokół *Pieska podróznego* i jego wersji angielskiej)

### Struktura sylwy

Sylwa — czy to współczesna, czy to ponowoczesna — to kategoria, którą posługuje się krytyka literacka w celu klasyfikacji takich dzieł jak *Piesek przydrożny* (1997b) Czesława Miłosza, nacechowanych brakiem zasady scalającej, myśli przewodniej wiążącej poszczególne fragmenty tekstu i pozwalającej uznać je za całość skończoną. Nie jest *Piesek przydrożny* całością spójną, ani pod względem formalnym, ani pod względem tematycznym, miesza dowolnie różne style, konwencje, rodzaje, a na płaszczyźnie konstruowania sensu postępuje, przeplatając dygresje dygresjami. Nie jest też dziełem zamkniętym, elementy różnorodne zarówno co do sposobu pisania, jak i co do tematyki, występują obok siebie, tworząc sekwencję otwartą, zawsze możliwą do zwielokrotnienia lub ponownego, wewnętrznego uporządkowania, nie ma bowiem nici łączącej węzłami konieczności dany fragment z poprzednim lub następnym i nie ma ramy, w której początek i koniec mogłyby być semantycznie, a nie tylko mechanicznie, uzasadnione. Ani spójna, ani zamknięta, sylwa ponowoczesna przypomina swoją kompozycją nie renesansowe „idealne miasto” słynnego obrazu urbinackiego, w którym każdy szczegół jest ułożony symetrycznie wobec centrum perspektywy, lecz raczej stopniową akumulację, piętrzenie się typowe dla średniowiecznego miasta, z równoczesną obecnością heterogenicznych i niekoniecznie harmonizujących ze sobą treści.

Dwie są — zdaniem Stefanii Skwarczyńskiej — główne cechy konstytutywne „bloku rodzajowych zjawisk piśmienniczych” (Skwarczyńska 1969:

37), który od Stacjusza i od Poliziana, poprzez specyficzną filiację staropolskich sylw szlacheckich, przekazuje nazwę sylwy do dziś dnia: *rozma-itość* formalna i tematyczna oraz *otwartość* kompozycyjna. Pierwszą wyznacza wielość wchodzących w obręb dzieła jednostek piśmienniczych, różnorodność ich w formie i treści, oraz niewspółmierność omawianych w nich tematów to lekkich, to poważnych. Druga cecha z kolei, dotycząca już nie istoty rzeczonych jednostek, lecz sposobu, w jaki one są uszeregowane, oznacza całość o nieostatecznych konturach, potencjalnie rozszerzalną do nieskończoności, czy też dającą się zredukować do woli. Koniec sylwy następuje wskutek samowolnego przerwania jej przebiegu, a nie jako konsekwencja spełnienia określonego zamysłu. Sylwa kończy się — i zaczyna — *in medias res*: punkt końcowy dyktuje nie jakaś wewnętrzna motywacja (rozstrzygnięcie problemu, rozwiązanie fabuły, wyczerpanie argumentacji itd.), lecz arbitralna decyzja autora.

Jakie przesłanki filozoficzne kryją się za tak skonstruowanym tekstem, dobrze tłumaczą Przemysław Czapliński i Piotr Śliwiński:

Przed wszystkim swoją kompozycją (sylwa ponowoczesna) pokazuje arbitralność każdego porządku [...]. Po wtóre sylwa ponowoczesna uświadamia, jak bardzo niemożliwa w końcu XX wieku jest wszelka całość — zarówno pod postacią wypowiedzi kompletnej, jak i całościowego systemu (Czapliński, Śliwiński 2000: 282).

Wysoka liczba „sylw” w dzisiejszej literaturze polskiej nie jest chyba przypadkowa i przywołuje na myśl twierdzenie Umberto Eco o formie artystycznej jako „metaforze epistemologicznej”:

formy, jakie sztuka przybiera w poszczególnych epokach, odzwierciedlają — poprzez analogię, metaforę, nadanie idei określonego kształtu — sposób, w jaki nauka czy w każdym razie kultura umysłowa danej epoki widzi otaczającą rzeczywistość (Eco 1994: 43).

Poprzez swoją formę sylwa prezentuje się jako nośnik cząstkowej prawdy o świecie, jako że innej — kompletnej, ponadindywidualnej — nie da się przekazać w epoce kryzysu wielkich narracji. Znamienne pod tym względem jest drugie motto *Pieska przydrożnego*, głoszące za Szestowem niekomunikowalność prawdy, a przez to spełniające wobec całego dzieła ważną funkcję wyznacznika semantycznego.

## Miłosza droga do sylwy

*Piesek przydrożny* nie jest jedynym dziełem Miłosza, które może być ujęte w kategorii sylwy. Przebyta przezeń droga do tej formy jest długa, a podchodzenie wieloetapowe. Program, który wedle uznania samego autora leży u podstaw *Pieska*, został wypowiedziany w skrócie pod koniec lat 60. w znanym wierszu pt. *Ars poetica? W ślad za słynnym, sformułowanym tam postulatem „formy bardziej pojemnej”, zawierającym w sobie dążenie do wyjścia poza tradycyjne formy, żeby „schwytać jak najwięcej rzeczywistości”* (Miłosz 2001: 5), szły już pewne utwory z lat 70., w nich więc można się doszukać antecedencji sylw Miłoszowskich z lat 90. Są to *Prywatne obowiązki* (Miłosz 1972), „zbiór not i esejów”, gdzie autor umyślnie wyrzekął się potrzeby — i pokusy — wprowadzenia w opisywaną treść zbytniego ładu, który uważał za fałszujący (Miłosz 1972: 7); *Ziemia Ulro* (Miłosz 1977), książka, w której „ukryty nurt” w jego biografii duchowej (Miłosz 1977: 292) płynął jak po terenie krasowym, to wypływając, to znowu zapadając się w ziemię, i której wymykającą się budowę autor porównywał do progresywnego stawania się mozaiki; *Ogród nauk* (Miłosz 1979), dzieło, które — jak tłumaczył —

jest moją prywatną księgą różności. Zawiera ona wypisy z różnych autorów, przekłady wierszy, krótkie noty itd. [...] W istocie książka świadczy o pogoni trwającej całe moje świadome życie, a tym spowodowanej, że stale kusiło mnie, żeby wyjść poza artykuł, poza uczoną rozprawę — ku czemuś, co nie istnieje jako rodzaj literacki, ale może mogłoby istnieć [...], żeby rozszerzona była pojemność (Miłosz 1979: 5).

Podobnym śladem postępują w latach 80. takie zbiory jak *Nieobjęta Ziemia* (Miłosz 1984), która „wychodzi poza kompozycję tomu poetyckiego w tradycyjnym i ścisłym sensie. Książkę tę autor złożył z wierszy, przekładów, cytatów i dzieł innych poetów i filozofów, z refleksji prozą, wyjętych z brulionu czy notatnika, a nawet z fragmentów listów od przyjaciół” (Zawada 1996: 210) czy też *Kroniki* (Miłosz 1987), gdzie z kolei znajduje się takie oto twierdzenie programowe:

kiedy rozważam teraz, skąd wziął się mój zamysł lepienia fragmentów, zmuszony jestem przyznać się: z rozpaczliwej niewystarczalności języka, z wiedzy o tym, że rzeczywistość opisana, namalowana czy sfil-mowana jest zupełnie inna niż ta dana nam bezpośrednio, i że im

gładszy opis, tym od niej dalej. Więc niech będą pomieszane ze sobą wycinki prasowe, ustępy z książek, osobiste wspomnienia, reminiscencje z dzieł przeczytanych — tak czy tak źle, ale przynajmniej coś da się schwytać, więcej niż na fotografii (Miłosz 1987: 35).

Dochodzimy tak do *Roku myśliwego* (Miłosz 1990), stanowiącego „eksperymentalny dziennik, ograniczony do jednego roku, który jednak wymknął się regułom i tego literackiego gatunku, coraz bardziej napełniając się imionami przywołanymi z pamięci” (Miłosz 1990: 6), oraz do dwóch „abecadeł” — *Abecadło Miłosza* (Miłosz 1997a) i *Inne abecadło* (Miłosz 1998) — w których porządek alfabetyczny nie jest niczym więcej niż pretekstem, żeby oświetlić ważne dla autora miejsca, osoby, zdarzenia, pojęcia. Zarysowana tu w skrócie marszruta twórcza prowadzi wreszcie do *Pieska przydrożnego*, gdzie — jak głosi autor w wywiadzie — „istnieje pewien program, łączący się zresztą z całą moją działalnością: żeby używać formy do wyrażenia jakiejś treści. Zawsze starałem się szukać formy bardziej pojemnej i tutaj jest wyraźne dążenie do tego, żeby nie sięgać prawą ręką za lewe ucho, tylko być możliwie prostym” (*O „Piesku przydrożnym”* 1998).

#### Charakterystyka *Pieska przydrożnego*

*Piesek przydrożny* (Miłosz 1997b) składa się z mnogości wielorakich form i treścią jednostek tekstowych, ułożonych w giętkiej kompozycji o niestałej równowadze. Wobec tak zbudowanego dzieła wszelkie tradycyjne opozycje tracą swoją funkcjonalność: proza i poezja, proza narracyjna i proza refleksyjna, portret, szkic, aforyzm, anegdota, notatka, stwarzają wielki kalejdoskop, w którym mogą się pojawiać, osadzone tu i ówdzie, również szerokie fragmenty zaczerpnięte z innego pisarza (Wat, Nałkowska, Stachura...), anonimowa pieśń dziadowska, a nawet liścik małej wielbicielki z Torunia. Formy obecne w *Piesku* można by jeszcze pomnożyć: sprawozdanie dziennikarskie, traktacik, dochodzenie itd. Wielorakość totalna, której ważnym składnikiem jest dysproporcja poszczególnych fragmentów co do tematyki i co do zawartych w nich odniesień kulturalnych: wysoka i niska literatura; filozofia i teologia zachodnia, lecz również filozofia wschodnia; wersy anonimowej pieśni kabaretowej lub wojennej obok wierszy Iwaszkiewicza itd.

Czytelnik staje wobec szerokiej gamy impulsów, wystawiających na próbę jego pamięć i kulturę. Wśród *Tematów do odstąpienia* znajdują się np. liczne

portrety, wzywające do rozszyfrowania tożsamości zarysowanych w nich historycznych postaci: Louise de la Vallière (*Grzesznica*), Paul Cézanne (*Ojcowskie kłopoty*, *Dzieło*), Josif A. Brodskij (*Baśń*), Nikołaj W. Gogol (*Z badań nad N.G.*), może sam Miłosz (*Zadra*), Krzysztof Kamil Baczyński (*Opowieść o bohaterze*), Leszek Kołakowski (*Filozof*), Ludwika Śniadecka (*Jeden żywot*). Gra z czytelnikiem robi się czasem jeszcze bardziej subtelna, jak w *Panu Tadeuszu* czy w istnej łamigłówce, jaką jest *Pewien poeta*. W *Piesku* występują także jawne lub aluzyjne nawiązania do całej twórczości Miłosza: rozwinięcia wcześniejszych utworów (jak *Osobny zeszyt*) i postaci (jak Ojciec Junipero), auto-cytaty dokładne (np. „Co jest nie wymówione zmierza do nieistnienia”) i tylko naszkicowane (np. „A nawet raz wyobraziłem sobie ten międzyludzki twór jako olbrzymi kokon zwieszony na gałęzi galaktycznego drzewa” — jest to obraz występujący w wierszu pt. *Więść*), niezliczone wariacje na omówione poprzednio tematy, co sprawia, że niejeden krytyk dopatruje się w *Piesku przydrożnym* sumy — jakkolwiek rapsodycznej — całej dojrzałej twórczości Miłosza.

Przewaga tendencji do rozproszenia, do dyseminacji, jest tylko częściowo równoważona obecnością grup jednostek obdarzonych wspólnym tytułem, wskutek czy to wzajemnego powinowactwa tematycznego (jak w jednostkach zgromadzonych pod tytułem *Dyskretny wdzięk nihilizmu*) lub formalnego (jak w krótkich prozach wchodzących w skład tzw. *Tematów do odstąpienia*), czy to związku z materiałami wcześniejszych utworów autora (jak w przypadku *Osobnego zeszytu* — *kartki odnalezione*). Brak zaś jednej zasady porządkującej — chociażby zewnętrznej, jaka występowała w innych jego dziełach sklasyfikowanych jako sylwy: alfabetyczna w dwóch *Abecadłach*, kalendarzowa w *Roku myśliwego*. Wobec tych i innych „sylw ponowoczesnych”, gdzie jaki taki ład istnieje, chociażby jako „wyjątkowość wprowadzona w regularność” czy „przypadek ubrany w porządek” (Czapliński, Śliwiński 2000: 281), *Piesek przydrożny* stanowi więc skrajny przykład struktury otwartej.

Czy istnieją jednak w *Piesku* jakieś naciski dośrodkowe, jakieś węzły, gdzie rozmaitość redukuje się, ustępując miejsca tymczasowej chociażby tendencji do jednolitości? Można przecież wskazać na bardziej złożone kryteria podziałowe niż proste rozpołowienie na początkowe jednostki tekstowe — krótkie, wierszem i prozą, przeważnie refleksyjne — i następne jednostki, zgrupowane pod zbiorowym tytułem *Tematy do odstąpienia* — dłuższe, tylko prozą, przeważnie opisowo-narracyjne. Oprócz wyżej wspomnianych tekstów zgromadzonych pod osobnymi tytułami, krytyka uwypukliła obecność grup „tematycznych”. Są to grupy jednostek poświęconych makrotematom takim jak poezja, religia, społeczność ludzka, w których z kolei da się wyod-

rębnić bardziej specyficzne wątki czy też mikrotematy: proces tworzenia i różne uwarunkowania, którym podlega poeta; erozja wyobraźni religijnej i jej konsekwencje; zagadnienie natury ludzkiej itd. (Fiut 1998: 340—341). Cykle tematyczne układają się drogą następstwa i reprzyzy. Oba sposoby przeplatają się w obrębie tego samego cyklu: spotyka się np. szereg jednostek dedykowanych poezji, po których następują jednostki na inne tematy, które z kolei poprzedzają reprzyzę — jednorazową czy też szeregową — uprzedniej tematyki. Zarówno sąsiadujące, jak i ustawione w odległości fragmenty tematycznie pokrewne oświetlają się wzajemnie. Są to poszczególne ogniwa to łamiącego się, to składającego się znowu łańcucha — metoda typowa dla Miłosza, obecna również w *Ziemi Ulro*, gdzie jednak służy jednej idei obejmującej całe dzieło, harmonijnemu — choć składającemu się z kolejnych dywagacji — zamysłowi. W *Piesku przydrożnym* łańcuchy znaczeniowe są rozmaite, przez co przypomina on raczej kalejdoskopowość *Ogrodu nauk*:

Ogród nauk w moim zamiarze powinien być kalejdoskopiczny, to znaczy jedno zdanie tu, inne tam, i zmieniający się, wzbogacający się ich sens, zależnie od tego, co przeczyta się po czym, posuwając się naprzód, wstecz, bez żadnych skrupułów tzw. wyczerpującej lektury (Miłosz 1979: 6).

Rządząca i *Pieskiem przydrożnym* technika komunikacyjna, sformułowana przez autora w następujących słowach: „Jednym z moich celów jest, aby czytelnik mógł otworzyć książkę, przeczytać jedną stronę, zamknąć książkę i później wrócić do niej znowu” (*O „Piesku przydrożnym”* 1998), jest owocem dojrzewającej w ciągu kilku dziesięcioleci świadomości:

Księga różności nie musi być rodzajem gorszym niż inne, dlatego tylko, że sam jej układ zostawia miejsce przypadkowi. Nie napotkam chyba na sprzeciw, jeżeli powiem, że niezbyt często czytamy dzisiaj „jednym ciągiem”, częściej natomiast „na wrywki”

— twierdził Miłosz już w *Ogrodzie nauk* (Miłosz 1979: 6).

*Road-side Dog* jako przykład tłumaczenia otwartego

Powyższe uwagi o sylwicznej budowie *Pieska przydrożnego* okazały się przydatne przy ocenianiu jego angielskojęzycznej edycji i podjętych tam operacji translacyjnych, zwłaszcza tych wprowadzających zmiany wobec oryginału.



Dwie rzeczy trzeba stale mieć na względzie, porównując *Road-side Dog* z jego polskim pierwowzorem: to, że autor figuruje jako współtłumacz (obok Roberta Hassa), zatem zmiany wolno — a nawet trzeba — traktować jako warianty odautorskie oraz to, że specyficzna natura „gatunkowa” *Pieska*, jego wspomniane cechy konstytutywne, nie pozostają bez związku ze sposobem postępowania tłumaczy i są w stanie — jeśli nie uzasadnić — to przynajmniej wytłumaczyć wiele z ich poczynań. Przejdźmy więc do analizy najważniejszych zmian, jakie miały miejsce w procesie tłumaczenia.

Już na pierwszy rzut oka można zauważyć, że *Road-side Dog* jest o wiele krótszy od swego polskiego imiennika. Dużo jednostek pominięto, liczbę ich zredukowano o przeszło jedną trzecią, a wśród jednostek włączonych niejedna też uległa skróceniu. Skąd to się wzięło? Można wskazać na parę ogólnych przyczyn. Po pierwsze, cięcia mogą wynikać po prostu z wydawniczej potrzeby skrócenia dzieła, uczynienia go bardziej „kieszonkowym”. Znamienny pod tym względem jest przypadek jednostki zatytułowanej po polsku *Przydługa cytata*, a po angielsku tylko *A Quotation*, bo z jej pierwotnej zawartości pozostała zaledwie jedna trzecia. Znika m.in. prawie połowa *Tematów do odstąpienia*, przez co traci się też wiele z tej gry z czytelnikiem, o której była mowa wcześniej. Oprócz potrzeby skrócenia występują jednak i inne motywacje, np. ułatwienie odbioru dzieła w zmienionym kontekście kulturowym. Tak można wytłumaczyć usunięcie potencjalnie niezrozumiałych, czy też nieinteresujących dla amerykańskiego czytelnika jednostek. Weźmy np. dział zatytułowany *Dyskretny wdzięk nihilizmu*: wśród składających się nań tekstów usunięto dwa dotyczące religii w Polsce (*Odwrotnie i Tryumf obyczajaj*) oraz dwa dotyczące dziejów inteligencji w krajach pokomunistycznych (*Co za upadek*) i w Rosji (*Za proste?*). Sporo jednostek o treści specyficznie polskiej znika: *Polski literat*, *Gombrowicz*, *Pan Tadeusz* — a przykłady można by mnożyć. Jeszcze bardziej jednoznaczne jest myślenie o amerykańskim czytelniku tam, gdzie eliminacji ulegają nie całe jednostki, lecz poszczególne ich fragmenty: z *Jak będzie* nie przetłumaczono ostatniego akapitu o polskich właściwościach fonetycznych („Nie mogę wybaczyć tym moim nieznanym poprzednikom, którzy nie uporządkowali mowy polskiej i zostawili mi niechlujność fonetyczną wszelkich prze, przy, ści”, s. 73), podczas gdy z *Odkleja się* usunięto nieznanie przeciętnemu czytelnikowi amerykańskiemu nazwisko Bolesława Prusa oraz wzmiankę o „łże-realistycznym” opisie Warszawy w najsłynniejszej z polskich powieści realistycznych, *Lalce* tegoż autora. Lecz eliminacje wywodzą się nie tylko z potrzeby skrócenia i uproszczenia. Czasem z lektury porównawczej wyłaniają się inne, subtelniejsze moty-

wacze, jak w następującym przykładzie, gdzie decydującą rolę zdaje się odgrywać raczej „poprawność polityczna” (notabene przed 11 września 2001):

#### Przepowiednia

Władimir Sołowiow w swoim dziele *Trzy rozmowy*, 1900, mówi o sekcje dziuromodłców w Rosji. Wydrążali dziurę w ścianie chaty i modlili się do niej: „święta dziuro”. Ten kult nicości (w intencji autora była to satyra na tołstoizm) przygotowywał nieszczęścia Rosji i Europy w XXI wieku: podbój Rosji przez Chiny i zmaganie się Europy z odrodzonym agresywnym islamem (któż prócz Sołowiowa ośmielał się przewidywać takie rzeczy?).

Czy Nic, święta dziura w umysłach zachodniej Europy, nie będzie pokusą dla islamskiego fundamentalizmu, który w imię Boga występuje już nie przeciwko niewiernym, ale ludziom pozbawionym jakiegokolwiek wiary? (s. 44—45)

#### Prediction

Vladimir Solovov in his work *Three Conversations*, 1900, tells about a sect of hole worshippers in Russia. They would bore a hole in the wall of a hut and would pray to it: „O holy hole!” (s. 25)

W procesie translatorskim tekst ulega zresztą nie tylko redukcji. Z analizy tłumaczenia wyłaniają się liczne przypadki przestawienia, zamiany, poszerzenia — cała gama transformacji, potwierdzających to, co wynikało już z eliminacji, a mianowicie, że mamy do czynienia z przekładem typu „target-oriented”, stworzonym z myślą o odbiorcy i do niego przystosowanym. Zmiany bywają często skutkiem procedury adaptacyjnej. Przykładami adaptacji kompozycyjnej są następujące przypadki przestawienia: fragment pt. *America*, pierwotnie usytuowany na początku działu *Osobny zeszyt*, zostaje wyeksponowany na samym końcu pierwszej części, zaraz przed *Tematami do odstąpienia*; trzy kolejne jednostki *Poeta polski*, *Wyzwolenie* i *Wielka zupa*, omawiające rozmaite uwarunkowania, którym podlega poeta polski, są złączone razem pod tytułem pierwszej z nich. Przykładami adaptacji semantycznej są z kolei następujące przypadki zamiany oraz poszerzenia: bohaterka jednostki zatytułowanej *Czerwona parasolka*, panna *moderne* w stylu Racheli z *Wesela* Wyspiańskiego, jest scharakteryzowana już nie jako „czytająca Przybyszewskiego” (Miłosz 1997b: 261), lecz po prostu jako „fond of l’Art

Nouveau” (Miłosz 1999: 158—159); „szarża ułańska” z jednostki *Wewnątrz i na zewnątrz* (Miłosz 1997b: 306) staje się „the cavalry charge” (s. 200); jasna dla Polaka aluzja do Słowackiego w *Jednym żywocie* — „Julek, syn pani Salomei Bécu z pierwszego małżeństwa” (Miłosz 1997b: 206) — jest rozwiązana *explicito* jako „the young Juliusz Slowacki, a future great Romantic poet” (Miłosz 1997b: 131); wzmiance o Soplicowie w *Dorzeczach* towarzyszy w wersji angielskiej zdanie przydawkowe „a country estate in the rural idyll *Pan Tadeusz*” (Miłosz 1999: 118).

Opisywane procedury nie budzą zresztą wielkiego zdziwienia; jakkolwiek je ocenić, są w pełni zrozumiałe jako skierowane do specyficznego odbiorcy, tym bardziej przy braku przypisów eksplikacyjnych. Gdyby na nich poprzestać, angielska wersja *Pieska przydrożnego* nie wyróżniłaby się z nadto na tle mnóstwa przekładów typu „target-oriented”. A jednak *Road-side Dog* posiada pewną bardzo ważną specyfikę, która wynosi go nawet ponad kategorię przekładu *stricto sensu*: występują w nim ustępy nieobecne w polskim oryginale. Działalność autora-tłumacza przekracza więc o wiele proste pilnowanie wyboru jednostek i ich przekładu: autor przyjmuje na siebie rolę twórczą, nie tylko odtwórczą — jak przystałoby tłumaczowi. Adiunkcje sprawiają, że *Piesek przydrożny* (Miłosz 1997b) potwierdza i wzmacnia swoją istotę jako *work in progress*, a równocześnie *status* angielskojęzycznej edycji zmienia się: *Road-side Dog* trzeba przecież traktować jako drugi oryginał. Zdaje sobie z tego sprawę Doreen Daume, autorka niemieckiego tłumaczenia — *notabene* (jak zaznaczono na stronie tytułowej) z polskiego i z angielskiego, skoro uwzględniła część nieobecnych w edycji polskiej — a obecnych w amerykańskiej — ustępów.

Nowych jednostek jest w *Road-side Dog* pięć, warto chyba przepisać je w całości:

#### IN A LANDSCAPE

In a landscape that is nearly totally urban, just by the freeway, a pond, rushes, a wild duck, small trees. Those who pass on the road feel at that sight a kind of relief, though they would not be able to name it (s. 31).

#### INSERTING A MEANING

Inserting a meaning occurs constantly, for works of art (of poetry, of painting, of music) enrich the register of existing things, while every existing thing calls for something, and it is not enough to say simply:

it is. Inserting a meaning into a pine or a mountain is very difficult, it is a little easier in the case of the creations of man, that being who incessantly strives, expects, desires. Hence the repeated attempts to name the strivings hidden in an oeuvre.

Yet past events also call for a meaning, as it is difficult to stop at one word, simply saying they were. Was not Marxism just an act of inserting a meaning into the history of the nineteenth century?

And inserting a meaning into one's own life. Something must correspond to something, something must result from something. Perhaps so that things just plain stupid and dishonest find an explanation (s. 45).

### LEANING INTO

Daily occurrences lean every day into history. Both a human being and a thing turn one side to what is now, while with the other they look toward us or our successors out of the depth of past time.

Scrap of paper, telephones, meetings — i.e., daily routines — quickly become merely ridiculous, but later on grow to a monumental size, as they are parts of a totality carved out of the whole of experience in which many details irrevocably perish.

People, dependent as they are upon little things, are undefined and elude their own grasp or the grasp of others, yet with time they, together with little things, acquire traits that can be described, characters, like the surface of the earth, which only from a distance shows the folds of its mountain chains and the nervous system of its rivers (s. 46).

### GUILT

The longer one's life, the more torments of memory. Only a part is remembered, and that's already a blessing. Yet even that is enough to disturb a peace so highly desired. To confess, to unload one's guilt? But memory preserves on the same level moments of humiliation in school, social blunders, tactless behavior, horrible defeats, sins. In other words, everything that belies our image of ourselves as brave, heroic, pure, goodhearted. To whom would one confess these things: „I made a fool of myself, you should have seen their glances!” Or: „I knew that they, though they would not say it, thought I behaved poorly.” Or: „They bet on me and I lost.” Or: „At a moment that was decisive for me, I failed.” Where is contrition, which the catechism divides into perfect or not perfect, if it is impossible to distinguish between improper behavior at the table and wounding or killing a human being? (s. 67)

## IT APPEARS

It appears that my oeuvre is Christian and even (practically) irreproachable according to the criteria of Catholic theology. I am not so sure, though I like to hear this. Certainly, it stands out against the background of twentieth-century poetry, also Polish poetry, which is agnostic or atheist. Yet the religious content of my poems is not the result of design by a believer; it grew out of my doubts, turmoil, and despair, as they searched for a form. If not for a strong heretical seasoning, the religious content would not have been there. Thus, my resistance to being squeezed into the rubric of „Catholic poet” was well founded (s. 77).

Nowe jednostki rozwijają obecne już w *Piesku* tematy, stanowią jakby kolejne dopowiedzenia, kolejne ogniwa w łańcuchach tematycznych, wchodząc w wielorakie związki z innymi jednostkami. Bywają również adiunkcje częściowe, włączające nowe ustępy w istniejące już jednostki. Parę przykładów:

## Skaza

Poezja i wszelka sztuka jest skazą i przypomina ludzkim społeczeństwom, że nie jesteśmy zdrowi, choćby trudno nam było do tego się przyznać (s. 52).

## A flaw

Poetry, every art, is a flaw and remind human societies that we are not healthy, even if we confess it with difficulty.

*The complex of Tonio Kröger in Thomas Mann: an artist, aware of his affliction, envies average people. Early, I discovered this in my own way*\* (s. 27)

## Miłość wiedzy

[...] Kiedy zginął w wypadku samochodowym, dwaj jego koledzy szkolni brali udział w pogrzebie wielkiego człowieka, zadając po cichu pytania, do których następnie przyznali się głośno, trącając się kieliszkami. Czy żeby zostać wielkim człowiekiem, trzeba już dzieckiem odwrócić się od ludzi? (s. 290).

## Love of knowledge

When he died in a plane accident, two of his classmates took part in the funeral of the great man. *One was a dentist, and one was a farmer. They did not claim to like Victor, but they respected learning* and this led them to ask themselves certain questions afterward over a drink. In order to become a famous man, was it necessary, as early as one's childhood, to turn one's back on people, *as Victor had done?* (s. 182)

\* Tu i dalej zaznaczone kursywą części oznaczają dodane ustępy.

Transformacje wynikają zresztą też z kombinacji różnego rodzaju procedur modyfikacyjnych:

#### Religia i polityka

Są tacy, którzy wolą Nic niż religie z jej politycznym złem. Bo doświadczenie wskazuje, że człowiek owija się w podniosłość, czystość i szlachetność wysokiej sfery ducha, żeby udawać, że nie wie, co robią jego ręce. Tylko gdyby katolicyzm był wolny od takiej podwójności, miałby prawo wytknąć prawosławiu zbrodnię Karadżicza (s. 41).

#### Nihilista popolity

Najpierw umysły wybredne zajmujące się literaturą i sztuką, potem ich światopogląd przenika do coraz szerszych kręgów, aż wreszcie staje się własnością kultury masowej, tudzież znakiem rozpoznawczym umysłów popolitych. Zajęło to jakieś sto pięćdziesiąt lat (s. 40).

#### Religion and Politics

It is understandable that there are those who prefer nothing to religion, especially religion with nationalistic baggage (*Bosnia, Northern Ireland*). There is ample experience to show that men envelop themselves in sublime goals, purity, and the nobility of a highfalutin spiritual domain, in order to pretend they don't know what their hands are doing (s. 22—23).

#### First

First, a fringe of the aristocracy cultivating literature and art, elegant, freed from the coarser superstitions. And churches filled with the pious, the scent of their incense and their prayers. They would come to a common frame of mind. It would take a hundred and fifty years (s. 22).

Jakie wnioski można wyciągnąć z garstki przytoczonych przykładów? Byłoby pewnie zbytym ograniczeniem, uproszczeniem osądzić *Road-side Dog* według kryteriów, jakie stosuje się do zwykłych przekładów. Adiunkcje rzucają nowe światło również na inne zmiany, nakłaniając do oceniania ich też w kontekście natury „gatunkowej” *Pieska przydrożnego*. Pytanie dotyczyłoby więc nie tyle ich „prawowitości” absolutnej, ile ich „prawowitości” względnej, czyli dopuszczalności takich modyfikacji w tekście z natury otwartym, niegotowym. Specyficzna budowa *Pieska przydrożnego*, scharakteryzowana brakiem całościowego zamysłu, sprawia, że zmiany nie przynoszą tekstowi ujmy, jako że nie rzutują negatywnie na odebranie jego sensu, w odróżnieniu od bardziej spójnych tekstów, gdzie oczka sieci wzajemnych stosunków między kolejnymi elementami są węższe i jakakolwiek modyfikacja może przeskadzać ogarnięciu całości. Cięcia, przestawienia, zamiany prezentują się

zatem nie jako akty przemocy wobec pierwowzoru i jego integralności, lecz jako procedury możliwe w świetle jego wewnętrznego niezamknięcia, tak samo jak adiunkcje, a ich arbitralność odpowiada arbitralności tekstu pierwotnego. Umysłne wyrzeczenie się jakiegokolwiek obramowania (np. alfabetycznego, jak w *Abecadłach*) usamodzielnia poszczególne jednostki, czyni je ruchomymi i funkcjonalnie od siebie niezależnymi. Fragmentaryczność sylwy sprawia, że każda jej część jest zarazem nadmierna i niedostateczna (Czapliński, Śliwiński 2000: 278), więc może podlegać zarówno eliminacji (jako że nadmierna), jak i uzupełnieniu (jako że niedostateczna). Zmiany występujące w *Road-side Dog* okazują się w sumie tylko skrajną konsekwencją sylwicznej kompozycji *Pieska przydrożnego*, realizacją wpisanej w nią możliwości — wyrazem swobody, która cechuje tak samo pisanie, czytanie i tłumaczenie sylwy.

#### Literatura

- Czapliński P., Śliwiński P., 2000: *Literatura polska 1976—1998. Przewodnik po prozie i poezji*, Kraków.
- Eco U., 1994: *Dzieło otwarte*, Warszawa.
- Fiut A., 1998: *Moment wieczny. Poezja Czesława Miłosza*, Kraków.
- Miłosz C., 1972: *Prywatne obowiązki*, Paryż.
- Miłosz C., 1977: *Ziemia Ulro*, Paryż.
- Miłosz C., 1979: *Ogród nauk*, Paryż.
- Miłosz C., 1984: *Nieobjęta ziemia*, Paryż.
- Miłosz C., 1986: *Ogród nauk*, Lublin.
- Miłosz C., 1987: *Kroniki*, Paryż.
- Miłosz C., 1990: *Rok myśliwego*, Paryż.
- Miłosz C., 1997a: *Abecadło Miłosza*, Kraków.
- Miłosz C., 1997b: *Piesek przydrożny*, Kraków.
- Miłosz C., 1998: *Inne abecadło*, Kraków.
- Miłosz C., 1999b: *Road-side Dog*, translated by the Author and Robert Hass, Farrar, Straus and Giroux, Nowy Jork.
- Miłosz C., 2000: *Ziemia Ulro*, Kraków.
- Miłosz C., 2001: *Rok myśliwego*, Kraków.
- Miłosz C., 2002a: *Hündchen am Wegensrand*, Aus dem Polnischen und Englischen von Doreen Daume, Carl Hanser Verlag, München-Wien.
- Miłosz C., 2002b: *Il cagnolino lungo la strada*, tłum. A. Ceccherelli, Milano.
- Nycz R., 1996: *Sylwy współczesne*, Kraków.
- O „*Piesku przydrożnym*”, 1998: „Gazeta Wyborcza” (z dn. 15.09.) (wywiad Michała Cichego z Czesławem Miłoszem).
- Opinie o „*Piesku przydrożnym*” Czesława Miłosza, 1998: „Zeszyty Literackie” nr 62, s. 93—102 (tu opinie: Ewy Bieńkowskiej, Wojciecha Karpińskiego, Pawła Kłoczowskiego, Leszka

2 (tu opinie: Ewy Bieńkowskiej, Wojciecha Karpińskiego, Pawła Kłoczowskiego, Leszka Kołakowskiego, Bohdana Paczowskiego, Marcina Sabiniewicza, Barbary Toruńczyk, Jerzego Turowicza, Adama Zagajewskiego).

Skwarczyńska S., 1969: *Kariera literacka form rodzajowych „silva”*, w: *Europejskie związki literatury polskie*, Warszawa.

Zawada A., 1996: *Miłosz*, Wrocław.



SILVANO DE FANTI  
Università degli Studi di Udine

## Zawód: reporter. Powołanie: poeta<sup>1</sup>

Zawód: reporter. To trafna definicja określająca kilkudziesięcioletnią twórczość Ryszarda Kapuścińskiego. Reportaż jest rodzajem pisarstwa ryzykownym, który już z definicji umiera wraz z opisywanym wydarzeniem. Jak zatem wytłumaczyć nieustające powodzenie Kapuścińskiego wśród publiczności i krytyki, światową sławę autora? Czy to możliwe, żeby jeszcze dziś przyciągały czytelnika dawno zapomniane wydarzenia związane z upadkiem władzy cesarza Etiopii Haile Selassie i szacha Persji Rezy Pahlavi? W tekstach Ryszarda Kapuścińskiego z ostatnich trzydziestu lat (niektóre z nich znane są także we Włoszech, jak *Wojna futbolowa*, *Cesarz*, *Szachinszach*, *Imperium*, *Heban*) informacja, skazana na utratę aktualności w szybkim tempie, przechodzi, w drugim rzędzie w porównaniu z refleksją historyczno-kulturalną, w pogłębienie i w reinterpretację doświadczenia osobistego, przybierając styl elegancki i prosty jednocześnie, w zdolność modelowania języka w zależności od poruszanego tematu i jego tła etnicznego.

I tak, w *Wojnie futbolowej* (Kapuściński 1998) język jest zawieszony, w stylu baroku hiszpańskiego; język *Imperium* (Kapuściński 2000) zaś dopuszcza długie zdania, odzwierciedlając prawie bezgraniczną rozciągłość terenu i wielorakość spraw społeczno-kulturalnej rzeczywistości mocarstwa sowieckiego. Inaczej w *Cesarzu* (Kapuściński 1994) autor odwołuje się do arsenału polszczyzny z XVI i XVII wieku, wyczuwając konieczność archaicznej stylizacji, która mogłaby opisać antyczną naturę autorytaryzmu.

Bieg zdarzeń, działania wojenne, posunięcia polityczne, w ogóle wszystko to, co składa się na istotę reportażu dziennikarskiego, zostaje sprowadzone

---

<sup>1</sup> Ze wstępu do: Kapuściński R., 2004: *Taccuino d'appunti*, Udine.

do struktury, w której toczy się historia jednostek. W ten sposób tradycyjny reportaż zostaje wyniesiony do rangi literackiej, aby — jak twierdzi sam autor — wypełnić pustą przestrzeń, znajdującą się między dziennikarstwem i literaturą. Dając pierwszeństwo fabule, umieszczając wewnątrz opisywanych zdarzeń samego siebie jako głównego protagonistę i własne, niepowtarzalne, osobiste doświadczenia wiarygodnego i naocznego świadka, bez zbędnej retoryki i patosu, posługując się rytmicznym stylem o krótkich zdaniach, autor upoważnia czytelnika do zmierzenia się z tekstem w taki sposób, jak z powieścią faktu, historią, przygodą i autobiografią. Kapuściński przeżył osobiście dwadzieścia siedem krwawych przewrotów, unikając czterokrotnie wyroku śmierci, walcząc z malarią i gruźlicą. Fakty są w tej narracji układami realnych postaci, które stanowią element nośny tego, co autora pociąga najbardziej: ewolucji procesu historycznego, widzianej przez pryzmat świadomości, analizy zachowań i emocji istot ludzkich, usytuowanych w różnych kontekstach historycznoliterackich. Proces historyczny więc, którego analiza w niewielkim stopniu sięga do dokumentaryzmu, a raczej do parabol, metafor, staje się pretekstem do opowiedzenia niezmiennych praw, które rządzą światem. Tak też się tłumaczy fakt, że czytelnicy i krytyka zauważyli w agonii imperium Negusa uniwersalne analogie z mechanizmami władzy systemów zachodnich, odkrywanych raz za razem w osobach Gierka, Stalina, Nixona, Thatcher. Ale z drugiej strony taka metaforyka i prawie mechaniczne przedstawienie rzeczywistości opisywanej przez Kapuścińskiego ryzykują ukrycie najgłębszego z przesłań autora, to jest przekonania o ograniczoności eurocentrycznej myśli w analizie zjawisk obcych naszej kulturze. Siła oddziaływania tekstów Kapuścińskiego polega z jednej strony na umiejętności „tłumaczenia” na język europejski języków kultur „egzotycznych”, z drugiej na zbliżeniu się do tak zwanych kultur „niższych”, zbliżeniu humanistycznym, które przeciwstawia się postawom dydaktycznym, arystokratycznym, ironicznym, agresywnym, zrezygnowanym, upominającym, tak rozpowszechnionym w północnej części świata.

Ale to, co czyni z Kapuścińskiego narratora poza wyborną skłonnością literacką do włączania w swoje relacje opisów przyrody, klimatu, atmosfery, stanów ducha jednostki — to przede wszystkim zdolność nadawania ludzkiego aspektu kronikom i przeważnie okrutnej historii światów, dalekich od świadomości zachodniej, poprzez opis duchowości i ciała niepozornych postaci, będących bohaterami, a nierzadko z góry przewidzianymi ofiarami procesów historycznych. To właśnie oni zostają głęboko w pamięci czytelnika, zarówno liczni biedacy i nędznicy napotkani przez autora, jak i jednostki

ustawicznie balansujące między przywilejami władzy i zdyskredytowaniem, jak na przykład dworzanin etiopski, który musiał dopasować grubość poduszki podłożonej pod stopy Hailego Selassie do jego zbyt krótkich nóg. Jest to jakby rzucone z dołów spojrzenie na rzeczywistość historyczną, odkrytą często w jej najgłępszej i szaleńczej wersji.

Narrator, zręczny w stosowaniu najróżniejszych środków stylistycznych i mieszaniny gatunków znajduje — sam określając własne piarstwo poprzez nazywanie ich po prostu „tekstami” — najodpowiedniejszą definicję w malarzkiej formie kolażu i w strukturze *silva rerum*. Ale nie tylko. Ludzka litość i współczucie, które wyraża Kapuściński, stawiając się na równi ze swoimi biedakami, patrząc im prosto w oczy i prawie identyfikując się z nimi po ich wysłuchaniu. To, że Kapuściński osobiście doświadczył wojennej poniewierki i głodu, sprawia, że jego narracja przybiera momentami charakter poetycki. Jest to poezja, która wytryskuje z zatarcia opisu realistycznego, z próby uchwycenia stanu duchowego w sposób tak naturalny dla tego, kto je wyraża. W *Hebanie* (Kapuściński 2001) pewien Afrykańczyk posiada w głowie prawdziwy rezerwat dzikich zwierząt: nie stanowi to poważnego problemu, kiedy wdzięczne gazy i zebry tylko biegają, ale kiedy zaryczy lew — czuje się on naprawdę źle. Takie obrazy, zrodzone z naszej fantazji, mogłyby stać się poetycko-metaforycznym środkiem w opisie śmiesznej i groteskowej sceny. Ale ten ryk jest dramatyczną rzeczywistością, która uniemożliwia bohaterowi znalezienie pracy. Pomiędzy dramatem a poezją rodzi się refleksja o charakterze etycznym.

Przenikająca siła oddziaływania poetyki Kapuścińskiego jest łatwo zauważalna w opisach. Bujna dżungla afrykańska przekształca się w metaforę żywego erotyzmu; albo jest ona lekka i ironiczna, jak w wesołej rozprawie o samobójczych skłonnościach komarów afrykańskich, albo delikatna i ostra w obserwacji śmiertelnego baletu jaszczurki z komarem. Tak więc reportaże Kapuścińskiego stają się tekstami „totalnymi”, skrzyżowaniem gatunków, przemyślanym związkiem obrazów, ekspresywną formą na wysokim poziomie estetycznym o treściach nieustannie podtrzymywanych przez silne wyzucie etyczne, tolerancję, antyprowincjonalizm. W ostatniej analizie: zabawy na dworze w Addis Abebie, masakry między klanami afrykańskimi, walki o władzę w Iranie, składają się na scenografię potrzebną autorowi do wyrażenia własnej myśli i własnych prawd o świecie. Pomimo tego wszystkiego Kapuściński poczuł w pewnym momencie konieczność odbycia jeszcze jednej podróży, już nie do wnętrza dalekich rzeczywistości, ale mającej za cel odkrycie duszy ludzkiej. Do tej podróży wybrał formę poetycką, odpowia-

dającą zresztą jego założeniom, zważywszy na cechy jego stylu prozatorskiego, takie jak siła ekspresywna i zdolność do oddawania syntezy i istoty zjawiska jak najmniejszą ilością słów. Bohaterem jego poezji jest liryczne *ja*, które wyraża jego własne zagubienie, niepokój egzystencjalny, niezdolność do zdefiniowania samego siebie i innych, co zmusza go do zamknięcia się w sobie lub we własnym małym świecie. Ale potrzeba sięgania do krótkiej formy wersyfikacyjnej wywodzi się też z konieczności strukturalnego dopasowania środków literackich, służących do transformacji rzeczywistości.

W wyniku rewolucji elektronicznej i ekspansji środków masowego przekazu świat pojawia się w sposób fragmentaryczny, pełen sprzeczności, w ciągłym ruchu, przedstawiony przez media jako przytłaczająca ilość informacji, z odgórnie uwypuklonymi szczegółami, które wywołują u odbiorcy więcej emocji niż refleksji.

Niemożliwość opisu rzeczywistości w jej wymiarze całościowym zmusza do posługiwania się poetyką fragmentu, poetyką przyswojoną przez Kapuścińskiego przede wszystkim w pięciu tomach wymownie zatytułowanych *Lapidarium* (Kapuściński 1990).

Poezje i *Lapidaria* muszą być czytane w kontekście sposobu wyrażania jego poetyckiej i filozoficznej wizji świata. W 1986 roku został opublikowany tomik poezji zatytułowany *Notes* (Kapuściński 1986), w 1990 pierwszy tom *Lapidariów*. W ciągu tych dziesięciu lat autor nie podróżuje dużo, poświęcając się publicystyce i refleksji; były to lata ponure, ze stanem wojennym w 1981, który pogrzebał nadzieje na demokrację zrodzoną wraz z „Solidarnością”, kiedy zapomniane słowa, takie jak sprawiedliwość, sumienie, honor, godność wróciły na usta Polaków, ale które wkrótce miały zostać znowu pogrzebane i zepchnięte do podziemia.

Klimat pogrążenia i rozczarowania zmetaforyzowany w wizji spustoszonej ziemi, pustynnej przyrody podobnej do tej z Sahel, opisywanej wiele razy — ale tutaj nawiedzonej przez lodowaty wiatr — otwiera zbiór poezji Kapuścińskiego. W czasach niepowodzenia i groźby natura, tak bujna w opisach afrykańskich, ukrywa się przed wzrokiem, przygnieciona dramatem człowieka. Także zachód jesiennego słońca, ze swoim kolorem, zapowiadającym zachód na Saharze, jest fałszem, ukazującym nic innego, jak mijanie czasu, tęsknotę za wolnością promienia słonecznego, który odlatuje jak ptak. Po tej pustyni błakają się ludzie z przerwami w życiorysach, ludzie powierzchowni o złamanym kręgosłupie moralnym, o duszy wplątanej w drut kolczasty jakiegoś wewnętrznego obozu koncentracyjnego. Przedmioty nie zapewniają bezpieczeństwa, siły opuszczają; kto napotka przeszkodę i nie jest w stanie jej po-

konać, zaczyna niszczyć sam siebie, ograniczać do minimum własne potrzeby: a kto ma skromne wymagania, nawet nie wie, że istnieją rzeczy, o które miałby prawo się upominać. Słowa zostały pozbawione ich pierwotnego znaczenia i język nie jest już w stanie pełnić swojej funkcji podpory, nośnika wiedzy i pomocy w orientacji, stając się w ten sposób stereotypowym narzędziem manipulacji, nacisku, karierowiczostwa. Jeżeli jeszcze ktoś znajduje odwagę, aby szerzyć wolność wypowiedzania się, to są to jeszcze: przyroda i drzewa, które proponują najstarsze w świecie narzędzie, a skądinąd zawsze skuteczne do zadania śmierci: prosty kij. I właśnie jak uderzenia kijem rozbrzmiewają niekończące się imperatywy, przemawiające z wyżyn autorytatywnego moralizmu. Człowiek, stojąc wobec dramatów historii, stara się przeżyć, stosując przeróżne strategie. Ludzie, rozpaczliwie uczeplieni jeden za drugim śliskich krawędzi lodowca, mają w tej ostateczności tylko jedno na myśli, przyzwyczaić się do tego cierpienia, pod warunkiem, że sytuacja się nie pogorszy, i nauczyć się kochać porażki, czyniąc z nich prawie powód do dumy. Człowiek może się również pogodzić z nieuchronnością losu, nie skarżąc się i nie obwiniając nikogo, zawierając naturalnej ciągłości istnienia. Ale istnieje jeszcze inny sposób utrzymywania się przy życiu, sposób elitarny i nieśmiertelny, sposób tych, którzy zdołali stworzyć własny i alternatywny świat, świat wielkich artystów i ich nieśmiertelne dzieła. Z Bogiem włącznie. Kiedy twórczość artystyczna nie jest w stanie pominąć rzeczywistości, jak w okresie i w kraju, w którym to Kapuściński tworzył swoje wiersze, artysta staje wobec dylematu: zamknąć się w ciszy lub zmusić się jeszcze raz do uwolnienia głosu, znaleźć odpowiednie, sensowne, silne i nieskażone słowa, które pozwolą wznieść się ponad katastrofę. Wiersze rozsyłane po świecie przeczekują w deszczu niezauważane przez przechodniów, a ich przesłanie dochodzi zdeformowane, jak zniekształcony głos tonących. Intelktualne spekulacje na temat istoty człowieka — reprezentowane w osobie Kanta — zostają przerwane przez augustiański powrót do rzeczy ziemskich.

W dziełach Kapuścińskiego istnieje silne, nieustające współczucie, mówiąc dokładniej, wspólne przeżywanie z nieszczęśnikami. On sam wyznaje w jednym ze swych utworów, że musiał odbyć długą drogę zanim osiągnął sposób myślenia, który bierze pod uwagę szczególną indywidualność człowieka, przekraczającą formy zewnętrzne, przynależności ideologiczne i etniczne. Każda forma władzy jest poniżająca, niesie ze sobą formy wszelkiego zła — brutalność, agresywność, prymitywizm, głupotę, cynizm i wojnę. Zmusza nas ona do myślenia, że zło jest nieodłączne od człowieka, a katastrofa czai się na każdym kroku, prowadzi nas ku najgorszej — według autora — cho-

robie: obojętności. W swojej formie zewnętrznej zło jest towarem przeterminowanym, wulgarnym, banalnym, jak obrzydliwe owady i śmierdząca starzyzna, które człowiek wydobywa ze swojego wnętrza. Kapuściński nie obawia się używania słów „przestarzałych”, jak dobroć, serdeczność, szlachetność, szacunek i etyka w zestawieniu z cynizmem i nihilizmem.

Śmierć, o którą autor otarł się wielokrotnie, jest jeszcze w niewielkim stopniu obecna w pierwszym zbiorze: ciało kobiety tkwiące jeszcze żywo w pamięci, krzyże na fotografiach pomnażane w miarę zwalniania się biegu życia, odejście na palcach, które łagodzi nawet gwałt samobójstwa. Straciła ona znaczenie symboliczne, które w świadomości Polaków wzbudzało przykładowy kult „naszych zmarłych”, spoczywających teraz obojętnie w pokoju. Ale jest ona również — pomimo swej karykaturalności — źródłem życia dla yogina, który pozwala się zakopać pod ziemię na kilka tygodni w zamian za niewielkie datki.

Myślę, że istota i szczytowy punkt poetyki *Notesu*, także z powodu jego uroczystej formy metrycznej jedenastozgłoskowca, znajduje się w tekście *Już wyglądamy ciebie nieustannie...*: oczekiwanie niezidentyfikowanej istoty, zapowiedzianej przez pogańskich bogów i jasnowidzów, która nadchodzi w ciszy i po kryjomu, pozbawiona znaków władzy i symboli metafizycznych, przyprowadzając tylko o bicie serca: wolność? Nie wydaje się aktem skromności nadanie tytułu *Notes* zbiorowi o charakterze lirycznym.

Dla Kapuścińskiego kartka, na której zapisuje notatki jest niczym paleta dla malarza, gdyż notować w jego pojęciu znaczy też malować, przeżywać doświadczenie estetyczne, uczucie tworzenia: strona bogata w notatki, przekreślenia, poprawki, podnosi się do rangi rysunku, obrazu, literatury w momencie powstawania.

Drugi zbiór, sporządzony na podstawie maszynopisu autora i zaproponowany w wersji dwujęzycznej włosko-polskiej pod tytułem *Nowe notatki* w tomie *Taccuino d'appunti* (Udine 2004) — nie był nigdy zaprezentowany w całości, nawet polskiemu czytelnikowi. Jeżeli w *Notesie* liryczne „ja” pojawiło się zwrócone ku sobie samemu pod ciężarem historii, teraz zostaje opisane poprzez zachowanie egzystencjalne, wywołane przez to, co autor definiuje jako postmodernistyczne formy życia społecznego: anonimowość, najściślejsza prywatność, życie bez wstrząsów. Z perspektywy antropologicznej współczesność jest jak nowe dzieciństwo: od tysiącleci człowiek musiał się przystosowywać do środowiska naturalnego, teraz musi od początku przystosować się do warunków stworzonych przez samego siebie. Człowiek przeciętny, ten, który nie zdołał przybrać postaci *homo informaticus*, zamyka się

we własnej niedostrzegalności i obcości; postępuje naprzód komunikacja globalna, ale stosunki międzyludzkie pozostają powierzchowne. Będąc świadomym zajmowania coraz mniejszej przestrzeni i będąc coraz mniej dostrzegalnym, człowiek doznaje uczucia pomniejszenia, traci własny wymiar. Oddala się od innych i od samego siebie, niezdolny do zapewnienia egzystencji własnej formy. Potęguje się obojętność, niemoc, drażliwość i nienawiść wobec innych, świat zewnętrzy staje się wrogi już z definicji, prowokując reakcje odrzucenia, często gwałtownego, które stawiają na równi człowieka ze społeczeństwem rozwiniętego i członka wspólnoty plemiennej.

Potok słów wylewany przez środki masowego przekazu budzi podejrzenie co do ich wiarygodności, te słowa przekrzykują głos wewnętrzny. Zanika zdolność do zdziwienia, a kiedy jej brak, przestaje się myśleć i czuć. Zwalnia się od odpowiedzialności, unika się tych, którzy cierpią, aby nie mieć poczucia winy. Podmiot refleksji humanistycznej nie jest już człowiekiem wykorzystywanym, ale manipulowanym. Można by znaleźć schronienie w ciszy, poszukiwanej w tych wierszach niemalże z rozkoszą. Ale w dzisiejszym świecie, aby doznać ciszy, trzeba zorganizować prawdziwe wyprawy. Może szukać jej wśród gwiazd? — pyta autor. Astronomowie mówią, że Droga Mleczna jest pełna nieustającego hałasu przelatujących ze światem meteorytów i komet!

Koncepcja bólu wywodzi się u Kapuścińskiego z biblijnego pierwowzoru cierpiącego Hioba. Jest to degeneracja, poniżenie, porażka osobista, która nie pozwala się skoncentrować, przeszkadza w pracy. Człowiek dotknięty chorobą, spływa do swojego wnętrza, zamyka się w granicach własnej osobowości; choroba jest czasem straconym, który pozostawia po sobie pustynną przestrzeń. Każdy ból jest także niszczącym doświadczeniem mistycznym, preludivium śmierci, oczekiwaniem ostatniego, ostatecznego bólu. Śmierć opisana antropomorficznie, jako swego rodzaju pilny listonosz o niezawodnej pamięci, nabiera tutaj w ostateczności posmaku apotropaicznego, aby w następstwie przyjąć konotacje autobiograficzne: śmierć przyjaciółki, z którą był umówiony, czy poety alkoholika, autora niewielkiej liczby utworów, żołnierza rannego podczas jednej z wielu wojen w Afryce. Uścisk dłoni, letnie pozdrowienie wątlej ręki, zapowiada chłód jesienny; bezsenna noc naprowadza na myśl atak serca; róża, która więdnie w *Notesie*, przemienia się w liść, który odrywa się na zawsze od gałęzi. „Śmierć skazuje na równość”, podporządkowuje temu samemu prawu natury, któremu podlega rzeka, szukająca oceanu, w którym potem ginie, powierzając nas w końcu lodowatym i mrocznym zaświatom. Nie ma żadnej nadziei w zaświatach: Bóg jest wspaniałą biernością, „możliwą formą naszej fantazji” (wykorzystywaną przez pomysłowych

ludzi i traktowaną jak narzędzie), który na końcu naszej ziemskiej podróży pozwala, aby prosić go o łaskę. Dowód istnienia Boga — nie tego transcendentnego i pozaziemskiego, ale tego zindywidualizowanego, prywatnego — jest w naszych dziełach i w naszym działaniu i właśnie nasze czynności sprawiają, że możemy kosztować wiecznego życia na ziemi.

Kapuściński zawsze widział w podróży możliwość owocnego doświadczenia świata, pogłębienia jego tajemnic i jego prawd, które stają się potem refleksją, filozofią. W każdym razie, w tym zbiorze przeważa poetyka odezwania, uraz spowodowany podróżą, która zawiera w sobie coś ostatecznego, głęboki smutek utraty. Przy każdym wyjeździe z czegoś się rezygnuje, po każdym wyjeździe może już nie być powrotu. Przelot z Europy do Ameryki odbywa się wzdłuż tego samego półokrągłego łuku, jaki kreślą żyły w nadgarstku. Przebyta droga ma w dalszym ciągu sens w podręcznikach geografii, ale dla nas przestaje istnieć w momencie, kiedy zostawiamy ją poza sobą. Odległość zabija, jeżeli nie istnieje nadzieja, że przestrzeń zostanie pokonana przez osobę, którą opuściliśmy. Oczekiwanie powrotu nie pozwala cieszyć się pięknem natury, osiągnięcie nieznanego i upragnionego celu może się skonkretyzować w odkryciu martwego horyzontu. Z biegiem lat życie staje się coraz bardziej podróżą w głąb naszej przeszłości i nas samych, w poszukiwaniu ulotnych chwil, które minęły na zawsze. Przywołujemy czas, miejsca, osoby z naszych stron, miasteczko Pińsk, gdzie nieruchome twarze patrzą z małych okien, podczas gdy niespodziewanie pojawia się czarna postać rabina rozglądającego się nerwowo dookoła i który rozumie, że pomieszał dwa różne wymiary, i wraca pośpiesznie w zaświaty. Zaczynamy przeglądać stęsknionym wzrokiem zdjęcia, które ujmują prostotę zapadłej prowincji. Z wysiłkiem przychodzą na pamięć przeżyte miłości, wojna światowa odżywa we wspomnieniach ucieczki przez pola, niczym szczury. Pozostają żywe nuty, muzyka ulubionych kompozytorów.

Czy wobec tego nie pozostaje nic innego, jak zdefiniowanie poezji Kapuścińskiego jako pesymistycznej? Przecież autor wiele razy ostrzega przed pozornością głębi myśli pesymistycznej i z kolei płaskością, naiwnością tej optymistycznej. Nie możemy uważać za punkt odniesienia nieodłączności zła w istocie i w naturze życia. Gdyby tak było, samo życie nie mogłoby istnieć, podczas gdy jest ono także tworzeniem, a więc zjawiskiem pozytywnym, optymistycznym. Liryczne *ja* w *Nowych notatkach*, chociaż przepełnione bólem, bezbronne, nostalgiczne, zachowuje pragnienie tworzenia, które realizuje się w formach miłości. Miłość jest jak sen, jak wieczny i prosty śpiew, ten z deklaracjami wyrażonymi w parzystych rymach, który zmienia barwy



i zapachy życia; ale jest też miłość negatywna, która przynależy do królestwa ciemności, narcystycznie pulsująca dla samej siebie. Jest też miłość erotyczna, która w jego poezji, szczególnie w lekko ironicznym wierszu *Fin de siècle*, jest opisana poetycko-stylistycznymi chwytami dekadencckimi początków dwudziestego wieku, podczas gdy w *Lapidariach* — i tu podmiotem jest sam autor — wybucha ona natychmiastową zmysłowością na widok odkrytego uda młodej kobiety leżącej na trawie, która zaciemnia całkowicie wizję wspaniałej architektury Radcliffe Square w Oxfordzie. Albo na widok — zawsze podniecający — jakiejś osoby (nie widać, czy jest to kobieta, czy mężczyzna) rozbierającej się w oknie.

Najwyższa nagroda twórczości zawiera się dla Kapuścińskiego w pisaniu, a dokładniej w etapach procesu jego tworzenia. Pisanie nie jest odpoczynkiem. Czasem — mówi Kapuściński, trud pisania przewyższa trudy podróżowania, a podróż ma charakter odkrycia, ale także smak happeningu. Zapisany arkusz papieru, poprzekreślany czy zapełniony na nowo, jest polem bitwy między tworzeniem a zniszczeniem; poszukiwanie właściwego sposobu wyrażenia jest nieuporządkowaną i chaotyczną wojną z rozkazu wyższych stanów objętych paniką. Poezja — to coś wiecznego i niezdefiniowanego, które „nie ma nic wspólnego z niczym”, ta świątynia, w której chłodzie niewielu wybrańców ma zdolność wykucia ciepłem umysłu „zastygłych płomieni” słów — może znaleźć pożywkę wszędzie, także na przykład w encyklopedii natury. Podstawą jest znalezienie głównego wersu, pierwszego zdania, które w myśli jest zawsze przypadkowe, spontaniczne, zaskakujące dla nas samych. Wielkość sztuki wyraża się tam, gdzie zaczynamy się zbliżać, dotykać tego, co jest niewidoczne, to, czego istnienie przeczuwamy, ale co musimy dopiero znaleźć. W zdolności przenikania powierzchni, w docieraniu do głębi zjawisk, w odkrywaniu wnętrza rzeczy i w nadawaniu temu odkryciu formy, wyraża się talent.

*Tłumaczyły Agnieszka Szol, Irena Putka, Patrycja Maselli*

#### Literatura

- Kapuściński R., 1986: *Notes*. Warszawa.  
Kapuściński R., 1990: *Lapidarium*. Warszawa.  
Kapuściński R., 1994: *Cesarz*. Warszawa.  
Kapuściński R., 1998: *Wojna futbolowa*. Warszawa.  
Kapuściński R., 2000: *Imperium*. Warszawa.  
Kapuściński R., 2001: *Heban*. Warszawa.  
Kapuściński R., 2004: *Nowe notatki*. Udine.



VINCENZO BOVA  
Politiche dell'Università della Calabria

## „Solidarność”, podział i władza: proces demokratyzacji w Polsce

Ten artykuł, chociaż syntetyczny, przerzuca karty historii Polski od czasów powojennych po dzień dzisiejszy i odnosi się przede wszystkim do analizy mechanizmów uprawomocnienia, będących u podstaw władzy, które — choć przy użyciu odmiennych metod i form, były stosowane przez trzech wielkich protagonistów zbiorowych: partię komunistyczną, ruch „Solidarność” i Kościół katolicki.

O pochodzeniu społeczeństwa postkomunistycznego

Rozpocznę od twierdzenia, że narodzin społeczeństwa postkomunistycznego nie należy szukać pod gruzami muru berlińskiego, lecz w pierwszych latach po głośnych wydarzeniach polskiego października 1956 roku. Spróbuję w toku wywodu udowodnić to twierdzenie (głębsza analiza Bova 1997). Ten właśnie rok stanowi czas przejściowy, gdyż jest pierwszym krokiem do formowania się kolektywnego ruchu, którego głównym celem jest przededefiniowanie prawowitości i przywilejów władzy socjalistycznej i jest też chwilą ogólnego rozczarowania wobec niemal mesjanistycznych oczekiwań stworzenia perfekcyjnego społeczeństwa opartego na ideologii marksistowskiej.

Po roku 1956 kryteria prawowitości władzy partii komunistycznej znajdowały coraz mniej poparcia i naśladowców, w porównaniu do celu, jakim było „budowanie socjalizmu”. Od tego momentu kwestia ta była powodem ogólnego rozczarowania w Polsce. Szczególnie po ostrych represjach, po protestach studentów i intelektualistów w 1968 w Polsce stanie się jasne, że

władza wygrała, ponieważ wydaje się, że nie ma już przeciwników. Ale równocześnie nie ma też już interlokutorów poza własną sferą. Nie ma już niczego do pokonania i na czele społeczeństwa stoi sama (Flores D'Arcais 1979: 9).

Edward Gierek, który zastąpił Gomułkę po proteście robotników w 1970 nie będzie już mówił o budowaniu socjalizmu, będzie natomiast obiecywał Polakom „drugą Polskę”, bardzo uprzemysłowioną i gwarantującą dobrobyt całemu społeczeństwu (por. Kuczyński 1981). „Strategia dynamicznego rozwoju”, której niepowodzenie będzie widoczne już po kilku latach, ma więcej wspólnego nie tyle z hasłami socjalizmu, co z „propagandą sukcesu, która bezczelnie się związała z dobrymi starymi tradycjami stalinizmu” (Me-tais 1982: 77). Podobnie o zbudowaniu socjalizmu nie będzie mówił Jan Kania, który, zbierając potrzaskane okruchy „drugiej Polski” i stojąc wobec narodzin „Solidarności”, pamiętał będzie tylko o realnym socjalizmie i o jego międzynarodowych zobowiązaniach:

Dziś trzeba powiedzieć głośno, że są granice, których nie możemy przekroczyć. Wszystkie nasze doświadczenia potwierdzają, że socjalizm i bezpieczeństwo Polski są kwestiami, których nie można rozdzielić<sup>1</sup>.

Jeszcze mniej będzie mógł o tym powiedzieć generał Wojciech Jaruzelski, u którego jedyne uprawomocnienie władzy będzie bazować na pożytku z zastąpienia Armii Czerwonej wojskiem polskim w chwili, w której będzie należało zdusić nowo narodzony ruch „Solidarność”. W socjalizm jako nośnik prawa i dobrobytu społecznego nie będą wierzyć już robotnicy, ale jednocześnie tej wiary nie będą mieć również ci, którzy dysponują władzą i którzy przeniosą na inne dziedziny starania o poparcie społeczne. Idee „budowania socjalizmu” zastąpi bardziej pragmatyczna praca — zbudowanie tego, co Piotr Sztompka zdefiniował jako „kulturę bloku”<sup>2</sup>, która — według

---

<sup>1</sup> Cytat pochodzi z wypowiedzi J. Kani w Nowej Hucie z 5 listopada 1980, przytoczonej w: „Problèmes politiques et sociaux”, nr 417, 19 giugno 1981, s. 160.

<sup>2</sup> „Poprzez narzucenie pewnych form organizacyjnych i stworzenie podobnych instytucji, podobnego modelu życia, podobnej ideologii w wielu państwach Europy centralnej i wschodniej, i poprzez umacnianie ich przez pokolenia, reżim komunistyczny stworzył wspólny model kultury, inny niż kultura narodowa i stosunkowo odizolowany od kultury światowej: jedyny zespół wartości, reguł, norm, kodów, standardowo typowych dla bloku jako jedności. To zjawisko możemy nazwać „kulturą bloku” (Sztompka 1995: 74).

tego autora — będzie miała jeszcze wiele lat później wpływ na proces transformacji demokratycznej.

### O naturze „Solidarności”

Podpisanie Porozumienia Gdańskiego 31 sierpnia 1980 stanowi w oczach światowej opinii publicznej nieoczekiwane zdarzenie historyczne, które ma wartość większą niż może mieć zgoda zawarta pomiędzy władzą a związkiem zawodowym, wydarzenie to zdefiniowano jako podpis na traktacie pokojowym pomiędzy „dwoma wielkimi potęgami” (Singer 1980: 5).

Gotowość komisji rządowej i ruchu robotniczego do podpisania zgody w Gdańsku wzięła się, oczywiście, z wielu źródeł. Robotnicy reprezentujący całe społeczeństwo przeciwstawili sile biurokracji, sile prawa, aparatowi policyjnemu, porozumieniom międzynarodowym i przewodniej roli partii komunistycznej — siłę jedności, etyki i solidarności, a także nieuniknioną potrzebę rozwoju, potrzebę poprawy jakości życia i demokratycznego uczestnictwa w życiu państwa. Przed rządzącą ekipą polityczną wyłoniło się społeczeństwo cywilne zdecydowane na odebranie kredytu zaufania, które pomimo lepszych i gorszych momentów trwało przez ostatnie 30 lat. Ruch społeczny, który żądał wówczas zmodyfikowania życia państwa — bez odwoływania się do działalności podziemnej albo do przemocy — zwrócił się z prośbą do władz o potraktowanie ich inicjatywy jako rozpoczęcia polityki, opierającej się na szacunku wobec ludzi i ich kultury.

To wydarzenie jest rewolucyjne, ponieważ w polityce, ekonomii, kulturze postawiono kwestie, które nie podlegają negocjacji i to spowodowało, że zachwiał się model, na którym opierało się istnienie systemu kierowania państwem.

Ruch robotniczy jest podmiotem historycznym, który włożył swój wkład w tworzenie wewnątrz narodu systemu zdolnego do zbudowania projektu alternatywnego wobec tego, który obiecywała — lecz nie przestrzegała — ukonstytuowana władza<sup>3</sup>. W Polsce ruch robotniczy przyjął na siebie rolę realnej siły wykonawczej władzy, którą społeczeństwo sobie zdobywa oraz przyjęło obowiązek przekształcenia „niezadowolenia ogólnego w poparcie społeczne” (Kołakowski 1982: 8). Paradoksalnie w Polsce stworzenie w krótkim czasie nowoczesnego ruchu robotniczego odwróciło się przeciw samemu twórcy tego procesu, przeciw państwu socjalistycznemu. Stopień

---

<sup>3</sup> O robotniczej naturze „Solidarności” zob. w: Tonini 2002.

spójności, który osiągnął ruch robotniczy, jego nowa zdolność organizacyjna, mają korzenie w nieudanych przewrotach, w źle sformułowanych żądaniach.

To nowe wydarzenie historyczne, rozpoczęte dzięki ewolucji społeczeństwa, stanowiło zbieżność zainteresowań kulturalnych i interesów materialnych pomiędzy ruchem robotniczym i resztą narodu. Ewolucja form konfliktu społecznego stworzyła warunki do przejścia od niezorganizowanych i improwizowanych protestów — niezdolnych z tego powodu do zainteresowania całego społeczeństwa — do kreacji „Solidarności” jako wyniku solidarnego i kulturalnie zaawansowanego narodu<sup>4</sup>.

Pojawienie się pod koniec wieku ruchu robotniczego, który uczestniczył w konflikcie z władzami okupacyjnymi — pisze Jasińska-Kania — czyni zbieżnymi antagonizmy klasowe i narodowe, co daje powód do uformowania się poczucia wspólnoty klasowej i narodowej u robotników polskich (Jasińska-Kania 1982: 107).

