

**„Don Ildebrando” w świetle
„iettatury”. Próba interpretacji
etnologicznej opowiadania
Gustawa Herlinga-Grudzińskiego.**

Agata Przybylska

Interpretacje

Agata PRZYBYLSKA

Don Ildebrando w świetle iettatury
Próba interpretacji etnologicznej opowiadania
Gustawa Herlinga-Grudzińskiego

Niezaprzeczną składową literatury jest rzeczywistość, w której autor żyje, i choć sprzeciwia się jej niekiedy, nie może jej zupełnie pominąć. W stosunku do literatury emigracyjnej sytuacja ta komplikuje się ze względu na środowisko odmiennie kulturowo, które skłania do nieustannego porównywania swego „przedtem” i „teraz”. Jeśli nawet pisarz deklaruje swą niezależność, to na owo „obce” nie pozostaje nieczuły. W wypadku pism Gustawa Herlinga-Grudzińskiego kusi możliwość wzięcia pod uwagę tego, co świadomie było przez niego tak długo odrzucone. Dodać by można: nadaremnie (przełom nastąpił po roku 1989, kiedy to piarstwem Herlinga zainteresowała się lokalna prasa¹).

Konfesyjny charakter wywiadu-rzeki udzielonego Włodzimierzowi Boleckiemu sprawia, że jesteśmy w stanie przyjąć w dobrej wierze wszystkie wyznania pisarza. Między szczerością *Rozmów w Neapolu*, interpretatorską superdomyślnością Boleckiego, a samodzielną tkanką dzieła pozostaje jednak „luz”, którego nie są w stanie wypełnić drobiazgowo objaśnienia. Istnienie tej przestrzeni pozwala na eksperyment, czyli na umieszczenie opowiadań Grudzińskiego w nowych kontekstach i pokazanie ich ukrytych znaczeń. Wśród tych autorskich niedopowiedzeń najbardziej oczywiste są elementy neapolitańskie.

Do intertekstualności autor sam się przyznaje. Wpływ wcześniejszych dzieł na kolejne ujawnia się tym bardziej, im lepiej przyjrzymy się wątkom, z jakich po-

¹ G. Herling-Grudziński *Najkrótszy przewodnik po sobie samym*, oprac. W. Bolecki, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2000, s. 60-61.

wstają poszczególne utwory. Za przykład przemysłnej sztuki łączenia pomysłów cudzych i własnych niech posłuży opowiadanie *Don Ildebrando*.

Tkanka fabularna zdaje się prosta: mamy tu do czynienia z opowieścią o schyłku i upadku słynnego ze swej sztuki chirurga, uznawanego przez wielu ludzi za *iettatore'a*. Czytelnikowi nieznającemu kultury *Italia Meridionale* (Włoch Południowych), a zwłaszcza lokalnej kultury neapolitańskiej, zjawisko *iettatury* wydaje się dość egzotyczne. W słowniku codziennym Włochów jest ono jednak dobrze zadowomione, chociażby z uwagi na dużą ilość derywatów tworzonych od czasownika *iettare* („rzucić zły urok”), obecnych nie tylko w leksyce mieszkańców środkowej części Półwyspu Apenińskiego, ale także w dialektach północy². Słownik Salvatore Battaglii podaje pięć takich pojęć, ilustrując je odpowiednimi przykładami z literatury: wymieniony już czasownik *iettare*; *iettato* (*participio passato* od *iettare*) na oznaczenie osoby dotkniętej „złym okiem”; *iettatore* – ktoś, komu przypisuje się zdolność przynoszenia nieszczęść, przy czym są one powodowane bądź jego obecnością, bądź samym aktem woli; przymiotnik *iettatorio* – na oznaczenie czegoś, co uważa się za przynoszące nieszczęście; oraz wreszcie *iettatura* – zły wpływ na innych, który według wierzeń ludowych jest wywierany przez określone osoby, zwłaszcza przy pomocy spojżenia, ale również za pośrednictwem przedmiotów³. Za drobniagowymi różniczeniami słowników włoskojęzycznych⁴ podążają słowniki dwujęzyczne, na przykład włosko-polski, w którym znajdujemy tłumaczenie takich słów, jak: *iettare*, *iettato*, *iettatore* i *iettatura*⁵.

Świat południowych Włochów, zwłaszcza zaś neapolitańczyków, jest pełen przesądów i ostrożności wobec tego, co niepoznawalne. Ludzie mają tu świadomość przebywania w sferze oddziaływań bliżej nieokreślonych sił, dlatego respektują ich prawa, gromadzą cały zapas środków, które pomagają im zjednywać dobro i bronić się przed złem albo też wyjaśniać, dlaczego zdarzyło się im nieszczęście. Wiara w *iettaturę* jest próbą dopatrzania się uzasadnienia, nadania sensu spotykającym człowieka przeciwnościom. Z niej biorą się paradoksalne zachowania, o których mówi Herling w wywiadzie z Boleckim, na przykład: dystans otoczenia wobec włoskiego anglisty Mario Praza⁶, noszenie przez szwagierkę Elenę – osobę

² Według lokalnego informatora, określenie *menagramo* (obok znaczenia: *sgradevole* – nieprzyjemny, niemile widziany) dla mieszkańców Padwy i okolic oznacza także *iettatore*.

³ S. Battagli *Grande dizionario della lingua italiana*, vol. 7, Unione Tipografica-Editrice Torinese, Torino 1972, s. 233.

⁴ Opis zjawiska wraz z odniesieniem do literatury przynosi również: A. Prati *Vocabolario etimologico italiano*, Multigrafica Editrice, Roma 1969, s. 537 oraz *Lo Zingarelli minore. Vocabolario della lingua italiana di Nicola Zingarelli*, Zanichelli Editore, Bologna 2001, s. 493.

⁵ Por. W. Meisels *Podręczny słownik włosko-polski*, t. 1, Wiedza Powszechna, Warszawa 2003, s. 672-673.

⁶ G. Herling-Grudziński, W. Bolecki *Rozmowy w Neapolu*, Szpak, Warszawa 2000, s. 162.

inteligentną i światłą – amuletów⁷; krzyżowanie przez teścia pisarza, Benedetto Crocego, palców pod stołem. Cytowane przez Grudzińskiego przykłady potwierdzają obowiązujące na Południu powiedzenie: *non e vero, ma ci credo*⁸ i świadczą o aktualności spostrzeżeń oświeceniowego autora, Niccolò Valleta, który o wierze w zły urok mówił, iż jest ona charakterystyczna nie tylko dla plebsu, ale również dla ludzi „noszących togi, kawalerów tytularnych, [...], prawników, wziętych lekarzy, wspaniałych matematyków, inteligentnych filozofów”⁹ i innych wykształconych osób.

Do fascynacji powyższym zjawiskiem, które w swej istocie nie odbiega zbyt od znanego w polskiej kulturze ludowej złego uroku, Herling przyznaje się otwarcie. W wywiadzie z Boleckim¹⁰ ziarno ludowego przesądu zostaje opatrzone erudycyjnym komentarzem i literackim kontekstem dzieł romantyzmu, które autor *Don Ildebrando* wysuwa na plan pierwszy, zarówno ze względu na treść swego opowiadania, jak i wykorzystaną w nim metodę twórczą. W ścisłym połączeniu tradycji romantycznej powieści poetyckiej z ludowym, ale nie tylko przesądem, widać podobieństwo do tego ujęcia zjawiska *iettatury*, które prezentuje włoski etnolog Ernesto de Martino¹¹ w książce *Sud e magia*¹². Choć Gustaw Herling-Grudziński nigdzie nie wymienia tytułu tego dzieła, to jednak przyznaje się do znajomości wyników etnologicznych badań¹³. Pozycji tej nie można więc pominąć, choćby

7 Tamże, s. 163. Zob. także: G. Herling-Grudziński *Don Ildebrando*, w: tegoż *Opowiadania zebrane*, t. 2, oprac. Z. Kudelski, Czytelnik, Warszawa 1999, s. 203. Wszystkie kolejne cytaty lokalizuję w tekście.

8 Wł.: „To nieprawda, ale w to wierzę”. Innym wariantem tego powiedzenia jest: *non ci credo, ma e vero* – „nie wierzę w to, ale to prawda” [przekł. mój – A.P.]. Por. E. de Martino *Sud e magia*, Feltrinelli, Milano 1971, s. 112.

9 N. Valletta *La cicalata sul fascino volgarmente detto iettatura*, Stamperia della Societa Tipografica, Napoli 1814, s. 109. Właśnie ten fragment został przetłumaczony i zacytowany w opowiadaniu Herlinga (G. Herling-Grudziński *Don Ildebrando*, s. 203).

10 G. Herling-Grudziński, W. Bolecki *Rozmowy w Neapolu*, s. 159-179.

11 Ernesto de Martino (ur. w Neapolu 01.12.1908; zm. w Rzymie 06.05.1965) – etnolog, przedstawiciel usuniętej ze współczesnej antropologii kulturowej etnologii związanej z nurtem historycyzmu. Zmierzył się z tematyką tzw. „kultury podporządkowanej”. Jego badania obejmowały etnologię religii europejskich i ludów prymitywnych, otworzył nowe drogi poszukiwaniom folklorystycznym. Autor takich książek, jak: *Naturalizm i historyzm w etnologii* (*Naturalismo e storicismo nell'etnologia*, 1941), *Świat magiczny* (*Il mondo magico*, 1948), *Śmierć i płacz rytualny w świecie antycznym* (*Morte e pianto rituale nel mondo antico*, 1958), *Południe i magia* (*Sud e magia*, 1959), *Ziemia wyrzutu sumienia* (*La terra del rimorso*, 1961) – za: *Enciclopedia Zanichelli* 1994, a cura di Edigeo, Zanichelli Editore, Bologna 1993, s. 529.

12 E. de Martino *Sud e magia*, Feltrinelli, Milano 1959, s. 87-139.

13 G. Herling-Grudziński, W. Bolecki *Cud*, w: tychże *Rozmowy w Dragoniei*, Szpak, Warszawa 1997, s. 48.

z uwagi na fachowe wyjaśnienia, które rzucają światło na *iettature* – pozwalają ją zrozumieć jako swoisty fenomen neapolitański, zakorzeniony jednocześnie w tradycji Kościoła, kulturze odrodzenia i romantyzmu.

W rozdziale poświęconym związkowi magii lukanńskiej¹⁴ z katolicyzmem śródziemnomorskim de Martino wskazuje na protestancką koncepcję pogańskiego Południa. Powołuje się przy tym na dzieło Theodora Trede'a¹⁵, oparte niemalże wyłącznie na opisie życia religijnego i zwyczajów regionów, które niegdyś stanowiły część Królestwa Neapolu. Podstawową tezę Trede'a jest twierdzenie, że Kościół katolicki nie zwyciężył tu grecko-rzymskich kultów pogańskich, a wręcz przeciwnie, kultury te pokonały Kościół. Ujmując ironicznie i lakonicznie ten stan rzeczy, autor pisze, iż „stare wino pozostało, zmieniła się tylko etykieta”¹⁶. Dostrzegając niedostatki tezy Trede'a (jej polemiczność, stawianie w korzystnym świetle tradycji niemieckiej), de Martino referuje najważniejsze, potwierdzające ją przykłady¹⁷. Twierdzi jednak, że jest ona uproszczeniem, które wynika ze specyficznych odczuć zwiedzającego Południe turysty. Nie można jej obronić, gdyż antyczny kult

¹⁴ Lukania – antyczna, będąca w użyciu aż do XII wieku i przywrócona w latach 1932-1947 nazwa regionu dzisiejszej Bazylikaty. Pochodzi od imienia antycznego ludu lukanów (za: *Enciclopedia Zanichelli*, s. 307).

