How to reference this article

Płaszczewska, O. (2016). Niebieska sukienka, język konwenansów i tłumaczenie juveniliów. Wokół *Fra si all'innamorata* Cesarego Pavese. *Italica Wratislaviensia*, 7, 145–161.
DOI: <http://dx.doi.org/10.15804/IW.2016.07.08>

Olga Płaszczewska
Uniwersytet Jagielloński
olga.plaszczewska@uj.edu.pl

NIEBIESKA SUKIENKA, JĘZYK KONWENANSÓW I TŁUMACZENIE JUWENILIÓW. WOKÓŁ *FRASI ALL'INNAMORATA* CESAREGO PAVESE

A BLUE DRESS, THE LANGUAGE OF THE PROPRIETIES, AND JUVENILIA IN TRANSLATION. SOME REMARKS ON THE “FRASI ALL'INNAMORATA” BY CESARE PAVESE

Abstract: The main purpose of the essay is to present one of the juvenilia by Cesare Pavese as a coherent text worth of being diffused. For this reason, the poem “Frasì all’innamorata” (1930), in its original version, opens the essay. The interpretation of the text is undertaken to show both its literary and cultural inspirations (W. Whitman, G. Gozzano, psychoanalysis) and dominant artistic strategies (transforming poetry into prose, playing with colloquial speech and linguistic clichés). Moreover, the presentation of possible difficulties in translation of the poem leads to a reflection on the themes of Pavese’s poetry such as solitude, a lack of love, anxieties caused by human physicality, alienation, and disapproval of superficiality in interpersonal relations. The Polish version of the poem acts as a final proposal of its reading.

Keywords: Cesare Pavese, translation, intertextuality, themes in poetry

Fraasi all'innamorata to jeden z utworów odnalezionych i wydanych z rękopisu przez badaczy twórczości Pavese (1908–1950) jako element poetyckich „pradziejów” pisarza (Masoero, 2014, s. XLV)¹. Zalicza się do nich *inedita* i utwory rozproszone, napisane przed wrześniem 1930 r., czyli zanim powstał wiersz *I mari del Sud* (*Morza Południowe*) (Pavese, 2013, s. 10–17). Autor uznawał *Morza Południowe* za swoją pierwszą wartościową wypowiedź poetycką i początek dojrzalej twórczości², dlatego ten utwór otwiera kolejne edycje tomiku *Lavorare stanca* (*Praca męczy*). Jak wynika z ustaleń wydawców, niewiele wcześniej, bo w sierpniu 1930 r., napisane zostały *Fraasi all'innamorata*. Warto podjąć próbę interpretacji tego wiersza zarówno ze względu na wartość artystyczną, jak poruszaną tematykę.

Utwór rozpoczyna się jak dramatyzowane za pomocą *praesens historicum* opowiadanie. Taki kształt wypowiedzi literackiej nie jest przypadkowy – wynika z narastającej fascynacji Pavese twórczością Walta Whitmana (jego dziełom poświęcił pracę magisterską, napisaną pod kierunkiem Francesca Neriego), od którego Włoch przejmuje ideę zacierania granic między poezją a prozą (Mondo, 1973, s. 8–14). Monolog podmiotu lirycznego jest więc, na wzór poezji Whitmana, oszczędny w tradycyjne środki artystyczne i, zgodnie również z modelem języka proponowanym przez Guida Gozzana (Mondo, 1964, s. 3–21), świadomie imituje prozę (zarówno na poziomie objętości wersu, jak składni i frazeologii, nawiązujących do języka potocznego). Podkreślić należy, że większość tego rodzaju nawiązań intertekstualnych musi w przekładzie zaginać. O ile łatwiejsze, z racji stale rozwijającego się w Polsce zainteresowania twórczością Whitmana (Skwara, 2010, 2014), wydaje

¹ Pierwszej transkrypcji dokonał biograf pisarza, Lorenzo Mondo; wiersze znalazły się w wyborze poezji pod redakcją Mariarosy Masoero (Pavese, 2014; 1. wyd. 1988). Terminem *preistoria* posługuje się Masoero w odniesieniu do wierszy poprzedzających zbiór *Lavorare stanca*.

² „Od momentu napisania *Mórz Południowych*, gdzie po raz pierwszy wypowiedziałem się w sposób precyzyjny i absolutny, zacząłem konstruować postać duchową, której już nigdy nie byłem w stanie świadomie czymś zastąpić, pod groźbą całkowitej jej negacji i zakwestionowania każdego mojego przyszłego hipotetycznego zrywu” [6/10/1935] (Pavese, 1972, s. 48).

się zauważenie u Pavese go inspirowanych twórczością Amerykanina rozwiązań stylistycznych, których celem jest tworzenie jasnej i „obiektywnej” poezji (Mondo, 1973, s. 15)³, o tyle niewielka popularność poezji Gozzana wśród odbiorców polskich sprawia, że niemożliwe wydaje się, na przykład, rozpoznanie sytuacji ryzykownego obyczajowo spaceru młodej dziewczyny w męskim towarzystwie jako aluzji do jego *La signorina Felicita ovvero Felicità* albo dostrzeżenie w rekwizycie, jakim jest filcowy kapelusz („il caschetto di feltro”), spod którego spogląda bohaterka, nawiązania do typowej dla poetyki Gozzana wrażliwości na kobiecą odzież (Mondo, 2011, s. 259).

