



PATRYCJA POLANOWSKA



<https://orcid.org/0000-0001-8433-7855>

Uniwersytet Warszawski, Wydział Neofilologii, Katedra Italianistyki

ul. Dobra 55, 00-312 Warszawa

e-mail: p.polanowska@uw.edu.pl

Między przestrzenią Mediolanu a pamięcią poetycką. Rozważania na marginesie włoskiej poezji współczesnej

Between the Space of Milan and Poetic Memory. Reflections on the
Margins of Contemporary Italian Poetry

Abstract

In contemporary Italian poetry, the strong presence of things intertwines with the recognition of emptiness. Poets, freed from the excess of history, rebuild their relationship with reality. They discover the depth of things and their real duration. At the same time, they try to find their own identity. A strong interdependence between the subject and the space takes a particular form in the works of poets associated with Milan, such as Vittorio Sereni or Milo De Angelis. They construct poetic imagery through liminal spaces and overlapping visions. Their poetic chronotope does not belong to the linear development of history. Starting from these observations, we aim to understand Milan's character revealed by contemporary poetry. The dominance of non-places, indicated by Marc Augé, is contrasted in the paper with traditional spatial practices, such as wandering around the streets, where, as in Barthes: "the city speaks to its inhabitants, we speak our city, simply by inhabiting it, by traversing it, by looking at it." This approach finally leads us to see the poetic space from the microhistory perspective and through the aura phenomenon.

Milan; emptiness; time; memory; dialogue

W poezji włoskiej drugiej połowy XX wieku obok obecności rzeczy i miejsc — rozciągającej się od łagodnej linii horyzontu Niziny Padańskiej Attilia Bertolucciego po ostre widzenie materii rzeczywistości Franca Fortiniego — przez krajobraz silnie przebija się sama nieobecność. Niekiedy napotykamy pustkę, która zdaje się wręcz namacalna, jak w wypadku wyburzeń fragmentów miasta, o których pisał Giovanni Raboni w zbiorze *Le case della vetra* (1966). Innymi razy dochodzi natomiast do swego rodzaju „rozrzedzenia” przestrzeni zewnętrznej, gdzie przedmioty tracą przypisaną im spójność i trwałość. Tendencja ta powraca w wierszach autorów o ponadprzeciętnej wrażliwości historycznej, jak Vittorio Sereni, którego teksty włączone do ostatniego zbioru *Stella variabile* (1979) ukazują się nam w swej zmienności i rozproszeniu. Podobnie dzieje się u Giorgia Caproniego, kreślącego w późnych utworach wizję bezprzedmiotowego wspomnienia, czy też u Maria Luziego, w którego wierszach, poczynawszy od połowy lat 80., przestrzeń zaczyna się dematerializować, stając się nieokreślonością i zbiorem niewiadomych.

Zagadnienie to analizuje dokładnie Roberto Galaverni w *Dopo la poesia. Saggi sui contemporanei*, wychodząc właśnie od kategorii *świado m o ś c i m i e j s c a*, która kieruje spojrzenie poetów tzw. „trzeciej generacji” w stronę tego, co wykracza poza limity materii, co skrywa się pod pozorem rzeczy, co dobywa się z głębi rzeczywistości, będąc swego rodzaju „muzyką odległą, tajemną, lecz dziwnie znajomą”¹ (Galaverni 2002: 12–13). Galaverni odnosi się w swojej pracy do modelu Seamusa Heaney’a i jego postrzegania istoty danego miejsca, które poprzez poetyckie analogie wykracza poza doczesność i skończoność. Celem nie jest tu jednak sublimacja obrazu, lecz dotarcie do jego źródeł. W konsekwencji także przeszłość i jej wspomnienie, pojawiające się w tekście poetyckim, nie mają charakteru abstrakcyjnego, lecz to właśnie poprzez pustkę manifestuje się ich realna obecność w teraźniejszości; „rajskie miejsce zostaje tu zastąpione przez raj bez miejsca” — pisze Galaverni (2002: 22).

Poczynawszy od drugiej połowy lat 70., wskazana tendencja zostaje uwolniona od ciężaru powojennej dialektyki łączącej odpowiedzialność historyczną z jednostkową egzystencją, co pozwala poetom „trzeciej generacji” odzyskać dynamiczny związek między zmysłową percepcją rzeczywistości a autentycznym doświadczeniem tego, co ją przekracza. Miejsca — jak zauważa Galaverni — wyzbywają się swej jednoznacznej definicji historyczno-

¹ Jeśli w bibliografii nie odnotowano inaczej, wszystkie przekłady pochodzą od autorki.

-geograficznej, stając się niepewne, zwodnicze, aluzyjne, zawiera się w nich inny czas i inna przestrzeń (Galaverni 2002: 22). Owa głębia, dobywająca się również z postrzeganej pustki, złączona jest nierozzerwanie z ja, które obdarza przestrzeń realnym istnieniem, lub też, jak stwierdza Tadeusz Sławek, „przestrzeń nabiera wymiaru egzystencjalnego dopiero wtedy, gdy pozostaje ze mną w żywej relacji, gdy mnie zapytuje o mnie samego” (Sławek 2013: 4).

