

**Università  
Ca' Foscari  
Venezia**

**Corso di Laurea magistrale  
in Scienze del Linguaggio**

Tesi di Laurea

**Percorso iniziatico di un uomo qualunque: Respirazione artificiale di  
Stanislaw Barańczak.  
Traduzione e commento.**

**Relatrice**

Ch.ma Prof.ssa Francesca Fornari

**Correlatore**

Ch. Prof. Alessandro Scarsella

**Laureanda**

Nelly Moretti

Matricola 866294

**Anno Accademico**

2019/2020

## Introduzione

Alla fine degli anni '60 in Polonia nasce *Nowa Fala*, un movimento spontaneo e non organizzato di poeti e artisti polacchi che protestano contro l'immobilità economica e culturale del loro paese. I suoi protagonisti non si limitano a ribellarsi all'impaghiatura della vita culturale nella quale vivono con fatica o alla retorica ufficiale del partito unico, che racconta e insegna loro una sola realtà ammissibile, ma addirittura rispondono con forza sia contro la censura, che spezza loro le parole e i pensieri sia contro la stagnazione economica, che piega la Polonia<sup>1</sup>. Gli anni '60 si contraddistinguono per il crescente divario tra l'Europa Occidentale e l'Europa Centro-Orientale: non si tratta soltanto di una sempre maggiore differenza di accesso ai beni di consumo ma anche di una feroce mancanza di libertà individuale e collettiva. Nei diciannove anni di potere di Leonid Breznev in URSS (1964-1983) in politica estera le relazioni con l'Occidente e la Cina peggiorano così come si continua ad attuare una politica espansionistica cercando di imporre un regime sovietico anche in Afghanistan, anziché discostarsi dalle politiche precedenti.

Sebbene non ci sia la possibilità di adeguare le strutture burocratiche ai nuovi ritmi di produzione legati all'innovazione tecnologica, si trovano comunque le risorse per aumentare le spese militari a detrimento dei consumi interni. Invece in politica interna non si riesce ad attuare alcun piano di effettivo miglioramento economico per porre fine alla stagnazione economico-politica. La Russia, colpita nuovamente dalla crisi agricola, paralizza l'intero sistema dell'URSS provocando una sola risposta: la repressione ferrea e il paranoico controllo politico e militare dei paesi satelliti. Nei diversi governi di coalizione le speranze pregresse riposte nella destalinizzazione sommate alla mancanza di una seria programmazione economica dei suoi successori non hanno sortito gli effetti desiderati. In generale la non attuazione di alcun tipo di riformismo, anche di quello più prudente coinvolge tutti gli stati satelliti, Polonia compresa.

Benché si sia attuata nel decennio precedente una controllata liberalizzazione del sistema economico russo anche attraverso il rilancio dell'agricoltura, la situazione di malessere economico in URSS persiste tanto che l'endemica crisi agricola russa porta lo stato socialista-sovietico a importare cereali dagli USA. Se in Russia l'avvio alla destalinizzazione voluto da Nikita Kruscev

---

<sup>1</sup> Cfr. le poesie di Krzysztof Karasek, Jullian Kornhauser, Adam Zagajewski, Stanisław Barańczak, Ryszard Krynicki in G. ORIGLIA (a cura di), *Nowa Fala. Nuovi poeti polacchi*, Guanda, Milano, 1981; e M. SZULC PACKALEŃ, *Pokolenie 68. Studium o poezji polskiej lat siedemdziesiątych*, "Acta Universitatis Upsaliensis. Studia Slavica Upsaliensia", 23 vol., Uppsala, 1987.

(1955-1964) permette sia l'allentamento del controllo politico che ideologico sia l'introduzione di una cauta liberalizzazione economica in consonanza con il rilancio dell'agricoltura, nei paesi dell'Europa Centro-Orientale questo non è affatto accaduto. I frutti della destalinizzazione che non bastano alla Russia portano la Polonia verso una grave crisi economica, che sfocia nella rivolta operaia di Poznań nel giugno del 1956, così come inducono l'Ungheria alla rivolta antisovietica nell'ottobre dello stesso anno. Tanto in Polonia quanto in Ungheria le agitazioni sono sfociate in senso antisovietico generando una repressione brutale e sorda.

Mentre le democrazie europee occidentali conoscono una trasformazione profonda del sistema politico e produttivo, benché al di sotto delle aspettative delle nuove generazioni, le democrazie popolari dell'URSS rivivono la terribile repressione di ogni forma espressiva e il controllo dell'informazione. La promessa di un futuro migliore per molte generazioni diventa una quotidiana conferma del passato peggiore. In Polonia la situazione diviene insostenibile quando si censura la rappresentazione di *Dziady* di Adam Mickiewicz, testo per eccellenza del patrimonio culturale polacco. Dall'autunno del '67 alla primavera del '68 in Polonia così come in Cecoslovacchia studenti, intellettuali e operai insorgono, divenendo protagonisti della protesta. Dopo la violenta repressione sovietica della primavera di Praga del 1968 e dopo l'insabbiamento del marzo polacco dello stesso anno, nel dicembre del 1970 gli operai di Danzica e Stettino insorgono contro il governo polacco-sovietico e contro la compressione salariale. Le conseguenti dimissioni di Władysław Gomułka producono soltanto un assestamento temporaneo della crisi economico-sociale polacca, che si ripresenta con maggior asprezza negli ultimi anni '70.

L'URSS di Leonid Breznev non gradisce affatto l'esperimento del socialismo dal volto umano di Aleksander Dubček in Cecoslovacchia così come non approva le forme di post-destalinizzazione che si vogliono attuare nei diversi paesi satelliti. Da una parte le democrazie occidentali si stanno chiudendo in funzione anticomunista dimenticando troppo presto la dittatura nazista e fascista dalla quale sono usciti da poco, mentre nelle democrazie popolari centro-orientali dell'Europa il passaggio dalla dittatura nazista alla dittatura comunista nega con violenza l'esercizio pieno della libertà. Nell'Europa occidentale e nell'Europa Centro-orientale il 1968 è l'anno per eccellenza della contestazione mondiale contro una società autoritaria, violenta, schematica e immobile che non vuole introdurre alcun cambiamento. Sebbene la protesta acquisisca in ogni paese delle peculiarità specifiche, si può asserire che si manifesta la forte volontà di dare un nuovo corso agli eventi in nome della solidarietà sociale e dell'umanità politica.

Le diverse manifestazioni di quell'anno si concludono in molti casi con repressioni molto violente, ma il messaggio di quell'anno rimarrà indelebile al punto che ancora oggi si parla di un prima e di un dopo '68. Il mondo contro il quale si scontrano studenti e lavoratori non solo non è in

grado di ascoltare le nuove esigenze sociali ma neppure sa proporre soluzioni adeguate a una società in trasformazione. È in modo aggressivo che si chiudono gli eventi di Parigi, Avola e Praga così come oltre Oceano, dove gli studenti americani protestano contro la guerra in Vietnam. L'aspirazione a una vita migliore sia dal punto di vista sociale ed economico sia dal punto di vista delle libertà personali attraversa come un filo rosso l'intera Europa di quell'anno. Benché le ragioni profonde assumano di stato in stato e di blocco in blocco forme diverse, l'Europa si trova unita nel medesimo ideale e nella medesima aspirazione. È con una precisa retorica comunicativa che si innalzano barriere ideologiche, che ben poco hanno a che fare con le idee e i contenuti.

Dal dopoguerra al 1968 la situazione non è cambiata molto rispetto a prima: la censura e la manipolazione delle informazioni hanno ancora la meglio per il controllo e il dominio della psiche sociale e delle idee. Il confronto con gli stati occidentali avviene ugualmente ma acuisce l'intolleranza delle popolazioni contro il *sistema* autoritario-dittatoriale. Di conseguenza Leonid Breznev decide di imporre un ferreo controllo politico e militare dell'URSS sui paesi satelliti che sfocia in gravi episodi tragici. In questa continua tensione politico-sociale nascono e crescono i rappresentanti di *Nowa Fala*: nell'attuazione della strategia statunitense e sovietica della Guerra Fredda e nella formazione della politica dei due blocchi (1946-1947), nella formalizzazione del Patto di Varsavia (1955) e del Patto Atlantico (1949) con la nascita della NATO. In un'Europa che si sta addomesticando alla mitologia dell'altro, in cui le diverse retoriche sono accomunate dal medesimo obiettivo di “distruggere il nemico”<sup>2</sup>.

---

<sup>2</sup> Cfr. N. DAVIS, *God's playground. A history of Poland. 1795 to the present*, Columbia University Press, New York, 2005. F. GAVINO OLIVIERI, *Storia contemporanea: 800-900. Dal congresso di Vienna ai giorni nostri*, Nuove Edizioni del Giglio, Genova, 2005. M. MAZOWER, *Le ombre dell'Europa. Democrazie e totalitarismi del XX secolo*, Garzanti, Milano, 2000.



## Stanisław Barańczak

Il poeta nasce a Poznań il 13 novembre del 1946, quando la città è già da qualche anno sotto l'occupazione sovietica. Dopo la fine della seconda guerra mondiale, il suo luogo di nascita vive le sorti della dittatura dell'URSS dopo aver conosciuto da vicino la dittatura del Terzo Reich. Sebbene le condizioni per crescere non siano a misura di bambino, i genitori tengono il più lontano possibile lui e la sorella dalla truculenza e dalla violenza del potere costituito. Dalle testimonianze della sorella maggiore Małgorzata Barańczak si sa che nell'infanzia i due frequentano spesso l'Aula Magna dell'Università nella quale si tengono i concerti musicali. In particolare il fratello si diverte a leggere e studiare gli spartiti musicali. Se la madre e il padre si impegnano a far evitare pericoli ai figli, poco possono fare quando il giovane si trova di fronte ai fatti del 28 giugno del 1956. La casa nella quale vivono Stanisław, Małgorzata e i loro genitori si trova proprio al centro degli eventi di quell'anno, ovvero tra piazza Iosif Stalin, dove si svolge la manifestazione, Via Kochanowski, dove viene circondato l'Ufficio della Sicurezza Pubblica e Via Młyńska, nella quale si trovano i prigionieri. Dalla finestra il piccolo Staszek può vedere ogni cosa e quando i genitori sono in servizio in qualche ospedale, il bambino appena può scende sotto casa.

“Io” era quello che non era tutto. Tra metà anno morirà Stalin.

Per metà globo è stato un altro continente. Per metà occhio si è cominciato

Più tardi<sup>3</sup>

I fatti del *Giovedì Nero* del 1956 segnano quello che la studiosa polacca Joanna Szczęsna ha chiamato il primo incontro del poeta con la storia. Le 57 persone uccise non traumatizzano soltanto il piccolo Staszek ma anche l'opinione pubblica polacca. L'autore trascorre gli anni seguenti tra i libri di scuola, le passioni intellettuali e le amicizie sullo sfondo della dittatura. Dopo aver frequentato il “Liceum Karol Marcinkowski”, nel 1964 Stanisław Barańczak inizia gli studi di polonistica all'Università Adam Mickiewicz di Poznań. È qui che stringe importanti conoscenze e amicizie stabili, per esempio con Edward Balcerzan, ricercatore di poesia, traduttore e critico. Nello stesso anno l'autore decide di fare parte del Teatro Studentesco della Poesia dell'Ottavo Giorno come partecipante della selezione del repertorio da mettere in scena. Tomasz Szymański, fondatore e regista, ricorda la competenza e la disponibilità dell'autore. A inizio dicembre del 1964 Stanisław

---

<sup>3</sup> Estratto dalla poesia *Lipiec 1952* “Ja” było tym, co nie było tym wszystkim. Za pół roku miał umrzeć Stalin. O pół globu był inny kontynent. W pół mgnienia zaczynało się Później., in Stanisław Barańczak, *Widokówka tego świata*, Zeszyty Literackie, Paryż 1988.

Cit. in P. ŚLIWIŃSKI, *Życie Stanisława Barańczaka*, <http://stronypoezji.pl/monografie/zycie-2/>.

Barańczak come direttore letterario coadiuva la messa in scena di *Treść gorejąca* secondo Julian Tuwim, prepara copioni e traduce dal russo Anna Achmatova. Il giovane debutta come poeta nel 1965 sulle colonne di “Odry”, e appena tre anni più tardi esordisce con la raccolta poetica *Korekta twarzy*. Nello stesso anno sposa l’amata Anna Bryłek, alla quale dedica il primo volume. L’attività poetica lo spinge a incontrarsi con diversi poeti poznaniani come Marek Kośmider, Wojciech Jamroziak, Anna Maciejewska e Ruta Zylberberg e stringe una speciale amicizia con Ryszard Krynicki. Dalle frequentazioni nasce il gruppo poetico *Próby*, punto di riferimento per la poesia romantico-dialettica, variante storicizzata della poesia linguistica.

Nel 1967 il poeta comincia a scrivere per “Nurt”, pregevole rivista mensile di Poznań, e a comporre *Jednym tchem* e *Dziennik poranny*. come studente dell’ultimo anno di polonistica nel marzo del 1968 si trova in piazza Adam Mickiewicz, un tempo Iosif Stalin, per manifestare assieme ai suoi coetanei, agli operai e agli intellettuali. Tra il febbraio e il marzo del 1968 si crea nella società polacca una vera e propria cultura della solidarietà sociale che Marta Fik definisce “relativa solidarietà di categoria”<sup>4</sup> perché coinvolge persone di diversa estrazione. Per la vita culturale del paese i fatti del Marzo del ’68 rappresentano un punto di confine, dal quale si definisce la giovane letteratura della svolta degli anni sessanta e settanta. La reazione dei giovani studenti testimonia che non si può ignorare il loro ruolo nella formazione delle nuove aspirazioni sociali ed estetiche. È in questo grave contesto storico-culturale che nasce il movimento artistico-letterario di protesta *Nowa Fala* del quale Stanisław Barańczak è promotore.