Chłopi, intelektualiści, studenci zacierają stare nieporozumienia i idą nie obok ruchu robotniczego, lecz wraz z nim. Osiągnięcia i upór pojedynczych osób oraz całych grup ludzi w dążeniu do oddzielenia dziedzin i środków rozwoju od władzy politycznej pozwoliły zlikwidować podziały, a nie je pogłębiać, co propagował reżim. Istnienie wewnątrz państwa „paralelnej Polski” z kulturą i sposobem życia innym niż to oficjalne — z biegiem lat przyciągało coraz szersze kręgi społeczeństwa, a co za tym idzie ograniczyło możliwości władzy reżimu i pozwalało na rozwijanie relacji, które zachowywały nietkniętą i nie poddającą się manipulacji nadzieję na zmianę. „Solidarność” zaczyna być więcej niż związkiem zawodowym, w sensie, w którym normalnie rozumie się to słowo, tworzy bowiem oryginalny ruch ludzi i idei, symbol sposobu bycia Polaków zgodny z ich własnymi tradycjami. To, co najmocniej wzmocniło związek wśród wszystkich kręgów społecznych, to historyczne porozumienie, które się zawiązało pomiędzy ruchem robotniczym a kościołem. Podobny sposób postrzegania religii przez dużą część społeczeństwa polskiego albo przynajmniej tradycyjny szacunek wobec walorów chrześcijańskich dały podstawę koncepcji życia, wokół którego zjednoczyły się ruch robotniczy i reszta narodu. Kościół był miejscem, gdzie było możliwe mówić prawdę i żyć w prawdzie, doświadczać solidarności i kultury alternatywnej wobec stylu życia proponowanego przez reżim. Kościół dzielił kłopoty ruchu robotniczego i nie podporządkowywał się władzy. Wszystko to

---

<sup>4</sup> Na ten temat pozwalam sobie odesłać czytelnika do mojej pracy: Bova 2003.

spowodowało, że w historii Polski komunistycznej kościół dla wierzących i niewierzących, dla całej opozycji, stał się nieuniknionym punktem odniesienia, jedynym, z którym przed narodzinami „Solidarności” władza musiała się liczyć.

Ruch sierpniowy 1980 deklarował program solidarności społeczeństwa, dla którego nie istniała różnica pomiędzy walką o chleb a wolą obrony kultury narodu. W tych latach pisze Jan Kołakowski:

Sytuacja w Polsce po zachowaniu koniecznych proporcji przypomina w zaskakujący sposób tę, w której żyją pracownicy z Trzeciego Świata. Katastrofalna sytuacja ekonomiczno-społeczna nacechowana dużym stopniem zależności od zagranicy i od władzy, której autorytaryzm jest równoważny ze słabością i nieumiejętnością gospodarowania. Z tego wynika, że w Polsce, jak i w Trzecim Świecie ruch robotniczy nie może tylko być związkiem zawodowym w sensie „zachodnim”, w ścisłym znaczeniu tego słowa, ale musi być globalnym ruchem socjokulturowym, powołaniem społeczeństwa i narodu (Kołakowski 1982: 28—40).

Te cechy szczególne „Solidarności” zostały bardzo dobrze wyjaśnione przez francuskiego socjologa Alaina Touraine’a, który na zakończenie ankiety prowadzonej we współpracy z członkami polskich związków zawodowych twierdzi, że wydarzenia sierpnia 1980 spowodowały *totalny ruch społeczny* z podkreśleniem, że „jest on równocześnie demokratyczny i przywracający świadomość narodową w opozycji do zależności obcej i do walki klasy robotniczej” (Touraine, Dubet, Wiewiorka, Strzelecki 1982: 33).

„Solidarność” nie jest formą ideologicznego przymusu czy zwyczajnym przywróceniem ruchu robotniczego, ale jest radykalnym żądaniem innego modelu życia, w którym prawda o człowieku doświadczona w kręgu tego, co możemy zdefiniować jako „kulturę Solidarności”, zostanie wyrażone z siłą, która może zmienić wszystkie aspekty życia społecznego.

Giuglielmo Meardi, po uważnej analizie porównawczej najważniejszych artykułów, które ukazały się w naukowej prasie międzynarodowej, podkreślił robotniczą naturę „Solidarności”, ale rozsądnie uznał, że „przypadek Polski to prośba o rozwój bardziej kulturalnej i mniej materialistycznej koncepcji klasy robotniczej” (Meardi 2002: 70). Słowa Alana Touraine’a opisują wspaniale pewną nowość, którą można odnotować w naturze „Solidarności”:

do niedawna silne było jeszcze przekonanie rodem z zeszłego wieku, które mówiło, iż istotne mogą być tylko ruchy społeczne, które podą-

żają „w kierunku historii” i które skierowane były przeciw staremu reżimowi w imię postępu, w tej koncepcji siły społeczne postrzegano jako wojsko komenderowane przez władze polityczne i przez ideologów, którzy mieli zdefiniować sens historii. [...] Załamanie się tego starego wyobrażenia nie było nigdy tak oczywiste, jak wówczas, kiedy nastąpiła w Polsce „Solidarność”. Wezwanie do postępu nigdy nie zostało zastąpione tak otwarcie apelem o prawa człowieka i o wolność. Ruch społeczny, który szukał w historii potwierdzenia własnych praw, może teraz dopiero je znaleźć w wewnętrznym apelu o wolność. Od tej chwili sprzymierza się z moralnością — a władza sprzymierza się z nauką. Stąd wynika pragnienie ludzi, aby przeżywać w sposób wyjątkowy i to od zaraz ten typ związków społecznych, które pragną ustanowić w przyszłości dla wszystkich. Natomiast działacze ruchów społecznych starych czasów chcieli być konstruktorami przyszłości, której, gdyby ją zobaczyli, nigdy by nie rozpoznali — i organizowali własne akcje o charakterze walki zbrojnej, przesuając transformację swojego i kolektywnego sposobu myślenia na nieokreślone „potem”. Solidarność nie przygotowywała przyszłej, na nowo zbudowanej Polski, ale żyła tą budową każdego dnia (Touraine, Dubet, Wiewórka, Strzelecki 1982: 237—238).

Podobnie piszą Linz i Stepan:

Wziąwszy pod uwagę trudności opozycji w walce przeciw dobrze zorganizowanemu państwu, należy widzieć oczywistą taktyczną i strategiczną potrzebę, aby działać w sposób spontaniczny, natychmiast i nieformalnie. Niedostrzegalnie wszystkie te aspekty stały się standardem etycznym zachowania indywidualnego i kolektywnego. W sumie taki język i zachowanie tworzą to, co niektórzy intelektualiści polscy nazywają „etycznym cywilnym społeczeństwem”, co bez wątpliwości było jedną z najnowocześniejszych i najważniejszych kreacji opozycji polskiej i, ostatnio, polskim zwroćciem się ku demokracji (Linz, Stepan 2000: 79).

Ten proces został dobrze opisany przez Bohdana Cywińskiego językiem, który odsyła w sposób sugestywny do dynamiki „rodzenia się ruchów społecznych”:

to, co się stało w Polsce było przede wszystkim transformacją świadomości. Skrępowanie wobec niesprawiedliwej sytuacji zmusiło ludzi do zmian w sobie samych, i mówiąc prawdę, wygrywać ze swoim



strachem i swoim egoizmem. Stali się solidarni, odważni, odpowiedzialni. Ludzie stali się wolni zanim inni dali im wolność (cyt. za Geinazzi 1981).

Podsumowując: to, co pozwoliło w 1980 narodzić się „Solidarności” i 9 lat później przemienić ją w partię polityczną, to jedność kulturalna i wspólnota interesów, które powstały pomiędzy ruchem robotniczym a resztą narodu. Uгода, do której doszło między klasą robotniczą a kościołem katolickim, wzmocniła ten związek. Istnieją jeszcze dwa inne elementy, które definiują osobliwość „Solidarności”: niemożność oddzielenia świadomości potrzeb materialnych społeczeństwa od kwestii identyfikacji społecznej i od potrzeby uczestniczenia w demokracji, a wreszcie — wcale nie mniej ważna kwestia — istnienie wspólnego wroga, partii komunistycznej, która ogarnęła system ekonomiczny, społeczny i polityczny. To wszystko spowodowało, że kościół i „Solidarność” musiały się całkowicie zjednoczyć, by móc stanowić opozycję dla partii.

Po pojawieniu się „Solidarności” poprzednie organizacje kulturalne, polityczne i społeczne (niezależne od kontroli rządu) połączyły się w nowy ruch społeczny i uczestniczyły w rozwoju „Solidarności”, rezygnując ze swej własnej indywidualności<sup>5</sup>.

To dynamiczne połączenie, które można łatwo zauważyć w kraju narodzin ruchu społecznego, towarzyszy doświadczeniu „Solidarności” przez około 10 lat: od podpisania porozumień sierpniowych aż do okresu istnienia podziemia po zamachu stanu Wojciecha Jaruzelskiego i potem aż do momentu, w którym ruch stał się partią polityczną i wygrał wybory.

#### Od połączenia do podziału

Lata 90., które nastąpiły po runięciu „wielkiego wroga”, doprowadzają do kryzysu tożsamości ruchu oraz możliwości reprezentowania jego wartości i spraw rozpowszechnionych w byłej Polsce Ludowej. Udział społeczeństwa w budowie Polski postkomunistycznej opierał się na mnożeniu pól równouprawnienia, w którym społeczeństwo miało sposobność odnalezienia własnej osobowości i własnej wizji kraju.

O ile w latach 80. możliwość określenia swojej przynależności ograniczała się do wyboru pomiędzy dwoma wyłącznymi formacjami: „Solidarnością”

---

<sup>5</sup> W tym sensie symboliczny jest fakt, że KOR podczas spotkania na I Kongresie „Solidarności” ogłosił rozwiązanie komitetu i połączenie się z „Solidarnością”.

i partią rządzącą, to lata 90. przyniosły wielość możliwości działań politycznych. Cecha ta jest typowa dla procesu instytucjonalizowania ruchów społecznych:

podczas gdy w kraju przemian mamy do czynienia z przejściem od różnorodności do jednolitości, w momencie wychodzenia z okresu przejściowego mamy do czynienia z przejściem z jednolitości do zróżnicowania. To znaczy, że rozpoczęcie procesu jest homogeniczne, proces instytucjonalizacji jest natomiast heterogeniczny (Alberoni 1981: 223).

Po 1989 w Polsce nastąpiła eksplozja organizacji ulokowanych ideologicznie pomiędzy partią komunistyczną a Solidarnością, co zakończyło obowiązkowy monolityzm w polityce. To, co stanowiło doświadczenie jedności, stało się pamięcią mityczną:

rozcłonkowane grupy byłej „Solidarności” uważają się za jej spadkobierców i wobec tego nie wydają alternatywnych programów ani nie starają się sami stworzyć innych partii z innym programem. Dyskusje etyczne na temat wartości nie podlegającym negocjacji pozostały dominującymi tematami politycznymi, nie stały się nimi natomiast partie, które miały strukturę apolityczną i powstawały jak grzyby po deszczu (Linz, Stepan 2000: 84—85).

Wybory w 1993 pokazały jasno, że

linia podziału pomiędzy siłami spadkobierców „Solidarności” i partii postkomunistycznych może jeszcze zaważyć na wyborach i na porozumieniach między koalicjami. Linia ta ma jednak inne znaczenie niż napięcie pomiędzy „Solidarnością” a reżimem komunistycznym kilka lat wcześniej. W grę wchodzi teraz ważne kwestie polityczne i sprawy społeczne, a już nie kwestia istnienia starego reżimu. Czasy koalicji przeciw reżimowi i nieprzekraczalnej przepaści pomiędzy „nimi” i „nami” skończyły się” (Cotta 1995: 279—295).

„Wybuch” „Solidarności” był niezbędny z wielu powodów, które zostaną zwięźle opisane dalej. Pierwszym powodem jest jedność ruchu społecznego. Jak powiedziano wcześniej, „Solidarność” jest formacją całego społeczeństwa i równocześnie związkiem zawodowym, ugrupowaniem uczestnictwa demokratycznego i ruchem wyzwolenia narodowego. Formacja ta, przekształcając

się w partię polityczną, stanęła oczywiście wobec konieczności zweryfikowania własnej struktury organizacyjnej i określenia spraw, za które powinna wziąć odpowiedzialność — co musiało się stać, aby wypełnić puste miejsce, które powstało po upadku aparatu państwowego, który dotąd dominował całe życie kraju. Członkowie „Solidarności” zostali postawieni przed faktem dokonanym — stali się tymi, którzy rządzą, liderami partii, związkowcami, a poza tym musieli również zrestrukturyzować wszystkie dziedziny życia społecznego (przedsiębiorstwa, komunikację, edukację itd.), które po upadku komunizmu stanęły wobec możliwości przeorganizowania się i rozpoczęcia działalności w nowych warunkach. Wolna przestrzeń, która powstała wraz z upadkiem reżimu jest okresem wielokrotnionej działalności „Solidarności”, która znajduje wyraz w różnych dziedzinach, spotykając się z różnorodnym odzewem i dzieląc odpowiedzialność oraz strategię rządzenia.

Drugim powodem, ściśle związanym z pierwszym, będącym silnym środkiem spajającym, jest uczucie strachu przed silnym wrogiem. Wraz z końcem PZPR i jeszcze bardziej wraz z upadkiem reżimu w byłych republikach ludowych i w samym Związku Radzieckim — jedność ruchu komunistycznego, jako czynnik niezbędny dla swojej własnej egzystencji, nie była już jedyna i najważniejsza, stała się tylko jedną z opcji. Już nie trzeba było ukrywać różnic i powstało pytanie: „jak” i „którędy” musi być przeprowadzone przejście do demokracji. Wobec tego pytania zanikła umiejętność definiowania wspólnych celów. Po dojściu „Solidarności” do władzy wynurzyły się różnorodne wyobrażenia dotyczące jej działalności, ale nie tylko: obok tradycyjnych subkultur zrodziła się wielość organizacji, które zaproponowały różne projekty stworzenia państwa postkomunistycznego. Wszystko to w systemie politycznym, w którym

funkcja reprezentacyjna jest bardzo skomplikowana [...] ponieważ, pomimo że celem [...] było stworzenie społeczeństwa i ekonomii rynkowej, tylko niewielka część społeczeństwa rościła rzeczywiste pretensje materialne (w opozycji do potencjalnych potrzeb teoretycznych) w chwili rozpoczęcia procesu transformacji i właściwych temu procesowi reform. A jest oczywiście bardzo trudno reprezentować roszczenia materialne, które jeszcze nie istnieją (Linz, Stepan 2000: 76).

Trzecim powodem jest otwarcie gospodarki rynkowej.

Po początkowej eksplozji euforii, podtrzymywanej też przez myśl, że wprowadzenie wolnego rynku rozwiąże wszystkie problemy ekono-

miczne, wynurzyły się pierwsze, wielkie problemy: po pierwsze wolny rynek (zwłaszcza w pierwszej fazie niekontrolowanego odrodzenia) ukazał wszystkie swoje nieludzkie strony, po drugie, zrodziły się pierwsze dyskusje na temat strategii, jaką należy zastosować oraz konieczność sformułowania i zastosowania nowych praw (Grilli Di Cortona 1989; Grilli Di Cortona 1994: 215).

Ostatnim powodem podsumowującym ogólną sytuację jest pewne zacieraanie się różnic w bloku partii rządzących wobec trudności wynikających z rozłamu, jaki nastąpił pomiędzy oczekiwaniami związanymi z upadkiem komunizmu a umiejętnością podjęcia rządów. Wysoki procent wstrzymujących się od głosowania<sup>6</sup> i spory między formacjami politycznymi, nawet jeśli opierają się na tym samym źródle kulturowym, wskazują w sposób bardzo widoczny pomnażanie się jednostek uczestnictwa politycznego, czemu odpowiada niebezpieczna niechęć i dezorientacja tych, którzy w tych ramach powinni znaleźć swoich przedstawicieli.

Wydaje się paradoksalne, że Polska, która otworzyła drogę postkomunizmowi, jest wśród krajów byłego bloku sowieckiego tym, w którym pomimo stworzenia wielu nowych partii, notuje się niewielki stopień utożsamiania się obywateli z poszczególnymi partiami. Tylko 17% Polaków w latach 1990—1991 czuła się związana z jedną partią albo ruchem politycznym istniejącym w Polsce, podczas gdy liczba ta w innych krajach postkomunistycznych jest o wiele wyższa: w Bułgarii 67%, w Czechosłowacji 53%, na Węgrzech 51%, w Rumunii 64% (Cyt. za Linz, Stepan 2000: 98).

Przypadek Tymińskiego w wyborach prezydenckich 1990 roku<sup>7</sup> jest symboliczny. Obietnice szybkiego wzbogacenia się dane przez kandydata bez precyzyjnej orientacji politycznej, aż do dnia wyborów nieznanego na scenie politycznej Polski, doprowadziły do kryzysu reprezentantów dwóch wielkich zwycięskich liderów poprzedniego reżimu: byłego premiera Tadeusza Mazowieckiego, który przegrał w pierwszych wyborach i Lecha Wałęsę, który wygrał w drugiej turze dzięki przejściu na jego stronę wyborców-byłych wrogów politycznych.

Protest Polaków, wyrażony głosowaniem na partię X Tymińskiego podczas wyborów, został zinterpretowany jako znak niedojrzałości

---

<sup>6</sup> W wyborach prezydenckich w 1990 głosowało 53% uprawnionych, a w wyborach do Sejmu i Senatu w 1991 42%, natomiast w wyborach w 1993: 50%.

<sup>7</sup> W pierwszej turze wyborów Wałęsa zdobył 39,96% głosów, Tymiński 23,10%, a Mazowiecki 18,08%. W drugiej turze Wałęsa otrzymał 74,25% głosów, a Tymiński pozostałe 25,75%.

społeczeństwa polskiego, oczarowanego snem o szybkim wzbogaceniu się. Mimo to, Tymiąński był czymś więcej, był też kandydatem, który przyszedł z zewnątrz i nie brał udziału w żadnych konfliktach, które paraliżowały nowe władze (Tonini 1992: 344).

Słowa Linza i Stepana są doskonałym podsumowaniem tego fenomenu:

to, że społeczeństwo cywilne i etyczne przeszło w sposób pionierski i heroiczny przez polskie zmiany demokratyczne dało asumpt do dyskusji, które aż do momentu, w którym nie zostaną zmodyfikowane, będą powodem problemów o charakterze systemowym i muszą wykreować społeczeństwo polityczne i demokratyczne: społeczeństwo cywilne i etyczne reprezentuje prawdę, ale społeczeństwo polityczne w stabilnej demokracji reprezentuje po prostu „korzyści”. W politycznym społeczeństwie aktorem nie jest prawie nigdy naród, ale są to zwykle „grupy”, „wewnętrzne różnice” i „konflikt”; nie są one już usuwane kolektywnie, ale są reprezentowane w zorganizowany sposób w politycznym społeczeństwie; kompromis i instytucjonalizacja nie są już wartościami negatywnymi lecz pozytywnymi (Linz, Stepan 2000: 80).

„Społeczeństwo teologiczne” i próba sekularyzacji

Czy więc czas „Solidarności” się skończył? Co zostało z „ducha” Gdańska? Odpowiedzi, których te pytania wymagają, są bardzo trudne z powodu różnorodnych powodów składających się na budowę współżycia społecznego. Alberto Melucci słusznie zwrócił uwagę, by nie traktować ruchów społecznych, jakby były „figurami o zdefiniowanej i homogenicznej strukturze” (Melucci 1982: 11), lecz zwraca bardziej uwagę na ich oczywistą naturę: „cząstkową, siatkową i wielocelniczną” (Melucci 1982: 162).

Tutaj należy podkreślić jeden z najważniejszych powodów ogólnego niezadowolenia społeczeństwa oraz zaznaczyć możliwe drogi rekonstrukcji solidarności społecznej. W analizie cech charakterystycznych „Solidarności” i powodów, które pozwoliły zjednoczyć ruch robotniczy i resztę narodu, podkreśliśmy rolę katolicyzmu w formowaniu się ducha ruchu. Chcielibyśmy wrócić do tego punktu, żeby zrozumieć, co się stało i jakim wyzwaniom Polska musi sprostać dzisiaj.

W programie stworzonym w październiku 1981 na kongresie delegatów „Solidarności” padła dość precyzyjna definicja:

„Solidarność”, definiując swe własne aspiracje, czerpie z etyki chrześcijańskiej, z naszej tradycji narodowej i z tradycji robotniczej i demokratycznej świata pracy. Encyklika Jana Pawła II o pracy ludzkiej jest dla nas nowym impulsem do działania („Tygodnik Solidarność” 1981, nr 29).

Czy po upadku socjalistycznej utopii doktryna społeczeństwa chrześcijańskiego jest w stanie stworzyć oryginalny system socjalny i instytucjonalny, który wyzwolony od reżimu komunistycznego, nie poddałby się prawom wolnego rynku i nie zostałby zaduszony uściskiem zachodniego hedonizmu? Czy władza, prestiż, bogactwo, ich rozdział i przydział, byłyby regulowane według zasad deklarowanych przez ruch?

Wartości etyki chrześcijańskiej deklarowane w programie „Solidarności” wydają się dzisiaj coraz słabsze w ich zdolności do hegemonizacji kultury narodowej. Bazując na historycznych doświadczeniach, prowadzą do wypracowania decyzji i praktyk, kierujących posunięciami ekonomicznymi, społecznymi i politycznymi Polaków. Ten kryzys transformacji uderza w Kościół, nie tylko w jego autorytet instytucjonalny, ale także w jego świecki komponent, historycznie zaangażowany w realizację doktryny społecznej.

Związek pomiędzy państwem a kościołem i rola kościoła w państwie spełnia jeszcze dzisiaj ważną funkcję w Polsce demokratycznej. Kościół próbował uczestniczyć w budowie Polski postkomunistycznej. Jak zaobserwowano

nakazy hierarchii katolickiej były wyrazem obawy przed możliwym powrotem lewicowej władzy, ale jednocześnie zawierały silne akcenty krytyczne wobec kapitalizmu i ideologii konsumpcyjnej. Były to najważniejsze zagadnienia, zdaniem kościoła, w korozji tradycyjnego katolicyzmu (Tonini 1994: 540).

Ta opinia nie cieszyła się powodzeniem, jakie tradycyjnie w Polsce miały wypowiedzi Episkopatu. Takie przejście w sferę władzy było jednak postrzegane negatywnie przez większą część społeczeństwa postrzegającego nową rolę kościoła jako zdradę ideałów sprawiedliwości i jedności, której kościół bronił w czasie panowania komunizmu. W samym świecie katolickim wytworzył się pierwszy wielki rozłam

pomiędzy tymi, którzy akceptowali bezwarunkowo wskazówki kościoła i tymi, którzy woleliby kościół mniej zaangażowany politycznie (Tonini 1994: 540).

Działanie władz kościelnych nie było już zgodne z zamierzeniami i z wartościami, według których chciała żyć większa część narodu polskiego, pozycja kościoła zaangażowanego w politykę nie jest już neutralna, więc spotyka się z opozycją zarówno ze strony świata laickiego, jak i katolickiego. Równocześnie priorytety i propozycje formułowane przez kościół raczej nie znajdują oddźwięku w laickim społeczeństwie ani w żadnej partii zdolnej do wzięcia na siebie odpowiedzialności za stworzenie grupy, która realizowałaby te wartości. Jest to kryzys nazwany „modelem polskim”, kryzys, którego powiązania sięgają daleko poza granice tego kraju.

To, co się zdarzyło w Polsce, nie jest faktem wyjątkowym, wynika z doświadczenia nowoczesności, w której głos kościoła jest tylko głosem obok innych głosów, głosem, którego polecenia mogą mieć mniejszy lub większy oddźwięk i być mniej lub bardziej selektywne (można być katolikiem, ale nie wykonywać poleceń kościoła, można się zgadzać z tym, ale nie z tamtym, itd.). Z tego punktu widzenia problemy, które ma dzisiaj kościół polski nie różnią się bardzo od tych, które ma kościół włoski, francuski czy irlandzki.

W wyborach prezydenckich 1995 kardynał Józef Glemp kategorycznie skomentował kwestie partyjne: wybór jest „pomiędzy chrześcijaństwem a neopoganizmem”, co podkreśliło poziom oczekiwań kościoła katolickiego w sferze polityczno-partyjnej w Polsce postkomunistycznej i właściwie wpłynęło na ówczesną rywalizację między Lechem Wałęsą a Aleksandrem Kwaśniewskim w referendum za albo przeciw chrześcijaństwu. Wydawało się, że chrześcijaństwo zostało pokonane, jak została pokonana ideologia antykomunistyczna jako siła łącząca. Teraz trzeba określić, czy to pokonanie jest definitywne, tzn. czy kościół polski będzie w stanie dokonać nowelizacji albo czy nastąpi jakaś refleksja z jego strony, która zauważy niedostatki modelu realizowanego nie bez wielkich sprzeczności. I na kilku z tych sprzeczności chcielibyśmy się skupić.

Kto był charyzmatycznym szefem, który powinien był pokierować przejściem Polski komunistycznej do nowej organizacji partyjnej zorientowanej na priorytety doktryny społeczeństwa chrześcijańskiego? Jaka była elita kreująca zdolna do „przywłaszczenia sobie myśli mas w celu ich kształtowania” (Alberoni 1981: 356), na którą spoglądały hierarchie kościelne? Jacy byli uprzywilejowani rozmówcy i układy, na które kościół liczył?

Jest poza dyskusją, że liderem tego ruchu mógł być Lech Wałęsa, silny dzięki ogromnej popularności, którą się cieszył w latach 80. Ale jego charyzmatyczne próby kierowania procesem zmian politycznych okazały się chybione. Walki wewnętrzne w „Solidarności” i sam asocjacionizm polityczny,

oparty na modelu katolickim podważyły u podstaw tę jasną i uznaną możliwość dowodzenia, bez znalezienia zresztą jego odpowiedniego zastępstwa.

Elita katolicka po przemianach postkomunistycznych nie była już elitą tak widoczną, spójną i skuteczną, jaką była w przeszłości. Kto umiał w komunizmie stworzyć „paralelną Polskę”, w postkomunizmie miał trudności z konkretyzacją procesu „rozpoznania granic możliwości w próbie realizacji jak największych celów nowej »Solidarności« i nowego doświadczenia, które nurtowały ten typ społeczeństwa historycznego” (Alberoni 1981: 225).

Pluralizacja zmian może być bogactwem, o ile te zmiany są dobrze zdefiniowane i skupiają się na jednym punkcie wyjścia; w przeciwnym wypadku istnieje ryzyko dojścia do mętnych i konfliktowych sytuacji. Poza tym wydaje się, że przymierza i hasła, którymi się kierowała elita odnosiły się do przeszłości (religia, naród, komunizm) i oczywiście te ideały nie miały już takiej siły wyrazu i takiego dynamizmu, by zjednoczyć interesy społeczne w terażniejszości i wobec przyszłych projektów<sup>8</sup>.

Słabość liderów, brak spostrzegawczości i spory wewnętrzne w elicie rządzącej w pewnym sensie zmusiły kościół do próby wzięcia bezpośrednio na siebie poprowadzenia procesu przemian w postkomunizmie. Powodu dzisiejszej słabej pozycji kościoła katolickiego, które spowodowało to pomieszanie ról, trzeba poszukać w laicyzacji katolicyzmu. Wzięcie przez kościół na siebie odpowiedzialności politycznej nie jest wyrazem siły samego kościoła, ale przede wszystkim stanowi słabość laickiego społeczeństwa katolickiego niezdolnego do przyjęcia na siebie, jak uczy „Christifideles laici”, zadania właściwego laikom: świadczyć w „mieście człowieka” na rzecz wartości ludzkich i ewangelicznych doktryny społeczeństwa katolickiego.

W historycznej tradycji Polski kultura chrześcijańska była zawsze fundamentem istnienia identyfikacji narodowej wobec władz obcych, które bezustannie poddawały dyskusji jej suwerenność. Dziś ostatni „atak” pochodzi z Zachodu: „atak” w sensie oczarowania i zwycięstwa modelu kapitalistycznego świata. Kościół katolicki, który tradycyjnie wzbudzał poczucie wspólnoty narodowej, nie może dzisiaj sugerować reform ekonomicznych ani układów rządowych, to należy do dziedziny eksperymentów i dialogu pomiędzy doświadczeniem laickiego społeczeństwa katolickiego i innych władz społecznych. Ale do kościoła należy teraz, jak i wcześniej, inna i bardziej zajmująca rola: odnowienie kryteriów poczucia przynależności do narodu

---

<sup>8</sup> Znaczącym wskaźnikiem jest tutaj stosunek młodych do wyborów; głosowali oni przeważnie na partie lewicowe.



w ten sposób, by to poczucie było zgodne z nowościami i z trudnym brzemieniem historii Polski. Jeśli to odnowienie motywacji nie powiodłoby się, alternatywa jest jasna: „normalizacja” sprawy polskiej oraz jej mozolna integracja w system tworzenia wartości i korzyści, w którym, najprawdopodobniej, nie będzie się brać pod uwagę specyfiki tego narodu.

Pisze P. Michel:

dzisiaj kościoły muszą stanąć twarzą w twarz ze społeczeństwem, które ciągle w większym stopniu staje się rynkiem wartości. Kościół katolicki walczył o demokrację, tzn. o królestwo względności. Dzisiaj problemem dla kościoła jest zdefiniowanie własnej roli w tej relatywności, w mnogości (Michel 1996: 46).

Ale interesująca jest także kwestia poruszona przez Casanovę:

Często obserwowana rozbieżność między silnym wpływem, który, jak się wydawało, miał kościół na polską opinię publiczną w porównaniu do tak zwanych kwestii narodowych, i dużo mniejszy wpływ, który miał na sumienie pojedynczych wierzących w kwestii moralności prywatnej, wskazuje jasno, że historycznie polski katolicyzm spełniał lepiej funkcje jako religia cywilna i publiczna niż religia prywatna o charakterze ocalenia indywidualnego (Casanova 2000: 203).

#### Podsumowanie

W październiku 2001, podczas XIV kongresu, „Solidarność” porzuciła kompletnie swoją rolę polityczną i poświęciła się tylko roli związku zawodowego. Jest to koniec wielkiej paraboli, która pokazuje zmiany wyjątkowego ruchu społecznego. Jeżeli rezultaty mogą pozostawić poczucie rozczarowania wobec początkowych oczekiwań, trzeba powiedzieć, że działalność ruchu nie była nieadekwatna, ale nieadekwatne były oczekiwania i zadania zlecone ruchowi. Spróbuję wyjaśnić to twierdzenie poprzez pewien obraz.

Ruchy społeczne są jak ogromne okręty, które pokonują morze historii, przewożąc społeczeństwo do nowych i nieznanych jeszcze ziem. Okręty robią wrażenie swoją siłą i z powodu prędkości, z jaką obserwator dostrzega ich znikanie na horyzoncie. Jeśli okręt się nie podda sile wrogich fal, jeśli załoga się nie zbuntuje przeciw tej szalonej przygodzie, a wiatr historii podtrzymuje morale marynarzy — nikt nie może ich pokonać. Ile trudu, ile pracy, ile

mądrości, jaka kreatywność, czasami, jaka nieświadomość musiała się skumulować, często w milczeniu, żeby ten okręt mógł istnieć i mógł odpłynąć. Jego zadaniem jest pokonać fale, wskazywać drogę, żeby odkryć nowe ziemie, ziemie, które zostaną objęte w posiadanie, ziemie, po których okręt nie może się już poruszać, chyba że tylko w charakterze opowieści albo pamięci dramatycznego piękna tej podróży, ziemie, na których ten okręt jest niepotrzebnym luksusem, który należy rozmontować po to, by skonstruować rzecz o innym przeznaczeniu, bardziej przydatną w życiu na nowej ziemi. Inne są narzędzia i inne działania, których wymaga stały ład. Dopóki inny okręt nie zostanie zbudowany i znowu nie popłynie odkrywać nowych ziem. Być może jakiś artysta zostanie poproszony, aby upiększyć plażę, na której zakotwiczył stary okręt i z czasem zgromadzi on na wybrzeżu słuchaczy, opowiadając o powodach odbytej podróży.

Ktoś, patrząc na morze, pomyśli o starym świecie, do którego nie można wrócić, ktoś inny będzie myślał o jeszcze nowej ziemi, a większość będzie tęskniła za samą podróżą, w której nie było różnic pomiędzy pragnieniem a doświadczeniem.

„Solidarność” była silnym i solidnym okrętem i aż do końca spełniała rolę, do której została stworzona. Cała reszta, która po części mogła stanowić zwiastun rozczarowań, to już inna historia, ale jej twórcy nie będą już uczestnikami tego ruchu.

*Tłumaczyły Patrycja Maselli i Agnieszka Szol*

#### Literatura

- Alberoni F., 1981: *Movimento e istituzione, Il Mulino*, Bologna.
- Bova V., 1997: *Polonia 1956. Alle origini della società „post-comunista”*, Rubbettino, Soveria Mannelli (Cz).
- Bova V., 2003: *Solidarność. Origini, sviluppo ed istituzionalizzazione di un movimento sociale*. Rubbettino, Soveria Mannelli (Cz).
- Casanova J., 2000: *Oltre la secolarizzazione. Le religioni alla conquista della sfera pubblica*. Il Mulino, Bologne.
- Cotta M., 1995: *La strutturazione dei sistemi partitici nelle nuove democrazie*, w: „Rivista italiana di scienza politica”, 2.
- Flores D Arcais P., 1979: *Dialettica del revisionismo*, in AA. VV., *Il fronte del dissenso polacco*, Syntesis Press, Milano.
- Geninazzi L., 1981: *Polonia anno uno*, Editoriale LCA, Milano.
- Grilli Di Cortona P., 1989: *Le crisi politiche nei regimi communist*, F. Angeli, Milano.

- Grilli Di Cortona P., 1994: *Nuovi conflitti e nuovi sistemi partitici all'Est. Verso un modello esplicativo*, „Rivista italiana di scienza politica”, 2.
- Jasinskka Kania A., 1982: *Identité nationale et image de la société mondiale*, „Revue Internationale des sciences sociales”, 91. Vol XXXIV.
- Kořakowski J., 1982: préface a K. Pomian, *Pologne: défi a l'impossible? De la révolte de Poznan a Solidarité*. Les Editions Ouvrières, Paris.
- Kuczynski W., 1981: *La seconda Polonia. Contraddizioni di un modello economico*, Editori Riuniti, Roma.
- Linz J.J., Stepan A., 2000: *L'Europa post-comunista*, Il Mulino, Bologna.
- Meardi G., *Riflessioni a posteriori sulla natura operaia di Solidarność*, in E. Jogała, C. Meardi, (a cura di) *Solidarność 20 anni dopo*, Rubbettino, Soveria Mannelli (Cz).
- Meluccia A., 1982: *L'invenzione del presente*, Il Mulino, Bologna.
- Metais S., 1982: *Pologne: de la faillite d'une politique économique à la remise en cause du système*, „Revue d'études comparatives Est-Ouest”, 3.
- Michel P., 1996: *La fede senza nemico*, Guerini e associate, Milano.
- Singer D., 1980: *Lotta di classe in Polonia: note su un compromesso storico*, „Monthly Review”, 12.
- Sztompka P., 1995: *La fiducia nelle società post-comuniste*. Rubbettino, Soveria Mannelli (CZ).
- Tonini C., 1992: *Problemi della transizione a Est. La via polacca alla democrazia*, „Il Mulino”, 2.
- Tonini C., 1994: *Il ritorno della sinistra al potere in Europa centro-orientale*, „Il Mulino”, 3.
- Tonini C., 2002: *Solidarność, la prima rivoluzione operaia della storia*, E. Jogała, C. Meardi, (a cura di) *Solidarność 20 anni dopo*, Rubbettino, Soveria Mannelli (Cz).
- Touraine A., Dubet F., Wiewiorka M., Strzelecki J., 1982: *Solidarność. Analisi di un movimento sociale*, F. Angeli, Milano.



MARTA HERLING

Istituto italiano per degli studi storici (Napoli)

## Wiedza o Polsce we Włoszech. Wkład Umberto Zanottiego Bianco (1907—1918)

Publikacje archiwum Zanottiego Bianco w Reggio Calabria pod redakcją Margherity Isnardi Parente stwarzają wyjątkową możliwość pełniejszego spojrzenia na zaangażowanie Zanottiego w sprawę ciemnionej Europy środkowo-wschodniej w latach poprzedzających wybuch pierwszej wojny światowej oraz rzucają światło na wagę, jaką działacz przydawał kwestii polskiej. Można to szczególnie wyraźnie zaobserwować podczas studiów nad wymianą korespondencji Zanottiego z Attilio Begeyem.

Dzięki publikacjom z Reggio Calabria można prześledzić całość korespondencji Zanottiego z Begeyem, włącznie z odnalezionymi listami z okresu 1907—1915, których brakowało w pierwszym tomie *Zbioru korespondencji* wydanych w opracowaniu Waleriany Carnici. Chodzi tu o okres bardzo ważny w dojrzewaniu zainteresowań Zanottiego sprawami polskimi i działalnością na rzecz Polski.

Umberto Zanotti Bianco poprzez czasopismo „La Voce dei Popoli” („Głos Ludów”), w którym publikował w latach 1918—1919, w znacznym stopniu przysłużył się popieraniu ruchów działających na rzecz niepodległości Polski. Dzięki niezwykłemu autorytetowi oraz niewyczerpanym inicjatywom Zanotti zdołał uwrażliwić wybitnych reprezentantów świata polityki i kultury oraz opinię publiczną na sprawę polską.

Listy Begeya uwypuklają rolę walorów naukowych dorobku Zanottiego dla znajomości i interpretacji historii i kultury polskiej. Inni publicyści bowiem, którzy w tym okresie zajmowali się sprawą polską, traktowali poruszaną problematykę powierzchownie. Panowała zupełna ignorancja, dyskurs wokół

kwestii polskiej był oprawiony pustą, nacjonalistyczno-patriotyczną retoryką. W tym kontekście wkład Zanottiego stanowi swoisty przełom w kontynuowaniu najlepszych tradycji naukowych i kształtowaniu się sympatii i przyjaźni dla Polski. Stanowiło to bezpośrednie nawiązanie do tradycji, która była reprezentowana i utrzymywana we Włoszech od czasów Attilio Begeya.

Zanotti w 1916 pod pseudonimem Georgio D'Acandia wydał pracę pt. *Kwestia polska*, w której wyraził swe fundamentalne poglądy dotyczące sprawy polskiej. Ten zbiór stanowił kwintesencję wcześniejszych zainteresowań związanych z Polską. Dzieło to było znaczące dla całości dorobku dotyczącego literatury polskiej we Włoszech.

Książka ukazała się w serii „La Giovine Europa”. Całość poprzedzało długie wprowadzenie historyczne na temat warunków życia Polaków pod zaborem rosyjskim, pruskim i austriackim autorstwa Zanottiego.

Ponadto dzieło to zawierało studium autorstwa Giuseppe Ricchieriego na temat warunków geograficznych Polski oraz zbiór dokumentów o charakterze politycznym, dyplomatycznym i prawnym, dotyczących okresu od rozbiorów Polski do 1915 roku.

Zainteresowanie Zanottiego sprawą polską rozpoczęło się podczas jego pobytu w Zarze w latach 1907—1908, gdzie w tym okresie przenieśli się jego rodzina. W owym czasie jego ojciec, dyplomata, zarządzał konsulem w Zarze. W tym czasie Zanotti rozpoczął korespondencję z Begeyem. W omawianych listach szczególnie wyraziście została zarysowana problematyka moralna i religijna, odkrycie modernizmu poprzez lekturę *Il Santo* autorstwa Fogazzaro, ujawniła się znajomość idei pism Andrzeja Towiańskiego, głównie poprzez lekturę *Opera di Dio*, która była propagowana na gruncie włoskim przez Begeya.

Na postawie tej korespondencji można odczytać wrażliwość oraz otwarcie Zanottiego, wtedy dopiero osiemnastoletniego mężczyzny, na problemy uciskanych narodów.

Trzeba przyznać, że pojmował on doskonale problemy Polski, obserwując sytuację polityczną, społeczną, religijną i kulturalną w kontekście Dalmacji okupowanej przez Austriaków oraz dostrzegając rozruchy, które potem doprowadziły do kryzysu na Bałkanach. Zanotti okazuje się niezwykle wnikliwym obserwatorem.

Dzięki tym spostrzeżeniom młodego Zannottiego oraz poprzez jego gorącą przyjaźń z Begeyem zainicjowany zostaje temat, który pojawia się w całej jego działalności. Myślą przewodnią staje się zmienność losów Polski, rozpatrywanej jako przykład podbitego narodu oraz idee zrodzone w warunkach

niewolnictwa narodowego. Mowa tu o pismach autorstwa Adama Mickiewicza i Andrzeja Towiańskiego. Pisma tych polskich działaczy zarówno dla Begeya, jak i dla Zannotiego stały się przewodnikiem po sprawach Polski.

Zainteresowanie historią Polski oraz pismami politycznymi i religijnymi autorstwa wielkich przedstawicieli polskiego romantyzmu spowodowały, że Zanotti zwrócił się do Begeya, który miał się dla niego stać przewodnikiem po meandrach polskich lektur. Zanotti poprosił Begeya o wskazanie lektur, a wskazówki turyńskiego adwokata orientowały jego poszukiwania i wzniecały coraz większe zainteresowanie sprawami Polski.

W liście Zanottiego do Begeya z 9 grudnia 1908 działacz pyta: „czy może mi pan polecić właściwą (DOBRA) książkę poświęconą historii Polski? Tą sprawą zajmę się pewnego dnia — w tej chwili niestety nie mogę zrobić nic innego jak milczeć, ponieważ muszę stworzyć sobie wizję historii Polski i pewnego dnia będę mógł coś powiedzieć”. Begey odpowiada na to pytanie w liście z 3 stycznia 1909, w którym poleca niektóre klasyczne dzieła na temat historii Polski, pochodzące z okresu romantyzmu. Wymienia tu prace Joachima Lelewela, Adama Mickiewicza, Karola Forstera, Bernarda Zajdlera i Francois Chevé. Ponadto wysłał Zannottiemu książkę A. Mickiewicza pt. *Les premiers siecles de l'histoire de la Pologne*.

Kilka lat później Zanotti, zachęcony przez Begeya, zaczyna uczyć się polskiego.

W korespondencji pomiędzy myślicielami odnajdujemy także ślady wrażeń z podróży do Polski, którą odbył Begey. Listy Begeya dotyczące podróży, którą odbył w maju 1912 roku, pełne są entuzjazmu i emocji. Ponadto podróż ta w jakimś stopniu znalazła także oddźwięk w zorganizowanej przez Begeya w 1915 roku konferencji w Turynie, która była poświęcona Polsce. Konferencja została zatytułowana *Polska w historii*.

Zanotti wysłał Begeyowi referat, który poświęcił Chełmowi pt. *Czwarty rozbiór Polski*. Do pracy dołączył wyjaśnienie, że nie jest to „tekst oryginalny, ale na całość składają się fragmenty opinii pochodzących z różnych czasopism. Mimo to, taka kompilacja służy jednak sprawie”.

W listopadzie 1912 roku Zanotti dziękuje Begeyowi za „druki poświęcone Polsce”. Mowa tu prawdopodobnie o artykułach, które Begey napisał na temat wyłączenia Polaków przez Prusaków z ziemi poznańskiej. Wydarzenie to odbiło się szerokim echem we Włoszech i po raz pierwszy sytuacja w Polsce spotkała się z tak dużym oddźwiękiem, ponieważ Włosi zrozumieli powagę sytuacji. Kwestia ta na przykład w piśmie „L'eloquenza” z 1913 roku w jednym z artykułów została określona jako „jedyna nierozwiązana sprawa

w Europie”. Sytuacja ta poruszyła Zanottiego, który zaczął odczuwać konieczność włączenia się w dyskurs poświęcony Polsce. Dowodem tego przełomu jest fragment listu Zanottiego do Begeya, w którym czytamy: „otrząsam się ze zbędnego zdziwienia. To niepotrzebny ból, biedna, umiłowana Polska, ale i dla niej przyjdzie dzień sądu (dies irea). Jeśli będę miał czas, napiszę coś dla Polski”.

Tuż przed wybuchem pierwszej wojny światowej projekt dzieła poświęconego kwestii polskiej zaczął się krystalizować w umyśle Zanottiego. Był to bowiem temat, który permanentnie tkwił w jego sercu. Świadectwem tego są listy kierowane do Begeya.

W liście z marca 1913 roku Begey wyraża swe zadowolenie z powodu serii konferencji, które zostały przygotowane przez Zanottiego oraz z akcji pro-Polonia. W lutym następnego roku Zanotti zapowiada Begeyowi, że pracuje nad następną publikacją do pierwszego tomu ze zbioru *Młoda Europa*. Ponadto zwraca się zapytaniem, czy Begey mógłby mu wskazać osobę, która byłaby zdolna napisać historię Polski. Zanotti pisze z prośbą o wskazanie „Polaka — może profesor Zdziechowski, który byłby w stanie napisać porządny tom o kwestii polskiej?” Książka ta została potem wydana pod jego redakcją. Wybuch wojny i strach związany z losem Polski uczynił ten projekt jeszcze bardziej pilnym. „Co będzie z Polską? — pisze Zanotti do Begeya 13 sierpnia 1914 — zmiany następujące w tych chwilach, zmiany z powodu terroru i zniknięcia. Nie ma tam nikogo, by Polską pokierować, żeby przypomnieć glosy jej proroków”.

Zanotti publikuje kilka artykułów o historii Polski w czasie rozbiorów, w piśmie „La vita italiana all'estero” i poświęca się przygotowaniu „tomu dokumentów na temat kwestii polskiej, tej książki, jego zdaniem, która może pomóc ludziom podczas następnego europejskiego kongresu”, jak czytamy w liście do Begeya z 30 listopada. Jeśli chodzi o tłumaczenie dokumentów, zwrócił się do Oretty Ridolfi, do której pisze w październiku, przesyłając jej do wiadomości kompozycję dzieła i jego cel:

wszystko to, co możemy zrobić w chwili obecnej to upowszechnić — na ile to możliwe — informacje o kondycji Polaków i przygotować dla ludzi z kongresu europejskiego materiał poświęcony ocenie kwestii polskiej oraz wezwać wszystkich ludzi do działania. Zbyt wiele nie zrobiono w przeszłości w tej kwestii, żeby dzisiaj ludzie spoza środowiska dyplomatycznego mogli zająć się tym problemem.

Na początku 1915 tom był gotów. W marcu Zanotti wysłał do Begeya wstęp, „to wyładowanie duszy — pisze o książce — po wielu miesiącach



żmudnej i samotnej pracy!” Strony przedmowy są bogate w akcenty romantyczne: odnajdujemy we wstępie Zanottiego tego samego ducha, co w naukach Begeya, a także jego zaangażowanie w sprawy cywilne i miłość do Polski. To wszystko, co Zanotti tak pięknie wyraził we wspomnieniu o turyńskim adwokacie w rok po jego śmierci.

Ale choć Zanotti pod wpływem Begeya uczył się i pogłębiał wiedzę o Polsce poprzez teksty historiografii romantycznej, przepełniony głęboką chęcią zrekonstruowania korzeni i przynależności narodowej, by wykazać polskie prawo do istnienia jako suwerenne państwo, to z drugiej strony charakter tej opublikowanej książki był „nagą syntetyczną ekspozycją historyczną, długim, dokładnym zbiorem dokumentów politycznych”.

Chodziło przede wszystkim o zaznajomienie czytelników z rzeczywistymi warunkami politycznymi, ekonomicznymi i społecznymi, w jakich znajdowała się Polska w okresie od rozbiorów do lat poprzedzających pierwszą wojnę światową. Musiał zostać bowiem przedstawiony ten warunek, żeby „zademonstrować przez fakt jej (Polski) prawo do wolności i niepodległości”, odrzucając każdą formę akceptacji jako *status quo* albo bierności przeciwko próbie jej męczeństwa”.

Poprzez to dzieło Zanotti prezentował swój sprzeciw wobec tendencji rozproszonych w publicystyce i w lekturach politycznych i historiograficznych, które interpretowały zniknięcie Polski z mapy Europy przez stereotypowe zdania: „szlachta bez ludu, naród bez możliwości państwowych, masa wiecznie nadpobudliwa, marzyciele bez jakiegokolwiek praktycznego nowoczesnego ducha, wieczni desydenci...”

Stereotypy te rozprzestrzeniały się po prostu z braku prawdziwej i głębokiej wiedzy historycznej o Polsce. Zanottii postanowił zareagować na tę potrzebę i przeciwdziałać niewiedzy na temat Polski poprzez kontynuowanie pracy Begeya i napisanie książki *La quistione polacca (Kwestia polska)*, wydanej w Katanii w roku 1916.

Najważniejsza część tego tomu (680 stron) składa się ze zbioru dokumentów, które mają unikatowy i bezcenny charakter i których nie można znaleźć w innych analogicznych publikacjach z tych lat, we Włoszech i w innych krajach europejskich. Ten zestaw dokumentów jest poprzedzony przedmową — wprowadzeniem historycznym — Zanottiego: *Wiek obcego panowania w Polsce (1815—1915)*, które ilustruje sposoby i formy, w jaki trzy mocarstwa dokonały rozbiorów Polski, zmieniły i wchłonęły wewnątrz swoich państw instytucje polityczne i administracyjne, system szkolnictwa, strukturę ekonomiczną i socjalną oraz sposoby i formy życia kulturalnego i organizacje religijne.

W ostatniej części wprowadzenia *Polska i Europa*, Zanotti zapytuje o przyszłość Polski w nowej rzeczywistości europejskiej, która wyłoniła się po wojnie.

Po wojnie — pisze Zanotti — stoimy przed dwoma możliwościami. Między perspektywą Polski autonomicznej wcielonej jako część Prus, Rosji lub Austrii a perspektywą Polski niepodległej: nie ma wątpliwości, że ta ostatnia możliwość będzie „jedynym rozwiązaniem problemu, który przez długi czas pozostawał w cieniu współczesnego życia politycznego”.

Zanotti studiuje poszczególne koncepcje wcielenia Polski do Prus, Rosji albo Austrii. Pokazuje, jak to kompromisowe rozwiązanie nigdy nie zagwarantuje autonomii i jedności narodowej. Myśli on, że dla Europy brak stabilizacji nie jest korzystny. Dlatego napisał: „z powodu swojej starej i bogatej tradycji, swojego charakteru, swojej wiary, swojej nieposkromionej chęci lud polski niechybnie powstanie dla niepodległości”.

Ta perspektywa może okazać się mniejszym złem, dlatego godzi się na niezależność narodową Polski autonomicznej jako wewnętrznej, lecz niezależnej części imperium rosyjskiego. Jednak ta koncepcja zostaje od razu zanegowana, również wobec słabych sygnałów nadziei, które nastąpiły dzięki zmianie postawy na temat kwestii polskiej w koalicji liberalnej Dumy.

Ta otwartość w stosunku do Rosji — prawdopodobnie wynika ze swoistej rusofilii Zanottiego, który znał historię i był zafascynowany kulturą tego kraju, ponieważ od 1908 roku miał kontakt z polityczną emigracją rosyjską we Włoszech.

Pomimo tego otwarcia na Rosję Zanotti zakończył swój wstęp stwierdzeniem o konieczności niepodległości Polski wobec całej Europy.

Zanotti podsumowuje swój wstęp, ukazując konieczność niepodległości Polski. Leży to przede wszystkim w interesie równowagi europejskiej: „nowy i duży kraj, miejsce między Niemcami i Rosją sparalizuje każdą próbę hegemonii z tej lub z tamtej strony, i może powstrzymać siły konserwatywne dwóch krajów, w każdym czasie i do końca tej wojny zaufanych sprzymierzeńców.”

Następnie jest mowa o kwestii pryncypiów, prawdy i sprawiedliwości:

kiedy już kwestia polska da Europie walor moralny po wielkiej próbie krwi [...] i jasne, zdecydowane deklaracje wszystkich ministrów z kraju podnoszącego się w obronie ciemnionej wolności [...] dadzą nadzieję, że pryncypia moralne, które jeszcze do wczoraj skazane były na królestwo marzeń, staną się rzeczywistością żywą w stosunkach między narodami, z których każdy będzie szedł ku swemu przeznaczeniu.

I wreszcie niepodległość Polski stanowiła gwarancję dla przyszłego pokoju, ponieważ znajdujemy w jej korzeniach krew Polski, jak pisze Zanotti, ko-

mentując wszystkie wielkie wydarzenia mijającego wieku. „Krew Polski dla wiecznego odwetu prawa przeciw sile”. Jeżeli Polska byłaby nadal pozbawiona wolności, ukonstytuowałaby się brzemienna groźba konsekwencji nieprzewidywalnej dla przyszłej Europy.

Ostatnie strony wprowadzenia są aktem oskarżenia bierności „rewolucyjnych sił europejskich wobec tragedii” i długiego męczeństwa ludu polskiego, obojętności tego, co Zanotti definiuje jako „dwa rewolucyjne szyki bojowe świata: siła religijna i demokratyczna”. Z tych sił działałaby — „pierwsza w imieniu Boga, druga w imię sprawiedliwości i wolności”. Krytyka jest zwrócona w stronę kościoła i Watykanu, który „stracił w meandrach dyplomacji równowagę pomiędzy kompromisem i presją zewnętrzną” i nie umie wyrazić słowa pociechy wobec cierpienia, które znosiła Polska. Watykan nie umiał jawnie zmanifestować „swojej pogardy i potępienia wobec rządów agresorów”.

„Nie mniej płacziwy dla Zanottiego — był głos innego laickiego, duchowo czystego kościoła nowoczesnej demokracji”. I tutaj następuje opis internacjonalizmu ruchu socjalistycznego, „ładunek nienawiści i niedoceniań” wobec świadomości narodowej, „duchowej rzeczywistości jako sumienia ludzkiego”, a bez tego nie byłoby nigdy możliwe „mieć aspiracji do międzynarodowego braterstwa”. Jest to hymn Zanottiego — mający źródło w przekonaniach Mazzioniego — dla ojczyzny zdefiniowanej jako coś, co jest nasycone bytem ludzkim i dla narodowości, która jest integralną częścią pojedynczych osobowości. Ponadto umęczona Polska była jeszcze świadkiem martyrologii wobec świata i swojej przyszłości.

Żaden aspekt, który pomógłby zrozumieć historię, naturę i ducha Polski nie został pominięty w tym dziele Zanottiego Bianco, które — kiedy się ukazało — zostało przyjęte entuzjastycznie. „To arcydzieło, to wielki czyn” w ocenie Andrei Caffi; „książka bardzo znacząca, ważna, najbardziej udokumentowana ze wszystkich wydanych o Polsce” — według Henryka Sienkiewicza. Dokumenty Archiwum Zanottiego Bianco w Reggio Calabria pozwoliły ponownie prześledzić genezę i dojrzałość oraz docenić w całości jego znaczenie, tak historiograficzne, jak i polityczne. Zanotti, jako człowiek czynu, a nawet wielu czynów, w najróżniejszych aspektach życia cywilnego, kulturalnego i społecznego, ale także nauki i studiów najszerzych i nieoczekiwanych horyzontów — zawsze umiał odmieaniać ściśle te dwa aspekty swojej osobowości i „kwestia polska” ma swoje źródło w podwójnej potrzebie zrozumienia, poznania i rozgłaszania historii, żeby w terażniejszości i w przyszłości móc działać ze znajomością rzeczy.

*Tłumaczyły Agnieszka Szol, Patrycja Maselli, Aleksandra Achtełik*



# Polacy we Włoszech



IWONA DOROTA  
Università degli Studi di Milano

## Mediolan w korespondencji Zygmunta Krasińskiego

Literatura przedmiotu utrwała wyobrażenie o Mediolanie jako o mieście świętego Ambrożego, Leonarda da Vinci, Alessandra Manzonia (Kanceff 1992: 9—13). Z dziesięcioma bramami wejściowymi<sup>1</sup>, stu placami, z pięcioma tysiącami granitowych kolumn to włoskie *civitas* przeistacza się w „ogród z kamienia”, „partyturę z marmuru” (Kanceff 1992: 13). Mediolan to miasto najpiękniejszych ulic i dziedzińców, które Francuzom do złudzenia przypomina Paryż, Niemcom pruski Berlin i Austriakom Wiedeń. Dla Stendhala to „najpiękniejsze miejsce na ziemi”<sup>2</sup>, dla Madame de Staël to „druga ojczyzna”, dla Lamartine’a — „una ville dans le gout francois” (Kanceff 1992: 13—15). Zygmunt Krasiński pozostawia w swej epistolografii wspomnienie o Mediolanie jako o „najsmutniejszym mieście we Włoszech” (Krasiński 1970: 314).

Krasiński przybywa do Mediolanu 7 listopada 1830 roku. Zatrzymuje się w Albergo di Città<sup>3</sup> „w pochmurny dzień, przy kropiącym deszczu, około czwartej z południa” (Krasiński 1963, list z 10 listopada 1830, 210). Następnego dnia z rana — zgodnie z listowną relacją przesłaną ojcu — wyrusza, by obejrzeć „sławną katedrę mediolańską” (Krasiński 1963: 210). Ten symbol miasta i jego najwspanialszy zabytek, podobnie jak ono samo, wzbudza nieustanne emocje — rodzi zachwyt i dezaprobatę, podziw i krytykę; stając się w ten sposób źródłem niegasnących polemik i przyczyną licznych kontrowersji, rozpisanych na kartach literatury.

---

<sup>1</sup> O symbolicznym odczytywaniu miasta i przekraczaniu jego bram por. Sławek 1997: 11—40.

<sup>2</sup> Stendhal, Henri Beyle, pragnął, by na jego grobie wyryto napis „Milanese” — Mediolańczyk (por. Kanceff 1992: 13).

<sup>3</sup> Hotel ten jest porównywany przez poetę do „wiekopomnego” „Erzherzog Carl” w Wiedniu.

I tak, mediolańskie *Duomo* dla Madame de Staël to arcydzieło architektury gotyckiej we Włoszech, porównywane do arcydzieła sztuki nowożytnej — bazyliki św. Piotra<sup>4</sup>. Heine, na którym marmur wywiera niemal magiczne wrażenie<sup>5</sup>, przyrównuje go do jednego z „cudów, do zabawki synów olbrzymów, konstrukcji powabnej, ogromnie wdzięcznej i pełnej uroku. Przy świetle księżycy, o północy” — zapisuje w swych wspomnieniach niemiecki poeta — „wszystkie białe figury z kamienia schodzą ze swej wspaniałości i spacerują z tobą po placu i szepczą ci na ucho historie starożytne, historie komiczne i śmieszne, historie cudowne”<sup>6</sup>. Podobnie entuzjastyczne wrażenia zapisuje Stendhal, po swej nocnej wizycie na Piazza del Duomo, pozostając urzeczony „tą piramidą z białego marmuru”<sup>7</sup>.

Kraśniński, pozostając dość krytyczny w swym oglądzie, przedstawia swe pierwsze spotkanie z *Duomo* w następujący sposób:

Poszedłem obejrzeć katedrę mediolańską, zaczęta w średnich wiekach jeszcze i dotąd nie skończoną. Stoi ona na ciasnym dość placu, co jej widokowi przeszkadza<sup>8</sup>. Jest to ogrom obciążony gotyckimi ozdobami. Fajcjatę składają sześć gotyckich strzał (flèches) posągami zdobnych, a wszystko z marmuru. Boki są z arkad złożone, pełno wszędzie ozdób, lekkich gzymsów, zaginających się sklepień, śmiało zarzuc-

---

<sup>4</sup> „Kościół ten, zbudowany w formie krzyża jest piękną wyobraźnią bólu, która wznosi się ponad bogatym i pięknym miastem. Światło, które przechodzi przez kolorowe szyby, formy pojedyncze architektury, w końcu cały wygląd kościoła są jedną milczącą wyobraźnią misterium, tajemnicą nieskończoności, którą się czuje wewnątrz siebie i od której nie można się nigdy uwolnić, ani jej pojąć”. W: *La Corinna o sia l'Italia di Staël Holstein*, Venezia 1831, t. IV, s. 142. [Wszystkie tłumaczenia z języka włoskiego są autorstwa I. Doroty].

<sup>5</sup> Heinego, wychowanego w „kulcie posągów, zamykających w sobie abstrakcyjny ideał piękna”, cechował szczególny podziw dla rzeźby antycznej (por. Przybylski 1978: 17).

<sup>6</sup> „Zdaje się być wycięta w karcie woalu, z bliska prawie przeraża, że cała ta praca grawiatury, bez żadnej wątpliwości została wykonana w marmurze... Oglądając wszystko razem, widzi się, jak ta konstrukcja jest powabną, ogromnie wdzięczną, pełną uroku; jest pewnego rodzaju zabawką dla synów olbrzymów. Przy świetle księżycy, o północy, katedra oferuje przedstawienie jeszcze piękniejsze...” (Heine 1975: 167).

<sup>7</sup> „Zastałem pełną podziwu ciszę. Te piramidy z białego marmuru, tak gotyckie i delikatne, wznoszące się smukło, zarysowane na tle południowego nieba, pełnego iskrzących się gwiazd, stanowiły spektakl jedyny na świecie. Co więcej, niebo przypominające aksamit harmonizowało ze spokojnymi promieniami pięknego księżycy. Ciepły wietrzyk, niby igrając, wślizgiwał się pomiędzy wąskie przejścia. Momenty uniesienia, ekstazy...” (por. Stendhal 1845: 316).

<sup>8</sup> Także T. Smollet uskarża się w swych listach na brak właściwej perspektywy dla oglądu zabytków we włoskich miastach (por. Smollett 1907: 257).



nych kolumn i wieżyczek. Wewnątrz kościół jest ogromny. Sto szerokich ośmiokątnych kolumn z marmuru podpira we dwóch rzędach wielkie sklepienie, malowane arabeskami. Wszystkie okna z szybami malowanymi w różne kolory, a dziejami świętych. Grób św. Karola Boromeusza pod kościołem pysznie wystrojony jest w obicie złotolite i karmazynowe. Trumna zawierająca relikwie z kryształu skalistego. Ogólnie mówiąc, piękny i wzniosły to budynek, ale w niegodnym miejscu postawiony, bowiem wspomnienia obudzone gotycką architekturą giną zaraz, iluzja nie ma czasu, aby uczynić przyjemnego wrażenia, zupełnie brakuje harmonii. Nad całą masą gotyckich ozdób, wierzchołków spiczastych, lekko wysuniętych rzeźb i arkad góruje dzwonnica gustu, mała, prosta krymka żydowska na czole bohatera<sup>9</sup>... ale jest to pomnik pracy ludzkiej w zadziwienie wprawiający i europejski przemysł zdołał przenieść do niego wszystko, co wyobraźnia Arabów miała najżywszego i najśmielszego” (Krasiński, 1963, list z 10 listopada 1830: 211).

W stolicy Lombardii dynamizm rozwoju burzy narusza klasyczną jedność i pojęcie piękna, a brak przestrzeni dla marzeń, obudzonych wzniosłością zabytków, jest dotkliwie odczuwalny.

W przypadku Krasińskiego zwiedzanie Mediolanu podczas jego pierwszej wizyty zawęży się do oglądu jego gotyckiej architektury. Przywołuje poeta w ten sposób, tak drogiego romantykowi, ducha minionej wielkości i fascynującego piękna. Maria Janion podkreśla, że w prawie każdym romantyku odezwie się kult dawności, tradycji, umarłych, uwielbienie mroku dziejów, który powinien swą cudownością górować nad zbyt wyraźnymi konturami myśli i architektury racjonalistycznej. Kościół gotycki zawsze zachowuje dla romantyka swą tajemniczość. A jest to tajemniczość bijąca zarówno od jego dawności, od jego mroku, od obecnego w nim odczucia boskości, jak i od jego piękna (Janion 1984: 55).

Stworzona przez poetę na użytek medytacji nad *passatum* szkatułkowa konstrukcja „miasta w mieście” ułatwia kontemplacyjną zadumę nad tym zabytkiem średniowiecznej architektury. To właśnie duch przeszłości patronuje zamyśleniu Krasińskiego nad mediolańskim *Duomo* — *summą* włoskiego gotyku, który skrywa w sobie „Tajemnicę Boskości”<sup>10</sup>, stając się jednocze-

---

<sup>9</sup> Motyw „czapeczki” w budowli świątynnej znajdujemy także u Chateaubrianda (por. Chateaubriand 1991: 66).

<sup>10</sup> Gotyk dla Chateaubrianda ma swe „leśne” korzenie i taką też egzemplifikację zyskuje katedra: „Owe sklepienia wycinane w liście, węgry wsparte o mury i zakończone raptownie

śnie „afirmacją Boga wcielonego”<sup>11</sup>, emblematem metafizycznego porządku świata<sup>12</sup>.

Kraśiński podczas swej bytności w Mediolanie w 1830 roku nie omija także teatru. Najprawdopodobniej gości w teatrze Canobbiana, gdzie wystawiano wówczas sztukę *Zadyg i Astarte*, operę Nicola Vaccai oraz balet *Konstantyn Wielki*. W swej relacji do ojca utrwała następujące wrażenie ze swej wizyty:

Muzyka, ubiory, śpiew, dekoracje wyborne i bogate. Najwięcej przykłada się do ponęty wystawienia doskonała zgodność między orkiestrą i śpiewakami i piękne ich głosy, skąd powstaje harmonia miła dla ucha... Ubiory starożytne pyszne były, gra aktorów mimiczna wyborna, osobliwie aktorki, która grała żonę Konstantego, zakochaną w jego synie; nic prawdziwszego i dobitniejszego nad wyraz gry tej kobiety, a w ostatniej scenie, kiedy umiera otruty się, trzeba było odwracać oczy, bo tak doskonale udawała konwulsje gwałtownego zgonu, tak dobrze podnosiła głowę, to znów spuszczała, dyszała pierściami, rozciągała się, marszczyła czoło, ścisnęła dłonie gwałtownym sposobem i drżała całym ciałem (Kraśiński 1963, list z 10 listopada 1830: 206).

Przytoczone tu obserwacje poety w zakresie gry mediolańskich aktorów potwierdzają stale rosące zainteresowania teatralne poety. Teatr, w przeszłości, stanie się miejscem, które dostarczać będzie poecie najczęściej wrażeń estetycznych i duchowych.

jak złamane pnie, chłód sklepień, mrok sanktuariów, ciemność skrzydeł, tajemne przejścia, obniżone drzwi — wszystko w kościele gotyckim nawiązuje do leśnych labiryntów. We wszystkim czuje się tam nabożny lęk. Tajemnicę Boskości” (Chateaubriand 1989: 309).

<sup>11</sup> G. Duby podkreśla, że „sztuka katedr pełnię swą osiąga w głoszeniu chwały Boga wcielonego i w wyrażaniu spokojnego zespolenia Stwórcy z tym, co stworzył. W ten sposób przenosi się w sferę przeżyć ponadmysłowych i rzeczywiście sakralizuje radość życia” (Duby 1991: 91).

<sup>12</sup> R.W. Emerson w swoich *Szkicach* stwierdza, że „katedra gotycka została zbudowana przez nas i równocześnie nie została przez nas zbudowana. Naturalnie zbudował ją człowiek, ale nie znajdujemy jej we współczesnym człowieku” (Emmerson 1994: 21).

Hegel we wstępie do *Estetyki* z kolei dowodzi, że dzięki architekturze nieorganiczny świat zewnętrzny zostaje oczyszczony, symetrycznie uporządkowany i doprowadzony do pokrewieństwa z duchem. Wznosząca się świątynia wyznacza „centrum”, stanowi punkt przecięcia się materii i ducha, wokół którego narastają kolejne budowle. Stąd orientacja przestrzeni ma charakter nie tylko topograficzny, lecz również metafizyczny. To w „centrum” następuje fuzja tego, co duchowe z tym, co fizyczne. Jednocześnie to, tak centralnie, świątynnie rozumiane, śródmieście stanowi miejsce ucieczki przed wyłącznie materialnymi, namacalnymi celami przestrzeni pozamiejskiej (por. Hegel 1964: 142).

Stolica Lombardii to także centrum życia umysłowego regionu, gdzie bogactwo kultury akademickiej i obecność książki nie może pozostać niedostrzeżone także przez młodego Zygmunta: „Biblioteka Ambrosiana jest bardzo liczna tutaj, pokazują w niej manuskrypt Eneidy, przepisany ręką Petrarcki” (Krasiński 1963, list z 10 listopada 1830: 212) — zapisze Krasiński.

Inne źródła przekazu uzupełniają tę skąpą informację poety (Kanceff 1992: 16). Biblioteka Ambrosiana słynie bowiem z bogatych księgozbiorów, a w szczególności manuskryptów. Ich liczba wynosi około 35 tysięcy. Można tam spotkać, obok listów św. Karola Boromeusza, cyrylskie rękopisy Rosjan oprawione w srebro z wyrzeźbionymi nań figurami, jak i rękopisy Leonarda da Vinci ze szkicami jego latających maszyn (Kanceff 1992: 16).

Pierwszy zapis z pobytu w Mediolanie, trwającego zaledwie trzy dni, zdaje się być rejestrem tego, co godne uwagi, tego, co domaga się obejrzenia. Zapis ten ma charakter nieco powierzchowny, typowo oglądowy. Zauważamy, że Krasiński nie wspomina o swych wrażeniach wyniesionych z oglądu Szpitala (*Ospedale Maggiore*), który należał do cudów miasta i znajduje się w niedalekim sąsiedztwie *Duomo*. Podobnie jak nie odnotowuje żadnej informacji o swej bytności w kościele Santa Maria delle Grazie, gdzie znajduje się *Ostatnia wieczerza* namalowana ręką Leonarda da Vinci.