Dominujący w wierszu Pavese czas teraźniejszy okazuje się narzędziem uniwersalizującym przekaz: to dzięki niemu przesłanie *Fraasi all'innamorata* zyskuje ponadczasowy wydźwięk. Podkreślić należy, że utwór Pavese go nie jest wierszem miłosnym, ale ironiczną refleksją nad samotnością jako przyczyną i skutkiem graniczącego z rozpaczą smutku. Monolog wewnętrzny, stanowiący kanwę tekstu, przeplatany jest przytoczeniami urywków wypowiedzi dwojga rozmówców (albo dwóch wcieleń samotności), wyrażanych zarówno w mowie niezależnej („«E la nostra avventura?»”), „«vuoi morire stanotte?»”), jak pozornie zależnej („al caffè non andiamo perché odiamo la folla”). Dla Pavese go taka technika konstruowania wypowiedzi potwierdza immanentny związek poezji i prozy z dramatem: „Czy to nie to samo, że postać, która mówi, jest jedna lub że jest ich więcej?” – będzie pytał retorycznie po latach (Pavese, 1972, s. 126). We *Fraasi all'innamorata* celowa konwencjonalność przytaczanych zdań ukazuje niemożność kontaktu między rozmówcami, eksponując równocześnie wyobcowanie „ja” monologującego.

³ Są to przede wszystkim zastosowanie języka potocznego (elementy dialektalne pojawiają się w dojrzałej twórczości Pavese go jako skutek jego zainteresowania obecnością *slangu* w literaturze amerykańskiej, której był oddanym czytelnikiem i tłumaczem; Guiducci, 1979, s. 43–50), rezygnacja z rymu, rozszerzenie miary wersowej, polifonizacja wypowiedzi lirycznej, jak dzieje się, na przykład, w *Out of the Cradle Endlessly Rocking* (*Z rozkołysanej na wieki kołyski*) z cyklu *Sea-drift* (*Prąd morski*) Whitmana (1992, s. 186–197).

Iluzoryczny dialog (i towarzyszący mu zespół zachowań i napięć) stanowi przedmiot analizy psychologicznej, jaką okazuje się narracyjne wyznanie podmiotu lirycznego. Mogłoby się wydawać, że *Fraasi all'innamorata* to wyznanie czynione bez maski, podporządkowana zasadzie bezwzględnej szczerości relacja ze spotkania mężczyzny z interesującą go młodą kobietą. Mocno akcentowana różnica poziomu inicjacji zdradza, że w starannie budowanym portrecie „ja” lirycznego występują, obok wyraźnych elementów autokreacji, także rozpoznawalne wątki autobiograficzne⁴. Ich wykorzystanie nie jest przypadkowe, ale – jak można wnioskować na podstawie zapisków Paveseego w dzienniku – stanowi konsekwentnie stosowaną strategię twórczą. W 1937 r. autor *Lavorare stanca* wyzna, że uważa autobiograficzność własnej poezji za literackie dziedzictwo „powieści obiektywnej”, wzorowanej na pisarstwie Benvenuto Celliniego i Daniela Defoe (Pavese, 1972, s. 125). Natomiast przejawów tendencji autokreacyjnych dopatrzyć się można w powracających (z dystansem, stopniowo zmniejszanym przez zastąpienie zaimka trzeciej osoby – drugą) frazach „So di lei...”. Ich dwukrotne powtórzenie i wprowadzenie później formy „so di te” służy wzmocnieniu wizerunku podmiotu poetyckiego nie tyle jako uwodziciela (choć uwiedzenie

⁴ Badacze wiążą *Fraasi all'innamorata* z przelotną miłostką Paveseego z lata 1930, której śladem są listy do dziewczyny o imieniu Dina (Masoero, 2014, s. LII). Przesłanie wiersza faktycznie pokrewne jest godnej przytoczenia treści listu z 24 lipca. „Bambolina mia”, pisze w nim Pavese, „se tu fossi una di quelle signorine stupide, di famiglia, che non sanno nulla della vita e pretendono di fare le civette, io fingerei d'essere innamoratissimo e sarebbe finito. Ma tu sei una ragazza buona, che sai già bastare a te stessa e che hai sofferto nell'esistenza quanto occorre per capire ciò che è sincero e ciò che è serio. Noi non ci amiamo, Dinah [...]. Ci cerchiamo, così, per simpatia, per un qualche interesse che ognuno di noi crede di trovare nell'altro – io in te vedo una bambina bella intelligente e che ama i baci [...]. Io non so se ti amo, e certo se tu mi lasciassi ora, non ne morirei. Vedi, sono sincero. Ma ti voglio del bene, bambolina, e a non vederti più, a non baciarti più, sarei triste. Molto triste [...]”. *A Dina, Torino, 24 luglio 1930*, (Pavese, 1966, s. 88–89). Jednak ten sam poetycko przepracowany temat „nie-miłości” (kaprysu, miłostki) wydaje się zdecydowanie mniej cyniczny niż wypowiedź epistolarna, w której, jak komentuje Lorenzo Mondo, „l'atteggiamento disincantato da uomo vissuto, il vago populismo [...] valgono soltanto a mettere in risalto l'insicurezza e le ragioni capziose di Pavese” (Pavese, 1966, s. 88).