¹⁵ T. Trede *Das Heidentum in der römischen Kirche. Bilder aus dem religiösen und sittlichen Leben Suditaliens*, Gothe 1889-1891 (cyt. za: E. de Martino *Sud e magia*, s. 150).

¹⁶ Cyt. za: tamże, s. 93.

¹⁷ Autor skupia się zwłaszcza na rozdziale poświęconym sanktuarium Montevergine oraz cudownemu obrazowi *Mamma Schiavona*, w którym Trede widzi redukcję kultu Maryi do czci oddawanej pogańskim boginiom-matkom. Święto tzw. *Madonny delle galline* w Pagani protestancki autor opatruje erudycyjnym komentarzem na temat Demeter i Cerery oraz towarzyszącym ich kultom obrządkom ofiarnym. Świętą Annę porównuje Trede z grecką Herą i rzymską Junoną. Magia święconej wody, chmury kadzidel, kwiaty na ołtarzu, światła przed obrazami, *vota*, wszelkiego rodzaju relikwie, obrazy i posągi występujące w Neapolu w takiej obfitości, że łatwiej jest tu spotkać boga niż człowieka, to wszystko, zdaniem Trede'a, jest pogańskie: „Aniołowie stróżowie są bóstwami opiekuńczymi, *monacello* wiąże się z bóstwami domowymi i penatami [...], kult żyjących na południu, zwłaszcza zaś na terenie Kalabrii węży, czarownice, ludzie opętani przez złego ducha, księża egzorcyści, egzorcyści ekstrakanoniczni [nie posiadający akceptacji Kościoła], nazywani na Sycylii *caporali*, złe spojrzenie (*malocchio*) i *iettatura*, to wszystko wyrasta z korzeni pogańskich” (tamże, s. 93-94). Montevergine to sanktuarium położone w gminie Mercogliano (Avellino – Campania), z którego szczytu (1493 m n.p.m.) można podziwiać panoramę okolicy aż po Zatokę Neapolitańską. Ufundowane w 1118 roku było siedzibą benedyktynów (za: *Encyklopedia Zanichelli*, s. 1201). Pagani to gmina w rejonie Salerno, położona na wschód od Pompei, w dolinie rzeki Sarno (za: tamże, s. 1318). Por. też *Atlante stradale d'Italia – Sud*, Touring Club Italiano, Milano 2001, s. 12. Penaty to bóstwa opiekuńcze domów i ognisk domowych. Poświęcona im świątynia znajdowała się w starożytnym Rzymie (za: *Encyklopedia Zanichelli*, s. 1363).

pogański zaginął. W obliczu Południa na próżno poszukujemy dziś śladów *Magna Grecia*, które zostały zatarte przez chrześcijaństwo i współczesność¹⁸.

Zamiast niepotwierdzonych przypuszczeń de Martino proponuje zakorzenie iettatury w ruchu iluministycznym, który na terenie Królestwa Neapolu rozwinął się od drugiej połowy XVII do końca XVIII stulecia. Na obszarze tym ze szczególną ostrością wystąpił kontrast między największymi osiągnięciami kultury wysokiej i licznymi świadectwami archaicznych sposobów myślenia, zachowanych w kulturze ludowej. Ta ostatnia tworzyła nie tylko „relikty magiczne”, ale wpływała na tutejszy katolicyzm, specyficznie go zabarwiając. W takich kategoriach – jako transformację czarów ludowych w pewien pogląd i zwyczaj – de Martino przestrzega również iettaturę, która powstawszy w Neapolu, w końcu XVII wieku, rozprzestrzeniła się później po całej Italii¹⁹. Jej korzenie mogły wyrastać z myśli greckiej, a konkretnie z demokrytejskiego materializmu, gdzie pojawia się teoria możliwości wpływania na życie innych dzięki emanacjom ciała²⁰. Inne ujęcie uroku – psychologiczne – mówi, że jest on skutkiem przepełnionych zawiścią i złością wyobrażeń, które poprzez oko (spojrzenia) czarownika wpływają na ofiarę, dając bolesne zmiany w jej ciele i duszy²¹. Obie wymienione przez de Martino teorie zadomowiły się w średniowieczu; w czasach odrodzenia, choć oficjalnie prześladowane, odżyły zaś z nową mocą. Świadome przeciwstawienie magii zdolnościom rozumowania wprowadził jednak dopiero iluminizm, a właściwie jego zwiastun – Franciszek Bacon. On właśnie dokonał laicyzacji „rzucania uroków i czarów”, rozumianych teraz wyłącznie na sposób psychologiczny, jako pochodne miłości lub nienawiści²². Ujęcie to zadomowiło się w języku potocznym, o czym – zdaniem de Martino – świadczą wyrażenia typu: „urok osobisty”, „urok pięknej kobiety”, „urokliwe oczy” itp. Zostało również wykorzystane przez romantyków, na przykład przez Byrona, który wielu swoich bohaterów wyposażył w cechy sataniczne, działające w sposób psychologiczny. Na potwierdzenie swej teorii de Martino przytacza liczne dzieła, wśród których znajdują się zarówno prace teologiczne (*De Fascino* Leonarda Vairo, 1589), jak i utwory George’a Gordona Byrona (*Lara, Giaur, Korsarz*), François-René de Chateaubrianda, Teofila Gautiera (*Roi Candaule*), Gustave’a Flauberta (*Salammbó*) i innych.

Zreferowana powyżej teoria może stanowić ważne ogniwo w interpretacji opowiadania Herlinga, który południowowłoskie chrześcijaństwo uważa za zlepek „traumatologii i magii”²³. Warto zatem podążać tropem autorskiej sugestii i zoba-

¹⁸ E. de Martino *Sud e magia*, s. 95.

¹⁹ Tamże, s. 97.

²⁰ Szerzej na ten temat: W. Tatariewicz *Historia filozofii*, t. 1, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2003, s. 48-51.

²¹ E. de Martino *Sud e magia*, s. 97.

²² De Martino powołuje się tu na dzieło *De invidia* Bacona (tamże, s. 100).

²³ G. Herling-Grudziński, W. Bolecki *Rozmowy w Dragonei*, s. 48.

czyć *Don Ildebrando* w kontekście innych utworów, których bohaterowie wyposażeni są w podobne, „urokliwe” lub „urocze”, cechy. Konfrontację postaci musi jednak poprzedzać uważny ogląd opowiadania, w którym teoria *iettatury* obecna jest na różnych poziomach. Najłatwiej można ją zauważyć w temacie utworu, zwłaszcza zaś w tych fragmentach, które stanowią bezpośrednie nawiązanie do omawianego zjawiska, tworzą jego historyczną i antropologiczną obudowę. Na pierwsze miejsce wysuwa się tu część trzecia, w której narrator referuje zawartość książek pożyczonych przez Fausta Ageliniego. W rozdziale tym najlepiej też widać zbieżność *porte-parole* Herlinga z koncepcją de Martino: u obu autorów spotykamy podobne, jeśli nie identyczne, przykłady literatury przedmiotu i cytaty. Dobrą znajomość kultury *Italia Meridionale* Grudziński wykazuje w rozmowach z Boleckim, w których opowiada o specyfice życia lugańskich chłopów²⁴. Dziełem przypadku lub nie jest więc fakt, że *Sud e magia* oraz *Don Ildebrando* łączy odwołanie się do pochodzącego z 1787 roku utworu Niccoli Valletty *La cicalata sul fascino volgarmente detto iettatura* (które to dzieło de Martino szczegółowo analizuje) oraz odnotowanie komentarza Benedetto Crocego zamieszczonego w redagowanych przez niego „Quaderni della Critica”²⁵. Obok wymienionych tekstów pojawiają się też przykłady literatury romantycznej: *Il Corricolo* Aleksandre’a Dumasa²⁶ oraz wydana w 1840 roku w Oldenburgu książka Karla Augusta Meyera *Neapel und die Neapolitaner oder Briefe aus Neapel in die Heimat*²⁷.

Spośród wymienionych przez Herlinga źródeł trudno wyodrębnić te, które z całą pewnością czytał, i oddzielić od tych, które są mu tylko znane z ewentualnego przekazu de Martino, gdyż ten ostatni streszcza je i analizuje tak dokładnie, iż może być przewodnikiem po literaturze przedmiotu. Konfrontacja tekstów ukazuje jednak duże podobieństwo między strategią nadawczą Valletty i Grudzińskiego, które sprowadza się przede wszystkim do zastosowania tego samego sposobu opowiadania – pół żartem, pół serio. Półżartobliwy ton *Cicalaty*²⁸ pozwala Valletcie zażreć osobistą opinię i zachować dystans do przedmiotu, który bądź co bądź nie podlega oświeceniowej racjonalizacji, mimo że w fachowej literaturze używa się

²⁴ G. Herling-Grudziński, W. Bolecki, *San Dragone, Gruzji*, w: tamże s. 219-226 oraz s. 248-225.

²⁵ B. Croce *La Cicalata di Nicola Valletta*, „Quaderni della Critica” 1945 nr 3, s. 20-24.

²⁶ O lekturze tej pozycji mówi Herling przy okazji rozmowy na temat opowiadań *Pierścień i Łuk Sprawiedliwości* (G. Herling-Grudziński, W. Bolecki *Rozmowy w Dragonei*, s. 178-186).

²⁷ Tłumaczenia dzieła Meyera na język włoski dokonała Lidia Croce. Można więc chyba przyjąć, że Grudziński zapoznał się z tym utworem (Por. E. de Martino *Sud e magia*, s. 152, przyp. 72).

²⁸ De Martino dodaje, że bodźcem do jej napisania stał się poświęcony *iettaturze* i przestrzegający tej samej konwencji poemat Cataldo Carducciego (tamże, s. 112).

sformułowania *magia razionale* („magia racjonalna”). Jego skomplikowany stosunek do ludowego przesądu daje się zauważyć w dwóch opowiedzianych całkiem serio wydarzeniach. Jest to śmierć małej córki oraz nieudane usprawiedliwienie się przed królem z nieobecności na wykładach uniwersyteckich. Referując te fakty, autor *Cicalaty* wierzy, że zostały spowodowane złym spojrzeniem *iettatore’a*²⁹. To właśnie w odniesieniu do tych dwóch epizodów pojawia się różnica interpretacyjna między Benedetto Croce i de Martino. Pierwszy z nich odczytuje *Cicalatę* jako prozatorski żart napisany w stylu „poezji berneskiej na chwałę rzeczy nieprzeznaczonych do wychwalania i dla potwierdzenia prawd nieprawdziwych”³⁰, zaś pełny uczucia ton opowieści przypisuje fikcji literackiej. Drugi natomiast widzi w jej autorze przedstawiciela neapolitańskiej społeczności, człowieka, który wierzy w interwencję tajemniczych sił w swoje życie: przed sobą i innymi udaje, że żartuje z rzeczy, o których prawdziwości jest przekonany.

