

Joanna Janusz

Porządek świata w chaosie rzeczy : przedmiot w prozie Carla Emilia Gaddy

Acta Philologica nr 49, 237-248

2016

Artykuł został opracowany do udostępnienia w internecie przez Muzeum Historii Polski w ramach prac podejmowanych na rzecz zapewnienia otwartego, powszechnego i trwałego dostępu do polskiego dorobku naukowego i kulturalnego. Artykuł jest umieszczony w kolekcji cyfrowej bazhum.muzhp.pl, gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

Joanna Janusz

Uniwersytet Śląski

Porządek świata w chaosie rzeczy. Przedmiot w prozie Carla Emilia Gadda

Abstract

The Order of the World in the Chaos of Things: The Object in the Prose of Carlo Emilio Gadda

The article discusses the motif of the object in the prose of the twentieth century Italian writer C.E. Gadda. Gadda's attitude towards objects reflects his philosophy according to which the world of (physical and psychological) phenomena is a product of intersecting possibilities and creates a "convolution" of relations – impossible to describe in its entirety – that materializes as an object, event or person. Any understanding of the chaos of the world can only be merely partial and fragmentary. Objects and matter constitute a fundamental component of the narrative world presented by the writer. By using specific stylistic figures of speech (i.e. enumeration, list or catalogue) and distorting the standard language through neologisms, synonymy and calque, Gadda assigns the roles of full-fledged protagonists to the objects, being indispensable constituents of chaos. In itself, an attempt to describe chaos by applying such measures constitutes an attempt to find harmony and order.

Key words: Carlo Emilio Gadda, twentieth-century Italian novel, *language deformation*, *catalogue literature*, *object*

Uważany dziś za klasyka, Gadda debiutował jako pisarz awangardowy, odmienny od naturalistycznego kanonu.¹ Włoscy krytycy literaccy uznają go za ojca powieści ekspresjonistycznej i eksperymentalnej z kręgu Grupy '63, choć wpływ pisarstwa Gaddy na twórczość młodych pisarzy tego okresu jest przez nich samych oceniany niejednoznacznie². Niewątpliwie jednak wielu włoskich twórców drugiej połowy XX wieku, takich jak

1 Joanna Ugniewska wskazuje nawet na postmodernistyczny charakter pisarstwa Gaddy, ze względu na obecność w nim elementów takich jak strategie autoreferencyjne i metajęzykowe, ironia i parodia, intertekstualność, przemieszanie wzorców literatury wysokiej i niskiej. Proponowany zatem przez Gaddę model literatury jest „przeciwstawny wobec tak rozpowszechnionego we Włoszech realizmu, autobiografizmu, imperatywu zaangażowania”. (*Eseistyka Gaddy* 264).

2 Renato Barilli podkreślał zasadniczą nieobecność Gaddy w dyskusjach intelektualistów włoskich, które miały doprowadzić do ukształtowania się neoawangardy oraz jego przywiązanie do tradycji weryzmu, co wykluczało go z kręgu pisarzy–eksperymentatorów. Barilli nie neguje jednak bezpośredniego wpływu powieści Gaddy, opublikowanych na przełomie lat pięćdziesiątych i sześćdziesiątych, na kształtowanie się twórczości takich autorów neoawangardy jak Manganelli (Barilli 97–99). Angelo Guglielmi natomiast widział w twórczości Gaddy i jego najwierniejszych naśladowców

Luigi Malerba, Antonio Pizzuto, Alberto Arbasino, Vincenzo Consolo znalazło w jego pisarstwie źródło inspiracji i główny punkt odniesienia w poszukiwaniu nowych form literackiej i językowej ekspresji (Ugniewska 299–311). Stał się też Gadda, dla tych pisarzy, najlepszym wyrazicielem rozbicia formy literackiej i poczucia zagubienia człowieka we współczesnym świecie, coraz mniej rozumiałym i niepoddającym się klasycznemu literackiemu opisowi.

Przedmiotem niniejszych rozważań jest jeden z głównych aspektów twórczości Gaddy: jego stosunek do świata materialnego oraz nowatorski sposób jego opisu. Przedstawienie świata rzeczy odbywa się poprzez użycie strategii wyliczenia i nagromadzenia, które są jednymi z ulubionych i charakterystycznych zabiegów pisarza (Roscioni 24–25; Verbaro 128).

Również ten aspekt twórczości pisarza czyni go szczególnie ważnym punktem odniesienia dla neoeksperymentalizmu lat sześćdziesiątych, którego celem było odnowienie i uaktualnienie sposobów opisu rzeczywistości, również tej materialnej³. Angelo Guglielmi⁴ wskazuje, że najlepszym przykładem takiego nowego sposobu opisu rzeczywistości materialnej jest właśnie twórczość Gaddy, z której autorzy tacy jak Arbasino czy Leonetti czerpali w sposób bezpośredni, a Volponi⁵ czy poeci *Novissimi* – w sposób pośredni⁶. Proza Gaddy jest najlepszym przykładem techniki rejestru, nakierowanej na porządkowanie i katalogowanie zróżnicowanej rzeczywistości, w której chaotyczna „inwazja przedmiotów” zmusza do konstruowania w dziele literackim nie opisu zewnętrznego, ale opisu „superrzeczywistości”, ujmującego całość wszystkich elementów i wszystkich relacji między nimi (Bertoni 141–142).

Od początku pisarskiego debiutu w roku 1928 Gadda był uważany za outsidera i ekscentryka, czasem za humorystę o dziwnym, bełkotliwym czy barokowym stylu, jak utrzymywali jego antagoniści (Arbasino 11–13)⁷. Entuzjaści pisarstwa Gaddy podkreślali jego szczególne powiązanie z takimi ikonami europejskiego powieściopisarstwa jak Rabelais⁸, Joyce (Ferrero 146; Contini, *Espressionismo gaddiano* 96) czy

(Arbasina, Pasoliniego i Testoriego, nazwanych przez Arbasina „nipotini” – wnukami Gaddy) niekwestionowany model współczesnej włoskiej powieści, podkreślając zwłaszcza znaczenie eksperymentu językowego dla kształtowania się nowej estetyki powieściowej (Weber 160). Również Umberto Eco (41) wskazuje Gaddę jako „ducha opiekuńczego” powieści neoawangardowej.