Wytłumaczenie pewnej oschłości w oglądzie Mediolanu przynosi korespondencja młodziutkiego poety z angielskim przyjacielem, poznanym w Szwajcarii, Henrykiem Reeve: „...cokolwiek pięknego lub wzniosłego spostrzegłem w przyrodzeniu, to mi przypominało Henrykę tak, jak gdybym ją przed sobą widział” (cyt. za Sudolski 1977: 16) — zapisuje autor. To obraz ukochanej poety, Angielki Henrietty Willan przesłania widoki włoskiego miasta, stanowiąc przedmiot prawdziwej zadumy i refleksji.

Stolica Lombardii stanie się dla Krasińskiego „miastem uczuć”, romantycznym „odbiciem przyrody”<sup>13</sup> dopiero w październiku 1834 roku. To wte-

---

<sup>13</sup> Podobne wrażenia są udziałem Custine podczas jego wieczornej bytności w katedrze mediolańskiej w listopadzie 1811 roku. Nabożna atmosfera wieczornych śpiewów, światło lamp i zachodzącego słońca, utrwalające na murach katedry swą obecność w postaci tysiąca barw, zdaje się być dla niego bardziej poetyckim przedstawieniem natury niż marmuru: „Zbliżyłem się do kościoła, tego arcydzieła architektury gotyckiej... Chociaż było już późno, drzwi były jeszcze otwarte... Ogromne sklepienie z białego marmuru, które zarysowało się w cieniu, służyło za rodzaj ramy dla tego mroku. Ciemność tej przestrzeni mnie przerażała. Skierowałem swe kroki w kierunku słabego światła, którego blask był przede mną: były to dwie lampy palące się przed ołtarzem. Zatrzymałem się pod kopułą i nie mogłem uczynić nic innego, jak tylko się modlić. Na długo pozostałem w pozycji kłęczącej, podnosiłem [jedyń] wzrok, aby kontemplować kopułę. Noc ją uczyniła wielkich rozmiarów, jej wysokość przekraczała moje

dy gotycki obraz katedry z białego marmuru objawi się poecie jako jeden z najwspanialszych wodospadów Europy — Cascata delle Marmore<sup>14</sup> i zaistnieje z całą swą mocą, witalnością i pochłaniającym wszystko impetem na mediolańskim Piazza del Duomo. W blasku południowego słońca to wodospad wyłoni się w imaginacji zwiedzającego z tej fasady dekorowanej rzezbami i pinaklami:

Jestem w Mediolanie — zapisze poeta w liście do Joanny Bobrowej 28 października 1834 roku — Nie podejrzewają tu jeszcze zbliżania się zimy. Słońce nie rzuca tu jeszcze długich żółtawych światła, jak te, które widzieliśmy we Frankfurcie... Przeciwnie, ono świeci z całą siłą ponad katedrą, która, nie wiem dlaczego, przypomina mi wodospad Terni (Kraśniński 1991: 219).

Kaskada to portret natury potężnej, pięknej i radosnej. To najbardziej pogodne oblicze romantycznego pejzażu. To demonstracja siły przyrody, która nie przeraża, lecz olśniewa feerią barw, tęczy i blasków roztrącanych kropli wody (por. Kowalczykowa 1982). Wodospad to ukoronowanie piękna, malowniczości i poetyckości pejzażu. Ale to także, jak dla Chateaubrianda, kontemplacyjne zamyślenie i eschatologiczne przesłanie. Wody wodospadu przywodzą na myśl wędrujące ludy i narody, wyobrażają pielgrzymkę dziejów, znaczoną cierpieniem i samotnością<sup>15</sup>. Piękno natury, jego moc i potęga

---

wyobrażenie, a mój duch zatrzymał się na szczycie świątyni, jakby u wejścia do nieba. Chciałem tam pozostać..., czułem się chroniony przez te święte mury; uczułem, że kościół mógłby stać mi się ojczyzną. Słońce, które zachodziło nad miastem, zapalało swymi ostatnimi promieniami okno i kolorowe szkła odbijały, na marmurze ścian, ogień tysiąca kolorów. Ten spektakl również piękny, co poetycki, mogła zaoferować [jedynie] natura... Usłyszałem zamykanie krat i pospiesznie umknąłem z tego niebiańskiego więzienia” (cyt. za: Kanceff 1992: 42).

<sup>14</sup> Cascata delle Marmore znajduje się w pobliżu miasta Terni. Wodospad ten jest utworzony przez spadek rzeki Velino do Neri z wysokości 200 m.

<sup>15</sup> Chateaubriand zapisuje: „Woda biegła z szybkością strzały, nie burzyła się wcale, tylko całą swoją masą ześlizgiwała się gładko po stoku skały; jej spokój kontrastował z hukiem spadku. *Pismo Święte* często porównuje lud do wielkich wód; tu był lud umierający, który pozbawiony przez agonię głosu, spieszył ku otchłani wieczności... Po kwadransie bezradności i niewysłowionego podziwu ruszyłem do samego wodospadu... Nie mogłem sam sobie przekazać myśli, jakie budził we mnie widok tak wzniosłego bezład... Smutek Niagary... Czymże jest kaskada, wiecznie spadająca na oczach nieczułego nieba i ziemi, jeśli nie ma przy niej człowieka ze swym przeznaczeniem i nieszczęściem? Zagłębić się w tę samotność wód i gór i nie mieć komu powiedzieć o tak wspaniałym widowisku! Patrzyłem na wodospad, nie objawili go staremu światu zwykli podróżnicy w moim rodzaju, ale misjonarze szukający łączności

staje się dla człowieka źródłem jego ontologicznego i eschatologicznego samookreślenia. Jak podkreśla bowiem Goethe: „Kaskaty — szczyt ziemskiego piękna — przynależą do tych rzeczy, których poznanie najrzetelniej nas pogłębia” (Goethe 1980: 310), Eliade zaś uszczegóławia, że to wody stają się podstawą i „zbiornikiem wszelkich możliwości istnienia, wyprzedzając wszelką formę i podtrzymując całe dzieło stworzenia, są *one fons et origo* (Eliade 1971: 134).

Z. Sudolski podkreśla, że sceneria gotyckich katedr jest jednym z romantycznych elementów romansów Krasińskiego i często kojarzy się z miłością (Sudolski 1991: 165). List poety z 28 października 1834 roku do Joanny Bobrowej może być potwierdzeniem tej tezy i tym samym wpisaniem mediolańskiej katedry w krąg uwznioślających uczuć i metaforycznych skojarzeń. Co więcej, mediolańskie *Duomo* przywołuje wspomnienie innej katedry — tak bliskiej poecie — katedry z Kolonii. To tam w lecie 1834 roku poeta gościł z Joanną. W liście z Mediolanu poeta zapytuje ukochaną:

Czy Pani przypomina sobie ten wieczór w Kolonii, gdy patrzyliśmy na tę wieżę nieskończoną, nie mogąc wytłumaczyć sobie odczuwanego w owej chwili wrażenia? Niechże Pani przypomni sobie oczy Alberta Dürera w galerii monachijskiej i niech Pani powie, czy nie ma uderzającego i mistycznego podobieństwa pomiędzy tą katedrą a tym portretem?

Oczy to organ przyjmowania światła i obrazów świata zewnętrznego. To symbol wewnętrznego, duchowego oglądu wszechświata i proroctwa. W relacji Krasińskiego zostają one zespolone z osobą niemieckiego artysty. Ten renesansowy teoretyk w *Traktacie o malarstwie* wskazuje na piękno ducha malarza jako podstawę harmonii i wymóg piękna jego dzieł, czyli moc sprawczą jego sztuki.

Białostocki w swej pracy *Symbole i obrazy w świecie sztuki* zwraca uwagę na szczególne przedstawienie oka w sztuce Dürera z charakterystyczną dlań formą refleksu i lśnienia (Białostocki 1982: 68—85). W *Autoportrecie* monachijskim (1500) Dürer ujmuje twarz na wzór tradycyjnych rysów Chrystusa

---

z Bogiem, którzy kłękali na widok cudu natury i przyjmowali męczeństwo, kończąc śpiew uwielbienia. Nasi kapłani złożyli hołd pięknym zakątkom Ameryki i uświęcili je swoją krwią; nasi żołnierze oklaskami witali ruiny Teb i prezentowali broń na widok Andaluzji. Cały geniusz Francji jest w podwójnej służbie: na polach bitew i u ołtarzy [...] (Chateaubriand 199: 143—144).

z zarysowanym wyraźnie, w obrębie gałki ocznej, refleksem czarnego krzyża. Otoczenie krzyża świetlistym nimbem powoduje wrażenie, że w oku odbija się okno. Teksty źródłowe z XV wieku łączą jednoznacznie symbol okna z osobą Chrystusa, przez co zyskuje on swą mistyczną interpretację. Refleks okna stanowi więc dla malarza z XV wieku odpowiednik pojęcia światła, znak światła, a poprzez ukazanie figury krzyża staje się religijnym symbolem światła, „mystycznym okiem”, identyfikującym Chrystusa jako *Salvadora Mundi*. W *Autoportrecie* z 1500 roku w sposób jednoznaczny narzuca się interpretacja motywu oka jako odbicia czterodzielnego okna, źródła światła. Roziskrzane refleksami jasnych okien oczy bohaterów Dürerowskich portretów przywodzą na myśl słowa: „Im promieńśiej rzecz widzialna przedstawia światło, tym szlachetniejszą jest i piękniejszą. Światło zaś samo zbiera w sobie blask i piękno wszystkiego, co widzialne i przewyższa je” (Białostocki 1982: 68—85).

Katedra, wyobrażenie niezmienności i wszechpotęgi istoty boskiej, duchowy symbol Kościoła zawiera więc w sobie te wszystkie, na pozór tylko zaskakujące, interpretacje Krasińskiego. Te pełne tajemnicy, symboliki i ekspresji mediolańskie obrazy nie nastroją polskiego poety jednak optymistycznie. Zachwycające swą oryginalnością i urokiem interpretacje pozostają bardziej w sferze pragnień niż rzeczywistych odczuć.

Kondycję psychiczną i fizyczną Krasińskiego w październiku 1843 roku należy rozpatrywać w kategoriach znużenia, apatii i niezrozumienia. Romans poety z Joanną Bobrową nosi znamiona skandalu towarzyskiego, a on sam poetyzujący swą miłość i niezdecydowany na zasadniczy krok, osaczony siecią plotek i intryg, odczuwa coraz intensywniej owe uciążliwości. Męczy go także zaborczość samej pani Joanny.

Perspektywą oglądu Mediolanu stają się więc przykre doświadczenia natury sentymentalno-moralnej i pogłębiająca się stale choroba oczu. To one skłaniają poetę do wynurzeń pełnych goryczy, pesymizmu i rezygnacji:

Czemuż nie mogę Ci przesłać garści kwiatów, które wokoło mnie rozkwitają, skrawka tego błękitnego nieba bez chmur, które lśni nad moją głową... Dla mnie te piękności mało mają pożytku. Niegdyś pobudzały one moją myśl, nadzieję, wspomnienia, lecz minęły te czasy naiwnych wrażeń, wiary dziewiczej w piękne położenie, w piękny dzień. Wszystko pochłonał pierwiastek goryczy, oschłości, pragnień daremnych, które z dniem każdym wzrastają we mnie i sprawiają, że rzucam na błękit nieba włoskiego równie smutne spojrzenie, jak i na zadymiony sufit mego pokoju w oberży” (Krasiński 1991: 219).

Zauważamy, że pejzaż Mediolanu nie przenika do świadomości Krasińskiego pełną realnością swego istnienia. Poeta — duchowo odizolowany — pozostaje skupiony na swym bolejącym i samotnym wnętrzu. Przestrzeń jego przeżyć i doświadczeń zostaje przeniknięta doznaniem apatii i obojętności. Coś, co kiedyś było przedmiotem inspiracji i głębokich wzruszeń, dzisiaj zostało zatrzymane na granicy „goryczy” i „oschłości” i oscyluje między tymi dwoma odczuciami. Krasiński uskarża się więc na „próżnię ducha” i „rozstrój duszy”, „pesymizm ogarniający psychikę” i „bezsens istnienia”. W korespondencji ze stolicy Lombardii określa się mianem „tułacza rzucającego się na kanapy setek oberży, co wieczór na inną, [tułacza] kopiącego sobie codziennie własnymi myślami coraz głębszą mogiłę” (Krasiński 1991: 219).

Autor *Irydiona* uświadamia sobie swój brak zakorzenienia w świecie, w realnej sytuacji i konkretnym miejscu. Wewnętrzne jestestwo poety, uwikłane w dramat myśli, przekształca egzystencję poety w *locus horridus*, konstytuując rodzaj mogiły — *egzemplum* udreki i powolnej agonii.

Korespondencja z Mediolanu z 30 października 1834 roku do Konstantego Gaszyńskiego stanowi cenne uzupełnienie tych wpisanych w tanatyczne kręgi wyznań. M. Bieńczyk, poddając analizie fizyczne i duchowe istnienie Krasińskiego zauważa, że uwaga poety nie skupia się na żadnych czynnościach, ale przeskakuje z rzeczy na rzecz, z marzenia na marzenie, w ciągłym, nerwowym podrygu (Bieńczyk 2001: 25—26). Autor *Czarnego człowieka* wyjaśnia, że u podstaw tego doświadczenia tkwi konwulsja — stan paradoksalny, który nie pozwala poecie na trwałą związek myśli z rzeczą, ale zarazem utrzymuje życie w wirowaniu i gorączce. W istnieniu konwulsyjnym tkwi fatalny ruch, nakazujący i poddawanie się jego rytmowi, i zrywanie kontaktu z tym, co znajduje się na zewnątrz. Krasiński nie wchodzi więc w pełny kontakt z przedmiotem, ponieważ go przekracza, a nadmiar energii powoduje stan bolesnego rozłamu, gdzie stykają się nieosiągnięta nigdy równowaga i nieustająca nigdy ekscytacja (Bieńczyk 2001: 25—26). To właśnie korespondencja Krasińskiego z Mediolanu z 30 października 1834 roku staje się egzemplifikacją tych bolesnych stanów ducha poety, osłabiających niepomniernie jego i tak słabe ciało:

Ale zawsze więcej, ale zawsze dalej goni myśl moja. Czuję skorpiona żądań przewracającego się we wnętrzościach moich, który nie dostawszy nic, sam siebie zakłuwca. Tyś nie tak stworzony [...] Przynajmniej przez chwilę jesteś cały, dopełniony w sobie samym, nie czujesz jakoby część jakaś Twoja nie była przy Tobie, ale wyprzedziła Ciebie i goniła dalej, i żą-

dała więcej, i rozdierała swoimi wołaniami resztę Twojej spokojnej duszy!” (Kraśiński 1971, list z 30 października 1834: 90).

Niezdolność do pozostawania w bezruchu, do skupienia się na przeżywanym właśnie wrażeniu, wytwarza potrzebę oderwania się od tego, co terażniejsze (Bieńczyk 2001: 29). „Skorpion żądz”, niepohamowana ekspansja myśli i pragnień doprowadza poetę do autodestrukcji, do „nieustannego przekraczania” czasu i miejsca, szukania enklaw spokoju i zapomnienia.

Obszarem wyjętym z włoskiego *mundus melancholicus* staje się dla Kraśińskiego mediolańska La Scala, *premier theatre du monde*. La Scala czyni z Mediolanu stolicę muzyki i teatru, przekształcając go tym samym w salon towarzyski i artystyczny regionu. To teatr mediolański kreuje niepowtarzalną atmosferę miasta i decyduje o jego niekwestionowanym *fashion*. To jemu, jak utrzymuje Voltaire, zawdzięcza literatura i Milton swój *Raj utracony* (Kanceff 1992: 12—36).

La Scala także na polskiego poetę wywiera niesłabnący wpływ. Jej rola, znacznie ograniczona w okresie romantyzmu, w przypadku Kraśińskiego pozostaje jednak niekwestionowana<sup>16</sup>: „Jedyny moment silniejszy, jakiego nie odczuwałem już od dawna, tak, od dawna, bo dni, godziny nawet, wydają mi się tak długimi, przebyłem wczoraj w La Scala” (Kraśiński 1991, list z 28 października 1834: 220) — wyzna poeta Joannie Bobrowej w swej listownej relacji z 1834 roku<sup>17</sup>. Na scenie teatru wystawiano wówczas wspańnię romantyczne opery Belliniego: *Normę*<sup>18</sup> — „operę tragiczną”, *I Capuletty i Montecchii* — ulubioną sztukę poety, *Lunatyczkę*, wreszcie *Otella* Rossiniego. W głównych rolach kobiecych występowała wówczas Maria Malibran<sup>19</sup>, artystka o wspaniałej urodzie, niezwykłym talencie i ogromnej skali

<sup>16</sup> Zainteresowania teatralne poety sięgają jeszcze okresu warszawskiego i związanych z nimi bytności poety w Teatrze Narodowym. Podróże Kraśińskiego przyczyniają się do poznania teatrów Europy: Austrii, Niemiec, Francji, Włoch, Nicei, Pragi (por. Timoszewicz 1959).

<sup>17</sup> Kraśiński, przebywający w Mediolanie od końca października do 4 listopada 1834 roku był na *Normie* 27 października. Obok Malibran wystąpili wówczas Giuseppina Ruiz Garcia (Adagiza), Domenico Reina (Severus) i Ignazio Marini (Orovist).

<sup>18</sup> *Norma* opera w dwóch aktach Vincenzo Belliniego z librettem Felice Romani, wystawiona została po raz pierwszy w La Scali 26 grudnia 1831 roku. Ogromny sukces, jaki odniosła wówczas, przypisać należy nie tylko znakomitym wykonawcom, wśród których znaleźli się m.in. Giuditta Pasta czy Giuditta Grisi. Do wielkiej kariery *Normy* we Włoszech przyczyniła się treść, ukrywająca pod dość przejrzystym kostiumem historycznym, wyraźne tendencje niepodległościowe (por. Timoszewicz 1959: 64).

<sup>19</sup> Maria Malibran, na wskroś romantyczne bożyszczce ówczesnych scen operowych, „har-



głosu. Mówiono o niej z entuzjazmem, że „gra całym ciałem”, podkreślano niezwykłą wrażliwość. Dla Krasińskiego ta francuska aktorka to „wzór i nie-dośćigniony ideał sztuki aktorskiej” (Timoszewicz 1959: 67).

28 października 1834 roku, nazajutrz po ujrzeniu jej w sztuce, poeta zafascynowany jej grą w mistrzowskim wykonaniu, pisze do pani Bobrowej:

Pani Molibran śpiewała Normę. Jej śpiew to nic jeszcze, lecz jej gra, to oblicze, zmienione przez zazdrość i rozpacz, lecz jej ręce drżące w uniesieniu, lecz jej oczy płomienne, zwracające się bezustannie od Adalgisy ku Sewerusowi, od Sewera ku Adalgisie, zatrzymujące się potem w złowrogim, spokojnym, imponującym majestacie na obliczu człowieka, którego niegdyś kochała. A gdy w scenie duetu wymawia słowo: *Giura*, dreszcz elektryczny wstrząsa widzami. To słowo *Giura* rozbrzmiewało w głębi mojej duszy, później ostatnia chwila, śpiew wspomnienia i śmierci, modły na kolanach u stóp jej ojca. A rysy jej twarzy coraz bardziej pokrywające się cieniem śmierci, jej rysy targane konwulsyjnie, miłość ogarniająca ją znowu, jej głowa z roztrzaskanymi włosami, chyłca się na piersi temu, który wraz z nią chce zginąć, jej wzrok namiętny, wlepiony weń po raz ostatni, i ta czarna zasłona w rękach ofiarnika powiewająca już nad jej czołem, pobladłym z żalu i miłości. Ach! ta kobieta wstrząsa mną w tej chwili siłą sztuki. Zdało mi się, że widzę prawdziwą Normę, wierzyłem w wieczną rozłąkę — potem zasłona spadła, a wycie parkietu<sup>20</sup> przypomniało mi rzeczywistość (Krasiński 1991, list z 28 października 1834: 220—221).

Bolesna ucieczka przed rzeczywistością, gorączkowe próby odcięcia się od otoczenia i niemożność odzyskania spokoju poza sceną La Scali przyczyniają się do podjęcia decyzji o wyjeździe z Mediolanu, który następuje 4 listopada 1834 roku.

---

monijne połączenie talentów wokalnych i aktorskich”, na której część bito złote medale, uwieczniona przez Lamartina i Chopina, była szczególnie bliska Krasińskiemu przez spontaniczność, nietajoną nerwowość swej gry. To dla niej, jak donosił w liście Adamowi Sołtanowi: „Musiałem *bivac* rozłożyć w Mediolanie. Znalazłem tu Malibranową, która mnie z sześć dni zatrzyma, a potem przez Genuę jadę morzem do Livorno i do Florencji, gdzie karnawał skończył... , potem do Rzymu” (Krasiński 1970, list z 10 stycznia 1836: 20).

<sup>20</sup> Informację Krasińskiego o „wyciu parkietu” należy rozumieć dosłownie. Percepcja sztuki przez włoską publiczność bywała bardzo spontaniczna, by nie powiedzieć gwałtowna. H. Heine w swych *Nocach florenckich* zapisuje podobne obserwacje: „Gdyby przy tym mężczyźni nie wyrażali swych zachwyty tak strasznie hałaśliwie. Ten wściekły hałas w teatrze włoskim jest czasem nie do zniesienia” (por. Heine 1951: 38).

W korespondencji Krasieńskiego niejednokrotnie natrafiamy na wypowiedzi świadczące o wyraźnej predylekcji do Półwyspu Apenińskiego<sup>21</sup>. Piękno krajobrazu, urzekający blask światła, feeria barw, trwale przypisane do tego obszaru ziemi, z nim spójne i w nim zawarte, czynią z Italii dla polskiego poety krainę szczególnego upodobania. Krasieński sam określa się przecież mianem „syna Południa”. Nie pozostaje jednak bezzasadnym pytanie o charakter tej szczególnej więzi, pytanie o rodzaj tego synostwa?

Przy udzieleniu odpowiedzi na to pytanie nader pomocny wydaje się być listowny przekaz poety z Mediolanu z 11 listopada 1839 roku. Autor *Irydiona* w swej korespondencji do Edwarda Jaroszyńskiego utrwala wrażenia związane z nocnym przejazdem przez alpejski Splügen: „Zewsząd ogromy śniegu, białe światy jakieś wiszące nade mną, a nad nimi gwiazd skrzących, silnych roje...” (Krasieński 1988, list z 11 listopada 1839: 48). Nieustanna, wieczna zima to pora roku, stan natury przypisany Północy i z nią utożsamiany. Widok zimy nosi dla poety znamię czegoś „szatańskiego i ateistycznego”, czegoś, co duszę niszczy i rozdziera, by ją w końcu spowić „szarym całunem mroku”. Kiedy więc Krasieński przedarł się przez „bramy zimy” i opuścił niemiecką krainę — rodzaj ziemskiego piekła natury, to otwarły się przed nim „wąwozy włoskie” — „droga jak wąż się wijąca i wdzięczna, i lekka znad brzegów jeziora Leco”. Ta zmiana krajobrazu, unaoczniona transformacją świata („zawałów śniegu, mrozu już nie ma!”) jest przez poetę przyrównywana do „objawienia”, „widzenia pełnego jasności”. Miejsce skostniałej natury, „ateuszowskiego” jej stanu zajmuje przyroda Południa i wszystkie jej krajobrazowo-atmosferyczne rekwizyty: „błękitne wody i niebo lazuruwe, wysmukłe cyprysy i bluszcze na skałach, oliwne drzewa i kwiaty, i to światło południowe, tak jasne, i tak przejrzyste, i ten puch błękitnawy, ta para muślinowa, co zwykła owijać góry i wody włoskie” (Krasieński 1988, list z 11 listopada 1839: 48). Ten rajski obraz tworzy z Italii rodzaj przestrzeni wybranej, przeistoczonej w ziemską Arkadię, oazę szczęścia.

Owo „objawienie”, trwające zaledwie jeden dzień, skłania poetę do refleksji o ulotności, efemeryczności zjawisk przyrody i jej dzieł. Jego krótkotrwa-

---

<sup>21</sup> Krasieński w liście do Delfiny Potockiej pisze: „...Nie, nie — duch mój do białych niebios nie stworzony. Krew mi zastyga w żyłach i marznie pod tymi szarymi chmurami. Bóg mnie napełnił miłością niepodległości, miłością błękitów nieskończonych, czy nieba, czy morza, czy łądów południowych. Nie, nie — żyć tylko tam zdołam” czy też: „...O Diale, wierz mi, nie rzucaj ziemi południa i słońca dla kraju zaalpejskiego, gdzie zimno, blade, bezkwiennie, gdzie nieba błękitnego nie ma, jedno jest kopuła z mgły, mokra, związana z ziemią szarą lub śniadozieloną długimi strugami deszczu” (Krasieński 1974, list z 31 lipca 1840 i list z 12 lipca 1840: 210 i 263).

łość sprawia, że zapisuje się wiecznie w myśli podróżującego. U bram Mediolanu bowiem, jak relacjonuje poeta: „znów mgła mnie otoczyła i śnieg pruszyć zaczął” (Krasiński 1988, list z 11 listopada 1839: 48).

Te rozważania Krasińskiego wpisują się w krąg dominacji Italii w emocjonalnej i pejzażowej skali ocen i wartościowań. Jednakże ten sam list poety z 11 listopada 1839 zdaje się już rzucać cień na tę, zdawałoby się, niepodważalną dominację. W nim to bowiem autor *Irydiona* dokonuje rozróżnienia i analizy kierunków umysłowych mieszkańców Włoch i Niemiec. U podstaw analizy, jak sugeruje poeta, leżą „powieści o rozbójnikach, legendy ludu włoskiego, zaczynające się tam, gdzie niemieckie plemiona kończą swe mity o strachach” (Krasiński 1988, list z 11 listopada 1839: 48). Poeta wyjaśnia owe dyferencjacje w następujący sposób:

Rozbójnik ma się tak do stracha jak rozsądek do wyobraźni ideału, jak rzeczywistość do abstrakcji filozoficznej, jak forma pogańska, opisana i ograniczona, do chrześcijańskiej, zawierającej nieskończoność w sobie. Bo trzeba włoskiej wyobraźni, by stał przed nią niezawodny rozbójnik z pistoletami, ze sztyltem, z imieniem chrzestnym i rodzinnym, na tym a tym miejscu, w tym lasku, pod tą skałą. Kiedy tymczasem Niemiec rozkoszuje w mglistej postaci, co tam słyszana, a nie widziana, to znów na pół widziana — przeciąga z wiatrem, wschodzi przy gwiazdach, spływa z promieniami księżyca, niknie co chwila, raczej znika wiecznie niż rodzi się kiedy — i nosi w piersiach żale jakiegoś nieskończonego, wszystkich grobów skargi, wszystkich światów za grobem istniejących nadzieje, marzenia i tęsknoty!” (Krasiński 1988, list z 11 listopada 1839: 48).

Obserwacje te prowadzą poetę do stwierdzenia, że myśl chrześcijańska w Niemczech, na skutek „brzydoty, szarości i dzikości” pejzażu zespoliła się z duchem ich mieszkańców, zlewając się z nimi w jedno. We Włoszech natomiast — jak utrzymuje Krasiński — „tylko zewnętrzne znaki Chrystusa zatknęły się, tylko po wieżach i dzwonnicach serce ludzi jeszcze się nie odpoganiło” (Krasiński 1988, list z 11 listopada 1839: 49). Piękno krajobrazu Italii, konstytuuje rodzaj „jarzma”, tak trudnego do zrzucenia i tak słodkiego do noszenia — „ułudom włoskich błękitów jakże się odjąć?” — zapytuje poeta, konstatuując „serce tych ludzi i rozmiary ich umysłu pogańskimi są, gdyż ich natura pogańską jest” (Krasiński 1988, list z 11 listopada 1839: 49).

Zbliżone do tych obserwacji czynił Krasiński także w innym czasie i innym miejscu. Podróż na południe Włoch i wizyta w Pompejach w 1835

roku stają się pretekstem do zapisania podobnych estetyczno-historiozoficznych refleksji, do zestawienia skończoności starożytnej architektury miasta z nieskończonością gotyckiej katedry w Kolonii. Piękno starożytnej formy, doskonałość jej miary i kształtu „skandowana” i spetryfikowana w budowlach Pompei zostaje przez Krasieńskiego sprowadzona do piękna ciała, utożsamiona z „ciasnotą, skończonością i ograniczonością”. „Piękno ducha”, „życie ducha” staje się natomiast własnością i atrybutem gotyckiej budowli, w swej „pstrej” i nieregularnej formie, bo opiewającej „stworzenie złożone z duszy i ciała, między którymi zachodzi walka, sprzeczność i ból, i ruch” (Krasieński 1971, list z 26 kwietnia 1835: 104) — jak wyjaśnia poeta w liście do Konstantego Gaszyńskiego.

Krasieński ulega wyraźnej fascynacji światem ducha, a wzniosłość myśli chrześcijańskiej roztacza nad nim swe nieustanne panowanie. Religijna koncepcja stwarzania w bólu i mozołach, gwarantująca osiągnięcie wieczności i przynależność do nieskończoności, zostaje zestawiona z przyziemnością myśli starożytnej i skończonością jej architektury. Przed tą ostatnią bramy wieczności zdają się być zamknięte, gdyż ona sama nie jest zdolna wychylić się w jej kierunku<sup>22</sup>.

Powyższe interpretacje Krasieńskiego, przyznające bezsprzeczną wyższość myśli chrześcijańskiej nad ideą starożytną, duchowości Niemiec nad pogańską formą natury Włoch<sup>23</sup>, pozwalają na stwierdzenie, iż w przypadku związku polskiego poety z Italią, w tym konkretnym miejscu i czasie (Mediolan 1839 rok) chodzi bardziej o „synostwo natury” niż „synostwo ducha”.

Kamionka-Straszakowa utrzymuje, że odkryciem romantyków była paradygmatyczna zmiana kierunku osi podróżowania — uprzywilejowane zostają podróże w głąb, do wnętrza, ku centrum. Były to „podróże w głąb własnej historii i tradycji, do centrum narodowości, do wnętrza własnej, indywidualnej i zbiorowej świadomości i tożsamości” (Kamionka-Straszakowa 1988: 23).

Krasieński w swej podróży po Włoszech, jak i podczas swego pobytu w Mediolanie realizuje taki właśnie typ podróży. Odległy geograficznie od

---

<sup>22</sup> H. Życzyński podaje, że A.W. Schlegel zwrócił uwagę Krasieńskiego na różnicę pomiędzy sztuką starożytną a nowożytną i tłumaczył ją różnym stosunkiem do nieskończoności (por. Życzyński 1924: 26—28).

<sup>23</sup> M. Śliwiński ten sam fragment interpretuje zupełnie odmiennie. Autor pozycji *Antyk i chrześcijaństwo w twórczości Zygmunta Krasieńskiego* zapisuje: „Poeta wybiera skończoność, ograniczoność, realność, materialność, poganizm; odrzuca nieskończoność, nieokreśloność, tajemniczość, mistycyzm, chrześcijaństwo”. Teza taka zdaje się nie mieć żadnego uzasadnienia w korespondencji poety (por. Śliwiński 1986: 180—182).

rodzinnego kraju, przenosi na ziemię włoską wszystkie jego bóle i cierpienia, dołączając doń swe własne duchowe i emocjonalne rozterki. Mediolan zostaje otoczony przez Krasińskiego w 1839 roku siatką osobistych doświadczeń i przeżyć natury politycznej i zostaje nałożony nań paradygmat bolesnych skojarzeń: „...Piszę przy petersburskim prawie świetle nieba chmurami zasutego i rozplywającego się w ulewny deszcz” (Krasiński 1970, list z 12 listopada 1839: 314). Zdanie to poprzedza poeta inną uwagą, równie znaczącą, zwłaszcza w tamtej, włoskiej, szerokości geograficznej: „Na Splügenie widziałem Sybir, ogromy śniegu i lodu, i gwiazd silnych, iskrzących się krocie”. Skojarzenie Mediolanu z carskim miastem skłoni poetę do wyznania:

Nie znam smutniejszego miasta we Włoszech od Mediolanu...  
Dziwne, że w tym mieście, pierwszym związku lombardzkiego, tak mało pamiątek gotyckich zostało, tak mało domów mających cechę starą, prócz katedry nie ma budynku gotyckiego, wszędzie nowożytna przebrzydła architektura<sup>24</sup>.

Ciekawą rzeczą jest fakt, że nie tylko Mediolan nosi znamiona stolicy carów, ale także doszukać się ich można w mieście w sposób szczególnie inspirowującym Krasińskiego, tj. w Wenecji. Jednak dopiero Neapol doczeka się wyklęcia przez poetę, jako to typowo rosyjskie miasto włoskie.

Wieloznaczny wydaje się być również motyw bramy, przy prezentowanej tu interpretacji Mediolanu jako Petersburga. Brama może symbolizować przejście z jednego świata w drugi, stan między złem a dobrem, przesmyk między śmiercią a życiem; przywołuje także iluzyjną emanację nieskończoności. Prezentowane tu doświadczenia i refleksje Krasińskiego zdają się być zawarte między jedną bramą a drugą, pomiędzy „bramą zimy” a „bramą Mediolanu”.

Właściwością psychiki Krasińskiego jest nieustanne wkraczanie w przyszłość i „ekspansja przeszłości”. Niemal każda terażniejszość, także ta mediolańska, zostaje wypełniona nudą, zniechęceniem i apatią, odczuciem ciężaru i niespełnienia. Analizując kolejne pobyty Krasińskiego w stolicy Lombardii, nie sposób oprzeć się wrażeniu, że miasto to w percepcji poety zostaje ukazane w pryzmacie smutku, bólu i melancholii. Jedną z głównych idei roman-

---

<sup>24</sup> Z. Krasiński w tymże liście dodaje: „Co za inne lice ma Verona, Padwa, Wenecja!”. Zachwyty nad tymi wymienionymi miastami włoskimi jest równoznaczny z fascynacją średnio-wieczną architekturą i sztuką Italii (por. Krasiński 1970: 314).

tycznych jednak zakłada tęsknotę za czymś rozciągającym się „gdzie indziej” i „poza” (Janion 1984: 9). To, co w danym miejscu nie stanowi o jego atrakcyjności, w innym pozostaje źródłem rodzących się inspiracji i nieustannych przywołań. Tak też dzieje się z Mediolanem<sup>25</sup>. Perspektywa oddalenia przestacza jego porażony melancholią krajobraz w obszar nasycony emocją i wzruszeniem:

Temu trzy dni byłem na Requiem Mozarta. Oczym zamknął, wsunąłem się w ławkę, zaprawdę widzieć już nie potrzebowałem — słuch był niebem moim. Nic piękniejszemu nie słyszał, a równej piękności wrażenia nie powziąłem, jedno dwa razy w świecie oczyma: na katedrze mediolańskiej i w Varennie” (Kraśiński 1974, list z 21 grudnia 1841: 433)

— wyznaje poeta w korespondencji do Delfiny Monachium.

Doznania płynące z muzyki, stanowiącej dla Kraśińskiego odbicie ładu i piękna wszechświata, przyrównane zostają przez poetę do wrażeń i wyjątkowych wzruszeń, jakich dostarcza zwiedzającym panorama ze szczytu katedry w Mediolanie. Stan ducha, trwającego w kontemplacyjnym zachwycie, wywołanym na skutek oglądu dzieła sztuki czy natury zrównany zostaje z ekstatycznym, niebiańskim uczuciem szczęścia. Muzyka Mozarta, artystycznie genialne, pełne prawdy i potęgi dzieło, gdzie myśl przenika świat niewidzialny i przynosi na ziemię pojęcie niezgłębionego piękna<sup>26</sup> objawia swą potęgę według słów poety, w Mediolanie i jęgo katedrze.

<sup>25</sup> Wspomnienie mediolańskiej katedry niejednokrotnie powracać będzie na kartach korespondencji poety i w świecie jego wyobraźni. Podczas pobytu w Rzymie w 1840 roku poeta oddaje się „nierealnie realnej” konwersacji z gotyckimi katedrami: „[...] Gdy wieczór nadejdzie, gdy sam często siedzę u siebie przy jednej świecy, a Tyber mi skowyczy pod oknami, a gdzieś z tamtej strony głosy ludzkie na ulicy się odzywają śpiewem włoskim lub kłótnią włoską, dopiero mi Freiburg i Mediolan jak dwa wielkie duchy wchodzą do pokoju. Oba proszą siedzieć, sam między nimi siedzę i jednemu, i drugiemu rękę trzymam, i z tym, i z tamtym mówię. Freiburg mnie się pyta: »Czy wiesz, gdzie czarna katedra?«, a Mediolan przerywa: »Czy wiesz, gdzie biała katedra?« Freiburg ciągnie mnie do siebie: »Czy wiesz, gdzie salon z kwiatkami i fortepianem? Czy znasz suknię fullarową, cętkowaną kwiatkami białymi? Czy pamiętasz długie dni lata i długie nocy jesieni?« (Kraśiński 1974, list z pocz. stycznia 1840: 118).

<sup>26</sup> Kraśiński zapisuje: „Powiadam Ci, ten *Requiem* ogarnął mnie wtedy pojęciem stanu duszy w niebie szczęśliwej. Zdawało mi się, że słyszę chóry umarłych, wołające z innej przestrzeni: »Nie lękaj się, słuchaj nas i pomyśl czym my, kiedy głosy nasze tak brzmieć mogą«. I w rzeczy samej, czym muzyka Mozarta? — zapytuje poeta Delfinę w korespondencyjnym przekazie z Monachium — Oto przejściem się artystycznym, genialnym, zatem prawdziwym, bo gdzie duch w całej swej potędze tworzy piękno, tam musi być i prawda; myślą o pogrobowym świecie

Widoczne ze szczytu mediolańskiego *Duomo* zarysy ośnieżonych Apeninów i Alp, widok odległej Szwajcarii, pejzaż zawarty pomiędzy morzem Ligurii a Adriatykiem wprawiają w ogromny zachwyt Krasińskiego, ale fascynacji nimi ulegają także inni pisarze<sup>27</sup>. Jak podkreśla bowiem E. Kanceff w *Ancien Régime, ma non troppo* (Kanceff 1992: 26) przywołanie tego właśnie emblematu świadczy o rozpoczęciu w podróżnictwie nowej ery, kierującej swe kroki ku *voyage pittoresque* i „romantycznym delicjom”, ku sferze imaginacji i emocji<sup>28</sup>. Romantyzm wykształca typ podróży skoncentrowany bardziej na doświadczeniu natury niż oglądzie dzieł sztuki. Główne atrakcje mediolańskiej architektury, stanowiące przedmiot fascynacji dla podróżników wcześniejszych epok, ustępują miejsca rosnącemu w XIX wieku zainteresowaniu dla krajobrazu pobliskich jezior<sup>29</sup>. Epistolografia Krasińskiego nie pozostawia nam, co prawda, bezpośredniego przekazu z bytności poety na katedralnej wieży, jednak wrażenia związane z oglądem panoramy miasta i pejzażu okolic zestawione zostają w korespondencji z 21 grudnia 1841 roku z Monachium z przywołaniem Varenny — miejsca o szczególnym nasyceniu emocjonalnym i malowniczym dla polskiego poety<sup>30</sup>. Spotkania poety w Varennie nad jeziorem Como mają w sobie coś z „faustycznych chwil”, w których dochodzi do pogodzenia wszelkich wspomnień, do pojednania poety ze sobą i światem (Kubale 2001: 23). To tę krajobrazową przestrzeń Italii przekształca Krasiński w „dzieło sztuki” (por. Węgiełek 1989: 151), czyni ikoną raj, wypełnioną anielską wizją Delfiny:

O gdzie Varenna? Czy to był sen rajski, cudowny ta Varenna?... Te dwa błękity jezior i wzgórze Serbelloni, i odległe szczyty Alp!... Księżyc, który się nam tam począł, przy którego promieniach Tyś z harfą

---

duśza jego pod formą muzyczną wtargnęła w nieznaną raj i tam co pojęła, tu przyniosła!” (Krasiński 1974, list z 21 grudnia 1841: 433).

<sup>27</sup> Zachwyt ten jest też udziałem Madame de Staël. Zapisuje ona bowiem: „I wchodząc na sam szczyt dzwonnicy, pozostaje się zmieszany, widząc pracę właściwą, dokładną w całej swej szczegółowości” (de Staël 1831: 142).

<sup>28</sup> Roggisart w *Les Delices de l'Italie* zapisuje: „Przed opuszczeniem Duomo nie możecie ominąć wejścia na wieżę; znajdziecie tam najpiękniejszy w tym regionie widok. Z jednej strony ujrzycie Alpy, które łączą się z Apeninami, a na równinie odkryjecie pięć albo sześć miast, usytuowanych na ziemi przeoranej kanałami, czyniącymi z niej przepiękny widok” (Roggisart w: *Les Delices de l'Italie* (1706), cyt. za: Kanceff 1992: 26).

<sup>29</sup> Pobliskie jeziora stanowią, chociażby dla Mendelssohn’a, Liszta i innych, miejsce głębokich inspiracji. (por. Claudon 1992: 157).

<sup>30</sup> F. Hoesick podkreśla, że nawet cyprys — symbol żałoby w Varennie „nie robi smutnego... cmentarnego wrażenia, tyle tylko, że całemu krajobrazowi dodaje jakiejś böcklinowskiej powagi i nastroju” (por. Hoesick 1903: 7).

siedziała na łódce, którą wiosłował, którego blask łuskami złotymi igrał na falach, pod balkonem naszym... Byliśmy w Elizjum... Lazurkowe obicia Varenny, rozwieszane nad głową i pod nogami, haftowane słońcem, księżycem, gwiazdami i srebrem chmur, piękniejsze były! Bóg je dla nas tam porozwieszał<sup>31</sup> (Kraśiński 1974, list z 7 listopada 1841: 352—353).

W korespondencji poety miejsce szczególnie zajmuje Rzym. Wieczne Miasto staje się dla poety syntezą świata i żywym wyobrażeniu *orbe*, które przestacza się w *urbe*. Podróż do Rzymu to przede wszystkim peregrynacja w kierunku *sacrum*, ku Rzymowi — Jerozolimie. Ale stolica Italii to także „sanktuarium ruin”. Refleksji i kontemplacji nad ruinami Rzymu towarzyszy w przypadku Kraśińskiego doświadczenie siebie jako przestrzeni zrujnowanej i zniszczonej. Odczuwanie własnej egzystencji jako formy niepełnej i fragmentarycznej: „...imię moje Ruina” (Kraśiński 1971, list z 28 września 1942 roku) — zapisze poeta. Autor *Irydiona* traktuje więc Rzym jako swą duchową ojczyznę i wskazuje stale na swe nieodłączne powinowactwo z tą ruiną, przeistoczoną w *civitas*. Może zaskoczyć nas więc fakt usytuowania Mediolanu obok Wiecznego Miasta, gdy chodzi o intensywność doznań:

Mój kraj to szczyt gotyckich wież, to ostatni punkt trójkąta piramid, to wszystkie posągi marmurowych świętych Mediolanu, to kopuła Piotra, to odłam muru w górze na grobie Metelli, tam gdzie tyłe razy siadał i marzył (Kraśiński 1974, list z 1 sierpnia 1840: 214)

— zapisuje poeta z swej korespondencji z Karlsbadu.

Należy uznać, że miejsca szczególnej predylekcji noszą na sobie rysę osobowości zwiedzającego, stając się tym samym zapisem jego ducha, jego „pejzażu wewnętrznego” (por. Waśko 2001: 72). Powyższy fragment staje się dla autora *Irydiona* rodzajem manifestu, proklamującego jego ukochanie sztuki, wolności, nieskończoności.

---

<sup>31</sup> Kolejny list z 8 listopada 1841 roku zawiera także reminiscencje wareskie: „Jeszcześmy mogli kilka dni przebyć w Varennie, w tej boskiej Varennie, w tej kochanej, kochanej wysepce szczęścia, odpoczynku, piękności. Dziś przez całą noc mi się marzyła, pływałem z Tobą na łódce po jeziorze lazurowym. Tyś brzdąkała na harfeczce i śpiewałaś, wiosła w takt biły, Serbelloni już była, kiedym się ocucił w Altkirch. Nic szczęśliwszemu nie czuł nigdy, nic piękniejszego nie widział nad te dni nasze w Varennie, Alpami oddzielone od świata, od przeszłości i przyszłości, ubłękitnione, usrebrzone, uwysmukłone Twoją postacią! Ideał, zaprawdę ideał!” (Kraśiński, list z 8 listopada 1841: 355—356).



Mediolan, wyłaniający się z listownych przekazów Krasińskiego, wydaje się z jednej strony przybliżać do arkadyjskiego mitu o harmonijnej, pełnej ładu i uroku ziemi Południa, z drugiej zaś strony zauważamy, że poeta jakby chętniej dostrzega braki, ułomności włoskiej architektury niż jej piękno czy pompatyczność. Wizerunek Mediolanu zostaje więc naznaczony skazą pęknięcia i „znamieniem destrukcji”. A zrodzone z opozycji: *sacrum i profanum*, *locus amoenus i locus terribilis*, *paradiso i inferno* antynomie kształtują wyobrażeniowy świat włoskich peregrynacji Krasińskiego, organizując jego romantyczny sztafaż.

### Literatura

- Białostocki J., 1982: *Okno i oko. Realizm i symbolika refleksów światła w sztuce Dürera i jego poprzedników*, w: Białostocki J, *Symbolie i obrazy w świecie sztuki. Studia i rozprawy z dziejów sztuki i myśli o sztuce*, Warszawa.
- Bieńczyk M., 2001: *Czarny człowiek. Krasiński wobec śmierci*.
- Chateaubriand F.R., 1980: *Opis podróży z Paryża do Jerozolimy*, na podstawie tłumaczenia F.S. Dmochowskiego przygotował, według oryginału uzupełnił i notami opatrzył P. Hertz, Warszawa.
- Chateaubriand F.R., 1991: *Pamiętniki zza grobu*, wybór, przekład i komentarz J. Guze, Warszawa.
- Chateaubriand F.R., 1989: *Duch chrześcijaństwa*, przeł. H. Ostrowska-Grabska, w: *Teoretycy, artyści i krytycy o sztuce 1700—1870*, Warszawa.
- Claudon F., 1992: *Musicisti in viaggio*, w: *Milano dei grandi viaggiatori*, a cura di F. Paloscia, Roma.
- Duby G., 1991: *Czasy katedr. Sztuka i społeczeństwo 980—1420*, Warszawa.
- Eliade M., 1971: *Sacrum, mit, historia. Wybór esejów*, wyboru dokonał i wstępem opatrzył M. Czerwiński, przeł. A. Tatarkiewicz, Warszawa.
- Emerson R.W., 1994: *Szkice*, przeł. A. Tretiaka, Wrocław.
- Goethe J.W., 1980: *Podróż włoska*, przeł. H. Rzeczkowski, Warszawa.
- Hegel G.W.F., 1964: *Wykłady o estetyce*, przeł. J. Grabowski, A. Landman, Warszawa, t. 1.
- Heine H., 1951: *Noce florenckie*, Warszawa.
- Heine H., 1975: *Impressioni del viaggio*, Venezia.
- Hoesick F., 1903: *Nad jeziora włoskim brzegiem (Lago di Como) i wspomnienia z życia Zygmunta Krasińskiego*, Warszawa.
- Janion M., 1984: *Estetyka średniowiecznej Północy*, w: *Czas formy otwartej. Tematy i media romantyczne*, Warszawa.
- Kamionka-Straszakowa J., 1988: „Do ziemi naszej”. *Podróże romantyków*, Kraków.
- Kanceff E., 1992: *Una città molto simile a Parigi*, w: *Milano dei grandi viaggiatori*, a cura di F. Paloscia, Roma.
- Kowalczykowa A., 1982: *Pejzaż romantyczny*, Kraków.
- Krasiński Z., 1963: *Listy do ojca*, Warszawa.

- Krasiński Z., 1970: *Listy do Adama Sułtana*, Warszawa.
- Krasiński Z., 1971: *Listy do Konstantego Gaszyńskiego*, Warszawa.
- Krasiński Z., 1974: *Listy do Delfiny Potockiej*, Warszawa.
- Krasiński Z., 1988: *Listy do Augusta Cieszkowskiego, Edwarda Jaroszyńskiego, Bronisława Trentowskiego*, Warszawa.
- Krasiński Z., 1991: *Listy do Joanny Bóbr-Piotrowickiej*, w: Krasiński Z., *Listy do różnych adresatów*, Warszawa, t. 1.
- Kubale A., 2001: *Zygmunt Krasiński — człowiek i egzystencja*, w: *Zygmunt Krasiński — nowe spojrzenia*, red Halkiewicz-Sojak G. i Burdzieja B, Toruń.
- Madame de Staël, 1831: *La Corinna o sia l'Italia di Staël Holstein*, Venezia, t. 4.
- Przybylski R., 1978: *Ogrody romantyków*, Kraków.
- Sławek T., 1997: *Akro/Nekro/Polis: Wyobrażenia miejskiej przestrzeni*, w: *Pisanie miasta — czytanie miasta*, red. A. Zeidler-Janiszewska, Poznań.
- Smollett T., 1907: *Travels through France and Italy*, London.
- Staël de Madame, 1831: *La Corrina o sia l'Italia di Staël Holstein*, Venezia, t. 4.
- Stendhal, 1845: *Journal d'Italie*, Paris.
- Sudolski Z., 1991: *Krasiński. Opowieść biograficzna*, Warszawa.
- Śliwiński M., 1986: *Antyk i chrześcijaństwo w twórczości Zygmunta Krasińskiego*, Słupsk.
- Timoszewicz J., 1959: *Krasiński o teatrze*, Warszawa.
- Waśko A., 2001: *Zygmunt Krasiński. Oblicza poety*, Kraków.
- Węgiełek J., 1989: *Mam ciało*, Warszawa.
- Życzynski H., 1924: *Studia estetyczno-literackie*, Cieszyn.

JAN WŁADYSŁAW WOŚ (TRYDENT)  
Università di Trento

## Samuel Fryderyk Tyszkiewicz (1889—1954) i jego oficyna wydawnicza

12 lipca 2004 roku minęła 50. rocznica śmierci Samuela Fryderyka Tyszkiewicza, wybitnego polskiego drukarza, wydawcy i introligatora, który uczynić chciał z tłoczonych w swej oficynie książek dzieła sztuki. Rocznicą w Polsce minęła bez echa. Za granicą również. Wyjątek stanowi mój odczyt wygłoszony 30 listopada w Bibliotece Polskiej w Londynie i ekspozycja w Bibliotece Miejskiej w Weronie poświęcona Tyszkiewiczowi. Na wystawie, zainaugurowanej 26 czerwca, pokazany został cały jego dorobek edytorski oraz niektóre archiwalia, zdjęcia i cymelia, m.in. jego portret wykonany w Nicei w 1940 r. przez Ignacego Hirschfanga. Katalog ekspozycji zatytułowanej „I libri di Samuel Tyszkiewicz” został opracowany z wielką starannością przez Alessandro Corubolo, werońskiego bibliofila i wydawcę. Wszystkie wystawione eksponaty pochodziły z mojej kolekcji. Wystawę zwiedziło kilkanaście tysięcy osób. Stało się to trochę przez przypadek, ponieważ Biblioteka Miejska znajduje się w pobliżu domniemanego domu Julii, który odwiedzają tłumy turystów. Często wielu z nich, zwabionych pięknymi planszami wystawionymi na ulicy przed Biblioteką, wstępowało zobaczyć wystawę.

\* \* \*

W publikowanym artykule przedstawię pokrótce historię życia Tyszkiewicza i dzieje jego oficyny, a następnie zajmę się dwoma kwestiami szczegółowymi, stanowiącymi pewną nowość, to jest sprawą jego wyznania i pochodzenia. Tematy, wokół których nagromadziło się wiele nieodpowiadających

prawdzie informacji, których niekiedy autorem był on sam, chcąc uchodzić za kogoś, kim nie był. Na podstawie nieznanych dotąd dokumentów i świadectw ludzi znających go możemy przeprowadzić weryfikację bezkrytycznie powtarzanych na te tematy opinii. Na koniec podam kilka informacji o jego archiwum, które od kilkunastu lat jest w moim posiadaniu.

\* \* \*

Samuel Tyszkiewicz urodził się w Warszawie 1 stycznia 1889 r. Ojciec Otton Edward (1851—1914) wywodził się z drobnej szlachty litewskiej (do tematu pochodzenia Tyszkiewicza powrócę jeszcze). Matka, Luisa Enrichetta Ellenberger, pochodziła ze Szwajcarii. Urodziła się w Lozannie w 1852. Pracowała w Warszawie jako wychowawczyni dzieci i guwernantka. Oboje rodzice byli wyznania kalwińskiego.

Z zachowanych dokumentów wiemy, że przysły typograf został ochrzczony w zborze warszawskim 24 kwietnia 1889 i tamże był konfirmowany 7 maja 1905 r. W Warszawie uczęszczał do szkoły podstawowej i do średniej. Pomimo niełatwej sytuacji finansowej (ojciec był skromnym urzędnikiem w jednym z warszawskich banków) Samuel został wysłany na studia wyższe do Paryża, gdzie studiował w École Pratique d'Electricité Industrielle. Dyplom inżyniera elektryka otrzymał 24 lipca 1912 r. Wyuczonego zawodu Tyszkiewicz jednak nigdy nie wykonywał ani we Francji, ani w Polsce, ani we Włoszech. Nie wykorzystał również swych umiejętności inżyniera elektryka w czasie służby wojskowej. Można przypuszczać, że nie lubił swego zawodu.

Po zakończeniu studiów, pomimo trudności finansowych, zdecydował się pozostać w Paryżu. Decyzja nie może nas dziwić. Życia w stolicy Francji nie można było porównać do tego, jakie go czekało w Warszawie, gubernialnym mieście położonym na peryferiach rosyjskiego imperium. Wkrótce poznał w Paryżu swą pierwszą żonę Alinę Umińską, córkę Władysława (1865—1954), znanego autora powieści fantastycznonaukowych i podróżniczych dla młodzieży. Małżeństwo to rozpoczyna długoletnie perypetie matrymonialne przyszłego drukarza, który cieszył się wielkim powodzeniem u kobiet, przede wszystkim dzięki osobistemu urokowi i uprzejmemu sposobowi bycia. Jeżeli tylko chciał, to potrafił zachowywać się w sposób dworski, ale potrafił również reagować w sposób niezwykle gwałtowny, łamiąc powszechnie przyjęte reguły dobrego wychowania. Wbrew protestom żony Tyszkiewicz przez dwa lata (1913—1914), pracuje w Paryżu jako taksówkarz. Owocem związku

z Umińską jest córka, nosząca to samo imię co matka, Alina. Z chwilą wybuchu pierwszej wojny światowej Tyszkiewicz, jako poddany rosyjski, jest powołany do wojska i okrężną drogą przez Skandynawię, na koszt ambasady, wraca do Warszawy. W połowie roku 1915 widzimy go w Kijowie, gdzie władze wojskowe przydzieliły go jako szofera do transportu sanitarnego. W 1917 r. został przeniesiony do Warszawy. Po odzyskaniu przez Polskę niepodległości Tyszkiewicz zgłasza się do polskiego wojska jako ochotnik.

W 1920 roku dochodzi do rozwodu z Umińską. Córka Alina, którą do końca życia nie będzie się interesował i będzie ukrywał jej istnienie, pozostaje z matką. W tym samym roku Tyszkiewicz, jako znający dobrze język francuski, zostaje wysłany przez polskie władze wojskowe do Paryża, jako jeden z członków misji generała Bronisława Czarnoty de Bojary Bojarskiego. Celem misji było uregulowanie polskich zobowiązań finansowych za uzbrojenie przez Francuzów armii generała Józefa Hallera. Po zakończeniu misji otrzymał od rządu francuskiego Legię Honorową. W czasie pobytu w Paryżu Tyszkiewicz poznaje Stefanię Lorenz ze spolszczonej rodziny niemieckiej i ma z nią romans. W roku następnym (1921) rodzi się syn Stanisław. Tyszkiewicz decyduje się na poślubienie Stefanii.

W czasie pobytu w Paryżu Tyszkiewicz podejmuje bardzo ważną decyzję, obchodzącą nas w sposób szczególny. 13 listopada 1922 r. na spotkaniu towarzyskim Polaków w mieszkaniu swego przyjaciela Stanisława Piotra Koczorowskiego, bibliotekarza i bibliofila (późniejszego kustosa Biblioteki Narodowej w Warszawie), postanawia założyć oficynę wydawniczą, w której byłyby tłoczone starymi metodami książki, przeznaczone przede wszystkim dla bibliofilów. Wśród gości obecnych na spotkaniu jest również młoda adeptka historii sztuki, Maryla Neumann, która z nieukrywanym entuzjazmem odniosła się do projektu. I jej nieobce było zainteresowanie sztuką drukarską. Maryla zostanie wkrótce trzecią żoną Tyszkiewicza. Sam projekt założenia oficyny wydawniczej zostanie zrealizowany kilka lat później, po osiedleniu się młodej pary we Florencji.

Wracam do spraw matrymonialnych Tyszkiewicza, które były dość burzliwe. Małżeństwo ze Stefanią Lorenz także było krótkotrwałe, po niespełna trzech latach w 1924 r. dochodzi do rozwodu. W tym samym roku Tyszkiewicz zawiera trzecie małżeństwo ze wspomnianą już Marylą Astryd Neumann, kuzynką swej drugiej żony. Ceremonia ślubna odbyła się 22 października 1924 r. w Kościele Ewangelicko-Reformowanym w Warszawie, gdzie mieszkali rodzice Maryli, Paweł Albert Neumann (†1940) i Klara Biedermann (†1966).

Tuż po ślubie Tyszkiewicz z żoną i teściami postanowili przenieść się na stałe do Włoch, do Florencji, gdzie Maryla mogłaby kontynuować studia w zakresie historii sztuki, a przede wszystkim przygotować monografię poświęconą rzeźbiarzowi i architektowi Bernardo Rossellino (1409—1464), jednemu z najwybitniejszych przedstawicieli włoskiego Quattrocenta. Przez pięć lat Tyszkiewiczowie i Neumannowie mieszkali razem, najpierw w domu przy Lungarno Torrigiani, potem na Piazza d'Azeglio (ten piękny, zadrzewiony plac, położony niedaleko od centrum miasta, upodobali sobie liczni Polacy, zatrzymujący się na dłuższe pobyty w stolicy Toskanii, m.in. Stefan Żeromski i Władysław Reymont). Po przyjeździe do Florencji Tyszkiewicz, nieznający włoskiego, zapisał się na kurs językowy dla cudzoziemców. We wrześniu 1925 r. złożył przewidziany regulaminem egzamin. Studiuje również jako samouk różne zagadnienia związane ze sztuką drukarską. W bibliotece Tyszkiewicza zachowało się kilka książek na te tematy. Przez pewien czas uczęszczał także na kurs dla drukarzy, zorganizowany we Florencji przez Ente per le Attivia` Toscane. W tymże samym roku 1925 pospołu z żoną otworzyli Drukarnię Polską (Stamperia Polacca). Pierwsza książka oficyny ukazała się w 1928 r. Była to monografia Maryli Neumann poświęcona wspomnianemu już Bernardo Rossellino. Książka przygotowana z wielkim pietyzmem i troską o najmniejsze szczegóły została wydana w 125 egzemplarzach na czerpanym papierze z Fabriano i z Pesci. Ilustracje przygotowała znana florencka firma fotograficzna braci Alinari.

W 1928 r. Tyszkiewiczowie wzięli udział w III Zjeździe Bibliotekarzy Polskich we Lwowie, na którym Maryla Neumann wygłosiła w dniu 29 maja referat o oficynie florenckiej. Tekst przemówienia został wydrukowany w „Pamiętniku” zjazdu. Wystąpienie Maryli w znacznej mierze przyczyniło się do nawiązania przez Tyszkiewiczów licznych kontaktów z polskimi bibliofilami i bibliotekarzami.

Neumannom nie odpowiadała turystyczna atmosfera Florencji i jej niezbyt zdrowy i męczący klimat. Na początku roku 1930 postanowili przenieść się na północ Włoch, do Arco, małej miejscowości wypoczynkowej w okolicach Trydentu, gdzie w „Villa Palma” mieszkali siostra i brat Klary: Emma i Gustaw Bidermann. Obszerna willa wraz z otaczającym parkiem należała do wszystkich trojga rodzeństwa. Tam też wkrótce za rodzicami przyjechała Maryla dla odbycia połogu: 23 kwietnia 1930 roku urodził się Jan, trzecie dziecko Samuela Tyszkiewicza. Po dziewięciu miesiącach Maryla wraz z synem powróciła do Florencji.

Tymczasem w Drukarni Polskiej tłoczono nowe książki. Po monografii o Rossellinie ukazało się w oficynie wiele niezwykle pięknych druków, m.in.

edycje w języku polskim i włoskim *Sonetów krymskich* Adama Mickiewicza, *Podkowa u progu* Emila Zegadłowicza, *Rzecz o malarstwie* Cennina Cenniniego, *Życie nowe* Dantego Alighieri. Koszty druku tych wyjątkowo pięknych książek pokrywali zamożni rodzice Maryli Neumann, mieszkający w Arco. Wszystkie publikacje znakowane były specjalnym klejnotem oficyny: podwójnoramiennym krzyżem, wyrastającym z serca i wpisanymi w nim literami „MST” (=Maryla i Samuel Tyszkiewiczowie) i lilią florencką, bądź herbem Leliwa. Pierwowzorem znaku klejnot naszego znakomitego drukarza Stanisława Polaka, działającego na przełomie XV i XVI wieku, najpierw w Neapolu, a potem w Hiszpanii na dworze Ferdynanda Katolickiego. Na osobnej stronie, na końcu każdej książki, znajduje się kolofon, stanowiący swego rodzaju metrykę publikacji, zawierający szczegółowe informacje o wielkości nakładu, ilości egzemplarzy numerowanych liczbami rzymskimi i arabskimi, typie czcionek użytych do druku, rodzaju papieru, nazwiska ewentualnych współpracowników, niekiedy zawierający także informacje dotyczące okoliczności powstania książki oraz datę zakończenia druku, którą bardzo często określano przy pomocy kalendarza liturgicznego Kościoła katolickiego. Tyszkiewicz, choć kalwin, też używa niekiedy tego systemu. Np. druk tomiku Nicola Ottokara *Venezia* z 1938 r. został wedle informacji z kolofonu zakończony „il giorno dell’Annunciazione di Maria Vergine”, to znaczy „w dzień Zwiastowania Maryi Dziewicy” (25 marca). Tradycja umieszczania kolofonu na końcu tekstu jest bardzo stara i wywodzi się jeszcze z tradycji książki rękopiśmiennej. Była kontynuowana także po wynalezieniu druku. Kolofon po raz pierwszy został umieszczony w książce drukowanej w tak zwanym *Psalterzu mogunckim* wydanym w 1457 przez Johanna Fusta (wspólnika i wierzyciela Jana Gutenberga) i Petra Schöffera, który wprowadził do typografii klejnot drukarski. Tyszkiewicz nawiązał do tej starej tradycji.

W 1932 r. Tyszkiewiczowie wystawiają swoje druki na wystawie książki we Florencji i odnoszą tam wielki sukces. Wkrótce po wystawie władze uniwersytetu florenckiego powierzyły Tyszkiewiczowi drukowanie dyplomów doktorskich dla swych absolwentów i różnych druków okolicznościowych. Dochody z działalności na rzecz uniwersytetu stały się jedynym źródłem skromnego utrzymania Tyszkiewicza i trwało to aż do jego śmierci. Drukarnia bowiem nie dawała prawie żadnych dochodów. Piękne książki — tak bardzo chwalone w prasie zawodowej — kupowali nieliczni. Bardzo chętnie natomiast przyjmowano je w darze. Znaczna część nakładów była jednak nierozprowadzona i pozostała w domu (zwykle niezszyta i nieoprawiona).

W 1933 r. dochodzi do rozpadu małżeństwa z Marylą i rozwodu, przeprowadzonego w konsystorzku kalwińskim w Wilnie. Sprawa rozwodowa trwała dwa lata. Tyszkiewicz, pomimo udowodnionej mu winy, nie chciał zgodzić się na rozwód i dopiero sąd drugiej instancji w 1935 r. wydał ostateczny wyrok. Zachowały się akta tej arcynieprzyjemnej sprawy. Historyk z konieczności musi niekiedy zajmować się także życiem prywatnym studio- wanych przez siebie postaci. To grzebanie w dokumentach nie zawsze jest jednak przyjemne, a czasem wręcz odrażające. Ze świadectw przedstawio- nych sądowi wynikało, że Tyszkiewicz miał romans z Wiktorią Lenzi, młodą służącą z Castel d'Aiano spod Bolonii, która pomagała w pracach domo- wych. Po odejściu żony, związał się z nią na długie lata, a po wojnie ją po- ślubił. Czwarta w życiu Tyszkiewicza ceremonia ślubna miała miejsce w ratuszu florenckim 5 września 1945 r. (autorzy *Encyklopedii wiedzy o książce* wydanej przez Ossolineum w 1971 r. podają błędnie, że Wiktoria była drugą żoną Tyszkiewicza) (por. *Encyklopedia wiedzy o książce* 1971, kol. 2391).

W przeciwieństwie do pierwszych trzech żon, które były kobietami wy- kształconymi i posiadały wielorakie zainteresowania intelektualne, Wiktoria była analfabatką i nie miała żadnych potrzeb intelektualnych. Z czasem Tyszkiewicz nauczył ją czytać. Sztuki pisania nie opanowała jednak nigdy w stopniu dostatecznym i do końca swego długiego życia nie potrafiła wyra- zić się pisemnie. Była natomiast osobą mowną o bardzo bogatym słownic- twie, co objawiało się przede wszystkim w sytuacjach konfliktowych.

Pomimo rozwodu z Marylą klejnot drukarski oficyny pozostał ten sam, zmieniło się jedynie jego znaczenie, skrót „MST” interpretowano teraz jako „Mistrz Samuel Tyszkiewicz” albo jako „Magister Samuel Typographus”. Maryła po osiedleniu się w Arco otworzyła własną oficynę i wydała kilka druków bibliofilskich.

W 1937 r. na Powszechnej Wystawie Sztuki i Techniki w Paryżu wydaw- nictwu Tyszkiewicza przyznano jednogłośnie „Grand Prix”. Nagroda przyczy- niła się do pewnej popularności Tyszkiewicza. Zaczynają się nim interesować towarzystwa bibliofilów i stowarzyszenia miłośników pięknej książki. Zorgani- zowano kilka wystaw jego druków, połączonych z prelekcjami. W radiu wileń- skim Czesław Miłosz przeprowadził z nim wywiad. W prasie polskiej ukazało się wiele entuzjastycznych artykułów na temat jego działalności. Tyszkiewicz bardzo skrzętnie zbierał wszystkie wycinki z prasy na swój temat.

W pierwszym okresie florenckim, najbardziej ciekawym i stanowiącym apogeum działalności oficyny, ukazało się 25 tytułów. Publikacje wydane w tym okresie charakteryzuje niezwykle wysoki poziom wykonania i wyszu-



kana forma artystyczna. Dysponując odpowiednimi środkami finansowymi, mógł drukować książki dużego formatu, na luksusowym czerpanym papierze ze znakami wodnymi oficyny, oprawianymi w doskonały pergamin i zdobionymi w wyszukany sposób. Często z pięknymi ilustracjami wykonanymi przez znanych grafików. Używał też specjalnie dla niego wykonanych czcionek, zbliżonych krojem do XV-wiecznej czcionki weneckiej. Ogromnie użyteczna była także współpraca z Marylą Neumann, posiadającą wyrobiony gust estetyczny i poczucie piękna. Tyszkiewicz w przeciwieństwie do innych naszych wybitnych drukarzy działających za granicą, m.in. Stanisława Gliwy, nie miał ani talentu ani umiejętności graficznych. Wykonane przez niego rysunki i zdobniki nie mają wartości artystycznej, a niekiedy są wręcz nieudolne. Widać to przede wszystkim na wklejkach do wydanych przez niego książek.

Po wybuchu wojny w 1939 r. Tyszkiewicz, który miał rangę kapitana, wyjechał do Francji i zaciągnął się do polskiego wojska, stacjonującego w Coëtquidan w Bretanii i gdzie — wedle świadectwa Witolda Leitgebera, korespondenta „Kuriera Poznańskiego” w Paryżu — zjawił się jako jeden z pierwszych. Pospołu m.in. z Tymonem Terleckim i Stanisławem Paprockim był jednym z założycieli obozowego tygodnika „Polska Walcząca” i czuwał z wielką troską nad stroną graficzną czasopisma. Żyjący obecnie w Londynie W. Leitgeber, pomimo swych 95 lat, pamięta wiele szczegółów dotyczących działalności Tyszkiewicza w tym wojennym okresie.

Po kapitulacji Francji Tyszkiewicz osiedlił się w Nicei, gdzie otworzył filię swej florenckiej oficyny (Filiale di Nizza) i wznowił działalność wydawniczą, wydając małe tomiki poetyckie. Jednym z jego współpracowników w tym okresie był księgarz i wydawca Aleksander Janta-Pończyński. W okresie nicejskim ukazało się w oficynie 29 książek. Publikacje z tego okresu są bardzo skromne, często drukowane na niezbyt dobrym papierze, ale prawie zawsze przygotowane z wielką starannością. Nie dorównują one jednak pierwszym książkom wydanym w oficynie w okresie florenckim. Mimo to druki zostały ocenione pozytywnie przez członków regionalnej izby rzemieślniczej, w konsekwencji czego Tyszkiewicz w dniu 6 listopada 1944 r. został zapisany do księgi rzemieślników nicejskich (nr 8515).