W utworze Herlinga, dzieło Valletty znajduje najobszerniejszy komentarz: z *Cicalaty* zostaje przytoczony cytat, który nawiasem mówiąc, występuje również w *Sud e magia*. Fragment ten stanowi kwintesencję teorii *iettatury* wyprowadzonej z oświeceniowego iluminizmu oraz koncepcji psychologicznej. Poważny stosunek Grudzińskiego do książki, a właściwie książeczki oświeceniowego autora, przebija w powtórzeniu stwierdzenia „wiem, że nie wiem” oraz w przetłumaczeniu tytułu dzieła przy pomocy słowa „dyskurs”, podczas gdy wyraz „cicalata” oznacza również „paplanie, gadanie”.

W odniesieniu do pozostałych przywołanych w trzecim rozdziale *Don Ildebrando* tekstów można stwierdzić, że de Martino streścił (o ile wreszć nie zacytował) opowiedzianą przez Dumasa historię księcia Ventignano³¹ i przytoczył w fragmentach wypowiedź Crocego (by pokazać jej polemiczność). Najmniej obaj autorzy – de Martino i Grudziński – wykorzystują studium Meyera lub Mayera (drugą wersję tego nazwiska stosował Herling). W porównaniu ze szczegółowymi omówieniami etnologa, sposób referowania Grudzińskiego jest niezwykle oszczędny. Autor *Don Ildebrando* stara się jednak zakorzenić *iettaturę* w świecie

²⁹ Tamże, s. 105.

³⁰ Tamże. Francesco Berni (ur. w Lamporecchio 1497/98, zm. 26.05.1535 we Florencji) – poeta, najwybitniejszy w XVI w. reprezentant literatury groteskowej, przedstawiającej w tonie podniosłym rzeczy błahe i pospolite. Zapoczątkował tzw. poezję berneską, która kształtowała się w opozycji do petrarkizmu. Napisał m.in.: 32 *Opowiadania (Capitoli)*, *Sonety* (zebrane w *Rymach*, 1885), *Dialog przeciw poetom (Dialogo contro i poeti)*, 1526) oraz farsę wiejską *La Catrina* (1516) (za: *Enciclopedia Zanichelli*, s. 225).

³¹ Interesujący jest fakt, iż na wstępie swego opowiadania Herling przytacza przykład księcia, odwołując się do przekazu Dumasa, podczas gdy w rozmowie z Boleckim podaje książkę angielskiego historyka, Harolda Actona, *Prince Isidor*. Wywiad przynosi również demonologiczną interpretację postaci tytułowego bohatera (G. Herling-Grudziński, W. Bolecki *Rozmowy w Neapolu*, s. 162).

starożytnym i by związać ją z kulturą Greków i Rzymian, przywołuje terminy *alexiana* i *fascinum*³².

Zasadnicze pytanie pojawiające się po wskazaniu źródeł dotyczy jednak kwestii, w jakim stopniu przeczytane przez Herlinga lektury zaważyły na konstrukcji świata przedstawionego opowiadania. Na pierwszy rzut oka widać bowiem, że wiedza o *iet-taturze* nie zatrzymuje się wyłącznie w granicach fachowego komentarza, ale dyktuje zachowanie postaci: narrator przeplata zdania swego wywodu wypowiedziami bohaterów, które zdają się potwierdzać prawdziwość stawianych tez. Obok informacji stematyzowanej spotykamy więc sytuacje, które z jednej strony sprzyjają skoncentrowaniu uwagi na różnych przejawach *iet-tatury*, z drugiej zaś pozostają w zgodzie z deklarowaną przez autora zależnością od oświeceniowej powieści gotyckiej. Gra z czytelnikiem jest widoczna, gdy narrator umiejętnie wykorzystuje cytowane dzieła, dokonując przekładu fragmentów potrzebnych mu do podkreślenia wagi problemu. By zwiększyć poczucie autentyczności, „opowiadacz” wykorzystuje obserwacje życia codziennego i sam zdaje się ulegać złemu urokowi. Niektóre wątki jego refleksji znajdują zaś kontynuację w rozmowie Herlinga z Boleckim.

Swoiste zarażenie myśleniem „iet-tatorskim” widać przede wszystkim w tym, że od samego początku uwagę narratora zajmują spojrzenie i oczy. Elementem najbardziej charakterystycznym jest niezwykle wzrok, jakim dysponuje Fausto Angelini: nawet gdy w wieku 75 lat wycofuje się z zawodu, ciągle bywa zapraszany na operacje tylko po to, by patrzeć³³ (otrzymuje nawet przydomek Maga); dla chirurga *iet-tatura* jest funkcją *malocchio* – złego oka; dom, w którym mieszka, nosi nazwę *Palazzetto Panoramico* (z niego rozciąga się widok na Capri i połowę miasta³⁴); we wspomnieniach *suor* Magdaleny nieudana operacja siostry wiąże się z dziwnym wyrazem oczu lekarza, a relacji z tego wydarzenia towarzyszy niepewność, czy można zabić samym spojrzeniem?

³² *Fascinum* (łac.) – 1. czar, urok, urzeczenie, zaklęcie, zaczarowanie, zahipnotyzowanie, gusła, złe spojrzenie; 2. *phallus* – używany jako symbol przeciw czarom (za: L. Castiglione, S. Mariotti *Vocabolario della lingua latina*, Loescher Editore, Milano 1990, s. 412).

³³ Wyjaśniając genezę postaci głównego bohatera, Grudziński opowiada o pochodzącym z Abruzzów przyjacielu – doskonałym chirurgu, któremu płacono za samo asystowanie przy operacjach. W późnym wieku starał się on utrzymać sprawność rąk, robiąc wycinanki (G. Herling-Grudziński, W. Bolecki *Rozmowy w Neapolu*, s. 160).

³⁴ Ciekawe jest, przypadkowe jak sądzę, podobieństwo między usytuowaniem *Palazzetto* doktora i ambiwalentnymi własnościami jego oczu a przykładem przywołanym przez de Martino: adwokat, nauczyciel Valletty – Giuseppe Pasquale Cirillo – napisał i wystawił we własnym domu komedię *I Malocchi*. Jednym z ważniejszych elementów utworu jest postać straszego *iet-tatoere’a* – Don Paolo Verdicchio, który dysponuje taką siłą, że działa na odległość. Wystarczy, że wejdzie na wieżę pewnego kościoła w Salerno i popatrzy w stronę Neapolu z intencją uczynienia źle miastu (E. de Martino *Sud e magia*, s. 112).

Przerażającą siłą wzroku odznacza się również przodek Fausta – Conte Franciscò Ildes Brandes. Daje się to zauważyć w opisie sztychu przechowywanego przez doktora, a jeszcze bardziej w streszczonej przez narratora historii prześladowań hiszpańskich *conversos*. Oskarżony o sekretną „judaizację” Don Ildebrando podczas śledztwa unieruchamia członków Trybunału Inkwizycji i śmierca jego przewodniczącego Hernandezza wzrokiem, który zyskuje potem nazwę „diabelskiego”. Dziwne właściwości posiada także jego portret. Kiedy po nieudanej operacji Veroniki, pod nieobecność gospodarza narrator wystawia się na działanie spojrzenia Hiszpana, czuje się, by powtórzyć tytuł ulubionego opowiadania Herlinga, uwięziony „w kleszczach oczu”³⁵: unieruchamia go najpierw spojrzenie sportretowanego Don Ildebrando, a następnie podglądający przez mały otwór Don Fausto. Bohater mówi, iż oko „bierze go we władanie”, „opłatuje” i „dusi” aż „ogarnia go ciemność” (s. 214). Rozumuje więc podobnie, jak opisywany przez De Cesare’a, znany ze swej wiary w *iettaturę* neapolitański król – Ferdynand II. Władca ten na łożu śmierci krzychał: zauroczono mnie!, przypominając sobie pobyt w katedrze w Brindisi i człowieka, który zatrzymał na nim spojrzenie w znaczący sposób³⁶. Z drugiej jednak strony, wyjątkowe właściwości oczu Don Ildebrando mogłyby należeć do konwencji romantycznej, w której bohaterowie odznaczali się wzrokiem o niezwykłej przenikliwości, pozwalającym zobaczyć wewnątrz duszy rozmówcy. Oczy te paraliżowały wolną wolę i powodowały posłuch tłumu (vide: *Korsarz* Byrona).

Tajemnicze możliwości wzroku są także akcentowane w grze słów narratora: przyjaźń z Don Faustem zostaje nazwana „przyjaźnią od pierwszego wejrzenia”, zbliżając się do Montenero bohater mówi, iż „wzrokiem wkraczał stopniowo w rodzinne mury Don Fausto”, po trwającym dwie godziny stanie nieświadomości chirurg patrzy na swego gościa „spojrzeniem pełnym niepokoju”, po powrocie z Hiszpanii Angelini boi się stanąć „oko w oko z samotnością”; zabijający swego oprawcę Don Ildebrando wpija mu wzrok „między oczy”; w zakończeniu opowiadania czytamy zaś tyradę o niewystarczalności widzenia świata tylko jednym okiem racjonalizmu³⁷.

³⁵ Chodzi o nowelę Henry’ego Jamesa – *W kleszczach lęku*, o której Grudziński mówi w wywiadzie z Boleckim (G. Herling-Grudziński, W. Bolecki *Rozmowy w Neapolu*, s. 159). O związkach i podobieństwach utworów polskiego pisarza z dziełami Anglika wspomina również Krzysztof Uniłowski w recenzji tomu *Don Ildebrando* (Krzysztof Uniłowski *Herling van Meegeren*, „Fa-Art” 1997 nr 2-3, s. 98-99).

³⁶ R. De Cesare *La fine di un Regno*, 1908 I, s. 238, 340 (cyt. za: E. de Martino *Sud e magia*, s. 118-119).

³⁷ Brzmi ona następująco: „zanadto współczesność wpoila nam kult «zdrowego rozumu». Oglądamy kącikami oczu zjawiska niewytłumaczalne, udajemy, żeśmy ich w ogóle nie widzieli, czytamy u śmielszych pisarzy o duchach osób umarłych, uważamy je za urojenia i plody chorej wyobraźni, byle tylko nie narazić naszego «zdrowego rozumu», byle tylko nie dać się wepchnąć w obręb innego wymiaru, za próg «rzeczywistości sprawdzalnej i dotykanej». Przechodzimy przez życie z jednym okiem nadmiernie aż wyostrzonym, z drugim ślepym, zaciągniętym

Powtarzany w różnej formie motyw oczu nieustannie destabilizuje wiedzę czytelnika. Pozostawia go wprawdzie w niepewności, ale także daje możliwość wyboru między różnymi interpretacyjnymi wariantami. Przykładem takiej strategii jest zdanie, w którym narrator podważa diagnozę lekarza: „stał nade mną Don Fausto ze spojrzeniem pełnym niepokoju. [...] «Pan jest wyraźnie przepracowany. Musi pan zwolnić tempo pracy». Co było nonsensem. Żyłem wtedy na luzie i pracowałem mało” (s. 214). W ten sposób potwierdza teorię *malocchio* (s. 231), która następnie zyskuje zabarwienie diaboliczne (w fachowym komentarzu są omówione sposoby opętania; w obu wypadkach – *infestazione diabolica* oraz *posessione diabolica* – może pojawić się zły urok, wywołany przez „diabelskie oko zdolne pod ludzką postacią zadać cios” (s. 220).