- 3 Tommaso Lisa (90), w odniesieniu do awangardowej grupy poetyckiej *Novissimi* mówi o „pisarstwie urzeczowionym” („scrittura oggettuale”), antylirycznym, makaronicznym i hybrydowym jako podstawowym sposobie konstruowania irracjonalnej mimesis, jedynej zdolnej opisać chaos nowoczesności.
- 4 Chodzi o artykuł pt. „Avanguardia e sperimentalismo” który ukazał się na łamach *Il Verri* a w kwietniu 1963 roku, dziś w *Il romanzo e la realtà* (Guglielmi 59–69).
- 5 Jednak Luperini (109) stwierdza, że wpływ Gaddy na powieść Volponiego *Le mosche del capitale* jest wyraźny, zwłaszcza w użytej technice wyliczenia i nagromadzenia.
- 6 Również Contini (*Espressionismo gaddiano* 100) podkreśla bezpośredni wpływ eksperymentu językowego Gaddy na genezę takich powieści Pasoliniego jak *Ragazzi di vita* czy *Una vita violenta*, a także na twórczość Testoriego czy Mastronardiego.
- 7 Fragmenty eseju Arbasina w polskim tłumaczeniu Haliny Kralowej ukazały się na łamach „Literatury na Świecie”, 1–2/2013, 112–124.
- 8 Wśród włoskich krytyków to Gianfranco Contini jako pierwszy zauważył ponadnarodowe, europejskie znaczenie pisarstwa Gaddy. Porównał on styl Gaddy do makaronicznych *pasticheurs*

Céline⁹. Sam Gadda natomiast chętnie powoływał się na klasyczne wzorce narracji dziewiętnastowiecznej, takie jak *Promessi sposi* Manzoni¹⁰, podkreślając pragnienie zbudowania prawdziwej, zajmującej narracji. Taką właśnie wizję własnego powieściopisarstwa zawarł Gadda, już pod koniec lat dwudziestych XX wieku, w *Racconto italiano dell'ignoto del Novecento*. Ta nieukończona powieść, opatrzona licznymi przypisami i notatkami kompozycyjnymi, stała się swoistym *cahier d'études* młodego pisarza. W zawartych tam refleksjach, jak również przy okazji pracy nad kolejnym tekstem pt. *Novella Seconda*, Gadda wyraźnie podkreślał swoje pragnienie stworzenia prawdziwej, ciekawej historii, swoją potrzebę narracji – opowiadania zajmującego dla czytelnika, pragnienie bycia pisarzem na miarę Dumasa czy Conan Doyle'a (*Note alla Novella* 1317). Pragnienie to miało się zrealizować w postaci największej powieści *Quer pasticciaccio brutto de' via Merulana*¹¹, która ukazała się w roku 1957.

Wydaje się jednak, że dojrzały Gadda nie mógł i nie chciał zrealizować swego młodzieńczego planu: zamknięte struktury narracyjne okazały się zbyt sztywnym ograniczeniem dla jego wizji świata i twórczości, świat zaś, będący chwilową konfiguracją nieskończonych możliwości, mógł zostać opisany tylko częściowo i tylko jako system otwarty.

Dla zrozumienia pisarstwa Gaddy koniecznym wydaje się zgłębienie jego myśli filozoficznej, najpełniej wyrażonej w *Meditazione milanese*. Tam właśnie zostają szczegółowo zdefiniowane pojęcia ontologiczne, będące podstawą jego myślenia o świecie, a zilustrowane następnie w powieściach i opowiadaniach pisarza. Zainteresowania intelektualne młodego Gaddy oscylowały pomiędzy matematyką, filozofią a literaturą, ale to ta ostatnia właśnie miała się okazać prawdziwą jego miłością. *Meditazione milanese*, *summa* filozoficzna pisarza z roku 1928, zawiera już dobrze ukształtowane, dojrzałe poglądy filozoficzne. W miejsce rozważań nad podmiotem i przedmiotem, Gadda proponuje refleksję filozoficzną nad światem rzeczy, nad sposobem ich istnienia i przekształcania się (deformacją). Ośrodkiem zainteresowania Gaddy-filozofa był zatem od samego początku świat materialny, a jego pisarstwo miało stać się konsekwencją jego specyficznego stosunku do rzeczywistości materialnej i to właśnie na tym wymiarze uniwersum Gadda koncentruje się w swoich książkach.

Filozoficzna koncepcja Gaddy, przedstawiona w *Meditazione milanese*, ujmuje świat jako chaos przedmiotów poddanych nieustannemu ruchowi – deformacji. Przedmioty pozostają ze sobą we wciąż zmieniających się, labilnych relacjach. W rezultacie, świat

epoki Odrodzenia, takich jak Rabelais czy Folengo. (Contini, *Introduzione* 19; *Espressionismo gaddiano* 96).

9 Sam Gadda w jednym z wywiadów potwierdził wpływ francuskiego autora na swoje pisarstwo: „[...] credo che il rapporto sia giusto, esatto insomma, perché veramente Céline mi ha preceduto nell'impostazione narrativa e stilistica.” (Gadda, *Per favore* 186).

10 Podziw Gaddy dla Alessandra Manzoni został wyrażony przez młodego pisarza w *Apologia manzoniana* z roku 1927, będącej w zamierzeniu pisarza płomienną obroną dziewiętnastowiecznego mistrza wobec licznych głosów krytyki, które pojawiły się na przestrzeni lat od publikacji jego powieści historycznej *Promessi sposi* (*Narzeczeni*. Tłum. M. Obrąpalska. Warszawa: Pax, 1953) w roku 1827.