Rozważania wpisujące się precyzyjnie w te obserwacje kreśli Vittorio Sereni w swoim eseju z 1975 roku — *La città*. Miasto zostaje tam ujęte przez pryzmat pamięci, która po wielu latach każe nam pytać, co pozostało z istot rzeczy, do których się zbliżyliśmy czy choćby udało nam się je przeczuć. Sereni definiuje ów nieuchwytny obraz jako szatę impresjonistyczną, utkaną z czystej wrażliwości, wybitnie osobistą, wiążącą wrażenia i emocje (Sereni 2013: 663). Trudność zadania, które stawia przed sobą poeta, łączy się ponadto z faktem, że to, co pragnąłby on zachować, nigdy nie posiadało konkretnej formy mogącej zapewnić mu długie istnienie. Istota miejsc, nad którą rozmyśla, była jedynie przeczuciem, nawet w momencie swej manifestacji. Jak więc odzyskać ją po czasie? Podążając za jego spojrzeniem, możemy odkryć, iż miasto ukazuje się nam jako suma ulotnych przeżyć i wspomnień, które kształtują indywidualną wizję przestrzeni, a przy tym dopełniają ją czasowością. Poeta, obserwując pustkę, dostrzega realne trwanie, a wewnętrzna i wzajemna współzależność przestrzeni i czasu, zgodnie z ujęciem Michaiła Bachtina, staje się podstawą do zaistnienia wszelkich zdarzeń (zob. Bachtin 1986: 331).

Sereni, mimo iż włączony przez Luciana Anceschię w poczet poetów „linii lombardzkiej”, nie ogranicza rzeczywistości do jej postaci fenomenologicznej. Miejsca, zwłaszcza w jego późnych wierszach, powstają na styku wielu planów czasowych, formują się poprzez nawarstwianie obecnych i minionych doznań. Teraźniejszość obserwowanego Mediolanu zostaje wypełniona obrazami innych miejsc i innych chwil. Tu *i t e r a z* nie przynależy do linearnego rozwoju historii, stając się, jak pisał Bachtin, chwilą odstępstwa od normalnego toku życia, rozziewem, w którym dzień dzisiejszy spotyka się z pamięcią (Bachtin 1974: 277). W ten sposób miejsce otwiera się na podmiot, który wchodzi z nim w kontakt i napędza własną świadomością:

Nie ma nic przeraźliwego
w głosie, który woła mnie
właśnie mnie
z ulicy pod domem
w nocnej godzinie —
to krótkie przebudzenie wiatru,
przelotny deszcz.
Wymawiając moje imię, nie wylicza
moich grzechów, nie wypomina mi przeszłości.
Łagodnie (Vittorio,
Vittorio) rozbraja mnie, zbroi
mnie samego przeciw mnie.

(Sereni 2020: 304)²

² W języku włoskim: „Niente ha di spavento / la voce che chiama me / proprio me / dalla strada sotto casa / in un'ora di notte: / è un breve risveglio di vento, / una pioggia fuggiasca. / Nel dire il mio nome non enumera / i miei torti, non mi rinfaccia il passato. / Con dolcezza (Vittorio, / Vittorio) mi disarmo, arma / contro me stesso me”.

Takiemu ujęciu zdaje się sprzyjać sama natura Mediolanu, który w wierszach czolowych poetów drugiej połowy XX wieku jawi się jako miasto zasadniczo paradoksalne: ponowoczesne, acz stale związane z wymiarem antropologicznym; naznaczone nadmiarem, acz relacyjne; kosmopolityczne, acz prowincjonalne. Miejsca w dużo większym stopniu przyjmują tu cechy obserwowanego je a lirycznego, niż stają się znakiem historii czy przemian społecznych. Działo się tak jeszcze w poezji Clementego Rebory. Obraz Mediolanu stanowił tam odbicie zawrotnego rytmu tego miasta z początku XX wieku, gdzie narastający bieg chwil, godzin, dni zamykał jednostkę w opustoszałej i zimnej przestrzeni industrialnej. W wierszach Sereniego odkrywamy natomiast Mediolan jako byt niejednoznaczny, zwodniczy, pozbawiony wyraźnej tożsamości. W konsekwencji cały zbiór *Stella variabile* okazuje się zbiorem wymykającym się jednoznacznym definicjom, pozbawionym wyraźnego centrum, wykraczającym poza zwyczajowe granice przestrzeni — zmiennym, jak wskazuje sam tytuł. Ja liryczne zdaje się tu jednostką ocalałą z linearnego biegu czasu, który wyklucza realne zaistnienie w przyszłości przeszłych zdarzeń. By i przestrzeń stała się wolna od ciężaru przemijania, poeta nie wiąże jej ściśle z opowieściami i postaciami, których egzystencja skazana jest nieodwołalnie na nadejście końca. Jego miejscami poetyckimi zostają miejsca liminalne, takie jak plaża, brzeg rzeki, próg domu czy taras widokowy lotniska. Są to jednocześnie punkty, które umknąwszy doczesności i narastającej w nich presji nadmiaru, otwierają (się) na przyszłość.

Ujęcie Sereniego nie prowadzi w stronę powrotu do idei poezji czystej, lecz pozwala dostrzec głębię rzeczy, które uwolnione od ciężaru historii, ukazują przechowywaną przez siebie pamięć, swoje indywidualne trwanie w czasie. To bowiem nadmiar historii, zdiagnozowany już przez Friedricha Nietzschego, prowadzi do postępującego oddalania się od terażniejszości, która — jak zauważa Bjørnar Olsen w pracy *In Defense of Things* — coraz szybciej się starzeje. W konsekwencji tego procesu zarówno przedmioty, jak i miejsca stają się dla człowieka całkowicie zewnętrzne i homogeniczne, możliwe do skatalogowania i umieszczenia pod prostą definicją, dostosowane do bezpośredniej „konsumpcji”. Wszelkie formy upamiętniania stają się zaś formami zapomnienia, a próby odzyskania przeszłości motywowane są jej nieustanną utratą, świadcząc o całkowitym wykluczeniu tego, co minione, z terażniejszości. Rzeczy jednak, tłumaczy Olsen, „nie są po prostu śladami czy osadem nieobecnej terażniejszości”, lecz „czynią przeszłość obecną i dotykálną, stale opierają się reżimowi, który podporządkowuje czas jego popularnemu wizerunkowi jako czegoś chwilo-wego i nieodwracalnego” (*Antropologia pamięci* 2018: 86).