Prima del Marzo 1968 il variegato panorama poetico polacco è rappresentato da realtà quali *Próba* a Poznań, *Agora* a Wrocław, *Ugrupowanie Literackie 66* a Wrocław, e *Łódzka Grupa Centrum* a Łódź ma dopo il ’68 si riduce a tre gruppi principali emergenti, dislocati in tre città diverse. Il regime sta facendo pressione sull’opinione pubblica per disgregare la società civile e svilire figure intellettuali di rilievo ma non scoraggia i tanti giovani. A Poznań *Próba* emerge con le personalità di Ryszard Krynicki e Stanisław Barańczak, i quali si ritrovano occasionalmente durante le loro presentazioni poetiche, a Cracovia è attivo il gruppo *Teraz*, che riunisce l’ampio bacino dei poeti, dei critici e dei traduttori, al quale appartengono scrittori come Julian Kornhauser, Jerzy Kronhold e Adam Zagajewski, e a Łódź esiste ancora *Centrum* con il suo rappresentante principale Jacek Bierezin. La “famosa cautela poznaniana” di parte della società, oltre a causare al poeta una discreta nausea interiore, probabilmente impone alla sua coscienza diverse questioni morali tanto che dagli anni ’70 scrive e pubblica molto in “Student”, “Tygodnik Powszechny”, “Puls”, e

---

<sup>4</sup> Cit. A. BIKONT, J. SZCZEŚNA, *Gli scrittori e il Marzo 1968*, in “Pl.it. Rassegna di argomenti polacchi” 2, 2008, p. 84.

“Krytyka”. Il poeta dà inizio anche alla scrittura della raccolta poetica *Sztuczne oddychanie*. La necessità di trovare un orizzonte comune di intenti e di azione spinge i tre gruppi, su iniziativa del gruppo *Teraz* e del settimanale “Student”, a incontrarsi a Cieszyn sulla frontiera della Cecoslovacchia per la stesura di un documento programmatico. Il nome *Nowa Fala* nasce durante l’incontro ed è ampiamente accolto da tutti. Invece il programma adottato è quello di uno dei tre gruppi. La poetica di *Nowa Fala* è tracciata dal realismo critico d’intervento del gruppo *Teraz* di Cracovia. L’atteggiamento critico verso i dogmi sociali e linguistici è in un certo senso naturale per la generazione del ’68 poiché molti di loro si occupano già di critica letteraria.

“Proprio allora, nel sessantotto (e non, come spesso si pensa, due anni più tardi) si aprirono gli occhi e le teste. Proprio allora intravedemmo sulla facciata apparentemente liscia della realtà l’apparizione dei tratti della società che si divide del tutto secondo altri principi che fino a quel momento immaginavamo. Proprio allora ci rendemmo conto della forza potente persino del dogma assurdo, dietro il quale vanno le masse, se garantirai il senso di sicurezza e la possibilità di sfogare i traumi accumulati. Proprio allora conoscemmo l’ambigua possibilità della parola, capace di divulgare qualsiasi menzogna, persino se si scontra con il salutare buonsenso e i diritti etici elementari. Proprio allora ci rendemmo conto quanto è necessario il coraggio e la perseveranza di rimanere fedeli ai diritti fondamentali: ai diritti dell’onestà, della tolleranza, dell’indipendenza di pensiero. E proprio allora tutti noi, dimostrando la propria forza nella “creazione di obiettivi belli” [sic!], arrivammo alla conclusione che il nostro compito avrebbe dovuto essere soprattutto la creazione di frasi autentiche: il parlare con parole che svegliassero le persone dal sonno, che scrollassero le coscienze e insegnassero a pensare.”<sup>5</sup>

Stanisław Barańczak

Quando si parla di *Nowa Fala* o *Pokolenie ’68* si indica i giovani poeti polacchi come Stanisław Barańczak, Jacek Bierezin, Tomasz Burek, Henryk Jaskuła, Krzysztof Karasek, Julian Kornhauser, Jerzy Kronhold, Ryszard Krynicki, Jarosław Markiewicz, Leszek Moczulski, Leszek Szaruga e Adam Zagajewski, i quali durante i fatti del ’68 hanno un’età compresa tra i venti e i venticinque anni. Stanisław Barańczak, Julian Kornhauser, Ryszard Krynicki e Adam Zagajewski diventano i pilastri della generazione<sup>6</sup>. Nel 1974 Stanisław Barańczak scrive delle riflessioni sulla generazione del 1968 nell’articolo “*Pokolenie ’68: prova di un bilancio precoce*”, edito a Parigi nel 1979 nel libro *Etyka i poetyka*. Sebbene non si possa parlare di un manifesto letterario vero e

---

<sup>5</sup> Cfr. M. SZULC PACKALEŃ, *Pokolenie 68. Studium o poezji polskiej lat siedemdziesiątych*, “Acta Universitatis Upsaliensis. Studia Slavica Upsaliensia”, 23 vol., Uppsala, 1987, p. 63.

<sup>6</sup> Cfr. G. ORIGLIA (a cura di), *Nowa Fala. Nuovi poeti polacchi*, Guanda, Milano, 1981; M. SZULC PACKALEŃ, *Ibidem*.

proprio, gli articoli scritti da Adam Zagajewski e Julian Kornhauser tra il 1971 e il 1974 rappresentano la sintesi della loro visione. Le loro considerazioni confluiscono nella famosa opera *Świat nieprzedstawiony*, nell'intento di rendere il messaggio della generazione organico. Si possono considerare tali anche *Organizm zbiorowy* di Ryszard Krynicki e *Sklepy mięsne* di Adam Zagajewski. Si tratta di anni di fermento intellettuale nei quali gli stimoli al poeta non mancano così continua a tradurre le poesie di Osip Mandelstam e Josif Brodski, l'antologia inglese della poesia metafisica, le canzoni, ma anche le poesie di Kochanowski e di Krynicki. L'autore scrive in questi anni anche la raccolta *Ja wiem, że to niesłuszne*. Dalla metà degli anni '70 il poeta si impegna sempre più intensamente nelle attività per far nascere l'opposizione. Gli anni dell'impegno civile lo vedono sottoscrivere una serie di lettere di protesta contro i piani di cambiamento della Costituzione, contro le limitazioni alla libertà di parola e contro il potere repressivo del governo. Si avvicina al Comitato della difesa degli Operai ed è cofondatore del primo periodico letterario indipendente della Repubblica Popolare Polacca, il trimestrale "Zapis", pubblicato fuori dalla censura, dove scrivono Jerzy Andrzejewski, Jacek Bocheński, Kazimierz Brandys, Tomasz Burek, Marek Nowakowski, Barbara Toruńczyk, Wiktor Woroszyński.

L'intensa attività politico-civile compromette il suo lavoro tanto che nel luglio del 1977 Stanisław Barańczak perde il lavoro all'Università, con il divieto di pubblicare e di accogliere gli inviti di viaggio-studio negli USA. In seguito al licenziamento del poeta, i suoi studenti presentano una petizione di richiesta per un cambio di decisione ma al lavoro effettivo il poeta ritorna soltanto nel 1980, dopo i fatti dell'Agosto dello stesso anno. Il poeta ricorda che durante gli interrogatori rimaneva seduto per un paio d'ore senza parole e alla fine lo mandavano via. Di tutti gli incontri Stanisław Barańczak menziona quando in strada diceva al funzionario che lo accompagnava alla porta: "Allora arrivederci nella Polonia libera". E lui rispondeva: "Arrivederci". Nel 1981 i coniugi Barańczak vanno negli Stati Uniti, dove per i primi tre anni vivono al Memorial Drive 1000 a Cambridge, e nei successivi trent'anni nella loro casa a Newtonville. Questo è il periodo più lungo nella vita del poeta, il più impegnativo e il più fruttuoso. Si tratta anche di vivere momenti difficili a causa della malattia, ma trova il modo di scherzarci sopra, abbracciando il dolore con l'umorismo e l'umanità di cui è sempre stato capace<sup>7</sup>.

---

<sup>7</sup> Cfr. *Ibidem*; P. ŚLIWIŃSKI, *Życie Stanisława Barańczaka*, <http://stronypoezji.pl/monografie/zycie-2/>.



Stanisław Barańczak

Respirazione artificiale<sup>8</sup>

(1974)

*Ma sia il vostro parlare  
sì, sì, no, no.  
Quel che vi è di più,  
appartiene al male.  
Mt. 5, 37<sup>9</sup>*

---

<sup>8</sup> Il titolo originale della raccolta di Stanisław Barańczak è *Sztuczne oddychanie* 'Respirazione artificiale', in Stanisław Barańczak, *Sztuczne Oddychanie*, Wydawnictwo a5, Kraków, 2013, pp. 115-158.

<sup>9</sup> I versi biblici riportati in apertura della raccolta sono dell'evangelista Matteo, cit. in *Ibidem*.



## 1. Hymn poranny

Powietrze którym wszyscy oddychamy  
Powietrze którym dusimy się wszyscy  
Choć niewidoczne lecz wszędzie obecne  
Chociaż przejrzyste lecz gęste jak cement  
Zmieszane z westchnień rezygnacji Z jęków  
Miłosnych Z ciężkich stękań tych co śpią  
Z pijackich śpiewów Z krzyku noworodka  
Z szeptu modlitwy Z wrzasku pobitego  
pałką Z rżenia konających Z głośnych  
pierdnieć piosenek wojskowych chrapania  
ostatnich depesz agencyjnych syren  
fabrycznych zgrzytu tramwajów Z zapachu  
smażonych potraw spermy alkoholu  
baru mlecznego stacji benzynowej  
potu drukarskiej farby sklepu z mięsem  
bzu chloromorfu lizolu asfaltu  
Z blasku neonów Z ciemności karceru  
Z szelestu gazet Z huku odrzutowców  
Powietrze którym wszyscy oddychamy  
posłusznie cierpiąc sprawiedliwy ucisk  
tej samej liczby atmosfer na głowę  
Młócone ręką odświętnego mówcy  
Na klucz zamknięte razem z więźniem w celi  
Przecięte nożem który kraje chleb  
Wkręczone w śmigło gabinetowego  
wentylatora Przebite pociskiem  
Mgłą przesiąknięte I niesione wiatrem  
Uklepywane klaszczącymi dłońmi  
Chwywane chciwie czyimiś ustami  
Przez czyjeś płuca wciągane pospiesznie  
Omywające czyjąś twarz powiewem  
Ponad tą ziemią I ponad tym krajem  
W ulicach tego miasta W tym pokoju  
w którym o świcie budzi się ten człowiek  
Wszędzie powietrze którym się dusimy  
Powietrze którym oddychamy wszyscy

## 1. Inno del mattino

L'aria in cui tutti respiriamo  
L'aria in cui ci soffochiamo tutti  
Pur invisibile ma ovunque presente  
Pur trasparente ma compatta come cemento  
Mescolata con sospiri di rassegnazione Con lamenti  
Di amanti Con pesanti gemiti di dormienti  
Con canti da ubriachi Con grido di neonato  
Con sussurro di preghiera Con urlo di percosso  
con manganello Con rantolo di agonizzanti Con fragorose  
flatulenze canzoni di guerra russare  
ultimi telegrammi d'agenzia sirene  
di fabbriche stridore di tram Con odore  
di piatti fritti di sperma di alcol  
di bar-mleczny di stazione di benzina  
di sudore di tinta di stampa di macelleria  
di lillà di cloroformio di lisolo di asfalto  
Con luci al neon Con oscurità di carcere  
Con fruscio di giornali Con rimbombo di aerei  
L'aria in cui tutti respiriamo  
ubbidientemente soffrendo la giusta pressione  
di questa unica cifra di atmosfere sulla testa  
Malmenata con mano di oratore festivo  
A chiave rinchiusa assieme al detenuto in cella  
Separata con coltello che taglia pane  
Avvitata all'elica di ventilatore  
di studio Trapassata da proiettile  
Da nebbia offuscata E trasportata da vento  
Percossa da palmi che applaudono  
Afferrata avidamente da qualche bocca  
Attraverso un qualche polmone inspirata alla svelta  
Che pulisce un qualsiasi viso con una ventata  
Sopra questa terra E su questo paese  
Nelle strade di questa città In questa stanza  
nella quale all'alba si sveglia questo uomo  
Ovunque l'aria in cui ci soffochiamo  
L'aria in cui respiriamo tutti

L'*Inno del mattino* è il testo di apertura della raccolta poetica *Respirazione artificiale*, insieme di poesie che Stanisław Barańczak comincia a comporre nel luglio del 1971. La poesia si apre introducendo immediatamente il lettore al tema che è primario nella poesia iniziale e che sottende al contenuto dell'intera raccolta poetica: l'aria. Fin dal primo verso l'aria si manifesta nella sua relazione con l'uomo: la respirazione. Nella poesia però la respirazione non è menzionata neppure una volta, anche se i verbi *oddychamy* e *dusimy się* descrivono l'azione collettiva della respirazione e del soffocamento. Le azioni collettive del respirare e del soffocare sono espresse in antitesi nel chiasmo interno *wszyscy oddychamy* e *dusimy się wszyscy*, due azioni opposte che avvengono simultaneamente. In esse il poeta afferma due considerazioni antitetiche ma si riferisce alla stessa azione e al medesimo spazio aereo nel quale tutti quanti allo stesso tempo respiriamo e soffochiamo. L'aria è liquido primordiale nel quale tutti siamo immersi dalla nascita, ma è anche suono, riprodotto dalle allitterazioni del fonema /w/ nei vocaboli *powietrze* e *wszyscy*.

Powietrze którym wszyscy oddychamy  
Powietrze którym dusimy się wszyscy

L'aria in cui tutti respiriamo  
L'aria in cui ci soffochiamo tutti

Come è sottolineato nell'elissi nella preposizione *w*<sup>10</sup>, il risucchio degli uomini nell'aria è già avvenuto. Non sempre è possibile respirare, può capitare di essere risucchiati e di soffocare. È soltanto nell'aria che può accadere contemporaneamente tutto questo, concetto rafforzato dall'anafora dell'espressione *powietrze którym* ripetuta per ben due versi. L'aspetto dualistico della natura dell'elemento aereo percepito dall'uomo è mantenuta nella descrizione di alcune caratteristiche intrinseche dell'aria. Il poeta illustra l'invisibilità e la trasparenza dell'aria come qualità non evidenti, ma che sono diffuse in ogni luogo e possiedono la solidità degli elementi che in natura sono permanenti. È in contrapposizioni che si definisce la sua condizione perenne attraverso l'uso della struttura isocolica parziale *choć lecz* e *choćaż lecz* e con l'antitesi espressa dagli aggettivi *niewidoczne* vs. *obecne* e *przejrzyste* vs. *gęste*. È la similitudine *jak cement* a svelare però come l'uomo vive l'aria.