11 Fragmenty tej powieści w tłumaczeniu Anny Wasilewskiej ukazały się pod tytułem *To ohydne pasztecisko z ulicy Merulana* na łamach „Literatury na Świecie”, 1–2/2013, 5–83.

jest zbudowany z nieskończonej ilości rzeczywistych lub tylko potencjalnych konfiguracji tych przedmiotów. Taką konfiguracją relacji są nie tylko rzeczy, lecz także zdarzenia czy osoby. Każdy zaś z tych elementów zawsze uwikłany jest w nieskończoną ilość powiązań z innymi przedmiotami, osobami czy zdarzeniami.

W świecie narracji taka koncepcja przekłada się na zasadę kompozycyjnej otwartości, stawiającej na równi wszystkie motywy obecne w diegezie. Opisanie świata znaczyło umieszczenie w powieści wszystkich elementów i nieskończonej wielości aspektów panującego w nim niepodzielnie chaosu. Świat to dla Gaddy zbiór fragmentów nieskończonej historii naturalnej. Pisarz nie ocenia, nie udziela rad, nie formułuje prawd czy morałów: ogranicza się jedynie do przedstawienia szeregu elementów – przedmiotów, pieczołowicie posegregowanych, składających się na nieskończony katalog rzeczy (Ferrero 54). Zainteresowanie światem przedmiotów nie jest li tylko zabawą stylistyczną, poszukiwaniem gry retorycznej czy pragnieniem nowych językowych eksperymentów.

Kluczowymi pojęciami modelującymi ten świat są system i zniekształcenie. Świat to skomplikowany wielostopniowy i wieloaspektowy system współzależności. Poznanie oznaczało dla Gaddy wprowadzenie zmian, czyli zniekształcenie owego systemu (*Meditazione* 631–638). Gadda, by mówić o świecie, posługuje się dwiema podstawowymi technikami: nagromadzeniem/katalogiem i wyliczeniem. Opisy rzeczywistości, które pisarz zamieszcza w swoich narracjach są na tyle drobiazgowo, że zdają się przywozić na myśl weryzm czy nawet francuski naturalizm, do czego zresztą sam pisarz się odwoływał, często w sposób prześmiewczy, za pomocą nawiązania literackiego. Ma to miejsce w opisie Zoraidy, głównej bohaterki pierwszej jego powieści zatytułowanej *La Meccanica*, kiedy to trzecioosobowy narrator mówi o „napadzie dziewiętnastowiecznego zolianizmu” niezbędnego dla dokładnego oddania zachwycającej urody dziewczyny (471–472). Celem opisów nie jest jednak proste odwzorowanie. Naturalistyczne przedstawienie rzeczy jest jedynie punktem wyjścia dla swego rodzaju literatury katalogu, która nabiera, dzięki zabiegom dokonywanym przez pisarza na języku, charakteru zupełnie niemimetycznej (a nawet antymimetycznej) groteski. Dla uzyskania takiego właśnie niedeskrypcyjnego efektu Gadda układa obok siebie najróżniejsze przedmioty:

krzesła, poduszki, stoliczki, łóżeczka, salonikowe bibeloty, salonowy bałagan, skóra białego niedźwiedzia o wyciągniętym pysku i spiłowanych pazurach [...] komoda i kanapa i konik na biegunach Lucjana, gipsowe popiersie pradziadka Cavenaghi, wiecznochwijne na swojej zakręconej kolumience, bombonierki, lary, lwice, zegary z wahadłem, słoje wiśni w spirytusie, nocniki pełne suchych kasztanów, szpulka z Cantu babci Bertagnoni, zrolowane dywaniki, baterie kapci wyłowione spod łóżek, wszystkie właściwie składniki i przyrządy domowej zapobiegliwości i szaleństwa. (*Quando Girolamo* 301).¹²

Takie niepowstrzymane wyliczanie przedmiotów jest czasem u Gaddy jedynym komentarzem, na jaki pozwala sobie narrator wobec bezużyteczności i groteskowej dostojności dóbr materialnych, gromadzonych bez wytchnienia przez drobnomieszczańskie mediolańskie rody. Ta warstwa społeczna, choć to właśnie z niej się wywodził, budziła

12 Tłumaczenie autorki.

w pisarzu wyraźną niechęć, manifestowaną od początku pisarskiej działalności zarówno w powieściach ukończonych (*Poznawanie cierpienia*) i nieukończonych (*La Meccanica*), jak i w opowiadaniach (*Dzień świętego Jerzego w domu Brocchich, Malżeństwa z rozsądku*). W powyższym fragmencie wyliczenie ma efekt wyraźnie krytyczny i oceniający, lecz nie zawsze Gaddiański narrator jest aż tak surowy wobec opisywanej rzeczywistości. Czasem po prostu cieszy się przechadzką pomiędzy kramikami na mediolańskim pchlim targu, na którym można kupić stoliczki, swojskie sery, kości do gry i cygara, jak w opowiadaniu pt. *Fuga a Tor di Nona* (983).

Opowiadanie *Pożar na ulicy Keplera*, opisujące epizod z życia metropolii mediolańskiej w latach dwudziestych, ma charakter reportażu. Niespodziewane i tragiczne wydarzenie – pożar jednej z kamienic zamieszkiwanych przez miejski proletariat – staje się dla trzecioosobowego narratora doskonałą okazją obserwacji ludzkich zachowań w momencie zagrożenia. W utworze cała sympatia wszystkimwiedzącego opowiadacza sytuuje się po stronie najbiedniejszych mieszkańców. Nieopanowany żywioł staje się także przyczynkiem do wglębnienia się, do swoistej wiwisekcji również materialnej strony życia mieszkańców. Uczestniczymy w przeglądzie dóbr, zgromadzonych w poszczególnych mieszkaniach. Mamy tam otomany zielone i obsiuriane, szafki i wielkie kredensy strzegące pięciu deka wilgotnej gorgonzoli, na wpeł spalone porcelanowe izolatory, przepalone druty telefoniczne, zwęgloną tapetę, emaliowane nocniki z marchwią, kawałki grzebienia i odłamki lustra, a także poświęcone obrazki świętego Wincentego z Liguori (*Pożar* 72). Gadda z upodobaniem lustruje wszystkie elementy materialnej egzystencji budynku i bez opamiętania czy jakiegokolwiek selekcji wylicza jednym tchem wszystko to, co składa się na zwykłe życie jego mieszkańców, nawet przedmioty zwykle niewidoczne czy wstydliwie upychane w najdalszych kątach: od instalacji elektrycznych i przewodów telefonicznych po znoszone kaptcie czy nocniki.