Poetycka obrona rzeczy staje się w konsekwencji również obroną pustki, gdzie tożsamość danej chwili tworzy się poprzez nawiązanie silnej relacji z samą nieobecnością. Sereni wskazuje na ten fakt w jednym z najbardziej znaczących wierszy omawianego zbioru, *Autostrada della Cisa*, w którym ruch i przemierzanie przestrzeni łączy się z negującą introspekcją i zanikaniem, zmysłowe doświadczenie terażniejszości z cyklicznością natury i nakładaniem się historycznie i przestrzennie odległych obrazów, prowadząc czytelnika do konkludującego scenę sybillicznego głosu: „ze wszystkich kolorów najgłębszym / najbardziej trwałym / jest kolor pustki” (Sereni 2020: 313–314)³. To właśnie przy jej udziale

³ Wiersz w języku włoskim: „Tempo dieci anni, nemmeno / prima che rimuoia in me mio padre / (con malagrazia fu calato giù / e un banco di nebbia ci divise per sempre). // Oggi a un chilometro dal passo / una capelluta scarmigliata erinni / agita un cencio dal ciglio di un dirupo, / spegne un giorno già spento, e addio. // Sappi — disse ieri lasciandomi qualcuno — / sappilo che non finisce qui, / di momento in momento credici a quell'altra vita, / di costa in costa aspettala e verrà / come di là dal valico

możliwa staje się palimpsestowa wizja miejsc, gdzie nakładają się na siebie wydarzenia, idee, uczucia, gdzie terażniejszość zawiera w sobie przeszłość, nawet gdy ta skrywa się pod pozornym niebytem. Mediolan okazuje się w tej perspektywie miastem nad wyraz poetyckim, które nie manifestuje swojej tożsamości (rozumianej jako utrwalony wizerunek ukształtowany przez zbiorowość), lecz wchodzi w dynamiczną relację z podmiotem, który to z kolei jest gwarantem integracji dawnych miejsc.

Wyprowadzając te obserwacje, należy jednocześnie brać pod uwagę, że Mediolan, jak inne współczesne metropolie, funkcjonuje w oparciu o mnogość *n i e - m i e j s c*, zawieszonych „w drodze, w tymczasowości i efemeryczności” (Augé 2010: 53), jak środki transportu, dworce, lotniska, w których dominuje szybki i nieustanny ruch. Zgodnie z definicją Marca Augé, nie zachodzą tam stopniowe zmiany, a jedynie wymiana na zasadach substytucji, przez co czas zdaje się pozostawać nieruchomy i nawet pośpiech jawi się jako stała: „rządzą tu aktualność i presja chwili” (Augé 2010: 71). Sereni umieszcza nierzadko swoje obrazy poetyckie w owych nie-miejscach, udowadniając jednak, że królująca tu anonimowość, jeśli zostanie obdarzona spojrzeniem niepodlegającym unifikującym zasadom hipernowoczesności, może zostać przebita nieograniczoną siecią odwołań, zespalając obrazy i integrując miejsca. Przykład takiego ujęcia możemy odnaleźć w wierszu *Poeti in via Brera: due età* (Sereni 2020: 258). Przestrzeń poetycka autora *Stella variabile* nie podlega bowiem wskazywanej przez antropologa dyktaturze czasu, lecz wydobywa się poza jego ramy, tworząc własne trwanie i własną głębię.

Perspektywa ta powraca w wierszach Mila De Angelisa. W odniesieniu do przestrzennego zakotwiczenia jego twórczości Eraldo Affinati podkreślał bowiem, że Mediolan De Angelisa, to nie tylko Mediolan, a przestrzeń, w której nakładają się na siebie elementy przynależące do innych miast odgrywających ważną rolę w życiu poety — Ateny, Frankfurt, Sparta, Saint-Nazaire czy Warszawa — będących zawsze miastami zniszczonymi i odbudowanymi, które poprzez swoją utraconą tożsamość (*identità mancante*) wznoszą się poza czas linearny (Affinati 1996: 80). Owa utrata tożsamości winna być tu rozumiana raczej jako utrata stałej formy. Sama tożsamość bowiem, na którą składają się historia danego miejsca oraz relacje, w jakie wchodziło, nie podlega fizycznej degradacji, a przechowywana jest w samej pustce. Tym, co pozwala De Angelisowi przywrócić trzeci wymiar obserwowanych miejsc, jest oczywiście pamięć; nie służy ona ucieczce od terażniejszości, lecz przyciąga do niej przeszłość:

To Mediolan — ciska, która przywołuje rzeczy,
nasze prawo naturalne, to samo uczucie,
jak wtedy gdy oczy poszukują własnej orbity
tak długo aż obowiązkowe przejście wśród gruzów
prowadzi nasz puls

un ritorno d'estate. // Parla così la recidiva speranza, morde / in un'anguria la polpa dell'estate, / vede
laggiù quegli alberi perpetuare / ognuno in sé la sua ninfa / e dietro la raggera degli echi e dei miraggi /
nella piana assetata il palpito di un lago / fare di Mantova una Tenochtitlàn. // Di tunnel in tunnel di
abbagliamento in cecità / tendo una mano. Mi ritorna vuota. / Allungo un braccio. Stringo una spalla
d'aria. // Ancora non lo sai / — sibila nel frastuono delle volte / la sibilla, quella / che sempre più ha
voglia di morire — / non lo sospetti ancora / che di tutti i colori il più forte / il più indelebile / è il
colore del vuoto?.”

aż za Idroscalo, w cieniu reaktorów
dzieli nas na pamięć i mandragorę
pogrąża nas we krwi bez dźwięków muzyki.