Choć niewidoczne lecz wszędzie obecne  
Chociaż przejrzyste lecz gęste jak cement

Pur invisibile ma ovunque presente  
Pur trasparente ma compatta come cemento

---

<sup>10</sup> Si fa riferimento all'ommissione della preposizione *w* nell'espressione *Powietrze którym wszyscy oddychamy* *Powietrze którym dusimy się wszyscy*.

Nella realtà del poeta l'elemento aereo sembra essere un elemento solido e visibile come il cemento, che si può percepire soltanto con l'organo visivo, ma non è con la vista che di solito si definisce l'aria. È una visualizzazione dell'assenza di aria. Si tratta dell'aria percepita inizialmente con l'organo visivo, che poco a poco acquisisce gli occhi della vista interiore. Si respira cemento e non aria: tutti apparentemente respirano aria ma soffocano nel cemento. La certezza dell'autore è il soffocamento sotto le sembianze della respirazione, evidente nella similitudine dell'aria come cemento. L'aria è solida, grigia, pesante, visibile ovunque come il cemento. L'aria fisica diviene una cifra metafisica: non è un'aria da respirazione bensì da costruzione, con la quale si può realizzare dei blok<sup>11</sup> uguali per tutti, un mondo in serie per l'intera massa. Sebbene sia pesante, l'aria comincia però a volteggiare nel mondo umano attraverso un unico movimento: il mescolamento. La scelta compositiva adottata dal poeta esprime l'incessante azione dell'aria quasi a suggerire il soffocamento dell'uomo che viene travolto da una ripetitività di azioni di cui non è consapevole. Per introdurre questo moto l'autore apre il verso con lo zeugma del participio *zmieszane*, unico verbo che regge per quattordici versi una lunga serie di sostantivi.

Zmieszane z westchnień rezygnacji Z jęków  
Miłosnych Z ciężkich stękań tych co śpią  
Z pijackich śpiewów Z krzyku noworodka  
Z szeptu modlitwy Z wrzasku pobitego

Mescolata con sospiri di rassegnazione Con lamenti  
Di amanti Con pesanti gemiti di dormienti  
Con canti da ubriachi Con grido di neonato  
Con sussurro di preghiera Con urlo di percosso

I nomi sono preceduti dall'anafora della preposizione *z*, la quale richiama la continua azione del mischiarsi. Da qui si snoda una lunga enumerazione di nomi che riproduce prima i suoni umani in situazioni estreme e di normalità, poi ogni movimento, gesto e luogo umano. Il poeta tratteggia l'intensità e il contrasto sonoro e olfattivo con l'utilizzo sinergico delle antitesi sonore in ogni singolo verso come per esempio *z westchnień* vs. *z jęków* e del climax ascendente espresso dai sospiri alle sirene delle fabbriche. L'aria si amalgama in contrapposizioni uditive ora al sussurro di una preghiera, ora all'urlo del percosso con il manganello, ora al rantolo di chi è in agonia. Si inspira cemento e si espira sospiri di rassegnazione, si inala cemento e si espira lamenti amorosi, si

---

<sup>11</sup> Il termine blok è oggi una parola desueta tanto da trovarsi soltanto come terza accezione del vocabolo, ma durante il periodo sovietico era un edificio molto diffuso. Si trattava di una struttura a più piani, costituita da moduli abitativi uguali gli uni agli altri. Per blok in lingua polacca si intendeva appunto 'wielopiętrowy budynek o powtarzalnych segmentach'. La volontà di costruire delle abitazioni uguali per tutti aveva spinto la sovrintendenza all'impiego massiccio del cemento. La ripetitività della costruzione abitativa e il grigio dell'edificio contribuivano a infondere la cupezza già presente nell'ambiente sociale.

Cfr. Witold Doroszewski, *Słownik języka polskiego*, [<https://sjp.pwn.pl/doroszewski/lista>].

respira cemento e si espira gemiti mentre si dorme, si inspira cemento e si intona canti da ubriachi. Capita anche al neonato di inspirare cemento e di espirare un grido. Si tratta di un'aria mescolata agli elementi visivi e sonori, ma anche olfattivi. Nel crescendo d'intensità di inspirazioni ed espirazioni il liquido incorporeo si mischia alla voce, al soffio e al fiato degli uomini.

pałką Z rżenia konających Z głośnych  
pierdnieć piosenek wojskowych chrapania  
ostatnich depesz agencyjnych syren  
fabrycznych zgrzytu tramwajów Z zapachu  
smażonych potraw spermy alkoholu  
baru mlecznego stacji benzynowej  
potu drukarskiej farby sklepu z mięsem  
bzu chloromorfu lizolu asfaltu

con manganello Con rantolo di agonizzanti Con fragorose  
flatulenze canzoni di guerra russare  
ultimi telegrammi d'agenzia sirene  
di fabbriche stridore di tram Con odore  
di piatti fritti di sperma di alcol  
di bar-mleczny di stazione di benzina  
di sudore di tinta di stampa di macelleria  
di lillà di cloroformio di lisolo di asfalto

L'aria segue, pervade e si mischia agli odori dei prodotti consumati dagli uomini, alle secrezioni dei maschi e alle esalazioni degli ambienti maggiormente frequentati dalla massa, alla luce artificiale e all'oscurità creata dall'uomo per un altro uomo. Come mai tutti inspirano cemento anziché aria?. Chi sta davvero inspirando aria e non cemento?. Che cos'è un'aria che non si può respirare?. Il poeta non ci fornisce la definizione dell'elemento aereo nel testo ma sembra suggerirci che si confonde con la vista, l'udito, l'olfatto e le azioni degli uomini. È difficile d'altra parte definire qualcosa che non risulta più tale, qualcosa che ha assunto un'altra forma, qualcosa che non c'è più. Tuttavia l'aria comincia ad acquisire maggiore materialità nel mondo umano: si mescola senza sosta all'odore dei piatti fritti e allo sperma, all'aroma dell'alcol e agli odori del bar-mleczny<sup>12</sup>, alle esalazioni della stazione di benzina e alle dispersioni del sudore, si combina all'olezzo della tinta di stampa e della macelleria, all'effluvio dei lillà e al profumo del cloroformio, infine al puzzo del lisolo e dell'asfalto.

---

<sup>12</sup> Il vocabolo polacco bar-mleczny indica il luogo nel quale, soprattutto in periodo sovietico, era possibile mangiare a buon prezzo delle pietanze calde.

Z blasku neonów Z ciemności karceru  
Z szelestu gazet Z huku odrzutowców  
Powietrze którym wszyscy oddychamy  
posłusznie cierpiąc sprawiedliwy ucisk  
tej samej liczby atmosfer na głowę

Con luci al neon Con oscurità di carcere  
Con fruscio di giornali Con rimbombo di aerei  
L'aria in cui tutti respiriamo  
ubbidientemente soffrendo la giusta pressione  
di questa unica cifra di atmosfere sulla testa

L'uso iterativo della preposizione *z* evidenzia l'azione di amalgama incessante dell'aria e si chiude offrendoci l'immagine poetica dell'uomo abbandonato nella sua oscurità di carcerato mentre gli aerei a reazione rombano: *Z blasku neonów Z ciemności karceru* e *Z szelestu gazet Z huku odrzutowców*. Il carcerato non è solo e neppure l'aereo a reazione perché l'aria si è mischiata con la solitudine del detenuto e con il rimbombo dell'aereo. Immagini antitetiche concludono la prima parte tematica della poesia, mostrando quanto l'aria possa avvolgere situazioni, oggetti e persone diverse. L'elenco di nomi accumula, in uno stordimento di rumori, gli istinti primari con gli aneliti più elevati dell'umanità. Se l'elemento aereo appare contraddittorio, lo è soprattutto perché l'uomo è in conflitto. L'aria mostra la contraddizione umana e allo stesso tempo unisce le dimensioni dell'esistenza umana. Si impasta da un ambiente all'altro ora con la luce dei neon, che parla di vita frenetica e di quotidianità, ora con l'oscurità del carcere, che invece racconta di una solitudine forzata e dell'assenza di un'esistenza.

Infine l'aria si mescola con il fruscio dei giornali sfogliati ogni giorno e con il rimbombo degli aerei a reazione dalla partenza roboante. È l'aria il luogo nel quale tutti respiriamo, e nel quale soffriamo in modo ubbidiente la giusta pressione sulla testa dell'unica gravità possibile al mondo. Tuttavia l'atmosfera può anche subire incessantemente l'azione dell'uomo: viene colpita, rinchiusa, tagliata, avvitata, trapassata, impregnata, trasportata, percossa, afferrata e ispirata. Il contatto dell'aria con gli oggetti del mondo umano si manifesta assecondando i movimenti naturali della vita nelle diverse gradazioni e degradazioni dell'essere, mentre la relazione con l'uomo risulta piuttosto conflittuale e a tratti persino violenta. L'aria è colpita con la mano dell'oratore di festa, è rinchiusa a chiave con il detenuto che si trova in cella, è tagliata con il coltello che affetta ogni giorno il pane, ed è avvitata all'elica del ventilatore dello studio. E ancora, l'atmosfera è trapassata dal proiettile ed è impregnata dalla nebbia, è trasportata dal vento e percossa dalle mani che applaudono.

Młócone ręką odświętnego mówcy  
Na klucz zamknięte razem z więźniem w celi  
Przecięte nożem który kraje chleb  
Wkręcone w śmigło gabinetowego  
wentylatora Przebite pociskiem

Malmenata con mano di oratore festivo  
A chiave rinchiusa assieme al detenuto in cella  
Separata con coltello che taglia pane  
Avvitata all'elica di ventilatore  
di studio Trapassata da proiettile

È afferrata con avidità da qualsiasi bocca ed è ispirata alla svelta attraverso un qualsiasi polmone. Per conferire l'idea dell'aria che fluttua passivamente tra le azioni umane l'autore si è servito in apertura del verso dei participi *przecięte* e *wkręcone*, *uklepywane* e *chwywane* entro una struttura isocolica che rende l'idea di quanto le azioni umane plasmino l'aria nel verso. Si alterna ai participi un ulteriore isocolon interno speculare quale *Mgłą przesiąknięte I niesione wiatrem*, dove la seconda parte della struttura isocolica ricalca per metà il verso precedente *Przebite pociskiem*. La sinuosità del movimento dell'aria è rafforzata dagli enjambement tra *sprawiedliwy ucisk* e *tej samej liczby*, tra *gabinetowego* e *wentylatora* e infine tra *pokoju w którym*. Si tratta di un movimento che a volte dilata, a volte martella l'uomo. Sebbene la passività dell'aria sia innocua, l'uomo decide di chiudere alla svelta la sua relazione costante con l'aria, come ci rivela l'anastrofe *przez czyjeś płuca wciągane pospiesznie*.

Mgłą przesiąknięte I niesione wiatrem  
Uklepywane klaszczącymi dłońmi  
Chwywane chciwie czyimiś ustami  
Przez czyjeś płuca wciągane pospiesznie

Da nebbia offuscata E trasportata da vento  
Percossa da palmi che applaudono  
Afferrata avidamente da qualche bocca  
Attraverso un qualche polmone ispirata alla svelta

È quindi con un'ispirazione veloce che l'uomo termina le sue martellanti azioni umane con l'aria: risucchiando il liquido aereo nella cassa toracica che viene *wciągane pospiesznie*. Anche se non c'è pace e non c'è respiro perché l'aria viene come ingoiata, la qualità elementale intrinseca le permette di liberarsi e trovare la sua espressione. Avvicinandosi alla conclusione della poesia l'elemento lava i visi con dei soffi di vento: la relazione di dominio costante tra l'uomo e l'aria è terminata. Ora l'aria si abbandona alla delicatezza e una ventata la riporta nella sua relazione con il mondo intero. Il poeta conclude la poesia tratteggiando quasi il cosmo terreno: l'aria che con una

ventata pulisce un qualsiasi viso e si posa sopra la terra e sopra il paese, nelle vie della città e nella stanza, dove si trova un uomo che si sveglia all'alba. L'iterazione della preposizione *ponad* riconduce l'aria alla sua azione naturale con il mondo, come fosse la notte che ammantava il mondo di ombra per addormentare gli uomini e farli riposare.

Powietrze którym wszyscy oddychamy  
posłusznie cierpiąc sprawiedliwy ucisk  
tej samej liczby atmosfer na głowę  
Młócone ręką odświętnego mówcy  
Na klucz zamknięte razem z więźniem w celi  
Przecięte nożem który kraje chleb  
Wkręcone w śmigło gabinetowego  
wentylatora Przebite pociskiem  
Mgłą przesiąknięte I niesione wiatrem  
Uklepywane klaszczącymi dłońmi  
Chwywane chciwie czyimiś ustami  
Przez czyjeś płuca wciągane pospiesznie

L'aria in cui tutti respiriamo  
ubbidientemente soffrendo la giusta pressione  
di questa unica cifra di atmosfere sulla testa  
Malmenata con mano di oratore festivo  
A chiave rinchiusa assieme al detenuto in cella  
Separata con coltello che taglia pane  
Avvitata all'elica di ventilatore  
di studio Trapassata da proiettile  
Da nebbia offuscata E trasportata da vento  
Percossa da palmi che applaudono  
Afferrata avidamente da qualche bocca  
Attraverso un qualche polmone inspirata alla svelta

L'aria che si deposita, a differenza della notte che dà ristoro e presumibilmente conforto, priva gli uomini della facoltà che invece è propria dell'aria, la libertà. L'aria è grigia e toglie il respiro ovunque. Nonostante le varie azioni dell'aria e dell'uomo, l'aria e l'umanità rimangono sempre le stesse ma con una certezza in più: l'aria nella quale ci soffochiamo si trova ovunque, la stessa aria in cui respiriamo tutti. Le allitterazioni della preposizione *w* ci ricordano in modo insistente l'azione pervasiva dell'elemento aereo. La fine del testo riproduce la struttura iniziale disegnando la circolarità del messaggio antitetica: si affermava senza più fiato di soffocare nell'aria in cui si respira. Il testo poetico originale riproduce la levità dell'aria per ben trentasei versi senza alcun segno di interpunzione, una pesante ventata che toglie il respiro. Tuttavia la struttura profonda dà la speranza che l'elemento primordiale riesca a mantenere la sua caratteristica prima e costitutiva, la libertà, nonostante le azioni degli uomini.