jest celem relacjonowanych działań – „un giorno forse sarai mia”), ile jako znużonego życiem *intenditore di donne* (znawcy kobiet), którego niepozbawione goryczy („ma sono solo e sempre sarò solo”) doświadczenie pozwala przewidywać zachowania, reakcje i potrzeby towarzyszek, mocno zresztą infantylizowanej. Znajomość kobiet nie jest tożsama z rozmiłowaniem w nich, lecz stanowi jedną z form „misoginismo virile” (męskiego mizoginizmu), typowego dla wczesnej twórczości Pavese (Mondo, 1973, s. 36). Podmiot liryczny *Fra si all’innamorata* przybiera pozę człowieka zdystansowanego emocjonalnie również wobec własnych przeżyć. O tym, że jest to jednak wyłącznie poza, świadczy powracający jak refren wątek samotności jako stanu pożądanego i świadomie wybieranego oraz projektowanie doznawanych stanów – zwłaszcza smutku – na współuczestniczkę dialogu.

Infantylizacja „ty” lirycznego dokonuje się na kilku poziomach. W monologowej narracji i apostrofach towarzyszka spaceru nazywana jest głównie „bambina” niekiedy „bella bambina”. Rzeczownik nie dotyczy dziecka (choć sugeruje różnicę wieku lub doświadczenia między obserwatorem a obserwowanym), lecz osoby dorosłej (którą można by uznać za przedstawicielkę „galerii gminnych profesji”, przewijających się na kartach późniejszego *Lavorare stanca*; Mondo, 1973, s. 27). Sygnalizuje jej niedojrzałość i, ewentualnie, nieśmiałość (Devoto i Oli, 1995, s. 198), a także protekcyjny (mimo że maskowany czułością) stosunek mówiącego do tak charakteryzowanej kobiety. Polszczyzna proponuje w takim przypadku określenia „dziewczynka” (z nasuwającym się epitetem „śliczna”), „dziecko” (użycie tego słowa podkreślałoby dystans między „ja” a „ty”). W tekście oryginalnym bohaterka tylko dwukrotnie wymieniona zostaje jako „la compagna”. Dzieje się to w sytuacji zintensyfikowanego kontaktu fizycznego (przytulenie), co sugeruje, że relacja partnerstwa między interlokutorami możliwa jest jedynie na poziomie cielesności, związek intelektualny i uczuciowy nie jest możliwy i, jak wynika z powtarzanych przez podmiot deklaracji na temat permanentnej samotności („sono solo, / solo come sarò fino alla morte”)⁵,

⁵ Lorenzo Mondo (1973, s. 36) zwraca uwagę, że do zmiany sposobu postrzegania i wartościowania samotności dochodzi dopiero w tytułowym wierszu ze zbioru

najwyraźniej nie wchodzi w rachubę. Dziecinność „ty” nie jest wyłącznie kwestią przyjętej przez podmiot perspektywy. Ujawnia się bowiem w przytaczanych wypowiedziach bohaterki: są to konwencjonalne wyrazy zachwyty („Com’è bello!... [Po] Stasera è un cristallo”), pretensjonalne wykrzyknienia („Le colonne di luce...”; „pare quasi [...] la spiaggia del mare”), lub stereotypowe repliki miłosnego flirtu (na prowokację „E la nostra avventura?” odpowiedź brzmi, rzecz jasna, „La nostra avventura è diversa, ci lasceremo noi”). Ich przewidywalność i naiwność można by uznać za sygnał niedojrzałości rozmówczyni do jakiegokolwiek wymiany myśli. Należy jednak zwrócić uwagę również na to, że nie są one wyłącznie sygnałem powierzchowności relacji łączącej postaci, których głosy stają się częścią głównego monologu. Kryje się w nich także informacja o tym, że świat wewnętrzny „ty” lirycznego nie jest dostępny dla dokonującego wiwisekcji podmiotu. O towarzysze przechadzki „ja” liryczne (a za nim odbiorca) niewiele wie: należy do świata ludzi pracujących i smutnych (to jeden z *leitmotivów* poezji Pavese; Mondo, 1973, s. 27), jest w swojej fizyczności podobna do innych kobiet⁶, a przede wszystkim jest taka jak inne („so di lei quanto ho sempre saputo di tutte”), nie ma w niej nic, co mogłoby z niej czynić obiekt miłości. Ta stylizowana na doświadczenie życiem wiedza jest również częściowo wynikiem przypuszczenia, opartego na analizie zachowań, takich jak uśmiech, spojrzenie, uważne przyglądanie się, smutek lub zmieszanie.