(De Angelis 2017: 251)⁴

Poezja miasta rodzi się poprzez dialog z przestrzenią, nie będąc nigdy jej odwzorowaniem. Jedynie wymiana pozwala na zaistnienie pamięci w czasie teraźniejszym, podczas gdy opis stanowiłby wyłącznie jedną z praktyk zapominania — zastępowania realnego bycia w świecie jego znakiem. W swoich utworach De Angelis nie tworzy mimetycznej reprezentacji przestrzeni, co oddaliłoby go od możliwości uchwycenia jej prawdy i istoty. Pozwala on natomiast, by przestrzeń kształtowała się autonomicznie; wiąże ze sobą elementy, do których powędrowały jego myśli czy wzrok, lecz które nierzadko pozostają semantycznie ze sobą niepowiązane; sytuuje obrazy „między matematyką / a schizofrenią”, „między wielkimi piecami a zawrotem głowy” (De Angelis 2017: 64, 252). Dokonując takich połączeń, artysta udowadnia, że słowo poetyckie nie jest substytutem czy namiastką rzeczywistości, lecz jej komplementarną częścią.

Mediolan De Angelisa, mimo że zawiera w sobie pewien ładunek abstrakcji, nie jest też nigdy ziemią niczyją, gdzie przedmioty byłyby anonimowe, a ich zaistnienie w danym kontekście — dyktowane przez kaprys. Czytelnik przeczuwa od razu, że wszelkie byty, choć ich znaczenie pozostaje trudne do rozszyfrowania, zajmują przynależne im miejsce i nawet przypadek staje się niezbywalną częścią poetyckiej wizji. Poeta nie prowadzi nas w stronę tego, co powszechnie znane i tyleż wspólne, co niczyje, lecz tworzy fragmentaryczną rzeczywistość zrodzoną z indywidualnego doświadczenia, gdzie, jak pisał Sławek: „[...] doświadczać przestrzeni oznacza doświadczać rzeczy i miejsc w ten sposób, że to, co przedstawia się nam jako »ważne«, okazuje się nieistotne. [...] Teraz dochodzi do głosu, i słusznie, to, co banalne i powszechne, przypadkowe i podrzędne” (Sławek 2013: 4).

De Angelis, podobnie jak Sereni, obiera za główny punkt odniesienia przestrzeń liminalną, która w jego przypadku nie jest jednak ani odosobnieniem i niemożnością, ani też zawieszeniem między nostalgią a nadzieją. Mediolańskie przedmięcia stanowią dla poety przestrzeń spotkania, niekończącego zbliżania się do rzeczywistości, która najsilniej ukazuje swoją esencję w miejscu graniczącym z centrum, lecz nieprzynależącym bezpośrednio do niego; czy też w chwili poprzedzającej dane wydarzenie lub następującej tuż po nim. Owa peryferyczność czasoprzestrzenna przywodzi na myśl Berlin Gottfrieda Benna czy Triest Umberta Saby. W kontekście percepcji przestrzeni De Angelis przejmuje od Benna również dionizyjską fragmentaryczność i definitywną niemożność zespolenia odłamków rzeczywistości w celu nadania im jednej formy. Z Sabą łączy go natomiast uważność, z jaką poeta zwraca się ku rzeczom, a przy tym dążenie do szczerości i prawdy, wiążące się z koniecznością odrzucenia estetyzujących ujęć.

Peryferyczna przestrzeń Mediolanu to również przestrzeń, która wymyka się przemianom właściwym współczesności, a której mieszkańcy utrzymują ścisły kontakt z miejscem,

⁴ W języku włoskim: „Ed è Milano: silenzio che chiama le cose, / nostro diritto naturale, la stessa sensazione / degli occhi che cercano un’orbita / finché un passaggio obbligato tra le macerie / ci porta il battito / oltre l’Idroscalo, all’ombra dei reattori / ci divide in memoria e mandragola / ci sprofonda nel sangue senza musica”.

definiują je i są przez nie definiowani, i gdzie upływ czasu nie wyklucza ich poza margines teraźniejszości. Nie pojawia się tu opisywany przez Augé „efekt wykorzenia”, rozdźwięk między widzem a pejzażem „uniemożliwiający dostrzeżenie w nim miejsca, odnalezienie się w nim w całej pełni” (Augé 2010: 57–58). Zdaje się wręcz, że to nowoczesne centrum, wraz z jego licznymi atrakcjami turystycznymi, lokalami i butikami, nie przystaje do obserwowanego obrazu przedmieścia, nie na odwrót.