W 1948 r. filia nicejska została zamknięta i Tyszkiewicz powrócił na stałe do Florencji, gdzie wznowił działalność wydawniczą pospołu z Wiktoria Lenzi. Pomimo piętujących się trudności finansowych i coraz częściej dających się we znaki dolegliwości zdrowotnych w tak zwanym drugim okresie florenckim ukazało się w oficynie 6 skromnych tomików. Jak zawsze w ograniczonym nakładzie, nieprzekraczającym 300 egzemplarzy.

W oficynie Samuela Tyszkiewicza ukazały się w sumie 62 książki w języku polskim, francuskim, angielskim i włoskim. Koszty druku — po rozwodzie z Marylą Neumann — pokrywali sami autorzy. Niestety, wydawnictwa te często nie mają dużej wartości literackiej. Tak więc, obok książek pięknych i wartościowych, mamy również wiele publikacji nieciekawych i bez wartości. Nie udało się Tyszkiewiczowi wydać włoskiego tłumaczenia *Pana Tadeusza*, którego druk rozpoczął (w przekładzie Oskara Skarbkę Tłuchowskiego), ani *Pamiętników* Piusa II. Wydanie tak dużych objętościowo publikacji przekraczało możliwości techniczne i finansowe oficyny. Gotowy do druku tom Wacława Jana Godlewskiego *Błyski lotu* z ilustracjami Roba D'Ac nie ukazał się z powodu choroby drukarza.

Tyszkiewicz zmarł w Castel d'Aiano pod Bolonią 12 lipca 1954 r. Tam też został pochowany. Grób nie zachował się. W związku z rozrostem osady stary cmentarz zlikwidowano, a prochy z grobów, którymi nikt się nie interesował, złożono we wspólnej mogile na nowym cmentarzu.

\* \* \*

Teraz chciałbym zająć się tematem, dotyczącym przynależności wyznaniowej Tyszkiewicza. Krążą bowiem na ten temat różne bałamutne opinie. Niektórzy przedstawiają go wręcz jako wielkiego konwertytę. Są to jednak bezpodstawne opowieści i co więcej nie są prawdziwe. Tyszkiewicz nigdy nie przejawiał jakiegось zainteresowania sprawami religii, wiary i życiem wspólnoty kalwińskiej, do której formalnie przynależał, a tym bardziej nie interesował się Kościołem katolickim.

To prawda, że w niektórych kolofonach wydanych przez siebie książek używał katolickiego kalendarza liturgicznego, ale to nie jest dowodem jego przynależności do Kościoła. Nie może być takim dowodem wydanie przez Tyszkiewicza w 1942 r. książeczki do nabożeństwa „dla Polaków rozproszonych po świecie” w opracowaniu Wandy Żadziny i z przedmową kardynała Augusta Hlonda, przebywającego wówczas w Lourdes.

Nie jest mi wiadome, jakimi Tyszkiewicz kierował się motywami, kiedy tuż po wojnie w czasie swego pobytu w Rzymie w czasie spotkania z kardynałem Augustem Hlondem, Prymasem Polski przedstawił się jako katolik a Wiktorię Lenzi jako swą prawną żonę. W taki też sposób przedstawił ją Piusowi XII w czasie audiencji, o którą mu się wystarał Prymas Polski. Gdyby nie skłamał, to do audiencji najprawdopodobniej nigdy by

nie doszło. Papież nie przyjmował par, które nie były związane węzłem małżeńskim wedle przepisów prawa kanonicznego i od tej zasady nie było żadnych odstępstw (nawet dla ministra spraw zagranicznych Józefa Becka i jego towarzyski życia, których — pomimo usilnych zabiegów ze strony polskiej dyplomacji — nie zgodził się przyjąć Pius XI). W tym błędnym przekonaniu o kanoniczności swego małżeństwa Tyszkiewicz świadomie utrzymywał również księży z Hospicjum Polskiego w Rzymie na via Botteghe Oscure. Prawdopodobnie wchodziły w grę motywy koniunkturalne. Tyszkiewicz, pozostający ciągle w tarapatkach finansowych, liczył, że uda mu się wydać w dużym nakładzie książeczkę do nabożeństwa dla Polaków i przewodnik po Rzymie.

Zaskoczeniem dla rodziny i przyjaciół była decyzja Tyszkiewicza przejścia na katolicyzm. W 1950 r., w czasie choroby, poprosił, aby sprowadzono do niego księdza. Dom, w którym mieszkał przy via Camerata, znajdował się na terenie parafii prowadzonej przez dominikanów. Mieli oni w pobliżu swój klasztor przy kościele w San Domenico di Fiesole. Do chorego przyszedł ojciec Tommaso Pierfranco Carlesi, który w owym czasie pełnił funkcję proboszcza parafii. Rozmowa z chorym trwała dość długo, ale do abjuracji kalwinizmu przez Tyszkiewicza nie doszło<sup>1</sup>.

Z późniejszych relacji samego Tyszkiewicza wiadome jest, że zakonnik uzależnił jego przyjęcie do Kościoła katolickiego od uregulowania sytuacji rodzinnej. Zażądał zawarcia ślubu kościelnego z Wiktorią Lenzi bądź zerwania z nią. Było powszechną tajemnicą, że zawarli jedynie ślub cywilny w ratuszu florenckim. Tyszkiewicz nie chciał zaakceptować żadnego z dwóch warunków przedstawionych przez proboszcza. W konsekwencji do konwersji Tyszkiewicza na katolicyzm nigdy nie doszło. Pomimo że nie został przyjęty do Kościoła katolickiego, po wyzdrowieniu uważał się za katolika. Do końca życia nie wykonywał jednak żadnych praktyk religijnych.

Sprawa nieuregulowanej przynależności wyznaniowej Tyszkiewicza pojawiła się w czasie jego ostatniej choroby. Na kilka tygodni przed zgonem Tyszkiewicz razem z Wiktoria przeniósł się z Florencji do Castel d'Aiano pod Bolonią do domu teściów. Liczył, że dobry klimat osady, położonej wśród lasów na wysokości 700 m nad poziomem morza, przyczyni się do polepszenia jego zdrowia. Tak się jednak nie stało. Stan chorego pogarszał się z dnia

---

<sup>1</sup> Termin *abjuracja* pochodzi od rzeczownika łacińskiego *abjuratio* — odprzysiężenie się i oznacza publiczne wyrzeczenie się jakiegó wiary albo jakichś przekonania. Jednym z warunków przyjęcia konwertyty do nowej wspólnoty religijnej jest abjuracja.

na dzień. Kiedy Tyszkiewicz był już nieprzytomny, w agonii, sprowadzono do niego z pobliskiego kościoła księdza katolickiego, Giorgio Pederfini. Na pytanie proboszcza, kim jest nieznany mu umierający, rodzina poinformowała duchownego o przynależności chorego do zboru kalwińskiego i o jego pragnieniu przejścia na katolicyzm wyrażonej w 1950 r. Proboszcz warunkowo udzielił Tyszkiewiczowi Sakramentu Chorych, a po śmierci, kierując się zdrowym rozsądkiem, pozwolił go pogrzebać na cmentarzu katolickim.

W czasie rozmowy ze mną siostra Wiktorii, Elena powiedziała mi, że proboszcz prawdopodobnie zachował się tak, chcąc uniknąć skandalu. Ale skandalu nie uniknięto. Na pogrzebie, bez duchownego, pojawiła się bowiem obok Wiktorii Lenzi także trzecia żona Tyszkiewicza Maryla Neumann z synem Janem. Obecność na pogrzebie dwóch żon była czymś niepojętym dla mieszkańców prowincjonalnej osady.

\* \* \*

Z kolei kilka słów o pochodzeniu naszego wydawcy. Utrzymywał on, że wywodzi się z bogatego i sławnego litewskiego rodu Tyszkiewiczów, który dał Rzeczypospolitej wielu wybitnych mężów stanu świeckich i duchownych. Była to jednak nieprawda i sam Tyszkiewicz o tym dobrze wiedział, o czym świadczą dokumenty z jego archiwum. Nie przeszkadzało mu to jednak twierdzić, że pochodził z senatorskiego rodu i w tym przekonaniu starał się utwierdzić swych znajomych i przyjaciół, przede wszystkim cudzoziemców.

W archiwum Tyszkiewicza znajduje się niezwykle interesujący dokument, dotyczący obchodzącej nas sprawy. Dokument zredagowany jest w języku rosyjskim i został sporządzony w Wilnie w dniu 18 października 1862 r. (wedle obecnie obowiązującego kalendarza byłby to 30 października).

Akt wystawiony jest w imieniu cara Aleksandra II przez miejscową komisję heraldyczną senatu, to znaczy przez urząd rozpatrujący i zatwierdzający dowody szlachectwa. Stwierdza się w nim, że Otto Edward Tyszkiewicz, syn Jana Bonawentury, jest szlachcicem. Ponadto, na podstawie przedstawionych dokumentów, stwierdza się, że niejaki Dawid Tyszkiewicz, syn Andrzeja (protoplasta i najstarszy znany z imienia przodek rodu), w roku 1725 pozostawił swemu synowi Janowi majątek Żosta (na terenie dzisiejszej Białorusi). Jan, zmarły w 1774 r., podzielił majątek pomiędzy swych trzech synów: Jana, Andrzeja i Józefa. W wyniku układu z braćmi, którzy najprawdopodobniej zostali splęceni, pierwszy z nich stał się jedynym właścicielem mająt-

ku, ale już piętnaście lat później, w roku 1789, sprzedał go. Dokument zawiera jeszcze kilka informacji, ale nie są one dla nas istotne. Wiemy, że powyższy akt został wręczony małoletniemu Ottonowi Edwardowi Tyszkiewiczowi (ojcu drukarza) w Wilnie w dniu 30 listopada 1862 r. (starego kalendarza).

W dokumencie nie ma żadnych wiadomości o powiązaniu Tyszkiewiczów z Żosty z potężną rodziną magnacką noszącą to samo nazwisko. Gdyby jakieś powiązania istniały, to bez wątplenia wspomniano by o nich. Nie ma też żadnej wzmianki o tytule hrabiowskim rodziny. Z innych źródeł wiemy, że po sprzedaniu Żosty Tyszkiewiczowie przenieśli się do Wilna. Źródłem utrzymania rodziny stały się dochody z prowadzonego przez nich kiosku z wyrobami tytoniowymi. Rodzina miała trudności z utrzymaniem się i żyła w biedzie. Wiele osób wątpiło nawet o ich pochodzeniu szlacheckim. To było przyczyną, że postanowili wystarać się w heroldii wileńskiej o dokument potwierdzający ich przynależność do stanu szlacheckiego. Utrzymywanie, że rodzina straciła majątek w wyniku represji władz carskich po Powstaniu Styczniowym, nie odpowiada prawdzie. Deklasacja rodziny nastąpiła jeszcze przed wybuchem powstania.

Tyszkiewicz-typograf starał się odtworzyć drzewo genealogiczne swej rodziny. W papierach zachował się jego autograf, ale cały wywód kończy się na wspomnianym już przeze mnie Andrzeju, który w 1725 r. zostawił synowi majątek Żosta. Nasz drukarz skrzętnie ukrywał i fakt posiadania przez jego przodków wyżej wspomnianego majątku, i to, że rodzina utrzymywała się ze sprzedaży tytoniu w Wilnie. I w tym wypadku chciał uchodzić za kogoś, kim nie był. Chciał być hrabią! Zakrawa to na farsę, ale również Wiktoria Lenzi była przedstawiana jako hrabina i w listach tak ją w dobrej wierze tytułowano również wiele lat po śmierci Samuela.

Były jeszcze inne zmyślenia. Na podstawie dokumentu wystawionego przez wileńską heroldię wiemy, że Samuel-drukarski miał trzech stryjów: Hipolita, Józefa i Karola. Utrzymywał jednak, że miał również ciotkę, która należała do zgromadzenia nazaretanek. W kolofonie wspomnianej już książki do nabożeństwa wydanej w 1942 r. Tyszkiewicz składa hołd zmarłej matce Marii Salezji Tyszkiewiczównie, którą określa jako swą ciotkę. Żyła przed laty w rzymskim domu nazaretanek zakonnica o tym nazwisku<sup>2</sup>. Nie

---

<sup>2</sup> Fiomena Tyszkiewicz, w zakonie Maria Salezja od Najświętszego Sakramentu, urodzona 29 maja 1863 r., została przyjęta do Zgromadzenia Sióstr Najświętszej Rodziny z Nazaretu przez matkę-założycielkę Franciszkę Siedliską (w zakonie Marię od Pana Jezusa Dobrego Pasterza). Stało się to w Krakowie 12 lipca 1898 r. W chwili wstąpienia do zgromadzenia nie miała już ani rodziców, ani nikogo z rodziny. Śluby wieczyste złożyła 18 maja 1908 r. Zmarła

było jednak żadnego pokrewieństwa pomiędzy nią a naszym drukarzem. Pokrewieństwo to wymyślił Tyszkiewicz.

\* \* \*

I na koniec kilka słów o mojej kolekcji. Posiadany przez mnie zbiór dokumentów i druków dotyczących Tyszkiewicza i jego oficyny jest prawdopodobnie najbogatszy i najpełniejszy ze wszystkich istniejących. Żadna biblioteka na świecie, i o ile wiem, żaden bibliofil nie może się poszczycić posiadaniem wszystkich druków Tyszkiewicza.

W 1978 r. zbiory po Tyszkiewiczu zamierzała zakupić Biblioteka Narodowa w Warszawie. Sprawa była głośna w środowisku polskich bibliotekarzy i wiele się o niej mówiło. Jak wynika m.in. z listu Józefa Mayera do Wiktorii Lenzi z 21 lipca tego roku zbiory już wkrótce miały być przesłane do Polski. Nigdy jednak do tego nie doszło ze względów natury finansowej.

Początków mego zbioru należy szukać w 1955 r., kiedy kupiłem w jednym z warszawskich antykwariatów Tyszkiewiczowskie wydanie *Życia nowego* Dantego z autografem tłumacza Edwarda Porębowicza pod kolofonem. Kolekcja wzbogacała się powoli o nowe nabytki na aukcjach i targach antykwarycznych przede wszystkim we Florencji, Rzymie, Londynie, Paryżu i Nicei. Po śmierci czwartej żony Tyszkiewicza, Wiktorii Lenzi, zmarłej 23 lutego 1988 r., zakupiłem we florenckim antykwariacie Gozzini mocno przetrzebione archiwum oficyny, które antykwariusz nabył od rodziny zmarłej. Nie jest więc prawdą, jak utrzymują bezpodstawnie niektórzy, że sprzedała je pod koniec swego życia Wiktorii. Wiele jednostek archiwalnych ze względu na ich zły stan trzeba było poddać natychmiast zabiegom konserwatorskim. Przeprowadził je w Madrycie mój przyjaciel Michail Yevzlin. Niektórych dokumentów i książek, zniszczonych przez pleśń i wilgoć, nie udało się, niestety, już uratować.

Archiwum nie jest kompletne i brak w nim wielu jednostek, przede wszystkim listów. W kilka dni po śmierci Tyszkiewicza zjawiono się w jego florenckim domu dwóch pracowników ambasady PRL w Rzymie, którzy zaproponowali żonie zakup korespondencji zmarłego. Wiktorii, będącej ciągle w kłopotach finansowych, wbrew opinii swej starszej siostry Eleny,

---

w Grodnie 25 kwietnia 1934 r. W Archiwum Domu Generalnego Zgromadzenia Nazaretanek w Rzymie zachowało się kilka dokumentów, dotyczących jej niełatwego powołania zakonnego.

sprzedała 14 pak z listami. Transakcja została sfinalizowana natychmiast. Wiktoria obawiała się bowiem, że pracownicy Ambasady mogą się rozmyślić i zrezygnować z zakupu. Pomimo protestów Eleny, nie zrobiła żadnej kontroli sprzedanych przez siebie listów. Możemy przypuszczać, że tajne służby PRL były zainteresowane korespondencją Tyszkiewicza, który utrzymywał stosunki epistolarne z wieloma środowiskami emigracyjnymi, i miały nadzieję, że znajdą w niej wiele interesujących dla siebie informacji. Nie udało mi się dociec, gdzie obecnie dokumenty te się znajdują i czy w ogóle jeszcze istnieją.

Wiktoria Lenzi przyczyniła się do uszczuplenia archiwum Tyszkiewicza także w okresie późniejszym. Nie mając żadnego zawodu ani stałego zajęcia (pracowała dorywczo jako sprzątaczką m.in. w domu znanego pisarza Giovanniego Papiniego), od czasu do czasu sprzedawała w antykwariatach florenckich posiadane przez siebie książki, rysunki i obrazy. Wiele z nich udało mi się kupić, ale niestety nie wszystkie. W czasie mego kilkunastoletniego pobytu we Florencji zabiegałem za pośrednictwem moich przyjaciół, którzy znali Wiktorię Lenzi, żeby mnie z nią poznajomiono. Wielokrotnie próbowałem również nawiązać z nią bezpośredni kontakt. Do spotkania jednak nigdy nie doszło. Kilka razy za pośrednictwem o. Massimiliano Rosito, franciszkanina z bazyliki Santa Croce, który ją znał dobrze, wyznaczała mi termin spotkania, ale zawsze w ostatniej chwili odwoływała je. Podobno wstydziła się swego ubóstwa.

Pomimo dużego ubożenia zachowane archiwum zawiera wiele niezwykle ciekawego materiału, dotyczącego życia Tyszkiewicza i dziejów jego oficyny. Jest ono także interesującym źródłem do historii towarzystw i stowarzyszeń bibliofilskich, działających na terenie Polski w okresie międzywojennym, z którymi Tyszkiewicz utrzymywał ożywione kontakty. Niestety archiwum nie jest uporządkowane. Moje liczne zajęcia, a przede wszystkim uniwersytecka działalność dydaktyczna, nie pozwalają mi na skatalogowanie zbioru. Mam nadzieję, że uda mi się to zrobić po przejściu na emeryturę, czyli już wkrótce.

#### Literatura

*Encyklopedia wiedzy o książce*, 1971: Wrocław—Warszawa—Kraków.





KRYSTYNA JAWORSKA  
Università degli Studi di Torino

## „Żołnierz Polski we Włoszech” — polskie czasopismo w Piemontcie w 1919 roku

W historii stosunków włosko-polskich wraca często, zwłaszcza w XIX wieku, kwestia braterstwa broni. Nie trzeba przypominać o Legionach Dąbrowskiego i Mickiewiczu, o Chrzanowskim i Mierosławskim, o uczestnictwie polskim we włoskich walkach niepodległościowych oraz o włoskim udziale w polskich powstaniach (Nulla i Bechi).

W XX wieku obecność polskich żołnierzy w Italii zaznaczyła się dość wyraźnie, zwłaszcza podczas drugiej wojny światowej, kiedy to stutysięczny 2. Korpus pod dowództwem gen. Andersa miał znaczny wkład w wyzwoleniu Włoch, utrzymując jedną trzecią frontu. Należy także pamiętać, że wojsko rozwinęło ważną działalność literacką i dziennikarską, wydając ponad 80 periodyków w języku polskim.

Natomiast mniej wiadomo na temat wojska polskiego we Włoszech pod koniec pierwszej wojny światowej. Niewiele osób wie, że właśnie z tej formacji pochodziła większa część armii generała Hallera, jeszcze mniej, że w obozie Mandria pod Chivasso — niedaleko Turynu — wychodził periodyk polski pod tytułem „Żołnierz Polski we Włoszech”, którego jedyny znany egzemplarz jest przechowywany w Bibliotece Begey na Uniwersytecie w Turynie. To właśnie na potrzeby tego szkicu pragnę się skupić właśnie na tym periodyku.

Polityczne i militarne przyczyny, które doprowadziły do powstania tego wojska, opisał S. Sierpowski (Sierpowski 1976, zob. też Dienst Dąbrowa 1926). Dzięki wielkiemu zaangażowaniu delegatów rzymskich z Komitetu Narodowego Polskiego (KNP) już w listopadzie 1917 polscy jeńcy wojenni

zostali zebrani pod Casertą (około 5000), a na początku 1918 w Santa Maria Capua Vetere, niedaleko Capui (około 3000). Mniej więcej w połowie 1918 liczba jeńców wzrosła do około 15 tysięcy, rozrzuconych w dziesiątkach obozów. W Santa Maria Capua Vetere, jedynym obozie wyłącznie polskim, członkowie KNP podjęli pracę, mającą na celu uświadomienie żołnierzy o polskiej racji stanu.

Kiedy w czerwcu 1918 oficjalnie stworzono we Francji Armię Polską, również członkowie KNP zwrócili się do włoskiego Ministerstwa Spraw Zagranicznych z prośbą o możliwość rozpoczęcia werbunku do wojska z przebywających na terenie Włoch jeńców polskich. Otrzymali jednak odpowiedź odmowną. Natomiast później, po zmianach, jakie nastąpiły w polityce w połowie roku, we wrześniu 1918, strona włoska, w osobie ministra Sonnino, zezwoliła na sformowanie jednostki polskiej. 20 września do Rzymu wyjechała polsko-francuska misja wojskowa, dowodzona przez majora Leona Radziwiłła, któremu towarzyszył kapitan Marian Dienst-Dąbrowa, porucznik Wilhelm Houerl oraz adiutanci Łagodziński i Juskiewicz, a także dwóch kapitanów francuskich i 10 podoficerów i żołnierzy polskich w charakterze instruktorów. 12 października minister Sonnino podkreślił, że żołnierze ci muszą walczyć we Włoszech, jednak wkrótce rozejm z Austrią rozwiązał tę kwestię i nie było to konieczne.

W pierwszych dniach grudnia w S. Maria Capua Vetere złożyły przysięgę pierwsze trzy jednostki piechoty (które przyjęły imię Dąbrowskiego, Głowackiego i Kościuszki); w połowie grudnia zostały wysłane do Francji. Tymczasem podjęto decyzję, by pozostałych jeńców polskich zebrać w jednym obozie, w Mandrii pod Chivasso, niedaleko Turynu. W pierwszej połowie 1919 zidentyfikowano jeńców, którzy istotnie byli Polakami. Wszyscy ci, którzy chcieli wstąpić do wojska zostali skierowani do Mandrii, zaś do Pontecchio koło Bolonii kierowano tych, którzy nie byli zdolni do służby wojskowej. Przeniesienie tych osób z Bolonii do Krakowa rozpoczęto z pomocą włoskiego i polskiego Czerwonego Krzyża w grudniu 1918 roku.

Z wielu powodów powrót żołnierzy do ojczyzny znacznie się opóźnił. Niektóre oddziały zostały wysłane bezpośrednio przez Austrię, ale większość wróciła do Polski przez Francję z armią Hallera<sup>1</sup>. Obóz Lotnictwa Wojskowego Mandrii pod Chivasso został przeznaczony na kwaterę jednostek polskich tak z powodu bliskości Francji, jak i dlatego, że po zawieszeniu broni

---

<sup>1</sup> W sumie liczba ta zamyka się w 60 tys. Polaków, którzy przebywali we Włoszech, z których 30 tys. dołączyło do armii gen. Hallera we Francji; ta zaś liczyła 70—80 tys. żołnierzy.

pozostawał pusty. Ogółem do Mandrii sprowadzono około 20 tys. żołnierzy. Na terenie obozu znajdowało się wiele pustych hangarów, w których zakwaterowano żołnierzy, oraz murowany gmach, zwany zamkiem. Pierwsze piętro tego budynku zostało przeznaczone na biura, a drugie na mieszkania dla oficerów. Pierwsi goście przybyli 4 grudnia 1919 roku. Oczekiwał ich kapitan P. Brianza. Wkrótce obóz zaczął się zapełniać tysiącami rekrutów i z czasem przekazano dowództwo pułkownikowi C. Rodriguezowi. Należy zauważyć, że na początku Mandria pozostawiała wiele do życzenia pod względem zaplecza, właściwe brakowało wszystkiego — wody, koców, światła i ogrzewania, a i warunki sanitarne były fatalne. Szerzyły się choroby zakaźne, w wyniku których nastąpiły pierwsze zgony (w takich okolicznościach nawet dezynfekcja 200—300 osób dziennie w niczym nie poprawiała sytuacji) i wiele osób radziło szybkie zamknięcie obozu. Rekrutów było coraz więcej, a warunki coraz gorsze.

Odnosiło się wrażenie, że piemonckie władze wojskowe od początku były całkowicie nieprzygotowane na przyjęcie nie tylko przybywających rekrutów, lecz również chorych ze szpitali. Dramatyczny i pełen oburzenia opis warunków, w jakich przyjmowano byłych jeńców wojennych, zachował się w liście Zanettiego (notabla z Ivrei) do A. Begey’a:

W szpitalach, jak mówią, brakuje lekarstw, bielizny itd., a także opieka medyczna pozostawia wiele do życzenia. Śmiertelność wśród żołnierzy jest ogromna — od pierwszego stycznia zanotowaliśmy ponad 50 zgonów. Mówił mi w tych dniach adwokat Battu, burmistrz Montanaro, że wsie otaczające Mandrię są pełne jeńców, którzy uciekają z obozu do okolicznych gospodarstw, żeby prosić o kawałek chleba (Zanetti 1919).

Adwokat Begey był podporą żołnierzy polskich od chwili ich przybycia do Turynu, zajmował się nimi, zachęcając do pomocy także swych krewnych i przyjaciół<sup>2</sup>. Begey wysłał Zanettiemu również pieniądze na zakup czekola-

---

<sup>2</sup> Attilio Begey (1844—1928), wielki miłośnik i przyjaciel Polski, poświęcił całe swoje życie sprawie odzyskania przez Polskę niepodległości. Kiedy w czasie pierwszej wojny światowej zaistniała ta możliwość, Begey, już siedemdziesięcioletni, z niezwykłą energią oddał się tej kwestii. W maju 1915 roku stworzył Turyński Komitet Pro Polonia, do którego należeli najwyżsi przedstawiciele władz stolicy Piemontu: rektor Uniwersytetu G. Vidari i niektórzy profesorowie, wśród nich Luigi Einaudi i Achille Loria, poza tym posłowie, arystokraci, zawodowi wojskowi, elita kulturalna miasta, w tym właściwie cała rodzina Begey’a i rodzina Bersano, siostry Garosci i Aglauro Ungherini, tłumacz *Dziadów* Mickiewicza. Komitet miał

dy, papierosów itp. i chciał, żeby rozproszyc to wśród przebywających w szpitalu.

Biskup Ivrei, Matteo Filippello ze swojej strony zapewniał, że „od przybycia pierwszego z biednych jeńców polskich jest dla nich pomoc i wsparcie ze strony księdza i sióstr zakonnych, przede wszystkim moralne, którego, jak widać, najbardziej potrzebują”. Informuje także, że „odwiedzi Polaków salezjanin pochodzący z Polski, który obecnie znajduje się w Piemontie” (Filippello — Archiwum). Z czasem liczba Salezjanów polskich wzrosła, a oprócz księdza Aleksandra Ogórkiewicza, Marcina Boguckiego i Jakuba Łęgosza opieką nad chorymi ze szpitala zajęli się kapelani wojskowi z Mandrii. Wizyty chorym składali także Begey i jego przyjaciele, wśród których był lekarz, dr Agosti, mąż Cristiny Garosci, przysięż doskonałej tłumaczki literatury polskiej.

Śmiertelność żołnierzy była bardzo wysoka. Tylko w styczniu 1919 w szpitalu w Ivrei, gdzie znalazło się około tysiąca chorych, 96 osób zmarło. Okazało się konieczne rozbudowanie cmentarza miejskiego, żeby móc zapewnić im pochówek<sup>3</sup>. Z czasem śmiertelność zmniejszyła się. Na liście żołnierzy polskich pochowanych w Ivrei w latach 1918—1919 znajduje się 197 nazwisk, w Chivasso 118. Na listach tych nazwiska zostały czasem zapisane błędnie, w każdym razie niektóre imiona i nazwiska wskazują na pochodzenie ukraińskie, słowackie, węgierskie i inne<sup>4</sup>.

Pomimo wszystkich trudności, o których mowa, zmiany zachodziły w Mandrii bardzo szybko. W obozie zaczęły odbywać się pierwsze oficjalne uroczystości, na przykład uroczystość przysięgi dwustu oficerów, która miała miejsce krótko po ich przyjeździe do Piemontu, w pierwszych dniach grudnia. W Wigilię Bożego Narodzenia otwarto lokal, tzw. Dom Żołnierza, prowadzony na zasadzie spółdzielni, o czym jeszcze będzie mowa.

---

na celu poruszenie włoskiej opinii publicznej w kwestii polskiej, organizując konferencje, umieszczając informacje w prasie, pisząc petycje do Parlamentu, wykorzystując każdą okazję, żeby się zaprezentować, np. podczas wizyty prezydenta Wilsona w Turynie Begey i Loria, jako reprezentanci Komitetu, podjęli dyskusję o sprawie polskiej (zob. Begey 1938).

<sup>3</sup> O rozbudowie cmentarza w Ivrei zob. *Relazione della Giunta letta dal sindaco como Zanetti nella Seduta Consigliare del 26.01.1923*, „L'informatore commerciale industriale”, suppl. al nr 20, z którego wynika, że około 150 żołnierzy polskich zostało pochowanych na cmentarzu głównym (obok 400 żołnierzy włoskich), 50 na nowym, rozbudowanym cmentarzu, co do którego Rada Miejska podjęła uchwałę 2.02.1919; zob. także *Un cimitero generale a Ivrea*, „La sentinella del Canavese”, 14.04.1922.

<sup>4</sup> *Elenco dei soldati polacchi deceduti e sepolti in Ivrea nell'anno 1918—1919*, s.d., s.l., p.12; *Citta di Chivasso, Elenco dei militari polacchi deceduti In questo comune negli anni 1918—1919*, maszynopis, s.14.

17 stycznia 1919 zorganizowano powitanie honorowe Turyńskiego Komitetu Pro Polonia z udziałem 11 tys. żołnierzy, odbyła się parada wojskowa, były przemówienia, śpiewy, koncert skrzypcowy, a na koniec odśpiewano *Rotę*, którą już wcześniej śpiewano w obozie w S. Maria Capua Vetere.

31 stycznia zaprzysiężono pierwszy regiment sformowany w Turynie, który przyjął imię Adama Mickiewicza. Turyński Komitet Pro Polonia podarował jednostce sztandar, który został wręczony w obecności prawie 12 tys. żołnierzy oraz reprezentacji władz.

Begey, przewodniczący Komitetu, wygłosił przemowę po polsku, po której ksiądz Leon Radziwiłł pogratulował mu, mówiąc, że posługuje się językiem polskim lepiej niż on sam<sup>5</sup>. Sztandar został pobłogosławiony przez kapłana Fortunato Giannini, który przed wojną był lektorem języka włoskiego na Uniwersytecie Jagiellońskim (w 1913 roku wydał kieszonkowy słownik włosko-polski). Po ceremonii zorganizowano na cześć gości poczęstunek w Domu Żołnierza, rozmawiano po włosku i po polsku oraz wysłuchano koncertu Marii Wróblewskiej (sopran), zaproszonej do Turynu przez Teatro Regio. Wszyscy spędzili ten czas bardzo przyjemnie, siedząc na skromnych ławeczkach.

Z okazji złożenia przysięgi żołnierze polscy przekazali 500 lirów dla włoskich i tyleż samo dla francuskich inwalidów wojennych. Ten gest, zasugerowany przez komendanta, był bardzo symboliczny i ukazywał specyfikę ducha polskiego, który się powoli kształtował wśród żołnierzy po trudnym pierwszym okresie czasu w obozie

10 lutego ruszył pierwszy konwój żołnierzy z Mandrii do Francji, a 3 dni później pułk piechoty „F. Nullo” (pod sztandarem miasta Bergamo) i pułk „Garibaldi” (pod sztandarem, który był darem miasta Mediolanu). 15 marca wyruszył z kolei pułk „Zawisza Czarny” (pod sztandarem ofiarowanym przez miasto Chivasso), a potem ostatni uformowany w Turynie pułk „Stefan Czarniecki”.

Opis wszystkich uroczystości, podobnie jak innych realiów życia w obozie, można znaleźć w „Żołnierzu Polskim we Włoszech”, periodyku redagowanym przez dowódcę Mandrii oraz wicekomendanta misji polsko-francuskiej we Włoszech, kapitana M. Dienst-Dąbrowę. Redagował on to czasopismo

---

<sup>5</sup> Na temat honorów, jakie oddano Komitetowi Pro Polonia zob. *Fra i soldati polacchi a Chivasso*, „Gazzetta del Popolo della Sera”, 18.01.1919 s.19. O ceremonii przekazania sztandaru żołnierzom polskim zob. *La festa polacca a Chivasso*, „Gazzetta del Popolo”, 16.03.1919, s.2. Regiment „F. Nullo” liczył 183 legionistów, którzy walczyli u boku jednostek włoskich, zob. Piskozub 1932. Scena spotkania Begey’a z księciem Radziwiłłem została mi opowiedziana przez wnuczkę Begey’a, Marinę Bersano-Begey.

także na odległość, po swoim przeniesieniu do Rzymu, które nastąpiło 15 lutego 1919. Po kapitanie Dienlsie dowódcą Mandrii został kapitan Karol Gołachowski, który później ożenił się z panną Bonicatti z Piemontu.

„Żołnierz Polski we Włoszech” wpisuje się w historię polskich czasopism militarnych we Włoszech. Jej początku należy upatrywać już wiek wcześniej, kiedy wydawano „Dekadę Legionową” (z której 4 numery zostały wydane w Mantui w lutym i w marcu 1799), a ciąg dalszy stanowiło późniejsze wydawnictwo armii gen. Andersa podczas drugiej wojny światowej.

Oczywiście, jeśli porównać „Żołnierza Polskiego” z imponującą aktywnością edytorską rozwijaną przez armię Andersa 25 lat później, nie można nie zdawać sobie sprawy ze skromności tej pierwszej inicjatywy. Naturalnie widać dysproporcję w zakresie ilości tytułów i jakości wydawnictwa, ale jest to wynikiem warunków, w jakich zaczęto nad pismem pracować oraz środków, jakimi dysponowano. Także cele, dla których powstała ta publikacja w okresie pierwszej wojny światowej, były zupełnie inne. Wojsko gen. Andersa stanowili ludzie z głębokim poczuciem wspólnych ideałów, najczęściej dobrze wykształceni, natomiast w Mandrii pisano dla ludzi w przeważającej mierze prostych, wychowanych pod obcym zaborem.

Czasopismo wydawano w przeciągu 6 miesięcy, pierwszy numer wydano z datą 31 stycznia, ostatni 19 czerwca 1919, w sumie 12 numerów. Żywoć czasopisma kończy się wraz z wyjazdem ostatnich polskich jednostek z Mandrii. Średnio zawierał 8—12 stron w formacie ósemkowym, ilustrowanych rysunkami i fotografiami, na dobrym jakościowo papierze. Pismo drukowano w drukarni Salezjanów w Turynie, tekst zawierał znaki diakrytyczne i udało się uniknąć błędów. Periodyk był prowadzony z ogromnym zaangażowaniem przez 2 wojskowych (sierżanta i kaprała). Zawierał dział wiadomości z Polski, ale także informacje o walkach o granice wschodnie. Nie brakowało artykułów o charakterze wojskowo-technicznym, w których tłumaczono rozkazy na język polski (żołnierze znali je dotąd tylko w języku niemieckim). Pierwszy artykuł tej serii dotyczył czystości języka, która powinna być zachowana także w wyrażeniach wojskowych.

Niewiele tekstów ma charakter czysto literacki, ale należy wspomnieć artykuły wstępne z numeru 7 (29 marca 1919) *O czci należynej poetom naszemu*, podpisany przez porucznika Jana Trzcienieckiego i z numeru 8 (6 kwietnia 1919) *Z prorocत्व o Polsce*, napisany przez kapelana wojskowego, ojca Bolesława Sperskiego. Porucznik Trzcieniecki, którego nazwisko pojawia się dość często wśród autorów tekstów, w numerze wielkanocnym (20 kwietnia 1919) opublikował *Tęsknotę*; tekst dotyczący wzruszającej tęsknoty za ojczy-

zną oraz krótki liryk *Do Matki*. Teksty o charakterze patriotycznym, oczywiście, stale powracają na karty periodyku, czasem podpisane, czasem firmowane przez redakcję. Oprócz *Roty* Konopnickiej niewiele się publikuje poezji, a jeśli już, to wiersze żołnierzy lub po włosku, wiersze ich miejscowych przyjaciół.

Największą wartością, jaką „Żołnierz Polski” reprezentuje dla nas dzisiaj, jest przede wszystkim fakt, że stanowi źródło informacji o życiu w obozie. Na stronach pisma obok sprawozdań z oficjalnych uroczystości znajduje się mnóstwo informacji na temat pozamilitarnych inicjatyw organizowanych w obozie w Mandrii, na przykład rozgrywek sportowych, wszelkiej rozrywki, koncertów, teatru, filmów, konferencji, kursów; pisze się także o innych zadaniach podejmowanych przez Dom Żołnierza, na przykład o zbiorce pieniędzy na pacjentów szpitala.

Dzięki wsparciu oficerów Dom mógł szybko rozszerzyć swoją aktywność i z zysków ze sprzedaży sfinansować późniejsze wyposażenie, oferować nagrody w konkursach i rozprowadzać darmowe posiłki wśród chorych. Z pomocą YMCA wyposażono czytelną i salę teatralną (pianino i gramofon). Ufundowano także Kasę Oszczędnościową dla wojskowych. A potem zaczął działać projektor filmowy i pod koniec lutego otwarto w Mandrii kino, gdzie można było obejrzeć film na temat wojska polskiego formowanego we Francji. YMCA przykładła dużą wagę do zajęć sportowych i dlatego przygotowano boisko do gry w piłkę oraz wyznaczono trenera; bardzo popularna była przede wszystkim piłka nożna i inne sporty grupowe, a ze sportów indywidualnych popularnością cieszył się rzut dyskiem.

Oprócz odzyskania żołnierskiej sprawności fizycznej, dowódcy obozu starali się wzmocnić w żołnierzach poczucie ducha narodowego, co było istotne po ponad 100 latach niewoli. Dlatego organizowano spotkania-konferencje dla żołnierzy, przygotowane przez kapitana Karola Chowańca, zastępcę komendanta obozu oraz przez kapelana Franciszka Galasa i Stanisława Zielińskiego, a także przez porucznika Wojciecha Pietrasa, porucznika Jana Trzcieńckiego, Józefa Krzemienia, Antoniego Szelmowskiego i Józefa Głowackiego (w sumie spotkań było 768). Organizowano też kursy świadomości obywatelskiej dla podoficerów (7 kursów, w sumie 47 lekcji). Organizowano poza tym kursy na specyficzne tematy: o historii Polski (porucznik J. Głowacki, 12 lekcji), kurs na temat żywności oraz pszczelarstwa (Jan Krupa, 15 lekcji).

Problem jednak stanowił analfabetyzm, około 10—13% żołnierzy nie umiało pisać i czytać. Przygotowano dla nich kursy prowadzone przez wolontariuszy, oficerów, wśród których byli nauczyciele, a kiedy ich brakowało,

to przez podoficerów lub studentów po krótkim przeszkoleniu do tego typu pracy. W tych kursach uczestniczyło 2280 żołnierzy, z których 1820 nauczyło się istotnie pisać i czytać. Dom Żołnierza dostarczył uczniom 3500 zeszytów, 120 kompletów ołówków, poza tym przewidziano „wspaniałe nagrody” (w formie zegarków, brzytw, nożyków, papierosów i tytoniu) tak dla tych gorliwych, jak i w charakterze zachęty dla leniwych. W ten sposób zredukowano poniżej 1,1% liczbę osób podpisujących się za pomocą krzyżyka. „W chwili obecnej postępy są tak znaczne, że niektórzy piszą sami kartki do swoich rodzin” (ŻP 29.03.1919: 8).

Komisja oświaty zarządzała także biblioteką, w której skład wchodziło 2241 dzieł (wśród których były te zabrane z S. Maria Capua Vetere oraz подарowane przez żołnierzy i oficerów); były to dzieła literackie, podręczniki ekonomii, dzieła dotyczące rolnictwa, rzemiosła oraz książki religijne. Tomy podzielone wedle wymienionych grup tematycznych rozprowadzono pomiędzy oddziałami w szpitalach i w innych małych obozach pod Turynem, w Lucerna S. Giovanni, Vinovo, Piobesi. Po wyjeździe pierwszej grupy w lutym, zauważono z rozczarowaniem brak 400 tomów. W sumie liczba wypożyczeń w ciągu 6 miesięcy liczyła 14240 tomów, które wypożyczyło około 10 tys. czytelników.

Oprócz tego w obozie ukształtowała się grupa teatralna, która wystawiała przedstawienia raz w tygodniu, w niedzielny wieczór. Organizowano także zabawy z tańcami i gramy, w których uczestniczyła również ludność lokalna. Te spotkania cieszyły ogromnie orkiestrę obozową, prowadzoną przez kapitana Antoniego Lucasa, a potem przez porucznika Makarewicza. Dzięki przeróżnym składkom orkiestra, która zaczęła swą działalność zaledwie od kwartetu skrzypcowego, pod koniec zyskała aż 30 instrumentów.

Prawdziwie świątecznym wydarzeniem w życiu artystycznym obozu były koncerty śpiewaczki Marii Wróblewskiej, która podczas swej pierwszej wizyty w obozie śpiewała niektóre arie z *Halki*, a podczas ostatniej, przed wyjazdem artystki do Rzymu, zorganizowano nawet poczęstunek pożegnalny.

Poza tym dla najsłabszych, dla tych, którzy wracali ze szpitala, został stworzony przez porucznika Krogulskiego specjalny dom wypoczynkowy dla rekonwalescentów. W owym czasie z funduszy Domu Żołnierza rozprowadzano pomiędzy obłożnie chorymi żołnierzami dodatkowe porcje zupy, mleka, wina (nie zapominano także o żołnierzach przebywających w Ivrei, Chivasso i Turynie — wśród nich z okazji świąt wielkanocnych rozprowadzono żywność, papierosy i pieniądze). Również z tych pieniędzy otwarto na terenie obozu ambulatorium, które działało, nie pobierając żadnych opłat — rozprowadzając leki jedynie po kosztach zakupu.



Tym tak zasłużonym dla tej społeczności Domem Żołnierza administrował porucznik Jan Krupa z pomocą porucznika Wojciecha Karpia i Jana Osika. Szczególnie widoczny był ich wkład w organizację różnych imprez sportowych i gier, stąd pochodziły pieniądze, które przekazywano polskim dzieciom w Odessie i młodym Polakom przebywającym u sióstr miłosierdzia we Florencji; byli to ludzie, którzy uciekli przed „hordami bolszewickimi”. Założono też fundusz (sto tysięcy lirów) przeznaczony na stypendia dla dzieci żołnierzy polskich we Włoszech (ŻP 19.06.1919: 2—3).

Ostatni numer „Żołnierza Polskiego” z 19 czerwca 1919 zawiera słowa pożegnania skierowane przez redakcję do swoich czytelników, podkreśla się w nich ważność pobytu w Mandrii. Na stronie 2 czytamy m.in.:

Powrót do ojczyzny [...]. W słonecznej la Mandrii zrzuciliśmy przysłaną skórę niewolnika — staliśmy się wolnymi obywatelami wolnej, niepodległej Ojczyzny. [...] Tu zaskoczyło nas przeogromne szczęście odzyskania niepodległości. [...] Długie miesiące spędzone we Włoszech — czyżby stracone? Nie! [...] Pracowaliśmy nad sobą — pracowaliśmy, by dusze i serca oczyścić z rdzy i sniedzy, jaką ją niewola pokryła, pracowaliśmy, aby się godnie przygotować do służby Ojczyźnie — tu spełniliśmy obowiązek Polaków-żołnierzy.

Przed wyjazdem uczczono pamięć 17 żołnierzy pochowanych w La Mandrii, 4 czerwca odbyła się ceremonia poświęcenia tablicy z imionami na lokalnym cmentarzu. Podobna ceremonia miała miejsce w Ivrei<sup>6</sup>.

Po wyjeździe żołnierzy adwokat Begey, nominowany w tym czasie na konsula honorowego Polski w Turynie, zajął się tymi, którzy jeszcze zostali w szpitalach. Pomiędzy papierami Begeya zachował się list z kwietnia 1920 pisany przez młodego człowieka, który niedawno nauczył się pisać, a przebywał jeszcze w szpitalu. Przetaczam ten list, zachowując oryginalną pisownię:

Torino, dnia 27/4/Rok1920

Wysoko Poważny Konsulu

Krzenciu Donosimy wam Swoje Prośby I prosimy pana Konzula  
O pomoc gdyby Pan Konzul Móg Nam się wystarać jaką Pomoc By-

---

<sup>6</sup> *Partenza dei Legionami Polacchi dall'Italia. Scioglimento del Campo della Mandria*, „Illustrazione dell'Esercito e dell'Armata”, wrzesień 1919. Na temat wyjazdu z Mandrii zob. *Il comitato degli ufficiali polacchi al Campo della Mandria*, „Gazzetta del Popolo”, 20.06.1919, s. 4, ten sam artykuł znajduje się w „Il progresso del Canavese e delle valli di Lanzo”, 27.06.1919, s. 2.

śmy się mogli dostać Do swoich Rodziców Tak Samo i do kraju Bonam tutaj teraz Przychodzi Cienszko Dłatego że dwa lata Powolnie I piszą nasze Bracia że się znajdują wszyscy w domu A nas tutaj znajduje się jeszcze 30. i prosimy Pana Konsula Ażebyśmy mogli odjechać do Kraju jak Najprędzej Znajdujemy się Ospidale militarne Principale Torino. Tak Pozdrawiamy Pana Konsula I Pańską Żonę Całują Rączkę Domiły Rozmowy Niech żyje Polska Pochwalony Jezus Chrytós.

Z raportów wynika, że to opóźnienie powrotu żołnierzy do ojczyzny spowodowane było zbytnią biurokracją, ale słowa proste i prawdziwe tego listu pokazują smutek ludzki i dramat tych, którzy w dwa lata po wojnie znajdowali się nadal daleko poza granicami kraju. Begey przypuszczalnie zajął się tą sprawą i rozwiązał ją, ponieważ wśród jego papierów znajduje się odpowiedź z wojskowej dyrekcji sanitarnej w Turynie z 5 maja 1920, w której prosi się o zidentyfikowanie żołnierzy, którzy rzeczywiście są Polakami. Do listu tego dołączona jest lista napisana ołówkiem (bez wątpienia przez jakiegoś Polaka) zawierająca 31 nazwisk młodych ludzi w wieku pomiędzy 20—49 lat (w większości 23—25 lat). Niektórzy z ich byli jednak Rumunami i Słowakami.

Begey zdawał sobie sprawę, jak ważne jest, żeby zachowano pamięć o Polakach zmarłych w Piemontcie i że byłoby dobrze, by mieli oni w miejscu swego pochówku pomnik. Żeby zdobyć potrzebne pieniądze organizował konferencje i starał się wzbudzić zainteresowanie sprawą polską w organach administracji miejskiej oraz na łamach gazet, pisząc artykuły na ten temat. Jego wysiłki zostały ukoronowane sukcesem w 1925 — na cmentarzu w Ivrei postawiono krzyż, na którym umieszczono nazwiska i napis:

Kiedy Bóg zdyął im kajdany, żołnierze polscy, chwałąc Go i błogosławiąc, umierali daleko od ojczyzny i polegli tutaj w latach 1919—1920. Miasto Ivrea składa im hołd.

Begey, który zmarł w 1928, nie zobaczył już założonego w 1934 w Chivasso cmentarza, na jego otwarciu byli jednak obecni członkowie jego rodziny oraz przyjaciele, którym przekazał swoją miłość do Polski.

Z okazji sześćdziesiątej rocznicy powstania polskiego obozu w Mandrii, 17 marca 1979, miasto Chivasso, chcąc zachować żywą pamięć o poległych żołnierzach polskich, umieściło pod portykami urzędu miejskiego upamiętniający ich napis. Aby zachować go w dobrym stanie, Stowarzyszenie Pomników w Mandrii postanowiło go odświeżyć. 10 listopada 1996 odbyła się

uroczystość odsłonięcia tablicy, znajdującej się na miejscowym cmentarzu, a odrestaurowanej z inicjatywy stowarzyszenia La Mandria Monumentale. W uroczystości tej wzięli udział przedstawiciele władz polskich i włoskich, a całość została ciepło przyjęta przez miejscową ludność, wśród której znajdowali się także Polacy mieszkający w okolicach. Zespół muzyczny z Chivasso zagrał oba hymny narodowe, polski i włoski, a kapelan Polaków we Włoszech, ksiądz Marian Burniak, wraz z proboszczem parafii Mandrii, pobłogosławił napis. Dzięki temu pamięć o Polakach poległych pod koniec pierwszej wojny światowej w Piemencie nadal jest silna.

*Tłumaczyła Agnieszka Szol*

#### Literatura

- Begey Maria Bersano, *Attilio Begey*, Torino 1938.
- Dienst Dąbrowa M., 1926: *Armia Polska we Włoszech*, w: „Italia-Polonia”, II (1926), 1.
- Filipello M., 1919: Ivrea: *List do Begey’a*. Archiwum Begey’a, Biblioteka Królewska, Turyn.
- Piskozub P., 1932: *Legioniści polscy w armii włoskiej 1917—1918*, Warszawa.
- Sierpowski S., 1976: *Powstanie armii polskiej we Włoszech w czasie pierwszej wojny światowej*, „Roczniki Historyczne”, 1976.
- Zanetti G., 1919 (20.01), Ivrea: *Listy*. Archiwum Begey’a, Biblioteka Królewska.
- ŻP 19.06.1919 — *Stypendium szkolne „Dom Żołnierza Polskiego la Mandria” im. gen. Hallera*, „Żołnierz Polski we Włoszech”.
- ŻP 29.03.1919 — *Z życia obozowego w Mandryi*, „Żołnierz Polski we Włoszech”.



# Włosi w oczach Polaków



Tadeusz Miczka  
Uniwersytet Śląski, Katowice

## Pewnego razu... był sobie Hollywood all'italiano\*

W latach 60. XX wieku nie tylko takie zjawiska, jak włoskie kino autorskie, *commedia all'italiana* oraz kilka filmowych szkół filmu politycznego zmieniały oblicze kina światowego. We Włoszech radykalna zmiana nastąpiła bowiem w popularnym dotąd kinie gatunków. Reżyserzy coraz częściej szukali wzorów i inspiracji w dynamicznie rozwijającym się i zaspakajającym marzenia o wielkiej sławie i wielkich pieniądzach kinie, powstającym w „mitycznej” Kalifornii. Krytycy włoscy z przerażeniem pisali wtedy o szybko postępującej „amerykanizacji” włoskiego filmu. Po kilkunastu latach okazało się jednak, że zjawisko to było bardzo ożywcze dla kina włoskiego i wywarło również ogromny wpływ na dalszy rozwój hollywoodzkich gatunków.

Typowym przykładem tej tendencji było kino o tematyce mitologicznej i historycznej, które zadomowiło się w Italii już dawno, a w drugiej połowie poprzedniego dziesięciolecia biło rekordy kasowe. We wsiach i małych miasteczkach kina osiągały zyski przede wszystkim z projekcji filmów, które nie wymagały od widzów prawie żadnej identyfikacji z otaczającą ich rzeczywistością i nie komplikowały przedstawianego świata złożonymi symbolami i metaforami. Oferowały natomiast znane mieszkańcom Włoch wizje wielkich katastrof, powodzi, wzburzonych morskich fal, trzęsień ziemi i erupcji wulkanicznej lawy, ale w czasach, gdy na ich ziemi żyli ludzie prehistoryczni, gdy istniały olbrzymy i różne potężne potwory, a w wielkich imperiach rządząli waleczni królowie i piękne cesarzowe. Związki takiego kina z tradycyjnymi opowieściami mitologicznymi, legendami lub zdarzeniami historycz-

---

\* Artykuł ten stanowi fragment książki *Historia kina włoskiego*, przygotowywanej przeze mnie do druku w Wydawnictwie „Śląsk”.

nymi były bardzo luźne. Z reguły filmy tego typu realizowano bowiem w konwencji fantastycznej.

Nawet najwybitniejsi włoscy reżyserzy chętnie przyjmowali propozycje producentów dotyczące realizacji filmów kostiumowych, ponieważ reżyserowanie wielkich widowisk stwarzało im często okazję do współpracy z aktorami hollywoodzkimi, którzy chętnie podpisywali wówczas kontrakty z wytwórniami produkującymi filmy w Cinecittà. Poza tym, wielu reprezentantów młodego pokolenia filmowców ostentacyjnie ignorowało wtedy dorobek neorealizmu (1944—1954) i technik narracyjno-przedstawiających związanych z dominującymi po wojnie we Włoszech gatunkami i kierunkami realistycznymi. Jaskrawym przykładem świadczącym o odrzucaniu tej tradycji był jawny, cięty, rytmiczny montaż, który z upodobaniem wykorzystywali twórcy kina mitologiczno-historycznego. Nadużywali oni również techniki tylnej projekcji, metody zdjęć nakładanych i tych środków wyrazu, które gwarantowały wyczuwalność strukturalizacji kadrów, sekwencji i fabuł. W świecie przedstawionym istniały tylko najprostsze podziały na dobro i zło oraz prawdę i fałsz. Postacie ekranowe pozbawione były głębi psychologicznej i subtelnych cech kulturowych. Maciste, Herkulesy, Minotaury, Kolosy, Ursusy, Samsony, Molochy, Argonauci i inni giganci dysponowali nieludzką *physis* i najczęściej „zwierzęcą” *psyche*.

Gdy w Stanach Zjednoczonych widowiska mitologiczno-historyczne zostały już właściwie wyparte przez nową falę filmów fantastycznych i *science-fiction*, nad Tybrem produkowano je jeszcze seryjnie, ponieważ przynosiły one włoskim producentom ogromne zyski z rozpowszechniania w kraju i z eksportu<sup>1</sup>. W Cinecittà, aż do połowy lat 60., zespoły specjalistów od „przerabiania historii” intensywnie pracowały nad scenariuszami, kostiumami i dekoracjami. Niektórzy scenarzyści pobijali rekordy pracowitości. Na przykład Ennio De Concini w samym tylko 1960 roku napisał scenariusze do dwunastu filmów tego typu, w tym m.in. do *Legionów Kleopatry* (*Legioni di Cleopatra*) i *Zemsty Herkulesa* (*La vendetta di Ercole*) V. Cottafavi, *Maciste w dolinie królów* (*Maciste nella valle dei re*) C. Campogallianiego, *Safony, piękności z wyspy Lesbos* (*Saffo venere di Lesbo*) P. Francisciego, *Królowej*

---

<sup>1</sup> Na przykład *Legiony Kleopatry* (1960) V. Cottafavi z udziałem Lindy Cristal, Ettore Manniego i Georgesa Marchala przyniosły więcej zysku niż *Kleopatra* Josepha L. Mankiewicza, która odniosła w 1963 roku ogromny międzynarodowy sukces przede wszystkim dzięki znakomitym kreacjom Elizabeth Taylor, Richarda Burtona i Rexa Harrisona, ale jednocześnie zapoczątkowała w USA okres schyłkowy kina widowiskowego o tematyce mitologiczno-historycznej.



*Amazonek (La regina delle Amazzoni)* V. Sali i *Gigantów z Tessalii (I giganti della Tessaglia)* R. Fredy.

W latach 1957—1964 we Włoszech powstało 176 filmów poświęconych tej tematyce, co stanowiło 10% całej produkcji filmowej. Ponad dwadzieścia razy głównym bohaterem był olbrzym Maciste. Trochę ustępował mu w tej konkurencji Herkules. Czasami dochodziło w kinie do ciekawych spotkań postaci z różnych popularnych gatunków, np. w filmach *Totó przeciwko Maciste (Totó contro Maciste, reż. Fernando Cerchio, 1961)*, *Maciste przeciwko wampirowi (Maciste contro il vampiro, 1961)* i *Zorro przeciwko Maciste (Zorro contro Maciste, 1963)*. Za najlepsze filmy mitologiczne włoscy krytycy uznali: w 1961 roku — *Kolosa z Rodos (Il colosso di Rodi)* Sergia Leone, *Herkulesa w środku Ziemi (Ercole al centro della terra)* Maria Bavy, *Wyprawę Herkulesa na Atlantyde (Ercole alla conquista di Atlantide)* Vittoria Cottafavi i Giorgia Cristalliniego oraz filmy *Maciste, najsilniejszy człowiek świata (Maciste l'uomo più forte del mondo)* Antonia Leonvioli, *Ursus* Carla Campogallianiego i *Ursus — postrach Kirgizów (Ursus il terrore dei Kirghisi)*; w 1962 roku — *Przybycie Tytanów (Arrivano i Titani)* Duccia Tessariego oraz *Ursusa i tatarską dziewczynę (Ursus e la ragazza tartara)* Remigia Del Grosso, a w 1963 — filmy *Ja, Semiramida (Io, Semiramide)* Prima Zeglia i *Ursusa na ziemi ognia (Ursus nella terra del fuoco)* Giorgia Simonellego. W 1964 roku, gdy następował już zmierzch kina mitologicznego, na ekrany weszły m.in. takie filmy jak *Herkules walczący z Rzymem (Ercole contro Roma)* Pietra Pirottiiego, *Dziesięciu gladiatorów (I dieci gladiatori)* Gianfranco Paroliniego oraz *Samson i skarb Inków (Sansone e il tesoro degli Incas)*.

Największą popularnością cieszył się Ursus. Filmy z jego udziałem przyniosły ponad miliard lirów zysku. Herkules „zarobił” nieco mniej, około 900 milionów.

Poetyka obrazów mitologicznych wywierała duży wpływ na ewolucję kina o tematyce historycznej. Rzetelną rekonstrukcję autentycznych zdarzeń i obiektów architektonicznych wielu reżyserów zastępowało bowiem całkowicie zmyśloną inscenizacją i charakteryzacją. Twórcy korzystali z dekoracji, na tle których dokonywały swoich niezwykłych wyczynów postacie zrodzone przede wszystkim w wyobraźni autorów nowej „mitologii”. Od takich powinowactw odcinał się neorealista Roberto Rossellini, który w latach 60. nakręcił kilka filmów historycznych, ale większość reżyserów na ogół nie miała tego typu skrupułów. Wystarczy wspomnieć *Messalinę, piękną cesarzową (Messalina, venere imperatrice, 1960)* V. Cottafaviego, *D'Artagnana walczącego z trzema muszkietierami (D'Artagnan contro i tre moschettieri, 1963)* Lucia

Fulciego, *Złoto cesarów* (*L'oro dei cesari*, 1963) Sabatina Ciuffiniego i Riccarda Fredy, *Upadek Rzymu* (*Il crollo di Roma*, 1964) Anthony'ego Dawsona oraz frywolne komedie kostiumowe, których akcje osadzone zostały w konkretnym czasie historycznym, np. *Dziewicę dla księcia* (*Una vergine per il principe*, 1965) Pasquale Festy Campanile.

Te niezbyt ambitne filmy znajdowały się w czołówce listy eksportowej. W latach 1966—1967, czyli w okresie największej ekspansji kina włoskiego, za granicę sprzedano aż 4295 obrazów ekranowych. Około 90% sprzedano do Ameryki Południowej i krajów Trzeciego Świata. Wśród dużych odbiorców filmów o tematyce mitologiczno-historycznej znajdowała się również Francja, nad czym w latach 1964—1965 ubolewali redaktorzy ambitnego pisma „Cahiers du Cinéma”, założonego w połowie poprzedniej dekady przez André Bazina i nadal popularyzującego idee następców „nowej fali” i kina autorskiego. Francuscy krytycy najostrzej oceniali jednak włoskie westerny, które również bardzo podobały się widzom nad Sekwaną. W publikacjach zagranicznych i krajowych poświęconych temu gatunkowi, który w połowie tego dziesięciolecia wyparł z kin włoskich i europejskich widowiska mitologiczne i stał się swoistym fenomenem w dziejach X muzy, swego rodzaju plagiatem o walorach artystycznych, dominowały na ogół opinie skrajne.

W 1964 roku odbyła się premiera filmu *Za garść dolarów* (*Per un pugno di dollari*, tyt. ang. — *For a Fistfull of Dollars*), który publiczność przyjęła entuzjastycznie. Natomiast wśród krytyków wywołał on niezwykle burzliwe spory na temat postępującej komercjalizacji kultury współczesnej. Skromny pod każdym względem obraz ekranowy, zrealizowany za niespełna 90 milionów lirów, osiągnął we Włoszech nieprawdopodobny sukces finansowy, który ilustrowała gigantyczna kwota 642 miliony lirów. Do końca lat 70. zysk z jego dystrybucji przekroczył niewyobrażalną cyfrę 5 miliardów lirów, ponieważ ogromnym powodzeniem cieszył się on również za granicą. Jego reżyserem był Bob Robertson, znany później pod własnym nazwiskiem, jako Sergio Leone. Od 1964 roku stał się on jedną z najbardziej kontrowersyjnych postaci we włoskiej kinematografii. Specjaliści od reklamy nazwali go wielkim artystą X muzy, ale znaczna część krytyków, podekscytowana w tym czasie światowym tryumfem autorskich dzieł Felliniego, Antonioniego, Viscontiego i Pasoliniego, potraktowała jego film jako utwór ze wszech miar niemoralny.

Przy okazji przypominano, że Leone nakręcił wcześniej *Sodomę i Gomorę* (1957) oraz *Kolosa z Rodos* (1959) i udowodnił, że dysponuje niezwykle

sprawnym warsztatem technicznym, wyobraźnią plastyczną i wrażliwością muzyczną. Jednakże tym dziwnym filmem kowbojskim twórca sprowokował entuzjastów kina do głębszego zastanowienia się nad etyczną stroną szargania tradycji Hollywoodu. Realizując *Za garść dolarów*, film bezpośrednio nawiązujący do amerykańskiej legendy opartej na dziejach Dzikiego Zachodu, reżyser często powtarzał, że spłaca w ten sposób swój dług historii sztuki filmowej. Nazwano go za to „genialnym fałszerzem”. Ten dwuznaczny epitet dość nieoczekiwanie ilustrował zupełnie nowe zjawisko we włoskiej kinematografii. Leone, wraz z bardzo liczną grupą reżyserów, demonstracyjnie związał bowiem swoją twórczość z zupełnie obcym kontekstem kulturowym.

Dla obrońców filmowej *italianita* western Leone stał się niepokojącym symbolem „końca włoskiego kina” oraz narodowego stylu. Jednocześnie dla kinomaniaków stał się wymownym świadectwem reżyserskiej wirtuozerii w poruszaniu się na granicy pastiszu i plagiatu. Do czasu jego premiery we Włoszech zrealizowano już 24 tzw. *maccheroni westerny*, nazywane również *spaghetti westernami*, które ze zmiennym szczęściem torowały sobie drogę do publiczności. Filmy kowbojskie przyciągały do kina przede wszystkim młodych widzów, żądnych egzotycznych przygód. Stereotyp westernowej opowieści od dawna zaspokajał oczekiwania i gust dużej liczby kinomanów na całym świecie<sup>2</sup>, ale w latach 60. producenci włoscy zaczęli namawiać wielu reżyserów do realizacji westernów *all'italiana*. Fala naśladownictwa spotkała się bowiem nie tylko z ogromnym zainteresowaniem widzów, ale wiązała się również z tanimi kosztami produkcji w plenerach Hiszpanii, w miasteczkach kowbojskich, które powstały w pobliżu Almerii i Madrytu.

---

<sup>2</sup> Już na początku XX wieku zainteresowanie tego typu filmami wykazali producenci angielscy i francuscy. W Niemczech w latach dwudziestych, trzydziestych i czterdziestych zrealizowano kilkanaście imitacji westernów, poczynając od adaptacji *Ostatniego Mohikanina* Jamesa Fenimore'a Coopera. Inspiracje z tej poetyki gatunkowej czerpali również reżyserzy japońscy, hinduscy, szwedzcy, brazylijscy, australijscy i południowoafrykańscy. Masowej produkcji tzw. *Krautenwesternów* podjęli się w latach pięćdziesiątych i sześćdziesiątych reżyserzy z Niemiec Zachodnich i Wschodnich. Filmy z udziałem Lexa Barkera, Pierre'a Brice'a, Joachima Fuschembergera, Stewarta Grangera i Gojko Miticia, które powstawały we współpracy z wytwórniami hiszpańskimi i jugosłowiańskimi, skutecznie konkurowały z klasycznymi westernami amerykańskimi. Harald Reinl spopularyzował w kinie postać szlachetnego Indianina Winnetou, zaprzyjaźnionego z „bładymi twarzami” uosabianymi przez Old Surehanda i Old Shatterhanda. Bohaterowie z powieściowych fabuł, wymyślonych przez Karola Maya oraz z Cooperowskich barwnych eposów o życiu indiańskich plemion, mieli swoje odpowiedniki również w literaturze włoskiej, zwłaszcza w twórczości Emilia Salgariego, którego powieści wielokrotnie adaptowali na ekran twórcy filmowi.

O masowej produkcji *spaghetti westernów* zdecydował jednak przede wszystkim komercyjny atrybut gatunku, jego „zła sława” jako pozornie łatwego do powielania wzoru oraz coś, co można by nazwać ponadnarodowym, zbiorowym marzeniem o przygodzie, ucieleśnianym w postawie bohaterów ekranowych opowieści. Leone przekonywał swoich przeciwników o tym, że mit Dzikiego Zachodu należy do wszystkich społeczeństw, a Sergio Corbucci przypominał w swoich wypowiedziach, że Amerykanie również wcześniej przyjeżdżali do Rzymu, aby kręcić *Quo vadis?* (reż. M. Leroy, 1953) i *Ben Hura* (reż. W. Wyler, 1959). „Zresztą — mówił Duccio Tessari — Dzikie Zachód był dla nas zawsze snem o dzieciństwie [...], a poza tym społeczeństwo amerykańskie było niejednorodne, a więc gatunek nie jest wyłącznie jego dziedzictwem” (De Luca 1987: 36). W licznych wywiadach reżyserzy wskazywali więc na te mechanizmy społeczne, które warunkują powstawanie konwencji narracyjnych i przedstawiających korespondujących z włoskimi modelami wypracowywanej wówczas koncepcji kina popularnego. Powszechnie lansowano tezę głoszącą, że prężnie rozwijająca się kinematografia powinna w pełni zaspokajać potrzeby przeciętnego widza. Dlatego masowemu odbiorcy proponowano coraz więcej serii przygodowych fabuł opartych na tradycyjnych schematach gatunkowych.

Western najgłębiej zakorzeniony był w amerykańskiej mitologii, która nawiązywała do zdarzeń historycznych. O ich idealizacji świadczył podział na bohaterów dobrych i złych oraz przesłanie moralne zawarte w klasycznych arcydziełach tego gatunku. Twórcy włoskich pastiszów filmowych, poza scenarią, w ogóle nie dbali o realia fabuł ekranowych. Wyliminowali całkowicie motywy indiańskie i nie heroizowali postaci reprezentujących *american way of life*. Wykreowali natomiast postacie cyniczne, okrutne i chciwe, wyznające i realizujące w życiu wyłącznie zasadę *homo homini lupus*.

Nie zapominajmy o tym — twierdził Tessari — że korzenie naszej kultury związane są z Europą, a nie z Ameryką; dla nas nie istnieje »biel« i »czerni«, dobro i zło. Również dobro może doprowadzić do jakiejś podłości i ono, podobnie jak zło, wypełnia dziecięce marzenia: raczej powiedziałbym, że taka demitologizacja jest naturalną włoską cechą, występującą nie tylko w westernie (De Luca 1987).

W tych słowach wyraźnie odbijało się również echo polemik politycznych, jakie toczyły się wówczas na łamach włoskiej prasy. *Spaghetti western* był przecież dzieckiem czasów, w których wzrastało społeczne zainteresowanie

lewacką kontestacją, a wielu ludzi świadomie przyjmowało postawę określaną jako relatywizm etyczny.

Nieprzypadkowo dla ekranowych, „włoskich” rewolwerowców, miarą wartości stał się pieniądz, który gwarantował im niekwestionowane bezpieczeństwo, a miarą ich działania była skuteczność. Rzeczywistość filmowa ich nie oszczędzała i dlatego miarą ich egzystencji była również wielka wiara w siebie, wręcz miłość własna. *Maccheroni western* nawiązywał więc najwyraźniej do pierwotnych wersji powieści Coopera, a jego bohaterowie więcej mieli wspólnego z Natty Bumpoo i popularnym wówczas ekranowym tajnym agentem Jamesem Bondem niż z postaciami z filmów Johna Forda, Howarda Hawksa i Henry’ego Hathawaya. Mity amerykańskiego kina stanowiły dla włoskich reżyserów jedynie pretekst do tworzenia własnej wersji kultury masowej. Przesadnie wzmacniali i wyolbrzymiali oni podstawowe elementy klasycznego gatunku, które funkcjonowały przede wszystkim jako zewnętrzne jego oznaki. Jednocześnie mocno zmodyfikowali i zubożyli jego warstwę fabularno-koncepcyjną.