Przy całej demonologii oczu spojrzenie w *Don Ildebrandzie* nie traci jednak swych normalnych funkcji, na przykład psychologicznych i socjologicznych³⁸. Odbija się w nim admiraacja, jaką *suor* Magdalena darzy chirurga; po nieudanej operacji Don Fausto wstydzi się, unika wzroku narratora, patrzy na niego z wyrzutem, gdy ten porusza temat *iettatury*; prosto w oczy nie chce spojrzeć również Carmela – służąca Don Fausto. Obok „misji specjalnych” oczy posiadają także własności „uzdrowicielskie”. Dla zmęczonego *iettaturą* narratora kojąca staje się, jak to zwykle u Herlinga bywa, kontemplacja krajobrazu, a mianowicie widzianej nocą Zatoki Neapolitańskiej, uliczek Bevagni³⁹, łagodnych zboczy Umbrii.

Do tych elementów świata przedstawionego, które korespondują z teorią *iettatury*, należy także ukształtowanie niektórych miejsc akcji i bohaterów. Wyjaśniając pochodzenie Don Fausto, narrator wskazuje na rodzinne miasteczko chirurga, w którym dominują dwie budowle: romańska katedra i „hiszpański” zamek. Nie udało mi się potwierdzić istnienia miejscowości Montenero w pobliżu Chieti, ale miejsc o takiej nazwie jest dużo⁴⁰. Można więc przyjąć, podobnie jak Arkadiusz

bielmem. Wystarczy, by widzieć? Nie, nie wystarczy” (G. Herling-Grudziński *Don Ildebrando*, s. 231).

38 Swoją fascynację wzrokiem Herling wyprowadza z faktu, że jest fizjonomistą skoncentrowanym na oczach. Uważa je bowiem za wziernik w duszę człowieka (jest to cecha romantyczna). Za moment przełomowy dla swego pisarstwa pod tym względem uznaje pobyt w sowieckim obozie. Szerzej na ten temat: G. Herling-Grudziński, W. Bolecki *Rozmowy w Neapolu*, s. 169-170.

39 Bevagna – położone na południowy zachód od Foligno miasto w Umbrii, w antyku nosiło nazwę Melania. Rozwinęło się dzięki swej korzystnej lokalizacji przy rzymskiej via Flaminio. Posiada dobrze zachowane zabytki średniowieczne: kolegiatę św. Michała, bazylikę św. Sylwestra i Pałac Konsulów. Obecnie centrum przemysłu ceramicznego (za: *Enciclopedia Zanichelli*, s. 228 i *Itineraria d'Italia. Umbria. Lazio*, Touring Club Italiano, Milano 2001, s. 55-56).

40 Pojawiają się one na terenie wymienionego wcześniej okręgu (Stazione di Montenero, Montenero di Bisaccia) w rejonie Grosseto, Livorno (Toskania) i Perugii (Umbria), a także w okolicach San Giovanni Rotondo i in.

Morawiec⁴¹, że epitet w nazwie „Czarna Góra” ma charakter znaczący i podkreśla panowanie złych mocy nad mieszkańcami miasta. Zawód przodka Don Fausto, który był znachorem lub felcerem, zwiększa tę możliwość. „Znachor” to jedno z trzech znaczeń włoskiego wyrazu *il guaritore*, który tłumaczy się również przy pomocy leksemów „uzdrowiciel” i „szarlatan”⁴². Obok czarownicy (wł. *la fatucchiera*), *guaritore* był jednym z protagonistów ludowej magii, która pomagała człowiekowi w chorobie. Cześć, jaką obdarza się pamięć Angeliniego-seniora, potwierdza taką tezę, tym bardziej że jest on przeciwstawiony gospodarzowi katedry⁴³, stojącej po stronie dobra.

Montenero znajduje się w górach, jest odizolowane od świata, który dociera doń przez nielicznych turystów. Zapomniane przez Boga i ludzi jest podobne do znanych z nowszej, krajowej literatury obszarów, takich jak: Prawiek Olgi Tokarczuk, Ściegi Magdaleny Tulli czy Dukła Andrzeja Stasiuka⁴⁴. Wszystko w nim jest inne: panują feudalne prawa, czas płynie wolniej, życie zaś zastyga. Nad miastem rozciąga się tylko pustka:

Pustka wyzierała z kilku kruchych kamienic. (s. 198)

[...] wszystko właściwie w Montenero wymagało zdrobienia, z wyjątkiem katedry nad przepaścią i zamku na wzgórzu zamiejskim. Począwszy od naszej gospodyni [...], poprzez rynek otoczony pierścieniem zaledwie kilku domków, do winiarni koło katedry, gdzie przy jednym tylko stoliku na powietrzu siedziało czterech mężczyzn grając w karty. Miasteczko robiło wrażenie nie zaludnionego, rynek nie miał zaplecza uliczek, jeden tylko nędzny sklepik przylegał do dziedzińca katedralnego. (s. 207)

Obok przywołanej przez Herlinga konwencji powieści gotyckiej i wymienio-nej z tytułu *Pustyni tatarskiej* Dino Buzzatiego⁴⁵ oczywistym kontekstem dla Mon-

41 A. Morawiec *Gry, zmyslenia i prawdy*, „Twórczość” 1998 nr 7, s. 109-112.

42 W. Meisels *Podręczny słownik włosko-polski*, s. 663.

43 W tekście znajdujemy wyjaśnienie: „[Katedra] już dawno nie posiadała gospodarza, żaden ksiądz nie chciał objąć opróżnionego miejsca, oberwany kościelny, najmłodszy chyba mieszkaniec miasteczka, jeszcze dość żywy, miał obowiązek otwierania i zamykania bramy oraz zamykania trzech naw” (G. Herling-Grudziński *Don Ildebrando*, s. 207).

44 O. Tokarczuk *Prawiek i inne czasy*, WAB, Warszawa 1996; M. Tulli *W czerwieni*, WAB, Warszawa 1998; A. Stasiuk *Dukla*, Wydawnictwo Czarne, Czarne 1997.

45 D. Buzzati *Il deserto dei Tartari*, intr. A. Sala, Arnoldo Mondadori Editore, Verona 1970. Dino Buzzati – prawdziwe nazwisko: Dino Buzzati-Traverso (ur. 16.10.1906 w Belluno, zm. 28.01.1972 w Mediolanie) prozaik, poeta, dziennikarz. Jego powieści charakteryzuje symboliczne przekształcanie rzeczywistości oraz fantastyczno-surrealistyczna atmosfera. *Pustynia tatarska (Il deserto dei Tartari)*, 1940) – to historia młodego porucznika, Giovanniego Drogo, który pierwszą w swoim życiu nominację otrzymuje do położonej w górach Fortecy Bastiani. Na północ od bastionu rozciąga się teren nazywany pustynią, która fascynuje bohatera swoją tajemniczością. Życie całej załogi fortecy upływa na obserwacji tego obszaru. Wszystkim brak jednak

tenero są grafiki Bruno Schulza i jego opisy miejskich przestrzeni. U obu twórców spotykamy bowiem to samo spowolnienie ruchu, wyrażenie rzeczywistości, zawieszenie jej w metafizycznej otoczce, która sprawom codziennym nadaje posmak niezwyklej. Obaj dokonują też pomniejszenia postaci do rozmiarów figurek-marionetek, zależnych od zewnętrznej siły – demiurga bądź feudalnego władcy⁴⁶. Sam narrator zauważa to podobieństwo: podczas drugiej wizyty spostrzega, że miasteczko jeszcze bardziej zapadło się w sobie, zmniejszyło, pozostając niemalże śladem dawnej obecności, małym punktem między dwoma przeciwstawnymi potęgami:

W Montenero mieszkańcy na rynku jak gdyby skurczyli się jeszcze bardziej od dni mojej poprzedniej wizyty, teraz wystarczyłoby włożyć im na głowy wysokie cylindry i wcisnąć do rąk króciutkie laseczki, aby wyglądali jak uciekinierzy ze świata Brunona Schulza. Identyczne kamienice na rynku i domki przy wjeździe do miasteczka. Niezmiennie, lecz górujące w większym niż dotąd stopniu, pozostały jedynie katedra nad przepaścią i zamek na skalistym płaskowyżu. (s. 225)

Montenerowski zamek jest odizolowany od miasta (zamieszkujący go sporadycznie Don Fausto znajduje się niejako poza miastem i poza światem). Dzięki wprowadzeniu kontekstu malarskiego, a właściwie rytowniczego – *Więzień* (Carceri) Piranesiego⁴⁷, czytelnik może wyobrazić sobie jego wnętrze. Cykl włoskiego artysty charakteryzuje bowiem łączenie pólek, łagodnych łuków, nisz i owalnych lunet z kolumnami, które, podtrzymując stropy, tworzą układy łamiące perspektywę. Elementem istotnym są tu schody i dekoracyjne łańcuchy dzielące przestrzeń pod różnymi kątami. Kiedy narrator mówi o zwodzonym moście, przychodzi na myśl tablica VII *Więzień*, gdzie plan krzyża utrzymany jest na czterech kondygnacjach i za każdym razem realizowany przy pomocy innych elementów (m.in. na

pewności, czy widoczne w oddali ruchome punkty to wrogowie. Tak naprawdę nie wiadomo, co dzieje się na linii horyzontu (za: *Encyklopedia Zanichelli*, s. 286).

- 46 Zob. B. Schulz *Genialna epoka*, w: tegoż *Opowiadania. Wybór esejów i listów*, oprac. J. Jarzębski, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław-Kraków 1998, s. 138-140.
- 47 Giovanni Battista Piranesi (ur. w Moiano di Mestre 04.10.1720, zm. w Rzymie 09.11.1778) – rytownik, architekt (przebudował kościół Santa Maria del Priorato na Aventynie), pisarz (autor *Sądu o architekturze – Parere sull'architettura*, 1765), na którego dzieła miała wpływ najpierw sztuka wenecka, potem zaś architektura klasyczna (w roku 1840 przeniósł się do Rzymu) i malarstwo Rembrandta. Jest autorem serii oryginalnych rycin, które charakteryzuje bogactwo efektów uzyskiwanych przy pomocy światłocienia oraz obfitość motywów pochodzących z antyku, sztuki etruskiej i egipskiej. Elementy te łączy na sposób neoklasycy. Do najsłynniejszych rycin należą: *Część pierwsza kompozycji i perspektywy* (*Prima parte d'architettura e prospettive*, 1743), *Kaprysy* (*Capricci*, 1745), *Widoki Rzymu* (*Vedute di Roma*, 1748-1775), *Zabytki starożytnego Rzymu* (*Antichità romane*, 1756), *Więzienia fantazji* (*Carceri d'invenzione*, 1760) (za: *Encyklopedia Zanichelli*, s. 1399 oraz *Piranesi. Incisioni-Rami-Legature-Architettura*, a cura di A. Betagno, Neri Pozza Editore, Venezia 1981).

drugim piętrem znajduje się kolumna i przecięty na pół podest podtrzymywany na linach). Cechą dzieł Piranesiego, która pomaga lepiej zobaczyć metaforyczny sens siedziby Don Fausto (zamek ten zapewne istnieje tylko w literackiej przestrzeni), jest światłocień, a właściwie ostry kontrast bieli i czerni (widoczny zwłaszcza w drugiej wersji cyklu⁴⁸). Wydobywa on fakturę murów, a przy okazji wyprowadza z mrocznych zakamarków drobne, ludzkie postaci, podobne do włochatych zwierząt. Nad ich zgiętymi grzbietami górują geometryczne bryły. Analogicznie można wyobrazić sobie świat montenerańczyków, którzy tkwią w feudalnej zależności od Don Fausto – „ojca i pana miasteczka” (s. 199). Ich związek z Angelinim-juniorem podkreśla fakt, że wraz ze stopniowym upadkiem chirurga, następuje degradacja zamieszkiwanej przez nich przestrzeni. Montenero bowiem umiera:

Mieszkańcy Montenero nie garnęli się do Boga, choć nie podkreślali ostentacyjnie swej obojętności religijnej. Po prostu żyli tak, jakby ich miasteczko było umarłe lub układało się wolno do snu śmierci. Zginali się w czolobitnych ukłonach przed swoim Guliwerem, bo tak w zestawieniu z nimi wyglądał postawny i wysoki Don Fausto. Zapewne ich przodkowie w analogiczny sposób odnosili się kiedyś do jego ojca. Za „swoją” uważali jedynie zmarłą Veronikę, skoro była im równa miniaturową figurką. Każdy dzień pobytu w Montenero utwierdzał mnie w przekonaniu, że doktor przywiózł nas do martwego miasteczka. I sam czułem się w nim wszechwładnym panem.