Omywające czyjaś twarz powiewem  
Ponad tą ziemią I ponad tym krajem  
W ulicach tego miasta W tym pokoju  
w którym o świcie budzi się ten człowiek  
Wszędzie powietrze którym się dusimy

Che pulisce un qualsiasi viso con una ventata  
Sopra questa terra E su questo paese  
Nelle strade di questa città In questa stanza  
nella quale all'alba si sveglia questo uomo  
Ovunque l'aria in cui ci soffochiamo

È soltanto l'uomo a perdere la sua relazione con l'elemento aria. L'uomo non sa più respirare. Non sa più la differenza tra inspirazione ed espirazione perché tutto è amalgamato. La mescolanza è evidente nel testo dall'assenza di punteggiatura. Le virgole vanno immaginate così come i punti di interpunzione, proprio come i respiri reali che non ci sono. I versi senza alcun segno di punteggiatura tuttavia non pongono dei problemi di esegesi del contenuto né tantomeno di interpretazione dell'espressione poetica. La sfida traduttologica della poesia è la resa dell'indefinitezza e della rarefazione dell'aria sul piano contenutistico ed espressivo. La scelta di non utilizzare né gli articoli determinativi né indeterminativi, a meno che non si trattasse dell'aria, è stata adottata dopo aver paragonato diverse varianti traduttive ed è stata impiegata per rendere i nomi indistinti e vaghi, come lo sono nella forma originaria. Nella lunga *enumeratio* tale opzione è stata mantenuta per coerenza del messaggio poetico.

Wszędzie powietrze którym się dusimy  
Powietrze którym oddychamy wszyscy

Ovunque l'aria in cui ci soffochiamo  
L'aria in cui respiriamo tutti

In ragione a questo la parola polacca *powietrze* è stata tradotta in italiano sempre 'l'aria' con il suo corrispondente articolo determinativo. Risultava senza alcun senso rendere il vocabolo con il suo articolo indeterminativo perché nella poesia si parla di un'aria specifica. Invece per i nomi elencati come per esempio *bzu chloroformu lizolu asfaltu* è stata mantenuta la marca di genericità e indeterminatezza togliendo qualsiasi articolo. L'aria infatti si mescola con un qualsiasi odore di lillà e non con un lillà specifico. È la parola aria a segnare i nuclei tematici della poesia. La prima parte è caratterizzata dalla definizione dell'elemento etereo sia dal punto di vista oggettivo che soggettivo attraverso la vista, alla quale segue la descrizione del moto dell'aria nel mondo sonoro e olfattivo degli uomini. Invece nella seconda parte è delineata tanto l'azione passiva dell'aria, prevalentemente attraverso il tatto umano, quanto l'azione attiva dell'elemento.

Quando si trova tra le mani umane l'elemento aereo è trattato bruscamente ma anche quando è a contatto della bocca degli uomini è risucchiato con avidità attraverso un qualsiasi polmone. Una fulminea immagine poetica è dedicata alla dolcezza del vento, che pulendo però un qualsiasi viso cede il passo al grigiore della conclusione. Nel testo il grigiore dell'aria compare unicamente nella similitudine *jak cement*, ma si può notare come attraversi impercettibilmente l'intera poesia con il movimento stesso dell'aria. Invece mantenere nei trentasei versi della poesia la stessa quantità di sillabe della lingua di partenza è risultato piuttosto problematico a causa della diversa tipologia linguistica nominale del polacco e dell'italiano. Il testo originario è formato per lo più da sostantivi aventi una struttura sintetica, la quale ha inevitabilmente influenzato la resa dei nomi nella lingua d'arrivo, l'italiano, che invece è una lingua flessiva. Se si paragona la traduzione del verso *Zmieszane z westchnień rezygnacji Z jęków*, tra le due varianti traduttologiche 'Mescolata con i sospiri di rassegnazione Con i lamenti' e 'Mescolata con sospiri di rassegnazione Con lamenti' è stata preferita la traduzione che potesse mantenere meno sillabe.

La preferenza di non utilizzare affatto gli articoli ha permesso alla struttura del testo tradotto di avvicinarsi allo scritto originale. Allo stesso modo la parola polacca *bar-mleczny* è stata mantenuta nella sua integrità, perché il corrispondente italiano 'bar-bianco'<sup>13</sup> non rendeva affatto il contesto storico-culturale del termine polacco. L'autore nel scegliere il titolo *Hymn poranny* 'Inno del mattino' sembra dedicare un inno patriottico all'unico ideale possibile della Polonia del 1971: l'aria. L'unico ideale verso il quale si può tendere sembra l'aria, un elemento fisico di cui un uomo non può fare a meno, nemmeno l'uomo qualunque. Sebbene l'uso di tale titolo sia parodistico e sarcastico, afferma una verità molto tragica. Di solito gli inni sono utilizzati in contesti celebrativi di festa oppure di grande adesione collettiva a valori alti. Come mai un uomo decide di dedicare un inno al mattino e non alla patria o a un ideale?. Nel mattino di cui parla l'autore c'è soltanto l'aria, l'unica certezza che tutti hanno.

L'aria è il primo elemento con il quale entra in contatto ogni uomo al mattino: si tratta di un elemento tanto pervasivo quanto essenziale. Perché S. Barańczak non sia partito da altri elementi si può soltanto indovinare nella certezza di sbagliare. Tra la realtà materialista e la realtà capitalista vince la realtà invisibile dell'aria, l'unica e sola a decretare la vita e la morte dell'uomo. L'aria non c'è per nessuno. Quale modo migliore per descrivere l'assenza di aria se non citando la sua

---

<sup>13</sup> Il bar bianco italiano nasce come luogo in cui si poteva assaggiare il latte prodotto dalla latteria cooperativa ma non altre pietanze. Sebbene il riferimento al latte sia presente tanto nell'espressione polacca *bar-mleczny* quanto nell'italiano *bar bianco*, il primo divenne il luogo in cui si poteva consumare cibi variegati come zuppe e pierogi a buon mercato quindi non soltanto latticini, invece il secondo è strettamente legato alla vendita e al consumo dei prodotti caseari. È soltanto in tempi recenti che in Italia il bar bianco si presenta come luogo in cui si può fruire di prodotti alterantivi, non soltanto latticini.

presenza ovunque?. La similitudine del cemento è la cifra dell'intera poesia che ci fa comprendere quanto l'aria stessa annaspi e diventi quasi tutte le cose con le quali si mischia, sia si tratti del campo visivo e uditivo che olfattivo. È il mondo materiale umano quello che entra in contatto con l'elemento aereo. L'aria diviene piatti fritti, cloroformio e lisolo. C'è persino spazio per l'universo tattile: l'aria viene violata con le sole mani umane ma è pronta a restituire il colpo oppure a dare quiete a ogni uomo di ogni paese e stato con il cemento che si posa sopra ogni cosa e pervade persino gli spazi più intimi dell'uomo.

Le frasi essenziali come *powietrze którym wszyscy oddychamy* pongono il problema cruciale dell'uomo, enucleando la contraddizione esistenziale terrena dell'umanità. Il messaggio del testo così come le caratteristiche essenziali dell'aria sono espresse nei primi diciotto versi da una sintassi semplice, che in seguito raggiunge una forma prosastica minima e infine si veste di poesia nella sua relazione con i gesti e le posture degli uomini. L'aria grigia come il cemento si trova in ogni luogo. L'aria grigia è il luogo: è coltello, proiettile e cemento. La vista, l'udito, l'olfatto ma anche il tatto degli uomini sono divenuti cemento. Non c'è spazio per il gusto, troppo laborioso e troppo intimo per essere raggiunto da tale plumbeo grigiore. I principali sensi umani sono risucchiati dal cemento. Gli uomini soffocano con la vista, l'udito, l'olfatto e il tatto. Gli uomini sono pervasi da tutto tranne che dall'aria. L'aria non c'è, non c'è nessuna aria per nessuno. Dove non si respira non c'è più libertà. Di che cosa parla quindi il poeta?. Dell'assenza di libertà. Non c'è libertà per nessuno.

## 2. N.N. budzi się

Kim  
jestem?  
Budzi się.  
Wciąga w głąb płuc  
ostatni senny oddech niemego pytania.  
Budzi się. Jestem. Jest. Otwiera oczy,  
porusza głową. Coś mi się przyśniło.  
Pytanie. Ktoś zapytał wewnątrz mnie.  
Siada na brzegu łóżka.

Tylko spokojnie. Spokojnie.

Jest rano. I jest łóżko. I jest pokój  
hotelowy, i szara odwilż za oknem, i bruk  
ulicy, podróż służbowa, niemiły  
smak w ustach, chłód, rażące  
światło świtu. Spokojnie.

Spokojnie,

nieporuszone, odwieczne istnienie  
popielniczki, stolika nocnego i lampy,  
hotelowego numeru w jednym z wielu obcych  
miast, gdzie możesz być tylko przejazdem i sobą;  
istnienie rzeczy, pytające ciebie  
o coś w niemych językach powierzchni i brył,  
trwałość, niechętna ludzkiemu rozchwianiu;

nazwijmy go imieniem używanym zwykle  
przez nieznaną żołnierzy albo w listach do  
redakcji: N.N. Co się też kojarzy  
z ogromną liczbą wyrazów przeczących:  
na przykład nic, niewiele albo nieskończoność;  
zbudził się w nowy dzień, nowy lęk (jestem?), nową  
niepewność (kim?). Wciąga w głąb płuc  
pierwszy zbudzony oddech niemego pytania,  
wdycha publiczne powietrze swojego pokoju, prywatny  
niepokój publicznego spokoju. Tak, jestem.  
Tylko spokojnie.

## 2. N.N. si sveglia

Chi  
sono?  
Si sveglia.  
Inspira nel profondo dei polmoni  
l'ultimo sonnolento respiro di una muta domanda.  
Si sveglia. Sono. È. Apre gli occhi,  
scuote la testa. Qualcosa ho sognato.  
Domanda. Qualcuno ha chiesto dentro di me.  
Si siede sul bordo del letto.

Ma calma. Calma.

È mattino. E c'è il letto. E c'è la stanza  
dell'hotel, e il grigio disgelo fuori dalla finestra, l'acciottolato  
della via, il viaggio di servizio, uno sgradevole  
sapore in bocca, il freddo, l'accecante  
chiarore dell'alba. Calma.

Calma,

immobile, secolare esistenza  
del posacenere, del tavolino da notte e della lampada,  
del numero dell'hotel in una delle molte straniere  
città, dove puoi essere solo di passaggio e te stesso;  
l'esistenza delle cose, che ti chiede  
qualcosa nella lingua muta della superficie e dei solidi,  
la durata, riluttante allo spostamento dell'umanità;

chiameremo lui con il nome utilizzato di solito  
da sconosciuti soldati oppure nelle lettere alla  
redazione: N.N. Anche questo si collega  
all'immenso numero di espressioni negative:  
per esempio niente, non molto oppure infinito;  
si è svegliato in un nuovo giorno, un nuovo timore (sono?), una nuova  
incertezza (chi?). Inspira nel profondo dei polmoni  
il primo desto respiro di una muta domanda,  
respira la pubblica aria della propria stanza, la privata  
inquietudine della quiete pubblica. Sì, sono.  
Solo calma.

In *N.N. si sveglia* l'autore osserva il risveglio di un uomo in una camera di hotel tracciandone i pensieri e le inquietudini. La poesia introduce il personaggio che sarà il protagonista dell'intera raccolta poetica. Il suo nome è N.N., sigla polacca per *nazwisko nieznane* 'cognome sconosciuto', corrispondente all'italiano 'senza nome, ignoto'. Del senza nome nulla si conosce ma neppure lo sconosciuto sembra sapere chi sia. L'amnesia del protagonista è così acuta da spingerlo a chiedersi di chi si stia parlando. L'incipit poetico comincia proprio dalla parola *Kim*, seguita dal verbo *jestem?*: le due parole poste su versi distinti formano la domanda *Kim jestem?*. C'è un disorientamento profondo nell'individuo che chiede di ridefinire se stesso poiché la mancanza di auto-soggettività è percepita in modo acuto dallo sconosciuto. Tuttavia, sebbene lo smarrimento di N.N. sia pervasivo, la necessità di porsi delle domande si insinua ugualmente nello sconosciuto. La ricerca di se stesso ha inizio con la domanda *Kim jestem?*, mentre una voce fuori campo lo osserva e commenta i suoi pensieri e le sue azioni.

Kim  
jestem?  
Budzi się.

Chi  
sono?  
Si sveglia.

Il sé di N.N. sembra sdoppiato: c'è un sé interiore e un sé esteriore che parlano tra loro. I due sé dialoganti contribuiscono al risveglio di N.N.: un soggetto non definito si sveglia e si chiede chi è. N.N. non sa se esiste ma dopo aver formulato la domanda *Chi sono?*, come una formula magica, trova la forza di svegliarsi e inspira nel profondo dei polmoni un ultimo respiro sonnolento. Si tratta di una inspirazione assonnata, compiuta distrattamente, senza molta consapevolezza, eppure la respirazione gli pone una domanda muta, che si manifesta nel suo corpo. L'interrogativo sembra destarlo in qualche modo poiché si sveglia e apre gli occhi. Tra l'attimo nel quale si sveglia e l'apertura dei suoi occhi N.N. non riesce a definirsi in modo soggettivo ma sa di esistere.

Il risveglio soggettivo è il tema dei primi tre versi in cui emerge la prima domanda nascosta *Kim*, che si manifesta senza segni di interpunzione alcuna. C'è un *Kim* che interroga se stesso perché non comprende fino in fondo chi è. L'autore sviluppa la questione con tre semplici parole *Kim, jestem?* e *Budzi się*. Si tratta di parole che risvegliano in N.N. luoghi interiori fino a quel momento sopiti, che colmano di significati i singoli versi poetici. Il soggetto che non ricorda chi sia presenta se stesso con la sua domanda e allo stesso tempo il suo sé interiore gli conferma che si è svegliato. I primi gesti del risveglio lo riportano al suo mondo onirico, dal quale la sua coscienza

parla. Il risveglio avviene attraverso la riappropriazione del suo inconscio. Con l'allitterazione del fonema /w/ in *Wciąga w głąb płuc* si comprende che l'azione del respirare avviene all'interno dell'individuo, quasi nelle sue interiora, e genera nel suo inconscio la domanda muta *Kim jestem?*. L'asindeto scandisce i gesti dell'individuo, il quale si sveglia e afferma di essere. Lo sdoppiamento tra l'io in prima e in terza persona sembra gli stiano permettendo il recupero della sua fievole identità. L'individuo afferma di essere *Jestem*, mentre qualcuno, forse la voce della coscienza, conferma la sua esistenza *Jest*, andando a comunicare senza equivoci il suo sussistere concreto nel mondo.