Eksplozja *italici westernów* nastąpiła w okresie istotnego przełomu, który dokonywał się zarówno w kinie włoskim, jak i amerykańskim. Dwa jego symptomy wywarły niewątpliwie duży wpływ na ostateczny kształt filmów z tej serii gatunkowej. Jednym z wielkich osiągnięć ówczesnego włoskiego kina autorskiego było spopularyzowanie techniki autotematycznej. Wyznanie Felliniego na temat Siódmej Sztuki, jakim było *8 i 1/2* (1963), stanowiło próbę nowego spojrzenia na wynalazek Lumiere’ów i Edisona oraz poważną próbę dokonania bilansu jego możliwości ekspresyjnych i komunikacyjnych. Modne stało się wówczas ujawnianie przed publicznością warsztatu twórczego, prezentowanie na ekranie postaci reżyserów, którzy odsłaniali tajemnice świata „zza kamery” oraz wykorzystywanie cytatów i aluzji z i do dawnych dzieł filmowych. W odróżnieniu od innych naśladownictw i pastiszów, *spaghetti western* włączony został właśnie w ten nurt myślenia o kinie na zasadzie świadomej permutacji stylistycznej. Reżyserzy kręcili filmy przygodowe, ale największe znaczenie przypisywali przede wszystkim tym elementom, „języka” ekranowego, które tworzyły i kształtowały pamięć kinematograficzną. To właśnie ona stanowiła główny punkt odniesienia dla nowych konwencji gatunkowych. Dlatego ubiory, broń, wnętrza salonów, pejzaże oraz zrytualizowane zachowania postaci, czyli sceneria tradycyjnego westernu, odtwarzana była jakby w „zwolnionym” tempie i z przesadną estetyzacją, a nawet elegancją, dzięki licznym efektom dźwiękowym, muzycznym, optycznym i aktorskim.

Magia konwencji niezwykle silnie działała na widzów, skoro na przełomie lat 50. i 60. chętnie chodzili oni do kina na filmy realizowane przez „nieznanych” reżyserów. Ale dość szybko, bo już w połowie dekady, okazało się, że ich twórcami byli znakomici profesjonalści, którzy ukrywali się za amerykańsko brzmiącymi pseudonimami i skutecznie lansowali nowych gwiazdorów, a nawet nawiązali owocną współpracę ze słynnymi aktorami hollywoodzkimi. Ich sukces zainspirował również kilkunastu twórców amerykańskich do realizacji *spaghetti westernów* i parawesternowych seriali telewizyjnych.

Wielu entuzjastów dawnego kina nie mogło jednak pogodzić się z tym, że popularny gatunek tak radykalnie zrywał swoje więzy z legendami, mitami i historią Ameryki. Ich nastawienie szybko się jednak zmieniało, gdyż stało się oczywiste, że również w ojczyźnie westernu zachodziły wtedy przemiany, które stwarzały warunki do zdecydowanego przekraczania barier wyznaczonych przez tradycyjne kanony poetyki filmu. W Stanach Zjednoczonych western powoli, ale konsekwentnie i radykalnie, zmieniał swoje oblicze<sup>3</sup>. Łatwo zauważyć, że w ujęciu chronologicznym *maccheroni western* pojawiał się zaraz po najostrzejszym kryzysie tego klasycznego gatunku. Włosi zaadaptowali bowiem „skończony” i „zamknięty” model genologiczny, wypełniając — z dużą inwencją twórczą — testament amerykańskich garbarzy westernu.

Ta westernizacja miała niespotykany dotąd zasięg w dziejach kina światowego i w jakiegokolwiek kinematografii narodowej. W latach 1964—1974 powstało we Włoszech prawie 400 filmów kowbojskich. Apogeum osiągnęła ona między 1966 a 1968 rokiem. Realizowano wtedy 72 westerny rocznie. Ekranowe opowieści o przygodach zręcznych *pistoleros* znajdują się w dorobku takich reżyserów jak Carlo Lizzani (Lee B. Weaver<sup>4</sup>), Damiano Damiani,

---

<sup>3</sup> Można przyjąć za Lorenzem De Luca (1987), że ewolucja tej poetyki gatunkowej przebiegała w trzech etapach. Western klasyczny rozwijał się w latach 1903—1959 i obejmował kolejno serie utworów ekologicznych, epickich, biograficznych, psychologicznych, militarnych i filmów akcji. W tym okresie rzeczywistość przedstawiana na ekranie uległa całkowitemu zmitologizowaniu. Od 1961 roku datują się narodziny „westernu schyłkowego” (głównie eposy schyłkowych, filmów *spaghetti* i komedii), w którym dominowały sceny przedstawiające akty przemocy oraz elementy ironii. Ten nurt skończył się w 1976 roku. Równoległe z nim, od 1969 roku (przez kilka lat) rozwijał się antywestern (w terminologii autora: „western-oskarzenie” i „western-prawda”), który powstał w rezultacie odkrywania przez twórców prawdy historycznej i rekonstruowania mitów indiańskich. De Luca proponuje periodyzację dość umowną, która wzbudza zastrzeżenia niektórych historyków kina, ale nie została dotąd poddana przekonującej krytyce przez amerykańskich filmoznawców i krytyków.

<sup>4</sup> W nawiasach umieszczone zostały pseudonimy. Spis wszystkich pseudonimów używanych przez włoskich reżyserów, scenarzystów, kompozytorów i aktorów został opublikowany

Tinto Brass i Florestano Vancini (Stan Vance). Do grupy czołowych twórców tego typu filmów należeli jednak przede wszystkim Adalberto Albertini (Al Albert), Alonso Brescia (Al Bradley), Enzo Barboni (E.B. Clucher), Roberto Bianchi Montero (Robert M. White), Camillo Bazzoni (Alex Burks), Marcello Costa (John W. Fordson), Giovanni Fago (Sidney Lean), Riccardo Freda (Georgio Lincoln), Enzo Castellari, Sergio Corbucci, Franco Giraldi (Frank Garfield), Marino Girolami (Fred Wilson), Paolo Heusch (Richard Benson), Antonio Margheriti (Anthony Daisies i Anthony Dawson), Camillo Mastrocinque (Thomas Miller), Domenico Paoella (Paul Fleming), Gianfranco Parolini (Frank Kramer), Luigi Scattini (Arthur Scott), Giovanni Simonelli (Sean O'Neill), Sergio Sollima (Simon Sterlin), Duccio Tessari, Luigi Vanzi (Lewis Vance), Marco Vicario (Renato Marvi), Piero Vivarelli (Donald Murray) i Primo Zeglio (Anthony Greepy). Autorami najdłuższych serii westernowych scenariuszy byli Adriano Baracco (A. Doyle) i Umberto Lenzi (Humprey Humbert).

Śśród ponad 80 aktorów, którzy zdobyli międzynarodową sławę dzięki włoskim westernom, najbardziej charakterystyczne role stworzyli Gian Maria Volontè (John Welles), Franco Nero, Giuliano Gemma (Montgomery Wood), Carlo Pedersoli (Bud Spencer), Mario Girotti (Terence Hill), Sergio Garrone (Richard Garret i Dick Regan), Elio Jotta (Leonard G. Elliott) i Gianni Garco (John Garco). Najczęściej partnerowały im w rolach drugoplanowych takie aktorki jak Lisa Gastoni (Jane Fate), Paola Barbara (Pauline Baards), Luisa Rivelli (Ursula Parker), Brunella Bovo (Barbara Hudson) i Anna Miserocchi (Helen Wart). W czołówkach najgłośniejszych filmów pojawiały się również nazwiska Claudii Cardinale, Gabriele Ferzettiego i Piera Paola Pasoliniego.

Prawdziwym kunsztem operatorskiego rzemiosła wyróżniały się zdjęcia realizowane do westernów przez Carla Di Palmę (Charlesa Browna) i Silvana Ippolitiego (Sylvana Wallace'a). Finezję kreacji aktorskich oraz plastyczną urodę kadrów ekranowych potęgowała znakomita oprawa muzyczna. Współtwórcami *spaghetti westernów* byli bowiem najlepsi włoscy kompozytorzy muzyki filmowej: Ennio Morricone (Leo Nichols), twórca m.in. muzyki do wszystkich utworów Sergia Leone, prymus słynnej rzymskiej Akademii Santa Cecilia, Carlo Rustichelli (Evirust), Armando Trovajoli, Nico Fidenco, Riz Ortolani, Bruno Nicolai oraz bracia Guido i Maurizio De Angelis. Najczęściej muzyka powstawała na etapie poprzedzającym pisanie scenariu-

sza, na planie filmowym zaś, w rytm jej dźwięków, reżyserzy konstruowali psychologiczne sylwetki postaci i dramaturgię zdarzeń.

Niekwestionowanym mistrzem w realizacji takich ekranowych widowisk był Leone, który — jak pisali wówczas krytycy — miał zmysł *l'animale cinematografico* („zwierzęcia kinematograficznego”) oraz intuicję archeologa. Przełomowym okresem w jego karierze filmowej (oraz w dziejach włoskiego kina popularnego) stały się lata 1964—1966. Wtedy zrealizował trylogię, na którą składały się następujące utwory: wspomniany wcześniej *Za garść dolarów* oraz *O kilka dolarów więcej* (*Per qualche dollaro in più*, tyt. ang. — *The Some Dollars More*, 1965) i *Dobry, Brzydki, Zły* (*Il Buono, il Brutto, il Cattivo*, tyt. ang. — *The Good, the Bad, the Ugly*, 1966). W rolach „kowboja znikąd” wystąpił Clint Eastwood, mało znany wówczas aktor amerykański.

Akcja pierwszego westernu rozgrywała się na dzikim i niegościnnym pograniczu między Meksykiem i USA, w miasteczku, w którym dwa klany rodzinne prowadziły ze sobą walkę o zdobycie złota i władzy. W tej bezpardonowej rywalizacji pierwszorzędną rolę odegrał małomówny, ale zdecydowany w działaniu cudzoziemiec. Kiedy członkowie klanu Rojo zdemaskowali prowadzoną przez niego podwójną grę, tylko przypadkiem uniknął śmierci, a po długotrwałej kuracji podjął walkę z dotychczasowymi sprzymierzeńcami. W finałowej sekwencji filmu bohater zabijał swoich wrogów i odjeżdżał w bezkresną dal. Fabuła filmu nawiązywała bezpośrednio do samurajskiej opowieści, którą w 1961 roku zaadaptował na ekran Akira Kurosawa. W *Strazy przybocznej* (*Yojimbo*) postać wędrownego ronina Sanjuro Kuwabatake, który ofiarowywał kolejno swoje usługi przywódcom dwu walczących ze sobą gangów, odtwarzał sugestywnie, ale zgodnie z tradycyjnymi japońskimi rytuałami walki, Toshiro Mifune. Natomiast w filmie Leone Eastwood wykreował za pomocą teatralnych gestów, zestrojonych z długimi jazdami kamery i dysonansami dźwiękowymi, postać westernowego „błędnego rycerza”. Liczne zbliżenia jego nieruchomej twarzy o szlachetnych rysach, odślanających jednak naturę chciwą i okrutną, skonstrastowane zostały z planami pełnymi, przedstawiającymi szybko i celnie strzelającego rewolwerowca.

W drugiej części trylogii, wystąpiła para zawodowych zabójców, łowców skalpów i przestępców. W roli narkomana Monco (Jednorękiego), bezwzględnie tropiącego swoje ofiary w celach zarobkowych, wystąpił Eastwood, któremu partnerował inny aktor amerykański, Lee Van Cleef, wcielając się w postać Pułkownika wymierzającego sprawiedliwość z przyczyn umotywowanych racjami światopoglądowymi i kodeksem honorowym. Obydwaj bohaterowie przeżywali rozliczne przygody, ale po zlikwidowaniu groźnej



bandy wystąpili przeciwko sobie. W finałowym pojedynku, Pułkownik z zimną krwią, z zemsty za doznane upokorzenia, zabijał Jednorękiego. Leone niemal do perfekcji doprowadził styl obrazowania dający w rezultacie spektakl okrucieństwa, a Morricone w mistrzowski sposób wykorzystał w scenach kulminacyjnych chwile absolutnej ciszy. W charakterystycznej dla siebie roli demonicznego szaleńca wystąpił w tym filmie sławny aktor zachodniemiecki, Klaus Kinski.

Ekranową trylogię zamykał tzw. „trio-western”, film, którego akcja rozwijała się na wzór dramaturgii zdarzeń z *Trzech muszkieterów* Aleksandra Dumasa. *Dobry, Brzydki, Zły* — Eastwood, Ely Wallach i Van Cleef — to trzy indywidualia ogarnięte manią odnalezienia skarbu ukrytego na starym cmentarzu. W czasie okrutnej wojny domowej, gdy żołnierze z rozbitej armii ratowali swoje życie paniczną ucieczką, bohaterowie uparcie dążyli do osiągnięcia swojego celu. Ich droga prowadziła przez więzienia i wymarłe miasto i zakończyła się krwawym epilogiem na cmentarzu: Dobry Joe zabijał tam Złego Sentezę i podstępem pokonywał Brzydkiego Tuco, który pozostał samotny i bezradny na miejscu wiecznego spoczynku ze swoją częścią złota, ponieważ rywał odebrał mu konia. Dobry samotnie odjeżdżał w siną dal.

Do grupy najlepszych *spaghetti westernów* zalicza się również filmy D. Tessariego, nakręcone przez niego w latach 1965—1966. Ten bliski współpracownik Leone zdobył już wcześniej uznanie publiczności i krytyki za realizację *Przybycia Tytanów* (1961). Kolejny rozdział w swojej twórczości zapoczątkował dylogią o przygodach Ringa. W obydwu utworach rolę tytułową z powodzeniem kreował Giuliano Gemma, młody aktor włoski. *Pistolet dla Ringa* (*Una pistola per Ringo*, tyt. ang. — *A Pistol for Ringo*) był barwną opowieścią o rewolwerowcu z „twarzą Anioła”, który bezceremonialnym zachowaniem, skrajnym zarozumiałstwem i pewnością siebie pobijał wszystkich cwaniaków, jakich wydało włoskie kino. Dzięki sprytowi i bezwzględnemu postępowaniu Ringo skutecznie walczył z grupą meksykańskich *desperados*, która wraz z zakładnikami zabarykadowała się na farmie znajdującej się w pobliżu małego miasteczka. Za pokonanie przestępców bohater zażądał od szeryfa dużej sumy pieniędzy. Gemma urozmaicił i wzbogacił psychologiczny rysunek tej postaci, stwarzając jej antytezę w *Powrocie Ringa* (*Il ritorno di Ringo*, tyt. ang. — *The Return of Ringo*, 1966). Bohater tego filmu cierpiał na amnezję i był ciężko doświadczony udziałem w Wojnie Secesyjnej, ale po powrocie do rodzinnych stron zmuszony został do podjęcia walki z grupą przestępców terroryzujących miasteczko. Ringo z trudem rekonstruował zdarzenia z przeszłości i powoli zaczynał rozumieć, że członkowie jego rodzi-

ny byli terroryzowani przez meksykańskich *bandidos*. Fabuła rozwijała się według schematu: zemsta, odzyskiwanie pamięci przez bohatera i jego powrót na łono rodziny. Nasuwała liczne skojarzenia z historią powrotu Ulissea do Itaki, opisaną dwa tysiące lat temu przez Homera. W pamięci widzów oraz w historii *spaghetti westernu* pozostała ostatnia sekwencja filmu, którą otwierało ujęcie przedstawiające Ringa w mundurze wojskowym, spowitego chmurą kurzu. Wyglądał jak upiór, gdy przed kościołem czekał na swych wrogów.

Udziałem w filmie *Django*, zrealizowanym w 1966 roku przez S. Corbucciego, rozpoczął z kolei wielką karierę aktorską Franco Nero. Kreowany przez niego bohater również wyglądał jak widmo, ponieważ występował w czarnym ubraniu i z licznymi atrybutami śmierci. Niczym groźne monstrum pojawiał się w wiosce terroryzowanej przez byłego żołnierza, rasistę i zbrodniarza. Seria burzliwych zdarzeń, w czasie których Django doznał ciężkich obrażeń ciała, kończyła się, oczywiście, jego zwycięstwem, ale on nie zmienił swego posepnego oblicza, nadal trwał bowiem w żałobie po utracie narzeczonej. Film Corbucciego był jednym z najbardziej ponurych westernów w dziejach kina światowego. Dziki Zachód przedstawiony został na ekranie jako kraina deszczu i błota, w której wojna nigdy się nie kończyła.

W tym samym roku Corbucci nakręcił również *Wielką ciszę* (*Il grande silenzio*, tyt. ang. — *The Great Silence*, 1966), zaskakując entuzjastów swojej twórczości powierzeniem głównej roli aktorowi francuskiemu, Jeanowi Louisowi Trintignantowi, odtwórcy słynnych melodramatycznych postaci w filmach Rogera Vadima i Claude'a Leloucha (*I Bóg stworzył kobietę...*, 1956; *Kobieta i mężczyzna*, 1966) oraz twórców „nowej fali”. Jego delikatna, świadcząca o nieśmiałości „twarz z innego świata”, nadawała postaci milczącego rewolwerowca niezwykle tajemniczy charakter. Szczególnie mocno kontrastowała z sadyzmem i grymasami jego przeciwnika — Klause Kinskiego. Silenzio (Milczący Człowiek) stawał w obronie poszukiwaczy złota i ich rodzin, które zostały napadnięte przez bandę dowodzoną przez Tigrero (po wł. — „człowiek okrutny jak tygrys”). Trintignant wzbudzał sympatię widzów swoimi szlachetnymi czynami, nie miał jednak szans w nierównej walce. Tigrero podstępnie i bez litości zabijał nie tylko milczącego rewolwerowca, ale również jego kobietę.

Nowe elementy do *entourage'u* poetyki gatunkowej włoskiego westernu wniósł S. Sollima filmem *Wyrównanie rachunków* (*La resa dei conti*, tyt. ang. — *The Big Gundown*, 1966), z udziałem T. Miliana i L. Van Cleefa. Była to opowieść o Cuchillo, meksykańskim bandycie, który niesłusznie został

oskarżony o gwałt i zabójstwo dziewczyny z zamożnej rodziny. Po ucieczce z więzienia młody *pistolero* samotnie dochodził swych praw, tropiąc prawdziwego zabójcę, potomka znaczącego rodu, który uczynił z niego kozła ofiarnego.

Opisując włoskie westerny, odnosi się wrażenie, jakby prezentowało się czytelnikom opowieści bajkowe lub stare legendy. Wszystkie zrealizowane zostały bowiem w konwencji fabularnej, nawiązującej do stylu i tematyki ludowych, fantastycznych, wielokrotnie powtarzanych przypowieści. W tym przekonaniu utwierdza interpretatora również największe arcydzieło tego gatunku, jakim był bez wątpienia film Sergia Leone wyświetlany pod trzema tytułami: *Pewnego razu na Dzikim Zachodzie*, *Zdarzyło się na Dzikim Zachodzie* (*C'era una volta ii West*, tyt. ang. — *Once Upon a Time the West*, 1968) i *Zagraj mi piosenkę śmierci*. Reżyser napisał scenariusz razem ze słynnymi reżyserami Dario Argento i Bernardo Bertoluccim, który po latach tak wspominał swoje spotkania z twórcą *Dobrego, Brzydkiego, Złego*:

Leone zatelefonował do mnie, aby zapytać, czy film mi się podobał. Odpowiedziałem mu, że bardzo mi się podobał, a on chciał wiedzieć, dlaczego? Wyjaśniłem, że „z powodu obsesyjnego pokazywania końskich zadów”. Tłumaczyłem mu dalej, że był jedynym reżyserem europejskim, który nie filmował koni tylko z przodu i z profilu, ale pokazywał je w kadrze od tyłu. Przez jakąś chwilę stał cicho, a potem powiedział: „Musimy razem zrobić film” (Ungari 1987: 51).

W rezultacie tej zaskakującej współpracy między niepoprawnym „plagiatorem” i „chorym” na autorskość „rewolucjonistą” powstał wielki ekranowy fresk, wyrafinowany w każdym szczególe, opowiadający o życiu pionierów zasiedlających dzikie prairie Ameryki Północnej. Główne role kreowali w nim światowej klasy aktorzy amerykańscy: Henry Fonda, Charles Bronson, Jason Robards i włoscy: Claudia Cardinale, Gabriele Ferzetti, Paolo Stoppa. Jak w soczewce, skupiały się w nim wszystkie najważniejsze gatunkowe elementy włoskiego *spaghetti westernu*.

Na tle opowieści o budowie kolei rozgrywał się na ekranie dramatyczny akt zemsty: rewolwerowiec zwany Harmonijką (Bronson), o którym jeden z bohaterów mówił, że „gra zamiast mówić, ale kiedy byłoby lepiej, aby grał, zaczyna strzelać”, szukał okazji do sprowokowania pojedynku z Frankiem (Fonda), który był zabójcą jego brata i przestrzegał w życiu tylko jednej zasady głoszącej, że: „ludzie są najlepiej wystraszeni, gdy umierają”. W przebiegu

zdarzeń, zmierzających do klasycznego zakończenia, aktywnie uczestniczyli również czarująca wdowa Jilli McBain (Cardinale) oraz zawadiaka Cheyenne (Robards).

Wszyscy mężczyźni adorowali piękną kobietę. Cheyenne mówił do niej: „Nie wyobraża sobie pani, jaka to radość dla mężczyzny, gdy widzi taką kobietę jak pani... I chce mu się patrzeć na nią... A gdyby któryś z mężczyzn panią poklepał, proszę nie zwracać na to uwagi... Zasłużyli na to”. Frank, pieszcząc ją, filozoficznie stwierdzał: „Będzie mi trochę przykro zabić cię..., lubisz żyć”. Harmonijka zaś obdarzał ją długimi i głębokimi spojrzeniami. Niewątpliwie Claudia Cardinale wniosła do tego filmu, a zarazem do poetyki gatunku, wiele zmysłowego i jednocześnie zimnego, skrywającego wyrażenie, piękna, i wykroczyła poza schemat typowej w westernie pasywnej i dekoracyjnej kobiecej postaci.

Sadyzm był w tym dziele znacznie ważniejszy niż poczucie sprawiedliwości. To jest zresztą cechą charakterystyczną *spaghetti westernów*. Frank z premedytacją zabijał młodego chłopca i przewracał kalekę, który także był postacią negatywną. Leone bardziej akcentował zręczność bohaterów w zabijaniu ludzi niż ich odwagę. Fascynowała go również sama aranżacja widowiska, dlatego realizował ujęcia z lotu ptaka (leżącą na łóżku młodą wdowę kamera filmowała z góry i zza czarnej, koronkowej zasłony), z perspektywy żabiej (np. kamera „wychodziła” z otwartego grobu), odwracał kadr o 90° (przemieszczając parę splecioną w miłosnym uścisku z pozycji pionowej do horyzontalnej), kręcił zdjęcia w zwolnionym tempie.

Psychologiczny rysunek postaci wzbogacały długie i powolne jazdy kamery, ukazujące „fakturę” spoconych twarzy i nasłonecznionych krajobrazów oraz typowe w tego typu filmach sentencje w rodzaju: „Jak można ufać człowiekowi, który nosi jednocześnie pas i szelki. Nie może on nawet zaufać swoim spodniom”. Charakterystyczne powiedzonka włączone zostały do krótkich dialogów, jakie prowadzili ze sobą bohaterowie, np. Cheyenne mówił: „Judasz zadowolił się sumą mniejszą o 4 770 dolarów”, a Harmonijka rzeczowo mu odpowiadał: „Wtedy nie było dolarów”. Frank tłumaczył zaś swoje postępowanie słowami: „Jestem po prostu mężczyzną”, a jego przeciwnik sentencjonalnie ripostował: „To starożytny gatunek”.

Zagęszczenie ekspresji wizualnej do perfekcji doprowadził reżyser w scenach przedstawiających rytualno-taneczny „balet” męskich postaci z rękami na koltach. W pamięci widza nie pozostawały plany amerykańskie, tak charakterystyczne dla klasycznego westernu, ponieważ rytm całego widowiska podporządkowany był przede wszystkim dynamice kompozycji muzycznej

autorstwa E. Morricone, która powstała przed rozpoczęciem zdjęć. W czołówce filmu w zbliżeniach i planach pełnych oraz w ścisłej synchronii z odgłosami zamykanych drzwi, kapiącej wody, „łamanych” palców, ze stukiem radiostacji i skrzypieniem krzesła pojawiały się napisy. Bogaty zestaw dźwięków i gwizdów lokomotywy wzmacniał atmosferę poprzedzającą kulminacyjne momenty akcji. Motyw harmonijki-instrumentu i Harmonijki-bohatera łączył się bezpośrednio z czasowym przenikaniem zdarzeń i kontrastował z superbłyskawicznymi strzałami rewolwerowców. Dźwięki fortepianu, kliwne melodie w stylu epoki i spokojna wokaliza niemal bezustannie towarzyszyły licznym perypetiom ekranowych bohaterów.

Film przyniósł producentom ogromny zysk, ale po 1968 roku *spaghetti western* tracił już jednak swoją popularność. W jego okresie schyłkowym Corbucci zrealizował jeszcze utwór *Jedziemy zabić przyjaciół* (*Vamos a matar compañeros*), Solima nakręcił *Twarzą w twarz* (*Faccia a faccia*), ale oryginalnym stylem i sprawnością warsztatową wyróżniał się jedynie „zaangażowany western” Damiano Damianiego, zatytułowany *Kto wie?* (*Quién sabe?*, 1966). Klaus Kinsky zagrał w nim rolę płatnego zabójcy generała, przywódcy meksykańskiej rewolucji, a partnerował mu w roli prostackiego i wybuchowego współnika G.M. Volontè. Reżyser bez osłonek ukazywał bezwzględne mechanizmy walki politycznej, której ofiarą padł nieokrzesany *bandido*, zamordowany z premedytacją przez swojego współnika. Scena przedstawiająca wysadzenie dynamitem oddziału żołnierzy podczas udzielanego im przez księdza błogosławieństwa została zrealizowana w taki sposób, że nieodparcie przywodziła widzom na myśl skojarzenia z akcjami terrorystycznymi Czerwonych Brygad, które w tym czasie wywoływały prawdziwy szok we włoskim społeczeństwie.

Radykalny przełom w dziejach *maccheroni westernu* nastąpił w 1970 roku, wraz z premierą komedii Enza Barboniego *Nazywano go Trinità* (*Lo chiamato Trinità*). Na ekranie pojawiła się para zabawnych i kabotyńskich kowbojów-włóczęgów. Terence Hill i Bud Spencer w rolach Trinity (Trójcy Świętej) i Bambina (Dziecka) przypominali raczej bohaterów z amerykańskiej burleski i włoskiej komedii *dell'arte*, niż filmowych rewolwerowców. Dzięki oszustwom i złodziejskim sztuczkom, uporowi i szczęśliwym zbiegom okoliczności, bohaterowie skutecznie pomagali grupie kwaków w walce o ziemię z chciwym właścicielem ziemskim. Western przekształcił się więc w komiczną groteskę bez krwi, ostrej strzelaniny i śmierci. Bohaterowie Barboniego stali się ulubieńcami najmłodszej widowni telewizyjnej i z powodzeniem występowali później na małym i dużym ekranie w wielu „zwarowanych” filmach przygodowych.

Natomiast prawie niezauważenie odbyła się w 1971 roku premiera kolejnego westernu S. Leone, pt. *Garść dynamitu* (*Duck, you Sucker*) z Rodem Steigerem i Charlesem Bronsonem w rolach głównych. W 1976 roku Enzo Castellari ostatecznie zamknął ten rozdział włoskiej kinematografii, realizując *Keomę*. Franco Nero wystąpił w roli tytułowego Metysa, okaleczonego psychicznie przez wojnę włości i stworzył bardzo przejmującą kreację. Znakomicie ukazał przemianę bohatera żyjącego przede wszystkim wspomnieniami, a jednocześnie uwikłanego po powrocie do rodzinnej wioski w konflikt na tle rasowym z groźną bandą i przyrodnimi braćmi. Keoma został obrońcą starego ojca, który był w młodości zawodowym rewolwerowcem i czarnego sługi, który opiekował się nim w dzieciństwie. Po tragicznej śmierci najbliższych osób bohater krwawo rozprawiał się z braćmi i odjeżdżał — jak pisali recenzenci filmu — „w poszukiwaniu pokoju, którego nigdy nie znajdzie”. Antyrasistowski, gorzki w swej wymowie film stał się „ostatnim” prawdziwym *spaghetti westernem*, a piękną nostalgiczną balladą *country*, skomponowaną specjalnie dla Castellariego przez braci De Angelis, przez kilkanaście miesięcy lansowali prezenterzy włoskiego radia jako kandydatkę do młodzieżowej listy przebojów.

Nieliczni następcy Keomy, rozmaici *gringos*, *bandidos*, *desperados*, *pistoleros*, *vaqueros* i *vagabundos* pojawiali się latach 70. na ekranach już tylko na krótko i przemijali niezauważani przez nikogo. *Spaghetti western* był jednak przez ponad dziesięć lat gatunkiem dominującym we włoskim kinie popularnym i ważnym symptomem kultury masowej, zapewniając ogromnej rzeszy widzów rozrywkę drażniącą nerwy. I chociaż zmieniły się mody i kierunki artystyczne, w zbiorowej pamięci filmowej pozostała długa seria filmów o niepowtarzalnej urodzie plastycznej i melodyjnej strukturze narracji. Genialne fałszerstwa Sergia Leone ciągle jeszcze wzbudzają jednocześnie podziw i sprzeciw.

Większość filmów zrealizowanych w tej poetyce gatunkowej sytuowała się na poziomie produkcji — jak pisali włoscy krytycy — czysto „gastronomicznej”, przeznaczonej do szybkiej „konsumpcji”, razem z utworami nawiązującymi do poetyki komiksu i kinem *sexy*. O ich handlowym powodzeniu decydowała ilość, nie jakość. *Spaghetti westerny* zajmowały czołowe miejsca w tej kategorii, długo wygrywając rywalizację z seriami filmów powielających inne hollywoodzkie schematy gatunkowe, chociaż pojawiali się w nich zręczni, sprytni i waleczni agenci wywiadu. Najgroźniejsi konkurenci *gringos* występowali pod kryptonimami 777, Sigma 3, S53, S03, 353, X77, X1-7, Z55, AD77, A009, A008, A001, 2 + 5, OSS117, S28, S-077, 7x3, 00, 002... itp.

W drugiej połowie lat 60. brytyjski agent James Bond skutecznie walczył na ekranie, w towarzystwie seksownych panienek, z agentami komunistycznego wywiadu. Filmy z jego udziałem zdobyły ogromną popularność na całym świecie i nic dziwnego, że od 1966 roku we Włoszech powstało kilkanaście dramatów sensacyjnych zrealizowanych w konwencji Bonda. Filmowi agenci zachowywali się w Rzymie, tak jak w Chicago, ale też skutecznie pokonywali wrogów na całym świecie. Oprócz kryptonimów nie bardzo różnili się między sobą, o czym świadczyły już podobne do siebie tytuły filmów. Wystarczy wymienić zrealizowane w 1966 roku, aby się o tym przekonać. Widzowie mogli wtedy obejrzeć następujące filmy: *Śmiertelna misja „Molo 83”* (*Missione morta Molo 83*) S. Bergonzello, *Misja na gorącym piasku* (*Missione sabbie roventi*) A. Bresci, *Specjalna misja Lady Chaplin* (*Missione speciale Lady Chaplin*) A. De Martiny, *Dalekowschodnia misja agenta Jo Walkera* (*Agente Jo Walker operazione Estremo Oriente*) G. Pasoliniego, *Misja „Ypotron” agenta Logana* (*Agente Logan missione Ypotron*) C. Steganiego, *FBI: Operacja „Złota żmija”* (*FBI: operazione vipera gialla*) A. Medoriego, *OSS 117 umiera w Tokio* (*OSS 117 a Tokyo si muore*) M. Boisronda, *Agent „Tygrys”: piekielne wyzwanie* (*Agente Tigre: sfida infernale*) R. Vernaya, *Agent 077 rzuca wyzwanie mordercom* (*A 077 sfida ai killers*) A. Dawsona, *Tajny agent 777 — zaproszenie do zabijania* (*Agente segreto 777 — invito ad uccidere*) H. Baya, *Nasz agent w Casablance* (*Il nostro agente a Casablanca*) T. De Michelego, *Operacja „Goldman”* (*Operazione Goldman*) A. Margheritiego i *Password, zabijcie agenta Gordona!* (*Password, uccidete agente Gordon!*) S. Grieco.

Twórcy, którzy mieli ambicje artystyczne i byli zaangażowani w działalność społeczną lub polityczną, podejmowali czasami oryginalne próby wykorzystania konwencji gatunkowych z kina szpiegowskiego i gangsterskiego do przeprowadzania różnych socjologicznych analogii (typowym przykładem jest *Rzym jak Chicago — Roma come Chicago* Ernesta De Martiny z 1968 roku, z Johnem Cassavetesem w roli głównej) lub do urozmaicenia formuły rodzimych gatunków. Między innymi Ettore Scola w swoim drugim filmie, komedii *all'italiana*, z udziałem Uga Tognazziego, zatytułowanej *Komisarz Pepe* (*Il commissario Pepe*, 1969), posłużył się motywem prowadzonego śledztwa jako pretekstem do wnikliwej analizy sfery obyczajowej z życia mieszkańców prowincji Veneto<sup>5</sup>.

Filmy o tematyce szpiegowskiej i gangsterskiej zrealizowane zgodnie z regułami poetyki gatunku hollywoodzkiego reżyserowali jednak, poza nielicz-

---

<sup>5</sup> Szczegółowy opis tendencji i odmian gatunkowych w kinie policyjnym, szpiegowskim i gangsterskim znajdzie czytelnik w: *Il Patalogo due*, Milano 1980, s. 101—129.

nymi wyjątkami, raczej twórcy drugorzędni. Zwykle występowali w nich mało znani aktorzy lub debiutanci. Ani jeden bohater nie pozostał na dłużej w pamięci włoskich widzów. Wywarły one natomiast wyraźny wpływ na kino o tematyce wojennej. Brawurowe akcje, często zupełnie pozbawione prawdopodobieństwa, przeprowadzali na ekranie odważni dowódcy wojskowi, którzy do złudzenia przypominali agentów specjalnych. Szczególnie było to zauważalne w dramatach, które powstawały lawinowo od 1969 roku. W tymże roku na ekranach kin pojawiły się nieudolnie zrealizowane kopie batalistycznych filmów amerykańskich i brytyjskich: *Bitwa o pustynię (La battaglia del deserto*, reż. M. Loy), *Bitwa o ostatni czołg (La battaglia dell'ultimo panzer*, reż. J.M. Merino), *Bitwa o Synaj (La battaglia del Sinai*, reż. M. Lucidi), *Bitwa o El Alamejn (La battaglia di El Alamein*, reż. G. Ferroni), a nawet *Bitwa o Anglię (La battaglia d'Inghilterra*, reż. E.C. Castellani).

W tym dziesięcioleciu naśladownictwo stało się więc prawdziwą chorobą włoskiego kina popularnego, które w ten sposób zmieniało powoli przyzwyczajenia widzów. Reżyserzy podejmowali się nawet realizacji horrorów i filmów fantastycznonaukowych, czyli gatunków, które w poprzednich dziesięcioleciach w ogóle Włochów nie interesowały<sup>6</sup>. Czasami kończyło się to jednak prawdziwą katastrofą. Na przykład wysoką cenę za powielanie amerykańskich stereotypów gatunkowych zapłacili w 1960 roku m.in. Giorgio Ferroni (*Młyn kamiennych kobiet — Il mulino delle donne di pietra*), Piero Regnoli (*Ostatnia zdobycz wampira — L'ultima preda del vampiro*), Anton Giulio Maiano (*Seddok, następca Szatana — Seddok l'erede di Satana*) i Renato Polselli (*Kochanka wampira — L'amante del vampiro*). Doprowadzili oni niemalże do bankructwa kilka wytwórni filmowych.

Szybko jednak pojawiali się następni twórcy, którzy podejmowali się realizacji ryzykownych przedsięwzięć, szukając skutecznych sposobów na oswojenie obcych gatunków. Mario Bava, Riccardo Freda i Antonio Margheriti najczęściej posługiwali się metodą wypróbowaną przez twórców *spaghetti westernów*. Przesadnie eksponowali te elementy treściowe i konwencje formalne, które były charakterystycznymi zewnętrznymi oznakami tradycyjnych gatunków, co przynosiło czasami efekty parodystyczne i komediowe. Na ogół mocno jednak modyfikowali warstwę narracyjno-fabularną, podporządkowując ją konwencji typowo włoskim, łącząc rodzimy horror z amerykańskim thrillerem. W 1962 roku według tego wzorca Bava zrealizował kryminał *Dziewczyzna, która wiedziała za dużo (La ragazza che sapeva troppo)*.

---

<sup>6</sup> Szeroko omawia wszystkie włoskie filmy grozy T. Mora 1978: 287—334.



Ale lepszym dreszczowcem był jego film nowelowy *Trzy razy strach* (*I tre volte della paura*, 1963). Wywoływał on atmosferę strachu za pomocą kojarzących się z niebezpieczeństwem symboli, znaków i sugestii oraz nietypowych przedmiotów i nienormalnych ludzkich zachowań. Dźwięk telefonu i wycie psa pełniły w jego obrazach ekranowych funkcje sygnałów oznajmiających powrót wampira do miejsca, w którym żyli ludzie, spadająca kropla wody symbolizowała grzmot zapowiadający nieszczęście, a brzęczenie końskiej muchy zapowiadało całą serię tragedii. Bava wprowadził do ekranowego dreszczowca kilka zupełnie nowych elementów. Na przykład w pierwszej scenie filmu Boris Karloff, aktor znany na świecie z amerykańskich i angielskich horrorów, w których wcielał się w postacię najsłynniejszych monstrów (m.in. Frankensteina, „złego naukowca”, Golema i półpotwora czarownika), zwracał się z ekranu bezpośrednio do widzów, informując ich o fikcyjnym charakterze przedstawianych zdarzeń. W zakończeniu filmu, w epizodzie ukazującym pędzącego konia należącego do wampira, operatorzy robili na niego najazd z tyłu, filmując drewnianą makietę zwierzęcia w rytmie przypominającym jazdę na karuzeli. Gdy widzowie zaczęli odczuwać strach, na ogół ruchy kamery wytwarzały wtedy dodatkowy dystans do ekranowego świata. O ten dystans dbał Bava szczególnie, ponieważ w jego nowelkach, w odróżnieniu od typowego horroru amerykańskiego, nie było finałowej zagłady wampirów.

Natomiast Freda specjalizował się w ironizowaniu na temat magii i spirytyzmu oraz sadyzmu, masochizmu i innych perwersji seksualnych. Z dużą swobodą i śmiałością łączył problematykę erotyczną z atmosferą charakterystyczną dla literatury gotyckiej w *Strasznej tajemnicy doktora Hitchcocka* (*L'orribile segreto del dottore Hitchcock*, 1962) i *Widmie* (*Lo spettrò*, 1962). Z kolei Margheriti w *Tańcu śmierci* (*Danza macabra*, 1963), *Dziewicy z Norymbergi* (*La vergine di Norimberga*, 1963) i *Długich włosach śmierci* (*I lunghi capelli della morte*, 1964) próbował przekonać widzów, że filmy grozy nie tylko są utworami rozrywkowymi, ale mogą skutecznie prowokować do poważnych rozważań i dokonywania analiz różnych zjawisk społecznych.

W drugiej połowie lat 60. film grozy nie rozwijał się już we Włoszech tak dynamicznie jak na początku tej dekady. Od czasu do czasu wykorzystywali jego konwencje i odmiany gatunkowe reżyserzy zafascynowani erotyzmem i psychopatologią życia seksualnego. Prawdziwym zaskoczeniem był jednak horror wyreżyserowany przez cenionego twórcę kina popularnego, Damiana Damianiego, pt. *Zakochana wiedźma* (*La strega in amore*, 1965), oparty na motywach powieści meksykańskiego pisarza Carlosa Fuentes. Krytyka

przyjęła go z mieszanymi uczuciami, ale nie miała wątpliwości, że twórca przekroczył barierę istniejącą w kinie włoskim, łącząc filmową rozrywkę z poetyką rodem z kultury wysokiej. Film ten wymieniają i analizują prawie wszyscy autorzy najważniejszych monografii kina grozy. Andrzej Kołodyński zwraca uwagę na jego podstawowe walory, pisząc:

Historia wiedźmy, której miłość przywraca okresowo młodość i piękność, ma dość perwersyjny podtekst erotyczny i sugestywną atmosferę. Damiani pokazuje współczesne wielkie miasto włoskie, ale w jego centrum, wśród płataniny ciasnych uliczek, tkwi na wpół opuszczony, renesansowy pałac — miejsce nadnaturalnych wydarzeń, w które wplątany zostaje pewien młody człowiek. Jest to udana próba znalezienia odpowiednika „gotyckiej” scenerii, tak nierozzerwalnie kojarzącej się zawsze z tekturową Transylwanią, zbudowaną w studio Bray nad Tamizą. Poetycko wykorzystuje się liczne niedomówienia. Nie wiadomo dokładnie, jakie praktyki uprawia stara Consuela w zarosniętej dziką roślinnością oranżerii, ale reżyser umie skonstruować enigmatyczny nastrój niepokoju, każąc widzowi obserwować z daleka jej przygotowania oczyma przerażonego bohatera. Po raz pierwszy chyba tak konsekwentnie wykorzystany został też motyw nieporządku i opuszczenia, sugestywnie punktujący niepokój psychiczny bohaterów. Nie barokowe zatłoczenie scenerii malowniczymi rekwizytami rodem z muzeum osobliwości, ale właśnie pustka pozbawionych mebli sal i korytarzy sprawia przytłaczające wrażenie. W bibliotece walają się stare księgi i manuskrypty, a wśród nich w szklanym sarkofagu spoczywa zmumifikowane ciało pana domu... Gwoli ścisłości przyznać trzeba, że jak dotąd [tzn. do 1970 roku — T.M.], śladami Damianiego nie poszedł żaden z ambitnych twórców włoskich — z jednym charakterystycznym wyjątkiem. Niewątpliwie bowiem Federico Fellini wykorzystuje w sposób niezmiennie interesujący poetykę grozy, która przysparza tyle niepokojącego piękna zarówno wizjom *8 i 1/2*, jak i — w większym stopniu — barwnej feerii *Giulietty i duchów*” (Kołodyński 1970: 58—59).

Rzadko zdarza się, aby o tej kategorii filmów pisano takie pochlebne słowa.

Rok 1965 był we włoskiej kinematografii najgorszy pod względem produkcyjnym. Zrealizowano wtedy 188 filmów fabularnych, z czego aż 137 w współpracy z wytwórniami zagranicznymi. Rok wcześniej powstało 315 filmów, a rok później — 240. Krytycy narzekali na brak arcydzieł. *Giulietta i duchy* uznali za porażkę Felliniego. Z zaskoczeniem stwierdzali, że listę

najlepszych filmów otwierają produkty kina popularnego: *Casanova*'70 Mario Monicellego, *Znałem ją dobrze* Antonio Pietrangelego, *O kilka dolarów więcej* Leone, *[Jeśli pozwolicie] Tym razem porozmawiamy o mężczyznach* Liny Wertmüller, zrealizowana w „importowanej” konwencji *Zakochana wiedźma* Damianiego i należąca do „niepopularnego” we Włoszech gatunku *Dziesiąta ofiara* (*La decima vittima*) Elio Petriego.

Petri dokonał swobodnej adaptacji noweli Roberta Sheckleya, która była opowieścią o międzynarodowej grze, organizowanej przez media w 2000 roku, nazywanej „wielkim polowaniem”, zawsze kończącej się śmiercią jednego z rywali. Uczestnicy zawodów mogli zamieniać się rolami, ponieważ ofiara odnosiła zwycięstwo wtedy, gdy odkryła swojego kata (myśliwego), który wiedział o niej wszystko i mordowała go z zimną krwią. Bohaterami filmowej makabreski byli piękna Amerykanka Caroline (Ursula Andress) i przeciętny, wybrany do roli ofiary przez komputer, Włoch Poletti (Marcello Mastroianni). Łowczyni miała zabić mężczyznę przed kamerami telewizyjnymi. Taki był warunek zawartego przez nią kontraktu dotyczącego reklamowania herbaty. W telewizji czyniącej ze świata — używając słów kanadyjskiego teoretyka kultury masowej Marshalla McLuhana — „globalną wioskę”, toczyła się część akcji filmu i tam właśnie przeciwnicy próbowali się wzajemnie przechytrzyć. Kobieta okazała się sprytniejsza, ale wbrew regułom gry zakochała się w przystojnym Włochu, który miał być jej dziesiątą ofiarą i porwała go do „matrymonialnego samolotu”. W taki właśnie zabawny sposób zakończyła się makabryczna opowieść „z przyszłości”, o której Marcel Oms napisał, że „jest projekcją zdecydowanie antycypującą rozwój współczesnej rzeczywistości: konflikty polityczne są tu rozwiązywane za pomocą swoistego ujednoczenia sposobów życia” (Oms 1974: 132). Mimo komicznej tonacji Petriemu udało się wprowadzić do akcji filmu, w sposób nie naruszający podstawowych konwencji gatunku, włoskie realia. Większość zdjęć ekipa zrealizowała w EUR-ze, dzielnicy Rzymu zbudowanej w czasach Mussoliniego na wzór ogromnych budowli Nowego Jorku, ale w stylu łączącym elementy monumentalnej architektury antycznego Rzymu i symetrycznej kompozycji awangardowych obrazów Giorgia De Chirico. Miłosne perypetie bohaterów kończyły się happy endem, małżeństwem Caroline i zonanego Włocha. Film zawierał krytyczną aluzję do obowiązującego w Italii zakazu rozwodów. *Dziesiątą ofiarę* można również potraktować jako przykład ostrej krytyki telewizji, która dzięki agresywnej reklamie stała się w rękach elit politycznych narzędziem służącym do manipulowania społeczeństwem i „terroryzującym” swoich odbiorców.

Film Petriego nie zapoczątkował jednak we Włoszech mody na kino fantastycznonaukowe, ale symbolizuje, wraz z nurtem mitologiczno-historycznym i kryminalno-sensacyjnym, a zwłaszcza ze *spaghetti westernem*, postępujący proces „amerykanizacji” kina narodowego, który na zawsze zmienił kino włoskie i kino amerykańskie, a także wiele tendencji, poetyk, szkół i nurtów w ówczesnym kinie światowym.

#### Literatura

- De Luca L., 1987: *C'era una volta U western italiano*, Roma.  
*Il Patalogo due*, 1980: Milano.  
Kołodzyński A., 1970: *Film grozy*, Warszawa.  
Mor T., 1978: *Storia del cinema dell'orrore*, Roma.  
Oms M., 1974: *L'aventure d'un langage*. W: *Elio Petri*, a cura di J. Gili, Nice.  
Ungari E., 1987: *Scenemadri di Bernardo Bertolucci*, Milano.

EWA BAL

Università degli Studi di Napoli „L’Orientale”

## Współczesny dramat neapolitański. Annibale Ruccello i Enzo Moscato w poszukiwaniu językowej tożsamości

Neapolitańczycy są dziś wielkim plemieniem trybalnym — pisał Pasolini — które zamiast mieszkać na pustyni lub na sawannie, jak Tuaregowie lub ludy Boja, mieszkają w samym sercu wielkiego nadmorskiego miasta. Plemię to [...] postanowiło zniknąć z powierzchni ziemi, nie poddając się nowej władzy zwanej również historią lub nowoczesnością. Dokładnie tak samo postępują na pustyni Tuaregowie lub na sawannie ludy Boja (od wieków robią to także Cyganie), to odrzucenie płynące z serca całej zbiorowości, fatalna negacja, której nie można zaradzić. Wywołuje ona głęboką tęsknotę, jak wszystkie tragedie rozgrywające się w zwolnionym tempie, ale i przynosi prawdziwe pocieszenie, bo ta odmowa, ta negacja historii jest słuszna, święta i nienaruszalna (Pasolini, cyt. za Moscato 1991: 3).

Pasolini z uwagą i z wielkim smutkiem śledził proces homologacji społeczeństwa włoskiego, zachodzący we Włoszech w okresie boomu gospodarczego w latach sześćdziesiątych. A jego wypowiedź dotycząca Neapolu, miasta, które w przedziwny sposób opiera się temu procesowi, posłużyła za motto sztuki *Rasoi (Brzytwy)* z 1991 roku (Pasolini 1991). Neapolitańskiemu dramaturgowi Enzowi Moscato, który cytując Pasoliniego, wskazał tym samym na więzi łączące go z figurą włoskiego reżysera filmowego, na podobne do niego kompleksowe spojrzenie na procesy kulturowe zachodzące we Włoszech. Moscato — neapolitański dramatopisarz urodzony w Quartieri Spagnoli, dzielnicy znajdującej się w odległości zaledwie kilkuset metrów od

Pałacu Królewskiego, w samym centrum Neapolu, będącej równocześnie jedną z najbardziej marginesowych i przestępczych części metropolii, zamieszkałą przez handlarzy narkotyków, prostytutki i transwestytów — naturalnych protagonistów jego dramatów — doskonale uchwycił także swoisty paradoks wynikający z wypowiedzi Pasoliniego. Polega on na zawiłym związku i sprzeczności pomiędzy prowincjonalizmem a centryzmem kulturowym, pomiędzy pojęciem kultury marginalnej a kultury środka, pomiędzy obroną indywidualnej tożsamości jakiejś części społeczności w opozycji do dominującej zbiorowości.

Ów paradoksalny charakter społeczności Neapolu (która — mieszkając w samym centrum niegdysiejszej siedziby królów francuskich i hiszpańskich, a obecnej stolicy regionu Kampanii — skutecznie opiera się cywilizacji), znajdujący swe odzwierciedlenie w długiej tradycji dramatu neapolitańskiego, wyjaśniano do tej pory głównie za pomocą narzędzi antropologicznych i lingwistycznych, stawiając na przeciwległych biegunach teksty pisane w dialekcie neapolitańskim (rozumiane jako „gorsze”) i te powstałe w języku włoskim (uważane za „lepsze”).

Dramat neapolitański, wyrastający z tradycji plebejskiej, przez całe dziesięciolecie musiał wydostawać się z szufladki prowincjonalizmu, udowadniać i walczyć o swoje prawo do równorzędnego miejsca w historii teatru obok dramatu pisanego w języku włoskim, italianizować się w imię bliżej nieokreślonego ideału włoskiej dramaturgii narodowej, która mogłaby z kolei konkurować z dramaturgią europejską. Taki wertykalny proces ciągłego „doszlusowywania” do obowiązujących kanonów można łatwo zaobserwować już na przełomie XIX i XX wieku, kiedy Eduardo Scarpetta wprowadzał do skostniałych form komedii dialektalnej elementy francuskiej farsy czy komedii mieszczańskiej. Postaci jego sztuk nie tylko zdjęły ostatnią przetrwałą do końca XIX w. maskę *komedii dell'arte* — Pulcinelli, ale zaczęły mówić tak, aby widz spoza Neapolu mógł zrozumieć ich dialogi. Największą pracę w tym względzie wykonał niewątpliwie Eduardo De Filippo, który, począwszy od lat trzydziestych XX wieku, poprzez wprowadzenie do swoich sztuk elementów Pirandellońskiego humoryzmu, problematyzację fenomenu teatralnej iluzji oraz konsekwentną italianizację dialektu neapolitańskiego stał się faktycznie ojcem nowoczesnego dramatu włoskiego (na temat dramatu neapolitańskiego zob. Bal 2001). Rola to dość niewdzięczna, jak każdego pomnika, gdyż z jednej strony twórca dostąpił zaszczytnej nobilitacji, stając się częścią narodowego kanonu kulturowego, z drugiej jednak niemal natychmiast poddany został procesowi klasycyzacji. Skostnieniu uległ przede

wszystkim nostalgiczny obraz społeczeństwa neapolitańskiego, naszkicowany przez De Filippo między innymi w *Bożym Narodzeniu w domu Cupiello* czy w *Neapol milionerów*, z jego ostentacyjną religijnością, ślepą wiarą w zaboron i szczęście na loterii, rodziną skupioną wokół stołu, której członkowie pozostają sobie wierni niezależnie od toczącego ją raka biedy i pieniądza, czy wreszcie centralną rolę teatru jako miejsca społecznej ekspiacji. O tym, jak bardzo stara i poźółkła to laurka, można przekonać się, spacerując dzisiaj po jednej z najbardziej uczęszczanych ulic starego miasta Spaccanapoli, gdzie co roku wystawia się dla zagranicznych turystów szopki bożonarodzeniowe, pomiędzy którymi straszą naturalnej wielkości manekiny Eduarda De Filippo.

Owego Neapolu, który zachwycał swoim niepowtarzalnym krajobrazem miejskim, zwolnionym rytmem życia i jowialnością mieszkańców, dzisiaj już nie ma. Enzo Moscato trawestując w *Rasoi* słowa De Filippo z *Neapolu milionerów* „*a da passa a nuttata*” (trzeba przeczekać noc) — których Eduardo używał w odniesieniu do trudnego okresu II wojny światowej, po którym wszystko powrócić miało do dawnego porządku — mówi „*a nuttata è passata*” (noc już za nami) i że nic z tego, co było, już nie powróci. Dzisiejszy Neapol to miasto brudu, chaosu, nigdy niewywożonych śmieci, miasto szcurów, które buszują po śmietnikach w biały dzień. Miasto złodziei i zorganizowanych band, w którym — w dzielnicach zabytkowego centrum — mieszka przeważnie biedota miejska, żyjąca z drobnego legalnego handlu za dnia i z wielkiego nielegalnego handlu w nocy. Bardziej zamożna część mieszkańców skryła się w strzeżonych apartamentowcach, w enklawach zachowujących pozory europejskości lub wyniosła się na przedmieścia, zmęczona ciągłą walką o chwilę spokoju w centrum. I choć można by się dopatrzeć przesady w tym negatywnym obrazie pompowanym skutecznie przez dzisiejszą prasę, to jednak nie ulega wątpliwości, że tożsamość, której neapolitańczycy bronią tak zaciekle również dzisiaj i której nie zamierzają się sprzeniewierzyć w szczytnym celu dogonienia innych rozwiniętych i kwitnących miast europejskich, ma dzisiaj takie a nie inne oblicze.

W sercu owej zdegradowanej na własne życzenie metropolii na początku lat osiemdziesiątych pojawiło się kilku młodych teatralnych twórców, których wspólnym doświadczeniem było dorastanie w epoce postindustrialnej, niemającej już nic wspólnego z ikonami kulturowymi naszkicowanymi przez Eduarda De Filippo. Dramaturg i aktor Annibale Ruccello, najmłodszy z całej grupy neapolitańskich twórców, tragicznie zmarły w 1986 roku w wieku niespełna trzydziestu lat, wychował się w Castellamare di Stabia — na odległych przedmieściach Neapolu, gdzie dzięki rozpoczętej i nigdy nie-

dokończonej budowie doków stoczniowych oraz fantazji architektonicznej mieszkańców, udało się kompletnie zrujnować naturalnie piękny krajobraz wybrzeża Zatoki Neapolitańskiej. Równie marginalnym, choć przecież położonym w centrum miasta, terenem były wspomniane już Dzielnice Hiszpańskie, miejsce urodzenia Enza Moscato. Typową cechą architektury tej części miasta, jak i kilku podobnych dzielnic Neapolu, takich jak Sanita lub Forcella, są wąskie i ciemne jak kiszka uliczki otoczone wysokimi kamienicami, u stóp których znajdują się mieszkalne sutereny, tzw. bassi, czyli jednoizbowe mieszkania-warsztaty rzemieślnicze, do których wchodzi się bezpośrednio z poziomu ulicy. Ludzie gnieźdzą się w nich dosłownie jak w mrowisku. Urodzić się w basso, równoznaczne jest ze skazaniem na życie w brudzie, hałasie, a często także na ustawiczny kontakt z przestępczością, która w tym tyglu ludzkim znajduje idealne schronienie. O tym, w jakiej atmosferze przyszło pracować młodym teatralnym twórcom w latach osiemdziesiątych i dziewięćdziesiątych w Neapolu, najlepiej świadczy film reżysera teatralnego Maria Martone *Teatri di guerra* z 1996 roku, na wpół reportażowy zapis powstawania spektaklu *Siedmiu przeciwko Tebom*. Martone przedstawił w nim prowincjonalny zespół teatralny, zmagający się z problemami lokalowymi i finansowymi, który ostatecznie zmuszony jest do przeprowadzania prób w jednej z piwnic w Dzielnicach Hiszpańskich, zamienionych na teatr. Współczesna inscenizacja dramatu realizowana jest równolegle z trwającą w Jugosławii wojną, zaś oblężone i zniszczone przez Polinika Teby — Dzielnice Hiszpańskie nawiązują do oblężonego w tym samym czasie Sarajewa. W pewnym momencie reżyser postanawia zaanektować do spektaklu naturalną przestrzeń miasta i każe aktorom uzbrojonym w pistolety wynieść z piwnicy na ulicę przed teatrem ciało martwego Polinika. Na mieszkańcach dzielnicy widok ten nie robi większego wrażenia, gdyż wieczorami nietrudno tam o morderstwo, zaś przybyli na miejsce policjanci rutynowo zakładają aktorom na ręce kajdanki, nie dostrzegając zupełnie różnicy pomiędzy fikcją teatralnego przedstawienia a lokalnymi realiami.

Pod koniec lat siedemdziesiątych i na początku lat osiemdziesiątych powstało w Neapolu kilka grup teatralnych, z których najważniejsze to niewątpliwie *Il Carro*, założona w 1978 r. przez Annibale Ruccello, *Il Falso Movimento* (1977) Maria Martone, *Teatro dei Mutamenti* Antonia Neiwillera oraz *Teatro Studio di Caserta* Toniego Servillo<sup>1</sup>. Trzy ostatnie grupy wraz z Enzo

---

<sup>1</sup> Lata osiemdziesiąte to niezwykle płodny okres w dziejach teatru i dramatu neapolitańskiego. Obok wyżej wymienionych zespołów wśród artystów teatru działał wtedy jeszcze Leo de



Moscato utworzyły w 1987 roku Teatri Uniti, wzajemnie wspierającą się grupę artystyczną, która za siedzibę obrała sobie właśnie Dzielnice Hiszpańskie, symbol społecznej degradacji oraz dotychczasową białą plamę na mapie kulturalnej miasta. Z tej sytuacji wykluczenia, kulturowej marginalizacji, czy też własnej „odmienności”, jakby powiedział Pier Paolo Pasolini, Enzo Moscato i Annibale Ruccello uczynili główny temat swojej twórczości. Prawie wszyscy bohaterowie wczesnych sztuk Moscato to transwestyci, zajmujący się przeważnie prostytutką, dla których gra, mniej lub bardziej udana, z idealnym wizerunkiem kobiecości, lub dążenie do androgynicznej, niezdefiniowanej płciowo anielskości, stanowi o sensie życia. Annibale Ruccello z kolei, po wczesnej fascynacji kinem *camp* i — podobnie do Moscato — figurą transwestyty, zaczyna pisać sztuki o kobietach uwięzionych w domowych samotniach, dla których jedyną formą ucieczki od beznadziejnie przewidywalnej egzystencji pozostaje często samobójstwo. To, co łączy Moscato i Ruccello, to fakt, że na swoich protagonistów obierają oni figury spychane zazwyczaj na margines społeczny, o tożsamości płciowej, która — trawstując tytuł eseju Judith Butler, teoretyka *gender studies* — „się nie liczy” lub „liczy się mniej” w ogólnie obowiązującym kulturowym dyskursie. Egzystencjalna sytuacja wyrzucenia, odmienności i kulturowej marginalizacji, która w odniesieniu do Neapolu i jego społeczeństwa była dotąd przedstawiana i interpretowana przez pryzmat antropologiczny, u Moscato i Ruccello przeniesiona zostaje w obręb ciała, jego seksualności i płci, z centralną figurą transwestyty i kobiety. Obydwaj dramaturdzy, odcinając się także od początkowej neapolitańskości i tradycyjnych kanonów teatralnych, nie rezygnują jednak wcale ze swego rdzennego języka — dialektu neapolitańskiego i realiów miasta (przede wszystkim tych niepopularnych i wstydliwych), a wzorców dramaturgicznych szukają u Jeana Geneta, Harolda Pintera, a także poprzez pastisz w sztukach Szekspira i Tennessee Williamsa oraz w amerykańskim kinie *camp*. Wszystko po to, by zbadać i prześledzić mechanizmy społecznego wykluczenia i obrony własnej tożsamości w ramach obowiązującego kulturowego dyskursu. Dlatego warto zwrócić baczniejszą uwagę na funkcję dialektu neapolitańskiego w sztukach tych obydwu autorów, w kontekście studiów feministycznych, jednak bez odwołań do tradycyjnych wzorców dramaturgii neapolitańskiej, utożsamianej z twórczością Eduarda De Filippo.

---

Bernardinis, późniejszy wieloletni dyrektor Festiwalu Santarcangelo, a wśród dramaturgów Manlio Santanelli. Na temat nowego teatru i dramatu neapolitańskiego zob. Angelini 2003; Na temat A. Ruccello, E. Moscato i M. Santanelli zob: Libero, red. 1988 i Fiore 2002.

Szczęśliwą dla neapolitańskiego teatru dekadę lat osiemdziesiątych otwiera napisany przez Annibale Ruccello dramat *Pięć róż dla Jennifer*, wystawiony po raz pierwszy w 1980 roku z udziałem autora w roli transwestyty Jennifer<sup>2</sup>. Nie był to jednak wcale debiut sceniczny Ruccello, który wraz ze swym zespołem Il Carro działał intensywnie w teatrze już od 1978 roku. Zanim bowiem Ruccello w swej najbardziej znanej sztuce zajął się figurą neapolitańskiego transwestyty, sam poświęcił kilka lat studiom antropologicznym i badaniom obyczajów i dialektów regionu Kampanii, studiując pod kierunkiem innego neapolitańskiego reżysera, dramaturga, muzyka oraz uniwersyteckiego badacza Roberta de Simone. Obaj przez kilka lat pracowali nad rekonstrukcją tekstu siedemnastowiecznej bukoliki kampanijskiej Andrei Perrucciego *Cantata dei Pastori*, która później stała się tematem pracy magisterskiej Ruccello, a także podstawą spektaklu z 1976 roku pod tym samym tytułem, oraz kolejnego przedstawienia opartego na ludowych motywach muzycznych *L'osteria del melograno* z 1977 roku. Owe lata, spędzone na badaniu folkloru i obyczajów Neapolu oraz barwnych i zróżnicowanych dialektów regionu Kampanii, doprowadziły młodego Annibala do konstatacji, że lokalna kultura w jej wymiarze plebejskim i pierwotnym uległa zdecydowanej dewaluacji. To, co wydawało się najbardziej rozpoznawalnymi elementami regionu: religia, ostentacyjna obrzędowość, symboliczny wymiar obyczajowości, straciły na znaczeniu i przерodziły się w pusty zestaw gestów, utrzymywanych przez życie jedynie ze względów czysto marketingowych. Dewaluacja rolniczej i plebejskiej kultury Włoch, o której pisał z nostalgią Pasolini, pod koniec lat siedemdziesiątych i na początku lat osiemdziesiątych stała się faktem, a region Kampanii, podobnie jak reszta kraju, poddał się całkowicie rytmowi konsumpcjonizmu.

Dlatego Annibale Ruccello prędko porzucił swoje antropologiczne zainteresowania i w całości poświęcił się teatrowi o korzeniach zgoła niefolklorystycznych. Niezwykle ciekawie i przewrotnie brzmi jego wypowiedź w artykule dla „Sipario” na temat powodów uprawiania przez niego teatru:

Zajmuję się teatrem, bo kocham kino, a w teatrze nudzę się śmiertelnie. [...] Założyłem się, że będę robił teatr filmowy. Ale nie w sensie kompozycji obrazów lub szybkiego montażu, ale z punktu widzenia opowiedzianej „story” i wiarygodności kina (Ruccello 1987).

---

<sup>2</sup> Premiera Na Babele Theatre, Neapol 16 grudnia 1980 r., reżyseria Michele di Nocera, scenografia Michele Iodice, z udziałem Annibale Ruccello, Francesco Silvestri.

Ruccello zapatrzony był w wielkie fabuły kina amerykańskiego i wzorowanego na nim kina włoskiego lat 50. trochę tak, jak dzisiaj zapatrzony jest w tradycję kina Quentin Tarantino. Z tym, że dla Ruccello wzorcem były dzieła takie jak *Szklana menażeria*, czy *Lampart*, gdzie bardzo silnie obecny jest nie tylko pewien mit schyłkowej rolniczej kultury amerykańskiego Południa oraz arystokracji włoskiej z jej patriarchalnym porządkiem, ale przede wszystkim melodramatyczne w swej strukturze fabuły, w których centralną pozycję zajmują kobiety wielkie, najczęściej nieszczęśliwe, heroiny tego kina. Pastisz zatem stoi u źródeł zainteresowania Ruccello teatrem, pastisz jako powtórzenie pewnego zabiegu artystycznego w celu lepszej eksploracji jego mechanizmu. Kino z jego mitem stanie się też dla postaci sztuk Ruccello modelem, do którego nieustannie będą się odwoływać i porównywać.

Jennifer, protagonistka *Pięciu róż* mieszka w Dzielnicach Hiszpańskich. Choć wprost o tym nie mówi, nietrudno domyślić się, że utrzymuje się z prostytucji, wystając nocami na nadmorskim trakcie. Kiedy pojawia się na scenie, będącej wnętrzem jej kawalerki, nie przedstawia sobą jednak, jak wyraźnie podkreśla Ruccello w początkowych didaskaliach, typowego transwestyty: jest „wysoka”, „strój wzorowany na modelu zamożnej mieszczańskiej damy”, „ma w sobie coś szykownego, wystawnego” (wszystkie cytaty z *Cinque rose di Jennifer* w moim tłumaczeniu wg Ruccello 1993: 21—45). Jak można się domyślać, widz w pierwszym zetknięciu z protagonistką nie powinien odczuwać dysproporcji pomiędzy męską sylwetką aktora a jego kobiecym przebraniem. Co najwyżej na niecodzienny charakter tej postaci ma wskazywać przede wszystkim jej wydłużona, wysoka, niemal surrealistyczna sylwetka. Podobnie niepretensjonalny ma być wystrój mieszkania Jennifer — „niewulgarny”, tylko trochę kiczowaty, tak jak kiczowate są drobnomieszczańskie meble. W tym wstępnym obrazie Ruccello buduje zatem niebudzący zastrzeżeń i wiarygodny obraz samotnej kobiety, zmagającej się z troskami codziennego życia, a przede wszystkim nieszczęśliwej z powodu zawiedzionej miłości. Pisząc sztukę o miłości, Ruccello posługuje się naturalnie możliwie najbardziej przewidywalnym i stereotypowym schematem akcji. Oto Jennifer spędza cały swój dzień w mieszkaniu, odbierając pomyłkowe telefony, mając nadzieję, że wśród wszystkich wydzwanających do niej osób znajdzie się w końcu ten jeden, Franco, spotkany rzekomo przed trzema miesiącami kochanek i wyzna jej miłość. Oczywiście, do wyznania nigdy nie dochodzi, a protagonistka z rozpaczony w klasycznym *coup de theatre* postanawia odebrać sobie życie, w sposób, w jaki zwykle traktował swe ofiary, grasujący właśnie w mieście, morderca-maniak seksualny: jednym

strzałem z rewolweru w usta. Ruccello angażuje zatem w swym dramacie cały zestaw typowych fabularnych chwytów, z pogranicza filmu *noir* i melodramatu, po to, by na tej kanwie przeprowadzić całą serię stylistycznych przeдрzeń, wprowadzając do akcji dwie postacie wyjęte z lokalnego panoptikum, dwóch transwestytów, Jennifer i Annę.