Do pustej zawsze katedry wstępowałem chętnie. [...] Można było uwierzyć, [...] że zapowiada śmierć religii. A ten głupawy i półniemy kościelny [...] Umiał poprawnie wymówić dwa tylko słowa, [...]: *Montenero muore*, Montenero umiera. (s. 226)

Umieranie miasta wynika z indyferentyzmu religijnego mieszkańców i z wszechogarniającej myśli, że nie warto się zmagać z czymś, co zostało postanowione na wyższej płaszczyźnie bytu, z przekonania o nieodwracalności wyroku, bierności, fatalizmu, swoistej apoteozy zagłady. W tym przejawia się też wiara montenerańczyków w *iettaturę*. Przyjmują oni postawę zalecaną przez nieco uszczypliwy komentarz Dumasa, który instruuje:

kiedy spotkacie na ulicach Neapolu człowieka, jakiego opisałem, uważajcie! Założę się: sto do jednego, że macie do czynienia z iettatorem. Jeśli jest iettatorem i spostrzeżł was pierwszy, zło już się dokonało i nie ma na nie remedium: pochylcie głowę i czekajcie.⁴⁹

Stan mieszkańców Montenero przypomina również apatię narratora sprzed podróży do Bevagni i Asyżu oraz swoisty „martwy sezon”, jakiego doświadczył po powrocie z Umbrii:

znalazłem się w strefie, którą znawcy morza określają jako martwą. [...] Żeglarzy przejmują irracjonalny lęk, że wjechali w nieodwracalną smugę bezruchu, śmiertelnego bezruchu. Jeżeli trwa to „bez końca”, a czasem trwa rzeczywiście tak, że nie widać końca, wśród żeglarzy zdarzają się wypadki obłędu, lub co najmniej hysterii.

⁴⁸ *Carceri* istnieją w dwóch edycjach: pierwsza pochodzi z roku 1745, druga natomiast z 1761. Szerzej na ten temat: *Piranesi*, s. 29-30.

⁴⁹ A. Dumas *Il Corricolo*, cyt. za: E. de Martino *Sud e magia*, s. 121 [przekł. mój – A.P.].

Interpretacje

[...] martwy krajobraz morski otworzył się i rozłożył w całej mojej istocie, stałem się wyłącznie jego ramą. Coś w moim życiu zaszło, coś niejasnego, i zostało naraz ucięte, ale nie stłumione. Chodziłem jak dawniej na spacer, tyle że na spacer [...] opustoszałe, niewrażliwe na otoczenie i przechodzących koło mnie ludzi. [...] [byłem – uzup. A.P.] wydrążony i czekający na wypełnienie urwaną treścią. (s. 221-222)

Przytoczony fragment można uznać za opis depresji lub psychologicznego stanu, który w literaturze przedmiotu określa się mianem *essere-agito-da* – bycia poruszonym przez coś⁵⁰, co przerasta możliwości zdefiniowania. Tym czymś jest oczywiście „złe oko” *iettatore*'a⁵¹. Narratorowi na krótki czas udaje się wyzwolić spod jego wpływu: opuszcza przestrzeń władania chirurga i kryje się pod skrzydłami religijnego doświadczenia św. Franciszka. Mieszkańcy Montenero nie mają natomiast takiej szansy. Nigdy nie poczują uzdrawiającego oddechu dobra ani skutków „egzorcystycznych” rozmów z Ecclesiusem⁵². Zapadną się pod niszczącym spojrzeniem swego „pana i ojca”, ponieważ stopniowe rozpadanie się montenrowskiej katedry wzmacnia w nich przeświadczenie śmierci religii, będącej jedyną siłą, jaka mogłaby się przeciwstawić potędze właścicieli zamku. Takie zakończenie wynika z prezentowanej przez Herlinga demonologicznej koncepcji *iettatury*. Widać ją wyraźnie w usytuowaniu katedry i posiadłości Angelinich niejako na dwóch biegunach, budowle te pełnią funkcję reprezentantów przeciwstawnych sobie sił: Kościoła, religii, Boga i pozostającego na ich antypodach, porażonego złem hiszpańskiego hrabiego – narzędzia złego ducha, tożsamego z zdefiniowanym przez Nowy Katechizm Kościoła Katolickiego osobowym diabłem⁵³. To jednoznaczne przyporządkowanie *iettatury* sferze oddziaływań szatana pokazuje, że Herling roz-

50 Odczucie: „nie jestem już sobą”, „nie znajduję się w sobie”, towarzyszy również czarom i opętaniu (E. de Martino *Sud e magia*, s. 116, 137-138).

51 Inny tekst Grudzińskiego, *Szczyt lata. Opowieść rzymska*, zawiera również taki opis stanu wydrążenia – absolutnej próżni. Tam zawiśnięcie w martwej przestrzeni doprowadza narratora prawie do samobójstwa i staje się faktyczną przyczyną śmierci innych bohaterów. Por. Gustaw Herling-Grudziński *Szczyt lata. Opowieść rzymska*, w: tegoż *Opowiadania zebrane*, t. 2, s. 248.

52 Irlandzkiego księdza, egzorcystę Ecclesiusa, zwanego padre Stefano, spotyka narrator w Bevagni. To od niego dowiaduje się szczegółów na temat stanowiska Kościoła w sprawie opętania i egzorcyzmów. Młody, trzydziestoletni kapłan pełni więc w opowiadaniu rolę drugiego przewodnika wprowadzającego w tajemnicę zła, ale wskazującego jednocześnie sposób pokonania go (G. Herling-Grudziński *Don Ildebrando*, s. 218-221).

53 Zaprezentowana w *Rozmowach w Neapolu* koncepcja zła zostaje sformułowana przez Boleckiego, który podsumowuje: „To by znaczyło, że zło jest dla ciebie siłą pozapodmiotową, że nie ma jednego sprawcy. Sprawcą zła nie jest jednostkowy szatan, zło rodzi się jako «zawieranie», które nagle ucieleśnia się w konkretnej osobie”. Herling potwierdza ten wywód lakonicznym: tak (G. Herling-Grudziński, W. Bolecki *Rozmowy w Neapolu*, s. 165). Samo opowiadanie jednak nie precyzuje tego poglądu.

wija tylko jedną z obecnych w literaturze przedmiotu teorii. Generalnie bowiem jako źródło *malocchio* wymienia się albo „haniebny pakt z diabłem”⁵⁴, albo namiętność i wyobraźnię ludzką (reprezentantem pierwszego kierunku jest wymieniony wcześniej traktat Vairo, drugie stanowisko spotykamy zaś u della Porty – tu pojawia się interpretacja magiczno-naturalna nolańczyka Bruno, Campanelli i Niccoli Valetty). W wywiadzie udzielonym Boleckiemu pisarz nie tylko podkreśla diaboliczną genezę fenomenu⁵⁵, ale także przyporządkowuje *iettatore* wolę wyrządzenia zła⁵⁶ (pozostaje więc w opozycji do de Martino, który mówi, iż człowiek nie musi podpisywać ugody z diabłem, może być pasywnym odbiorcą, nieświadomym nosicielem złych sił). To wybiórcze potraktowanie teorii *iettatury* pozwala Grudzińskiemu dokonać swoistej wolty: „nagiąć” opis zjawiska w kierunku totalitaryzmu, przejść gładko od zakorzonego w oświeceniowej filozofii światopoglądu do problemów nazizmu i komunizmu. W opowiadaniu natomiast umożliwia nałożenie maski zła na twarz protoplasty Angelinich, podobnie jak działo się to w „portrecie weneckim” Alviego⁵⁷. Taki zabieg „demonizacji” nie wynika jednak z logiki przesądu. Jest skutkiem holistycznej wizji wyjaśniającej mechanizm działania zła w świecie, jego genezę oraz następstwa w ludziach i społeczeństwach. Rezultatem owej wizji jest także spójne potraktowanie obu bohaterów. Czytając wywiad, można odnieść wrażenie, że Herling myli postaci. Przechodzi sprawnie od cech jednej do drugiej⁵⁸, tak jakby protagonista utworu składał się z dwóch części – Don Fausto i Don Ildebrando.

⁵⁴ E. de Martino *Sud e magia*, s. 103.

⁵⁵ Grudziński stwierdza: „Wprowadzam ten motyw, bo uważam, że iettatura jest najbliższej sfery diabelskiej” (G. Herling-Grudziński, W. Bolecki *Rozmowy w Neapolu*, s. 162).

⁵⁶ Tamże, s. 164.

⁵⁷ G. Herling-Grudziński *Portret wenecki*, „Kultura” 1994 nr 1-2, s. 30-53.