Czas, w którym analizowana tu przestrzeń się realizuje, nie opiera się na historycznym następstwie i rozwoju, nie prowadzi do utraty wymiaru antropologicznego i egzystencjalnego wobec nadmiaru wydarzeń, przestrzeni czy kumulacji indywidualnych odniesień (Augé 2010: 74–75). Jego podstawą jest poetycki *p o w r ó t* i spotkanie z przeszłością, które choć noszą znamiona rytuału, nie wprowadzają cykliczności ani trwałej miary. Istotę stanowi tu wyjątkowość chwili, w której odzyskujemy to, co skrywało się w zapomnieniu, rozpoznajemy elementy świata decydujące o naszej tożsamości i obdarzamy je *p o n o w n y m s p o j - r z e n i e m*, zaczerpniętym z myśli Cesarego Pavese. Spotkanie z przeszłością nie jest więc wyłącznie wysiłkiem pamięci, ale zanurzeniem w aktualnej rzeczywistości i odkryciem istoty własnego istnienia. „Podziwiamy jedynie to, co już swego czasu podziwialiśmy”, pisze Pavese w swoim szkicu *Dorastanie* (Pavese 1975: 164), ujmując w ten sposób głęboki mechanizm wytwarzania doświadczenia poetyckiego, które — wiążąc ze sobą przeszłość i teraźniejszość — „uświęca miejsca jedyne” (Pavese 1975: 147). „Mogę zrozumieć tylko to, co już rozumiałem” (Blanchot 1978: 32, 38) — oświadcza z kolei Maurice Blanchot w swoim dziele *L'attente loubli*, tłumaczonym na włoski przez De Angelisa, który rozpoznając zbieżność owej myśli z poetyką Pavese i włączając się w ustanowioną tu wspólnotę idei, stwierdza w jednym z wywiadów: „[M]ogę poznać tylko to, co już poznałem” (De Angelis 2008: 94).

Podmiot liryczny nie rości sobie praw do władzy absolutnej, nie tworzy utopijnego świata skrojonego na własną miarę, lecz po Baudelaire'owsku dokonuje integracji miejsc, podwaja perspektywę, czyniąc nierzadko przedmiotem poetyckiej metarefleksji samo spojrzenie oddalone w czasie. Znaczący jest pod tym względem wiersz De Angelisa *Ti ritrovo alla stazione di Greco*, w którym dochodzi do spotkania z tym, co minione — podmiot spotyka samego siebie z przeszłości:

Odnajduję cię na stacji Greco
ciało wychudzone i rozdarte gwoździem,
który ty nazywałeś poezją poezją poezją
a była to dawna heroiczna zima,
która przeciwstawia się zabawie życiem... i chciałbym
z tobą porozmawiać, ale ty kulisz się w ciszy
zranienia, stoisz na ślepym torze,
wpatrujesz się w sfastrygowane palce
z suchością w gardle od fendimetrazyny
i powie ką rozmigotaną tysiącami częstotliwości [...]

(De Angelis 2017: 360)⁵

⁵ W języku włoskim: „Ti ritrovo alla stazione di Greco / magro come un rasoio e ulcerato da un chiodo / che tu chiamavi poesia poesia poesia / ed era l'inverno eroico di un tempo / che si oppone alla vita giocoliera... e vorrei / parlarti ma tu ti accucci in un silenzio / ferito, ti fermi sul binario tronco, / fissi il ram-mendo delle tue dita / con la gola secca di fendimetrazina, / e la palpebra accesa da mille frequenze [...]”.

Powracając jeszcze do wspomnianej relacji podmiot–przedmiot, należy w tym momencie podkreślić, że miejsce czy rzecz mogą odgrywać aktywną rolę. Otoczenie nawiązuje bowiem głęboki i niepowtarzalny kontakt ze swym obserwatorem, zdaje się go rozpoznawać i wzywać, by ponownie obdarzył je spojrzeniem, odkrył to, co dawniej umknęło jego uwadze. Dla De Angelisa fragmenty rzeczywistości nie są więc pamiątkami odległych czasów, miejscami, do których przyłgnęło wspomnienie utraconej chwili, lecz ukazują się jako *in n y*, bez którego podmiot nie mógłby dotrzeć do własnej tożsamości.

Możemy powiedzieć, że peryferyjny Mediolan De Angelisa, z jego dzielnicami Lambra-te, Greco, Sesto, Bresso czy Comasina, staje się *p r z e s t r z e n i ą* w rozumieniu Michela de Certeau, dla którego „praktykowanie przestrzeni polega na powtarzaniu radosnego i skrytego doświadczenia dzieciństwa — na *byciu innym* oraz *przechodzeniu do innego* w miejscu” (de Certeau 2008: 110; wyróż. oryginalne). W analizach francuskiego filozofa przestrzeń związana jest bowiem z aktywną obecnością człowieka, który tworzy ją poprzez praktyki przestrzenne: „Gry kroków kształtują przestrzeń. Stanowią osnowę miejsc” (de Certeau 2008: 98). Owa „wędrorna opowieść” — o której pisze de Certeau — opierając się na systemach przestrzennych, lecz nie podporządkowując się im, wprowadza „wielość własnych odniesień i cytatów”, jest „rezultatem spotkań i kolejnych sposobności, które ciągle ją przemieniają i czynią z niej znak innego, tego, kto odkrywa, przemierza lub wykorzystuje jej trasy” (de Certeau 2008: 102). Wzajemna relacja między *ja a in n y* jest więc przemianowaniem pustki — wznoszącej się z ulic, placów i zaułków — w przestrzeń pamięci, w której pozornie pozbawione znaczenia elementy odzyskują swą głębię.