Lavorare stanca (1934), gdzie sformułowana zostaje potrzeba podjęcia dialogu nie tylko z sobą samym („Bisogna fermare una donna / e parlarle e deciderla a vivere insieme. / Altrimenti, uno parla da solo” [„Trzeba zatrzymać kobietę, / pomówić z nią i nakłonić do wspólnego życia. / W przeciwnym razie rozmawiasz z samym sobą”]) i zapelnienia otaczającej pustki („Non è giusto restare sulla piazza deserta. / Ci sarà certamente quella donna per strada / che, pregata, vorrebbe dar mano alla casa” [„Nie powinien wystawać na pustym placu. / Na ulicy na pewno będzie ta kobieta, / która, gdy ją poprosi, założy dom”]) (Pavese, 2013, s. 36–39).

⁶ Nie ma we *Fraasi all’innamorata* graniczącej z wulgarnością dosłowności obserwacji, która uderzać będzie w wierszu *L’istinto* (*Popęd*) i innych utworach z cyklu *Lavorare stanca*. „Anche lei / come tutte le cagne non voleva saperne / ma ci aveva l’istinto” brzmi głos „człowieka z gminu”. Jarosław Mikołajewski łagodzi brutalność oryginału: „Ona również, / jak wszystkie samice, nie chciała nawet o tym słyszeć, / ale czuła popęd” (Pavese, 2013, s. 60–63).

Określenie „quasi compunta”, pojawiające się w ostatnim wersie, nie przynosi jednoznacznej diagnozy zachowania dziewczyny: przymiotnik *compunto* oznacza bowiem zarówno szczere poruszenie i wyrzuty spowodowane popełnioną winą (Devoto i Oli, 1995, s. 447) (*compunzione* to „żał za grzechy” w sensie religijnym, zmieszanie z powodu czegoś, co się zdarzyło), jak jego programowe (obłudne) okazywanie (Zingarelli, 2014). Pavese świadomie pozostawia interpretację powodów przygnębienia „ty” czytelnikowi – wieloznaczny przymiotnik może wskazywać zawstydzenie z powodu wcześniejszego pocałunku, rozczarowanie albo zasmucenie („nieplatonicznym” rozwojem sytuacji), lub skutek przemysleń, które dla odbiorcy – podobnie jak dla „ja” lirycznego – pozostają nieprzeniknione). Odbiorca domyśla się, że tytułowa „innamorata” jeszcze nie wie o sobie tyle, ile obserwujący ją mężczyzna, nie zna w takim stopniu jak on własnej cielesności. To, oczywiście, kwestia obyczajowa: wiersz pochodzi z 1930 r. i jako pretekst liryczny do rozważań nad procesem uzyskiwania przez ciało samoświadomości, przemieniającej je w *psyche* (Michalik, 2009, s. 130), wykorzystuje typową scenkę wakacyjnego *corteggiamento*. Pavese interesuje jednak nie to, co zewnętrzne (wieczorny spacer zakochanych lub zainteresowanych sobą ludzi nad wodą), ale podskórny nurt obserwowanej relacji i wpisany w nią smutek. Takie ujęcie może być echem zainteresowania pisarza rozwijającą się wówczas szybko i interesującą środowiska medyczne i artystyczne psychoanalizą⁷. We Włoszech początków literackich nawiązań do tematyki i języka psychoanalizy tradycyjnie upatruje się w powieści Itala Sveva *La coscienza di Zeno* (*Zeno Cosini*) z 1923 r. i *Gli indifferenti* (*Obojętni*) Alberta Moravii z 1929 r.

Występujący w tytule utworu wyraz *innamorata* ma kilka znaczeń. Po pierwsze, określa osobę ‘zakochaną’ (czyli ogarniętą miłością do kogoś; Zingarelli 2014). Po drugie, także związaną z kimś „miłosną obietnicą lub zażyłością” (Devoto i Oli, 1995, s. 990), a więc ‘ukochaną’. W podobnym sensie słowo *innamorata* bywa używane w odniesieniu do

⁷ Innego zdania jest Armanda Guiducci (1979, s. 113–114), która uważa, że ta dyscyplina nie wzbudzała jeszcze we Włoszech zainteresowania wystarczającego, by stać się przedmiotem dyskusji krytycznej lub elementem kulturowej mody.

przedmiotu czyichś uczuć (*l'innamorata* to po prostu 'narzeczona' [*fidanzata*] lub, bardziej potocznie i mniej zobowiązująco, 'dziewczyna'). Obydwa polskie ekwiwalenty, 'ukochana' i 'zakochana', mogłyby znaleźć się w tytule wiersza Pavesego, jednak kontekst przemawia za wyborem drugiego z nich. Rzeczownik odimiesłowowy 'ukochana' zakłada wzajemność uczucia (i jest silnie nacechowany), natomiast założeniem *Frasi* jest jednostronność relacji: dziewczyna ujawnia zaangażowanie emocjonalne, jej towarzysz komentuje relację z dystansu, „ty” liryczne to przygodna słuchaczka zwierzeń, nie obiekt miłości. Nie bez powodu czasowniki uczuć (kochać, nienawidzić) wpisane zostają w wypowiedzi kobiety lub, jeśli używa ich „ja” („non ch'io ti odì”), sprawiają wrażenie sprowokowanych przemilczanym w tekście pytaniem. Słowo 'zakochana' umożliwia wyeksponowanie nierównorzędnego stopnia zaangażowania uczestników dialogu, specyficznej rozbieżności interesów, która powoduje, że zainteresowanie „ja” lirycznego towarzyszką spaceru jest ukierunkowane erotycznie (czego dowodzi chęć oddalenia się od ludzi, poszukiwanie miejsc ustronnych sprzyjających intymności, a także – na poziomie słownym – deklaracja chwilowego braku pożądania: „Non desidero in fondo, stasera, nemmeno il tuo corpo”), a zainteresowanie „ty” – uczuciowo wyidealizowane (ze względu na niewinność i podporządkowane regułom wychowania oraz, jak się wydaje, instynktu samozachowawczego). Jednak ta uczuciowa idealizacja również okazuje się złudzeniem: zachowaniami dziewczyny także powoduje popęd, nie w pełni przez nią uświadamiany i percypowany negatywnie: „[...] al cinema neppure, perché la prima volta / siamo stati... perché... non dobbiamo più farlo, / se tanto non ci amiamo”.