⁵⁸ Omawiając nieudaną operację Veroniki, Grudziński opowiada o Angelinim: „Dlatego u mnie Don Fausto traci swoje szatańskie zdolności, gdy popełnia błąd podczas operacji najbliższej mu osoby. [...] Operacja jest tak przedstawiona, jakby w trakcie jej przeprowadzania został on gdzieś z zaświatów przywołany do porządku. Nie piszę wyraźnie, dlaczego i przez kogo jest do tego porządku przywołany, ale podejrzewam, że D o n I l d e b r a n d o [podkr. moje – A.P.] czymś się naraził swemu protoplaście rodu diabelskiego. Podkreślam jednak, że przed postawieniem go przed Świętą Inkwizycją był wzorowym obywatelem, [...] Czyli on nie był «diabelski» od urodzenia, lecz stał się na skutek tego, co go spotkało. Wprowadzam tu motyw tortur, [...] Pod ich wpływem w D o n F a u s t a [podkr. – A.P.] wstępują szatańskie umiejętności i wówczas robi to, co jest dla nas niesamowite, czyli zabija wzrokiem jednego z inkwizytorów” (G. Herling-Grudziński, W. Bolecki *Rozmowy w Neapolu*, s. 162). Podkreślone imiona bohaterów powinny wystąpić w odwrotnej kolejności, gdyż to właśnie Don Ildebrando był protoplastą rodu – nie mógł więc narazić się samemu sobie, Don Fausto natomiast nie był torturowany. Podobne pomyłki pojawiają się, gdy

Zachowując więc dystans do manichejsko-demonologicznej wykładni autora, zobaczymy „iettatorskie” cechy poszczególnych bohaterów. Odwracając chronologię narracji, sięgnijmy najpierw po Don Ildebrando. Niestety, nie natrafiłam na trop książki będącej źródłem wiedzy pisarza na temat hiszpańskiej Inkwizycji. Szereg zabiegów maskujących, o których wspomniał Herling w rozmowie z Boleckim, okazało się bardzo skutecznych albo też została ona wymyślona⁵⁹. Twarz bohatera nakreślona jest kilkoma zdecydowanymi pociągnięciami, które przynoszą jedynie ogólnikowe informacje, że z pogodnej i dobrotliwej stała się ona złą i okrutną (s. 213). Uwaga narratora skupia się na opisie wzroku Don Ildebrando, który jest przesywający (s. 206), przenikliwy, diabelski (s. 211), straszny (s. 230). Wszystko to jest o wiele mniej konkretne niż fizjonomiczne studia romantyków, którzy dla zabawy lub serio tworzyli szczegółowe portrety *iettatore’ów*⁶⁰. Może więc również zostać uznane za przejaw gotycyzmu lub za nawiązanie do spojrzeń bohaterów bajronicznych albo aluzję do postaci Fausta.

Wpływem *iettatury* można tłumaczyć społeczny lęk przed zgubnym wpływem *malocchio*. W opowiadaniu widać go w dziwnych właściwościach portretu Don Ildebrando oraz w informacji na temat zbrodni Hiszpana. Od chwili jej popełnienia zyskuje on sławę *iettatore’a* – najpierw w opinii świadków morderstwa, potem w przekonaniu całej społeczności. Na początku VIII rozdziału czytamy:

Odtąd, przez pół wieku, mówiło się bezustannie o mordercy uzbrojonym w „złe, zabójcze oko”. [...] asystujący przy tej scenie pamiętali straszny, bezlitosny, stalowy wzrok Don Francisco podobny do sztyletu; i byli przekonani, że ten wzrok przeniesiony na nich miałby nad ich życiem taką samą władzę, władzę zabijania. (s. 212)

Nie jest dziełem przypadku, że na siedzibę rodu bohater wybiera centralnie położone Abruzzo⁶¹, bardziej przesądne od północnej Wenecji. Tu właśnie rozgry-

Herling mówi: „I dlatego w moim opowiadaniu Don Fausto staje się diabłem z konkretnego powodu. Gdyby nie był tak okrutnie torturowany, to pewnie pozostałby do końca życia urzędnikiem w Toledo” (tamże, s. 163). Odpowiadając na pytanie Boleckiego: „czy jest fakt nieudanej operacji doktora Anielskiego”, Grudziński stwierdza: „[Czytelnik] powinien wiedzieć, bo to jest bezsporny dowód, że zaczyna się upadek Don Ildebranda” (tamże, s. 168).

59 Takiego zdania jest Arkadiusz Morawiec. Zob. A. Morawiec *Gry, zmyślenia i prawdy*, s. 110. Jego recenzja ukazała się jednak przed publikacją *Rozmów w Neapolu*.

60 Przykładem może być tu fragment utworu Dumasa: „Iettatore jest zwykle błądy i chudy, ma bardzo wygięty nos, duże, podobne do ropuchy, oczy, które dla niepoznaki, ukrywa za parą okularów” (A. Dumas *Il Corricolo*, cyt. za: E. de Martino *Sud e magia*, s. 121, przekł. mój – A.P.).

61 Abruzzo lub Abruzzi – region Półwyspu Apenińskiego otoczony od wschodu morzem Adriatyckim, od północy graniczy z Marchią, na zachodzie z Lacjum, na południu zaś z Molise (za: *Enciclopedia Zanichelli*, s. 14).

wa się akcja wielu utworów szanowanego przez Herlinga, Ignazio Silone⁶². W jego książkach, które opisują rzeczywistość włoskiej wsi, przedmioty chroniące przed działaniem wrogu *iettatore* są wkomponowane w krajobraz. Na przykład w relacjonującej losy komunisty Pietro Spina powieści *Vino e pane* domy abruzzyskich wieśniaków są zaopatrzone w bawole rogi, które mają strzec przed złym urokiem⁶³. Pojawienie się zaś bohatera, który dla bezpieczeństwa podróżuje w przebraniu księdza, wywołuje okrzyki, mające chronić przed skutkami *iettatury*. Rytuał ten wyraża jednocześnie nobilitację przybyłego i jest potwierdzeniem autentyczności „kapłana”. We wspomnianym utworze znajdujemy:

Wśród młodzieży był człowiek w podeszłym wieku, z twarzą starego aktora na emeryturze i z kapeluszem o szerokim rondzie, który grał w karty i sapiąc pił kawę. Na widok obcego księdza uczynił znak przeciw złemu urokowi.

– Żelazo, żelazo! – krzyknął. Śpiący obudzili się od krzyku i również podjęli konieczne środki ostrożności. Don Paolo rozpoznał rytuał i już miał powiedzieć coś aroganckiego, ale zamilkł, ponieważ sposób zachowania tych próżniaków był potwierdzeniem jego kapłaństwa. Zadowolony pozostał na swoim miejscu.⁶⁴

⁶² Ignazio Silone (ur. 01. 05.1900 w Pescina dei Marsi, zm. 22. 08.1978) – pseud. lit. Secondo Tranquilli. Pisarz i polityk, działacz włoskiej partii komunistycznej, od momentu jej powstania (1921), od której odłączył się w 1930 roku na znak protestu przeciw rządowi Stalina w Związku Radzieckim. W okresie włoskiego faszyzmu (1930-1945) wyemigrował do Szwajcarii. Po wyzwoleniu zapisał się do PSI (Włoskiej Partii Socjalistycznej) i został redaktorem naczelnym „Avanti” (1945). Był również deputowanym do Konstytuanty. W 1947 wycofał się z aktywnego życia politycznego. Jego dzieła, takie jak *Fontamara* (1930), *Wino i chleb* (*Vino e pane*, 1937), *Ziarno pod śniegiem* (*Il seme sotto la neve*, 1940) cechuje postawa obywatelska i moralizm. Ich bohaterowie – chłopi z południa Włoch, są opisywani bardzo realistycznie. W pochodzących z okresu powojennego powieściach – *Garsć jeżyn* (*Una manciata di more*, 1952), *Tajemnica Łukasza* (*Il segreto di Luca*, 1956), *Lis i kamelie* (*La volpe e le camelie*, 1960) – pojawia się zgoda na pewnego rodzaju ewangelizm socjalistyczny (jego przykładem może być przywoływana wielokrotnie przez Herlinga *Przygoda biednego chrześcijanina* – *Avventura di un povero cristiano*, 1968 (za: *Enciclopedia Zanichelli*, s. 1713).

⁶³ „Sanie Magasci przejechały przez wieś Lama w regionie Marsica. Na domach i ruinach widać było bawole rogi wbite przeciw złemu oku” (I. Silone *Vino e pane*, Arnoldo Mondadori Editore, Verona 1955, s. 72, przekł. mój – A.P.). Marsica – geograficzny i historyczny region południowo-zachodnich Abruzzów, mający za centrum kotlinę Fucino, który przyjął nazwę od antycznego ludu marsów. Główne miasta okręgu to Avezzano, Celano, Pescina (za: *Enciclopedia Zanichelli*, s. 1122). W opowiadaniu przez Avezzano przejeżdża narrator podczas podróży do Montenero. Wzmianka o bawolich rogach występuje również w trzecim rozdziale (G. Herling-Grudziński *Don Ildebrando*, s. 202).

⁶⁴ I. Silone *Vino e pane*, s. 66 [przekł. mój – A.P.]. Opisane wyżej zdarzenie ma miejsce na terenie Marsiki, w Abruzzach. Jest formą ludowego przesądu, iż widok księdza przynosi nieszczęście. Aby mu zapobiec, należy dotknąć żelaza. Okrzyk starego człowieka, który w całości powinien brzmieć *tocca ferro* („dotknij żelaza”), zastępuje ten gest.

Wskazania prewencyjne przesądu zabraniają najmniejszego kontaktu z nosicielem *malocchio*. Nie przestrzega tego narrator, kiedy potajemnie ogląda fresk-portret Don Ildebrando. Czynność ta wprowadza go w stan hipnozy⁶⁵, której skutki są mniej dokuczliwe niż spotkanie z duchem Hiszpana; pojawia się on zgodnie z konwencją gotycką, traktowaną trochę jak zbiór rekwizytów. W jej skład wchodzi bowiem: ruiny katedry, zbliżona do labiryntu architektura zamku, budowany na wzór atmosfery *Zamczyska w Otranto* nastrój grozy. Analogie z utworem Horace'a Walpole'a można byłoby zobaczyć w częściowym ułożeniu akcji w feudalnych Włoszech (w *Zamczysku...* Teodor poszukuje nawet swego ojca w Neapolu⁶⁶), w wykorzystaniu pomysłu ożywiania i wychodzenia postaci z obrazów (u Walpole'a z portretu schodzi dziad Manfreda⁶⁷), w prowadzeniu swobodnych rozmów ze zjawami⁶⁸, w specyficznym postrzeganiu części ich „ciała”⁶⁹ – są one wyolbrzymiane – a także w całkowitym podporządkowaniu kobiet kochanym przez nich mężczyznom (Hipolity i Matyldy – Manfredowi; Veroniki – Don Fausto). Elementy gotyckie, które dla narratora są furtką pozwalającą uniknąć wyjaśnień etnologicznych, usprawiedliwiają również manichejską koncepcję świata wraz z fascynującym Grudzińskiego momentem narodzin zła w człowieku; tłumaczą walkę wewnętrzną bohaterów i dopuszczają istnienie różnorodnych przejawów magii. Ich obecność pozwala ustanowić płynną granicę między światem żywych i umarłych. Konwencji gotyckiej można przypisać brak sił życiowych narratora (podobnie jest w *Kleszczach lęku* Jamesa, gdzie „przyjaźniący” się ze zjawą Piotra Quinta mały Miles umiera⁷⁰). Ale złe samopoczucie i zmęczenie mogą być również następstwem *malocchio*. Dlatego właśnie „opowiadacz” stosuje wypróbowaną metodę uniku –

65 W utworze czytamy: „stał w całej okazałości i patrzył przed siebie tym swoim strasznym okiem. Ja zaś stałem naprzeciw niego, biło mi mocno serce, nogi moje przyrosły do ziemi. Ile upłynęło czasu?” (G. Herling-Grudziński *Don Ildebrando*, s. 230).

66 H. Walpole *Zamczysko w Otranto*, przeł. M. Przymanowska, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1974, s. 76.