Fizyczność, wewnętrzna budowa rzeczy zdaje się szczególnie fascynować pisarza, tak jak wszelkie procesy niszczenia materii: rozpad, rozkład, gnicie, psucie. Im bardziej zbutwiała i odpychająca jest owa fizyczność, tym większa fascynacja pisarza. Fizyczna deformacja rzeczy staje się widowym znakiem deformacji rzeczywistości poddanej poznaniu. Najbardziej spektakularnym przykładem motywu rozkładającej się materii jest motyw sera gorgonzoli (Bersani 1), który pojawia się u Gaddi już w pierwszej powieści *La Meccanica* z roku 1929, w której czytamy jeden z pierwszych, później wielokrotnie powtarzanych, szczegółowych opisów:

[...] gorgonzola, łakomy, tłusty, ostry, pożądany i podziwiany przez wzgląd na zielone cudowności zawartych w nim rozwichrzonych włosów Wenery, obśliniony, żarłocznie zjadany w polencie lub z chlebem pośród gulgotu wina płynącego przez nabrzmiąłą tętnicę szyjną [...] (489).¹³

W kolejnych utworach Gadda umieszcza swój ulubiony włoski ser pod innymi nazwami. I tak w opowiadaniu *Viaggi del Gulliver cioè del Gaddus* pojawia się jako *borbonzola*, i jest przedstawiony jako „rodzaj ekskrementu o aromacie kończyn, z niebieskozielonym grzybnym żyłowaniem” (955). Natomiast w *Poznawaniu cierpienia* pojawia się jako

13 Tłumaczenie autorki.

[...] dwie wspaniałe porcje crocosuolo. (Jest to rodzaj maradagalskiego roquefortu, nieco mniej dojrzałego: tłusty, pikantny, śmierdzący tak, że Azteka doprowadziły do wymiotów, z bogatymi pokładami ciemnozielonej pleśni w haniebnie popękanych ścianach, doskonały [...] do żucia całymi kwadransami pod postacią brudnej papki pod czerwone wino [...]) (24).

Przedmioty zajmują w świecie przedstawionym Gaddy bardzo ważne miejsce, co jest wynikiem skomplikowanej relacji pisarza z rzeczywistością. Filozoficzna wizja tej rzeczywistości nakazywała pisarzowi postrzeganie jej jako całości: jako kłębka czy splotu powiązań pomiędzy współzależnymi elementami. Opis rzeczywistości implikował natomiast streszczenie i ujęcie wszystkich tych relacji, bez orzekania o ich hierarchii, począwszy od tych najmniej stabilnych. Z tego też powodu Gaddiańskie opisanie świata jest właściwie przedstawieniem nie stanu, lecz stawania się rzeczy. Jeden z największych włoskich egzegetów Gaddy, Gian Carlo Roscioni stwierdził nawet, że „Gadda nie tyle nazywa przedmioty i rzeczy, ile zaskakuje je w trakcie powstawania i daje świadectwo ich prowizorycznemu istnieniu” (3)¹⁴. Pisarz koncentrował się zatem na dynamicznym aspekcie rzeczywistości, czyniąc statyczne na pozór przedmioty elementem ruchliwej przestrzeni, w której funkcjonują. Gadda podkreślał ten płynny i dynamiczny aspekt rzeczy w kolejnym swoim eseju literacko-filozoficznym, *I viaggila morte*, mówiąc:

Rzeczy, zdarzenia, przedmioty nie mają znaczenia jako takie, zamknięte w otocze indywidualnej powłoki, zasklepione w kręgu swego widocznego konturu (Spinoza użyłby terminu „atrybut”): mają znaczenie w oczekiwaniu tego, co po nich nastąpi, albo w odwołaniu do tego, co je poprzedziło i określiło (126).

Rzeczy są zatem materią, która nabiera znaczenia tylko poddana porządkującemu Logosowi i tylko w odniesieniu do swej przeszłej i przyszłej historii.

Przedmioty są ucieleśnieniem historii, tej społecznej, ale również chemicznej i biologicznej historii naturalnej, tak jak jawi się ona w *Pasztecisku* pod postacią klejnotów: „Były to szlachetne kamienie, rubiny, migotliwe jak widać, ukształtowane i powstałe w początkowych tysiącleciach świata” (126). Ważne, że to czym są w danym momencie szlachetne kamienie w powieści, jest tylko realizacją jednej z wielu możliwości, która usuwa na bok wiele innych, będących częścią ich historii hipotetycznej, możliwej, ale niekoniecznie zrealizowanej (Roscioni 127).

Przedmiot, żeby zaistnieć i wydobyć się z chaosu relacji, musi zostać opisany najdokładniej, w swej formie, kolorze, funkcji, umiejscowieniu: stąd osławiony geometryzm Gaddy. Im bardziej bowiem chaotyczny jest świat przedmiotów, tym silniejsza jest potrzeba uporządkowania ich, odnalezienia wymiernej, namacalnej, sprawdzalnej zasady porządkującej. Rzeczy można dekomponować w opisie, docierając do najmniejszych ich części składowych, do molekuł. To jest spojrzenie mikroskopowe. Z drugiej jednak strony istnieje także u Gaddy perspektywa teleskopowa, umieszczająca każdy pojedynczy przedmiot w sieci relacji i współzależności z innymi przedmiotami, tak by tworzyły one nieskończoną sieć (Rinaldi 5).