Poezja De Angelisa ponownie odkrywa i przywraca realną egzystencję rzeczy, których istnienie nie wyczerpuje się w chwili obecnej, podporządkowanej miarom Kronosa, lecz realizuje się poprzez bergsonowskie trwanie, gdzie trwanie, jak wskazuje filozof w *L'Évolution créatrice*, „jest to ciągły postęp przeszłości, która wgryza się w przyszłość i nabrzmiewa, idąc naprzód” (Bergson 2005: 41). Między osobowym *ja a* napotkaną rzeczywistością (nie między modelowym użytkownikiem danego nie-miejsca a obiektem służącym realizacji konkretnych celów) wytwarza się wewnętrzna i wzajemna relacja, nieopierająca się na ogólnie obowiązującej konwencji, lecz czerpiąca z pamięci, która determinuje indywidualne reakcje podmiotu. Tym samym ponowne znalezienie się w danej przestrzeni wzbudza konkretną odpowiedź, kieruje naszym ciałem, popycha je w stronę odtworzenia i wzbogacenia dawnego przeżycia.

Rzeczy i miejsca, trwając, przechowują w widzialnej pustce nasze doświadczenia, a my, powracając do nich, odkrywamy je w pełni, rozpoznajemy jako konstytutywną część naszej tożsamości. Ich istnienie, zgodnie z ideami zawartymi w *Sein und Zeit* Heideggera, skierowane jest naprzód, dąży ku przyszłości, co pozwala nieustannie odnawiać z nimi relację, spotykać przeszłość we wciąż nowej teraźniejszości. Myśl ta odsyła nas bezpośrednio do teorii *w i e c z n e g o p o w r o t u* Nietzschego, który każe skupić uwagę na teraźniejszości i wyłączenie w jej przestrzeni odkrywać przeszłość. Minione wydarzenia i doznania nie są odzyskiwane poprzez nostalgiczne powroty, lecz stanowią nierozzerwalną część naszego obecnego bycia.

Spojrzenie poety zawiesza się na jakimś przedmiocie czy miejscu, które spowija pustka. Zgodnie z omawianym tu ujęciem jego obraz nie staje się ani mimetyczny ani impresjonistyczny, autor nie poddaje go dokładnym badaniom, mierząc zaistniałe zmiany, ani też nie rozpusza go w proustowskim powrocie do chwili utraconej. Tym, czego poszukuje, jest materialna i cielesna istota rzeczy, która przybiera różne formy i dotyka różnych zmysłów, jakby to rzecz sama usiłowała wejść w kontakt z podmiotem. Należy

przy tym zaznaczyć, że fragmenty rzeczywistości, na których silnie opiera się przywoływana tu twórczość De Angelisa, nie składają się na poetykę ruin, nie są znakiem minionej całości ani też fragment nie zostaje wyniesiony do rangi absolutu. Fragmenty są tym, czym są — kruchą i przemijającą częścią świata — i właśnie jako takie zasługują, by obdarzyć je uwagę. Od autobusów i tramwajów po boiska sportowe, od dźwięku domofonu po elektryczne światło latarni, wszystkie elementy manifestują głęboko ukrytą naturę miasta. Możemy powiedzieć, że to wskazywane przez Tadeusza Sławka miejsca pamięci o l i g o p t y c z n e j [...] miejsca pamięci „prywatnej” związane z wydarzeniami z jakiegoś powodu istotnymi jedynie dla jednostki; takie miejsca to składniki przestrzeni najczęściej drobne, ale niezbędne do tego, aby przestrzeń mogła nabrać znaczenia (Sławek 2013: 8). Nie są one tym, co spaja, lecz tym, co dzieli, co tworzy wymowną „różnicę między »moim« a »twoim« życiem” (2013: 8).

Mediolan prowadzi poetów swymi ulicami, zaprasza do bezpośredniego kontaktu z realnością rzeczy, a dopełniony poprzez słowa, pozwala by i ich autor odkrył własną tożsamość. Tak jak u Barthes’a: „miasto mówi do swoich mieszkańców, my mówimy naszym miastem, zwyczajnie w nim zamieszkując, przemierzając je, patrząc na nie” (Barthes 1967: 441). Tworzenie przestrzeni poprzez napotykanie miejsc i wchodzenie z nimi w indywidualne relacje zdaje się wręcz naturalną praktyką dla mieszkańców Mediolanu, który — jak stwierdza Maurizio Cucchi w swojej książce *La traversata di Milano* — „jest idealnym miastem do spacerowania. Nie narzuca się, nie zamęcza, demonstrując swoją okazałość [...]. Wzdłuż ulic można codziennie obserwować istotę tego miasta, jego treść, powszedni i anonimowy znój świata” (Cucchi 2021: 7–8). Cucchi, mimo iż nadaje swoim obrazom poetyckim charakter zdecydowanie oniryczny i metafizyczny, co odróżnia go od De Angelisa, dostrzega podobnie jak ten ostatni, że Mediolan to miasto, którego plastyczność wywodzi się z jego natury powściągliwej i chłodnej, sprawiającej, że w pewnym sensie przestrzeń staje się wręcz przezroczysta. Mediolan nie uwodzi, nie skrywa się pod maską, czego Cucchi daje dowód, stwierdzając, że Stendhal był mediolańczykiem również pod względem stylu, potrafił bowiem uchwycić „maksimum prawdy przy minimum sztuczności” (Cucchi 2021: 18).