Wciąga w głąb płuc  
ostatni senny oddech niemego pytania.  
Budzi się. Jestem. Jest. Otwiera oczy,

Inspira nel profondo dei polmoni  
l'ultimo sonnolento respiro di una muta domanda.  
Si sveglia. Sono. È. Apre gli occhi,

Chi si è risvegliato si chiede se ha sognato qualcosa e prende coscienza della voce dentro di lui che gli pone la domanda *Kim jestem?*. Il dischiudersi degli occhi si trova dopo le affermazioni in prima e terza persona *Jestem* e *Jest*, come se esse sole permettessero l'apertura fisica degli occhi dello sconosciuto. Dopo aver dischiuso gli occhi scuote la testa e i suoi pensieri si rivolgono verso il suo mondo interiore, non verso la realtà esterna. Egli ricorda di aver sognato e ora qualcuno dentro di lui sta ponendo una domanda. Il soggetto, consapevole di esistere, si siede sul bordo del letto. Lo scuotimento della testa consente a N.N. di sondare l'attività cerebrale nel suo corpo e di scoprire che ha sognato. Qui il dialogo con la propria dimensione onirica si esprime con la figura etimologica del nome *pytanie* e del verbo *zapytał* in *Pytanie. Ktoś zapytał wewnątrz mnie*, con la quale si pone l'attenzione sul rapporto quasi oracolare tra la coscienza di N.N. e il suo inconscio. Tuttavia la voce interiore lo ha destabilizzato al punto da aver bisogno di sedersi. Sul bordo del letto l'individuo senza nome si siede e pensa a che cosa ha sognato. Benché abbia sognato, N.N. non si ricorda nulla.

porusza głową. Coś mi się przyśniło.  
Pytanie. Ktoś zapytał wewnątrz mnie.  
Siada na brzegu łóżka.

scuote la testa. Qualcosa ho sognato.  
Domanda. Qualcuno ha chiesto dentro di me.  
Si siede sul bordo del letto.

Si può notare che la domanda *Kim jestem?* lo ha scosso al punto da dover invitare se stesso alla calma. N.N. sposta così lo sguardo dalla sua interiorità verso il mondo esterno e osserva l'ambiente che lo circonda: riscontra che è mattino e ci sono il letto e una stanza di hotel, mentre fuori dalla finestra c'è il grigio disgelo<sup>14</sup>. L'inquietudine che affiora è eccessiva per lo sconosciuto: non ricorda i suoi sogni, non ha alcun ricordo così reclama a sé soltanto un po' di tranquillità, un po' di calma per comprendere. Benché N.N. non abbia raggiunto la pace, sembra ora più calmo, come emerge nel verso *Tylko spokojnie. Spokojnie* nel quale l'anadiplosi del vocabolo *spokojnie* mette in evidenza un'esigenza sentita del soggetto smarrito e allo stesso tempo subito appagata. Il silenzio è stato raggiunto: la mente tace come pure i sogni non danno alcun segno così N.N. può concentrarsi sul mondo esteriore e capire dove si trova e in che tempo vive. Lo sconosciuto riconosce che è giorno e vede il letto: distingue la notte dal giorno e capisce di trovarsi nella stanza da letto. Ma dov'è finito?. L'isocolon *Jest ranek. I jest łóżko. I jest pokój* con l'anafora interna di *jest* delinea una relazione tra il soggetto e il mattino, il letto e la stanza.

Tylko spokojnie. Spokojnie.  
Jest ranek. I jest łóżko. I jest pokój

Ma calma. Calma.  
È mattino. E c'è il letto. E c'è la stanza

L'esistenza di N.N. si definisce e si materializza mentre nomina tutto ciò che vede. L'accumulo dei sostantivi *pokój, odwilż, podróż, smak e światło* va di pari passo con l'accumulazione degli aggettivi, i quali si trovano rispettivamente accanto a essi. Gli attributi *hotelowy, szara, służbowa, niemiły e rażące*, accompagnando i nomi, definiscono l'intensità crescente delle immagini poetiche. La graduale presa di coscienza dello sconosciuto si attua nominando proprio gli oggetti che lo circondano e riconoscendo in loro qualità. L'enumeratio comincia con la stanza dell'hotel nella quale si è svegliato e termina con il chiarore accecante dell'alba, che gli dà la possibilità di aprire gli occhi. Tra i sostantivi elencati da N.N. ci sono il grigio disgelo fuori dalla finestra, l'acciottolato della via, il viaggio di servizio, uno sgradevole sapore in bocca e il freddo: nomi che definiscono in pochi versi la vita di N.N., lo stile di vita, il periodo storico e lo stato lavorativo. La visuale dello sconosciuto si sta muovendo dal luogo intimo della propria stanza d'hotel e si volge all'esterno, dove si può capire che fuori dalla sua camera da letto si sta consumando un disgelo tanto materiale quanto morale.

---

<sup>14</sup> L'espressione *odwilż* 'disgelo' si riferisce all'abolizione di ogni forma di censura, che tanto era stata auspicata in molti ambienti culturali e intellettuali polacchi. Il disgelo di cui parla Stanisław Barańczak è *szara odwilż* 'il grigio disgelo' poiché la vita intellettuale rimase pesantemente condizionata dalle pressioni ideologiche.

Jest ranek. I jest łóżko. I jest pokój  
hotelowy, i szara odwilż za oknem, i bruk  
ulicy, podróż służbowa, niemiły  
smak w ustach, chłód, rażące  
światło świtu. Spokojnie.

È mattino. E c'è il letto. E c'è la stanza  
dell'hotel, e il grigio disgelo fuori dalla finestra, l'acciottolato  
della via, il viaggio di servizio, uno sgradevole  
sapore in bocca, il freddo, l'accecante  
chiarore dell'alba. Calma.

La domanda *Kim jestem?* sta portando lo sconosciuto a prendere coscienza dello spazio fisico in cui si trova il suo corpo e della sua memoria sui fatti che lo hanno condotto nella stanza. La coscienza dello sconosciuto si è risvegliata così come l'alba accecante del mattino ora comincia a rischiarare la sua vista. La similitudine tra la coscienza e l'alba mattutina non è esplicita nel testo ma l'immagine poetica, svelata dall'allitterazione del fonema /ś/, mostra la somiglianza tra la luce del mattino che lo acceca e la coscienza risvegliata. Le luci dell'alba illuminano il suo sguardo che ora sa: N.N. ora sa dove si trova e descrive quello che vede. Dal bordo del letto N.N., osservando la realtà esterna, ricorda il lavoro di servizio ma i sensi lo riportano poco dopo alla sua stanza d'hotel. Lo sconosciuto si sta riappropriando anche delle percezioni del suo corpo fisico ma l'essere immerso completamente nella fisicità suscita in lui molta agitazione così invita se stesso nuovamente alla calma.

światło świtu. Spokojnie.  
Spokojnie,

chiarore dell'alba. Calma.  
Calma,

Tuttavia l'anadiplosi del vocabolo *spokojnie* descrive un protagonista non ancora del tutto tranquillo. N.N. è ancora confuso perciò in lui emerge la necessità ulteriore di posare lo sguardo sugli oggetti della sua stanza per orientarsi. Il suo sé interiore si sforza di ridefinire la realtà degli oggetti, sperando di trovare questa volta più certezze. Una nuova enumeratio ha inizio, partendo però dalle qualità delle cose che vede nella sua camera d'hotel, quasi a cercare la stabilità intrinseca, che non trova dentro di sé, negli oggetti. L'immobilità e la secolarità degli oggetti sembrano confortare lo sconosciuto, infatti la loro esistenza pare donargli la certezza del gesto quotidiano, un atto peraltro già compiuto ogni giorno da secoli da molte genti nel mondo. N.N. passa a elencare il tavolino da notte, la lampada e il numero dell'hotel, cominciando dalla sua stanza e finendo con un indefinito numero di albergo di una qualsiasi città straniera.

Spokojnie,  
nieporuszone, odwieczne istnienie  
popielniczki, stolika nocnego i lampy,  
hotelowego numeru w jednym z wielu obcych  
miast, gdzie możesz być tylko przejazdem i sobą;

Calma,  
immobile, secolare esistenza  
del posacenere, del tavolino da notte e della lampada,  
del numero dell'hotel in una delle molte straniere  
città, dove puoi essere solo di passaggio e te stesso;

Il climax crescente dell'elenco degli oggetti conduce la vista interiore di N.N. da un luogo relativamente angusto, qual è la sua stanza, all'esterno di uno dei tanti hotel. La voce fuori campo parla e descrive ciò che N.N. vede, fondendosi e confondendosi con il soggetto della poesia che dialoga con il sé interiore. La sua azione è silenziosa, sembra quasi assente, ma con uno sforzo di immaginazione possiamo vederla mentre osserva il soggetto da un'altra prospettiva. L'autore vede N.N. considerare quindi l'esistenza del posacenere, del tavolino da notte e della lampada, così come la presenza del numero dell'hotel, il quale si può trovare in una delle tante città straniere. Il soggetto non noto ora si è fuso con il suo sé interiore. Benché N.N. sia ancora confuso, compie una riflessione personale molto intima. Il vocabolo *Kim* del primo verso si sta materializzando nel mondo manifesto poiché incontra l'esistenza secolare delle cose. Esse interrogano il soggetto sconosciuto con il linguaggio muto della superficie e dei solidi. N.N. comprende che la durata delle cose gli sta ricordando una solidità al di fuori del tempo umano, la quale appare riluttante ai gesti dell'umanità.

Il soggetto è meno disorientato rispetto a quando si è svegliato e si rende conto quanto in un hotel delle molte città straniere si possa essere soltanto di passaggio e se stessi. Lo sconosciuto può riflettere su se stesso nella stanza d'hotel senza maschere. Benché N.N. non sia ancora del tutto consapevole di quanto accada attorno a sé, l'esistenza delle cose gli fa scoprire il divario tra l'essere umano e gli oggetti. Essi con il loro linguaggio muto gli chiedono qualcosa. L'intervallo espresso dall'enjambement tra *ciebie* e *coś* mostra come N.N. e gli oggetti siano sospesi in una dimensione di silente meditazione e comunicazione non verbale. Lo sconosciuto comprende ora il divario tra la durata delle cose e lo spostamento dell'umanità, tra la stabilità degli oggetti e il movimento degli uomini. L'autore descrive il momento della piena comprensione di N.N. con l'antitesi, espressa in *trwałość, niechętna ludzkiemu rozchwianiu* tra la parola *trwałość* in apertura di verso e il vocabolo *rozchwianiu* in chiusura di verso, quasi a suggellare il contrasto dei due mondi.

istnienie rzeczy, pytające ciebie  
o coś w niemym języku powierzchni i brył,  
trwałość, niechętna ludzkiemu rozchwianiu;

l'esistenza delle cose, che ti chiede  
qualcosa nella lingua muta della superficie e dei solidi,  
la durata, riluttante allo spostamento dell'umanità;

C'è un mondo che si sposta in continuazione e uno che non si muove mai. N.N. sembra aver terminato la sua riflessione e lascia la parola alla voce fuori campo, la quale tenta di dare un nome al soggetto che si è svegliato. Nel definire lo sconosciuto il soggetto in terza persona coinvolge anche il lettore proponendogli un nome e motivando la sua scelta. L'appellativo però è un acronimo e non un nome. N.N. è la medesima sigla polacca utilizzata per indicare non soltanto i soldati sconosciuti morti in battaglia ma anche chi invia lettere anonime alla redazione. L'allitterazione del fonema /z/ in *przez nieznanych żołnierzy* sottolinea quanto il nome dato allo sconosciuto appartenga allo stesso immaginario dei soldati di cui tutti ignorano il nome e l'esistenza. L'anonimato contraddistingue il soggetto in questione così come il milite ignoto e chi invia lettere senza firma a un giornale. La spiegazione dell'acronimo fornita al lettore traccia un parallelismo esplicito tra N.N., i soldati sconosciuti morti in battaglia e chi scrive lettere anonime.

nazwijmy go imieniem używanym zwykle  
przez nieznanych żołnierzy albo w listach do  
redakcji: N.N. Co się też kojarzy  
z ogromną liczbą wyrazów przeczących:  
na przykład nic, niewiele albo nieskończoność;

chiameremo lui con il nome utilizzato di solito  
da sconosciuti soldati oppure nelle lettere alla  
redazione: N.N. Anche questo si collega  
all'immenso numero di espressioni negative:  
per esempio niente, non molto oppure infinito;

La voce fuoricampo constata che la forma abbreviata N.N. appartiene in parte al numero immenso di espressioni negative come niente, non molto o infinito. Queste parole si riferiscono all'assenza assoluta di qualcosa, alla scarsità di qualcosa e a qualcosa che si ripete senza sosta uguale a se stessa. In ciascuna parola è inclusa la negazione *nie*, la quale sottolinea il processo di deprivazione connesso ai concetti espressi dalle parole. La nullificazione espressa dai vocaboli si intensifica e si fonde con il soggetto indefinito, diventando un tutt'uno: è la realizzazione del nulla che raggiunge l'apoteosi. Il climax crescente della spiegazione vede l'enumerazione di parole legate tra loro dal concetto del nulla quali *nic*, *niewiele* e *nieskończoność*, dove l'allitterazione del fonema /ń/ intensifica la potenza della dissoluzione.