14 Cytat w tłumaczeniu Aliny Kreisberg, pochodzący z przywołanego uprzednio numeru monograficznego *Literatury na Świecie* 1–2/2013, s. 125.

Niektóre z przedmiotów pojawiających się w prozie Gaddy mają znaczenie symboliczne. Pełnią one rolę toposów ponieważ są w dziele pisarza obecne w sposób stały i nawracający. Należą do nich biżuteria i pieniądze (oraz wszelkie dobra materialne). Biżuteria jest w pisarstwie Gaddy toposem szczególnie nasyconym symbolicznym, podskórnym i niemal psychoanalitycznym¹⁵ znaczeniem. Jej rola w tekście może być interpretowana na dwa sposoby. Z jednej strony rozmaite precjoza stają się symbolem niespełnionego aktu seksualnego. Jest tak w przypadku takich bohaterek jak pani Menegazzi, Liliana Balducci (*Pasztecisko*), pani Ciampanini (*Sroka złodziejka*), czy męskiego protagonisty *Paszteciska* – Valdareny. Z drugiej strony natomiast precjoza rodzinne, a w szczególności sygnety rodowe, są znakiem rodowej biologicznej ciągłości, dziedzictwem, które powinno ocalić z przeróżnych katastrof życiowych, na które okrutne przeznaczenie naraża szlachetną dynastię. Klejnoty są także doskonałym przykładem systemu relacji, ponieważ, skoro zostały ukształtowane w początkowych tysiącletniach świata, koncentruje się w nich historia, chemiczna i mineralogiczna, zlewająca się z historią ziemi.

Dla Lilianny Balducci, tragicznej bohaterki *Paszteciska*, obdarowywanie biżuterią kolejnych służących, które uważała za siostrzenice, było gestem symbolicznym, rodzajem nieświadomej ofiary przebłagalnej wobec bogów płodności, poprzez którą bohaterka zamierzała wyprosić największą łaskę: dziecko (Amigoni 116). Bezpłodna bohaterka stworzyła skomplikowany rytuał adopcji i obdarowywania, który jednak okazał się nieskuteczny, co doprowadziło nieszczęśliwą kobietę niemal na skraj szaleństwa. Ostatnia desperacka próba zostania matką popchnęła ją do ofiarowania swemu młodemu kuzynowi Valdarenie przepięknego klejnotu rodzinnego w zamian za syna, który miałby się narodzić z jego przyszełego małżeństwa.

Kolejna z bohaterek powieści, pani Menegazzi, jest absolutnym przeciwieństwem romantycznej Lilianny. Wdowa, zamieszkująca, tak jak signora Balducci, kamienicę nurworyszów przy via Merulana 219, jest jedną z serii negatywnych bohaterek kobiecych, które sam Gadda określał jako gęsi. Sfrustrowana i samotna, żyła owładnięta obsesją potencjalnej i wyczekiwanej napaści, która, jak sądziła, miała się niechybnie dokonać na jej osobie, a której jej niezaspokojona kobiecość bardziej czy mniej świadomie przypisywała *un movente sessuale* – erotyczną motywację. Jej „długie oczekiwanie domowej agresji” oraz „postawa potencjalnej ofiary” (31) nie było niczym innym, jak tylko oczekiwaniem na męskiego dominatora czy dominującego samca. Zaś jej niewytłumaczalny zwyczaj pozostawiania w miejscach najbardziej nieoczekiwanych co cenniejszych klejnotów był, zdaniem Don Ciccio (głównego bohatera powieści, policjanta zajmującego się śledztwem w sprawie kradzieży i morderstwa) swoistym zaproszeniem dla potencjalnego sprawcy, który w końcu objawił się rzeczywiście. Istotnie bowiem, pani Menegazzi stała się ofiarą kradzieży z włamaniem *manu armata*.

15 Ze względu na osobowość autora jak i charakter jego twórczości niezmiernie nasycony bardzo osobistymi wątkami autobiograficznymi pisarstwo Gaddy stało się wdzięcznym przedmiotem interpretacji psychoanalitycznych. Por.: Amigoni, Ferdinando. *La più semplice macchina. Lettura freudiana del Pasticcaccio*, Bologna: Il Mulino, 1995; a także Gioanola, Elio. *L'uomo dei topazi. Interpretazione psiconalitica dell'opera di C.E. Gadda*. Milano: Librex, 1987.

Ten sam motyw kradzieży klejnotów pojawia się również w opowiadaniu *Quando Girolamo ha smesso...* Bohaterka, bardzo podobna do pani Menegazzi z *Paszteciska*, zwraca się ze swoich pragnień w formie swoistego solilokwium:

‘moje brylanty’ – i strach – nadzieja że zostaną jej wyrwane z uszu, z ewentualnym uszkodzeniem płatka – przez męską drapieżną rękę, jest jednym z najbardziej łakomych i skrytych wyobrażeń damy błyszczącej klejnotami [...] Również sześćdziesięciolatka raduje się, raduje wewnątrz i długo, z upodobaniem [...] marząc całymi popołudniami, że pojawi się w końcu mężczyzna, nagły i brutalny [...], rozrywając delikatny płatek ucha, jej ucha, ucha damy i jednocześnie ucha biednej, bezbronnej samotnej kobiety. (304–305)¹⁶

Poprzez bezpośrednie definiowanie stanu ducha bohaterki („strach – nadzieja”, „łakome i skryte wyobrażenia”) oraz poprzez hiperbolizacje opisu hipotetycznego agresora („męska drapieżna ręka”, „mężczyzna nagły i brutalny”), a także poprzez powtórzenia, Gadda w dość jednoznaczny sposób ironizuje na temat podświadomych pragnień samotnej wdowy, znajdujących ujście w neurotycznym strachu i pragnieniu zarazem bycia ofiarą agresji, której pretekstem miałyby się stać cenne precjoza.