Owa naturalność w prezentowaniu rzeczywistości wyraża się często poprzez wspomniane już ujmowanie jej najdrobniejszych manifestacji, owych kruchych i przemijających fragmentów, traktowanych jako *pars pro toto*, część zawierającą w sobie wszelkie elementy całości. Poeta nie jest piewą Mediolanu, lecz kronikarzem codziennych faktów, który poprzez uważną obserwację dociera do istoty miejsc, budując w ten sposób poetycką mikrohistorię⁶. Cucchi stwierdza:

Historia przez wielkie „h” nie interesuje mnie tak, jak mikrohistoria czy historia nieskończonej, anonimowej codzienności, anonimowych ludzi, która doprowadziła nas aż tutaj, nie pozostawiając po sobie żadnego śladu. Mam ochotę podążać za rytmem ich kroków, fascynuje mnie, że nieskończona ilość historii rozegrała się w miejscach czy domach, po których i ja się poruszam. Bez pamięci, moim zdaniem, nie ma poezji. Nie chodzi tu jednak o osobistą pamięć jako taką, lecz o pamięć, która odsyła do czegoś większego, jak pamięć terytorium, wydarzenia przechowywane w nieskończonych mikrośladach, z którymi szukam kontaktu. (Cucchi 2014, b.s.)

⁶ Warto w tym miejscu zaznaczyć, że ojciec mikrohistorii — Giovanni Levi — był mediolańczykiem.

Tym, co ożywia poetycki Mediolan, jest więc bezcelowe przemierzanie jego ulic, nawiązanie dialogu z miejscami, poddawanie się nieprzewidywalnemu rozwojowi zdarzeń, gdzie owa nieprzewidywalność świadczy ponownie o ograniczonej możliwości kontroli, jaką dysponuje podmiot. Podkreślany tu motyw spaceru, jako praktyki przestrzennej, powraca w wielu utworach współczesnych poetów mediolańskich. Nie posiada on nigdy precyzyjnie wyznaczonego kierunku, nie prowadzi do założonego z góry punktu. Tym, co dominuje, jest samotne obserwowanie rzeczywistości, wchodzenie z nią w bezpośredni i wzajemny kontakt oraz odkrywanie zawartych w niej pokładów pamięci. Przykładem takiej mediolańskiej mikrohistorii jest zbiór prozatorskich miniatur *Piazza Libia* Giampiera Neriego. Choć poeta stwierdza otwarcie, że w Mediolanie „wszyscy biegną i nikt nie spaceruje” (Neri 2021: 113), sam zaświadcza raczej o możliwości obrócenia hipernowoczesnej perspektywy Marca Augé, a w ukazywanej przez niego przestrzeni miasta miejsca i nie-miejsca współistnieją ze sobą, przynależąc jednak do dwóch różnych wymiarów. To nie historia jest tu niezintegrowanym z teraźniejszością „miejsmem pamięci”, lecz sam pośpiech pozostaje zjawiskiem zewnętrznym i, choć wpisany w tkankę miejską, nie jest w stanie jej zawłaszczyć. I tak w lirycznej opowieści Neriego elementy rzeczywistości spotykają się niemal przypadkiem, wiedzone rytmem leniwej przechadzki, podczas gdy wszelki zgiełk pozostaje poza granicami *Piazza Libia*.

W prezentowanych tu rozważaniach poetyka autorów mediolańskich ukazuje się jako poetyka dominującego dialogu, gdzie ja liryczne, będąc raczej motorem wydarzeń niż ich twórcą, respektuje autonomię i n n e g o. Nie zachodzą tu powroty motywowane nostalgią jednostki, narcystycznym pragnieniem odzyskania tego, co utracone. Inny staje się równorzędnym podmiotem, dzięki któremu możliwe jest (samo)poznanie. Na drodze do wskazanej tu poetyckiej przestrzeni spotkania odnajdujemy również doświadczenie pustki, postulowanej już na wstępie. Nie jest ona jednak nicością, lecz a u r ą, o której utracie pisał Walter Benjamin. W jego rozumieniu aura implikuje bowiem dystans, którego nie należy rozumieć jako abstrakcyjną odległość między dziełem a widzem, lecz jako wymiar, który uniemożliwia jego bezpośrednią „konsumpcję”. W ten sposób pojawia się ukierunkowane napięcie, niekończące się (po)rozumienie. W szkicu o Baudelaire czytamy:

W spojrzeniu jest zawarte oczekiwanie, że będzie ono odwzajemnione przez tego, do kogo jest zwrócone. Tam, gdzie oczekiwanie to bywa spełnione [...] spojrzeniu towarzyszy aura w całej pełni. [...] Doświadczyć aury danego zjawiska znaczy tyle co obdarzyć je zdolnością widzenia. (Benjamin 1970b: 113)

Jeśli doświadczenie a u r y potraktujemy jako doświadczenie zdobyte za pośrednictwem pamięci, pozwoli nam ono odkryć jedną z dróg wyjścia poza jednowymiarowość i narcyzm spojrzenia wielu współczesnych poetów, ograniczających świat do j a i chwili obecnej. Spojrzenie postrzegające a u r ę jest spojrzeniem postrzegającym rozziw między teraźniejszością a przeszłością, a więc odzyskującym realne trwanie. Jest ono również spojrzeniem odwzajemnionym, a więc prowadzącym nas w stronę dialogu, którego podmioty zachowują swoją niezależność.

Między pragnieniem bezpośredniego spotkania a doświadczeniem niemożności przekroczenia granicy sytuują się niektóre dialektalne obrazy poetyckie Franca Loiego zawarte w zbiorze *Bach* (1986). W jednym z utworów poeta przedstawia Mediolan i plac znajdujący

się poza czasem, za którego róg usiłował niegdyś skręcić, spotykając ludzi, którzy w deszczu mijali go niczym wiatr. Realność tej sceny zostaje jednak podana w wątpliwość, a podmiot liryczny już w pierwszych słowach wiersza stwierdza paradoksalnie, iż nie pamięta, czy miało to miejsce. Obraz poetycki zostaje zwieszony między pamięcią a zapomnieniem, między obecnością a pustką, między bliskością a niemożliwością dotarcia do celu: „Nie wiem, gdzie byłem. Była tam ławka / i ja, który szedłem wśród ludzi, / a ten róg, do którego nigdy się nie dochodzi, / był życiem słyszany z daleka” (Loi 2005: 55)⁷.