67 Tamże, s. 14-15.

68 Tamże, s. 17.

69 W utworze Walpole'a, na polecenie Manfreda służba przeszukuje zamek i z przerażeniem opowiada o zobaczonej nagle w wielkiej komnacie stopie, a później nodze olbrzyma (tamże, s. 24-26). U Grudzińskiego Don Ildebrando wychodzi z fresku i wymierza swemu potomkowi potężnego kopniaka (G. Herling-Grudziński *Don Ildebrando*, s. 231). Wśród tekstowych zależności na pierwsze miejsce wysuwa się jednak relacja Bianki o pojawieniu się na poręczy schodów wielkiej ręki w zbroi. Motyw ten powtarza się w liście Walpole'a do Williama Cole'a i w tej wersji jest wykorzystany przez Herlinga.

70 Por. H. James *W kleszczach lęku*, przeł. W. Pospieszala, Wydawnictwo Poznańskie, Poznań 1990, s. 164.

ucieka⁷¹ z przestrzeni władania Angelinach. Gdy staje na zewnątrz „kredowego koła”, odnosi wrażenie, że przebywał w irracjonalnym świecie. Oto, co mówi:

skorzystałem z pogody i pomaszerowałem drogą w dół, pamiętając, że na rozdrożu w odległości czterech-pięciu kilometrów znajduje się wiejska karczma. [...] Jadłem w zgiełku jedyne danie, gęstą zupę jarzynowo-mięsna, popijałem podławe wińsko i z ulgą czułem odtajenie. Mogłem teraz słuchać mówiących [...] nie wiedząc, kim jestem, wzmiankowano niekiedy Don Fausto i Montenero, jakby chodziło o czarownika i jego domę. (s. 229-230)⁷²

Właśnie takie wrażenie: wejście w zaczarowany krąg odmiennych obyczajów lub wyjście z niego towarzyszy romantycznym pisarzom zwiedzającym Neapol. Przywołany przez de Martino i Herlinga Meyer pisze nawet o tym żartobliwie:

Kiedy cudzoziemiec przybywa do Neapolu zaczyna od wyśmiewania iettatury, następnie powoli przejmując się nią, w końcu, po trzech miesiącach pobytu, widzicie go pokrytego rogami od głowy do stóp, z wiecznie skurczoną prawą ręką.⁷³

Narrator *Don Ildebrando* oczywiście tak nie reaguje. Jest człowiekiem „z zewnątrz” i wydaje się zupełnie odporny na lokalny zabobon. Wyróżnia go postawa obserwatora: jest mieszkańcem metropolii żywo zainteresowanym tematem, z zaciekawieniem więc opisuje interesujące go zjawiska, ale nie jest w niego uwikłany. Ma duszę eksperymentatora i podglądacza. Zachowuje zdrowy rozsądek, czym wzbudza zaufanie czytelnika, który podawane informacje traktuje zupełnie serio. Z drugiej jednak strony, zdaje się uwikłany w przebieg relacjonowanych wypadków⁷⁴ – pod wieloma względami jest przecież zależny od Don Fausto. Podkreśla w opowiadanej historii element cudowności, neguje istnienie ślepych trafów i przypadkowych koincyden-

⁷¹ W. Bolecki widzi tu prawidłowość fabularną twórczości Grudzińskiego, a mianowicie obecność motywu „wydostania się”. Pojawia się on w *Innym Świecie*, *Don Ildebrando*, *Zimie w zaświatach* i *Szczycie lata* (G. Herling-Grudziński, W. Bolecki *Rozmowy w Neapolu*, s. 173).

⁷² Narrator czuje się podobnie po przyjeździe do Bevagni: „W dniu przyjazdu do klasztornego hotelu, natychmiast po rozmowie ze znajomymi zakonnicami i po rozpakowaniu walizki w wyznaczonym mi pokoju, poczułem się lepiej. I to w sposób, który miał w sobie coś z cudowności, dotknięcia różdżki czarodziejskiej. Wyraźne było wrażenie wyjścia poza jakąś linię magiczną, podobne do wynurzenia się osłabionego nurka na powierzchnię wody” (G. Herling-Grudziński *Don Ildebrando*, s. 216).

⁷³ K.A. Meyer *Neapol...* (cyt. za: E. de Martino *Sud e magia*, s. 120). Chodzi tu zapewne, jak twierdził informator miejscowy, o gest odwracający zły urok: palce – wskazujący i mały – są wyprostowane i tworzą rogi, pozostałe natomiast są skurczone.

⁷⁴ W fachowym komentarzu mówi: „Co do mnie, o rzeczywistym działaniu malocchio przekonują mnie najbardziej odwieczne, nigdy na serio nie podważone, odmiany broni w walce z nim” (G. Herling-Grudziński *Don Ildebrando*, s. 203).

cji (nawet, gdy „bezwiednie” wędruje pod *Palazzetto Panoramico* – s. 222). Jest święcie przekonany, że to, co widzi, dzieje się naprawdę i szczegółowo opisuje wewnętrzne stany. Ta drobiazgowo wiwiskacja może być jednocześnie elementem subtelnej gry, jaką prowadzi z czytelnikiem. Bo przecież mimo fachowych komentarzy udaje ignoranta – podkreśla swą ograniczoną wiedzę i buduje atmosferę niedopowiedzeń. Posługuje się autoironią, by postawić pod znakiem zapytania swe pisarskie umiejętności, jednocześnie zaś dba o staranny dobór słownictwa, zamieszcza uwagi na temat procesu twórczego i kompozycji utworu⁷⁵. Stara się też uprzedzić niedowierzanie czytelnika. Asekuje się karykaturą i groteską⁷⁶, która zbliża jego relację do *Il Corricolo* Dumasa, gdzie opisy *iattatore’ów* są nacechowane dobroduszną ironią, odmienną od półzartobliwego tonu *Cicalaty*, pod jakim Valletta starał się ukryć swój ambiwalentny stosunek do przesađu.

Pełna niedopowiedzeń migotliwość rozciąga się także na postać Don Fausto, który posiada cechy *iattatore’a* bez jednoznacznego stwierdzenia, że nim jest. Problem, jak dochodzi do narodzin takiego osobnika, jest osią kompozycyjną utworu. Przemyslenia bohatera i wypowiedzi Herlinga z rozmowy z Boleckim przynoszą analogiczne konstatacje. Don Fausto obsesyjnie wraca do korzeni, staje się odmieńcem (na przykład nie toleruje wina) i odludkiem. Kawaler, utalentowany i bogaty, mimo wszystko szuka wyrafinowanego towarzystwa – wybiera pisarza, ale nie chce się z nim dzielić swą tajemnicą. W *Palazzetto Panoramico* i w montenerowskim zamku posiada mroczne sanktuaria, które, interpretowane zgodnie z Balzakovską zasadą opisu⁷⁷, odzwierciedlają jego prawdziwą naturę. Dochodzi ona do głosu w podświadomości⁷⁸ – po fatalnej operacji, podczas snu, chirurg wypowiada słowa: *malefico, iattatore, sorellina*.

Angelini ma opinię świetnego specjalisty i wysoką pozycję społeczną. Jest dobrze zbudowany (przypomina Guliwera), ma przewagę nad lilipucimi mieszkańcami Montenero, którzy obdarzają go przydomkiem „don”⁷⁹. Dominuje także nad

⁷⁵ O narracji i grze z czytelnikiem zob. m.in.: W. Bolecki *Maisons-Laffitte, 13 grudnia*, w: *Herling-Grudziński i krytycy. Antologia tekstów*, wyb. i oprac. Z. Kudelski, Presspublica, Lublin 1997, s. 227-279 oraz M. Głowiński *Muza zmysłowych podróży*, w: tamże, s. 291-294.

⁷⁶ Szerzej na ten temat: I. Mityk *Wykorzystanie groteski w opowiadaniach Herlinga-Grudzińskiego*, w: *O Gustawie Herlingu-Grudzińskim*, cz. 3, red. J. Paclawski, Poligrafia WSP Kielce, Kielce 1999, s. 195-206.

⁷⁷ W powieściach francuskiego romantyka można zauważyć odpowiedniość między wyposażeniem pokoi a cechami charakterów ich mieszkańców.

⁷⁸ Więcej na temat roli snu w utworach Grudzińskiego: E. Bieńkowska *Pisarz i los. O twórczości Gustawa Herlinga-Grudzińskiego*, Fundacja Zeszytów Literackich, Warszawa 2002, s. 103-108.

⁷⁹ Tytuł przeznaczony dla książąt i kapłanów lub dla dżentelmenów i osób obdarzanych szacunkiem społecznym, w szczególności na terenach Italii należących do hiszpańskiego dominium (za: *Enciclopedia Zanichelli*, s. 568).

społecznością neapolitańczyków: posiada tajemnicze zdolności, które potwierdza nazwisko (jego znaczenie tłumaczy narrator, a dookreśla sam Grudziński⁸⁰, mówiąc o tradycji faustycznej literatury⁸¹). Angelini podporządkowuje sobie „przyjaciela” – w czasie wieczornych spotkań w *Palazzetto* narrator jest tylko słuchaczem. Jest pacjentem całkowicie zależnym od umiejętności zawodowych i wiedzy Don Fausto, który staje się dlań przewodnikiem: czuwa nad „intelektualnym” rozwojem narratora, wtajemnicza go w zagadnienie *iettatury*, dobiera lektury. Decyduje też o przerwaniu i wznowieniu spotkań.

Wyższość w stosunku do otoczenia i świadomie zaplanowana samotność łączą Angeliniego z księciem Ventignano. Cechą wspólną obu bohaterów jest mimowolne bycie *iettatorem*. Opisany przez Dumasa w *Corricolo* anonimowy książę – Il Principe ***, który na swoją rodzinę i otoczenie sprowadza szereg nieszczęść, nie podpisuje jednak paktu z diabłem. W interpretacji de Martino staje się on „najbardziej zdecydowaną negacją życia towarzyskiego, żywym symbolem irracjonalizmu, nieświadomości i zła”⁸². W opowiadaniu Herlinga nie ma sceny oficjalnego przejścia Angeliniego na stronę diabła. Wiedzę o ewentualnym jej zaistnieniu wnosi czytelnik wraz ze znajomością faustycznej tradycji. Teoria o dziedziczności *iettatury* jest jedynie częścią poglądów głównego bohatera. Czy trzeba więc w nią wierzyć?

O możliwości rzucania uroku świadczą jednak oczy chirurga podczas operacji Veroniki. Do tego dochodzi eksperyment, jakiemu poddaje on pisarza. „Iettatorskich” cech bohatera dowodzi także łańcuch pozornych zbiegów okoliczności, które polegają na anomaliach pogodowych w miejscach pobytu Angeliniego lub miejscowościach związanych z jego rodem. Ukoronowaniem wszystkich wydarzeń jest spodziewane w Neapolu trzęsienie ziemi, które tradycyjnie przypisywano złemu oku *iettatore*, i kładąca kres istnieniu Montenero burza⁸³.

Nowatorskim elementem opowiadania Herlinga jest równoczesne przedstawienie Don Fausto jako sprawcy złego uroku i jako jego ofiary. Nie inaczej bowiem należy interpretować fizyczne wyniszczenie bohatera po hiszpańskich wояжach. Brak racjonalnej przyczyny choroby, tajemnicze objawy i nagłe wyzdrowienie to

⁸⁰ Por. G. Herling-Grudziński, W. Bolecki *Rozmowy w Neapolu*, s. 161-162.