Jako zakazane (sprzeczne z akceptowaną praktyką kulturową; Michalik, 2009, s. 132) odbierane są gesty czułości okazywanej w mroku sali kinowej, tym bardziej że nie usprawiedliwia ich miłość. Niewinność bohaterki lirycznej okazuje się kolejną demaskowaną przez Pavesego iluzją – jest to jedynie stan dojrzewania do spełnienia popędów, blokowanych bliżej nieokreślonymi, lecz identyfikowalnymi z konwenansami i poczuciem przekraczania obowiązujących zasad moralnych (Prost, 2000, s. 124) *scrupoli* (skrupułami, oporami; Zingarelli 2014, Devoto i Oli, 1995, s. 1788). „Ja” liryczne wie, że są to opory możliwe do po-

konania („un giorno forse sarai mia, se vincerai – chi sa? – tutti gli scrupoli”) i że niewinność towarzyszki jest tylko zasłoną, za którą kryje się pożądanie. Niezwykła – i trudna do przełożenia – okazuje się występująca w tym miejscu metafora niebieskiej jedwabnej sukienki („la veste di seta azzurrina”) i pragnienia, w której łączy się stereotyp męskiego postrzegania kobiecego stroju (zgodnie z którym atrakcyjną panią zapamiętuje się zawsze jako ubraną w „coś niebieskiego”, zazwyczaj jednak bez operowania odcieniami; Cieśla-Korytowska, 2010, s. 7–10), erotyzm implikowany przez rodzaj wymienionej tkaniny (jedwab) i wrażenie niewinności, związane z użytym epitetem koloru. *Azzurrino* (Devoto i Oli, 1995, s. 187) to nie jest podstawowy odcień błękitu lub niebieskości, ale jasnobłękitny, jasnoniebieski, a więc sprawiający wrażenie czystości (materialnej i moralnej). Jednak wyrażenie ‘sukienka z jasnoniebieskiego jedwabiu’ nadmiernie wydłuża wers⁸ i zaburza porządek rytmiczny wiersza, który – mimo prozatorskiej stylizacji – prozą nie jest. Odczytując zatem ‘niebieskość’ jako dominantę semantyczną pojawiającego się w przytaczanym wersie wyobrażenia, tłumacz decyduje się na redukcję sensów pobocznych – tonacji koloru i rodzaju materii, z jakiej uszyta jest sukienka. Musi także dokonać wyboru spośród sensów, jakie niesie ze sobą „dwubiegunowy” przymiotnik *avida* w tym samym obrazie, który może mieć zarówno wymowę pozytywną, jak negatywną, a oznacza wysoki, nieumiarkowany wręcz stopień doznawania pragnienia (w tym przypadku może być to zarówno doświadczanie libido, jak pragnienie czułości). Tutaj również uznaje, że najistotniejsze w omawianym obrazie poetyckim jest napięcie między tym, co stanowi zewnętrzną otoczkę (strój, zachowanie), co sytuje się w sferze konwenansu, a prawdziwym wnętrzem człowieka (sfera instynktów)⁹. Rezygnując zatem z anaforycznego porządku, charakteryzującego ten

⁸ W zróżnicowanej pod względem metrycznym poezji Pavesego przeważają tradycyjne jedenastozgłoskowce, zdarzają się wersy dwunasto- i trzynastozgłoskowe, w wierszu *Fra si all'innamorata* dominują trzynasto- i czternastozgłoskowce (Mondo, 2011, s. 259).

⁹ Wiersze o znaczących tytułach (*Istinto*, *Atavismo*), które znajdują się w tomiku *Lavorare stanca*, świadczą o zainteresowaniu Pavesego niespójnością albo rozdarciem duchowej (intelektualnej) i cielesnej sfery ludzkiej osobowości.

fragment utworu oryginalnego, podkreśla utajniony charakter pragnienia, jego nieprzystawalność do ludzkiej zewnętrżności. W ten sposób w przekładzie zachowany zostaje efekt „męskiego oglądu świata” oraz umowności granicy między tym, co zewnętrzne i kontrolowane, a tym, co po freudowsku nieoswojone i ukryte.