Z poczynionych tu kilku obserwacji wyłania się złożony mechanizm wzajemnych zależności między przedmiotem a podmiotem, między miastem a jego mieszkańcami. Poetycki obraz Mediolanu, podobnie jak *m i e j s c a j e d y n e* Pavesego czy *p r z e s t r z e ń* de Certeau, powstaje dzięki relacji z jednostką, która ożywia fragmenty rzeczywistości i utrwalą je w słowach. Jednocześnie jednak ich istnienie jawi się nam jako autonomiczne i niepodlegające zewnętrznym nakazom ani zasadom użyteczności, podczas gdy relacja, którą współtworzą, pozostaje wzajemna — to również sam podmiot potrzebuje ich obecności, zależy od nich, jeśli chce odkryć własną tożsamość. Tak postrzegane miejsca i przedmioty nie muszą opierać się naporowi czasu, a wręcz każdy poetycki powrót, każde kolejne spotkanie odnawia ich wewnętrzną siłę, sprawia, że wzbogacają się one „o następne warstwy wspomnień” (Pavese 1975: 148). Tym samym miejsca poetyckie pozostają poza zakresem oddziaływania nie-miejsc, nawet w granicach pod wieloma względami hipernowoczesnego Mediolanu. Zarówno miejsce, jak i właściwa mu pustka nie są już wyłącznie świadkami i znakami historii, ale zwracają się w stronę jednostkowej egzystencji, która chroni je przed opisywanym przez Marca Augé nadmiarem wydarzeniowym, przestrzennym i nieskończoną indywidualizacją odniesień. Miejsce otwiera się na podmiot, który uwalnia je od doczesności i linearnego następstwa czasu, włącza w jego granice inne obrazy, odkrywa zawartą w nim pamięć, nadaje mu głębię i przemienia w przestrzeń.

⁷ W języku włoskim: „Non mi ricordo più se qui, a Milano, / ci sia una piazza con l'aria senza tempo, / che dietro un angolo mi son provato ad andare / e le genti nella pioggia passavano come il vento. / E dietro l'angolo una camicia bianca / sembrava lí ad attendermi, e non c'era niente. / La piazza senza tempo, una donna stanca, / gli uomini che trascorrono chiusi nel sentimento. / Non so dov'ero io. C'era una panca / e io che camminavo tra la gente, / e quell'angolo, cui mai si arrivava, / era la vita che da lontano si sente”.

Bibliografia

- Affinati Eraldo (1996), *Patto giurato. La poesia di Milo De Angelis*, Tracce, Pescara.
- Antropologia pamięci. Zagadnienia i wybór tekstów* (2018), red. P. Majewski, M. Napiórkowski, Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa.
- Augé Marc (2010), *Nie-miejsca: wprowadzenie do antropologii hipernowoczesności*, przeł. R. Chymkowski, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa.
- Bachtin Michaił (1974), *Czas i przestrzeń w powieści*, „Pamiętnik Literacki”, nr 65(4).
- Bachtin Michaił (1986), *Estetyka twórczości słownej*, przeł. D. Ulicka, oprac. E. Czaplejewicz, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa.
- Barthes Roland (1967), *Sémiologie et urbanisme* [w:] R. Barthes, *Œuvres complètes* (1994), t. 2 (1966–1973), Seuil, Paris.
- Benjamin Walter (1970), *O kilku motywach u Baudelaire’a*, „Przegląd Humanistyczny”, nr 5/6.
- Bergson Henri (2005), *Ewolucja twórcza*, przeł. F. Znaniecki, Zielona Sowa, Kraków.
- Blanchot Maurice (1978), *L’attesa, l’oblio*, Guanda, Milano.
- de Certeau Michel (2008), *Wynaleźć codzienność. Sztuki działania*, przeł. K. Thiel-Jańczuk, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków.
- Cucchi Maurizio (2014), *Intervista con Maurizio Cucchi*, condotta da Francesco Filia, „Poetarum Silva”, 22 grudnia, <https://poetarumsilva.com/2014/12/22/intervista-a-maurizio-cucchi> [dostęp: 28.10.2023].
- Cucchi Maurizio (2021), *La traversata di Milano*, Mondadori, Milano.
- De Angelis Milo (2008), *Colloqui sulla poesia*, La Vita Felice, Milano.
- De Angelis Milo (2017), *Tutte le poesie. 1969–2015*, Mondadori, Milano.
- Galaverni Roberto (2002), *Dopo la poesia. Saggi sui contemporanei*, Fazi Editore, Roma.
- Linea lombarda* (1952), red. L. Anceschi, Magenta, Varese.
- Loi Franco (2005), *Aria de la memoria. Poesie scelte 1973–2002*, Einaudi, Torino.
- Neri Giampiero (2021), *Piazza Libia*, Edizioni Ares, Milano.
- Pavese Cesare (1975), *Dialogi z Leukoteą. Mit. Szkice literackie*, przeł. S. Kasprzysiak, Czytelnik, Warszawa.
- Sereni Vittorio (2020), *Poesie e prose*, Mondadori, Milano.
- Sławek Tadeusz (2013), *Być z przestrzenią*, „Autoportret” nr 2(41).
-