Benché l'annullamento e l'anonimato contraddistinguano il soggetto in questione, N.N. si è svegliato in un giorno nuovo con un nuovo timore e una nuova incertezza. Ora la voce fuori campo come un regista riavvolge il nastro e proietta quanto ha ripreso: un soggetto sconosciuto si è svegliato in un nuovo giorno, con un nuovo timore che riguarda la sua incredula esistenza, una nuova incertezza che riguarda il chi essere. Il nuovo giorno sembra portare al soggetto una nuova preoccupazione e una nuova incertezza. Tuttavia l'accumulo e il polittoto dell'aggettivo *nowy* 'nuovo' nello stesso verso suscitano nel lettore il dubbio su quali novità concrete possano accadere allo sconosciuto. È davvero tutto così nuovo?. Le parentesi della voce fuori campo (*jestem?*) e (*kim?*) mettono in evidenza i quesiti di N.N., che non sono variati rispetto al giorno precedente. Eppure il respiro è vivo e pone una domanda muta, come si denota in *pierwszy zbudzony oddech niemego pytania*, dove gli aggettivi *zbudzony* e *niemego* sottolineano l'antitesi e il contrasto tra la coscienza del corpo e la consapevolezza della mente. Come mai la mente dello sconosciuto non è in grado di comprendere?.

zbudził się w nowy dzień, nowy lęk (jestem?), nową  
niepewność (kim?). Wciąga w głąb płuc  
pierwszy zbudzony oddech niemego pytania,

si è svegliato in un nuovo giorno, un nuovo timore (sono?), una nuova  
incertezza (chi?). Inspira nel profondo dei polmoni  
il primo desto respiro di una muta domanda,

L'autore, la voce fuori campo, ci svela con ironia che N.N. nella sua stanza respira aria pubblica. Si tratta della stessa aria pubblica che pervade tanto la camera da letto quanto la piazza o la strada. Il gioco di parole degli ultimi versi tra *swójego pokoju*, *prywatny niepokój publicznego spokoju* mostra l'antitesi tra l'inquietudine privata e la quiete pubblica ma traccia anche un legame tra la stanza, l'inquietudine e la quiete. La figura etimologica crea una relazione tanto fonica quanto concettuale tra *pokoju*, *niepokój* e *spokoju*. L'inquietudine non dovrebbe esistere nei luoghi privati di un uomo, eppure N.N. non trova pace nella propria stanza<sup>15</sup>. Nasce il dubbio si tratti della stessa

---

<sup>15</sup> Il sé interiore ironicamente constata che l'aria inspirata da N.N. nella sua stanza è un'aria pubblica e non privata. Respirare aria pubblica anche nella propria stanza genera in N.N. apprensione. Il narratore in terza persona riconosce che l'inquietudine privata di N.N. è causata dalla quiete pubblica. Si vive la trepidazione della pace pubblica tra le proprie mura perché non c'è più lo spazio della dimensione privata e personale nella propria stanza, il luogo più intimo della vita di un uomo. L'apprensione e l'ansia collettiva hanno violato e fagocitato lo spazio privato che ormai non esiste più. Si può intuire quanto nei luoghi privati e negli spazi pubblici prevalga la medesima quiete pubblica: ogni spazio è reso tranquillo e pacifico, anche se in realtà non lo è. Allo stesso modo le case e le stanze dei cittadini privati non conoscono più i pronomi personali io e tu, ma soltanto il noi. Accade così che l'organo respiratorio si ribelli a quanto accade e continui a porre attraverso il respiro le solite domande. N.N. dichiara a se stesso il suo stato di esistenza in prima persona, ma richiede un po' di tranquillità. Dunque in *N.N. si sveglia* si descrive non soltanto un risveglio fisico ma soprattutto un risveglio interiore.

scena ogni mattina. Eppure il corpo di N.N. si ribella così il primo respiro rappresenta la prima domanda del mattino. Una prima profonda inspirazione scuote così tanto il soggetto interno da spingerlo a porre domande al soggetto in superficie. N.N. inspira profondamente l'aria nei polmoni: il primo respiro da sveglia è la metafora di una domanda muta.

wdycha publiczne powietrze swojego pokoju prywatny  
niepokój publicznego spokoju. Tak, jestem.  
Tylko spokojnie.

respira la pubblica aria della propria stanza la privata  
inquietudine della quiete pubblica. Sì, sono.  
Solo calma.

I trentaquattro versi liberi ritraggono non soltanto il risveglio mattutino ma anche la ricomparsa giornaliera della coscienza di N.N., che dialoga con il suo profondo smarrimento e agitazione. Le prime tre strofe riproducono il dialogo interiore del "milite ignoto", scandito nella seconda e nella terza strofa dall'incipit intimo che invita alla calma, dove la voce individuale di N.N. si fonde e si confonde con il suo sé impersonale. Invece nella quarta strofa è una voce impersonale, forse quella dell'autore, a trovare un nome al protagonista. Sebbene il testo risulti sviluppato in forma dialogica, è possibile denotare che la terza persona in realtà si limita a descrivere quanto compie il protagonista. Infatti soltanto in alcune frasi si coglie l'emergere della coscienza di N.N., come per esempio 'Qualcosa ho sognato', 'Qualcuno ha chiesto dentro di me', oppure in 'l'esistenza delle cose, che ti chiede'.

L'espressione *szara odwilż* descrive e disegna con due parole l'ambiente e il contesto storico nel quale vive "il milite ignoto". Lo sconosciuto è come un soldato morto che si risveglia ogni mattina nella sua tomba. Ogni giorno si sveglia nella sua tomba senza alcun ricordo di se stesso ma sente l'inquietudine di un mondo esterno che pretende e chiede di rinunciare quotidianamente alla sua identità profonda di uomo in nome di una causa collettiva che porterà tutti nella tomba comune. Si tratta di una tomba che costituirà un monumento nazionale. Il sacrificio individuale troverà il degno ricordo. L'analogia tra la tomba del caduto di guerra e la stanza di N.N. ci parla di un uomo che alla fine della giornata è come un caduto di guerra. La stanza nella quale ogni mattina apre gli occhi è come la tomba del milite ignoto. Se la stanza è come il monumento ai caduti allora anche la sua stanza è un luogo collettivo e non privato. Chi è N.N.?. Un uomo morto che sa di morire ogni giorno con un corpo vivo che si risveglia ogni mattina.

### 3. N.N. dochodzi do wniosku, że trudno mu się dziwić

Trzydzieści trzy lata,  
włosy i własne myśli coraz rzadsze,  
serce nieregularnie tłukące o ścianę  
dowodu tożsamości (kim jestem? kim?), oczy  
przekrwione. W wieku trzydziestu trzech lat  
doszedł tylko do rangi szeregowego rezerwy:  
wrodzona wada płuc (trudności  
z oddychaniem, choć powietrze mamy jednakowe  
dla wszystkich), okresowo chorobliwy przymus  
mycia rąk; niezdolny do służby  
wojskowej w czasie pokoju; trudno mu się dziwić,  
że z niepokojem myśli o ewentualności  
awansowania,  
o tej jedynej okazji, jednoznacznym czasie, który  
wyprostuje jego kręgosłup, uleczy chroniczne  
przekrwienie gałek ocznych (skutki niehigienicznego  
czytania między wierszami ostatniej i najbliższej  
wojny światowej  
przy złym świetle; powiedzmy jaśniej: w ciemności);

i trudno mu się dziwić,  
że w lęku o bezpieczeństwo i higienę prawdy  
zasłania nieraz oczy dłońmi: zwykły gest  
człowieka zmęczonego;

że, zatykając i uszy, nie zwraca uwagi,  
gdy zamiast “szczęście jednostki” kto mówi  
“szczęście w jedność”, że próbuje  
wtopić się w ową jedność, łatwą wierność, łatwą bierność,  
łatwowierność; choć przeciw jedności protestują słabo  
jego dwoiste oczy, usta, płuca, ręce  
i pólkule mózgowe;

i trudno mu się dziwić, że zamiast podnieść pięść,  
woli wykonać jeszcze jedno  
zmęczone  
machnięcie ręką.

### **3. N.N. giunge alla conclusione che per lui è difficile meravigliarsi**

Trentatré anni,  
capelli e pensieri propri sempre più rari,  
il cuore che batte irregolarmente sulla parete  
del documento d'identità (chi sono? chi?), gli occhi  
iniettati di sangue. All'età di trentatré anni  
è giunto soltanto al grado di semplice riserva:  
il vizio polmonare congenito (le difficoltà  
con la respirazione, anche se l'aria è uguale  
per tutti), periodicamente la morbosa violenza  
di lavarsi le mani; non idoneo al servizio  
militare in tempo di pace; per lui è difficile meravigliarsi  
di pensare con ansia all'eventualità  
dell'avanzamento,  
a quest'unica occasione, all'inequivocabile tempo, che  
raddrizzerà la sua spina dorsale, curerà la cronica  
congestione dei globi oculari (effetti dell'insana  
lettura in mezzo ai versi dell'ultima e più vicina  
guerra mondiale  
accanto a una cattiva luce; diciamolo più chiaramente: nell'oscurità);

ma per lui è difficile meravigliarsi  
nel timore della sicurezza e dell'igiene della verità  
di coprire più di una volta gli occhi con le mani: solito gesto  
dell'uomo stanco;

di, tappandosi anche le orecchie, non fare caso,  
se invece di "la felicità dell'unità" qualcuno dice  
"la felicità nell'unità", di provare  
a confondersi in quell'unità, nella facile fedeltà, facile inerzia,  
incredulità; anche se contro l'unità protestano debolmente  
i suoi due occhi, le orecchie, i polmoni, le mani  
e gli emisferi cerebrali;

ma per lui è difficile meravigliarsi, invece di levare un pugno,  
di preferire eseguire ancora un  
affaticato  
dimenare con la mano.

Nella poesia *N.N.* giunge alla conclusione che è difficile meravigliarsi l'ignoto si presenta ma è ancora la voce narrante della sua coscienza a descriverlo intimamente. La prima strofa si apre con il numero trentatré, l'età anagrafica del protagonista. È la prima volta che appare l'età del soggetto: un'età cronologica che segna tanto lo stato ontologico quanto fisiologico del soggetto. Il protagonista ha trentatré anni: un numero doppio che rimanda a un eco di sacralità. L'identità di *N.N.* si dispiega poco a poco nei primi undici versi della poesia, nei quali la voce fuori campo fornisce al lettore notizie sempre più intime dello sconosciuto, svelandone anche le convinzioni più radicate. L'allitterazione dei nessi /trz/ in *Trzydzieści trzy* e /wł/ in *włosy i własne* nei primi due versi evidenzia quanto la condizione anagrafica possa pesare a *N.N.*, il quale si accorge di non avere pensieri suoi, benché il suo ingresso nel mondo adulto sia già avvenuto da tempo. *N.N.* non riesce più a pensare con la sua testa.

Trzydzieści trzy lata,  
włosy i własne myśli coraz rzadsze,  
serce nieregularnie tłukące o ścianę  
dowodu tożsamości (kim jestem? kim?), oczy

Trentatré anni,  
capelli e pensieri propri sempre più rari,  
il cuore che batte irregolarmente sulla parete  
del documento d'identità (chi sono? chi?), gli occhi

I capelli come i pensieri sono sempre più rari, come se gli strumenti di contatto con la dimensione spirituale e mentale si stessero smorzando: tutto si sta atrofizzando nel suo corpo, non soltanto i capelli ma anche la sua facoltà di pensare<sup>16</sup>. L'intensità poetica è posta sui capelli e sull'aggettivo *własne*, in riferimento alla mancanza di pensieri. *N.N.* non soltanto non riesce a formulare un pensiero tutto suo ma gli cadono anche i capelli, come se l'energia vitale avesse abbandonato sia la sua esistenza fisica che intellettuale. Sebbene non funzioni più la sua testa, il cuore batte ancora. La sua capacità cognitiva è diminuita ma la sua attività cardiaca non è cessata. L'immagine poetica del cuore che batte sulla parete illustra come una parte organica dello sconosciuto preme sulle parti atrofizzate del suo essere. Il battito del cuore chiede e cerca di abbattere la parete sociale che ha cementificato l'identità dello sconosciuto. Il testo parla di un cuore che pulsa in modo irregolare non dentro il corpo di *N.N.* bensì sulla parete della sua carta d'identità. Tuttavia, benché la sua mente sia prigioniera del mondo reale, il cuore continua a battere.

---

<sup>16</sup> Che cosa è la chioma per lo sconosciuto?. I capelli rappresentano la possibilità di contatto con la dimensione invisibile dell'essere, che *N.N.* non conosce più. La rarefazione dei pensieri va di pari passo con la perdita dei capelli.

A N.N. è rimasto il cuore, che pulsando in modo irregolare, lo interroga, esattamente come il respiro della seconda poesia. Il muscolo cardiaco con tutta la sua forza non batte dentro il petto di N.N. ma sulla parete della carta d'identità, quasi a chiedere al suo cuore di animare il documento. Il testo svela con la metafora *ścianę dowodu tożsamości* quanto sia invalicabile l'identità sociale dello sconosciuto ed evidenzia la rigidità sociale fisica e metafisica costruita attorno all'identità di un uomo. Invece l'enjambement tra il terzo e il quarto verso *ścianę dowodu tożsamości* pone l'attenzione sullo straniamento soggettivo di N.N. rispetto al suo sé riconosciuto dalla collettività. La meraviglia non fa più parte della vita del protagonista perché si è rassegnato allo status quo della realtà. Eppure è ancora in grado di compiere delle riflessioni personali, le quali lo portano ad alcune conclusioni riguardanti la sua condizione individuale e sociale. La prima considerazione riguarda la pesantezza dei suoi trentatré anni, un numero oneroso che lega N.N. al patimento cristologico, nonché alla vicinanza con la morte.

dowodu tożsamości (kim jestem? kim?), oczy  
przekrwione. W wieku trzydziestu trzech lat  
doszedł tylko do rangi szeregowego rezerwy:

del documento d'identità (chi sono? chi?), gli occhi  
iniettati di sangue. All'età di trentatré anni  
è giunto soltanto al grado di semplice riserva:

Quello che si sa pubblicamente della sua identità è una parete sulla quale è scritto qualcosa che non corrisponde affatto al suo sé profondo. Si apre una prima parentesi nel testo, nella quale N.N. ricorda a se stesso le consuete domande mattutine (*kim jestem? kim?*) alle quali non sa rispondere. Questo fatto scatena in lui dei sentimenti conflittuali che innescano uno stato emotivo di rabbia fisica così intensa che gli occhi si iniettano di sangue. Lo sconosciuto vede soltanto i suoi occhi rossi come il sangue, i quali nel testo sono rappresentati con un enjambement per sottolineare l'estraneità di N.N. nel possedere *oczy przekrwiane* rispetto alla normalità delle persone che di solito ha gli occhi di altri colori. Il protagonista ha gli occhi rossi di chi ha compiuto un grande sforzo e di chi è arrabbiato. All'età anagrafica di trentatré anni, socialmente ha raggiunto il grado di riserva semplice ma la sua mente non sa bene che cosa significhi. La voce fuori campo come una coscienza esterna interpreta e indovina il flusso di pensieri e di emozioni del noto sconosciuto.