Zdania, jakie padają między „ty” a „ja” lirycznym, maskują pustkę, jaka cechuje obszar relacji interpersonalnych, zahaczających o sferę zmysłowości. Ich iluzoryczność pozwala na zastąpienie neutralnego (choćby będącego jednym z nośników ironii) w wersji oryginalnej tytułu słowa *frasi* (zdania) nacechowanym terminem ‘frazesy’. Wybrany w przekładzie wariant sugeruje, rzecz jasna, kierunek interpretacji tekstu, antycypując wnioski, do jakich odbiorca oryginału dochodzi stopniowo, ale nie wydaje się sprzeczny z ostateczną wymową wiersza. Stereotypowe zachowania i wypowiedzi ukazane są w monologu Pavese’go jako niezupełnie świadomie wykorzystywane narzędzie ukrywania instynktów i potrzeb emocjonalnych człowieka, obawiającego się alienacji, a jednocześnie uparcie domagającego się niezależności („ma non voglio, non voglio nessuno a stornarmi la vita”), rozdartego między egoizmem (wbrew deklaracji „Non è orgoglio”, graniczącym z pychą) a samotnością. Dramat rozgrywający się między dwojgiem rozmówców (a raczej w świadomości monologującego na dwa głosy „ja”) to dramat rozpoznawania wzajemnego przyciągania erotycznego. Przyciągania, które sytuje się bardziej w sferze fizyczności niż wysublimowanych emocji, atrakcyjności, w której słowa i gesty są ambiwalentne, gdyż oznaczać mogą zarówno miłość, jak libido (dlatego też niełatwo poddają się tłumaczeniu).

Pavese nie włączył *Fraasi all’innamorata* do żadnego z przygotowywanych przez siebie zbiorów poetyckich. Wierszem tym nie zainteresowali się dotąd popularyzatorzy twórczości Pavese’go w Polsce – Alija Dukanović, Marek Bateriałowicz, Wojciech Bońkowski i Iwona Podgórska – ani tłumacz świetnego wyboru jego poezji, Jarosław Mikołajewski (Pavese, 2013). W myśl koncepcji niektórych badaczy przekładu podobny brak dialogu „z czytelnikami, autorami, tłumaczami, osobami dokonującymi wszelkich adaptacji, z artystami reprezentującymi inne dziedziny sztuki, czy wreszcie z krytykami” (Skwara, 2014, s. 56) mógłby

sugerować, że nie jest to dzieło godne uwagi, rodzaj literackiej próby, odrzuconej przez samego twórcę. A przecież *Frasi all'innamorata* nie tylko zapowiadają tematykę, która w pełni rozwinie się w późniejszej poezji Pavese (Guiducci, 1979, s. 108), problematykę samotności, wyobcowania i bolesnego rozczarowania miłością (Heistein, 1969, s. 153–154), ale również stanowią dojrzałą, świadomie stylizowaną na prozę wypowiedź liryczną. Jej pozorna łatwość nie powinna zwiść potencjalnego czytelnika: ta kompletna, konsekwentnie prowadzona, spójna refleksja poetycka stanowi wyzwanie dla tłumacza. Narzuca mu bowiem ograniczenia języka (który musi być odpowiednio konwencjonalny), wymuszając podjęcie gry słownej, za pomocą której możliwe okazałoby się stworzenie porównywalnego z oryginalnym systemu napięć i aluzji, odpowiadającego oskarżanej przez Pavesego banalności relacji międzyludzkich.

CESARE PAVESE, *FRASI ALL'INNAMORATA*

Vado a spasso in silenzio con una bambina
abbordata per strada, lungo il viale, di sera,
il viale pieno d'alberi e di luci.
È il nostro terzo incontro.
La bambina è difficile nella scelta scabrosa:
al caffè non andiamo perché odiamo la folla,
al cinema neppure, perché la prima volta
siamo stati... perché... non dobbiamo più farlo,
se tanto non ci amiamo.

Passeggiamo, così,
fino a Po, fino al ponte, guarderemo i palazzi
di luce, che i lampioni fan nell'acqua.

La sazieta del terzo appuntamento.
So di lei tutto quanto può sapere un estraneo
che l'ha baciata e stretta in una sala buia,
dove altre coppie buie si stringevano
e l'orchestra – di un piano – suonava l'Aida.

Camminiamo nel viale, tra la gente.
Anche qui c'è un'orchestra che stride, che canta
ha un frastuono metallico come i tram che trabalzano.
Stringo a me la compagna e la guardo negli occhi:
ella mi guarda e sorride.

So di lei quanto ho sempre saputo di tutte,
che lavora, che è triste e che, se le chiedessero
– «vuoi morire stanotte?» – direbbe di sì.
– «E la nostra avventura?» – «La nostra avventura è diversa,
ci lasceremo noi» (C'è un fidanzato in giro).

O mia bella bambina, stasera non sono il compagno
audace, che ti ha vinta, baciandoti per strada
sotto gli occhi di un vecchio signore stupito.
Questa sera cammino pensando tristezze,
come tu qualche volta pensi che vuoi morire.
Non ch'io voglia morire. È passato quel tempo
e, poi, «noi non ci amiamo». È la folla che passa
che mi preme e mi schiaccia, e anche tu sei la folla,
che, come tutti, mi cammini accanto.
Non ch'io ti odî, bambina – potresti pensarlo? –
ma sono solo e sempre sarò solo.