Inne znaczenie ma motyw klejnotów w najbardziej autobiograficznej, napisanej po śmierci matki, powieści *Poznawanie cierpienia*. W stosunkach między głównymi bohaterami, matką (Signora) i synem (Gonzalo), cenne kolczyki stają się symbolem prestiżu i pamiątką po mężu – dla niej, oraz znakiem wyrzeczeń i nieusprawiedliwionych zbędnych wydatków, a także nigdy nie zaznanej matczynej troski – dla niego. Dlatego stają się, na równi z inną nieudaną inwestycją rodzinną – plantacją gruszek, powodem nieopanowanych wybuchów złości Gonzala :

A czasami niespodzianie ryczy jej prosto w twarz, że kosztują pięć tysięcy pesos, pięć tysięcy pesos! ryczy, te brylanty ...i że oni cierpieli głód i chłód przez gruszki i [...] i mówi, że kobiety to bestie, co noszą na sobie brylantów za pięć tysięcy pesos, [...] (52).

Amplifikacją motywu klejnotów rodowych jest motyw pieniędzy, który powraca w prozie Gaddy z zadziwiającą częstotliwością, w kontekstach kryminalnych: kradzieży, wyłudzenia czy zbrodni. We wspomnianym wyżej *Pasztecisku* motywem straszliwej zbrodni było bogactwo ofiary, pięknej Liliany, a przedmiotem wcześniejszej o kilka dni kradzieży na szkodę wdowy Menegazzi były jej osławione klejnoty. Ten sam motyw pojawia się także w krótkim opowiadaniu *Un inchino rispettoso*, którego bohaterka, stara lichwiarka zostaje zamordowana, a łupem mordercy pada jej biżuteria. Także w *Poznawaniu cierpienia* prawdopodobnym motywem śmierci Signory były jej brylanty.

Motyw pieniędzy i gromadzenia ich pojawia się także u Gaddy w kontekście krytyki znienawidzonych drobnomieszczańskich nawyków. Jeden z najbardziej bezlitosnych obrazów odnajdujemy w opowiadaniu *Małżeństwa z rozsądku*. Bezdzienny i bardzo majątny mediolańczyk Beniamino Venarvagli zaaranżował małżeństwo swego stryjecznego wnuka Giuseppa z Adelajdą Carpioni w tym tylko celu, by uchronić swój majątek, Substancję, przed przerażającą wizją podziału spadkowego. Strażniczką Substancji miała zostać przyszła żona Adelajda, wybrana dla swych przymiotów, była to bowiem kobieta

16 Tłumaczenie autorki.

„chytra na pieniądze, nieustępliwa, pedantyczna i zatwardziała” (228), czyli całkowite przeciwieństwo utracjusza Giuseppa. Postać Adelajdy to kolejna bohaterka – przedstawicielka klasy średniej, będąca ucieleśnieniem jej wszystkich przywar, tak przez Gadę znienawidzonych: roztropności i oszczędności. Najskrytszym i największym pragnieniem dziadka Beniamina była ochrona Substancji, powierzając zaś pieczę nad nią zapobiegliwej Adelajdzie, pragnął „uratować za wszelką cenę jedność posiadania, to jest konsystencję majątkową, odprowadzając jej całość na głowę Jednego i unikając Mnogości [...]” (233). Całe życie Beniamina Venarvagli zostało poświęcone skrupulatnemu nabywaniu, pomnażaniu i przechowywaniu kapitału. Starzec był obsesyjnie przywiązany do każdego z należących do niego przedmiotów i każdy z nich katalogował, opisując w odpowiednim notesie skrótem pięciu p., podkreślając, że są one w jego „prywatnym, prawowitym, prawomocnym, personalnym posiadaniu” (236).

Ten sam motyw posiadania i niepodzielnego panowania nad materialnymi dobrami jako wyznacznik jakości życia jest obecny również w powieści *Poznanie cierpienia*. Akcja powieści Gaddy jest umiejscowiona w Maradagalu, nieistniejącym kraju Ameryki Południowej, który jest jednak w istocie metaforą rodzinnej Brianzę autora. Tam przedmiotem obsesyjnego pragnienia posiadania jest rodzinna willa. Szacowna acz zubożała rodzina Pirobutirro szczyli się wystawnym i drogim domostwem, na zbudowanie i utrzymanie którego zostały przeznaczone nie tylko wszystkie rodzinne oszczędności, lecz także zaciągnięto długi. Po śmierci ojca rodziny, wdowa po nim nie chce słyszeć o pozbyciu się kłopotliwego spadku, pragnąc podtrzymać chwiejący się już od dawna ekonomiczny prestiż rodziny. Staje się to powodem nie tylko częstych napadów wściekłości rozżalonego syna Gonzala, ale także prawdopodobną przyczyną śmierci samej Signory, bowiem plotki o jej bogactwie mogły zachęcić nieznanego sprawcę do napadu na samotną starą kobietę, zamieszkujejącą duże i niestrzeżone domostwo.