⁸¹ Z Faustem łączy go przede wszystkim uporczywe dążenie do zgłębienia tajemnicy i działanie w oparciu o nadludzką siłę. Por. G. Herling-Grudziński *Don Ildebrando*, s. 204.

⁸² E. de Martino *Sud e magia*, s. 124.

⁸³ Por. tamże, s. 118. Burza może także wynikać z konsekwentnego zastosowania konwencji gotyckiej. Opis nawałnicy jest jednak przede wszystkim pomostem między utworem Grudzińskiego a *Mistrzem i Małgorzatą* Bułhakowa. W powieści rosyjskiego pisarza powoduje ona oczyszczenie Moskwy ze złych duchów. Innym elementem wspólnym dla *Mistrza i Małgorzaty* oraz *Don Ildebrando* jest groteska, a także półzartobliwy ton narracji, dzięki którym oswaja się to, co straszne. Por. M. Bułhakow *Mistrz i Małgorzata*, przeł. A. Drawicz, Porozumienie Wydawców, Warszawa 1999, s. 472.

fakty analogiczne do przeżyć narratora po krzyżowym ogniu spojrzeń dwóch *iettatore'ów*. Postać chirurga jest więc ambiwalentna: z jednej strony powtarza on biograficzną prawidłowość Angelinach – podobnie jak Don Ildebrando znika w niewyjaśnionych okolicznościach⁸⁴ – z drugiej zaś strony, przechodzi do historii jako dobroczyńca, ratując zdrowie, życie ludziom i zapisując klinice pałac w Neapolu oraz skrzydło domu w Toledo. Tak właśnie, jako niemalże cudotwórca, jest postrzegany przez część swoich kolegów, którym spojrzenie na Mistrza (tu Herling po raz drugi modyfikuje przesąd, który przecież zakazywał jakiegokolwiek kontaktu z *iettatore*), przywraca pewność podczas operacji.

W kategoriach łaski, dzięki której można „dobrze czynić innym”, odczytuje zawodową perfekcyjność chirurga suor Magdalena – jego asystentka i cicha wielbicielka. Historia jej życia jest podobna do biografii innych bohaterek Grudzińskiego: do suor Stregghi czy mniszki z Monzy⁸⁵, choć może nie przebiega tak dramatycznie. Wszystkie te kobiety wtłaczają uczucia i wrażliwość w reguły życia duchowego⁸⁶, co skutkuje później zachowaniem nielicującym z powołaniem zakonnym⁸⁷. Gorliwa suor Magdalena darzy na przykład Don Fausto miłosnym wręcz uwielbieniem (tęskni, gdy Angelini wyjeżdża do Hiszpanii, rozmawia o nim tylko z zaufanymi osobami, troszczy się o doktora w czasie choroby, towarzyszy mu podczas podróży do Montenero – s. 223-224), które oczywiście zyskuje od razu komentarz w rozplotkowanym świątku kliniki⁸⁸. Niefortunna operacja Veroniki wywołuje w niej największe zdziwienie i pełen naiwności komentarz. Nie można jednak przypuszczać, by mieszkająca w Neapolu zakonnica (bohaterka pochodzi z Sardynii) nie miała zupełnie świadomości tego, czym jest *iettatura*, i nie znała możliwości „złego oka”. Budzących się w niej podejrzeń nigdy nie wypowiada na głos. Jej milczenie wynika nie tylko ze współczucia, solidarności w nie-

84 Gdyby nie końcowa katastrofa Montenero, można by mówić o otwartym zakończeniu opowiadania. Zob. także: S. Sterna-Wachowiak *Sekrety i szept* naszego świata, „Nowe Książki” 1997 nr 8, s. 21-22.

85 Suor Strega, „Plus–Minus” (dodatek do „Rzeczpospolitej” 1996 nr 103) 1996 nr 18, s. III; *Monolog o martwej mniszce*, „Kultura” 1991 nr 4, s. 26-35.

86 Szerzej na ten temat: M. Jasińska-Wojtkowska *Strefy mroku w opowiadaniach Gustawa Herlinga-Grudzińskiego*, w: *Herling-Grudziński i krytycy*, s. 306.

87 Narrator opowiada na przykład: „Codziennie przed północą odwiedzała mnie siostra Magdalena. Siadała na moim łóżku i zawsze tym samym, niewinnym zupełnie gestem zamykała swoją dłoń w mojej” (G. Herling-Grudziński *Don Ildebrando*, s. 222). W. Bolecki uważa pielęgniarkę za odpowiednik Małgorzaty z powieści Bułhakowa (G. Herling-Grudziński, W. Bolecki *Rozmowy w Neapolu*, s. 161).

88 Narrator relacjonuje: „W czasie pobytu w klinice zauważyłem – nietrudno to było zauważyć – że jej cichą miłością był don Fausto. Wodziła za nim wzrokiem z niemym uwielbieniem. Naturalnie klinika nie byłaby instytucją włoską, gdyby nie szeptano czasem po kątach, a nawet w rozmowach z chorymi, że przed laty była kochanką Don Fausto” (G. Herling-Grudziński *Don Ildebrando*, s. 222).

powodzeniu, ale z niemego hołdu dla Mistrza, a może także z lęku przed jego zemstą...

Suor Magdalenę charakteryzuje aktywna obrona przed destrukcyjną siłą *iettatury*. Kobieta stara się wyrwać Don Fausto z zakłętego koła. Widać to wyraźnie podczas pobytu w Montenero, gdzie zakonnica próbuje nawiązać nowe znajomości i podtrzymać kontakt ze światem mimo marazmu umierającego miasta. Nie udaje się jej to, ponieważ podobnie jak w noweli Henry'ego Jamesa, opętany obsesją *malocchio* doktor znajduje się w sferze bezpośredniego wpływu swego przodka.

Zupełnie inną postawę prezentuje natomiast Veronica. Ona również nie chce rozmawiać o życiowej pasji brata, ale dlatego, że widzi w nim nosiciela złego oka. „Atawistycznie” przywiązana do posiadłości przodków, solidaryzuje się ze społecznością miasteczka i ogranicza do bezdyskusyjnej akceptacji pomysłów doktora. W niej najlepiej chyba odbija się dychotomia stosunku do posiadacza *malocchio*. Z jednej strony, uwielbia ona Don Fausto, którego kocha miłością kobiet Południa. Z drugiej zaś, unika kontaktu z otoczeniem, by nie prowokować pytań, które zmuszą ją do przekroczenia granicy przesądu. Jest bierna, wycofana, milczy, boi się naruszyć tabu, zapada w swoistą hibernację podczas podróży do Neapolu. Drobną figurką Veroniki – rozmiarami zbliżona do postury mieszkańców miasta – stoi po drugiej stronie niewidzialnej linii demarkacyjnej, jaka rozciąga się między ofensywnym, pełnym sił życiowych Don Fausto a apatycznym, chylącym się ku upadkowi światem Montenero. Doroczne wizyty brata wprawiają ją w nastrój euforii, która zwiększa jej siły witalne. Znając prawdziwą naturę Don Fausto, kobieta reaguje jednak paradoksalnie: zwraca się do Boga. Przychodzi do katedry nie po to, by się przed wpływem *iettatore* obronić, ale prawdopodobnie po to, by za niego dziękować. O fakcie tym narrator opowiada:

Doktor przyjeżdżał do rodzinnego miasteczka raz do roku na jeden letni miesiąc. Witano go wtedy i żegnano z honorami, a jego zasuszona siostra nabierała ochoty do życia na kolejny rok; i codziennie o świcie, podczas wizyty brata, klęczała uśmiechnięta przed ołtarzem w katedrze. (s. 199)

Dziwne zachowanie Veroniki wynika z charakterystycznego dla mieszkańców *Italia Meridionale* połączenia kultu pogańskiego z hierarchią wartości chrześcijańskich i wyobrażeniami katolickimi. Przy okazji omawiania południowowłoskiej magii de Martino podkreśla daleko idącą analogię między tzw. obrzędami ekstrakanonicznymi uzdrowicieli i czarownic a kościelnymi sposobami wypędzania złego ducha – egzorcyzmami. Jego naukowa konkluzja zdaje się bliska myśli wypowiedzianej prawie półtora wieku wcześniej przez Dumasa, który w swej relacji z podróży do Neapolu, odbytej w 1835 roku, podkreślał nierozzerwalność sfery magicznej i religijnej tego miasta. W *Il Corricolo* pisał:

Neapol, jak wszystkie rzeczy ludzkie, poddany jest wpływowi podwójnej siły, która rządzi jego przeznaczeniem: ma swoje złe źródło, które go prześladuje i swego dobrego du-

Interpretacje

cha, który go chroni: ma swego Arymana, który mu grozi i swojego Ormuza, który go broni: ma swego demona, który chce go zgubić i swojego patrona, który ma nadzieję go uratować. Jego nieprzyjaciółką jest iettatura; jego protektorem jest Święty January.⁸⁹

W myśleniu neapolitańczyków *iettatore* pojawia się jako niezbędny element równowagi, którą trzeba zachować między dwoma metafizycznymi biegunami: między strefą dobra i zła. Możliwość bycia zauroczonym rodzi wprawdzie lęk, ale jest jednocześnie konieczna do normalnego funkcjonowania świata. Tak właśnie – jako coś zupełnie naturalnego – traktują ją bohaterowie opowiadania Herlinga wzorowani na autentycznych zachowaniach obserwowanych w *Neapolis*.

Autorka składa serdeczne podziękowania prof. Wojciechowi Ligęzie za twórczą lekturę pierwszej wersji artykułu.

Abstract

Agata PRZYBYLSKA

Don Ildebrando and 'iettatura'

This article contextualises the spell-casting superstition of *iettatura* within the culture of the Italian South (*Italia Meridionale*), and confronts Gustaw Herling-Grudziński's short story *Don Ildebrando* with the secondary literature. Discussing *iettatura* from an ethnological perspective, Przybylska demonstrates the similar views held by Herling-Grudziński and de Martin. Moreover, she points out a stylistic correspondence of *Don Ildebrando* with Niccola Valletta's work. Herling-Grudziński's work is juxtaposed with discussions of *iettatura*, such as Benedetto Croce's commentary in the periodical *Quaderni della Critica*, or Alexandre Dumas's *Il Corricolo*. Przybylska explores the ways in which the author's theoretical knowledge informed his fictional universe, and analyses the motif of the eyes and the representation of space. Finally, she discusses the protagonists, emphasising their psychical reactions as rooted in their belief in *iettatura*. In closing remarks, Przybylska evaluates the narrator's role in rendering the phenomenon of *iettatura* more appealing.

⁸⁹ A. Dumas *Il Corricolo*, cyt. za: E. de Martino *Sud e magia*, s. 121 [przeł. mój – A.P.]. Kult św. Januarego z trudem mieści się w granicach wyznaczonych przez Kościół katolicki. Do dokonującego się trzy razy w roku cudu upłynnienia krwi męczennika, Rzym zachowuje ciągle dużą rezerwę. Szerzej na ten temat: *San Gennaro. Vescovo e martire. Santo protettore della città di Napoli*, a cura di Pierluigi Sanfelice di Bagnoli, Napoli 1996.