Ecco il Po. – «Com'è bello! ... Stasera è un cristallo.
Le colonne di luce... e la curva del molo:
pare quasi, nel buio, la spiaggia del mare».
La compagna mi parla contenta e mi stringe:
dovrò anch'io abbracciarla più stretto sul ponte.
Un'orchestra lontana c'insegue fin qui.
Le colline son buie – «Verresti in collina?»
– «No, in collina. È lontano. Restiamo a guardare...»

Non desidero in fondo, stasera, nemmeno il tuo corpo,
o mia bella bambina, che pure sei viva
alla mano che cerca il tuo fianco.
So di te quanto ho sempre saputo di tutte:
che sei avida sotto la veste di seta azzurrina,
che lavori e sei triste e che un giorno sarai forse mia,

se vincerai – chi sa? – tutti gli scrupoli.

Ma in questo istante tacio e sono solo,
solo come sarò fino alla morte.

Non è orgoglio, bambina, da tempo ho scordato l'orgoglio,
ma non voglio, non voglio nessuno a stornarmi la vita.

– «Vuoi che andiamo un po' in barca, stasera?» – «Fa fresco,
restiamo».

– «Ma no, staremo accanto» – «Ma è buio, si cade».

– «Cosa vuoi fare qui a guardare in aria?»

– «Ma qui è bello» – «Scendiamo. È più bello dall'acqua.

Ci daranno il fanale». Le parlo, le stringo
la mano dolce e, goffo, le dò un bacio rapido
sulla guancia. Di sotto il caschetto di feltro mi fissa
e poi, quasi compunta, ripete – «Restiamo a guardare».

[4–10 agosto 1930] (Pavese, 2014, s. 297–298)

CESARE PAVESE, FRAZESY DLA ZAKOCHANEJ

W milczeniu spaceruję z dziewczynką
napotkaną po drodze, w alei, wieczorem,
w alei pełnej drzew i świateł.
To nasze trzecie spotkanie.
Dziewczyna jest kapryśna, gdy trzeba wybierać:
do kawiarni nie, bo nie znosimy tłumu,
do kina też nie, bo za pierwszym razem
już byliśmy... bo... nie powinniśmy tego więcej robić,
skoro się przecież nie kochamy.

Chodźmy więc
aż nad Pad, do samego mostu, będziemy patrzeć
na świetliste domy, które latarnie budują na wodzie.

Sytość trzeciego spotkania.

Wiem o niej wszystko, co może wiedzieć obcy,
który objął ją i całował w ciemnej sali,
gdzie inne ciemne pary się obejmowały
a orkiestra – jedno pianino – grała Aidę.

Spacerujemy aleją, wśród ludzi.

Tutaj też jest orkiestra, która ryczy i śpiewa,
z metalicznym odgłosem jak tramwaj na szynach.
Przytulam towarzyszkę i patrzę jej w oczy:
spogląda milcząca i uśmiecha się.

Wiem o niej wszystko, co zawsze wiedziałem o innych,
że pracuje, że jest smutna i że gdyby zapytać:
– „chcesz umrzeć tej nocy?” – odpowiedziałaby: „tak”.
– „A nasza historia?” – „Nasza historia to coś innego,
my się rozstaniemy” (Wchodzi w grę jakiś narzeczony).

Moja śliczna dziewczynko, tego wieczoru nie jestem
śmiałym mężczyzną, który cię zdobył, całując cię na ulicy
na oczach zdumionego starszego pana.
Dziś wieczorem spaceruję pełen smutnych myśli,
jak ty, która czasem myślisz, że chcesz umrzeć.
To nie znaczy, że ja chcę umrzeć. To minęło,
a poza tym „my się nie kochamy”. To tłum, który przechodzi,
który mnie popycha i gniecie, i ty też jesteś tłumem,
ty, która jak wszyscy idziesz obok mnie.
Nie żebym cię nie lubił, dziecko – jak możesz tak myśleć? –
ale jestem sam i zawsze będę sam.

A oto Pad. – „Jaki piękny!... Dzisiaj jest jak kryształ.
Kolumny światła... i wygięcie molo:
wygląda, po ciemku, jak nadmorska plaża”.
Zadowolona mówi i do mnie się tuli:
będę musiał przytulić ją mocniej na moście.
Dźwięk orkiestry dalekiej goni nas aż dotąd.
Wzgórza są ciemne. – „Poszłabyś na wzgórze?”
– „Nie, na wzgórze nie. To daleko. Zostańmy tu patrzeć...”

W gruncie rzeczy nie pragnę dzisiaj nawet twego ciała,
moja śliczna dziewczynko, chociaż żyjesz
pod tknieniem ręki, co szuka twego boku.
Wiem o tobie wszystko, co zawsze wiedziałem o innych:
że pod niebieską sukienką kryje się pragnienie
że pracujesz i jesteś smutna i że pewnego dnia może będziesz moja,
jeśli pokonasz – kto wie? – wszystkie swe wahania.