Rzeczy w prozie Gaddy nie są pretekstem czy przyczynkiem reifikacji – uprzedmiotowienia ludzkiego bohatera. Są stawiane na równi z postaciami, jako wynik jedyne go w swoim rodzaju splotu okoliczności i materializacji w określonej formie, na równi z człowiekiem. Tak dzieje się w powieści *To ohydne pasztecisko z ulicy Merulana*. Nawet jeśli opis ciała Liliany Balducci rozpoczyna się rozpaczliwym stwierdzeniem: „ta rzecz straszliwa...” (52), porównanie bohaterki do przedmiotu nie ma na celu odebrania jej cech ludzkich – wręcz przeciwnie. Przedmiot opisu – ciało Liliany, jest dla oglądającego go Don Ciccio¹⁷ źródłem tak silnych emocji, że zachowanie bezstronności i rzeczowości staje się niemożliwe w odniesieniu do Liliany – osoby. Bohaterka zostaje więc opisana jako przedmiot, jednak szczegółowość i właściwość opisu wzmagają napięcie narracyjne, uwypuklając nie aspekt materialny, lecz głęboko ludzki: „Ciało nieszczęsnej Liliany leżało bowiem w pozycji haniebnej [...], jakby ktoś chciał odsłonić zachwycającą *bier* desusów lub zamierzał zbadać stopień ich nieskazitelności” (52)¹⁸. Cały szczegółowy

17 W scenie opisu miejsca zbrodni nie tylko perspektywa Don Ciccio, prowadzącego śledztwo jest filtrem narracyjnym. Opis ciała Liliany jest poprowadzony w wielu punktów widzenia wielu innych postaci (inni policjanci, sąsiedzi, kuzyn Valdarena), co daje wrażenie fragmentaryczności i dynamizmu. Por. (Bertoni 142–150).

18 Przekład Anny Wasilewskiej.

opis jest utrzymany w lirycznym, niemal patetycznym tonie. Narrator wskazuje na „niezwykłą biel skóry”, która utraciła już „ciepły koloryt” przywodząc na myśl „chłód sarkofagów” i „nieme przybytki”. Fragment *Paszteciska* poświęcony oględzinom miejsca zbrodni po zamordowaniu Lilianny Balducci jest również najlepszym przykładem tego, co zostało zdefiniowane jako język paroksyzmu¹⁹. Gadda tworzy ten rodzaj ekspresji dla jak najwierniejszego odwzorowania rzeczywistości zarówno fizycznej jak i psychologicznej. Jest to język zdeformowany, odbiegający od norm, posługujący się zwielokrotnioną synonimią, zapożyczeniem, kalką językową i neologizmem, dialektem i żargonem²⁰. Celem takiego użycia języka jest dysonans i dysharmonia, czyli oddanie tego, co najbardziej interesowało pisarza jako narratora: opis poznawczego chaosu świata. Odczytanie i zrozumienie owego chaosu wymaga ze strony czytelnika szczególnej uwagi, szczególnego zaangażowania, ponieważ taka koncepcja rzeczywistości stawia na równi opis dwóch kawałków sera i opis ciała głównej bohaterki *Paszteciska* (Rinaldi 2).

Rzecz materialna ma bowiem u Gaddy godność, osobowość niemal, znaczenie niezaprzeczalne – ontologiczne, historyczne i biologiczne. Gadda nobilituje istnienie rzeczy, zauważa ich znaczenie, oddając im niejako głos jako pierwszoplanowym bohaterom, podmiotom, a nie przedmiotom opisu. Stoi to w sprzeczności z tradycyjnym antropocentryzmem literatury, która ma raczej tendencję do posługiwania się personifikacją, nadawaniem rzeczom ludzkich właściwości dla uwypuklenia wagi i znaczenia samego człowieka. Gadda natomiast podważa tożsamość współczesnego człowieka, opartą raczej na negowaniu wagi przedmiotów, na sprowadzaniu ich do roli akcesoriów i ośmieszaniu ich języka (Mizerkiewicz 96).

Świat w utworach Gaddy jest obiektem deskrypcji, która tylko początkowo miała być naturalistyczna, a która jednak bardzo szybko stała się przedstawieniem antyrealistycznym i ze wszech miar subiektywnym. Zabiegi stylistyczne takie jak lista, katalog, wyliczenie, nagromadzenie elementów, znaczenie przypisywane detalom powinny być służyć odwzorowaniu rzeczywistości materialnej, w której wszystkie elementy mają ten sam status ontologiczny. Rezultatem zastosowania takich zabiegów jest więc także rozbitcie samej struktury narracji. Stosowana przez Gaddę literatura katalogu rozwija bowiem partie opisowe (Bertoni 141), wzmacniając znaczenie pauzy, dygresji, parateksu, czy nawiązania intertekstualnego (Verbaro 125). Powstaje w ten sposób popękany, fragmentaryczny i częściowy obraz świata, ponieważ w gąszczu detali zostaje utracona wizja harmonijnej całości.

Świat taki poddaje się wieloaspektowemu oglądowi, który zdolny jest wydobyć z głębi najmniejsze, najmniej znaczące szczegóły, zwykle ukryte przed okiem naturalistycznego narratora. Klasyczna mimesis jest więc dla Gaddy czym prędzej zapomnianym punktem wyjścia, pretekstem dla krytyczno-ironicznego spojrzenia na wieloznaczną rzeczywistość, niepoddającą się jakimkolwiek próbom obiektywnego opisu.

19 W oryginale „lingua spastica”, zdefiniowany przez samego Gaddę jako język odbiegający od wszelkich uznanych norm, odległy od kanonów gramatyki i używany we wciąż nowy sposób, bo słowo może się „rozciągnąć, skrócić, zmienić miejsce [...] jak pastylka między zębami”. (*I viaggi* 83).

20 Gadda staje się mistrzem pastiszu, rozumianego nie jako naśladowanie stylu innego autora, ale jako łączenie różnych rejestrów języka. Por. (Contini, *Primo approccio* 3–10).