Mechanizm transwestytyzmu, hiperbolicznego lub neutralnego powtórzenia płciowej normy oraz moment rozejścia się cielesnego wizerunku z jego znaczeniem, umożliwiające rozszyfrowujące odczytanie inscenizacji stoją u podstaw konstrukcji *Pięciu róż dla Jennifer*. Pierwszą oznaką owego rozejścia się wizerunku z jego znaczeniem jest język, a dokładnie zderzenie szorstkiego dialektu neapolitańskiego z językiem włoskim. Jennifer pojawia się na scenie jako mieszczańska dama, rzuca na stół torebkę i bukiet róż i podbiega do telefonu. Rozmawiając z nieznanym, stara się być niezwykle uprzejma, buduje zdania zaczynające się od „otóż”, „no cóż”, co jakiś czas wtrąca „doprawdy”, próbując w ten sposób podnieść swą mowę do rangi osoby wykształconej. Czasem jednak, tam, gdzie w jej słowniku brakuje odpowiedniego wyrażenia, niezwykle uprzejmym tonem podkreśli: „w dupie nas mają, proszę pana”. Natomiast w przerwie konwersacji, kiedy nikt poza nią samą jej nie słucha, cedzi już swojsko: „a spierdalaj na drzewo”. Telefon i osoby dzwoniące do Jennifer są doskonałą okazją do pokazania językowego zróżnicowania mowy protagonisty. Gdy, jak zwykle przez pomyłkę, ze względu „na spięcia na łączach”, dzwoni ktoś, z kim warto podtrzymać konwersację, jak np. Kapitan Antoniotti (ewentualny klient), Jennifer rozpląta się w opowiadaniu o zaletach swej kuchni, informuje go o swej nieśmiałości, o losie zawodzonej w uczuciach, samotnej kobiety, potrzebującej pomocy. Cały czas jednak zachowuje świadomość podwójnej gry, bo przecież wita Kapitana słowami „Ach! Kapitan Antoniotti.... Byłam pewna, że to pan... Tak, to ta godzina... Mhm, pomylił pan numer...” Wszystko wskazuje więc na to, że raczej nikt się nie myli, dzwoniąc do Jennifer, a uprzejma konwersacja i napomknięcie o pomyłce jest stałym rytuałem prowadzonych przez nią rozmów. Są też momenty, kiedy Jennifer wspina się na wyżyny języka obcego, po czym nagle rezygnuje całkowicie z wykwintnej mowy i w pełni daje upust kwiecistemu potokowi słów, jak w przypadku rozmowy z natrętem, który traktuje ją jak operatorkę sekstelefonu: „English?... Want me you english?... Non andestent... Comprì... Qui... Yes... No... Non saccio manche ‘o marucchino.... Ma chi si’?.... I am Jennifer... And You... You chi si’?”<sup>3</sup>

<sup>3</sup> „English?... Want me you english?... Non andestent... Comprì... Qui... Yes... No... Po

Wydaje się więc, że o stosowaniu przez Jennifer takiego a nie innego typu mowy decyduje w pierwszym rzędzie rachunek strat i korzyści. Tam, gdzie Jennifer spodziewa się podjęcia konwersacji w duchu męsko-damskim i ewentualnego spotkania, może nawet przypieczętowanego seksem, podejmuje wysiłek językowy; kiedy jednak widzi, że jej zabiegi okazują się próżne, lub gdy rozmówca nie jest mile widziany, szybko nudzi się udawaniem i „zjeżdża” w bardziej swojski styl mówienia i mięsiste wulgaryzmy. Wytłumaczenie to zdaje się tym bardziej uzasadnione, że kiedy Jennifer zdarza się nareszcie porozmawiać z Jennis, przyjaciółką po fachu, rezygnuje ze wszystkich ozdobników, a zatrzymuje się na stosunkowo neutralnym poziomie mowy, „jak to między koleżankami”. W jednym z wywiadów Annibale Ruccello podkreślał znaczenie językowej warstwy swoich sztuk:

Zależy mi na konstruowaniu postaci poprzez język — mówił. — Często najpierw znajduję ich sposób mówienia i dopiero wokół tej mowy konstruuje całą postać. Potem zdaję sobie sprawę z tego, że odtworzyłem pewne stereotypy werbalne... (Ruccello 1987: 72).

Jennifer stara się mówić po włosku wtedy, gdy upatruje w tym wyraźne korzyści, jednak dialekt neapolitański, w jego wersji wulgarnej i ulicznej, nieuchronnie bierze górę nad włoskim, jeśli Jennifer na chwilę zapomina o odgrywanej roli.

Ciekawe jednak, że Jennifer podejmuje grę z kobiecością nie tylko wobec rozmówców telefonicznych, ale także wtedy, gdy pozostaje zupełnie sama w domu. Dlaczego niezwykle uroczyście i elegancko w samotności spożywa przyniesiony z baru posiłek? Albo z wielkim kobiecym wdziękiem zabiera się za golenie twarzy? I dlaczego nieustannie śpiewa piosenki Miny? Elegancja mowy, gracia ruchów, śpiew, dobrze uszyty kostium oprócz performatywnego wyznacznika płci kobiecej wskazują także na status społeczny osoby. Jennifer, jako mężczyzna, jest jedynie sprzedającą swe ciało męską prostytutką. Zaś przyswajając na co dzień, powtarzając i cytując nawet wobec siebie samej rytualny zestaw gestów damy z wyższych sfer, staje się ową damą w sensie performatywnym. Oczywiście standard zachowań, który Jennifer przyjmuje, jest czysto konwencjonalny i historycznie zmienny, a jego powtórzenie tylko tę konwencjonalność podkreśla. Ruccello, przewidując takie właśnie odczytanie jego dramatu, zmodyfikował go w jednej z późniejszych scenicznych

realizacji. O ile w *Pięciu różach* w 1980 roku kazał Jennifer słuchać piosenek Myny z lat sześćdziesiątych, mieszkać w Dzielnicach Hiszpańskich i stylizować się na mieszczańską damę w stylu Jackie Kennedy, o tyle w realizacji z 1985 roku Jennifer słuchać już będzie innej, bardziej nowoczesnej muzyki, będzie zajmować mieszkanie w apartamentowcu w zamożnej dzielnicy Vomero, nosić perukę a la China Blue (bohaterka filmu Kena Russela) i ubierać się w stylu serialowych gwiazd z *Dallas* i *Dynastii*. Widać zatem wyraźnie, jak kwestia płci, utwierdzana w języku i w zachowaniu, silnie związana jest u Ruccello z kwestią klasy, przenicowanie w kobietę stwarza złudną obietnicę wydostania się z getta nie tylko własnej tożsamości płciowej, ale przede wszystkim ze skromnej kawalerki i mizarii Dzielnicy Hiszpańskiej. To wcale nie przypadek, jak sądzę, że dramaturgia podejmująca problem figury transwestyty powstała właśnie w Neapolu, a nie np. w Piemontcie lub Lombardii, zamożnych regionach Włoch. Bowiem tylko w tym mieście tak wyraźnie dostrzegalne są przykłady kulturowego procesu wypierania i degradacji, których mechanizmy pokrywają się z tymi rządzącymi tożsamością płciową. I tylko w Neapolu tak silny jest społeczny sceptycyzm wobec ostatecznej możliwości wyjścia z getta. U Ruccello przecież w *Pięciu różach* moment inkorporacji normy zbiega się ze śmiercią protagonistki: Jennifer na sposób melodramatyczny strzela sobie w usta, rozrzucając na ciele pięć tytułowych róż, ostatecznie utwierdzając się w roli kobiety, jednak kwiaty spadają już tylko na jej własny nagrobek. Jennifer wygrywa na planie budowania znaczeń, staje się wielką nieszczęśliwą heroiną, jednak przegrywa na planie akcji, popełniając samobójstwo.

Choć Annibale Ruccello na początku lat osiemdziesiątych zainicjował okres tzw. nowej dramaturgii neapolitańskiej, to jednak Enzo Moscato stał się najlepszym jej wyrazicielem i jako jedyny do dzisiaj stale wzbogaca i odnawia swoją zupełnie niepowtarzalną na tle współczesnego dramatu włoskiego sztukę teatru. Moscato jest artystą wszechstronnym — dramaturgiem, reżyserem, aktorem, śpiewakiem — a także niezwykle płodnym — od początku lat osiemdziesiątych napisał ponad 35 sztuk, z tym, że tylko niektóre z nich zdecydował się opublikować, pozostałe istnieją bądź jako części programów teatralnych, bądź tylko jako scenariusze. W swoich utworach scenicznych w ciągu ostatnich dwudziestu pięciu lat sięgał po bardzo różne poetyki, począwszy od tradycyjnych form dramatu mieszczańskiego, gdzie schemat sztuki dobrze skrojonej o podtekście kryminalnym służy mu za pretekst do pokazania cielesnej metamorfozy postaci, jak w przypadku opublikowanego zbioru sztuk dramatycznych z lat osiemdziesiątych *L'angelico*

*bestiario* (*Anielski bestiariusz*) (Moscato 1991), kiedy indziej sięga do teatru rewiiowego i kabaretowego, opartego na montażu numerów (*Partitura, Rasoï*) lub do niemal czysto poetyckich, melorecytowanych przez siebie monologów, jak te zebrane w kolejnej książce *Quadrilogia di Santarcangelo* (Moscato 1999). Ze względu na ową różnorodność formalną uprawianej przez siebie dramaturgii, której cechą stałą jest przepisywanie i wielokrotne wykorzystywanie w różnych wariantach fragmentów swych poprzednich sztuk, a także zdecydowanie bardziej muzyczny niż stricte dramaturgiczny układ tekstu (poza pierwszym zbiorem dramatów we wszystkich pozostałych tekstach brak jest podziału na postaci i kwestie, a tekst staje się raczej potokiem różnobrzmiących głosów na styku dialektu neapolitańskiego, języka hiszpańskiego, francuskiego, niemieckiego i angielskiego), Moscato wymyka się łatwym analizom dyskursu dramatycznego i trudno w tym artykule przeanalizować tylko jedną jego sztukę, dlatego zwrócę raczej uwagę na kilka ważnych elementów w jego dramatach.

Wielojęzyczność Moscato, swoisty kreolski charakter jego dramtopisarstwa, odzwierciedla paradoks kulturowy, typowy dla samego autora. Ten urodzony w na wskroś plebejskich Dzielnicach Hiszpańskich artysta, absolwent wydziału filozofii oraz autor pracy magisterskiej poświęconej Lacanowi, na równi stawia w swych dramatach naukowy dyskurs filozoficzny, język francuski, niemiecki i angielski (konwencjonalne nośniki kultury europejskiej w jej wysokim, racjonalnym wymiarze), co dialekt neapolitański. Z wyłączeniem z tego wachlarza narodowego języka włoskiego. „Dialekt neapolitański Enza Moscato — jak mówi we wstępie do jego dramatów Fabrizia Raimondino — czerpie zarówno z ulicznego żargonu (typowego dla tzw. bassi i miejskich bram), jak i z najbardziej wyszukanej literackiej tradycji dialektalnej, barokowego poety Basilego, a także z dawnej poezji lirycznej. Ale pastisz językowy, którym czasem się posługuje Moscato, nie jest nakierowany na polepszenie czytelności jego teatru w kontekście narodowym, ani też nie polega na drobnomieszczkańskim wysiłku społecznego awansu, ani nie na stwarzaniu efektów komicznych, ale na znalezieniu punktu stykowego i różnicującego między różnymi kulturami, stworzeniu swoistego esperanta lub raczej języka pidgin, służącego kulturowej podróży i wymianie oraz oryginalnemu językowi poetyckiemu...” (Raimondino 1991). Odmienne niż u Rucello, u którego język postaci był przede wszystkim świadectwem ich statusu społecznego lub sposobem jego osiągnięcia, dla Moscato język stanowi okazję do poetyckiej kontaminacji głosów, którą najlepiej ilustruje jeden z fragmentów *Partytury* (1988).

Metafora, metonimia, apòcope, / sinèddoche, litote, pretirizione! / Tout les langues, allons! / Todas las lenguas! / Qualunque Babele, / vanno buone pe stu Pizzo, / Ammandulinato. / Esta boca de fuego, / These / those lips of a Vulcan, / carcèlero seguro de las palabras<sup>4</sup>.

Na przekór zatem tendencji wyznaczonej przez Eduarda De Filippo, który w celu zrównania dialektalnej sztuki dramatycznej dokonał jej gruntownej italianizacji, Moscato traktuje dialekt neapolitański na równi z innymi językami europejskimi, a do języka włoskiego podchodzi z dużym dystansem, jako do nośnika kultury dominującej, która tłamsi lokalną specyfikę twórczą.

Kontaminacja językowa lub — jak mówi sam Moscato — nie tyle „inven-tio linguae” co „infectio linguae”, zakażenie językowe, łączy się u niego z równie „chorobliwą” wizją samego Neapolu, miasta przeżartego rakiem, brudem, przegnitego i zaropiałego, z którego otwartych ran sączą się organiczne płyny, sperma, krew i ślina; miasta sprzedającego się jak dziwka, zapraszająco otwierającego swe trzewia przed przybyszem z zewnątrz i będącego jednocześnie ciepłym, matczynym, ale też cuchnącym schronieniem dla jego mieszkańców. W *Partyturze*, sztuce, która już w tytule zrywa z tradycyjnymi kanonami dramatycznymi, na rzecz konstrukcji muzycznej, następujących po sobie w luźnym związku tematów lub melorecytowanych lamentów lub kantylen, Moscato, autor i aktor w jednej osobie, wygłaszał rodzaj antyinwokacji do swego miasta:

Brutta, sporca, lurida, chiavica città! / Brutta, sporca, lurida, chiavica, zoccola città! / Brutta, sporca, lurida, chiavica, zoccola, / immondissima città! / Casino delle sirene, scuoglio de' malevestute, / azzurro arenile infame! / Nisciun' esametro, nisciun spondè, / niuciunu verso alessandrino, / nessuna gloria di parola di Bisanzio, / nessuna innocenza, nessuna purezza estratte / dai fuochi, dai roghi poetici / potranno mai competere coi fumi, coi miasmi, / con i mali odori delle tue viscere ammalate, / col tuo fegato di splendida puttana, / infetto da dissenteria, / con i tuoi palazzi a spuntatore, rifugio de' mariuole, / a ghiuorno e notte/con i tuoi portoni nobili e umidi/del piscio dei gatti e dei Cristiani / del tuo arco trionfale a sant'Eligio, sotto il quale / si accucciano a cane / vecchie straccione, pè durmì, e femmene sen-

<sup>4</sup> „Metafora, metonimia, apokopa, / synekdocha, litota, praeteritio! / Tout les langues, allons! / Todas las lenguas! / Cała wieża Babel, / mieści się w tym skrawku ziemi, / rozmandolinionym. / Esta boca de fuego, / These / those lips of a Vulcan, / carcèlero seguro de las palabras”. (Wszystkie cytaty z *Partytury* w moim przekładzie wg Moscato 1991: 265—295).



za marito, / a parturi, / piglianne loro stesse 'e criature cu e mmane, / tagliannese o curdone cu e diente, senza vammana, / manco fosse nu ciervo o n'ongna piccerella, / incartata, ca fa male, ca fa male, ca martella...<sup>5</sup>

U Moscato wizja Neapolu jako chorego miasta-ladacznicy jest paradoksalnie obietnicą i gwarancją zachowania indywidualnej tożsamości. Neapol dla Moscato nie jest wcale, tak jak dla Rucello miejscem wyraźnych społecznych nierówności, miastem podziałów na lepszych i gorszych, na mieszkających w wyższych i niższych dzielnicach, na mówiących poprawną włoszczyzną i mięsistym dialektem, podziałów, będących ilustracją wertykalnej mentalnej organizacji i porządku. Raczej, w metaforycznym ujęciu, postrzega Moscato Neapol jako ciało, równocześnie męskie i kobiece, pulsujące różnymi płynami i cieciami, podatne na choroby, które pomimo swych negatywnych konotacji, jest dla niego jedyną możliwą do zaakceptowania kondycją życia i śmierci. Mówi o tym wprost w tej samej *Partyturze*:

Dulce et decorum est pro patria mori... / e io pe tte mmoro, pe tte moro — / Fallo e vagina: — Neapolis<sup>6</sup>.

Annibale Rucello i Enzo Moscato z pozycji poniżenia i marginalizacji swojego dialektu i kultury miejskiej uczynili narzędzie odnowy dramatu neapolitańskiego. Jak widać na podstawie ich tekstów, by mówić o swej tożsamości, nie trzeba wcale rezygnować z brzmieniowej odmienności lokalnego języka, zastępując go dominującym językiem włoskim, coraz bardziej utożsamianym, w mniemaniu obydwu dramaturgów, z pewnym średnim,

---

<sup>5</sup> „Obrzydliwe, ohydne, brudne i zafajdane miasto! / Obrzydliwe, ohydne, brudne, zafajdane i kurewskie miasto! / Obrzydliwe, ohydne, brudne, zafajdane, kurewskie / i zaświnięte miasto! / Stajnio syren, przystani nędzarzy, / przekłeta, błękitna plaża! / Ani heksametr, ani spondej, / ani aleksandryn, / ani nawet sława bizantyjskiej poezji, / ani niewinność i czystość / poetyckiego ferworu i twórczego żaru / nie mogą równać się z wyziewami, ze smrodami / z fetorem twoich chorych wnętrzności, / z zakażoną wątrobą / cudownej ladacznicy, / z twoimi obłamanymi murami domów, / dziennym i nocnym schronieniem złodziei / z twoimi majestatywnymi bramami / wilgotnymi od kociej i ludzkiej szczyzny / z twoim łukiem tryumfalnym świętego Eligiego, / pod którym stare żebraczki / zwijają się w kłębek do snu / a niezamężne kobiety rodzą w kuckach, / same wyrrywając niemowlę z trzewi / i przegrzając pepowinę bez akuszerki, / jak zarosły włos spod skóry lub paznokcieć, / który boli, boli, boli i rwie...”

<sup>6</sup> „Dulce et decorum est pro patria mori... / i ja dla ciebie umieram, umieram — / Fallus i wagina: — Neapolis”

bezbarnym i standardowym modelem komunikacji, funkcjonującym na zasadzie binarnych opozycji: biały-czarny, lepszy-gorszy, bogaty-biedny, mężczyzna-kobieta. Moscato i Ruccello, każdy na swój sposób, konsekwentnie każą swym postaciom mówić w dialekcie, nie dbając wcale o to, czy będą oni zrozumiani w szerokim kontekście kulturowym. Nie o fałszywe pojęcie internacjonalizmu lub szerokiego oddźwięku przecież chodzi. Dla Annibala Ruccello język na równi kompromituje człowieka, odsłaniając jego wstydlive prowincjonalne pochodzenie (w jego sztukach o samotnych kobietach, matkach i żonach postaci uwięzione w czterech ścianach ogniska domowego, zmuszone często do wewnętrznej emigracji na północ Włoch, mówią z południowym akcentem, który skutecznie pokazuje ich wyizolowanie w otaczającym społecznym kontekście), co stanowi narzędzie obrony własnej tożsamości (jak Donna Clotilde ze sztuki *Ferdinando* (1983), przedstawicielka neapolitańskiej arystokracji burbońskiej, która oburzona zmianami cywilizacyjnymi zachodzącymi we Włoszech w dwudziestym wieku, odmawia posługiwania się ogólnonarodowym językiem włoskim — symbolicznym znakiem tych przemian i konsekwentnie używa wyłącznie dialektu). Enzo Moscato z kolei, wprowadzając dialekt neapolitański w brzmieniowy kontekst innych języków europejskich, wysokiego literackiego stylu, łącząc na zasadzie paradoksu, różne językowe rejestry oraz poszukując odpowiedniej pojemnej poetyckiej metafory, wyciąga dialekt na światło dzienne, pozwala wybrzmieć jego melodyce, jednej z najpiękniejszych wśród wszystkich dialektów we Włoszech. Pod względem językowego efektu dramaturgiczna twórczość Enza Moscato przypominać może lombardzkie *grammelot* Daria Fo. Ten ostatni artysta, choć znajduje się na skrajnie przeciwnym biegunie teatralnej tradycji, poprzez stylizację i twórczy stosunek do brzmieniowej warstwy spektaklu, nadaje przecież specjalne znaczenie swej lokalnej kulturze językowej. Ale artystą lepiej znanym polskim widzom, który podobnie jak Enzo Moscato i Annibale Ruccello, z sytuacji marginesu, oddalenia i mentalnej prowincji uczynił znak swej tożsamości, jest niewątpliwie Tadeusz Kantor — przenosząc na scenę swe rodzinne miasto Wielopole, czyni z niego narzędzie poetyckiej metafory. Dzisiaj dla Moscato taką poetycką metaforą i muzycznym i brzmieniowym znakiem jest Neapol.

Należy na koniec podkreślić, że język dramatu, jak żaden inny język literacki, musi konfrontować się z językiem mówionym, z tym rodzajem codziennej komunikacji, która jak w soczewce skupia i jednocześnie ukazuje całą złożoność problemu indywidualnej tożsamości. W kraju o tak zróżnicowanej regionalnej kulturze jak Włochy, użycie dialektu, lub chociażby waria-

cji brzmieniowej języka włoskiego, stanowi świadectwo nie tylko pochodzenia, ale także gwarancję obrony własnego „ja” wobec wszechpotężnej siły telewizji i lansowanych przez nią modeli zachowań, w tym także językowych, które oddziałują na ludzi z siłą drogowego walca. Trzeba tylko znaleźć odpowiedni sposób wykorzystania owej językowej odmienności.

#### Literatura

- Angelini F., 2003: *Rasoi. Teatri napoletani del 900*, Rzym.
- Bal E., 2001: *Współczesny dramat włoski. Swojskość i sztuka*, „Dialog”.
- De Filippo E., 1991: *Trzy komedie*. Warszawa.
- Moscato E., 1991; *Angelico bestiario*. Mediolan.
- Moscato E., 1999: *Quadrilogia di Santarcangelo*. Mediolan.
- Raimondino F., 1991: *Teatro e poesia in Enzo Moscato*. W: E. Moscato, *L'angelico bestiario*, Mediolan.
- Ruccello A., 1987: *Perchè faccio il regista*, „Sipario”, marzec-kwiecień.
- Ruccello A., 1987: *Una drammaturgia sui corpi*, red. G.G. i L.G., „Sipario”, marzec-kwiecień.
- Ruccello A., 1993: *Teatro*, Neapol.
- Libero L., red., 1988: *Dopo Eduardo. Nuova drammaturgia a Napoli*, Neapol.
- Fiore E., 2002: *Il rito, l'esilio e la peste*, Mediolan.



# Włoskie językoznawstwo



NULLO MINISSI  
Università degli Studi di Napoli „L’Orientale”

## Język praindoeuropejski w opinii archeologów<sup>1</sup>

Do wyjaśnienia pozostaje ostatnia kwestia: czy dwa typy podstawowe (*Grundtypen*) pojawiły się niezależnie od siebie i jednocześnie?

Jest to pytanie, na które nie można jednoznacznie odpowiedzieć. Można jedynie wysunąć pewną hipotezę głównie po to, by uniknąć niewłaściwych wniosków.

Tak postawione pytanie może wywołać wiele skutków, spośród których najważniejszy dotyczy pytania o istnienie poligenezy czy też monogenezy przed pojawieniem się *języka holistycznego*, a potem *języka*. Jeśli chodzi o *język holistyczny*, należy uściślić, iż nie dysponujemy wystarczającą ilością danych, by udzielić odpowiedzi na to pytanie. Możemy jedynie stwierdzić, że proces ten zakłada istnienie stadium holistycznego, które, jak wynika z dokumentów sztuki paleolitycznej, odnosi się wyłącznie do *Homo sapiens sapiens (alalus)*. Nasuwa się więc pytanie, czy proces ten charakteryzował się monogenezą (na co wskazuje hipoteza o istnieniu Ewy „mitochondrialnej”), czy też nie. To pytanie należy skierować raczej do biologów. W naszym przypadku powinno ono brzmieć: czy w obrębie struktur bazowych (*Grundtypen*) są dowody na to, że jeden z dwóch typów następował po drugim lub też był jego derywatem? Nie ma na to żadnych dowodów, są jedynie wskazówki. Już samo bardzo ograniczone środowisko drugiego podstawowego typu, istniejącego wyłącznie w przypadku języka indoeuropejskiego, może stanowić taką wskazówkę. Czy ma ona jednak charakter innowacji, czy też pozostałości? Wydaje mi się, iż jest to raczej jakaś nowość, ponieważ w istocie w antycznej strukturze indoeuropejskiej nie brakuje licznych przykładów wskazujących na możliwość występowa-

---

<sup>1</sup> Tekst drukowany w: Nullo Minissi, *A człowiek wybrał słowo*, Katowice 2002, s. 125—134.

nia pewnego stanu poprzedzającego, który posiadał cechy innego typu podstawowego, a przynajmniej niektóre z nich. Wspominaliśmy już wcześniej o rodzajnikach określonych w antycznej grece. W tej samej antycznej grece napotkać można wiele różnych struktur, mogących stanowić punkt odniesienia. Również w języku łacińskim nie brakuje odniesień, które zdążają w tym samym kierunku, np. ablativus określający czasowniki generyczne (*ire uiā*) czy też element, który początkowo stanowił konstrukcję intensyfikującą: *candidior niue*, „intensywnie biały, śnieżnobiały” i który przyjmuje w konsekwencji wartość porównawczą, a także konstrukcja zawierająca *quam*. Ale chodzi jedynie o swego rodzaju wskazówki. Zatrzymamy się na chwilę przy jednym z przykładów. Afiks predykatywny nie pojawia się jedynie w językach słowiańskich. Jest obecny również w języku armeńskim (Ew. św. Łukasza IV, 32: *iš-xanowteamb ēr bann nora*, „jego słowo jest siłą”), ale należy zauważyć, iż język armeński ma budowę niejednorodną w dużo większym stopniu aniżeli słowiański, stanowi mieszkankę dwóch typów podstawowych. Ten sam afiks odnajdujemy także w sanskrycie, w czasownikach oznaczających ‘być’, ‘robić’, ‘uważać za’, ‘działać’ i w niektórych wyrażeniach celtyckich, typu irlandzkie *tá sé ‘n-a liaigh* ‘jest lekarzem’ itd. Czy są to liczne innowacje, czy też jest to oznaka zachowanej cechy praindoeuropejskiej? Nie jesteśmy w stanie jednoznacznie na to pytanie odpowiedzieć, w języku słowiańskim i w języku armeńskim chodzi o przemieszanie się dwóch systemów, w sanskrycie zaś element ten pojawia się dość późno i nie można ustalić, czy chodzi o zmianę unowocześniającą czy też o archaizm. Język celtycki zaś ma bardzo złożoną budowę. Po tym, jak nalegaliśmy na zachowanie rygorystycznych metod badawczych, nie powinniśmy popełniać błędu polegającego na przywiązywaniu zbytnej wagi do wskazówek, które na to nie zasługują.

Z braku wskazań wewnętrznych, które pozwoliłyby nam zdecydować, czy — a jeśli tak — to który z dwóch typów podstawowych jest typem poprzedzającym, zastanówmy się, czy odpowiedzi na pytanie może nam udzielić archeologia?

„Nowa archeologia” zajmowała się w szczególności sposobem problematyką *języka*. Oczywiście, nie mogła udzielić odpowiedzi na pytania, które pozostawały poza jej zasięgiem, lecz próbowała zająć stanowisko w kwestii rozprzestrzeniania się wspólnot neolitycznych oraz wniosków, które można by wysnuć, odtwarzając najstarszą epokę języka indoeuropejskiego.

Najważniejsze badania w tym zakresie zostały wykonane przez Colina Renfrew i opisane dość dokładnie w jego pracy *Archeology and Language. The Puzzle of Indo-European Origins*, wydanej w Londynie w 1989 roku.



W rzeczywistości C. Renfrew nie zamierza ograniczać się do badania jedynie znalezisk, lecz pragnie dotrzeć do nieożywionych szczątków społeczeństwa, które je wytworzyło. „Same wytwory rąk ludzkich nie wystarczą” — tymi słowami kończy rozdział programowy jednej ze swoich słynnych książek z 1973 roku pod tytułem *Before Civilisation*. Należało się zatem spodziewać, że autor odniesie się również do problemów językoznawczych. Istotnie poruszył tę tematykę w 1985 roku na konferencji w Norwegii w wystąpieniu zatytułowanym *Archeology and the Indo-European Languages — an Unresolved Problem* („Fiftieth Anniversary Conference of Prehistoric Society”). Proponował wówczas dość niekonwencjonalne spojrzenie, które znalazło pełny wyraz w cytowanym wcześniej dziele. Całe szczęście, że podaje w wątpliwość spokojne zaufanie w ustaloną z góry wiedzę i że czyni to za pomocą swojego bardzo zręcznego i przekonującego tekstu. Nie można też nie podzielać ani globalnego punktu widzenia, na którego podstawie stawia czoło problemom prehistorycznym, ani zamiaru scalenia w problematyczną jedność danych, wyników oraz wątpliwości wysuwanych przez różne środowiska badawcze. Niestety, zgoda na przyjęty sposób analizy i pochwała zamiarów nie mogą obejmować również argumentacji autora ani wyników jego badań.

Renfrew proponuje własną hipotezę dotyczącą początków i różnic w języku indoeuropejskim, opartą na nowej syntezie nowoczesnego językoznawstwa z nową archeologią, która działa na podstawie uogólnień stosowanych jako modele procesów ewolucyjnych.

Znane są dwie wcześniejsze hipotezy dotyczące początków języka indoeuropejskiego. Starsza z nich pojawiła się wraz z językoznawstwem pozytywnym. Odnosi się ona do *rodziny językowej*, która w początkowej fazie miała budowę drzewa genealogicznego. Hipoteza ta odnosi języki indoeuropejskie do jednego podstawowego pnia, który w czasie migracji podzielił się na wielkie odgałęzienia, z czasem coraz bardziej zróżnicowane. Renfrew nazywa tę hipotezę migracyjną i odrzuca ją wraz z archeologicznymi teoriami migracyjnymi dotyczącymi licznych „inwazji”, o których powinny świadczyć różne formy pochówku oraz sposoby obróbki ceramiki. W 1872 roku linearne następstwo „drzewa genealogicznego”, poprzez poszczególne jego odgałęzienia, surowej krytyce poddał J. Schmidt, którego zasadniczy nihilizm został odrzucony przez przedstawicieli językoznawstwa komparatystycznego. Przejęto natomiast argumentację „teorii fal” (określonej w ten sposób w jednym z porównań użytych przez Schmidta). Argumentacja, o której mowa, wyjaśnia ewolucję na podstawie procesu innowacji zapoczątkowanych w różnych ośrodkach. Ta zmodyfikowana forma uważana jest za bliską no-

wej tezie, chociaż sądzę, że w tym przypadku bardziej pasuje druga hipoteza, tzw. kreolizacji, która pojawiła się wraz z paleolingwistyką. Zgodnie z tą hipotezą język indoeuropejski podlegał tym samym metodom twórczym, co języki kreolskie. C. Renfrew nie wspomina jednak o tym, przywołuje jedynie prekursorski artykuł N.S. Trubieckiego.

Punktem wyjścia badań Renfrew jest rolnictwo neolityczne, które na terenie Europy pojawia się w Grecji i stopniowo dociera aż do Orkney. Zdaniem Renfrew, rozprzestrzenienie to następowało pomiędzy 6500 a 3500 rokiem p.n.e. i dokonywało się w wyniku powtarzającego się mechanizmu, określanego jako model „fali postępu”, zaproponowany dla Europy przez A.J. Ammerman i L.L. Cavalli-Sforza w pracy *A Population Model for the Diffusion of Early Farming in Europe* (1972). Model został później poddany krytyce przez Graem Barker w książce *Prehistoric Farming in Europe* (1985). W zgodzie z tą opcją Renfrew utrzymuje, iż lepsze odżywianie się stanowi przyczynę wzrostu demograficznego, a to z kolei powoduje rodzaj stałej ekspansji. W każdej generacji dzieci rodzą się w odległości 20—30 mil od miejsca pochodzenia rodziców (wartości pochodzą z modelu, por. Ammerman, Cavalli-Sforza 1984). Postęp jest stopniowy (i pokojowej natury), różni się od „migracji zorganizowanej” (i gwałtownej), wynikającej z teorii inwazji. Drugi punkt odniesienia stanowi stwierdzenie, iż owa populacja należała do populacji indoeuropejskiej i mówiła wspólnym językiem (praindoeuropejskim), który ulegał stopniowemu zróżnicowaniu pod wpływem odległości i czasu, a także w konsekwencji wpływu aborygenów (pozbawieni rolnictwa, mieli słaby przyrost naturalny, a więc w konsekwencji byli asymilowani, jeśli ich liczba nie wystarczała, by zachować populację, tak, jak to się stało w przypadku Etrusków, uważanych za autochtonów, oraz Basków i Iberyjczyków). Od jednorodności język przeszedł do stadium „względnie jednolitego” — rozpoznawanego za pomocą substratu „celtyckiego” Hansa Krahe i potwierdzonego przez te same hydronimy, na których H. Krahe opierał swoją tezę — a następnie dał początek różnym językom, obecnym w epoce historycznej.

Teoria „drzewa genealogicznego” została więc całkowicie odwrócona. Indoeuropejczycy nie byli nomadami, lecz prowadzili osiadły tryb życia, nie byli hodowcami bydła, lecz rolnikami, nie pochodzili z Północy, lecz z Południa. Nawet podstawowy argument, mający określić ich siedzibę pochodzenia, związany z nazwami roślin, został odwrócony: powszechne fitonimy, uważane tym samym za pochodzące z epoki jednolitości, w większości języków oznaczające rośliny północne, miały wskazywać przede wszystkim na

florę południową, a tylko w następstwie, zostały odniesione do roślin napotkanych w miejscu nowych siedzib.

Oryginalność teorii polega na przekonaniu, jakoby indoeuropejskie grupy językowe, istniejące na początku epoki chrześcijańskiej, powstały w tym samym miejscu, a dokładniej w dziesięciu ośrodkach wyodrębnionych wśród europejskich centrów kultury materialnej. W ten sposób archeologia łączy się ponownie z językoznawstwem, nie zaprzeczając słusznie wysuniętemu w rozdziale I przekonaniu, zgodnie z którym nie należy mieszać języka i ceramiki, ponieważ indoeuropejskość wspomnianych ośrodków została im dana niejako *a priori*, na podstawie współlistnienia rolnictwa i języka indoeuropejskiego (to utożsamienie dwóch pojęć może raczej zaprzeczać wspomnianej tezie).

Aby zrozumieć tezę C. Renfrew, należy wziąć pod uwagę ten szczególny rodzaj doświadczenia, jakim dysponował, a mianowicie znajomość archeologii Grecji archaicznej. Być może, stosując się rygorystycznie do kryteriów nowej archeologii, stwierdziwszy koniec inwazji Dorów, uogólnił osiągnięte wyniki badań na wszystkie hipotezy tego samego typu. Innej przyczyny należy upatrywać w radykalnym antymigracjonizmie, któremu dawał wyraz we wszystkich swoich wcześniejszych pracach dotyczących archeologii europejskiej i który usprawiedliwiał, opierając się na chronologii wynikającej z określania daty za pomocą węgla radioaktywnego. Główny motyw takiej postawy tkwi jednak w niewielkiej elastyczności samego modelu. Przyjąwszy, iż rolnictwo rozwija się jedynie w wyniku wzrostu demograficznego, w następstwie powolnego zdobywania terenów pogranicznych przez nowe generacje, można wnioskować, że proces rozprzestrzeniania ma charakter ciągły. Jeśli chodzi o kombinację ekonomii rolniczej (przed wynalezieniem koła) i języka indoeuropejskiego, wynika ona niewątpliwie z przekonania o dominującej obecności indoeuropejskiej w Europie w epoce historycznej oraz z założenia, iż wszystkie języki historyczne, z wyjątkiem wyraźnie opisanych przypadków, rozwinęły się w miejscu, w którym stwierdzono ich późniejszą obecność. Takie same założenia odnoszą się do każdego innego typu argumentacji, służącego określeniu pierwotnej siedziby Indoeuropejczyków, która jest zbieżna z miejscem, w którym narodziła się kultura rolnicza. Autor przyjmuje, że do Grecji rolnictwo trafiło z Anatolii w następstwie migracji drogą morską, ale zgodnie z modelem „fal postępu” [*waves of invading groups* — przyp. tłum.] wnioskuje, że również Indoeuropejczycy są Anatolijczykami. Lecz w jaki sposób uczynić indoeuropejską Anatolię antyczną? Renfrew osiąga ten cel podkreślając wszystko to, czego nie wiemy na temat języka i po-

chodzenia ludów anatolijskich, podając w wątpliwość również to, co umownie przyjęliśmy za pewnik. Tymczasem nasza znajomość Anatolii antycznej nie jest aż tak katastrofalna, niektóre wyjaśnienia są pewne i nie zgadzają się z nową teorią.

Ekspansja indoeuropejska w Azji tłumaczona jest na dwa sposoby. Zgodnie z pierwszą hipotezą najstarsze cywilizacje doliny rzeki Indus związane są z rolnictwem neolitycznym góry Zagros, gdzie proces ten przebiegał tak jak w Europie. Późniejsza cywilizacja wojowników była zatem wynikiem lokalnego rozwoju. Druga hipoteza odwołuje się do modelu „dominującej elity”. Z zachodnich krańców stepów euroazjatyckich ludy rolnicze przybywają na tereny nie nadające się do uprawy zbóż i stają się pasterzami. Następnie z powodu przyrostu demograficznego (którego, zgodnie z omawianą tezą, brakuje jedynie w gospodarce zbieraczej, ale zob. też obiekcje Cauvin 1994) posuwają się na wschód. Zgodnie z tą hipotezą pierwsze cywilizacje znad rzeki Indus mogły nie być indoeuropejskie, a języki indoeuropejskie stanowiłyby raczej wkład wojowników konnych, których „nadejście” nie było „najazdem”, chociaż różnica w doborze określeń wynika raczej z nastawienia psychicznego badacza aniżeli z istoty faktów historycznych. C. Renfrew, wyznaczając ogólny zarys wydarzeń, mających, jego zdaniem źródło w kulturach materialnych południowej Rosji, dopuszcza istnienie na terenach stepów euroazjatyckich jedynie ludów indoeuropejskich, a obecność ludów ąłtajskich przypisuje „bliżej nieokreślone, znaczącemu rozwojowi” w epoce późniejszej. Biorąc pod uwagę, iż takie rozumowanie wyraża niepewność, nie warto poddawać go dalszej analizie (wyrażenia typu „trudno określić”, „w pewnym momencie”, „nie całkiem jasne” zdarzają się bardzo często i dotyczą także istotnych punktów postawionej tezy). Ze sposobu, w jaki autor zestawia obie hipotezy, wynika, że odróżnia pochodzenie języka irańskiego, uważanego za język południa, który pojawił się znacznie wcześniej (w VII tysiącleciu przed narodzeniem Chrystusa) od pochodzenia języka hinduskiego, który zdaniem autora pojawił się w I lub II tysiącleciu przed narodzeniem Chrystusa, na bazie języka indoeuropejskiego, przybyłego z północnego Zachodu do Azji środkowej w III tysiącleciu przed narodzeniem Chrystusa. Jednakże niezależność obydwu odgałęzień aryjskiego nie wydaje się potwierdzać danych językowych.

Po opisanu pochodzenia języków na wschodnich krańcach obszaru indoeuropejskiego, w dziewiątym rozdziale książki autor przechodzi do opisu języków, występujących w zachodniej części tego obszaru. Żadne wnioski autora dotyczące badań nad prehistorią Brytanii nie znajdują odzwierciedle-

nia w owym traktacie na temat etnogenezy Celtów. Traktat ogranicza się do powtórzenia zasady, według której tworzenie nowego języka odbywa się w danym miejscu, a pojęcie celtyckości definiuje na podstawie wyniku wzajemnego działania zbiorczego. To niepewne rozumowanie pozwala wysunąć dość wątpliwy wniosek, jakoby języki celtyckie zostały utworzone *in situ*, w sposób autonomiczny, na bazie jednolitego języka indoeuropejskiego, którym posługiwała się ludność rolnicza przed IV tysiącleciem przed narodzeniem Chrystusa.

Główna wada tezy głoszonej w tej książce (w każdym razie jedyna, o której mogę się wypowiadać) dotyczy osnowy językoznawczej. Zaproponowane określenia daty powstania opierają się na obliczeniach glottochronologicznych, zresztą zbyt często słusznie krytykowanych, by mogły stanowić jakikolwiek punkt odniesienia. Pozostałe stwierdzenia bazują na niezbyt szczęśliwie dobranych opracowaniach. Ogólnie rzecz biorąc, tezy, które pasują do opisu, dobierane są niezgodnie z chronologią, bez uwzględnienia faktu, iż stopniowanie w czasie i różnice w doborze metod nie zawsze pozwalają na swobodne ich zestawienie i porównanie bez zwrócenia uwagi na występujące między nimi różnice. Miejsce pochodzenia języków indoeuropejskich zostało przemieszczone stosownie do zmiany argumentacji i pozostaje wciąż przedmiotem dyskusji, nie można go jednak określić jedynie za pomocą modelu antropologicznego. Hipoteza o pochodzeniu anatolijskim już istnieje, ale nie wspomina się tu o niej, ponieważ i tak na niewiele by się zdała, jako że argumenty, które przytacza, nie są do pogodzenia z tokiem rozumowania C. Renfrew. Również przeanalizowana w poprzednim rozdziale hipoteza o pochodzeniu kaukaskim w teorii „glottalicznej”, przytaczana przez C. Renfrew jako zbieżna z jego punktem widzenia, nie bardzo pasuje do takiej optyki. Przekonanie o tym, że różne języki indoeuropejskie (i nie tylko one) powstały na tych terenach, na których spotykamy je w epoce historycznej, może być zgodne z prawdą jedynie w banalnym ujęciu, ponieważ nawet języki umowne oraz napływowe charakteryzują elementy przypadkowe. Jednak przekonanie to z punktu widzenia mechanizmu ewolucyjnego nie uznaje kryteriów rekonstrukcji indoeuropejskiej. Różnorodność opinii dotyczących pochodzenia języka indoeuropejskiego, zarówno tych zgodnych z teoriami autonomistów, twierdzących, iż stanowi on odrębną „rodzinę językową”, jak i tych, które odnoszą go do wspólnego początku z innymi lub kilkoma innymi „rodzinaми”, stanowi sama w sobie swoistą płataninę, w której można jednak wyodrębnić poszczególne nitki. Poglądy C. Renfrew są proste i uporządkowane; niestety wysnuwane są z siebie wzajemnie i do siebie samych się odwołują.

Zamknięty krąg przyjętej argumentacji autora jest najlepiej widoczny w dziewiątym rozdziale książki, poświęconym mitologiom. Od ubiegłego wieku językoznawstwo porównawcze służyło także rekonstrukcji budowy społeczeństwa indoeuropejskiego w epoce zjednoczenia. Prawdopodobieństwo wyników tej metody zależy od rozległości ekstrapolacji społecznej danych językowych. Postępując dużo ostrożniej, G. Dumézil na podstawie dogłębnych badań imion bogów i herosów oraz mitów i legend zarysował profil nie tyle pewnego systemu, ile koncepcji społecznej, którą nazwał „ideologią trójdzielną”. Owa propozycja rekonstrukcji, dominująca, choć nie pozbawiona kontrowersji (szczególnie w części dotyczącej antycznych Indii), jako oryginalna analiza językoznawcza i filologiczna może być poddana krytyce jedynie w tym samym kontekście i z wykorzystaniem argumentów tego samego rodzaju. Mimo to C. Renfrew nie podejmuje polemiki, nie proponuje różnych interpretacji tekstów, nie dyskutuje nad źródłosłowem czy też porównaniem. Ogranicza się jedynie do przytoczenia niektórych ogólnikowych zastrzeżeń i nieostrożnego rozciągnięcia teorii na inne kultury i inne epoki (rzadko podawane w wątpliwość przez G. Dumézila, i to tylko wtedy, gdy uważał je za zapożyczone z języka indoeuropejskiego), po to, by odrzucić proponowaną tezę w całości. Argumentacja, którą się posługuje, nawiązuje do założeń jego własnej tezy. Indoeuropejczycy, propagatorzy rolnictwa neolitycznego na północno-zachodnich i północno-wschodnich krańcach Anatolii, musieli początkowo stworzyć społeczeństwo rolnicze pozbawione rozwarstwienia, które przedstawione zostało we wspomnianych mitach. Wynika z tego, iż mity narodziły się później, a ich podobieństwo wynika z przypadkowych zbieżności, pojawiających się w następstwie podobnego przejścia od prymitywnego społeczeństwa opartego na równości jego członków do społeczeństwa warstwowego. Jedyne poparcie dla tej tezy stanowi model antropologiczny „fal postępu”, który w „ludzki sposób” tłumaczy fakty leżące u podstaw ewolucji językowej. Jednakże w przypadku języka indoeuropejskiego nie znajduje on potwierdzenia ani w języku, ani — o ile mi wiadomo — w archeologii.

Znaczenie tej tezy wynika nie tyle z absolutnej wiary w jeden z modeli, zaproponowany w ostatnim rozdziale, w żaden sposób niezajdujący potwierdzenia w językach indoeuropejskich, ile z fascynującego procesu, dzięki któremu sama teza, ostrożnie wyprowadzona na początku, stopniowo nabierała charakteru uogólnienia, hipotezy i abstrakcji, aż po swego rodzaju śmiały *excursus* w daleką prehistorię. Jest to nieuchronny proces, stanowiący część powtarzalnego schematu tłumaczeniowego, uznawanego za klucz do historii. Posługiwanie się modelami jest działaniem niezbędnym w trakcie badań

sformalizowanych, do których obecnie powszechnie się odwołuje. W nowoczesnej historiografii przykładem takiej pracy jest książka *The Rise and Fall of the Great Powers* P. Kennedy'ego, opublikowana w 1988 roku. Autor przedstawia w niej sugestywną wizję upadku wielkich mocarstw nowożytnego Zachodu aż po rok 2000. Jednak wychodząc poza przewidywania i samo doświadczenie, należy uznać tę metodę za dość ryzykowną. Formalne badania nie powinny poprzedzać faktów, lecz po nich następować, przedstawiając je wraz z ich wzajemnymi relacjami w taki sposób, w jaki rzeczywiście istnieją, nie dokonując żadnych zmian, nie mieszając ich z domyślnie przyjętymi wnioskami. Tylko wtedy badania takie będą mogły wydobyć istotne różnice w typologii zjawisk i w zmianach czasowych. Nowoczesna historiografia nie może pomijać faktu ogromnego rozwoju kultury formalnej w naszym wieku, nie może też pozostawać od niego kompletnie zależna, pozwalając na zdominowanie abstrakcją, jak to się już zdarzało w niektórych przypadkach. Próba, którą podejmuje Renfrew, wyjąwszy temat, w sposobie postępowania nie jest metodą odosobnioną. Można ją lepiej zrozumieć, odwołując się do tego toku rozumowania, którym posługują się teorie dyskutowane w rozdziale poprzednim. Na korzyść Renfrew przemawia to, iż wyznaczył sobie cel dość wieloznaczny. Mimo że może wydawać się oczywiste, iż język indoeuropejski od samych początków istnienia był językiem, którym ktoś się posługiwał, i że można odnaleźć ślady tych użytkowników, nieprawdą jest, że w badaniach językoznawczych i archeologicznych trzeba stosować te same metody, wymieniać się argumentami i dowodami. Wyniki takich badań powinny być zbieżne, wzajemnie się wspomagać i uzupełniać, lecz nie powinno się ich mylić z badaniami nad różnymi problemami, dotyczącymi faktów, które łączą inny rodzaj relacji.

Wielodyscyplinarność nie polega na ustępstwach wobec innej dyscypliny naukowej, nie polega też na przejmowaniu kompetencji innej dyscypliny.

Jest to raczej wspólny obieg informacyjny między poszczególnymi specjalnościami naukowymi, z których żadna nie rezygnuje z własnej dokładności, wykazując przezorność w ciągłym porównywaniu z innymi i wpływając tym samym na wizję całości.

#### Literatura

- Ammerman A.J., Cavalli-Sforza L.L., 1972: *A Population Model for the Diffusion of Early Farming in Europe*, w: *The Explanation of Culture Change: Models in Prehistory*, red. C. Renfrew, London.

- Ammerman A.J., Cavalli-Sforza L.L., 1984: *The Neolithic Transition and the Genetics of Populations in Europe*, Princeton.
- Barker G., 1985: *Prehistoric Farming in Europe*, Cambridge.
- Cauvin J., 1994: *Naissance des divinités...*, Paris.



O nauczaniu języka polskiego



AGNIESZKA STRYJECKA  
Università degli Studi di Roma „La Sapienza”  
Katolicki Uniwersytet Lubelski

## Ziarnko do ziarnka, czyli jak cudzoziemiec poznaje polskie idiomy

Ucząc się języka obcego, szukamy wyrażen często używanych w języku ojczystym, wyrażen poręcznych, a jednocześnie wpisanych w pewną wspólną tradycję, we wspólny kod. Klucza do dobrej znajomości języka obcego nie jeden z uczących się upatruje więc w poznaniu idiomów. Czasem o te najczęściej używane w języku ojczystym pyta lektora, szuka ich w słowniku, skwapliwie je notuje. Jak jednak doskonale wiemy, pamiętając podobne sytuacje z własnych doświadczeń z nauką języków obcych i obserwując zmagania cudzoziemców z językiem polskim, poznanie idiomów języka obcego nie jest tak proste, jak się może wydawać, choć z drugiej strony nie jest aż tak trudne, żeby uczący się języka polskiego musiał czekać na ten etap bardzo długo.

Można przypuszczać, że poza salą lekcyjną student poznaje wiele wyrażen, począwszy od chrząszcza, przy pomocy którego każdy Polak sprawdza znajomość języka polskiego spotkanego cudzoziemca, przez związanego z pogodą zdechłego Azorka i często tylko pozornie małe piwo aż po Berdyczów, na który rodacy niejednokrotnie każą pisać łatwowiernym gościom. Wyrażenia idiomatyczne przyswajane są zarówno w czasie specjalnie na naukę języka przeznaczonym, jak i w czasie samodzielnej lektury, oglądania telewizji i słuchania radia czy prywatnych rozmów z Polakami. Każdy z uczących się przechodzi inną, własną drogę, dochodząc do dobrej znajomości języka polskiego, jego struktury i bogactwa leksykalnego. Jako nauczyciele jesteśmy stale w tym procesie obecni, wyjaśniając usłyszane frazy, podając kolejne słowa i wyrażenia, korygując błędy. Każdy z uczących zna mnóstwo przykła-

dów pomyłek popełnianych przez uczących się, kiedy próbują tworzyć wyrażenia frazeologiczne na wzór wyrażeń istniejących w ich języku ojczystym. Zależnie od poziomu nauczania nauczyciele przygotowują ćwiczenia, zabawy, quizy, których zadaniem jest utrwalenie wprowadzonych wyrażeń. Materiały te są przygotowywane na bieżąco w zależności od potrzeb grupy czy konkretnego studenta i każdorazowo zmieniane i dostosowywane. Być może to jest powód znikomej liczby opublikowanych materiałów czy podręczników przeznaczonych do poznawania bogactwa idiomatycznego polszczyzny i ćwiczeń utrwalających. Rola ćwiczeń utrwalających jest ogromna, bo tylko wyrażenie, którego ładunku znaczeniowego użytkownik jest pewien, i które wypowie lub napisze bez trudu i wahania, krótko mówiąc, wyrażenie przyswojone, może się znaleźć w wypowiedzi cudzoziemca i sprawić, że wypowiedź ta zabrmi naturalnie, jak wypowiedź rodzimego użytkownika języka.

Niezwykle ciekawe jest także zagadnienie, jak cudzoziemiec poznaje polskie frazeologizmy, w jakiej kolejności, jakimi metodami. Z pewnością każdy z uczących ma w tej sprawie inne preferencje i doświadczenia; trudno je zebrać, skonfrontować, sprawdzić. Wiele z wystąpień w czasie konferencji glottodydaktycznych dotyczy problemów nauczania frazeologii, uczący mierzą się z tą dziedzina od dawna i chętnie dzielą się swoimi obserwacjami i wątpliwościami, szukając wspólnie najlepszych rozwiązań. Ślad licznych dyskusji na temat nauczania frazeologii stanowią referaty publikowane w tomach pokonferencyjnych.

Cenne źródło informacji o sposobach traktowania frazeologii w procesie dydaktycznym stanowią także teksty i dialogi zawarte w specjalistycznych podręcznikach do języka polskiego jako obcego. Przy próbie odpowiedzi na pytanie o sposoby zapoznawania cudzoziemców z polską idiomatyką wybrane zostały do analizy podręczniki pochodzące z różnych ośrodków, co powinno dać szeroki i obiektywny obraz obecnej sytuacji. Podręczniki te zostały opublikowane w latach 1984—2003 i można przypuszczać, że w znakomitej większości są używane na lekcjach polskiego z cudzoziemcami do dziś.

Za podstawę analizy posłużyły jedynie teksty i dialogi obecne w każdej lekcji w podręcznikach tego typu. W kilku wypadkach pojawiło się pojedyncze wyrażenie idiomatyczne w ćwiczeniu, ale to rzadkość, a poza tym ćwiczenia to najczęściej oderwane od siebie pojedyncze zdania, podczas gdy teksty i dialogi naśladują (próbują naśladować) naturalne wypowiedzi Polaków i dzięki temu mogą być tekstem wzorcowym dla uczących się. Teksty w podręcznikach są wielokrotnie czytane i powtarzane, nierzadko odsłuchiwane, często przetwarzane na dialog czy inne ćwiczenie, bywa, że studenci

uczą się tekstów na pamięć — to, co pojawia się w dialogu czy tekście, utrwala się w pamięci studenta znacznie szybciej i głębiej niż zdanie z ćwiczenia.

Stosunkowo częste w języku potocznym porównania nie goszczą tak często na kartach podręczników dla cudzoziemców. Porównania utrwalone w języku odsyłają do obserwacji otoczenia, przyrody, ludzi. Często nie są charakterystyczne jedynie dla języka polskiego, uczący się mógłby je zrozumieć łatwo nawet na początkowym etapie nauki, tłumacząc dosłownie. W podręcznikach mało jest tego typu wyrażań, rzadko znajdujemy je w tekstach, gdzie mogłyby się pojawić w wypowiedzi naśladowującej naturalną. Z przytoczonych poniżej 20 porównań 7 znalazło się w tekstach i dialogach dodatkowych, zamieszczanych w niektórych podręcznikach.

być jak dziecko, włosy jak jedwab, sapać jak lokomotywa, prowadzić jak wariat, wyglądać jak strach na wróble, wyglądać/być jak żywy, zimny jak lód, czarny jak diabeł, błądy jak ściana, zdrowy jak ryba, zdrowy jak rydz, biały jak kreda, gruby jak beczka, gruby jak bela, wysoki jak fasola, wysoki jak topola, długi jak tyka, chudy jak patyk, głodny jak wilk, jakiś [stary] jak cholera!

Frazeologiczne metafory są skromnie reprezentowane w analizowanych tekstach i dialogach; znalazły się tu jedynie dwa wyrażenia: *czarny miesiąc* i *bita godzina*.

Wyrażenia frazeologiczne, pozwalające skrótowo wyrazić opinię, przedstawić charakterystykę, często mają regularną gramatycznie strukturę. Nie wymagają dodatkowych wyjaśnień gramatycznych, wprowadzania nowych struktur. To, co stanowi o ich wartości, sile, specyfice, to możliwość obrazowego sformułowania myśli i posługiwania się wspólnym kodem językowym. Wyrażenie *grać na nerwach* odpowiada strukturą wyrażeniu *grać na organach*, nie stanowi więc problemu jako struktura, może być jedynie nowością leksykalną, którą trzeba podać uczącemu się i dokonać tej prezentacji w odpowiednim kontekście, powtórzyć w ćwiczeniu, co pomoże przyswoić tę nowość i zachęci do korzystania z niej przy budowaniu samodzielnych wypowiedzi:

zachować zimną krew, brać/wziąć się w garść!, mieć dwie lewe ręce, mieć dziurawe ręce, mieć złote ręce, mieć złote serce, mieć słabą głowę, mieć mocną głowę, mieć czarne (najczarniejsze) myśli, otworzyć przed kimś serce, nie mieć serca, siedzieć komuś na głowie, grać komuś na nerwach.

W kontakcie z Polakami cudzoziemiec usłyszy bardzo często i w różnych kontekstach wyrażenia czytelne dla rodzimych użytkowników języka, a osobie, posługującej się w czasie rozmowy słownikiem, sprawiające trudność lub zupełnie nieczytelne: *placić pensję z góry, robić coś na zapas, robić coś na wszelki wypadek, z/robić coś na poczekaniu, znać kogoś ze słyszenia, jechać na gapę, być czymś oczkiem w głowie, być grubą rybą, być złotą rączką.*

Przysłowia, uznawane w obiegowej opinii za mądrość narodu, oraz powiedzenia utrwalone w języku potocznym nie są licznie reprezentowane w tekstach podręcznikowych; przeanalizowane teksty i dialogi przynoszą jedynie siedem przysłów, z tego dwa znalazły się w tekstach dodatkowych, do których uczący się może nawet nie dotrzeć. Jedno z przysłów pojawia się w dwukrotnie (*Niedaleko pada jabłko od jabłoni*), jedno zaś (będące tytułem rodzaju) nie jest notowane przez niektóre słowniki (*Kto pije, ten żyje!*), pozostałe to: *Głodnemu chleb na myśli; Łatwiej powiedzieć niż zrobić!; Wszystko, co dobre, szybko się kończy; Gdy Polak jest głodny, jest zły!; Każdy orze, jak może!*

Choć trudno znaleźć je w starych słownikach frazeologicznych, jednak nie można pominąć wyrażień, które pojawiły się w języku w ostatnich czasach. Stanowią one czytelny dla każdego rodzimego użytkownika języka wspólny kod, wywołujący jednoczesną salwę śmiechu czy westchnienie: *Nasz klient, nasz pan.*

Podobnie jest z nasyconymi emocjonalnie wykrzyknieniami, które, choć są bardzo liczne i zmieniają się jak modne dodatki, stanowią ważny czynnik porozumiewania się osób posługujących się wspólnym językiem. Nienaganna gramatycznie wypowiedź cudzoziemca wydawać się może czasem nienaturalna właśnie z powodu braku tych oznak reakcji emocjonalnych. Trudno jest proponować w czasie lekcji naukę „brzydkich słów”, także trudno podać je w druku; choć może właśnie kontekst dialogu pozwoliłby na nieskrępowane przedstawienie i tego aspektu poznawanego języka:

Stary grzyb!  
— Chcesz w zęby?  
Do licha!

Skrzydlate słowa i przysłowia w pełnym brzmieniu pojawiają się w podręczniku Danuty Gałygi *Ach, ten język polski!* (Gałyga 2001) jako tytuły rozdziałów i można przypuszczać, że są czytelne jedynie dla nauczyciela; student początkujący, a do takiego właśnie adresowana jest ta pozycja, nie zna tych przysłów ani nie może ich zrozumieć w trakcie samodzielnej pracy. Można

się spodziewać, że niezbędne wyjaśnienia wymagać będą albo wprowadzenia nowych słów, pojęć i form gramatycznych albo użycia języka pośredniego. Z wyjaśnień tego typu nauczyciel może zrezygnować, gdyż w dialogach nie pojawiają się żadne z sygnalizowanych w tytułach przysłów i student może samodzielnie korzystać z zaproponowanych dialogów, doskonaląc umiejętność komunikowania się po polsku:

Co kraj, to obyczaj; Koniec języka za przewodnika; Mądry Polak po szkodzie; Dobra wieść, kiedy niosą jeść; Pierwsza myśl najlepsza; Szlachetne zdrowie...; Nie to ładne, co ładne, ale co się komu podoba; Jaka praca, taka płaca; Wszędzie dobrze, ale w domu najlepiej; Gdzie dwóch Polaków, tam trzy zdania.

Podręcznik Barbary Bartnickiej *Uczymy się polskiego* (Bartnicka: 1984) w jednej z lekcji przynosi garść przysłów polskich. Tekst tej lekcji został opracowany na podstawie fragmentu *Awansu* Edwarda Redlińskiego (Redliński: 1985). Z tekstów znajdujących się w lekcjach wcześniejszych nie wynika, że to wprowadzenie zostało przygotowane w jakiś sposób, przysłowia zaprezentowane są w wyliczance, bez kontekstu, który pomógłby uczącemu się zrozumieć sens czytanych fraz i wskazał możliwości samodzielnego używania w tworzonych wypowiedziach. Przy pomocy nauczyciela zainteresowany student dotrze do sensu tych przysłów, ich poznanie może mu sprawić przyjemność, jednak przyswojenie ich będzie wymagało dalszych dodatkowych ćwiczeń:

Krowa, która dużo ryczy, mało mleka daje!; Z dużej chmury mały deszcz; Jaskółka nisko, deszcz blisko; Do Świętego Ducha nie zdejmuj kozucha!; A po Świętym Duchu chodź dalej w kozuchu!; Od świętej Anki chłodne wieczory i ranki; Barbara po lodzie, Boże Narodzenie po wodzie!; Na świętego Grzegorza idzie zima do morza!

Po lekturze tekstów i dialogów z dziesięciu podręczników dla początkujących można dojść do wniosku, że zapoznanie z idiomami odłożone zostało przez autorów podręczników (i w nie wpisanych programów nauczania) na następny etap nauczania; że idiomy uważane są za trudne i niedostępne dla cudzoziemców; że do poznawania tych specyficznych dla każdego języka i każdej kultury wyrażań należy używać specjalnych podręczników i materiałów. Prawdopodobnie wyrażenia frazeologiczne student-obcokrajowiec

poznaje przy okazji, kiedy zapyta o wyrażenie zasłyszane w rozmowie, kiedy natknie się na jakąś trudność w zrozumieniu czytanego tekstu (listu, wiersza czy artykułu prasowego). Ale tej indywidualnej drogi poznawania frazeologii nie da się prześledzić na podstawie tekstów i dialogów z podręczników; nie wiadomo zatem, co można zaproponować uczącym się na następnym etapie poznawania języka, jaką wspólną wiedzą dysponują kandydaci na studia czy przygotowujący się do egzaminów. Wiadomo oczywiście, co takie osoby powinny umieć; nie jest jednak jasne, jak dochodzą do tej umiejętności uczący się języka polskiego jako obcego.

Jak podpowiada jedno z wyrażen frazeologicznych odzwierciedlające codzienne doświadczenie gospodarskie *Ziarnko do ziarnka, a zbierze się miarka*; więc choć zasób leksykalny powiększa się powoli, musi w końcu ten wysiłek zaowocować sukcesem. Pozostaje tylko życzyć osobom uczącym się języka obcego, by gęstniejący las, w który wkraczają, mogły przemierzać w towarzystwie przewodnika, który widzi wszystkie kolory i zna nazwy mijanych drzew.

#### Literatura

- Bartnicka B. i in., 1984: *Uczymy się polskiego*, Warszawa.
- Dąbrowska A., Łobodzińska R., 1998: *Polski dla cudzoziemców*, Wrocław.
- Gałyga D., 2001: *Ach, ten język polski! Ćwiczenia komunikacyjne dla początkujących*, Kraków.
- Janowska A., Pastuch M., 2002: *Dzień dobry. Podręcznik do nauki języka polskiego dla początkujących*, Katowice.
- Kucharczyk J., 1995: *Już mówię po polsku*, Łódź.
- Kucharczyk J., 1999: *Zaczynam mówić po polsku*, Łódź.
- Lipińska E., 2003: *Z polskim na ty*, Kraków.
- Mędak S., 1997: *Chcę mówić po polsku. I Want to Speak Polish. Polish for the Beginners*, Warszawa.
- Miodunka W., 1996: *Cześć, jak się masz? A Polish Language Textbook for Beginners*, Kraków.
- Rudzka B., Goczołowa Z., 1992: *Wśród Polaków. Podręcznik języka polskiego dla cudzoziemców*, cz. I, Lublin.



BEATA DOBRZYŃSKA  
Turyn<sup>1</sup>

## Nowe media w nauczaniu języków

W epoce multimediiów mówi się dużo o multimedialnym nauczaniu języków obcych. Dzięki rozwojowi nauki dysponujemy coraz nowszymi technikami, które mogą być wykorzystywane przez nauczycieli języka polskiego w procesie glottodydaktycznym. Chciałabym zaprezentować dwa nowe narzędzia wspomagające naukę języków obcych: interaktywne demo TTS oraz program WaveSurfer.

TTS (text to speech) to program, który przetwarza tekst pisany na mowę, czyli krótko mówiąc, odtwarza tekst pisany w postaci mówionych słów. Programy TTS opierają się na syntetyzatorach, które generują mowę ludzką i potrafią „powiedzieć” dowolny tekst, w sposób, który jest bardzo bliski naturalnej wypowiedzi człowieka.

Niektóre firmy proponują TTS dostępny w wielu językach i nawet w ich odmianach regionalnych, np.: hiszpański w odmianie kastylijskiej, katalońskiej, a także kolumbijskiej, argentyńskiej itp. Prawie wszystkie firmy zajmujące się syntezą głosu mają na swych stronach internetowych funkcję zawierającą interaktywne demo. Jest to okienko, w którym użytkownik może wpisać dowolny tekst, który zostaje przetworzony na mowę. Interaktywne demo można znaleźć na następujących stronach internetowych:

<http://www.speech.kth.se/wavesurfer/index.html>  
<http://www.research.att.com/~ttsweb/tts/demo.php>

---

<sup>1</sup> Absolwentka Podyplomowych Studiów Nauczania Kultury Polskiej i Języka Polskiego jako Obcego Uniwersytetu Śląskiego, która praktykę odbywała — za zgodą prof. K. Jaworskiej — pod kierunkiem Agnieszki Szol w Uniwersytecie w Turynie.

[http://vhost.oddcast.com/vhost\\_minisite/demos/tts/tts\\_example.html](http://vhost.oddcast.com/vhost_minisite/demos/tts/tts_example.html)  
<http://www.bell-labs.com/project/tts/index.html#demo>  
<http://www-306.ibm.com/software/pervasive/tech/demos/tts.shtml>  
<http://www.cepstral.com/demos/>  
[http://www.neospeech.com/demo/demo\\_text.php](http://www.neospeech.com/demo/demo_text.php)  
<http://gps-tsc.upc.es/veu/soft/demos/tts.php3#online>

Najbardziej godne polecenia są natomiast strony niewątpliwych liderów w jakości tego typu usług i zarazem jedynych, którzy proponują również język polski:

<http://demo.acapela-group.com/>  
[http://www.loquendo.com/en/demos/interactive\\_tts\\_demo.htm](http://www.loquendo.com/en/demos/interactive_tts_demo.htm)  
<http://www.nuance.com/realspeak/demo/>

Okienka interaktywne TTS mogą być z powodzeniem wykorzystane na zajęciach z języków obcych jako element lekcji lub stanowić odrębną jednostkę lekcyjną poświęconą wymowie. Teksty wpisane do okienka mogą też być kopiowane z innych stron internetowych, np. czasopism. Studenci mogą wysłuchać nawet całego artykułu. Można też poprosić studentów o wpisanie do okienka tekstów, które chcieliby powiedzieć, wysłuchanie ich a następnie powtórzenie. Zaletą TTS jest fakt, że nie ma ograniczeń tekstowych, można wpisać dowolny tekst z wybranej dziedziny.

Programy te mają też, niestety, swoje ograniczenia, z których nauczyciel decydujący się na przeprowadzenie lekcji z TTS-em powinien zdawać sobie sprawę. TTS po polsku nie radzi sobie jeszcze z akronimami, skrótami i liczbami. „Zosia” — polski głos Loquendo, posiada dość znaczącą listę akronimów i skrótów, natomiast z całą pewnością nie jest ona wyczerpująca. Obecna wersja „Zosi” nie radzi sobie z liczbami i dotyczy to także głosów firm Acapela i Nuance, lecz w przyszłej wersji TTS Loquendo, która powinna ukazać się pod koniec 2006 roku, kwestia ta zostanie rozwiązana. Należy podkreślić, że kwestia wymowy liczb jest bardziej złożona i nie chodzi tu o zwykłe wypowiedzenie liczebników głównych 2, 3, 4 itp. Problemem jest natomiast rozpoznawanie przez program szeregów liczb, np.: 12.12.1996 zostanie odczytane jako *dwanaście, dwanaście, tysiąc dziewięćset dziewięćdziesiąt sześć*, a nie jako data, czyli *dwunasty grudnia tysiąc dziewięćset dziewięćdziesiątego szóstego roku*.

Uważam, że TTS jest bardzo dobrym narzędziem w nauczaniu wymowy osób, które uczą się języka obcego poza granicami państwa, w którym się go

używa. Dynamika rozwoju TTS pozwala przypuszczać, że w następnych dwóch latach jakość głosu syntetycznego osiągnie poziom porównywalny z głosem naturalnym. W chwili obecnej program ten świetnie nadaje się do nauczania wymowy pojedynczych wyrazów i w miarę krótkich zdań. Program jest w stanie rozpoznawać i nadawać odpowiednią intonację zdaniom oznajmującym, pytającym i wykrzyknikowym, co nie oznacza, że jest w stanie odtworzyć wypowiedzenie z choćby niewielkim zabarwieniem emocjonalnym.

Omawiany program nie jest doskonały i często może mieć problemy z akcentem lub wymową wyjątków oraz wyrazów obcego pochodzenia.

Przed lekcją należy zawsze upewnić się, że program jest aktualny. Może zdarzyć się, że strony właśnie są poddawane modyfikacji.

Ciekawym narzędziem w nauczaniu wymowy oraz osobliwości fonetycznych jest też WaveSurfer, bardzo prosty program do wizualizacji i obróbki dźwięku. Jest to program typu free ware, który można ściągnąć za darmo ze strony internetowej <http://www.speech.kth.se/wavesurfer/download.html>.

WaveSurfer może mieć wielorakie zastosowanie na lekcjach z języka obcego, jednakże do jego właściwego użycia potrzebne będą również słuchawki z mikrofonem. Po pierwsze może być wykorzystywany do emisji gotowych nagrań, które chcemy zaprezentować na lekcji, po drugie studenci mogą nagrywać samych siebie i odsłuchiwać swojego głosu, oglądając przy tym wykres intonacji i falę dźwięku. Dla zainteresowanych fonetyką jest doskonałym narzędziem, które pokazuje falę głosu, spektrogram i linię intonacyjną.

Spektrogram i falę głosu można też wykorzystać na lekcjach z osobami niewtajemniczonymi w fonetykę, gdyż dzięki temu łatwo pokazać różnice dźwięków takich samych grafemów w różnych językach, np. nagrywając wyraz polski *rower* i angielski *morning*, oprócz oczywistej różnicy „ze słuchu” można również porównać w tym wypadku głoski „r” i usłyszeć oraz zobaczyć, że głoski te są zupełnie różne. Narzędzie to na pewno może być wsparciem podczas lekcji, która wyjaśnia, w jaki sposób i za pomocą których narzędzi mowy należy artykułować dźwięki.