La mente di N.N. cerca le ragioni della sua condizione sociale e personale. Come mai lo hanno scelto come riserva e non per qualcos'altro?. Due spiegazioni gli sovengono: si trova in questa situazione a causa del suo vizio polmonare congenito e della violenta abitudine di lavarsi le mani. La terza persona, come fosse la sua coscienza, aiuta lo sconosciuto nella comprensione di

quanto gli accade: capisce le difficoltà di N.N. nel trovare ragioni diverse dalle proprie caratteristiche personali e traccia ulteriori spiegazioni. Nel testo si apre una seconda parentesi, nella quale la voce fuori campo commenta che si tratta delle difficoltà legate alla respirazione fisiologica. Ironicamente si ricorda che l'aria è uguale per tutti quindi comprende che non respirano tutti la stessa aria. Inoltre N.N. ritiene che il lavaggio delle mani non sia gradito alla società così come non essere in grado di respirare, poiché significa non onorare abbastanza la collettività. N.N. non è stato ritenuto idoneo neppure al servizio militare in tempo di pace, ma sembra non preoccuparlo molto. Come si rileva dall'enjambement tra *do służby* e *a wojskowej*, lo sconosciuto pare sia insofferente all'idea del servizio militare, com'è inteso nel periodo storico in cui si trova.

wrodzona wada płuc (trudności  
z oddychaniem, choć powietrze mamy jednakowe  
dla wszystkich), okresowo chorobliwy przymus  
mycia rąk; niezdolny do służby  
wojskowej w czasie pokoju; trudno mu się dziwić

il vizio polmonare congenito (le difficoltà  
con la respirazione, anche se l'aria è uguale  
per tutti), periodicamente la morbosa violenza  
di lavarsi le mani; non idoneo al servizio  
a quest'unica occasione, all'inequivocabile tempo, che

Com'è possibile in tempo di pace ci sia il servizio militare?. Le spiegazioni sono espresse dalla voce narrante tra due punti e virgola, che segnano una spaccatura tra il prima e il dopo dell'autoesame collettivo di inadeguatezza sociale al quale N.N. si sottopone. Si diparte così il primo isocolon *trudno mu się dziwić* avente per tema il futuro impensabile dello sconosciuto. N.N. in tempo di pace non riesce a meravigliarsi di pensare in modo ansioso al suo avanzamento lavorativo per migliorare la sua situazione personale. L'avanzamento gli permetterà di trovare un'occupazione stabile: 'raddrizzare la schiena', trovando un lavoro duraturo, significa 'curare la congestione cronica dei globi oculari'. Le due espressioni figurate ci danno un'immagine futura di N.N. nella quale potrà essere se stesso e potrà finalmente vedere chiaramente non soltanto chi è ma anche in quale tempo vive. Si potrebbe trattare di un'occasione unica ma come sottolinea ironicamente l'autore con l'allitterazione del fonema /j/ in *o tej jedynej okazji jednoznaczny* la sua vita non cambierà. È un futuro improbabile quello che profila con ironia la terza persona. La sua vita non sarà affatto più vera.

wojskowej w czasie pokoju; trudno mu się dziwić  
że z niepokojem myśli o ewentualności  
awansowania,  
o tej jedynej okazji, jednoznacznym czasie, który

militare in tempo di pace; per lui è difficile meravigliarsi  
di pensare con ansia all'eventualità  
dell'avanzamento,  
a quest'unica occasione, all'inequivocabile tempo, che

L'enjambement tra *chroniczne* e *przekrwienie*, in sinergia con l'uso marcato dei nessi /kr/ e /chr/ in *kręgosłup*, *chroniczne* e *przekrwienie* conferiscono forza marziale all'idea di una vitalità futura in contrapposizione all'ironia sul placido futuro concreto che invece lo attende. La sua congestione non troverà una cura così come la sua schiena non si raddrizzerà. L'autore apre una terza parentesi esplicativa nella quale spiega il perché della congestione oculare: con ironia afferma di avere difficoltà visive a causa della lettura dei fatti dell'ultima guerra mondiale e della guerra più recente. I suoi occhi paragonati a globi fluttuanti non vedono più chiaramente perché si sono persi a decifrare un poema epico di difficile comprensione. I problemi oculari sono sorti a causa dell'uso di una cattiva luce, metafora dell'oscuramento dei fatti. A illuminare le strofe delle guerre c'è soltanto l'oscurità emanata paradossalmente da una cattiva luce. Dopo la spiegazione ironica l'autore afferma però che la lettura si è svolta al buio, per sottolineare anche la tragicità e la solitudine del gesto di N.N., il quale non riesce a decodificarla la situazione perché è troppo cupa.

wyprostuje jego kręgosłup, uleczy chroniczne  
przekrwienie gałek ocznych (skutki niehigienicznego  
czytania między wierszami ostatniej i najbliższej  
wojny światowej  
przy złym świetle; powiedzmy jaśniej: w ciemności);

raddrizzerà la sua spina dorsale, curerà la cronica  
congestione dei globi oculari (effetti dell'insana  
lettura in mezzo ai versi dell'ultima e più vicina  
guerra mondiale  
accanto a una cattiva luce; diciamolo più chiaramente: nell'oscurità);

Nessuno attorno a lui sembra tentare di leggere i fatti più recenti, anche perché la realtà è oscurata dal buio più totale e insano. La sfumatura avversativa *i* introduce attraverso il medesimo isocolon ulteriori motivi della non meraviglia dello sconosciuto, ai quali si pone fine con il gesto dell'uomo stanco che si copre gli occhi. N.N. non si accorge di mettersi le mani davanti al viso quando ha paura delle disposizioni di sicurezza o quando teme la censura. Il soggetto sconosciuto

non riesce a reagire alla situazione di paura paralizzante che lo attraversa. N.N. non sa di compiere il gesto tipico dell'uomo stanco ma la terza persona lo comprende. L'allitterazione del fonema /z/ in *zasłania, nieraz, zwykły* in assonanza con *zmęczonego* rende l'idea di quanto la stanchezza prenda in lui il sopravvento ogni volta che cerca di capire. Il muscolo cardiaco lo guida a interrogare se stesso oltre la sua identità sociale, divenuta unica fonte di conoscenza. Dopo una pausa rappresentata nel testo da uno spazio bianco, nel quale l'immagine poetica si sofferma sull'uomo stanco, la voce fuori campo ricorda in quali altre occasioni lo sconosciuto non si sorprende.

i trudno mu się dziwić,  
że w lęku o bezpieczeństwo i higienę prawdy  
zasłania nieraz oczy dłońmi: zwykły gest  
człowieka zmęczonego;

ma per lui è difficile meravigliarsi  
nel timore della sicurezza e dell'igiene della verità  
di coprire più di una volta gli occhi con le mani: solito gesto  
dell'uomo stanco;

N.N. non si è accorto per esempio di essersi tappato persino le orecchie quando ha udito il motto *szczęście jednostki* anziché *szczęście w jedności*. È facile confondersi e pensare sia la stessa cosa, come suggerisce il calembour ma le sue orecchie sanno quanto non sia affatto la stessa cosa e quanto il messaggio sia profondamente diverso. L'equivocità e la figura etimologica dei due sostantivi *jedność* e *jednostka* possono ingannare la mente ma non i sensi. Per il protagonista è difficoltoso rendersi conto di non prestare attenzione quando si tappa le orecchie mentre qualcuno dice la felicità nell'unità anziché la felicità dell'unità. Alla mente di N.N. non interessa che cosa si dica perché per lui è lo stesso ma non è così per le sue orecchie e per i suoi occhi. Lo sconosciuto deve confondersi nell'unità ma i suoi sensi sentono quanto sia facile farsi compenetrare e annebbiare e non percepiscono fino in fondo la sua falsità e inautenticità. L'allitterazione del fonema /w/ in *wtąpić się w ową jedność, łatwą wierność, łatwą bierność* marca l'incessante azione coercitiva che mescola tutto nell'unità con la sola facile forza dell'inerzia e della paura.

È evidente quanto sia faticoso per lui meravigliarsi di provare a confondersi in quell'unità. Sebbene il protagonista senta inconsciamente che non è la stessa cosa raggiungere la felicità dell'unità anziché la felicità nell'unità, cerca di far parte dell'unità. Come si aderisce all'unità?. Non c'è altra via che la fedeltà. Di che tipo di fedeltà si tratta?. È una fedeltà alla quale è semplice dire di sì poiché è un gesto d'inerzia. Nonostante il contestosocio-culturale sia drammatico, il tono del verso offre anche una visione ironica dei fatti. La frase *wtąpić się w ową jedność, łatwą wierność, łatwą bierność* può costituire un motto autonomo che incita ad aderire alla suadente felicità. Il

polittoto del sostantivo *jedność* mette in evidenza la “bella unità” in comunione con *wierność* e *bierność*. Dunque è soltanto nell’unità che si può essere fedeli e felicemente inerti. Dunque è senza dubbio una fedeltà forzata. Se l’unità è prestabilita ed è effettivamente un moto fisico che la crea, l’incredulità che suscita scatena appena qualche moto di ribellione nello sconosciuto.

że, zatykając i uszy, nie zwraca uwagi,  
gdy zamiast “szczęście jednostki” kto mówi  
“szczęście w jedności”, że próbuje  
wtopić się w ową jedność, łatwą wierność, łatwą bierność,

di, tappandosi anche le orecchie, non fare caso,  
se invece di “la felicità dell’unità” qualcuno dice  
“la felicità nell’unità”, di provare  
a confondersi in quell’unità, nella facile fedeltà, facile inerzia,

Benché la parola *łatwowierność* sia assonante alle parole precedenti, si mette in contrapposizione semantica creando un’antitesi di significato che descrive le perplessità e le reazioni di N.N. a questa falsità imposta. La concessiva accompagna la flebile azione di contrasto dello sconosciuto all’inerziale unità. Benché tra *łatwowierność* e la concessiva *choć* sia posto un segno di interpunzione, si può ritenere la vicinanza combinatoria sia voluta. Infatti nel verso si utilizza parole concatenate che mettono in discussione ogni volta il concetto precedente quale *łatwowierność*; *choć przeciw jedności protestują słabo* per descrivere la debole protesta del corpo e degli organi vitali. In un certo senso il verso crea un messaggio circolare che offre al lettore dei giochi di parola interni, per esempio si può comprendere quanto l’autore sia incredulo davanti all’unità che protesta debolmente oppure quanto l’incredulità dell’individuo sia debole anche se si protesta contro l’unità.

łatwowierność; choć przeciw jedności protestują słabo  
jego dwoiste oczy, uszy, płuca, ręce  
i półkule mózgowe;

incredulità; anche se contro l’unità protestano debolmente  
i suoi due occhi, le orecchie, i polmoni, le mani  
e gli emisferi cerebrali;

Gli organi e le parti coinvolte nella debole protesta sono elencati per ben due versi *jego dwoiste oczy, uszy, płuca, ręce i półkule mózgowe*, dagli occhi al cervello passando per le mani e i polmoni. L’allitterazione del fonema /ó/ in *półkule mózgowe* evidenzia quanto gli emisferi non reagiscano all’addomesticamento mentale come si aspetterebbe la terza persona, mentre tra le righe i significati secondari delle parti del corpo si sfumano tra loro. La vista, l’udito, la respirazione, il tatto e il pensiero sono atrofizzati e hanno già perso molte delle loro facoltà funzionali. L’ultimo

isocolon *trudno mu się dziwić* concerne la reazione fisica di come N.N. protesti. Lo sconosciuto non si stupisce di dimenare la mano anziché levare un pugno. L'ignoto ha deciso di assecondare la trama delle falsità sociali. Come ogni individuo disobbedisce appena, anche se le sue intenzioni intime sono di gran lunga diverse. L'allitterazione simmetrica del fonema /w/ in *woli wykonać* e di /j/ in *jeszcze jedno* ci disegna una volontà collettiva meccanica dove l'azione di "disobbedienza collettiva" arranca.

La poesia descrive un uomo trentatreenne consapevole della difficoltà di provare emozioni, sentimenti e di formulare propri pensieri umani nel contesto storico-culturale nel quale vive. Sebbene N.N. non si ribelli, riesce ancora a presentarsi e a esprimere gli effetti della situazione nella quale si trova. Le quattro strofe che compongono la poesia riproducono di certo la morfologia sociale dell'identità di N.N. con un linguaggio vicino alle parole degli slogan, ma mostrano anche la ricerca di un'identità personale sotto la superficie omologata dalla dittatura. Anche se emerge con vigore il ritmo marziale al quale è sottoposto N.N., si può tracciare il suo volto umano. È un uomo che quotidianamente si chiede chi è e sente la rapina della sua identità profonda di uomo. N.N. è travolto dalla marcia verso la felicità però vuole capire che cosa c'è scritto tra i versi di quanto si scrive sulla conclusione della seconda guerra mondiale e della guerra fredda. I suoi occhi continuano a cercare la verità, che nessuno scriverà mai, perché vuole comprendere.

woli wykonać jeszcze jedno  
zmęczone  
machnięcie ręką.

di preferire eseguire ancora un  
affaticato  
dimenare con la mano.

Dal punto di vista traduttologico la disposizione delle parole e la suddivisione della poesia in strofe ha favorito la comprensione della condizione di N.N. nel testo, tanto i suoi pensieri quanto le sue preoccupazioni. I giochi di parole sono più numerosi di quanto si pensi e permettono diverse interpretazioni. Se si considera la poesia da un punto di vista combinatorio si può dire che la scrittura dell'autore fornisce al lettore più di un significato nascosto. Unendo le parole di chiusura di verso della prima strofa come *lata, rzadsze, ścianę, oczy, lat e rezerwy* emerge il messaggio che gli anni sono più rari, come i capelli, e sulla parete si vedono gli occhi di riserva, ovvero la sua vista interiore è vedere se stesso come riserva. Il tempo sembra non passare eppure l'inadeguatezza sociale permane e si radica così fortemente da forgiare l'identità sociale, una parete di riserva. Inoltre collegando *trudności, jednakowe, przymus, służby, dziwić, ewentualości, awansowania, który,*

*chroniczne, niehigienicznego, najbliższej, światowej, e ciemności* si legge che le difficoltà sono sempre uguali perché la violenza è di servizio, quindi è la norma. È improbabile meravigliarsi all'eventualità anzi la cronica insania, sempre più vicina a una oscurità mondiale perché ci si aspetta sempre il peggio. Nella seconda strofa invece le parole *dziwić, prawdy, gest e zmęczonego* ci concedono una lettura degna della sprezzatura di tradizione anglossassone secondo la quale stupirsi della verità è un gesto stanco. I vocaboli *uwagi, mówi, próbuje, bierność, słabo, rękę e mózgowe* nella terza parte della poesia affermano che il caso vuole si provi l'inerzia in modo flebile e invita a sentire con l'immaginazione le mani che danno un pugno, le mani cerebrali. Il gesto immaginato diviene reale nella quarta strofa attraverso le parole *pięść, jedno, zmęczone e ręką*.