Niepohamowane łakomstwo, nieustające pragnienie prawdy o świecie jest z całą pewnością najważniejszą cechą pisarstwa Gaddy, lecz ten jego realizm jest nasycony wielką zdolnością artystycznego przekształcenia i deformacji, które czyni z pisarza „jednego z tych malarzy, którzy zdolni są stworzyć dzieło sztuki, mając za model parę starych butów” (Cecchi 39):

Bibliografia

- Amigoni, Ferdinando. *La più semplice macchina. Lettura freudiana del "Pasticcaccio"*. Bologna: Il Mulino, 1995.
- Arbasino, Alberto. *L'ingegnere in blu*. Mediolan: Adelphi Editore, 2008.
- Barilli, Renato. *La neoavanguardia italiana. Dalla nascita del "Verri" alla fine di "Quindici"*. San Cesario di Lecce: Manni, 2007.
- Bersani, Mauro. "Gorgonzola". *The Edinburgh Journal of Gadda's Studies*. 2008–2016. Web. 15.01.2016.
- Bertoni, Federico. *La verità sospetta. Gadda e l'invenzione della realtà*. Torino: Einaudi, 2001.
- Cecchi, Emilio. „Realismo da gran virtuoso”. *Leggere Gadda. Antologia della critica gaddiana*. Red. Arnaldo Cerccaroni. Bologna: Zanichelli, 1978. 38–42.
- Contini, Gianfranco, red. „Espressionismo gaddiano”. *Ultimi esercizi ed elzeviri (1968–1987)*. Torino: Einaudi, 1988. 95–101.
- Contini, Gianfranco, red. „Primo approccio al «Castello di Udine»”. *Quarant'anni d'amicizia. Scritti su Carlo Emilio Gadda (1934–1988)*. Turyn: Einaudi, 1989. 3–10.
- Contini, Gianfranco, red. „Introduzione alla «Cognizione del dolore»”. *Quarant'anni d'amicizia. Scritti su Carlo Emilio Gadda (1934 – 1988)*. Turyn: Einaudi, 1989. 15–35.
- Eco, Umberto. „Prolusione”. *Il Gruppo '63 quarant'anni dopo. Atti del Convegno 8–11 maggio 2003*. Red. Renato Barilli, Fausto Curi, Niva Lorenzini. Bologna: Edizioni Pendragon, 2005. 20–43.
- Ferrero, Ernesto. *Invito alla lettura di Carlo Emilio Gadda*. Mediolan: Mursia, 1972.
- Gadda, Carlo Emilio. *Pożar na ulicy Keplera*. Tłum. Halina Kralowa. Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy, 1974.
- Gadda, Carlo Emilio. „Małżeństwa z rozsądkiem”. *Pożar na ulicy Keplera*. Tłum. Halina Kralowa. Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy, 1974. 223–255.
- Gadda, Carlo Emilio. *I viaggi la morte*. Mediolan: Garzanti Editore, 1977.
- Gadda, Carlo Emilio. *Poznanawanie cierpienia*. Tłum. Halina Kralowa. Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy, 1980.
- Gadda, Carlo Emilio. „Meditazione milanese”. *Opere. Scritti vari e postumi*. Mediolan: Garzanti Editore, 1993. 614–894.
- Gadda, Carlo Emilio. „La Meccanica”. *Opere. Romanzi e racconti*. T.2. Mediolan: Garzanti Editore, 1994. 461–589.
- Gadda, Carlo Emilio. „Quando Girolamo ha smesso...”. *Opere. Romanzi e racconti*. T.1. Mediolan: Garzanti Editore, 1994. 301–342.
- Gadda, Carlo Emilio. „Fuga a Tor di Nona”. *Opere. Romanzi e racconti*. T.2. Mediolan: Garzanti Editore, 1994. 979–985.

- Gadda, Carlo Emilio. „*Viaggi del Gulliver cioè del Gaddus*”. *Opere. Romanzi e racconti*. T.2. Mediolan: Garzanti Editore, 1994. 955–966.
- Gadda, Carlo Emilio. „To ohydne pasztecisko z ulicy Merulana”. Trad. Alina Kreisberg. *Literatura na świecie* 1/2 (2013) : 5–83.
- Gadda, Carlo Emilio. „Note alla «Novella seconda»”. *Opere. Romanzi e racconti*. T.2. Mediolan: Garzanti Editore, 1994. 1317–1319.
- Gadda, Carlo Emilio. *Per favore mi lasci nell'ombra. Interviste 1950–1972*. Red. Claudio Vela. Mediolan: Adelphi, 1993.
- Guglielmi, Angelo, red. „Avanguardia e sperimentalismo”. *Il romanzo e la realtà. Cronaca degli ultimi sessant'anni di narrativa italiana*. Milano : Bompiani, 2010. 59–69.
- Lisa, Tommaso. *Le poetiche dell'oggetto da Luciano Anceschi ai Novissimi. Linee evolutive di un'istituzione della poesia del Novecento*. Florencia: Firenze University Press, 2007.
- Luperini, Romano. *La fine del postmoderno*. Neapol: Alfredo Guida Editore, 2005.
- Mizerkiewicz, Tomasz. „Kosmiczne mdłości czyli o przyczynach milczenia rzeczy w kulturze współczesnej”. *Człowiek i rzecz. O problemach reifikacji w literaturze, filozofii i sztuce*. Red. Seweryna Wyślouch, Barbara Kaniewska. Poznań: Wydawnictwo UAM, 1999.
- Rinaldi, Rinaldo. „Oggetti”. *The Edinburgh Journal of Gadda's Studies*. 2008–2016. Web. 15.01.2015.
- Roscioni, Gian Carlo. *La disarmonia prestabilita. Studi su Gadda*. Turyn: Einaudi, 1995. Trad. Alina Kreisberg. „Dysharmonia przedustanowiona”. *Literatura na Świecie* 1/2 (2013) : 125–151.
- Ugniewska, Joanna. „Eseistyka Gaddy, Manganellego, Calvina – w stronę postmodernizmu”. *Literatura na świecie*. 1/2 (1994): 264–268.
- Ugniewska, Joanna, red. „Powieść eksperymentalna. Dziedzictwo Gaddy i Gruppo '63”. *Historia literatury włoskiej XX wieku*. Warszawa: PWN, 2001. 299–311.
- Verbaro, Caterina. *La cognizione della pluralità. Letteratura e conoscenza in Carlo Emilio Gadda*. Florencia: Le Lettere, 2005.
- Weber, Luigi. *Con onesto amore di degradazione. Romanzi sperimentali e d'avanguardia nel secondo Novecento italiano*. Mediolan: Il Mulino, 2007.