Ciekawym elementem programu jest linia intonacyjna. Na lekcji można poprosić studentów, aby nagrali zdanie pytające i oznajmujące, po czym porównać linię intonacyjną.

Program ten ma wiele funkcji o różnorodnym zastosowaniu. Należy polecić funkcje „demonstration” prezentującą falę dźwięku i spektrogram, następnie „speech analysis”, która przedstawia falę dźwięku, spektrogram i linię intonacyjną, oraz funkcje: „spectrogram”, „waveform”.



PIOTR LEWIŃSKI  
Uniwersytet Wrocławski<sup>1</sup>

*Oto polska mowa,*  
Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego,  
Wrocław 2001

*Oto polska mowa* jest podręcznikiem komplementarnym, przeznaczonym dla cudzoziemców średnio zaawansowanych w nauce języka polskiego, którym nieobce są podstawy polskiego systemu gramatycznego. Stąd mniej tu *stricte* gramatycznych ćwiczeń i szczegółowych objaśnień, ten podręcznik ma inne cele — ma pomóc w zdobywaniu sprawności komunikacyjnej oraz kształcić kompetencję leksykalną. Dlatego też znajdują się w nim ćwiczenia leksykalno-stylistyczne, zadania na rozumienie tekstów pisanych, ćwiczenia dialogowe, idiomy, uzasadnianie własnego stanowiska, ćwiczenia w pisaniu itd. Wyjątkiem jest rozdział zatytułowany *Ruch*, poświęcony czasownikom ruchu, a w konsekwencji jednemu z trudniejszych zagadnień, z jakim spotykają się osoby studiujące język polski i to niezależnie od stopnia zaawansowania — aspektowi i prefiksom czasownikowym.

Wiele zadań przeznaczonych jest do realizacji w małych, kilkuosobowych podgrupach — tak jest z większością ćwiczeń leksykalnych, gdzie studenci, zanim sięgną do słownika, powinni wymienić się pomiędzy sobą znajomością poszczególnych słów i zwrotów, a także z ćwiczeniami polegającymi na uzupełnianiu replik dialogowych, gdzie podział na podgrupy rekonstruujące różne partie można wykorzystać do stworzenia nowego dialogu, który słuchacze będą musieli dopracować pod względem spójności semantycznej i stylistycznej. Książka nie jest więc samouczkiem — pomyślana jest raczej

---

<sup>1</sup> Piotr Lewiński — wieloletni lektor Uniwersytetu w Neapolu.

jako podręcznik lektoratowy, do wykorzystania w grupie pod kierunkiem nauczyciela, czuwającego nad procesem nauczania, korygującego błędy i pomagającego w znalezieniu najlepszej formy wyrażenia myśli po polsku.

Układ podręcznika jest topiczny — nie wynika to z chęci podporządkowania za wszelką cenę materiału tematowi, ale jest konsekwencją przyjętego założenia — ćwiczenia sprawności komunikacyjnej. Łatwiej jest bowiem gromadzić słownictwo związane z określonym tematem i rozmawiać, utrwalając poznane zwroty. Dodatkową zaletą takiego układu jest satysfakcja studentów, którzy czują, że coraz sprawniej mówią i coraz więcej rozumieją — tym bardziej, że poszczególne tematy dotyczą spraw, z którymi każdy spotyka się na co dzień. Poszczególne rozdziały poświęcone są następującym zagadnieniom: *Ludzie, Ruch, Sklepy i usługi, Ubranie, Jedzenie, Mieszkanie, Czas, Praca, Rzeczy, Rodzina, Zmysły, Uczucia, Zdrowie, Magia i przesady, Ogłoszenia, Zwierzęta, Środowisko naturalne, Rady, Podróże, W obliczu prawa*. Każdy rozdział zawiera: ćwiczenia wizualno-werbalne, takie jak opisywanie obrazka, nazywanie przedstawionych na ilustracji przedmiotów, kojarzenie ilustracji ze słowami; ćwiczenia leksykalne (uzupełnianie tekstów lub dialogów, łączenie wyrazów z ich definicjami, użycie wyrażen idiomatycznych), ćwiczenia komunikacyjne (wyrażanie opinii, dawanie rad, uzasadnianie podjętej decyzji) oraz pracę na tekstach, jak np. porządkowanie rozsypanego tekstu, wyszukiwanie zadanej informacji, ćwiczenia na rozumienie tekstu.

Teksty zostały dobrane tak, aby dać możliwie szerokie spektrum stylistyczne polszczyzny — od łatwych wierszyków dla dzieci, które powinny być zrozumiane w całości, do dość trudnych tekstów, gdzie ważne jest uchwycenie sensu, a nie przetłumaczenie każdego słowa; dalej — od Kochanowskiego (*Na zdrowie*) po brukowe artykułiki z prasy, w których roi się od wyrażen potocznych. Większość tekstów jest oryginalna — pochodzi z czasopism „Jestem”, „Twój Weekend”, „Detektyw Dolnośląski”, z gazet „Wieczór Wrocławia”, „Gazeta Robotnicza”. Część tekstów została napisana specjalnie do celów dydaktycznych. Inspiracją niektórych rozwiązań oraz ćwiczeń były pomysły wykorzystane w innych podręcznikach, m.in. przygotowywanych w Instytucie Polonijnym Uniwersytetu Jagiellońskiego.

Jednym z istotniejszych elementów są pytania i problemy do dyskusji. Niektóre z nich są stawiane dość przewrotnie, ale to właśnie one mają prowokować do mówienia, do aktywności językowej. Wiele z nich może (i powinno) służyć jako temat wypowiedzi pisemnej.

Immanentną częścią każdej jednostki są ilustracje, po pierwsze — i najważniejsze — stanowią materiał dydaktyczny, po drugie — kojarzenie słowa

z obrazem ułatwia zapamiętywanie, a po trzecie — ożywiają i uatrakcyjniają tekst.

Pozostaje problem braku objaśnień oraz ćwiczeń gramatycznych i — może nawet w większym stopniu w przypadku podręcznika tego typu — słowotwórczych, które świetnie znalazłyby się w tym modelu. Jednak równie dobrze mieści się tutaj składnia i w łatwy sposób wracamy do mówienia o języku. Stąd brak eksplikacji metajęzykowych — dociekliwy uczeń sam dostrzeże pewne prawidłowości, o które zawsze może zapytać nauczyciela lub sięgnąć do gramatyki języka polskiego. Poza tym istnieją inne podręczniki o nastawieniu gramatycznym i warto, a nawet trzeba z nich jednocześnie korzystać. Nie ma bowiem podręcznika ani idealnego, ani uniwersalnego. Są tylko takie, które lepiej lub gorzej realizują założony cel — tutaj jest nim kształcenie sprawności komunikacyjnej.

Ponieważ podręcznik powstał ponad 10 lat temu (niestety, proces wydawniczy trwał niezwykle długo), niektóre teksty są już nieco przestarzałe i wymagałyby odświeżenia. Warto byłoby również zweryfikować dostosowanie materiału do wymogów Państwowej Komisji Poświadczania Znajomości Języka Polskiego jako Obcego, ponieważ w czasie, kiedy książka powstawała, nie było jeszcze opracowanych żadnych standardów, a dobór tekstów i ćwiczeń był po części intuicyjny, po części wynikał z zapotrzebowania zgłaszanego przez studentów.

*Grammatica teorico pratica della lingua polacca*, Napoli 2004

Podręcznik *Grammatica teorico pratica della lingua polacca* powstał niejako z konieczności — ostatnim bowiem podręcznikiem do gramatyki, który ukazał się po włosku, była *Grammatica polacca* Stanisława Piekuta, dzieło sprzed pół wieku, które, choć opracowane ponownie w wydaniu z 1972 roku, jest jednak nieco archaiczne i to zarówno w odniesieniu do sposobu prezentacji materiału gramatycznego, np. paradygmaty prezentowane są w całości do pamięciowego opanowania, jak i form nieużywanych raczej w polszczyźnie, np. *syn Adamów*, *fartuch Marysin* (Piekut 1972: 114), — *Idę do krawczyni* (Piekut 1972: 24). Zaisntniała więc konieczność napisania czegoś nowego, z uwzględnieniem najnowszych zaleceń zawartych w wytycznych Państwowej Komisji Poświadczania Znajomości Języka Polskiego jako Obcego<sup>2</sup>.

---

<sup>2</sup> *Opis poziomów kompetencji językowej dla potrzeb certyfikacji znajomości języka polskiego jako obcego, wersja 2.0*, Materiały robocze 4/2000.

Podręcznik podzielony jest na trzy części. Część pierwsza przeznaczona jest dla początkujących, a ponieważ będą z nią pracować osoby nie znające nawet podstaw języka, musi ona być realizowana linearnie, rozdział po rozdziale. Materiał gramatyczny został bowiem ściśle skorelowany z leksyką. Pierwszy rozdział poświęcony jest fonetyce. Po wprowadzeniu alfabetu i podstawowych zasad wymowy dla początkujących, pokazanych kontrastywnie na materiale polsko-włoskim, zajmują się bardziej szczegółowo fonetyką polską. Ten fragment może zostać pominięty w przypadku wykorzystywania książki na kursach pozauniwersyteckich, natomiast w przypadku studentów filologii taka wiedza jest konieczna. Rozdział kończy obszerna tabela ukazująca wymowę wszystkich głosek polskich z uwzględnieniem ich wariantów pozycyjnych. Oczywiście nie służy ona do wyuczenia się na pamięć, ale ma na celu ułatwienie szybkiego znalezienia odpowiedzi w przypadku wątpliwości co do wymowy np. skomplikowanej grupy spółgłoskowej.

Następne rozdziały poświęcone są omówieniu przede wszystkim podstaw fleksji imiennej i werbalnej. Formy gramatyczne wprowadzam według następującego schematu:

- funkcje form fleksyjnych w zdaniach;
- formy (w postaci tabelki);
- komentarz — użycie, alternacje, podstawowe wyjątki;
- ćwiczenia.

W odniesieniu do fleksji imiennej, każdy przypadek omawiany jest łącznie dla rzeczownika i przymiotnika.

Część druga obejmuje szczegółowy przegląd części mowy wraz z wyjątkami, alternacjami, regułami tworzenia poszczególnych form itp. Ta część przeznaczona jest dla studentów średnio zaawansowanych i zaawansowanych. Ponieważ w tym przypadku nie ma już tak rygorystycznych ograniczeń co do leksyki jak na etapie początkującym, układ tej części jest inny, zgodny z nagłówkiem — według części mowy. Do lektora należy wybór, które ćwiczenia będzie chciał wykorzystać i w jakiej kolejności.

Część trzecia to ćwiczenia syntaktyczne — zawiera omówienie wszystkich typów parataksy i hipotaksy wraz z ćwiczeniami transformacyjnymi. Inspiracją do napisania tej części były ćwiczenia Barbary Klebanowskiej (Klebanowska 1990) oraz opisy transformacji zawarte w gramatyce Zofii Kaletowej (Kaleta 1995). Pierwsza część poświęcona jest parataksie, a druga hipotaksie. Wszystkie jednostki uporządkowane są według schematu:

- omówienie typu zdania;
- spójniki;



- transformacje;
- przykłady;
- ćwiczenia.

Założeniem tej części jest zarówno przekazanie wiedzy teoretycznej, jak i danie studentom narzędzia umożliwiającego sprawne posługiwanie się językiem w różnych rejestrach, obejmuje ona zatem zagadnienia w równym stopniu gramatyczne, jak i stylistyczne.

Przedstawiony podręcznik adresowany jest przede wszystkim do studentów, dlatego też zakładam znajomość podstawowych terminów gramatycznych. Wyjaśnienia teoretyczne ograniczają się do niezbędnego minimum i zawsze są ilustrowane przykładami, które uwzględniają różnice i podobieństwa zachodzące między systemami językowymi włoskim i polskim. Ze względu na to, że ta gramatyka jest po części gramatyką konfrontatywną, zagadnienia składniowe prezentuję w ujęciu tradycyjnym, przy czym informacje na temat składni zdania pojedynczego zawarte są we fragmentach poświęconych funkcji omawianych form gramatycznych, natomiast wydzielona osobno część składniowa obejmuje wyłącznie transformacje syntaktyczne, które zwykle sprawiają cudzoziemcom najwięcej trudności.

#### Literatura

- Kaleta Z., 1995: *Gramatyka języka polskiego dla cudzoziemców*, Kraków.  
Klebanowska B., 1990: *Synonimia składniowa. Ćwiczenia dla cudzoziemców*, Warszawa.  
Piekut S., 1972: *Grammatica polacca*.



MAGDALENA PASTUCH  
Uniwersytet Śląski, Katowice<sup>1</sup>

## Recenzja podręcznika Piotra H. Lewińskiego *Grammatica teorico pratica della lingua polacca*

W ostatnich latach, dzięki podjętym intensywnym działaniom na rzecz promowania polszczyzny w Europie i na świecie, niezwykle szybko przybywa nowych podręczników, materiałów i pomocy dydaktycznych do nauczania języka polskiego jako obcego. Cenna jest ich różnorodność — warto przede wszystkim zwrócić uwagę na wielość przyjętych metod i rozwiązań dydaktycznych. Dominują wśród tych publikacji podręczniki, zbiory ćwiczeń czy gier językowych, które nie mają określonego pod względem etnicznym adresata. Takie podejście tłumaczy się między innymi faktem, iż języka polskiego jako obcego uczy się głównie na wszelkiego rodzaju kursach, gdzie grupy są wielonarodowościowe i najczęściej nie stosuje się języka medium. Nie należy jednak zapominać, że na wielu uniwersytetach europejskich i amerykańskich istnieją Katedry (Instytuty) Sławistyczne<sup>2</sup>, które ciągle skarżą się na brak podręczników o randze akademickiej, które spełniłyby rolę nie tylko książki towarzyszącej zajęciom lektoratowym, ale także byłyby samodzielnym, pełnym opisem systemu gramatycznego polszczyzny.

Sądzę, że taką rolę dla studenta włoskiego spełnić może podręcznik Piotra Lewińskiego *Grammatica teorico pratica della lingua polacca* wydany w Ne-

---

<sup>1</sup> Wieloletnia lektorka i wykładowca Uniwersytetu w Turynie.

<sup>2</sup> O potrzebie nowoczesnego podręcznika obejmującego wiedzę teoretyczną o języku polskim wspominała Krystyna Jaworska w swoim wystąpieniu na międzynarodowej konferencji Stowarzyszenia „Bristol” Polskich i Zagranicznych Nauczycieli Kultury Polskiej i Języka Polskiego jako Obcego we Wrocławiu w 2002 roku. Materiały z tej konferencji zostały opublikowane w tomie *Wrocławska dyskusja o języku polskim jako obcym*, red. A. Dąbrowska, Wrocław 2004.

apolu w 2004 roku (Lewiński 2004). We wstępie Autor pisze, że podręcznik przeznaczony jest do nauczania gramatyki polskiej na poziomach od progowego do średniego. Już pobieżny ogląd książki pozwala na uzupełnienie tej deklaracji i stwierdzenie, że może ona być także podręcznikiem do samodzielnego uczenia się języka polskiego. Wykład prowadzony jest (szczególnie w pierwszej części) w sposób systematyczny, nie zabrakło nawet podstawowych wiadomości na temat pochodzenia polszczyzny i jej zróżnicowania dialektalnego. Trójczłonowa konstrukcja sprzyja znanej w dydaktyce zasadzie koncentryczności w przekazywaniu wiedzy. I dlatego w pierwszej części pojawiają się podstawowe zasady gramatyczne oraz nieco uproszczone — w sposób zamierzony — reguły ich stosowania. Ćwiczenia poprzedzone są wykładem prowadzonym, oczywiście, w języku włoskim, choć bogato ilustrowanym polskimi przykładami. Cenne dla studenta włoskiego są wszelkie odniesienia do jego rodzimego języka, podkreślanie różnic i wskazywanie podobieństw<sup>3</sup>. Następujące po informacjach gramatycznych ćwiczenia mają najczęściej charakter dryli powtarzających dany schemat. Zgodnie z intencją Autora, pierwsza część wymaga „przerobienia” kolejno wszystkich lekcji. I choć wydawałoby się, że ta pierwsza część to po prostu „tradycyjne” wprowadzenie do polskiej gramatyki opisowej, to należy zwrócić uwagę na pojawiającą się już tutaj perspektywę funkcjonalną (na przykład rozdział *Indicare le ore — Która (jest) godzina?*). Ujęcie funkcjonalne staje się dominujące w części drugiej, gdzie przedstawione są poszczególne przypadki z wyraźnym wskazaniem ich funkcji w wypowiedzeniu. W części poświęconej fleksji nominalnej pojawia się bardzo szczegółowy podział na 16 (!) podrodzajów, będący, jak pisze Autor, konsekwencją wyróżnienia pięciu rodzajów. Wydaje się, że jest to zbyt i niepotrzebna komplikacja, tym bardziej, że nie ma odniesienia do opisów w polskich gramatykach i dokumentowana jest czasami przykładami nienależącymi do podstawowego zasobu leksykalnego (*po-myje, żandarmeria, listowie*). Sądzę, że tego typu wyrazy można wprowadzać leksykalnie. Natomiast bardzo cennym elementem opisu fleksji nominalnej są podawane na zakończenie omawiania danego przypadku listy czasowników, które nim rządzą. Z praktyki nauczania polskiego jako obcego wynika bowiem, iż pytanie o rekcję czasownika jest jednym z najczęstszych. Nie zapomniano również o połączeniach z przyimkami oraz z przymiotnikami.

---

<sup>3</sup> Interesującym i cennym rozwiązaniem jest uczynienie punktem wyjścia nie języka nauczanego, ale języka rodzimego studenta — zob. np. rozdział *Come si rendono le preposizioni proprie italiane*, s. 83—86.

Ponieważ układ drugiej części podporządkowany jest podziałowi na części mowy, po fleksji rzeczownika, przymiotnika, zaimka i liczebnika następuje opis czasownika. I tutaj wątpliwości budzi podział na 11 grup koniugacyjnych, które tworzą 18 modeli odmiany. Oczywiście wiadomo, że jest on stosowany w jednojęzycznych słownikach polszczyzny, jednakże dla studentów obcokrajowców punktem odniesienia częściej są inne podręczniki niż słowniki. Przy takim podziale gubi się obecny w większości podręczników i przedstawiony przez Autora w pierwszej części (s. 51—56) podział na 3<sup>4</sup> grupy koniugacyjne, co utrudniać może korzystanie z innych pomocy dydaktycznych. Zmiana kryteriów i sprowadzanie odmiany czasownika do jednej koniugacji zmienia nieco spojrzenie na polską fleksję i zmusza do odejścia postrzegania formy wyrazu odmiennego jako dwuczłonowej (temat + końcówka) na rzecz trójczłonowej (temat + przyrostek tematyczny + końcówka). Konieczne staje się więc wprowadzenie nowego pojęcia: *przyrostek tematyczny*. Wydaje się, że korzyści płynące z rozwiązania są mniejsze niż komplikacje, jakie ono wywołuje.

Ciekawym, choć budzącym kilka zastrzeżeń, rozdziałem jest rozdział poświęcony prefiksom czasownikowym. Jak wiadomo, jest to zagadnienie, które nastęrcza wiele problemów i w zasadzie brak w polskiej literaturze lingwistycznej jego wyczerpującego opisu. Oczywiście, w podręczniku dla obcokrajowców można sobie pozwolić na pewne uproszczenia, jednakże jednoznaczne przypisanie funkcji określonym przedrostkom jest zabiegiem zbyt odważnym. Tym bardziej, że znaczenie prefiksu jest w znacznej mierze zależne od znaczenia podstawy i chyba nie można w jednej grupie semantycznej „osiągnięcie celu” umieszczać takich czasowników, jak *dojechać* i *dogotować*. Może wystarczyłoby umieścić po prostu uwagę, że są to przybliżone lub najczęstsze znaczenia? Być może moje wątpliwości mają też inne źródło: prefiksacja czasowników to w zasadzie jedyne zagadnienie słowotwórcze omówione w podręczniku Lewińskiego, stąd nie wspomina się tu o leksykalizacji, a przecież takich genetycznych derywatów (synchronicznie są to wyrazy niepodzielne), jak *zabić*, nie można rozpatrywać jako realizacji przedrostkowej funkcji *za-* ‘osiągnąć efekt’.

Bardzo potrzebny, a nieobecny w innych podręcznikach, jest rozdział kończący drugą część książki, poświęcony operatorom tekstowym. Wyróżnio-

---

<sup>4</sup> Spotykany jest także podział na cztery grupy koniugacyjne (Kaleta 1995: 276—283). Warto jeszcze wspomnieć o odmiennej numeracji grup koniugacyjnych: Lewiński koniugacji *-am*, *-asz* nadaje numer 1., u Kalety ma ona numer 3.

nych zostało kilka grup tychże operatorów, a następnie Autor podaje przykładowe zdania, w których one się pojawiają wraz z włoskimi tłumaczeniami. To szczególnie istotne dla tych studentów, którzy osiągnęli już znaczny poziom zaawansowania i dążą do budowania spójnych, naturalnych wypowiedzi. W tym miejscu warto przypomnieć niewielką rozmiarami książkę Magdaleny Foland-Kugler *Małe trudne wyrazy* (Foland 2006), którą często wykorzystywałam w swojej pracy lektorskiej. Ćwiczenia zaproponowane przez Lewińskiego są świetnym jej rozwinięciem i uzupełnieniem.

Część trzecia omawianego podręcznika poświęcona jest zagadnieniom składniowym i, jak pisze Autor, „ma rozwijać swobodę stylistyczną i giętkość wypowiedzi studenta” (Lewiński 2004: 10). W tej ostatniej części znajduje się rozdział poświęcony zdaniom złożonym współrzędnie, których opis podporządkowany został tradycyjnemu podziałowi na zdania łączne, przeciwstawne, rozłączne i wynikowe. Następnie przedstawione zostały różne sposoby wyrażania poszczególnych elementów semantycznych zdania — podział na zdania pojedyncze i złożone jest tu wtórny, nie jest najistotniejszym kryterium. Mówi się zatem o sposobie wyrażania podmiotu, predykatu, przyczyny, celu, czasu itd. W obrębie tak zatytułowanych rozdziałów wyodrębnione są części (podrozdziały) poświęcone zdaniom prostym bądź złożonym, zbudowanym według konkretnego wzoru, z użyciem danego spójnika lub zaimka względnego (na przykład *zdania złożone dopełnieniowe, które zaczynają się zaimkami względnymi*). Wywód jest bogato ilustrowany przykładami, zarówno typowymi, jak i wyjątkowymi — zawsze dwujęzycznie. Ćwiczenia w tej części polegają na transformacji zdań według podanego modelu.

Podręcznik Lewińskiego wyposażony jest w klucz do ćwiczeń — to ważna część nie tylko dla studiujących samodzielnie, ale także dla studentów pragnących wykonywać ćwiczenia dodatkowe, czy przygotowujących się do egzaminu. Szkoda tylko, że — mimo iż ćwiczenia mają swoje numery — w kluczu podane są często tylko strony. To czasami wydłuża czas odnalezienia konkretnego ćwiczenia.

Omawiana pozycja w sposób spójny łączy cechy teoretycznego podręcznika uniwersyteckiego oraz podręcznika do nauki języka obcego. Nie brakuje tu zarówno pełnych wyjaśnień z zakresu polskiej gramatyki opisowej (przykładem może być omówienie systemu konsonantycznego, s. 22—24), jak i wyjaśnień o charakterze pragmatycznym (zob. np. rozróżnienie oficjalnego i nieoficjalnego sposobu podawania godziny, s. 57, czy na s. 201 wyjaśnienie szczególnego użycia odliczebnikowego rzeczownika *setka* ‘100 gr di vodka’). Dlatego też jest to książka niezbędna na włoskich polonistykach — dla stu-

dentów i lektorów. Wydaje się jednak, że — czego Autor jest świadom — praca z nią wymaga uzupełnienia tekstami i ćwiczeniami leksykalnymi.

#### Literatura

Foland-Kugler M., 2006: *Małe trudne wyrazy*, Warszawa.

Kaleta Z., 1995: *Gramatyka języka polskiego dla cudzoziemców*, Kraków.

Lewiński P.H., 2004: *Grammatica teorico pratica della lingua polacca*, Neapol.

Jaworska K., 2004: *Europeizacja, globalizacja czy wieża Babel, czyli nauka polskiego we Włoszech w okresie reformy uniwersyteckiej*, w: *Wrocławska dyskusja o języku polskim jako obcym*, red. A. Dąbrowska, Wrocław, s. 117—121.





# Włoska polonistyka



JAN ŚLASKI  
Università degli Studi di Padova

## Giovanni Maver i padewskie początki polonistyki uniwersyteckiej we Włoszech

Włoska polonistyka uniwersytecka uchodzi za jedną z najdawniejszych na Zachodzie. Drogę do niej rozpoczęła polonofilia, ongiś wcale częsta, kojarzona niekiedy z poliglotyzmem. Ośrodkiem o żywych pasjach polonofilskich była kiedyś Bolonia. Dość tu przypomnieć tamtejszego erudyty i poliglotę, kardynała Giuseppe Mezzofantiego (1774—1849), który ponoć wolał czytywać *Jerozolimę wyzwoloną* Torquata Tassa raczej w wersji Piotra Kochanowskiego niż w oryginale... Nic więc dziwnego, że właśnie z Bolonią łączy się cykl odczytów poświęconych m.in. literaturze polskiej. Wygłosił je tam w latach 1879—1883 Teofil Lenartowicz, pod egidą miejscowej Akademii im. Adama Mickiewicza: *Sul carattere della poesia polono-slava* (1886) — *O charakterze poezji polsko-słowiańskiej* (1978). Prelekcje publiczne Lenartowicza okazały się przedsięwzięciem efemerycznym: przerwane nagle wskutek głosów krytycznych i intryg ze strony rodaków osiadłych we Włoszech, nie doprowadziły do spodziewanego powstania uniwersyteckiej katedry polonistycznej. „Polskie piekielko emigracyjne” i tym razem dało znać o sobie...

Inaczej rozwinęła się sytuacja w Padwie, drugim starodawnym ośrodku uniwersyteckim we Włoszech, podobnie jak boloński, połączonym w przeszłości z Polską mocnymi więzami. W grodzie Antenora bowiem nieco później poczęły odgrywać rolę czynniki inne niż uczucia sympatii czy przyjaźni. Otóż w 1918 roku, po zakończeniu pierwszej wojny światowej — jak wiadomo — zmieniła się wydatnie sytuacja w Europie. Dla naszych uwag znaczenie szczególne będą miały dwa fakty. Po pierwsze, odzyskały niepodległy

byt państwa słowiańskie i wyłoniła się Rosja Sowiecka, co sprawiło, że na Zachodzie ożywiło się zainteresowanie Słowiańszczyzną. Po wtóre, wskutek okrojenia granic (zwłaszcza odcięcia dawnej Dalmacji), do północno-wschodnich Włoch przybyło wielu uchodźców, wśród których dominowała młodzież, wówczas studiująca przeważnie na uniwersytetach imperium habsburskiego.

Pojawiła się zatem potrzeba powołania do życia studiów odpowiadających nowym zainteresowaniom przybyszów z drugiego brzegu Adriatyku. Miała to być filologia słowiańska. Co do miejsca: wybór padł na Padwę — i ze względu na rangę uniwersytetu, i ze względu na najbliższe sąsiedztwo Słowiańszczyzny południowej, i ze względu na stare i chlubne tradycje studiów Słowian w miejscowej wszechnicy. Tak więc, o powstaniu slawistyki właśnie w Padwie zdecydował cały kompleks czynników natury geopolitycznej, kulturowej i historycznej.

I oto niebawem po zakończeniu wojny, już w 1920 r., na Uniwersytecie w Padwie rozpoczęła działalność Katedra Filologii Słowiańskiej. Powierzono ją Giovanniemu Maverowi (1891—1970).

Maver urodził się na wyspie Korčuli (wł. Curzola), położonej u wybrzeży dalmatyńskich, nie opodal linii łączącej Dubrownik z Florencją. Ojciec jego był Włochem o pochodzeniu słowiańskim, matka wywodziła się z kręgów niemieckojęzycznych. Już w najwcześniejszym dzieciństwie zatem mógł on poznać języki słowiańskie, włoski i niemiecki. A dzieciństwo jego i pierwsza młodość upłynęły w klimacie owocnym intelektualnie, jaki zwykle powstaje u zbiegu różnych kultur. Sam Maver szczególne znaczenie przypisywał swoim parantelom słowiańskim: w konkluzji obszernego wywodu filologicznego uznał kiedyś za słowiańskie swoje nazwisko, osobliwe i rzadkie.

Maver pobierał pierwsze nauki najpierw na rodzinnej wyspie, później w Dubrowniku i w Splicie. Następnie udał się do Wiednia. Na tamtejszym uniwersytecie wyróżniało się podówczas Seminarium Romanistyczne. Maver podjął w nim studia: pod kierunkiem wybitnego językoznawcy, Wilhelma Meyera-Lübke, autora gramatyki porównawczej i słownika etymologicznego języków romańskich, napisał rozprawę doktorską o wpływie kultów przedchrześcijańskich na toponomastykę we Francji (1913). W seminarium wiedeńskim zaprzyjaźnił się z Leo Spitzerem, przyszłym twórcą szkoły analizy stylistycznej, zawarł znajomość m.in. ze Stanisławem Wędkiewiczem. Studia romanistyczne pogłębiał we Florencji i w Paryżu.

Dydaktykę uniwersytecką rozpoczął Maver jako lektor języka włoskiego najpierw we Frankfurcie nad Menem (1914—1915), potem na wiedeńskiej

politechnice (1917—1918). Zakończenie wojny, która pociągnęła za sobą szczególnie poważne zmiany w tej części Europy, z którą był związany Maver, postawiło go wobec konieczności wyboru: Jugosławia, Austria, Niemcy czy Włochy? Wybór padł na Włochy. Maver początkowo krążył między Padwą a Rzymem, był urzędnikiem w stolicy, uczył niemieckiego i serbsko-chorwackiego. Na pracę uniwersytecką w dziedzinie romanistyki, mimo doskonałych referencji, w trudnych warunkach powojennych nie mógł liczyć. Szybko jednak, właśnie dzięki nowym koniunkturam powojennym, wyłoniły się inne możliwości. Doprowadziły one — powtórzmy — do powstania w Padwie Katedry Filologii Słowiańskiej.

Jak doszło do powierzenia nowo ustanowionej katedry uczoneму młodemu, wprawdzie wywodzącemu się ze sławnej szkoły wiedeńskiej, świetnie przygotowanemu i wyposażonemu w znakomite opinie, ale reprezentującemu filologię od słowiańskiej bardzo odległą? Na nominację właśnie dla Mavera złożyło się kilka przyczyn. W dyscyplinie, która dopiero się formowała, jaką była filologia słowiańska, brakowało specjalistów (przypomnijmy, że w ówczesnej włoskiej praktyce uniwersyteckiej obejmowała ona kilka języków i literatur słowiańskich, czyli odpowiadała naszej slawistyce, a dopiero później, po wyemancypowaniu się katedr zajmujących się pojedynczymi językami i literaturami, skupiła się na dawnych słowiańskich zjawiskach językowych i literackich, o dolnej granicy czasowej zresztą dość płynnej). Maver, rekomendowany gorąco przez romanistów wiedeńskich, pozyskał w Padwie mocne poparcie ze strony filologów romańskich, tradycyjnie mających duże wpływy na uniwersytetach włoskich. I wreszcie nowa katedra nie groziła uszczupleniem finansów uniwersyteckich, jako że Maverowi udało się — dzięki koneksjom nawiązanym w Rzymie podczas pracy urzędniczej — przynajmniej na początku obciążyć swoją pensją budżet ministerialny.

Pierwsza we Włoszech uniwersytecka katedra slawistyki rozpoczęła działalność w Padwie na przełomie października i listopada 1920 r. By podjąć nowe zadanie, Maver musiał szybko przedzierzgnąć się z filologa romańskiego w slawistę. Wykształcenie romanistyczne nie tylko nie było tu przeszkodą, lecz — jak się zdaje — wręcz ułatwiło metamorfozę. Filologia romańska, ukształtowana w ciągu stuleci, blisko spokrewniona z filologią klasyczną, dostarczała bowiem sprawnych instrumentów analitycznych, służyła bezcennymi wzorami ujęć syntetycznych, przyczyniając się jednocześnie do wyrobienia wrażliwości estetycznej i wyrafinowanego smaku literackiego.

Maver potrafił znakomicie wykorzystać tę szansę. Świadczą o tym nie tylko jego późniejsze publikacje, lecz także kursy uniwersyteckie, w toku których

od razu dał dowód znakomitego przygotowania metodologicznego, swobodnie poruszając się po rozległych polaciach słowiańskich kultur językowo-literackich. Już w swoim pierwszym roku akademickim (1920—1921) wygłosił trzy cykle wykładów: wprowadzenie do dziejów świata słowiańskiego i języków słowiańskich; język serbsko-chorwacki z elementami gramatyki i obszernym cyklem poświęconym pieśniom i bajkom ludowym; życie i twórczość Fiodora Dostojewskiego. W następnym roku (1921—1922) przedstawił z kolei wprowadzenie do filologii słowiańskiej (od pierwotnych siedzib Słowian oraz Cyryla i Metodego, poprzez humanizm, renesans i reformację w Polsce i w Czechach, aż po literatury słowiańskie w XIX wieku) oraz wizerunek monograficzny Mikołaja Gogola i opowiadania Lwa Tołstoj. Swój trzeci rok akademicki (1922—1923) poświęcił w całości Michałowi Lermontowowi. I tak dalej. W ciągu 9 lat profesury padewskiej, w urozmaiconym repertuarze wykładów Mavera dominowała wyraźnie problematyka rosyjska i serbsko-chorwacka.

W tejsze samej Padwie dojrzewała też druga z kolei metamorfoza Mavera: neoslawista począł tam przeobrażać się w polonistę. Jak przebiegała ta ewolucja?

Pierwsze, donioślejsze i udokumentowane ślady zainteresowania, okazano przez Mavera Polsce, łączą się z rokiem 1922. W roku tym miały miejsce w Padwie okazałe uroczystości międzynarodowe zorganizowane z okazji 700-letniej rocznicy założenia uniwersytetu. W obchodach jubileuszowych wzięła udział również Polska, reprezentowana przez delegację złożoną z wybitnych uczonych, a także przez tom znakomych studiów ofiarowanych przez Polską Akademię Umiejętności (*Omaggio dell' Accademia Polacca di Scienze e Lettere all' Università di Padova nel settimo centenario della sua fondazione*, Kraków 1922). Ze strony włoskiej opiekę nad udziałem w jubileuszu słowiańskim, a zwłaszcza wyróżniającym się polskim, sprawował, oczywiście, Maver. Niewykluczone, że śladem jego udziału w przygotowaniach rocznicowych była część wykładu z lat 1921—1922, ukazująca humanizm, renesans i reformację w Polsce. W każdym razie, pierwsze dwie publikacje Mavera, kojarzące się z Polską, są poświęcone Polakom studiującym ongiś na Uniwersytecie w Padwie (1922—1923).

W tym samym czasie Maver zetknął się ze Stanisławem Kotem, który często odwiedzał Padwę w poszukiwaniu materiałów źródłowych do dziejów dawnej kultury polskiej i jej związków z Zachodem. Znajomość z jednym z najwybitniejszych historyków naszej kultury i literatury rychło przeobraziła się w serdeczną przyjaźń, bliską zażyłość. Miało to ogromne, jeśli nie decy-

dujące znaczenie dla ostatecznego skierowania zainteresowań Mavera ku polonistyce. Kot bowiem szybko zorientował się, że padewski sławista na dorobku rokuje wielkie nadzieje właśnie jako polonista. Toteż podjął gorliwe starania, aby mu tę metamorfozę ułatwić, zapraszając go do Polski (także z poręczenia Polskiej Akademii Umiejętności), wspomagając radami i materiałami, zachęcając życzliwym słowem. Natychmiast też wciągnął do tych zabiegów swojego ulubionego ucznia, a z czasem następcę, Henryka Barycza, który w grodzie Antenora zbierał materiały do dziejów polskich padewczyków.

Sam Maver, w opowieściach snutych pod koniec życia, w obecności piszącego te słowa, często wracał do osoby Kota: wspominał pobyty wakacyjne w krakowskim domu Stanisławostwa Kotów, z wdzięcznością mówił o wszystkim, co polski historyk dlań uczynił, okazywał serdeczne zatroskanie tragicznymi losami uczonego, skazanego na emigracyjną vegetację wskutek zaangażowania politycznego, na wiele lat przed śmiercią przykutego do szpitalnego łóżka.

Najłatwiej dostrzegalnym przejawem szybkiego dojrzewania orientacji polonistycznej były podróże Mavera do Polski, do Warszawy i Lwowa a zwłaszcza do Krakowa, coraz częstsze i coraz dłuższe. Ostatnia z tych wypraw naukowych, za padewskiej kadencji włoskiego profesora, przypadła na okres od 15 maja do 30 czerwca 1929 roku.

Wcześniej, zdumiewająco wcześniej, bo już w roku 1925, ukazała się w Padwie publikacja dokumentująca zbliżanie się Mavera do polonistyki. Była to książka, pierwsza jego książka w ogóle, poświęcona Juliuszowi Słowackiemu (*Saggi critici su Juliusz Słowacki*). Nieco później Maver zajął się naszym poetą romantycznym (i Lwem Tołstojem) podczas wykładu (1926—1927). Odkrył Słowackiego wcześniej niż inni poloniści zagraniczni, którzy chętnie będą zajmować się nim (m.in. Jean Bourrilly i Claude Backvis) w późniejszym okresie. Autorowi *Beniowskiego* pozostał zresztą wierny: wracał do niego w dalszych studiach, swoją fascynację potrafił zaszczepić uczniom (m.in. Bruno Meriggiemu). Ten wątek badawczy, zainicjowany u progu kariery w Padwie, rozszerzony potem na cały romantyzm, okazał się zatem trwały w jego pracach. Podobnie stało się z renesansem polskim: po padewskich początkach rocznicowych miał on towarzyszyć Maverowi przez całe życie naukowe.

Spod skrzydeł Mavera rychło wyszli pierwsi uczniowie o zainteresowaniach polonistycznych. Profesor padewski zabiegał o pogłębienie tych zainteresowań, wysyłając wyróżniających się podopiecznych do Polski, jako lektorów języka włoskiego. I tak, Nelly Nucci udała się do Krakowa, Evel Gasparini pojechał do Warszawy a Antonio Stefanini do Poznania. Maver pojawił się

tu w roli nowej jako organizator włosko-polskich stosunków naukowych. Jego znaczenie i w tej dziedzinie szybko rosło. Niebawem poza lektoratami przypadł mu głos decydujący w przyznawaniu stypendiów rządowych do Polski.

Nic zatem dziwnego, że w 1928 r. Maver stanął nieoficjalnie na czele organizującej się polonistyki włoskiej. W dniach od 2 do 22 września tegoż roku odbył się zorganizowany przez Romana Pollaka w Zakopanem Kurs Języka, Literatury i Kultury Polskiej dla specjalistów włoskich. Przewodniczącym całej delegacji włoskiej był Maver. Trzyosobowa grupa padewska wyróżniła się tam aktywnością naukową, wygłaszając trzy spośród pięciu referatów. Maver w cyklu sześciu wykładów przedstawił genezę i cechy charakterystyczne romantyzmu polskiego, Stefanini mówił o pesymizmie w komediach Aleksandra Fredry, Nucci zaś zatrzymała się nad źródłami powieści historycznych Sienkiewicza.

Wszystko to razem sprawiło, że w 1929 r. Maver był już wybitną osobowością polonistyczną, całkowicie wykrystalizowaną i dojrzałą, wielostronnie ukształtowaną. Łączył w sobie zalety niepoślednie: dysponował znacznym doświadczeniem dydaktycznym, miał niemały dorobek, i to w postaci zarówno publikacji, jak i uczniów, cieszył się autorytetem w krzepnącym włoskim środowisku polonistycznym, zjednał sobie też uznanie w Polsce. Do tego należy dodać jeszcze jedną zaletę, wcale niebłąhą. Otóż Maver, zapewne dzięki wcześniejszym doświadczeniom urzędniczym w Rzymie, ale też dzięki cechom charakteru i wyrobieniu życiowemu, dobrze dawał sobie radę z biurokracją stołeczną — zaleta to niezwykła uczonego, jakkolwiek by było „z prowincji”, a w dodatku przez władze faszystowskie pomieszczonego w 1929 r. na „czarnej” liście „wykładowców wrogich ustrojowi”, z adnotacją przy nazwisku: „o przekonaniach z całą pewnością nieprzychylnych”.

Kiedy zatem w 1929 roku otworzyła się możliwość powołania do życia Katedry Języka i Literatury Polskiej na Uniwersytecie w Rzymie, Maver nie znalazł godnych siebie rywali wśród kandydatów do jej objęcia. I to mimo bardzo niepochlebnej, wręcz kompromitującej reputacji politycznej. Nie tu miejsce, by rozpatrywać szczegółowo, jak doszło do powstania pierwszej we Włoszech stabilnej katedry polonistyki, jednej z pierwszych tego rodzaju placówek uniwersyteckich w Europie Zachodniej. Wystarczy powiedzieć, że o narodzinach stołecznej katedry zdecydował splot czynników różnego rodzaju, w głównej mierze zaś rozmaite rozproszone tradycje, inicjatywy i instytucje polskie, jakich w Wiecznym Mieście nie brakowało; koniunktura polityczna — dążenie do umocnienia sojuszu między faszystowskimi Wło-



chami a Polską sanacyjną poprzez zacieśnianie więzów dwustronnych w przeróżnych dziedzinach; ożywione zabiegi niestrudzonego Romana Pollaka, który w Rzymie rozwijał energiczną działalność jako delegat Ministra Wyznań Religijnych i Oświecenia Publicznego do spraw polonistyki we Włoszech.

Na podstawie decyzji ministra, opatrzonej datą 24 października 1929 roku, z dniem 1 listopada Maver został przeniesiony służbowo z Uniwersytetu w Padwie do rzymskiej „Sapienzy”. Po 9 latach opuścił wszechnicę padewską, by objąć nową katedrę polonistyki w Rzymie, którą kierował nieprzerwanie aż do przejścia na emeryturę w 1961 r. Świeżo mianowany profesor wygłosił wykład inauguracyjny — jak to bywa we Włoszech — z opóźnieniem, dopiero 20 stycznia 1930 r. (*Carattere patriottico e tendenze universali della letteratura polacca — Charakter patriotyczny i dążności wszechludzkie w literaturze polskiej*).

Przenosząc się do Rzymu, Maver rozstał się z Padwą, tak jak wcześniej rozstał się z filologią romańską. Ale dziedzictwo przeszłości padewskiej z upodobaniem do renesansu oraz do romantyzmu i przeszłości romani-stycznej, ze skłonnością do analiz finezyjnych i błyskotliwych, pozostało dlań żywe i bliskie. Dość tu przytoczyć jeden przykład. Otóż w czerwcu 1930 roku odbył się w Krakowie wielki rocznicowy zjazd naukowy poświęcony Janowi Kochanowskiemu. Maver pierwotnie zamierzył być mówić tam o włoskich źródłach arcyapoety renesansowego, w uroczej gawędzie, jakże odległej od poetyki referatu kongresowego, obfitującej w zaskakujące meandry myślowe, doszedł jednak do rozpatrzenia oryginalności poezji czarnole-skiej, dającej się skojarzyć — na zasadzie analogii, a nie zależności — jedynie z twórczością Ronsarda (*Oryginalność Kochanowskiego*).

Powstanie na Uniwersytecie w Rzymie Katedry Języka i Literatury Polskiej okazało się wydarzeniem doniosłym dla dziejów polonistyki uniwersyteckiej we Włoszech. Stołeczny przykład bowiem utworzył drogę placówkom polonistycznym na innych uniwersytetach włoskich. Już w 1930 r. powołano do życia Instytut Kultury Polskiej na Uniwersytecie w Turynie, przez całe dziesięciolecie dojrzewającym do tego wydarzenia dzięki fascynacjom Andrzejem Towiańskim i polonofilskim pasjom piemontkich rodzin Begeyów i Bersanów. I tak dalej. Można zatem stwierdzić, że to w niemałej mierze za sprawą Giovanniego Mavera Włochy plasują się dziś wysoko w hierarchii krajów, w których rozwija się uniwersytecka polonistyka zagraniczna<sup>1</sup>.

---

<sup>1</sup> Por. Ślaski 1971, Ślaski 1996. Tam też zainteresowany Czytelnik znajdzie szczegóły bibliograficzne.

## Literatura

Ślaski J., 1996: *Giovanni Maver e gli inizi della slavistica universitaria italiana a Padova*, w: *Studi slavistici in onore di Natalino Radovich*, a cura di R. Benacchio e L. Magarotto, Padova — CLEUP, s. 307—329 („Eurasistica”, 43).

Ślaski J., 1971: *Giovanni Maver (1891—1970)*, „Miesięcznik Literacki”, 8 (60), s. 59—71.

TERESA WILKOŃ

Università degli Studi di Napoli „L’Orientale”  
Uniwersytet Śląski w Katowicach

## Podstawowe trudności w nauczaniu języka polskiego jako obcego na poziomie początkującym we Włoszech<sup>1</sup>

I

W niniejszym artykule pragnę omówić niektóre problemy związane z edukacją polonistyczną we Włoszech. Tekst mój nie będzie dotyczyć trudności związanych z samym językiem, jego odrębności w zestawieniu z systemem języka włoskiego, ale trudności zewnętrznych, spowodowanych specyficzną organizacją i programem studiów polonistycznych we Włoszech. W pracy lektorskiej poświęcam bardzo wiele czasu i uwagi nauczaniu początkowemu, tj. pracy ze studentami włoskimi. W Neapolu studiuje od podstaw polonistykę około 40% studentów — Włochów, reszta to Polki, które studia traktują jako pewną konieczność umożliwiającą otrzymanie pozwolenia na pobyt w tym kraju.

Zasadniczym brakiem studiów polonistycznych we Włoszech jest mała kadra pedagogiczna. W Rzymie, gdzie jest około sześćdziesięciu studentów, jest jeden profesor i tylko jeden lektor. Z rozgoryczeniem pisze profesor Luigi Marinelli, iż „jest to jeden z paradoksów włoskiego systemu uniwersyteckiego, że istnieją ośrodki polonistyczne, gdzie studentów prawie nie ma, a pracowników naukowych jest kilku” (Marinelli 2000). W Neapolu sytuacja jest

---

<sup>1</sup> Artykuł został opublikowany w: *Wrocławska dyskusja o języku polskim jako obcym. Materiały z międzynarodowej konferencji Stowarzyszenia „Bristol”*, red. A. Dąbrowska, Wrocław 2004, s. 55—60.

dobra, bo katedra ma czterech pracowników: dwóch profesorów i dwóch lektorów w stopniu doktora. Jest też sporo studentów.

Tych paradoksów, o których pisał L. Marinelli, jest dużo więcej. Należy do nich brak elementarnej dyscypliny studiów, większość studentów pojawia się na uczelni tylko w czasie egzaminów, do których przystępują często nieprzygotowani. Paradoksalne są szczególnie przywileje: student ma sześć terminów egzaminacyjnych, może nie zgodzić się na ocenę z egzaminu ustnego, nie podpisując protokołu egzaminacyjnego lub odstępując od egzaminu. Wybór przedmiotów bywa bardzo dowolny. Wykłady z języków i literatur obcych odbywają się w języku włoskim. Nierzadko jest tak, że wykładający nie zna praktycznie języka, o którym mówi. W efekcie wielu studentów kończy studia, nie posługując się językiem będącym przedmiotem studiów.

Paradoksem jest też to, iż wybitnie uzdolnieni studenci nie mogą liczyć na pozostanie na uczelni. System konkursów organizowanych przez ministerstwo (decyduje ono o każdym etacie!) zachwiał dawną więzią między mistrzem (profesorem) a uczniem. Wielu profesorów nie ma swoich asystentów — wychowanków. Zastrzeżenia budzi też biurokratyczny system punktacji, a także sprawozdawczość. Tak np. profesor jest zobowiązany do prowadzenia dokładnego dzienniczka zajęć: wykładów, ćwiczeń, konsultacji (z podaniem dnia, godziny i tematu). Zajęcia uniwersyteckie zaczynają się w połowie listopada, a kończą w połowie maja! Jeśli odliczyć święta, przerwę na karnawał, przerwę na egzaminy, to w sumie zostaje około czterech miesięcy zajęć faktycznych.

Organizacja włoskich studiów (mniej więcej od roku 1968, tj. rewolty paryskiej) przynosi studentom liczne przywileje (np. możliwość nieuczestniczenia na zajęciach, bojkotowania zajęć, których z tych czy innych powodów się nie akceptuje), ale zarazem powoduje obniżenie poziomu i efektywności nauczania, systematyczności pracy, spójności programu. System ten był wielokrotnie krytykowany przez włoskich pedagogów. Może kryzysogenną sytuację zmieni reforma związana z pewnym ujednoczeniem studiów w krajach Unii Europejskiej. Chwilowo nowy program zaleca rozpoczęcie zajęć wcześniej (około połowy października) i zmianę organizacji ich toku.

Nie jest łatwo zmienić sztywne przepisy dotyczące tej organizacji. Choć pensje na polskich uczelniach są niższe, to jednak pracownicy dydaktyczno-naukowi otrzymują dodatkowe wynagrodzenie za godziny nadliczbowe. Nie ma tego we Włoszech. Profesor, a zwłaszcza lektor, ma częstokroć dwa, trzy razy więcej zajęć niż przewiduje program, ale nie otrzymuje za nie pieniędzy. A przecież ze względu na szczupłość kadry lektor we Włoszech zajmuje się

nie tylko nauczaniem języka, prowadzi też wykłady z gramatyki opisowej i historycznej, uczestniczy w egzaminach magisterskich, recenzuje i poprawia prace pisemne z zakresu historii literatury. Mając wiele dodatkowych obowiązków, nie uczestniczy jednak w zebraniach instytutów i katedr, będąc jakby osobą spoza środowiska.

## II

Status polonistyki jako dyscypliny uniwersyteckiej, należącej do tzw. małych specjalizacji, jest trudny. Są one z zasady niedofinansowane i stale grozi im likwidacja bądź ograniczenia kadrowe i zarazem programowe. Na wielu uniwersytetach polonistyki nie ma lub też ograniczona została do lektoratu. Przeważnie polonistyka wchodzi wówczas w skład sławistyki (jak np. w Bari czy w Lecce). W konsekwencji tego zostaje zdominowana przez rusycystykę i zepchnięta przez nią na obrzeża studiów sławistycznych.

W ciekawym artykule *Kilka uwag o kryzysie i o perspektywach rozwoju edukacji polonistycznej na terenie Wioch* Giovanna Tomassucci (Piza) pisze, iż „nie podziela zdania kolegów, że połączenie studiów rusycystycznych i polonistycznych jest nam raczej niepotrzebne, a nawet niekorzystne” (Tomassucci 2001: 294—295).

Można się z tym zgodzić, ale z dużymi zastrzeżeniami. Jeśli profesor sławistyki jest polonistą, to współpraca układa się z reguły dobrze. Ale dotyczy to nielicznych ośrodków sławistycznych. W Neapolu o rusycystyce mówi się, że powinna być lokomotywą napędzającą studentów, ale owa lokomotywa pracuje raczej na swoje potrzeby, robiąc może wyjątek dla bułgarystyki i filologii serbskiej.

Tomassucci przyznaje zresztą, iż „oczywiście nasza współpraca z kolegami rusycystami nie zawsze jest sielankowa, bo łatwo pojmować sprawę w sensie czysto konkurencyjnym [...]” (Tomassucci 2001: 295).

Wydaje się jednak, iż należałoby zamienić przysłówkę „nie zawsze” na przysłówkę „często”. Co się natomiast tyczy konkurencji, to jest raczej tak, iż polonistom czy bohemistom trudno rywalizować z opinią o bezkonkurencyjności rosyjskiej kultury, literatury, języka, opinią kształtowaną przez rusycystów nawet w odniesieniu do II połowy XX wieku!

Zdaniem Tomassucci: „tylko sojusz może sprzyjać tworzeniu stabilnego ośrodka, w którym studenci mieliby możliwość studiowania nie tylko literatury, ale także cywilizacji, historii Europy Środkowowschodniej” (Tomassucci 2001: 294—295).

Ale jest to przecież historia narzuconej siłą dominacji, co w efekcie pogłębiało tylko różnice między kulturą polską i rosyjską. Nie ma potrzeby tych różnic niwelować i zacierać, wszak mogą one sprzyjać bogactwu kultur, tak potrzebnemu Europie.

Trzeba powiedzieć jasno, iż historyczny już sztyld sławistyczny nie służy dobrze polonistyce. Przypomnijmy, iż w samej tylko Szwecji (aż do roku 1996!) były tylko tzw. profesury słowiańskie, „będące — jak pisze Ewa Teodorowicz-Hellman — w praktyce profesurami z języka i literatury rosyjskiej” (Teodorowicz-Hellman 2001: 38). We Włoszech nie było i nie jest tak źle, a to dzięki wielkim sławistom-polonistom, jak Carlo Verdiani czy Giovanni Maver.

Zdaniem Luigiego Marinello, kierownika Katedry Języka i Literatury Polskiej na Uniwersytecie „La Sapienza”, „to właśnie maverowska tradycja zapewniła to, że [...] Włochy są zapewne jednym z nielicznych krajów europejskich, gdzie uprawia się profesjonalnie badania polonistyczne” (Marinelli 2001: 296—297).

To prawda, ale z początkiem lat 90. zachwiała się sytuacja Katedry Języka i Literatury Polskiej na „La Sapienza” i pewna stabilizacja nastąpiła dopiero po objęciu jej w 1995 r. przez Marinello. W 1998 r. w tej samodzielnej katedrze studiowało około 60 polonistów (z czego połowa magistrantów). Podobnie jest obecnie w uczelni neapolitańskiej, choć nie ma tu dużego skupiska polonijnego (w roku 1998 w Rzymie było około 30 000 emigrantów polskich!).

Jak już wspominałam, dobrze się dzieje z polonistyką wówczas, gdy profesorem sławistyki jest polonista lub badacz tak obiektywny, jak Enrietti (Uniwersytet w Turynie). Rozwijała się więc dobrze np. polonistyka na Uniwersytecie we Florencji w latach 1960—1975, kiedy kierował sławistyką Carlo Verdiani. Najlepsza, jak wskazuje doświadczenie, jest sytuacja, kiedy polonistyka, tworząc samodzielną katedrę, wchodzi w skład instytutów, w których są inne niż sławistyka kierunki studiów. Tak np. w uczelni w Neapolu polonistyka wchodzi w skład Dipartimento di Studi dell'Europa Orientale, w którym są obok katedr i sekcji sławistycznych hungarystyka, albanistyka, ugrofinistyka, filologia grecka... W Mediolanie polonistyka wchodzi w skład Instytutu Studiów Lingwistycznych, Literackich i Filologicznych (od roku 1982 polonistyka uzyskała na tej uczelni status autonomicznej dyscypliny). We Florencji katedra polonistyczna wchodzi w skład Instytutu Języków i Literatur Germańskich, Słowiańskich i Ugrofińskich. W takich wypadkach polonistyka staje się po prostu częścią europeistyki i utrzymuje się w tej roli dobrze.

## III

Najwięcej osób studiuje polonistykę systemem dwu- i trzyletnim (studia trzyletnie jako drugi język, dwuletnie jako trzeci). Tylko około jedna czwarta studentów wybiera pełny system studiów, tj. czteroletni, gdzie język polski jest językiem podstawowym, a studia kończą się pracą magisterską. Podział na 3 typy studiów polonistycznych jest dość uciążliwy, bo pociąga za sobą konieczność zastosowania różnych programów, a także i różnych typów zajęć, począwszy od ćwiczeń podstawowych dla studentów nieznających w ogóle języka, a skończywszy na zajęciach dla osób władających biegle polszczyzną, choć i tu bywają duże problemy, bardzo często bowiem występuje nieznamość polszczyzny pisanej, nieudolność w komponowaniu tekstów i w sposobach werbalizacji niekiedy prostych nawet zdań, nie mówiąc już o błędach ortograficznych. Osobiście wolę prowadzić zajęcia z polskiego z Włochami od początku, niż uzupełniać duże braki w edukacji szkolnej studentów polskich. Na ogół Włosi, jeśli motywacy uczenia się polskiego są silne, robią duże postępy.

Studia dwu- i trzyletnie oznaczają konieczność dostosowania harmonogramu zajęć do studentów, którzy wybrali jako pełne studia inny kierunek niż polonistyka. Teoretycznie lektor ma 12—16 godzin zajęć tygodniowo, faktycznie co najmniej dwukrotnie więcej na skutek niemożliwości „zgrania” (notabene późno przygotowywanych) harmonogramów. Również i poziom znajomości języka jest różny u studentów studiujących systemem czteroletnim, co zmusza lektora do rozbicia studentów na I i II roku na różne grupy wedle stopnia językowych umiejętności.

Mnóstwo czasu zajmuje lektorowi uczenie języka na poziomie zerowym, od którego z reguły zaczynają studenci włoscy. Zajęcia tego typu powinny wychodzić naprzeciw motywacjom, którymi kierują się studenci, wybierając język polski. Motywy są różne, od czysto osobistych po możliwość pracowania w Polsce. Coraz częstsze są przypadki wyboru studiów polonistycznych ze względu na chęć bliższego poznania polskiej kultury. Tę motywację można podsyć poprzez odpowiedni program i poziom studiów. Jest bowiem tak, iż sporo studentów decyduje się na ten, a nie inny kierunek studiów ze względu na dobrą opinię, poziom, systematyczność i rzetelność zajęć prowadzonych przez pracowników katedry czy sekcji.

## IV

Na różnych sympozjach i kongresach polonistycznych podkreśla się konieczność wychodzenia poza tradycyjny typ studiów czysto filologicznych, uwzględnienia w programach zajęć z zakresu teorii kultury, historii i historiografii, socjologii, problematyki symbiozy kultur w kraju wieloetnicznym, jakim była Polska, problematyki stosunków polsko-żydowskich, holocaustu, zagadnienia roli kobiet w kształtowaniu narodowej kultury — dawniej i dziś itp. Podaję tu niektóre tylko tematy. W Neapolu sporo miejsca poświęca się stosunkom polsko-włoskim, szczególnie w okresie staropolskim i romantycznym. Żywe są też zajęcia z dziedziny translacji, połączone z objaśnieniami natury kulturoznawczej i lingwistycznej. W nader ciekawym artykule *Czterodyscyplinarna wizja polonistyki zagranicznej XXI wieku, czyli inna optyka*, Elwira Grossman z Głagsow podaje różne przykłady i modele nowego typu studiów. Autorka pisze m.in. „iż metody badawcze klasycznego modelu filologicznego, wypracowanego przez krajowe centrum, nie biorą pod uwagę — niestety — najnowszych i dynamicznie się rozwijających kierunków humanistyki amerykańskiej i zachodnioeuropejskiej [...]” (Grossman 2001: 29). W ramach wymiany włosko-polskiej katedra polonistyczna w Neapolu gościła specjalistów z różnych dziedzin humanistyki, historii, prawa, politologii, lingwistyki kognitywnej, krytyki feministycznej, historii sztuki, wychodząc tym samym naprzeciw nowym tendencjom. Bardzo dobitnie na różnych zajęciach zarysowała się tendencja traktowania języka jako części kultury, co pozwoliło na połączenie ćwiczeń z zakresu nauczania języka z problematyką translacji. Stosuje się też metody socjolingwistyczne i pragmalingwistyczne i na nich będzie oparty nowy podręcznik, który wkrótce zostanie ukończony. Według założeń pragmalingwistycznych i retorycznych został opracowany podręcznik naszego kolegi, Piotra Lewińskiego, który został już wprowadzony do zajęć.

Musimy jednak jeszcze poczekać na odpowiednie podręczniki opracowane dla wszystkich poziomów nauczania języka i kultury polskiej.

## V

Sporo kłopotów w nauczaniu początkowym wynika z braku odpowiednich podręczników dostosowanych do włoskiej mentalności i obyczajów. Z pewnością, jeśli idzie o podręczniki polskie, wiele zmieniło się na korzyść. Przede



wszystkim jest duży ich wybór. Większość jest wydana starannie, a niektóre publikacje osiągnęły wysoki poziom edytorski i graficzny<sup>2</sup>. Ale nie umiem wskazać podręcznika, który byłby dostosowany do włoskich wymogów. Ideałem jest podręcznik, który ucząc języka od jego podstawowych struktur składniowo-semantycznych i podstawowego zasobu słownictwa (wraz z frazeologią) do elementarnych wiadomości dotyczących kultury polskiej, stanowiłby spójną, logiczną i przejrzystą całość. Trzeba pamiętać, iż wiedza o Polsce jest we Włoszech niewielka, by nie rzec, żadna. Uchodzimy za kraj bardzo biedny, tradycyjnie dewocyjny, zimny i niebezpieczny. Działają też kilka innych stereotypów. Historia literatury i kultura polska są zupełnie nieznanne. Telewizja włoska bardzo rzadko zajmuje się Polską. Tak samo prasa codzienna i radio.

Dlatego ważną rolę mogłyby spełnić odpowiednie, mądrze przygotowane podręczniki i materiały pomocnicze. W naszych podręcznikach teksty i zdania dobiera się prawie wyłącznie pod kątem form gramatycznych. Owszem, coraz częściej stosuje się teksty dialogowe, ale jakie to są dialogi!

Zjawiskiem dość częstym jest mieszanie różnych odmian funkcjonalnych i stylowych polszczyzny, jej niedostosowanie do określonych aktów mowy. Wydawać by się mogło, iż jest to zjawisko znamienne dla podręczników z czasów PRL-u, związane z panowaniem mowy oficjalnej i jej wpływem na mowę codzienną. Występuje jednak ono i w podręcznikach młodych autorów. Uderza sztuczność wielu zdań mimo ich poprawności gramatycznej, np.:

1. Jaki ona ma wygląd?
2. Wygląda elegancko lub nie?
3. Ciocia mieszka w bloku na osiedlu i zawsze się denerwuje, kiedy przechodzimy przez ulicę (Szalc-Mays 1999).

Niestety, tego typu zdań, przypominających sztuczne zdania z „żółtej gramatyki” (Karolak 1984) trzech autorów, jest w podręcznikach dla niezawansowanych studentów „zatrzęsienie”. Lektor właściwie musi wybierać materiał lekcyjny z różnych podręczników i kompilować z nich jakąś sensowną całość. Musi też bardzo uważnie adiustować poszczególne lekcje, usuwając z nich zdania, a także teksty bezsensowne, w codziennej komunikacji nieużywane lub rzadkie.

---

<sup>2</sup> Można tu przykładowo wymienić podręczniki: Dąbrowska, Łobodzińska 1998, Serafin, Achtelek 2001.

W niektórych nowych podręcznikach autorzy silą się na tworzenie imitacji mowy potocznej, wprowadzając ekspresywne formy dialogowe. Autorzy zapominają o tym, iż Włoch, który uczy się angielskiego, woli teksty napisane mową Oxfordu, a nie londyńskiego przedmieścia (to samo dotyczy każdego innego języka, a zwłaszcza polskiego, mającego pięćsetletnią tradycję kulturalnego rozwoju).

Trzeba uczyć studentów mowy kulturalnej, starannej, informując ich po jakimś czasie o istnieniu potocznych, środowiskowych wariantów. Język naturalny w ustach uczącego się mówić cudzoziemca, brzmi zawsze sztucznie i zabawnie.

## VI

Wraz z wstąpieniem Polski do Unii Europejskiej, zwiększać się będzie zapotrzebowanie pracodawców na tłumaczy (z umiejętnością tłumaczeń simultanicznych i pisemnych), znających się dobrze na sprawach administracyjno-prawnych i ekonomicznych, a także na obsłudze Internetu. Jest to pewne wyzwanie dla kierowników katedr polonistycznych w całym świecie, nie tylko we Włoszech. Nastawienie na zdobycie praktycznego zawodu i pracy jest wśród studentów obecnych tak duże, iż będą oni żądać pewnych zmian w modelu kształcenia, odejścia od ściśle filologicznego profilu polonistyki. Pisząc o studentach szwedzkich, Ewa Teodorowicz-Hellman stwierdza:

Studentów polonistyki pociąga [...] atrakcyjna praca na placówkach dyplomatycznych, w renomowanych firmach polsko-szwedzkich, w dobrze prosperujących polsko-szwedzkich przedsiębiorstwach (Teodorowicz-Hellman 2001, 42).

Dokładnie to samo można powiedzieć o Neapolu (wcześniej czy później trzeba będzie podjąć trudny dylemat: kogo mamy kształcić). Wiadomą rzeczą jest na przykład to, iż tłumacz literatury pięknej czy dzieł naukowych nie utrzyma się ze swojej pracy, natomiast tłumacz przysięgły może prosperować bardzo dobrze, bo zapotrzebowanie na tego typu przekłady jest w Neapolu bardzo duże. Uniwersytet w Sztokholmie podjął już konkretne działania w tej kwestii. Trzeba będzie i nam pomyśleć o wymianie doświadczeń, czy może raczej o zaadaptowaniu szwedzkiego programu studiów. Słusznie przestrzega Giovanna Tomassucci, iż „[...] zamykanie się studiów polonistycz-

nych na Parnasie literackim mogłoby się stać, przy aktualnej koniunkturze, bardzo szkodliwe dla samej egzystencji ośrodków polonistycznych” (Tomassucci 2001: 295—296).

#### Literatura

- Dąbrowska A., Łobodzinska R., 1998: *Polski dla cudzoziemców*, Wrocław.
- Grossman E., 2001: *Czterodyscyplinarna wizja polonistyki zagranicznej XXI wieku, czyli inna optyka*. W: *Inne optyki. Nowe programy, nowe metody, nowe technologie w nauczaniu kultury polskiej i języka polskiego jako obcego*, red. R. Cudak i J. Tambor, Katowice.
- Karolak S., Topolińska Z., 1984: *Gramatyka współczesnego języka polskiego*, Warszawa.
- Marinelli L., 2001: *O uniwersytecie „La Sapienza”. Krótka historia, niektóre dane oraz kilka perspektywicznych myśli*, w: *Polonistyka na świecie*, Warszawa.
- Serafin B., Achtelik A., 2001: *Miło mi panią poznać. Język polski w sytuacjach komunikacyjnych*, Katowice.
- Szlec-Mays M., 1999: *Podręcznik do nauczania słownictwa języka polskiego*, Kraków.
- Teodorowicz-Hellman E., 2001: *Język polski na uniwersytecie w Sztokholmie. Czy tylko student polonista i filolog*, w: *Inne optyki. Nowe programy, nowe metody, nowe technologie w nauczaniu kultury polskiej i języka polskiego jako obcego*, red. R. Cudak i J. Tambor, Katowice.
- Tomassucci G., 2001: *Kilka uwag o kryzysie i perspektywach rozwoju edukacji polonistycznej na terenie Włoch* (wystąpienie na sesji „Edukacja polonistyczna za granicą”), w: *Polonistyka na świecie*, Warszawa.



ANDRZEJ LITWORNIA  
Università degli Studi di Udine

## Polonistyka na uczelniach włoskich

Tradycja polonistyczna na Uniwersytecie w Udine jest zaledwie trzydziestoletnia. W połowie lat 70. język polski stanowił początkowo niestatutowy przedmiot na Wydziale Języków Obcych, istniejącym od 1969 r. jako friulańska filia Uniwersytetu w Trieście. Od 1978 r. Uniwersytet w Udine usamodzielniał się i wówczas to zajęcia polonistyczne o charakterze okresowo autoryzowanej dyscypliny prowadził prof. Luigi Cini (1910—1983), kierujący katedrą języka polskiego Uniwersytetu „Cà Foscari” w Wenecji oraz polonistyczną sekcją uniwersytetu padewskiego. Od roku akademickiego 1979—1980 tutejszą Katedrę Języka i Literatury Polskiej objął dojeżdżający z Bolonii Ryszard K. Lewański (1918—1996), od początku lat osiemdziesiątych *professore associato*. Zasłużony bibliograf i historyk związków kulturalnych Polski z Włochami i prezes Towarzystwa im. A. Mickiewicza w Bolonii, wykładał wcześniej język i literaturę polską na uniwersytetach amerykańskich, a przed przyjazdem do Udine uczył na Państwowym Uniwersytecie w Pizie.

Właściwy rozwój tej najbardziej wysuniętej na północny wschód włoskiej placówki polonistycznej, posiadającej od końca 1980 r. lektorat kontraktowy, a od 1984 r. również stały etat asystenta (obecnie *ricercatore*), datować można na początek lat osiemdziesiątych. Studentów było wówczas stosunkowo dużo, w tym wolnych słuchaczy, co było efektem zainteresowania kulturą narodu, z którego wywodził się Jan Paweł II, jak i kraju walczącej „Solidarności”.

Wykłady profesora Lewańskiego, niez mordowanego zbieracza i badacza włoskich poloników, miały na celu przede wszystkim zapoznanie studentów

z tradycjami polskiej literatury i kultury oraz powinowactwami polsko-włoskimi, choć oczywiście nie tylko do nich się ograniczały. I tak np. w drugiej połowie lat 80. (w latach akademickich 1986—87 i 1988—1989) przedmiotem wykładów monograficznych była polska literatura współczesna oraz wybrane zagadnienia polskiej kultury literackiej XIX i XX w., a z kolei w roku akademickim 1988—1989 tematem były stosunki włosko-polskie (ze szczególnym uwzględnieniem związków z regionem) oraz kontakty uniwersyteckie między obu narodami od XV wieku po rozbiory.