Ale w tej chwili milczę i jestem sam,
sam tak jak będę aż do śmierci.
To nie duma, dziecko, dawno już zapomniałem o dumie,
ale nie chcę, nie chcę by ktokolwiek przewracał mi życie.

– „Chcesz popływać łódką dziś wieczór?” – „Jest chłodno, zostańmy”.
– „Ależ nie, będziemy blisko” – „Jest ciemno, można upaść”.
– „Co chcesz tu robić, patrząc w pustkę?”
– „Ale tu jest ładnie” – „Zejdźmy. Ładniej widać z wody.
Dostaniemy latarnię”. Mówię do niej, przytulam
miłą rękę i niezdarnie całuję ją szybko
w policzek. Przygląda mi się spod kapelusza z filcu
a potem, prawie z żalem, powtarza – „Zostańmy tu patrzeć...”

[4–10 sierpnia 1930]
przeł. Olga Płaszczewska

BIBLIOGRAFIA

- Cieśla-Korytowska, M. (2010). „*W poezji liliowym oparze*”, czyli krytyk w lustrze literatury. W: eadem, *Autor, autor!* Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego.
- Devoto, G., Oli, G.C. (1995). *Il dizionario della lingua italiana*. Firenze: Le Monnier.
- Guiducci, A. (1979). *Invito alla lettura di Cesare Pavese*. Milano: Mursia.

- Heistein, J. (1969). Cesare Pavese. W: M. Brahmer (red.), *Mały słownik pisarzy włoskich* (s. 152–154). Warszawa: Wiedza Powszechna.
- Masoero, M. (2014). Nota ai testi. W: C. Pavese, *Poesie* (red. M. Masoero, wstęp M. Guglielminetti). Torino: Einaudi.
- Michalik, J. (2009). Anagramy ciała. Psychoanalityczne źródła estetyzacji cielesności. W: Z. Rosińska, J. Michalik, P. Bursztyka (red.), *Freud i nowoczesność* (s. 129–148). Kraków: TAIWPN Universitas.
- Mondo, L. (2011). Cesare Pavese. Il mestiere di poeta. *Cuadernos de Filología Italiana*, Volumen extraordinario, 257–267.
- Mondo, L. (1973). *Cesare Pavese*. Milano: Mursia.
- Mondo, L. (1964). Fra Gozzano e Whitman le origini di Pavese. *Sigma* nr 3–4, 3–21.
- Pavese, C. (2014). *Poesie* (red. M. Masoero, wstęp M. Guglielminetti). Torino: Einaudi.
- Pavese, C. (2013). *Przyjdzie śmierć i będzie miała twoje oczy – Verrà la morte e avrà i tuoi occhi. Wybór wierszy* (tłum. J. Mikołajewski). Kraków–Budapeszt: Austeria.
- Pavese, C. (1972). *Rzemiosło życia (Dziennik 1935–1950)* (tłum. A. Dukanović). Warszawa: PIW.
- [Pavese, C.] (1966). *Cesare Pavese. Vita attraverso le lettere* (red. L. Mondo). Torino: Einaudi.
- Prost, A. (2000). Granice i obszar prywatności. W: A. Prost, G. Vincent (red.), *Historia życia prywatnego*, t. 5: *Od I wojny do naszych czasów* (tłum. K. Skawina, A. Pierchała, E. Trojańska). Wrocław–Warszawa–Kraków: Ossolineum.
- Skwara, M. (2010). „Polski Whitman”: o funkcjonowaniu poety obcego w kulturze narodowej. Kraków: TAIWPN Universitas.
- Skwara, M. (2014). *Polskie serie recepcyjne wierszy Walta Whitmana: monografia wraz z antologią przekładów*. Kraków: TAIWPN Universitas.
- Whitman, W. (1992). *Pieśń o sobie. Song of Myself* (tłum. A. Szuba). Kraków: Wydawnictwo Literackie.
- Zingarelli, N. (2014). *Lo Zingarelli 2014. Vocabolario della lingua italiana* (2014). Bologna: Zanichelli. Versione 3.1 (per iPad).

Streszczenie: Artykuł stanowi komentarz do nieprzekładanego dotąd na polski juvenilium Cesarego Pavese *Fra si all'innamorata* (1930). Wskazanie inspiracji wiersza (W. Whitman, G. Gozzano, echa psychoanalizy Freuda), analiza strategii artystycznych zastosowanych w utworze (stylizacja na prozę, posłużenie się językiem potocznym, wykorzystanie banału słownego jako tworzywa literackiego) oraz wyjaśnienie potencjalnych problemów translatorskich prowadzą do refleksji nad tematyką poezji Pavese, oscylującą wokół wątków samotności, braku miłości, niepokojów związanych z odkrywaniem ludzkiej cielesności, wyobcowania i niezgody wobec konwenansów. Wiersz Pavese w oryginale, interpretowany następnie jako ironiczne oskarżenie powierzchowności relacji międzyludzkich, poprzedza analityczną część tekstu, natomiast jego tłumaczenie, umieszczone na końcu, stanowi ostateczną propozycję interpretacyjną.

Słowa kluczowe: Cesare Pavese, przekład, intertekstualność, tematy poetyckie