Jesienią w 1983 r. na Uniwersytecie w Udine odbyła się najpoważniejsza w skali włoskiej sesja naukowa poświęcona 300-leciu zwycięstwa wiedeńskiego, w której wzięli udział specjaliści z Polski oraz tutejsi badacze. Tu też w 1983 r. odbył się II Krajowy Zjazd Włoskich Polonistów. W tym czasie nawiązana została współpraca uczelni w Udine z Uniwersytetem Jagiellońskim, do dzisiaj sprawnie funkcjonująca.

Staraniom prof. Lewańskiego, „ambasadora Polski” w Bolonii, zawdzięcza Udine bogaty księgozbiór polonistyczny, stworzony przez niego właściwie od podstaw.

Po odejściu prof. Lewańskiego na emeryturę jesienią 1990 r. nastąpił dwuletni okres nieuniknionych zastępstw i wówczas, obok absolwenta florenckiej polonistyki, dr. Silvana De Fantiego, wydawcy indeksu do kompendium Ciampiego, tłumacza Norwida i Wyspiańskiego na język włoski, zatrudnionego od 1983, podjęła również pracę dr Giovanna Tomassucci. W latach 1991—1995 powierzono jej etat drugiego asystenta, który ostatecznie został przeniesiony do Genui. Konkurs na stanowisko profesora polonistyki w Udine wygrał w 1992 r. wrocławski historyk literatury staropolskiej dr Andrzej Litwornia, wychowanek prof. Czesława Hernasa, w latach 1979—1984 lektor języka polskiego na rzymskim uniwersytecie „La Sapienza”, później profesor kontraktowy tejże uczelni, a następnie lektor we Florencji.

W pierwszej połowie lat osiemdziesiątych ukazały się dwa pierwsze tomy czasopisma „Est-Europa”, które kontynuowano w formie materiałów dydaktycznych. W ten sposób wydano m.in. dwutomową i dwujęzyczną antologię poezji polskiej od średniowiecza do Młodej Polski oraz zachowane fragmenty przekładu *Pana Tadeusza* pióra Oskara Skarbka-Tłuchowskiego. W roku 1990 nakładem Instytutu wydany został poświęcony prof. Lewańskiemu tom *Munera polonica et slavica*. W tej samej serii ukazał się indeks do bibliografii Ciampiego, sporządzony przez Silvana De Fantiego, w ostatecznej wersji opublikowany w r. 2000 pt. *Per leggere Ciampi*, umożliwiający praktyczne korzystanie z pionierskiego dzieła toskańskiego bibliografa.

W tymże samym 2000 roku ukazała się antologia dzienników polskich podróżników i pielgrzymów we Friuli i Wenecji Julijskiej, zatytułowana *Porta d'Italia*, której kuratorem naukowym był prof. Andrzej Litwornia, a współtłumaczką Lucia Burello.

W pierwszych latach, a więc od roku 1992—1993 prof. Litwornia prowadził wykłady m.in. o Henryku Sienkiewiczu jako duchowym przywódcy zagrożonego narodu, zajmował się filo- i antysemityzmem w literaturze polskiej w XIX i XX w., paradoksami „sarmackiej” polskości od Mickiewicza do Gombrowicza, polską poezją barokową w kontekście zachodnioeuropejskim oraz Ignacym Krasickim i związkami Adama Mickiewicza z Włochami.

Uniwersytet w Udine był obok Politechniki w Turynie jedną z uczelni, które eksperymentalnie wprowadziły nowy tok trzyletnich studiów o rok wcześniej niż pozostałe. Pozwoliło to na zachowanie autonomii Instytutu, który ostatecznie stał się Departamentem Języków i Kultur Europy Środkowo-Wschodniej, nie tracąc tym samym charakterystyki uniwersyteckiego centrum studiów slawistycznych. Również katedra w Udine — dr Silvano De Fanti, lektorka — dr Jolanta Kowalska Durazzano). W latach 1998—2004 prof. Litwornia pełnił funkcję dyrektora *Centro Linguistico e Audiovisivi*, co zbiegło się z przeniesieniem Departamentu i CLAV do zabytkowego budynku w centrum miasta. W Departamencie obecnie naucza się języka i literatury chorwackiej, czeskiej, polskiej, rosyjskiej, serbskiej, słoweńskiej i węgierskiej; istnieje także studium języka staroцеркiewnego.

Nowy tok studiów zapewnił zadowalający nabór wśród studentów, których w sekcji polskiej jest obecnie ponad dziesięcioro na każdym z trzech lat. W ramach współpracy z Uniwersytetem Jagiellońskim studenci tutejszej polonistyki wyjeżdżają corocznie na dwutygodniowy kurs języka i kultury polskiej, organizowany specjalnie dla nich w drugim semestrze. Po połowie lat dziewięćdziesiątych w Udine studiowało średnio około dziesięcioro studentów krakowskich w ramach międzynarodowego programu Tempus, dzięki czemu przez trzy lata ponad sześćdziesięcioro młodych Polaków przewinęło się przez tę uczelnię. W ramach programu Socrates-Erasmus wymiana zorganizowana została inaczej.

Od połowy ostatniego dziesięciolecia ubiegłego wieku nawiązana została również wymiana studentów i profesorów z Uniwersytetu Adama Mickiewicza w Poznaniu oraz Uniwersytetu Warszawskiego. Najbardziej widocznym efektem tych działań jest opublikowany w roku 2002 tom *Cinque letterature oggi. Atti del Convegno Internazionale. Udine, novembre-dicembre 2001* a cura di A. Cosentino, poświęcony aktualnemu stanowi literatury rosyjskiej, pol-

skiej, serbskiej, czeskiej i węgierskiej. Ze strony polskiej wzięli udział: Olga Tokarczuk, Edward Balcerzan, Julian Kornhauser, Piotr Łuszczkiewicz, Jarosław Mikołajewski, Jerzy Jarzębski oraz Jerzy Franczak.

Na początku grudnia 2004 roku gośćmi uniwersytetu byli Ryszard Kapuściński i Jarosław Mikołajewski, co wiązało się z opublikowaniem przez *Forum Editrice Universitaria Udinese* zbioru poezji najślawniejszego polskiego reportera w dwujęzycznej wersji, a więc w przekładzie Silvana De Fantiego, *Taccuino d'appunti*. Doktor De Fanti jest również autorem rozdziału poświęconego literaturze polskiej od 1956 roku do końca stulecia w redagowanej przez prof. Marinelliego *Historii literatury polskiej*, wydanej w tymże roku w serii „Piccola Biblioteca Einaudi. Saggistica letteraria e linguistica. Nuova serie nr 261”. Prof. Litwornia poza swoją regularną współpracą naukową ze specjalistycznymi periodykami w Polsce, zebrał w wydanym w roku 2003 przez Instytut Badań Literackich PAN tomie *W Rzymie zwyciężonym Rzym niezwykłym. Spory o wieczne miasto (1575—1630)* własne studia dotyczące obrazu Rzymu w kulturze polskiej przełomu renesansu i baroku. W druku są dwie kolejne jego książki — pierwsza poświęcona znajomości Dantego w Polsce od XV do XX wieku, zatytułowana roboczo *Dantego któż się odważy tłumaczyć?*, przewidziana — jak i poprzednia — do serii *Studia Staropolskie IBL PAN*; druga to albumowa kronika pobytu Mickiewicza we Włoszech — *Rzym mnie zagłuszył. Mickiewicz nad Tybrem 1829—1831*, związana z Rokiem Mickiewiczowskim.

Wieloletnia lektorka, dr Jolanta Kowalska Durazzano, absolwentka toruńskiej humanistyki oraz slawistyki w Udine, prowadzi zajęcia zgodnie z najnowszymi zaleceniami nie tylko włoskiego toku studiów, ale przede wszystkim w oparciu o bieżące zasady dydaktyki języka polskiego jako obcego. Pozostaje bowiem w stałym kontakcie z krajowymi ośrodkami uniwersyteckimi, biorąc udział w kursach dla lektorów języka polskiego dla cudzoziemców.

Dr De Fanti naucza zasad gramatyki oraz zajmuje się teorią i praktyką tłumaczenia na język włoski polskich tekstów literackich XX wieku. Na jego seminarium studenci wprawiają się w sztukę przekładu oraz analizują krótkie utwory polskiej literatury współczesnej.

Profesor Litwornia prowadzi trzyletni kurs literatury i kultury polskiej, ograniczony w części literaturoznawczej, natomiast rozszerzony o elementy historyczno-geograficzne, o podstawy wiedzy o polskim teatrze, filmie i sztuce. Wymagania nowego, trzyletniego toku studiów, który nie odbiega od polskich studiów licencjackich są bowiem skromniejsze i dostosowane do kierunku, który nazywa się *Mediazione linguistica e culturale*. Ilość godzin



poświęconych praktycznej nauce języka jest w tym programie większa, niestety kosztem tradycyjnej formuły polonistycznej. Do końca roku 2004 tradycyjne studia magisterskie na polonistyce w Udine ukończyło około trzydzieścioro studentów, a w tym roku po raz pierwszy będziemy mieli także absolwentów kursu trzyletniego.



JANINA JANAS  
Università degli Studi di Bari

## Wspomnienie o Profesorze Andrzeju Litworni

Andrzej Litwornia (ur.1943 w Tarnowie, zm. 2006 w Udine), wychowanek wrocławskiej polonistyki, z którą był związany od 1961 do 1992 roku. Współpracownik prof. dr. hab. Czesława Hernasa, u którego doktoryzował się na podstawie rozprawy *Sebastian Grabowiecki. Zarys monograficzny*. (Wrocław 1976, „Studia Staropolskie”, t. 46). Od 1966 roku asystent, od 1974 adiunkt, a w latach 1975—1979 wicedyrektor Instytutu Filologii Polskiej Uniwersytetu Wrocławskiego.

W 1975 r. jako stypendysta rządu włoskiego spędził pół roku w Rzymie, gdzie w roku akademickim 1979—1980 objął lektorat języka polskiego na rzymskim Uniwersytecie „La Sapienza”, zaś w roku 1984—1985 był profesorem kontraktowym na tejże uczelni.

W latach 1990—1992 prowadził lektorat języka polskiego na Uniwersytecie we Florencji. W 1992 r. wygrał konkurs na stanowisko profesora języka i literatury polskiej na Uniwersytecie w Udine. Jednocześnie przez trzy lata kierował katedrą polonistyki w Pizie. W latach 1998—2004 był dyrektorem Centrum Językowego i Audiowizualnego na Uniwersytecie w Udine. Był członkiem rady wydawniczej „Studia Mythologica Slavica”, stałym współpracownikiem „Arkusza”, często gościł na łamach „Pamiętnika Literackiego”.

Zajmował się głównie literaturą staropolską oraz związkami kulturalnymi między Polską a Włochami od średniowiecza po współczesność. Ostatnie jego książki to: antologia diariuszy polskich podróżników wjeżdżających do Włoch przez Friuli (*La porta d'italia. Diari e viaggiatori polacchi in Friuli-Venezia Giulia dal XVI al XIX secolo*, a cura di L. Burello e A. Litwornia, Udine 2000), „*W Rzymie zwyciężonym Rzym niezwyknięty*”. *Spory o Wieczne*

*Miasto* (1575—1630), Warszawa 2003, „*Dante go któż odważy się tłumaczyć?*”  
*Studia o recepcji Dante go w Polsce*, Warszawa 2005, *Rzym Mickiewicz: poeta nad Tybrem 1829—1831*, Warszawa 2005.

EGZOTYCZNA POLONISTYKA  
WYWIAD Z PROFESOREM ALEKSANDREM WILKONIEM  
Università degli Studi di Napoli „L’Orientale”

Uniwersytet Śląski w Katowicach

**Aleksandra Achtelik:** Panie Profesorze od kilkunastu lat jest Pan Profesor wykładowcą, pracującym na slawistykach zachodnich. Obecnie jest Pan Profesor związany z Uniwersytetem Orientalnym w Neapolu. Jaki blok zajęć proponuje Pan Profesor włoskim studentom?

**Profesor Aleksander Wilkoń:** Jestem autorem trzech tomów *Dziejów języka artystycznego w Polsce (Średniowiecza, Renesansu i Baroku)*, więc opierając się na tych ujęciach podręcznikowych, prowadzę wykład w języku włoskim dla Włochów. Jednak skupiam się nie na wszystkich zagadnieniach związanych z historią języka, ale przede wszystkim staram się zwracać uwagę na to, co szczególnie interesuje słuchaczy i co wiąże się z programem ich studiów. Proponuję więc przede wszystkim zajęcia z zakresu języka literatury pięknej: poezji i prozy.

**A.A.:** Jacy studenci na neapolitańskim uniwersytecie wybierają cykl zajęć z zakresu slawistyki? Czy to są Polacy, emigranci z krajów słowiańskich czy najczęściej Włosi?

**A.W.:** Ponieważ proponuję program slawistyki dość szeroki, traktując ją jako część indoeuropeistyki, wprowadzam też niejako automatycznie studentów w problematykę badań indoeuropejskich. Mój program slawistyczny cieszy się dużym zainteresowaniem. Mam wielu studentów, jak na tego rodzaju dyscyplinę, powiedzmy, egzotyczną. Moje zajęcia cieszą się ogromnym zainteresowaniem szczególnie ze strony włoskich studentów, którzy wybierają je w ramach wolnych programów, bo włoskie programy studiowania są dość swobodne, dają duże możliwości wyboru. Cztery piąte studentów, którzy wybierają tak rozumianą filologię słowiańską to są Włosi, reszta to studenci pochodzenia polskiego, którzy studiuja polonistykę.

A.A.: Program Erasmus cieszy się wśród polskich i zagranicznych studentów coraz większą popularnością. Otwiera bowiem możliwość zetknięcia się z kadrą naukową obcych uniwersytetów, z odmiennym systemem studiów akademickich. Czy na neapolitańskiej uczelni polscy studenci deklarują chęć udziału w zajęciach oferowanych przez slawistykę?

A.W.: To zależy od tego, jaki blok studiów podjęli. Jeżeli to będą romanści, to przecież nie będą chodzili na język staro-cerkiewno-słowiański. Inaczej jest z polonistami. Ja wprowadzam do historii języka polskiego koncepcje zupełnie odmienne od podręczników poprzednich i ujmuję język pod kątem relacji między językiem a kulturą. To jest jak gdyby historia kultury polskiej, w tym, oczywiście, historia języka polskiego, zwłaszcza języka literatury pięknej, na tle kultury europejskiej. Moje zajęcia otwierają więc możliwość studiów indywidualnych w ramach Erasmusa. Przeważnie są to studenci z czwartego czy piątego roku, tuż przed ukończeniem studiów w macierzystych ośrodkach. Prowadzę te zajęcia specjalnie dla nich, traktując przedmioty, które wykładam w sposób bardziej pogłębiony. Szczególną uwagę zwracam właśnie na specjalizację tych osób, które przyjechały w ramach międzynarodowych programów. Dla romanistów, na przykład, prowadzę zajęcia na temat miejsca kultury polskiej w kulturze europejskiej, kładę nacisk na wpływy kultury włoskiej oraz francuskiej na literaturę i kulturę polską lub mówię o relacjach kulturowych, literackich między światem romańskim, szeroko rozumianym, a światem słowiańskim czy polskim.

A.A.: Panie Profesorze, droga zawodowa Pana Profesora to nie tylko błyskotliwa kariera naukowa, ale także praca dydaktyczna, której owocem jest wielu wychowanków, zarówno doktorów, jak i magistrów. Prowadzi Pan Profesor równoległe dwa seminaria magisterskie tutaj, na Uniwersytecie Śląskim oraz na Uniwersytecie w Neapolu. Czym różnią się te seminaria? Jaka jest ich specyfika? Jakie zakresy tematyczne studenci preferują?

A.W.: Jeśli chodzi o zakres tematyczny, to rozrzut tematów jest dość szeroki, bo podejmuję także tematy literackie. Proponuję np. porównywanie polskich utworów literackich z rosyjskimi, rosyjskich z niemieckimi. Wspomnieć tu należy, że na studiach neapolitańskich, włoskich jest duże nastawienie na komparatystykę, na literaturę porównawczą, także na porównywanie kultur i porównywanie języków.

Proponowane przeze mnie tematy badawcze, mające być punktem wyjścia do stworzenia prac magisterskich, dotyczą głównie zagadnień związanych z komparatystyką, aczkolwiek możliwe są ujęcia inne, czysto monograficzne, czysto polonistyczne, czy czysto slawistyczne. Na przykład dają też tematy z zakresu: praojczyzna Słowian, teorie siedzib słowiańskich, problematyka

rozbicia wspólnoty słowiańskiej, kształtowanie się literackich języków Słowian. Staram się o to, żeby ta problematyka miała szerszy teoretyczny charakter, a zarazem dała możliwości badań na konkretnych tekstach.

Zajęcia prowadzę tam w postaci konsultacji. W Neapolu nie ma zajęć stacjonarnych w naszym rozumieniu. Czasem więc robię wykład specjalny dla seminarzystów, ale najczęściej po prostu odbywam zajęcia na zasadzie konsultacji indywidualnych, bo wtedy kandydat na magistra przychodzi z różnymi problemami, poczynając od zdefiniowania, sprecyzowania bliższego tematu po informacje bibliograficzne. Rozmawiamy o metodologii, badaniach, stanie teorii itd. To są spotkania indywidualne, mają inny charakter niż u nas, na polskich uniwersytetach.

A.A.: Panie Profesorze, to chyba niezwykle cenne doświadczenie praca z młodzieżą w dwóch ośrodkach akademickich, tak odmiennych kulturowo. Czy czasem zdarza się, że jest Pan zaskakiwany przez studentów na przykład odmiennością ujęcia jakiejś problematyki, innego formułowania pytań właśnie ze względu na różnice kulturowe?

A.W.: Tak. Na przedmioty tego typu, które ja prowadzę, przychodzą studenci, którzy wykazują pewien rodzaj pasji, zainteresowań. Trzeba mieć pogłębione zainteresowania, żeby wejść w świat słowiański, który we Włoszech ciągle jest światem jakby z pogranicza Europy Wschodniej. Wśród studentów spotykam wielu uzdolnionych młodych ludzi, a nawet mam kilku wybitnie uzdolnionych absolwentów, dla których nie mogę znaleźć pracy. Szukam dla nich pracy też w Polsce. Dla paru osób udało mi się znaleźć miejsce w Polsce. Mam paru studentów włoskich, którzy stale ze mną utrzymują kontakt, bo ja im dałem rozmaite prace naukowe, staram się publikować ich teksty we włoskim piśmie slawistycznym, ale też i w Polsce publikuję niektóre artykuły swoich studentów. Staram się czuć nad nimi od strony naukowej, ale znalezienie pracy na uniwersytecie we Włoszech jest rzeczą niezwykle trudną. Poza tym system naboru pracowników na uniwersytet jest zupełnie odmienny, o wszystkim decyduje ministerstwo. To jest system konkursów. Przychodzą ludzie z innych ośrodków, nie ma tej ciągłości, która istnieje w Polsce, relacji mistrz — uczeń. Często zgłaszają się (jeżeli są konkursy otwarte) do pracy w rozmaitych sekcjach slawistycznych (np. bułgarystykę czy rusycystykę) ludzie z całych Włoch i często jest tak, że dla własnych wychowanków, uzdolnionych ludzi, z pewnym dorobkiem nie można znaleźć miejsca. To jest wielki problem.

A.A.: Liczą się działania, które Pan Profesor podejmuje. Myślę, że to bardzo ważne dla młodych ludzi.

A.W.: Staram się. Spotkało się to z życzliwością zarówno ze strony uczelni włoskiej, jak też i studentów. Stąd też uczestnictwo w moim jubileuszu we Włoszech i studentów, i pracowników naukowych, i władz uczelni, związane z tym, że chciałbym coś zrobić dla tych dziedzin, którymi się zajmuję, zwłaszcza dla polonistyki, oczywiście.

A.A.: Panie Profesorze, ma Pan Profesor szczęście, że może mieszkać i pracować w miejscu, które jest kolebką kultury europejskiej. Jak wpłynął ten długotrwały pobyt we Włoszech na Pana zainteresowania naukowe? Czy znalazł Pan nową tematykę, która Pana zainteresowała?

A.W.: Zbliżyłem się ku końcowi swojej działalności naukowej, skończyłem siedemdziesiąt lat. Postanowiłem więc tę resztę czasu, która mi została — jeszcze pracuję, jak Pani wie — poświęcić zagadnieniom, które mnie osobiście, prywatnie interesują, które nie wynikają z moich zainteresowań poprzednich jako lingwisty, stylistyka i trochę teoretyka literatury.

Pracuję nad tematami znacznie szerszymi, co jest związane właśnie z moim pobytom we Włoszech. Wykorzystuję ten pobyt do pracy nad tematem: miejsce kultury polskiej w kulturze europejskiej. To jest bardzo piękny, bardzo szeroki temat, który powinien zostać tak opracowany, aby odbiorca zachodni zrozumiał, że wkład Polski do kultury europejskiej był wkładem znaczącym w wielu okresach i pozostawił ślady często niezatarte.

Historia Europy, historia kultury europejskiej w ujęciach różnych badaczy, to jest historia Francji, Anglii, Rosji, Niemiec i na drugim planie Hiszpanii i Włoch. O krajach takich jak Polska mówi się bardzo niewiele. Często są to informacje banalne, nieinteresujące. Jeżeli spojrzeć się na rozwój kultury polskiej, na poszczególne okresy jej kształtowania się, to można powiedzieć, że wystąpiło tu mnóstwo ciekawych zjawisk, o których ludzie na Zachodzie, a także nawet Polacy, nic nie wiedzą albo wiedzą bardzo niewiele. Tradycyjnie, kiedy mówi się o wkładzie polskiej nauki czy kultury do nauki i kultury światowej wymienia się Mikołaja Kopernika, potem dochodzi się do Marii Skłodowskiej-Curie, tymczasem jest mnóstwo innych dziedzin, w których Polska odegrała znaczącą rolę, wiele dziedzin z zakresu szeroko pojętej kultury. Prawo łowieckie, które istnieje na Zachodzie, jest oparte na szlacheckim, sarmackim, z XVI wieku pochodzącym, prawie polskim, które uznano za wzorcowe, modelowe. Tego rodzaju spraw znajdziemy znacznie więcej, jeśli pójdziemy w głąb ku poznaniu polskiej historii, polskiej przeszłości, ale poznaniu szerszemu, na przykład z dziedziny prawa, problematyki wolności jednostki. Przecież ona się kształtuje właśnie na obszarze kultury polskiej i znajduje swój wyraz już w Statutach Łaskiego.



A.A.: Panie Profesorze, wiem, że bytność Pana Profesora na Uniwersytecie w Neapolu zaowocowała także wieloma przyjaciółmi, zarówno naukowymi, jak i literackimi. Jeszcze za życia Gustawa Herlinga-Grudzińskiego zaskarbił sobie Pan Profesor przyjaźń pisarza. Czy zechciałby Pan Profesor powiedzieć, jakie kontakty z ludźmi umożliwił Panu Profesorowi Neapol?

A.W.: Tych kontaktów jest sporo. Przede wszystkim mam bardzo dobre kontakty z polonistami włoskimi, w tym tak wybitnymi jak Marchesani, Marinelli. Jest on genialnym tłumaczem naszych Noblistów, poetów. Mam też kontakty ze wszystkimi czołowymi sławistami włoskimi, wybitnymi antropologami, z lingwistami włoskimi z wielu dziedzin, także z zakresu italia-nistyki, ale też i z innych dyscyplin, ponieważ uczelnia, na której pracuję, jest uczelnią o profilu humanistycznym, gdzie można studiować filologię romańską czy angielską i chodzić na studia z zakresu języka bantu czy języka koreańskiego itd. To jest uczelnia, która oferuje cały szereg dyscyplin antropologicznych, humanistycznych, językoznawczych, literaturoznawczych, kulturoznawczych, ale także z nachyleniem na socjologię i politologię. Praca na tej uczelni, jak gdyby otworzyła mój świat na inne środowiska włoskie.

A.A.: Panie Profesorze, bardzo dziękuję za udzielenie wywiadu.



ANDREA F. DE CARLO  
Università del Salento, Lecce

## Polonistyka Salentyńska

Od dziewięciu już lat w Università degli Studi di Lecce, od niedawna obecna nazwa Università del Salento, prowadzimy zajęcia z literatury polskiej i języka polskiego. Prawdziwy rozwój polonistyki w Lecce nastąpił w latach 1998—1999 na Wydziale Języków i Literatury Obcej za sprawą profesor Alicji Romanowicz i profesor Barbary Wojciechowskiej-Bianco.

Wykłady z języka polskiego, od samego początku, cieszyły się dużym zainteresowaniem wśród studentów. Już w pierwszym roku istnienia polonistyki na zajęcia zapisało się dwanaście osób, a w następnych latach liczba ta wzrosła do dwudziestu.

Stopień zainteresowania studentów jest rzeczywiście wysoki, zważywszy na to, iż Polska i jej język były i nadal są postrzegane w naszej rzeczywistości jako coś odległego, prawie egzotycznego, równocześnie jednak fascynującego, coś, co udało się właśnie odkryć na terenie Salento. Ponadto nauczanie języka polskiego w Uniwersità del Salento stanowiło również stworzenie większych możliwości studiowania, dowartościowanie, podniesienie statusu Polonii zamieszkującej Lecce.

Początkowo studia polonistyczne trwały cztery lata. Oznaczało to poznanie języka i kultury polskiej. Podsumowaniem edukacji było napisanie i obrona pracy magisterskiej z zakresu literatury polskiej pod okiem znanych i doświadczonych polonistów włoskich: Andrei Ceccherellego i Grzegorza Franczaka. Na wykładach monograficznych z zakresu literatury omawiano twórczość wielu wybitnych autorów polskich piszących w różnych okresach literackich, od średniowiecza do współczesności, a między innymi dzieła: Adama Mickiewicza, Bolesława Leśmiana, Witolda Gombrowicza, Gustawa Herlinga-Grudzińskiego, Stanisława Barańczaka, Czesława Miłosza, Ja-

kuba Karpińskiego, Andrzeja Bursy, Anny Świrszczyńskiej, Manueli Gretkowskiej itd.

Od 2000 roku, tj. od momentu wprowadzenia we Włoszech reformy szkolnictwa uniwersyteckiego, nastąpiły zmiany w systemie kształcenia. Obecnie, zgodnie z europejskimi standardami, nauczanie trwa pięć lat i jest podzielone na dwa etapy: pierwszy, trzyletni oraz trwającą dwa lata specjalizację. Trzyletnie studia polonistyczne kończą się corocznym egzaminem, obejmującym wiedzę z zakresu języka i tłumaczenia z języka polskiego i na język polski. Ponadto zgodnie z programem należy również zdać dwa egzaminy z literatury polskiej, a w ramach specjalizacji — dwa egzaminy z praktycznej znajomości języka polskiego oraz fakultatywnie jeden lub dwa egzaminy z literaturoznawstwa.

O tematyce pracy magisterskiej studenci decydują już podczas pierwszego, trzyletniego cyklu, by później, wybierając specjalizację z językoznawstwa lub literaturoznawstwa, kontynuować swoje zainteresowania badawcze.

Celem kursów jest przede wszystkim: poznanie i pogłębienie wiedzy z zakresu gramatyki polskiej, w taki sposób, by stanowiła odpowiednie narzędzie do analiz językowych i redagowania tekstów; badanie rejestrów językowych poprzez analizę tekstów literackich, poetyckich, naukowych, prasowych, reklamowych, teatralnych oraz w piosenkach i filmach; badania nad teorią i praktyką tłumaczeniową. Integralną część kursów stanowią zajęcia praktycznego nauczania języka polskiego, gdzie studenci rozwijają umiejętności rozumienia ze słuchu, posługiwania się językiem pisanym i mówionym.

Ważną rolę spełniają również umowy międzyuczelniane oraz programy europejskie, np. Socrates-Erasmus, które Uniwersytet Salento podpisał z niektórymi polskimi ośrodkami akademickimi, jak na przykład z Warszawą, Toruniem, Krakowem, a od tego roku, również z Uniwersytetem im. A. Mickiewicza w Poznaniu. Ponadto studenci mają możliwość wyjazdu na stypendia przyznawane przez polskie ministerstwo, gdzie pogłębiają swoją wiedzę językową i kulturową. Jeżdżą również do Instytutu „Polonicum” w Warszawie oraz na wykłady języka polskiego dla cudzoziemców organizowane przy uniwersytetach w Krakowie i w Lublinie.

To, co niezmiernie cieszy, to ciągłe i rosnące zainteresowanie językiem polskim ze strony studentów, choć należy dodać, iż w ciągu lat istnienia *zakładu* typologia studentów uległa zmianie. Początkowo na kursy zapisywali się rodowici Włosi, młodzi ludzie, dzieci z tzw. małżeństw mieszanych, studenci rusycystyki, germanistyki, obecnie zaś odnotowuje się dość duży procent studentów — Polaków, zamieszkujących i pracujących w Lecce i pragnących

pogłębić wiedzę o ojczystym języku. W zajęciach uczestniczą również, studenci z Erasmusa, pochodzący z różnych miast Polski i różnych krajów, jak na przykład z Francji, Hiszpanii, Portugalii i różnych wydziałów, zarówno filologii włoskiej, klasycznej, jak też ekonomii czy prawa, nauk politycznych, społecznych. Dlatego też program studiów został wzbogacony o podstawy translatoryki, leksykę techniczną, które w przyszłości będą przydatne, gdy absolwenci zajęć polonistycznych w Lecce podejmą pracę w różnego rodzaju firmach i instytucjach włosko-polskich, a także międzynarodowych o charakterze ekonomiczno-prawnym.

Nasi absolwenci polonistyki zazwyczaj robią kariery, udaje im się podjąć pracę z wykorzystaniem znajomości języka polskiego. Większość z nich pracuje w firmach mających kontakty z Polską jako tłumacze lub też jako wykładowcy języka włoskiego w różnych polskich instytucjach. Dwoje absolwentów kontynuuje studia doktoranckie w zakresie literatury i filologii polskiej.

Obecnie na lekcje języka polskiego uczęszcza dwadzieścia pięć osób, z których każda ma inne potrzeby i zainteresowania. Staramy się sprostać wszelkim oczekiwaniom, choć nie zawsze jest to łatwe. Często są organizowane seminaria z polskimi i włoskimi naukowcami, spotkania naukowe, imprezy kulturalne, wieczory kuchni polskiej, sztuki, poezji, folkloru; przedstawienie teatralne z udziałem samych studentów; przeglądy polskiego kina i inne imprezy, w których chętnie uczestniczą studiujący.

Polonistyka w Lecce jest wprawdzie młodym, ale ambitnym i prężnie rozwijającym się kierunkiem, mającym aspiracje do stworzenia na południu Włoch prawdziwej polskiej placówki kulturalnej.



ANETA BANASIK  
Università degli Studi di Firenze  
Uniwersytet Śląski, Katowice

## Polonistyka we Florencji

Z centralnego punktu miasta, na którym króluje słynna katedra z kopułą zaprojektowaną przez Filippa Brunelleschiego, na plac jego imienia, gdzie mieści się fakultet Lettere e Filosofia, można dojść w pięć minut. Wydział znalazł swą siedzibę w samym sercu starego miasta, co stwarza niepowtarzalną aurę, z jednej strony sprzyjającą pogłębianiu wiedzy w tak niezwykłym otoczeniu, z drugiej zachęcającą do kontemplacji znajdujących się wokół zabytków. Bez wątplenia wybujała architektura Florencji napawa optymizmem, który przejawia się w charakterze mieszkańców. W ramach Wydziału funkcjonuje katedra slawistyki, która obecnie oferuje studentom możliwość poznawania języków słowiańskich: bułgarskiego, chorwackiego, czeskiego, polskiego i rosyjskiego. Studenci wybierają najczęściej język rosyjski jako podstawowy, a następnie jeden z pozostałych języków słowiańskich jako uzupełnienie. Studia trwają trzy lata, co odpowiadałoby polskiemu licencjatowi i obejmują lektorat oraz zajęcia z literatury i języka, prowadzone w języku włoskim. W mijającym roku akademickim zajęcia te prowadził profesor Marcello Piacentini, wybitny znawca polskiej literatury, współautor podręcznika *Storia della letteratura polacca*.

Od pięciu lat prowadzę zajęcia lektoratowe na Uniwersytecie we Florencji, gdzie zostałam skierowana przez Ministerstwo Edukacji Narodowej, za pośrednictwem Szkoły Języka i Kultury Polskiej Uniwersytetu Śląskiego w Katowicach. Zajęcia rozpoczynam co roku w październiku i do moich obowiązków należy prowadzenie lektoratu z języka polskiego dla studentów pierwszego, drugiego i trzeciego roku slawistyki, którzy wybrali język polski jako przedmiot swoich studiów lub jako drugi język słowiański, najczęściej

razem z językiem rosyjskim. Zajęcia odbywają się w czterech grupach, co wynika z poziomu zaawansowania studentów:

- początkujący: 4 godziny tygodniowo;
- średnio zaawansowani: 4 godziny tygodniowo;
- zaawansowani: 2 godziny tygodniowo;
- studenci, dla których polski jest językiem ojczystym: 2 godziny tygodniowo.

Dla grupy początkującej jako wiodący wybrałam podręcznik A. Janowskiej i M. Pastuchowej: *Dzień dobry* (Janowska, Pastuch: 1999), wyposażony w płyty kompaktowe, umożliwiające kształtowanie umiejętności rozumienia ze słuchu. Studenci w ciągu dwóch semestrów poznają podstawowe zagadnienia polskiej gramatyki (przypadki rzeczowników i przymiotników w liczbie pojedynczej i mnogiej, koniugacje czasowników, czas teraźniejszy, przeszły oraz przyszły, a także aspekt i liczebniki główne), opanowują polską fonetykę i alfabet oraz poszerzają zasób słownictwa (np. ubrania, jedzenie, rodzina itp.). Szczególną wagę przywiązuję do rozwijania umiejętności komunikacyjnych, stąd część każdego zajęcia przeznaczona jest na konwersacje, połączone z odpowiednim zagadnieniem gramatycznym (np. u lekarza, na poczcie, w kawiarni, na dworcu kolejowym, w sklepie itd.). Na tym pierwszym etapie nauki pojawiają się również ćwiczenia pisemne, które studenci przygotowują w domu oraz krótkie dyktanda, oczywiście ograniczone do sprawdzania poprawności zapisywania poznanych na lekcjach słów i zwrotów, niekoniecznie zawierających problemy ortograficzne (chodzi przede wszystkim o identyfikację i rozróżnianie spółgłosek miękkich, funkcjonalnie miękkich i twardych (np. *ś, sz, s*)).

Grupa średnio zaawansowana korzysta z podręcznika J. Kucharczyka: *Już mówię po polsku* (Kucharczyk: 1995), wyposażonego w bogaty materiał gramatyczny (np. fleksja rzeczowników, przymiotników i zaimków, strona bierna, aspekt czasownika, tryb rozkazujący), jak i leksykalny. Oprócz tekstów tematycznych (np. kino, geografia Polski, przepisy kulinarne, sport) studenci mają okazję zetknąć się z dialogami, stanowiącymi doskonały przykład współczesnej polszczyzny. Dodatkowym materiałem są nagrania tekstów, które wykorzystuję w celu poprawy umiejętności rozumienia tekstów mówionych. W tej grupie spory nacisk położony został również na redagowanie tekstów pisanych, szczególnie zaś na poprawną konstrukcję zdań złożonych.

W grupie zaawansowanej, biorąc pod uwagę sugestie studentów, przygotowujących się do wyjazdu na stypendium do Polski, wykorzystuję podręcznik pt. *Wśród ludzi i ich spraw* (Bajor, Madej: 1999), przeznaczony dla hu-



manistów i skupiam się na poszerzaniu słownictwa oraz konstruowaniu wypowiedzi ustnych i pisemnych z zakresu tradycji, kultury, życia społecznego. Zajmujemy się również analizą tekstów literackich, wykorzystując specjalnie przygotowaną dla cudzoziemców przez Szkołę Języka i Kultury Polskiej w Katowicach, serii „Czytając po polsku”, czyli adaptację dzieł literatury polskiej (np. *Kamizelka* B. Prusa, *Latarnik* H. Sienkiewicza), poszerzamy słownictwo na bazie tekstów prasowych („Polityka”) i skupiamy się na ćwiczeniach ze słuchu, wykorzystując nagrania polskiej muzyki rozrywkowej.

Wreszcie ostatnia grupa, z uwagi na specyficzny skład, realizuje program przeznaczony dla polskich studentów filologii i w tym roku była to fonetyka języka staro-cerkiewno-słowiańskiego i literatura wczesnego średniowiecza. Udało nam się zapoznać z alfabetem i typowymi zjawiskami fonetycznymi (palatalizacje, metateza), a sprawdzianem nabytych umiejętności była dokładna analiza tekstów (modlitw, fragmentów *Biblii* i kazań).

Szczególnym powodzeniem cieszą się ponadto wszelkiego rodzaju zajęcia pozalekcyjne z wykorzystaniem multimediów: tradycyjne ćwiczenia gramatyczne uzupełniane są atrakcyjnym, szczególnie dla studentów początkujących, programem komputerowym GRAMPOL (Cudak, Tambor: 1997). Studenci wszystkich trzech grup mają też możliwość oglądania filmów w oryginalnej wersji językowej. W minionych latach były to m.in.: *Gorzkie gody*, *Pianista* w reżyserii R. Polańskiego, *Sara* w reżyserii M. Ślesickiego, *Stara baśń*, *Ogniem i mieczem* Jerzego Hoffmana. Zainteresowanie studentów językiem, ale również kulturą i historią Polski, przejawia się również w postaci redagowanej przez nich gazetki, na łamach której zamieszczają (w dwu wersjach językowych) swoje artykuły dotyczące Polski, recenzje obejrzanych filmów, tłumaczenia poezji i fragmentów prozy współczesnej, co oprócz ćwiczenia doskonalącego formułowanie tekstów pisanych, jest również swego rodzaju promocją Polski i języka polskiego w środowisku studentckim. Nawiązaliśmy również współpracę z Polsko-Włoskim Stowarzyszeniem Kulturalnym i w maju, przy ogromnym zaangażowaniu studentów, odbyła się wspólna polsko-włoska impreza, mająca na celu przybliżenie włoskiej młodzieży kultury polskiej. Szczególnie cieszy też fakt, iż studenci po zakończeniu kursów chcą nadal utrzymywać kontakt z językiem polskim i często zdarza się, że uczęszczają na lekcje lub przychodzą dzielić się swoimi doświadczeniami z pobytów w Polsce.

Rok akademicki we Florencji składa się z dwóch semestrów, z których każdy kończy się sesją egzaminacyjną. Studenci, w zależności od roku studiów i programu, zdają egzaminy ustne i pisemne, w których uczestniczą

wraz z profesorem M. Piacentiniem. Egzaminy pisemne obejmują materiał z zakresu języka polskiego i przygotowuję je w postaci testów, składających się z ćwiczeń gramatycznych, leksykalnych, zadań sprawdzających rozumienie ze słuchu, rozumienie tekstów pisanych oraz umiejętność samodzielnej redakcji tekstów. Podczas egzaminów ustnych studenci, w zależności od poziomu zaawansowania, otrzymują tekst, który stanowi punkt wyjścia konwersacji. Zakres materiału z literatury polskiej dla wszystkich oraz z języka dla studentów, dla których język polski jest językiem ojczystym, ustala profesor M. Piacentini, którego niezwykle interesujące zajęcia z literatury i języka zostały w mijającym roku akademickim uzupełnione o cykl wykładów dotyczących przekładu.

#### Literatura

Cudak R., Tambor J., 1997: *Grampol*, Katowice.

Bajor E., Madej A., 1999: *Wśród ludzi i ich spraw. Kurs języka polskiego jako obcego dla humanistów*, Warszawa.

Janowska A., Pastuch M., 1999: *Dzień dobry. Podręcznik języka polskiego dla początkujących*, Katowice.

Kucharczyk J., 1995: *Już mówię po polsku*, Łódź.

AGNIESZKA STRYJECKA  
Università degli Studi di Roma „La Sapienza”  
Katolicki Uniwersytet Lubelski

## Lektorat polski w Rzymie „La Sapienza”

Od początku roku akademickiego 2005/2006 objęłam stanowisko lektora języka polskiego na polonistyce w Rzymie. Pełny i oficjalny adres brzmi: Università degli Studi di Roma „La Sapienza”, Facoltà di scienze Umanistiche, Dipartimento di Studi Slavi e dell’Europa centro-orientale (DI.S.S.EU.C.O.). Kto chce tu zgłębiać tajniki języka i literatury polskiej, zetknie się z kierownikiem polonistyki, profesorem Luigim Marinellim, znakomitym znawcą literatury i kultury polskiej, smakoszem języka polskiego, autorem wielu interesujących publikacji, także *Historii literatury polskiej*. Radą i pomocą służą studentom także: Lucyna Gebert, wykładowca lingwistyki słowiańskiej, oraz Monika Woźniak, do niedawna lektorka języka polskiego, prowadząca obecnie moduł z teorii tłumaczenia.

Katedra Języka i Literatury powstała w Rzymie jeszcze przed wojną. Jej założycielem był Giovanni Maver. Kiedy w latach 80. zapoczątkowana została wymiana kulturalna i w ramach umowy międzyrządowej pojawił się lektor z Polski, polonistyką na Uniwersytecie „La Sapienza” kierował prof. Pietro Marchesani. W ciągu ćwierćwiecza istnienia lektoratu języka polskiego zajęcia były prowadzone przez lektorów z Polski. Funkcję tę dotychczas pełnili (w porządku chronologicznym): Andrzej Litwornia, Anna Mazanek, Jerzy Majchrowski, Monika Strykowska, Monika Woźniak. Polonistów i miłośników języka polskiego, którzy u nich poznali podstawy i rozwinęli sprawność mówienia po polsku, spotykam niemal codziennie.

Studia włoskie różnią się od polskich przede wszystkim systemem ukłádania programu studiów. Z „klocków”, jakimi są zajęcia o różnych wartościach wyrażonych w punktach, student ukłádá sobie program studiów. Mówiąc

o polonistach, mam więc na myśli tych wszystkich, którzy uczęszczają na wykłady z literatury i gramatyki polskiej, które prowadzi profesor Luigi Marinelli, oraz na lektorat.

Obecnie lektorat polskiego to zajęcia na trzech poziomach zaawansowania językowego:

— grupa początkująca — poznaje zasady wymowy, słownictwo, podstawy gramatyki, zachowania językowe w różnych sytuacjach. Uczestnicy tych zajęć to poloniści oraz osoby zainteresowane Polską i szeroko pojętą problematyką polską z różnych kierunków studiów, np. z politologii czy z muzykologii;

— istnieje grupa kontynuująca — to ciąg dalszy, rozpoczętego na początku studiów, kursu języka polskiego lub kontynuacja nauki rozpoczętej w domu, a teraz uzupełnianej o refleksję nad strukturą języka, to dążenie do poprawności w posługiwaniu się językiem polskim oraz rozwijanie najskłębiej opanowanej sprawności, tj. pisanie;

— liczna grupa Polaków, którzy wybierają studia w języku ojczystym — lektorat różni się od typowych zajęć, to nie jest poznawanie języka, na tym poziomie znajomości języka można pozwolić sobie na analizy stylistyczne, na tropienie błędów językowych, na obserwację ciekawych zjawisk językowych, na skupieniu się na nieregularnościach, ciekawostkach językowych.

Uniwersytet „La Sapienza” nie jest jedynym miejscem w Rzymie, gdzie można się uczyć języka polskiego; od kilku lat na Uniwersytecie „Tor Vergata”, w ramach polonistyki prowadzonej przez prof. Marinę Ciccari istnieją lektorat języka polskiego. Kursy języka polskiego oferuje także Instytut Polski w Rzymie.

Wyjątkowa atmosfera, jaką roztacza Villa Mirafiori, z parkiem i ławeczkami, z fontanną, zakamarkami dawnego pałacu sprzyja zarówno studiom w zaciszu biblioteki czy laboratorium językowego, jak i ożywionym dyskusjom. I jedno, i drugie pod okiem lektora i całej grupy polonistycznej przynosi efekty w postaci szybkich postępów w nauce.

Strona Uniwersytetu to: [www.uniroma1.it](http://www.uniroma1.it).

DOROTA SWAT  
Università degli Studi di Roma „Tor Vergata”

## Polonistyka na Uniwersytecie „Tor Vergata” w Rzymie

Lektorat języka polskiego na Uniwersytecie „Tor Vergata” w Rzymie powstał przy Uczelnianym Studium Języków Obcych (Centro Linguistico dell'Ateneo) jako jeden z sześciu kursów otwartych dla studentów ze wszystkich wydziałów w lutym roku 1999 i tak pozostało do dziś.

Zainteresowanie językiem polskim jest raczej stałe, choć w zależności od roku grupy bywają mniej lub bardziej liczne. Liczba studentów na wszystkich poziomach wynosi ok. 15. Często bywają wśród nich Polacy lub dzieci pochodzące z małżeństw mieszanych: niektórzy urodzeni w Polsce, inni urodzeni i wychowani we Włoszech (głównie są to dziewczęta). Inną kategorię stanowią studenci, którzy na różne sposoby zetknęli się z Polską, Polakami lub zafascynowali się kulturą polską. W ostatnich latach pojawili się też „bracia Słowianie”: Czesi, Słowacy i Chorwaci.

We wszystkich grupach dominują studenci z wydziału języków obcych i to oni na ogół uczęszczają na lektorat przez sześć semestrów. Wśród nich w początkowych latach było wielu rusycystów, dla których język polski był naturalnym uzupełnieniem formacji sławistycznej. Ten stan rzeczy uległ zmianie po wprowadzeniu reformy studiów uniwersyteckich, która nie pozwalała słuchaczom na umieszczenie w programie studiów dwóch języków krajów nienależących do Unii Europejskiej. Oznaczało to w praktyce, że studenci musieli wybrać albo polski, albo rosyjski. Oczywiście przystąpienie Polski do Unii pozwoliło na przywrócenie dawnej równowagi, ale w swoim czasie reforma ta spowodowała spore zamieszanie.

Dzisiaj sytuacja jest dość dobra. W tym roku na lektorat zapisało się 16 osób (do wszystkich grup, czyli początkowej, średniej i zaawansowanej). Na ogół

w ciągu roku liczba studentów nie ulega większym zmianom, bo choć nie wszyscy zapisani regularnie przychodzą na zajęcia, pojawiają się też nowi.

Ponadto oprócz tradycyjnego kursu języka polskiego istnieje cieszący się dużym zainteresowaniem kurs fonetyki dla studentów, którzy mają w programie studiów egzamin z literatury polskiej. Kurs ten to 10-godzinny cykl zajęć na poziomie A0/A1, obejmujących zagadnienia teoretyczne i praktyczne: podstawy fonetyki polskiej, wprowadzenie do języka i podstawowe sytuacje komunikacyjne.

Na kursach wykorzystujemy podręczniki wydane przez Instytut Studiów Polonijnych i Etnicznych Uniwersytetu Jagiellońskiego m.in: *Cześć, jak się masz?* Władysława Miodunki (Miodunka 2002) i *Ach, ten język polski* Danuty Gałygi (Gałyga 2001) na poziomie początkowym, *Isć czy jechać?* Józefa Pyzika (Pyzik 2003) na poziomie średnim oraz *Coś wam powiem...* Magdaleny Szelc-Mays (Szelc-Mays: 2001) na poziomie zaawansowanym.

Na Uniwersytecie działa też nowoczesne laboratorium. Zainteresowani studenci mogą w nim doskonalić swoją znajomość języka, korzystając z materiałów wideo (takich jak kurs video *Uczmy się polskiego* oraz polskie filmy na kasetach video i DVD), samodzielnie lub pod kierunkiem lektora.

#### Literatura

Gałyga D., 2001: *Ach, ten język polski*, Kraków.

Miodunka W., 2002: *Cześć, jak się masz? Podręcznik do nauki języka polskiego dla początkujących*, Kraków.

Pyzik J., 2003: *Isć czy jechać. Ćwiczenia gramatyczne z języka polskiego: ćwiczenia gramatyczno-semantyczne z czasownikami ruchu. Poziom średni ogólny*. Kraków.

Szelc-Mays M., 2001: *Coś wam powiem... ćwiczenia komunikacyjne dla grup średnich*, Kraków.

EWA BAL

Università degli Studi di Napoli „L’Orientale”

## Polonistyka na Uniwersytecie w Neapolu

Istituto Universitario Orientale, najstarszy ośrodek orientalistyki w Europie, powstał w 1732 roku jako Collegio dei Cinesi, założony przez Matteo Ripa, który po powrocie z Chin stworzył szkołę języków obcych dla celów misyjnych. Cechą charakterystyczną tej szkoły było nauczanie języka mówionego, a nie pisanego. Dzięki swemu nowatorskiemu podejściu do dydaktyki językowej Collegio dei Cinesi stało się jednym z pierwszych ośrodków studiów wyższych w Europie, gdzie uczono języków, znajdujących się dotychczas poza klasycznym uniwersyteckim kanonem. To właśnie w Neapolu najwcześniej zaczęto uczyć nie klasycznej greki, ale dimótiki oraz języka średnio-bułgarskiego, a nie starobułgarskiego. W kolejnych latach w Collegio dei Cinesi — przekształconym na kilka lat 1869—1887 w Real Collegio Asiatico Slavo-Serbo, a w 1933 roku w Reggio Collegio Orientale — stopniowo zaczęto wprowadzać także języki i kulturę islamu oraz europejskich krajów prawosławnych.

Katedra Literatury i Języka Polskiego na Uniwersytecie w Neapolu — który od 1953 roku nosił nazwę Istituto Universitario Orientale (a obecnie Università degli Studi di Napoli „L’Orientale”) — została założona w 1942 roku przez wybitnego slawistę, krytyka literackiego i tłumacza literatury polskiej, prof. Enrico Damianiego. W następnych latach katedrą kierowali prof. Dan Danino Di Sarra (1953—64), prof. Riccardo Picchio (1966—67), prof. Stanisław Piekut (1969—78). Od 1979 roku Katedrę prowadzi prof. Jolanta Żurawska. W latach osiemdziesiątych ostatecznie ukształtowała się dzisiejsza czterowydziałowa struktura uniwersytetu (Wydział Filologiczno-Filozoficzny, Wydział Języków Obcych, Wydział Nauk Politycznych, Wy-

dział Studiów nad Islamem), w ramach której pozycja Katedry zdecydowanie się umocniła. Świadczą o tym chociażby dwa etaty lektorskie, jeden z wymiany kulturalnej polsko-włoskiej, a drugi mianowany przez uczelnię. Dziś Katedra Literatury i Języka Polskiego jest częścią Departamentu Studiów nad Krajami Europy Wschodniej, zaś prowadzone na niej zajęcia z historii literatury polskiej oraz lektorat języka polskiego adresowane są do studentów następujących kierunków: komparatystyki języków i kultur, nauk politycznych oraz mediacji kulturalnej z Europą Wschodnią. Ponadto od 1994 roku prowadzony jest na uniwersytecie przez prof. Aleksandra Wilkonia kurs historii języka polskiego.

Wykłady prof. Jolanty Żurawskiej w ramach kursu literatury polskiej odbywają się w cyklu trzyletnim i obejmują historię literatury polskiej od jej początków do współczesności. Literatura polska jest analizowana na szerokim tle literatur europejskich oraz porównawczo — w kontekście historycznych związków polsko-włoskich. Zajęcia odbywają się w wymiarze czterech godzin tygodniowo dla każdego roku studiów i kończą się egzaminem po upływie każdego roku akademickiego. Kurs literatury uzupełniany jest corocznie cyklem seminariów i wykładów monograficznych. Studenci uczęszczają ponadto na lektorat języka polskiego, prowadzony, w zależności od kierunku studiów, przez trzy lub dwa lata. Lektor z wymiany kulturalnej prowadzi kurs gramatyki normatywnej i opisowej języka polskiego w wymiarze 4 godzin tygodniowo dla każdego rocznika oraz semestralne konwersatoria językowe, zaś lektor mianowany zajęcia komunikacyjne oraz ćwiczenia z tłumaczeń, w podobnych czterogodzinnych modułach.

Prócz zajęć dydaktycznych pracownicy Katedry konsekwentnie rozwijają indywidualne badania naukowe. W obszarze zainteresowań naukowych prof. Jolanty Żurawskiej leżą polska literatura renesansu, baroku i poezja współczesna, historia melodramy jako gatunku muzycznego oraz komparatystyczne studia kulturowe polsko-włoskie. Jest autorką licznych artykułów i książek: *La poetica di K.I. Gałczyński* (1980), *Pod maską Alcyny, czyli La liberazione di Ruggiero dall'isola d'Alcina F. Saracinellego i Wybawienie Ruggiera z Wyspy Alcyny S.S. Jagodyńskiego* (1996), *Monte Cassino. History — People — Memory* (2000), *Między Gryzeldą a Grażyną. Studia i szkice polsko-włoskie* (2002) organizatorką konferencji naukowych: *Renesans w Polsce* (1989), *Barok w Polsce* (1990), *Konstytucja 3 maja a konstytucjonalizm europejski XVIII w.* (1991), *Traduzione e dialogo tra le nazioni, dedicato alla memoria di Enrico Damiani* (2003), *K.I. Gałczyński al suo tempo e oggi* (2004), które zaowocowały tomami wydanymi w Neapolu pod jej redakcją. Dr Teresa



Wilkoń, od 1991 r. adiunkt w Katedrze Literatury Współczesnej Uniwersytetu Śląskiego i od 1996 r. mianowany lektor języka polskiego na Uniwersytecie w Neapolu, zajmuje się polską poezją współczesną: *Polska poezja socrealistyczna w latach 1949—1955* (1992), *Między konwencją a Arkadią. Szkice o poezji polskiej XX wieku* (2001), *Obrazy Neapolu w poezji polskiej XIX i XX wieku* (2006) w swych ostatnich artykułach i publikacjach książkowych śledzi motyw Neapolu, jako *genius loci* w polskiej poezji romantyzmu, pozytywizmu, i modernizmu (*Napoli nella poesia polacca XIX ed inizio XX secolo* (2005)). Prowadząca od 2004 r. lektorat w Neapolu w ramach wymiany kulturalnej polsko-włoskiej Ewa Bal jest teatrologiem, italianistką i tłumaczką (przełożyła na polski dramaty N. Ginzburg i P.P. Pasoliniego), w ramach studiów doktoranckich na Uniwersytecie Jagiellońskim kończy rozprawę doktorską na temat ciała i dyskursu seksualności we współczesnym dramacie włoskim, przygotowuje także publikację *Antologii współczesnego dramatu włoskiego*.

Katedra Literatury i Języka Polskiego działa w oparciu o liczne porozumienia międzyrządowe i międzyuczelniane. W ramach umowy o współpracy i wymianie kulturalnej polsko-włoskiej, najlepsi studenci włoscy, jako stypendyści rządu polskiego, korzystać mogą z letnich i zimowych kursów językowych w Polsce. Ponadto Katedra uczestniczy w owocnych programach współpracy w ramach strategicznych umów zawartych z głównymi ośrodkami uniwersyteckimi w Polsce — od 1989 roku z Uniwersytetem Warszawskim, od 1990 roku z Uniwersytetem Śląskim i od 2000 roku z Uniwersytetem Jagiellońskim.

Znaczenie i pozycja Katedry Literatury i Języka Polskiego na Uniwersytecie „L’Orientale” w Neapolu po wstąpieniu Polski do Unii Europejskiej oraz po utworzeniu na uczelni nowych kierunków studiów (zwłaszcza kierunku mediacji kulturalnej z Europą Wschodnią) zdecydowanie wzrosło. Dla osób myślących o pracy w rozszerzonej Europie stanowi jedyną okazję do kompetentnego zapoznania się z kulturą, literaturą i językiem polskim, jak również zdobycia niezbędnych doświadczeń w ramach szeroko rozpropagowanego przez uczelnię programu stypendiów językowych, naukowych i staży studenckich w Polsce, oraz szansę wymiany myśli i dialogu kulturowego w obrębie programu wykładów gościnnych pracowników naukowych z zaprzyjaźnionych uczelni w Polsce.

## Literatura

- Wilkoń T., 1992: *Polska poezja socrealistyczna w latach 1949—1955*, Katowice.
- Wilkoń T., 2001: *Między konwencją a Arkadią. Szkice o poezji polskiej XX wieku*, Katowice.
- Wilkoń T., 2006: *Obrazy Neapolu w poezji polskiej XIX i XX wieku*, Katowice.
- Żurawska J., 1980: *La poetica di K.I. Galczyński*, Neapol.
- Żurawska J., 1996: *Pod maską Alcyny, czyli La liberazione di Ruggiero dall'isola d'Alcina F. Saracinellego i Wybawienie Ruggiera z Wyspy Alcyny S.S. Jagodyńskiego*, Neapol.
- Żurawska J., 2000: *Monte Cassino. History — People — Memory*, Warszawa.
- Żurawska J., 2002: *Między Gryzeldą a Grażyną. Studia i szkice polsko-włoskie*, Katowice.

AGNIESZKA SZOL  
Università degli Studi di Torino  
Uniwersytet Śląski, Katowice

## Historia polonistyki na Uniwersytecie w Turynie

Polonistyka w Turynie jest jedną z najstarszych polonistyk we Włoszech — Katedra Języka Polskiego na Uniwersytecie istnieje już od 1930 roku. Do jej założenia w znacznym stopniu przyczynił się Attilio Begey, polonofil i towiańczyk, zmarły w 1928 roku, który swym uwielbieniem dla Polski zaraził nie tylko grupę przyjaciół, ale także trzy pokolenia swej rodziny — córki, Marię i Rosinę i wnuczkę, Marinę Bersano-Begey, której zasługi dla tutejszej polonistyki są nie do przecenienia.

W 1930 roku powstał, z inicjatywy m.in. wymienionych osób, Instytut Kultury Polskiej im. A. Begeya, a 12 marca 1930 roku otworzono bibliotekę, która miała aż 500 woluminów. Instytut wraz z biblioteką stał się jednostką niezależną przy uniwersytecie, a to oznaczało powołanie kursów polskiego, organizowanie wystaw, koncertów (w Turynie koncertował między innymi I. Paderewski), powstawały tłumaczenia, książki na temat kultury i literatury. Maria Bersano-Begey publikowała przekłady polskiej poezji, m.in. K. Iłłakowiczówny. Od 1935 roku prowadziła otwarty dla wszystkich kurs języka i literatury polskiej.

W latach trzydziestych lektorem języka polskiego została Zofia Kozarynowa, która opublikowała gramatykę polską. Język polski był już wtedy (od 1933 roku) jednym z oficjalnych języków lektoratowych na Uniwersytecie w Turynie. „Nigdzie nie robi się tak wiele dla Polski, jak w Turynie” — napisał Roman Pollak.

Po wojnie wznowiono zajęcia na uniwersytecie, choć oczywiście na początku były kłopoty lokalowe. W latach sześćdziesiątych powstał budynek, który nazwano Palazzo Nuovo i tam od 1965 roku do teraz mieści się polo-

nistyka. Po wojnie życie Polonii i polonofilów w Turynie nie było tak atrakcyjne i żywe, jak wcześniej. Odbywało się niewiele konferencji. Wśród nich można wymienić konferencję o Słowackim, a w 1955 została opublikowana przez Cristinę Agosti książka *Pan Tadeusz* — nowa wersja z epilogiem.

Kontakty z Polską były stosunkowo trudne z powodu podzielonej Europy. W 1975 roku na emeryturę odeszła Marina Bersano-Begey, nadal jednak zajmowała się biblioteką. W tym czasie z Katedrą związany był prof. Pietro Marchesani (obecnie w Genui) i Jan Prokop (napisał, wraz z prof. Krystyną Jaworską, książkę o literaturze polskiej).

Lata osiemdziesiąte stanowiły przełom, zaczęły się odbywać spotkania, konferencje, zaczęli przyjeżdżać goście z Polski. W 1984 roku wznowiono lektorat na uniwersytecie, a z czasem polonistycy w Turynie przyznano lektorat wymienny.

Obecnie na polonistycy zatrudnione są 3 osoby — profesor (prof. Krystyna Jaworska), lektor kontraktowy (dr Irena Putka) i lektor wymienny (dr Agnieszka Szol z Uniwersytetu Śląskiego, która przyjechała tu 4 lata temu na miejsce dr Magdaleny Pastuch z UŚ, dzięki której na turyńskiej polonistycy zaistniało seminarium językoznawcze). Języka polskiego można się uczyć przez rok, dwa lub 3 lata, a potem kontynuować naukę na dwuletnich studiach uzupełniających. Z roku na rok mamy więcej studentów — zainteresowanie Polską wzrosło po wejściu naszego kraju do Unii Europejskiej. Nauka języka polskiego na uniwersytecie w Turynie to nie tylko lekcje i wykłady, to również szereg spotkań, podczas których studenci poznają polską kulturę i obyczaje. Co roku organizujemy spotkanie wigilijne w grudniu, wiosną malujemy jajka, w październiku obchodzimy andrzejki, w marcu topimy marzannę. Oprócz tego turyńscy studenci dwa razy do roku spotykają się ze studentami z Genui; podczas tych spotkań poznają polską historię — mówiliśmy już m.in. o zaślubinach Polski z morzem, o powstaniu warszawskim i o powstaniach śląskich. Studenci mieli też wspaniałą okazję poznać wielkich Polaków — naszym gościem była laureatka nagrody Nobla, Wisława Szymborska oraz prof. Władysław Bartoszewski. Poza tym cztery razy do roku wychodzi nasza gazetka *Wszystko w porządku*, którą redagują sami studenci.

W tym roku na pierwszy rok zgłosiło się do nas 15 nowych studentów. Większość z nich wybrało polski jako tzw. pierwszy język, tzn. język podstawowy. Kształcimy więc nowe pokolenie polonistów — w przyszłości zostaną oni ambasadorami kultury polskiej w Piemencie. Oby było ich jak najwięcej!

AGATA BOGDAŃSKA  
Università degli Studi di Genova

## Historia polonistyki w Genui

Katedra Polonistyki na Uniwersytecie Genueńskim powstała w 1971 roku na Wydziale Literatury i Filozofii z inicjatywy prof. Sante Gracchiottiego. Obecnie wchodzi w skład Instytutu Sławistyki na Wydziale Języków i Literatur Obcych. Dyrektorem Katedry Polonistyki i Instytutu Sławistyki jest znany tłumacz na język włoski prof. dr hab. Pietro Marchesani, od 1971 roku wykładowca literatury i kultury polskiej. W latach 1996—1999 jako „ricercatrice” pracowała tu również prof. Giovanna Tomassucci z Uniwersytetu we Florencji.

Pierwszą lektorką języka polskiego w Genui była Ewa Borkowska, następnie Małgorzata Furdal, a od 1995 roku Dariusz Senduła. Od 1 stycznia 1996 roku polonistyka w Genui posiada etat dla lektora z wymiany między państwowej. Lektorkami z wymiany były kolejno: Maria Peisert, Ewa Wyrębowska-Bajor oraz (obecnie) Agata Bogdańska.

Prawdopodobnie w związku z wejściem Polski do UE, z roku na rok studentów polonistyki w Genui przybywa (w ciągu 2 lat liczba studentów zwiększyła się o prawie 300%) i mamy nadzieję, że w następnych latach będzie ich jeszcze więcej. W celu zainteresowania językiem, literaturą oraz kulturą polską, a także zintegrowania studentów, oprócz spotkań okolicznościowych w gronie naszych studentów, dwa razy do roku organizujemy spotkania ze studentami, uczącymi się języka polskiego na Uniwersytecie w Turynie, gdzie obecnie lektorką jest Agnieszka Szol z Uniwersytetu Śląskiego. Od niedawna mamy również własną stronę internetową ([www.unigepol.it](http://www.unigepol.it)).



GIOVANNA TOMASSUCCI  
Università degli Studi di Pisa

## Ośrodek polonistyczny w Pizie

Polonistyka pizańska istnieje i działa od ponad 30 lat (1973 r.) w obrębie centrum studiów językoznawczych Wydziału Nauk Humanistycznych (*Lettere*) miejscowego Uniwersytetu.

Promotorem jej powstania był prof. Giuseppe Dell'Agata i prof. Anton Maria Raffo, a pierwszym regularnym wykładowcą języka i literatury — prof. Ryszard Lewański, szczególnie zainteresowany studiami nad związkami kulturalno-historycznymi pomiędzy Polską i Włochami.

W 1981 r. uruchomiony został lektorat języka polskiego, prowadzony najpierw przez dr. Aleksandra Naumowa z Uniwersytetu Jagiellońskiego, a potem przez mgr Teresę Wątor Torelli, co umożliwiło nauczanie języka w sposób strukturalnie zorganizowany, stanowiący integralną część programu historyczno-literacko-językowego, oferowanego wszystkim potencjalnie zainteresowanym Polską i jej kulturą.

Kolejnymi wykładowcami polonistyki byli profesorowie: Jan W. Woś, któremu zawdzięcza się liczne prace o obecności Polaków we Włoszech, Jerzy Pomianowski, literat i znawca polskiej tradycji teatralnej, autor m.in. antologii *Guida alla moderna letteratura polacca*; Andrzej Litwornia, historyk literatury, specjalista okresu staropolskiego, romantyzmu i literatury współczesnej; dr Luca Bernardini, badacz m.in. związków historyczno-kulturowych polsko-włoskich, oraz prof. Giovanna Tomassucci, znawczyni epoki polskiego baroku, romantyzmu i literatury współczesnej i tłumaczka.

Trzydziestoletni okres rozwoju polonistyki pizańskiej był bogaty w liczne kontakty z polskimi środowiskami naukowymi (gościnne wykłady B. Bilińskiego, E. Balcerzana, A. Nowickiej-Jeżowej, H. Dziechcińskiej, M. Woźniak, L. Quercioli Mincer, C. Squillace czy R. Cieślaka w ramach współpra-

cy z uniwersytetami w Warszawie, Poznaniu, Krakowie, Wrocławiu i Szczecinie), jak też artystycznymi, np. spotkanie z reżyserem i aktorem Moni Ovadia oraz trzykrotna wizyta Jerzego Stuhra. Zwłaszcza przegląd jego kinematograficznego dorobku wzbudził w pizańskich studentach ogromne zainteresowanie.

Ośrodek polonistyczny w Pizie dysponuje dziś bogatą biblioteką, zawierającą ponad 5 tysięcy tytułów polsko- i obcojęzycznych oraz 20 czasopism polskich. Są wśród nich pozycje z zakresu literatury pięknej, teksty krytyki literackiej, dzieła historyczne (niektóre w rzadko dostępnych wydaniach z XIX i początków XX w.), jak i pozycje z zakresu szeroko pojętej kultury, folkloru, słowniki i podręczniki języka polskiego. Pizański księgozbiór polonistyczny wzbogacił się szczególnie dzięki darowiźnie biblioteki prywatnej sławisty Luigiego Salviniego oraz rodziny De Guttry. Jest na bieżąco uaktualniany, tak by gwarantować swym użytkownikom dostęp do podstawowych źródeł wiedzy o historii i kulturze Polski.

Program studiów polonistycznych przewiduje możliwość trzyletnich kursów literatury i języka oraz 2-letnią specjalizację. Oprócz przyszłych slawistów, polonistyką interesuje się często młodzież pochodząca z rodzin polsko-włoskich lub emigracyjnej fali lat 80.

Troską i zadaniem zespołu dydaktycznego jest więc zarówno wprowadzanie nowych adeptów w meandry polskości, jak i jej podtrzymywanie w tych, których korzenie wzięły z niej początek. Przynależność Polski do Unii Europejskiej może dać temu pokoleniu okazję do konkretnej realizacji tej historycznie udokumentowanej, wzajemnej więzi cywilizacyjnej na płaszczyźnie osobistej i zawodowej. Stąd też nasze starania skoncentrowane są na możliwie najpełniejszym jego przygotowaniu do wykorzystania tej szansy.



MONIKA WOŹNIAK  
Università degli Studi di Roma „Tor Vergata”

## Kursy z języka polskiego na Uniwersytecie „Tor Vergata” w Rzymie

Wykłady z języka polskiego na Uniwersytecie „Tor Vergata” odbywają się w dwóch trzydziestogodzinnych cyklach tematycznych, zakończonych pisemnym zaliczeniem. Zajęcia te do pewnego stopnia uzupełniają i wzbogacają program lektoratu, dlatego też ważny jest w nich zarówno aspekt teoretyczny, jak i rozwijanie praktycznych umiejętności językowych studentów. W roku akademickim 2005/2006 zaplanowano następujące kursy:

1. Historia języka polskiego
2. Wprowadzenie do praktyki tłumaczenia.

W czasie pierwszego cyklu tematycznego omawiano zagadnienia gramatyczne sprawiające szczególne trudności studentom uczącym się polskiego: deklinacje i końcówki przypadków, rodzaj męskożywotny i męskoosobowy, aspekt czasownika, funkcje przedrostków i itd. Omówiono także rozwój historyczny języka polskiego od czasów najdawniejszych do współczesności. Szczególny nacisk położony został na wskazanie, w jaki sposób odbijały się na ewolucji języka zdarzenia historyczne i kulturalne w przeciągu wieków.

Drugi cykl tematyczny poświęcony był zagadnieniom przekładu, a jego tematem wiodącym była kwestia ekwiwalencji i nieekwiwalencji na różnych poziomach (fonologicznym, leksykalnym, frazeologicznym, gramatycznym) języka polskiego i języka włoskiego. Wykład teoretyczny dopełniały ćwiczenia praktyczne.