Questo tipo di lettura permette al lettore di divertirsi con ironia e trasmette una forte umanità, radicata nell'umorismo. L'autore offre uno scorcio di allegria, benché la situazione che lo circonda sia molto grave. Si tratta di un ritorno all'umanità che però va cercato tra le parole della poesia. La lettura combinatoria permette di trovare una dimensione felice e sana dell'essere umano, che sembra essersi mantenuta integra nella vita dello scrittore. Non si può dire lo stesso per gli enjambement, i quali hanno favorito invece l'effetto di sospensione e accumulo di tensione ironica. Infine le parentesi esplicative hanno chiarito la situazione quotidiana di N.N., spiegando con evidenza l'assurdità della condizione storica della guerra fredda nel paese in cui lo sconosciuto vive. La poesia si chiude con l'immagine del gesto stanco di N.N., il quale anziché dare un sonoro pugno, come vorrebbe la sua coscienza, si limita a dimenare la mano con fatica. È proprio dell'uomo affaticato compiere gesti sfiniti.

Il corpo dell'ignoto non risponde agli impulsi profondi del suo essere perché la facile forza dell'inerzia è più forte. La debolezza dell'azione dello sconosciuto è marcata dall'allitterazione del fonema /ę/ in *zmęczone e mochnięcie ręką*, la quale amplifica ed espande l'impetuosa debilitazione alla quale tutti i corpi sono stati sottoposti. Le azioni dissonanti del protagonista rispetto alla realtà nella quale vive, come per esempio lavarsi le mani, non lo frenano dal farsi travolgere. N.N. come i suoi concittadini prova la stessa paura generata dalla sicurezza collettiva e dalla verità sociale. Essi sono spaventati da una sicurezza che in realtà non li protegge e sono intimoriti da una verità che è tenuta nascosta. N.N. è intimidito da ciò che può vedere nella realtà sociale e nasconde gli occhi con le mani come sola difesa. Benché la coscienza del trentatreenne affiori durante alcuni eventi, alla fine anche il suo corpo si è adattato alla facile felicità nell'unità. La sua identità si è trasformata in una parete, forse lo stesso muro della stanza sta conferendo a N.N. la sua forma. Lo sconosciuto non soltanto non sogna e non si meraviglia più di nulla ma non è neppure cosciente dei sommessi moti di ribellione interiori dei suoi miti gesti.

#### 4. N.N. przyznaje się do wszystkiego

To on stoi wśród spontanicznie zorganizowanego tłumu, machając chusteczką na powitanie drogiego gościa z bratniego kraju i podziwiając świeżą mimo rozlicznych trosk cerę swojego przywódcy (nieźle się trzyma nasz stary), podczas gdy ucałowane w czoło dziewczynki sfruwają z jezdni chmurą zarumienionych skowronków, a klin motocyklistów wokół limuzyny sunie powoli i pewnie jak klucz białgowych ptaków ulatujących w przyzwocie ogrzewany kraj lepszej przyszłości;

to on zatrzymuje się na krawędzi chodnika, z przerażeniem i fascynacją obserwując rytmiczną, solenną młóckę pałek, ich gumowy wzlot nad głowami młodzików, uciekających w stronę najbliższego kościoła lub uniwersytetu, i to on uśmiecha się po chwili do stojącego obok przechodnia (ta chuliganeria, raz trzeba z nimi zrobić porządek), gdy szczeniak w studenckiej czapce wali się bezwładnie jak worek zboża na klepisko pakownej karetki;

to jego widać na zdjęciu w gazecie (ZAŁOGA ZAKŁADU PROTESTUJE PRZECIW), gdy stoi pod lewą połówką transparentu PRECZ Z KNOWANIAMI PISARZE DO, to jego właśnie twarz nic nie wyraża poza ukrytą w kącikach ust elastyczną wiedzą: nie ma sensu się wygłupiać nie pójdziesz ty to pójdzie kto inny a tobie jeszcze z premii potracą;

to on budzi się na chwilę przed telewizorem, gdy lśniący od brylantyny i odświętnego wzruszenia spiker czyta z zaangażowaną zadyszką BĘDZIEMY UCINAĆ RĘCE TYM KTÓRZY, i to on chciałby słuchać dalej, ale głowa opada mu na piersi, człowiek tyra cały dzień zresztą i tak jutro będzie w gazecie;

to on otwiera okno, słysząc dźwięki orkiestry wojskowej, gdy nasi chłopcy maszerują, aby znowu udzielić bratniej pomocy, a jego łokcie same odnajdują znajome wgłębienia w parapecie;

to on KTO JEST PRZECIW NIE WIDZĘ wkłada szybko obie ręce do kieszeni, aby przewodniczący zebrania nie miał wątpliwości;

to on przed odświętną trybuną dźwiga w górę uśmiech i dziecko z chorągiewką w rączce;

to on wraz z całym stadionem zrywa się na równe nogi, gdy bucha z głośnika dętą i blaszaną falą CO NAM OBCA, to on śpiewa te słowa przez ściśnięte gardło, na baczność, z jedną ręką ZA TWOIM PRZEWODEM na szwie spodni, a palce drugiej, błakającej się w okolicy serca ZŁĄCZYM SIĘ Z manewrują już przy ciepłej zakrętce butelki zwanej piersiówką.

#### 4. N.N. ammette tutto

Lui si trova tra la folla spontaneamente organizzata, agitando il fazzoletto per salutare il caro ospite del paese fratello e ammirando la fresca malgrado varie preoccupazioni cera del proprio capo (non male si ferma il nostro vecchio), mentre bacciate sulla fronte le bambine volano giù dalla carreggiata con la nuvola delle allodole arrossite, e la bietta dei motociclisti attorno alla limousine scivola lentamente quasi come un assetto di uccelli dalle teste bianche che vola via nel paese riscaldato decentemente del futuro migliore;

lui si ferma sul ciglio del marciapiede, osservando con spavento e fascinazione il ritmico, il solenne martellare dei manganelli, il loro slancio di gomma sulle teste dei giovinetti, che scappano in direzione della chiesa oppure dell'università più vicine, e lui sorride per un istante al passante (questo hooliganismo, si deve farli rigare dritto una buona volta), mentre il moccioso con il cappello da studente cade senza forze come un sacco di grano sulla tavola dell'ampio carretto;

lui si vede in foto sul giornale (IL PRESIDIO DI FABBRICA PROTESTA CONTRO), mentre sta sotto la metà sinistra dello striscione ABBASSO LE MACCHINAZIONI GLI SCRITTORI A, lui il suo viso appunto non esprime nulla oltre all'elastica conoscenza nascosta negli angoli della bocca: non ha senso fare lo scemo non andrai tu andrà qualcun altro invece a te defalcano ancora dalla gratifica;

lui si sveglia un istante davanti al televisore, mentre splendente di brillantina e di una commozione di festa un annunciatore legge con impegnato affanno TAGLIEREMO LE MANI TANTO A CHI; e lui vorrebbe ascoltare ancora, ma la testa gli cade sul petto, un uomo sgobba tutto il giorno del resto e così domani sarà sulla gazzetta;

lui apre la finestra, ascoltando il suono della banda militare, mentre i nostri bambini marciano di nuovo, per prestare aiuto fraterno, e i suoi gomiti da soli ritrovano le familiari incavature sul davanzale;

lui CHI È CONTRO NON VEDE mette subito entrambe le mani in tasca affinché il presidente del comizio non abbia preoccupazioni;

lui davanti al palco di festa solleva in alto un sorriso e un bambino con la bandierina nella manina;

lui insieme a tutto lo stadio scatta in piedi, mentre si sprigiona dal megafono un'onda vuota e di latta CIÒ CHE LA STRANIERA<sup>17</sup>, lui canta queste parole a voce strozzata, sull'attenti, con una mano DIETRO LA TUA GUIDA<sup>18</sup> nella costura dei pantaloni, invece le dita della seconda, che vagano nella regione del cuore CI UNIREMO<sup>19</sup> già manovrano vicino al caldo tappo della bottiglia detta piersiówka.

---

<sup>17</sup> Lo sconosciuto sta pronunciando le parole dell'inno nazionale polacco *Co nam obca przemoc wzięła* 'Ciò che la straniera violenza ci ha tolto', appartenenti al *Mazurek Dąbrowskiego*.

<sup>18</sup> N.N. cerca di pronunciare sommessamente il seguito dell'inno *Za twoim przewodem* 'Dietro la tua guida'.

<sup>19</sup> Gli ultimi vocaboli dell'inno nazionale che N.N. riesce a pronunciare a stento prima di stappare la piersiówka sono *złączym się* 'ci uniremo', ma il resto del verso non riesce a pronunciarlo *z narodem!* 'come popolo!'.

L'unico testo in prosa della raccolta *Respirazione artificiale* è *N.N. ammette tutto*, nel quale la voce fuori campo descrive le situazioni che l'ignoto sconosciuto si trova suo malgrado a vivere. Dieci pronomi personali introducono dieci situazioni diverse: dieci fotogrammi riproducono fedelmente la vita pubblica di N.N. e qualche scorcio di vita privata, dove tuttavia la propaganda irrompe continuamente. Nelle dieci situazioni descritte lo sconosciuto prende parte a diverse celebrazioni pubbliche, nelle quali deve assumere un comportamento non propriamente suo, che non gli appartiene pienamente. I gesti del protagonista vengono plasmati dal contesto e lo sconosciuto sembra non poter fare nulla per compiere azioni proprie. La dittatura che plasma tutto e tutti ha attutito la volontà di N.N. Le intenzioni profonde dello sconosciuto non contano: vengono polverizzate dal mondo esterno e conformate alla realtà sociale. È insostenibile per lo sconosciuto tutto ciò che deve sopportare per sopravvivere.

Che cosa deve fare un uomo per sopportare tutto questo?. N.N. è passivo di fronte a tutto quello che gli accade, ma ora che si è risvegliato riesce a vedere se stesso mentre mantiene un comportamento esemplare con poca personalità e ammette tutto. La vita pubblica del protagonista è descritta a partire dalla cerimonia pomposa che si celebra tra i paesi fratelli dello stesso partito. N.N. vede se stesso mentre agita in modo convulso il fazzoletto per salutare il suo capo e la sua coscienza commenta quanto vede. Sebbene il periodo presenti uno scenario complesso, nel primo fotogramma descritto la voce fuori campo si serve di due sole virgole e una parentesi di commento per delineare la scena. Lo sconosciuto sa di non trovarsi tra una folla radunata spontaneamente ma è soltanto con deferenza e ironia che può dichiararlo, quindi si afferma *To on stoi wśród spontanicznie zorganizowanego tłumu*. La gente non si è radunata per volontà propria quanto piuttosto su richiesta, poiché è stata sollecitata in modo molto pressante.

To on stoi wśród spontanicznie zorganizowanego tłumu, machając chusteczką na powitanie drogiego gościa z bratniego kraju i podziwiając świeżą mimo rozlicznych trosk cerę swojego przywódcy (nieźle się trzyma nasz stary),

Lui si trova tra la folla spontaneamente organizzata, agitando il fazzoletto per salutare il caro ospite del paese fratello e ammirando la fresca malgrado varie preoccupazioni cera del proprio capo (non male si ferma il nostro vecchio),

Benché tutti siano stati obbligati a partecipare al raduno, la levità e la leggerezza sono predominanti nel primo fotogramma. Lo sconosciuto, le bambine e il corteo sembrano rapiti dall'entusiasmo e dall'euforia mentre felici e agili festeggiano in strada. Eppure è il corpo di N.N. a sventolare il fazzoletto mentre la sua coscienza commenta tra sé e sé lo stato di salute del suo

capo<sup>20</sup>. Quando le bambine partecipano all'evento, dopo essere state bacciate sulla fronte, non si allontanano dal marciapiede assieme ai militanti di partito camminando bensì volando giù dalla carreggiata, come compissero un volo. Il vocabolo utilizzato per indicare il movimento delle bambine è *dziewczynki sfruwają z jezdni chmurą zarumienionych skowronków*, verbo in uso prevalentemente per i volatili. Per descrivere il trasporto delle giovani ragazzine si assimila il loro spostamento al volo. Si utilizza tanto la sinestesia quanto la metafora per descrivere il rapimento delle bambine quando sono sedotte dai giovani del corteo, tutti rigorosamente vestiti allo stesso modo e con le bandiere monocromatiche. Non potendo parlare delle persone che sfilano con bandiere monocolori, l'autore utilizza la metafora delle allodole arrossite<sup>21</sup>.

podczas gdy ucałowane w czoło dziewczynki sfruwają z jezdni chmurą zarumienionych skowronków, a klin motocyklistów wokół limuzyny sunie powoli i pewnie jak klucz białgowych ptaków ulatujących w przyzwoicie ogrzewany kraj lepszej przyszłości;

mentre bacciate sulla fronte le bambine volano giù dalla carreggiata con la nuvola delle allodole arrossite, e la bietta dei motociclisti attorno alla limousine scivola lentamente quasi come un assetto di uccelli dalle teste bianche che vola via nel paese riscaldato decentemente del futuro migliore;

Lo sguardo di N.N. durante il corteo si posa anche attorno alla limousine dove la bietta dei motociclisti sembra scivolare lentamente. Di nuovo i volatili sono la cifra del paragone. La metafora che paragona gli uomini di partito alle allodole e la similitudine che associa le biette dei motociclisti agli uccelli dalle teste bianche alludono alla fiduciosa convergenza di tutti verso un unico obiettivo politico e sociale, il miglioramento della vita. L'arrossamento di cui parla l'autore è la constatazione del processo metamorfico che coinvolge tanti uomini polacchi, i quali dal canto loro hanno perso tutte le genuine qualità dell'allodola. Persino la bietta dei motociclisti scivola come un assetto di uccelli dalle teste bianche. La similitudine dei volatili accomuna le azioni umane della sfilata svelando il leggiadro movimento verso il medesimo futuro.

Tuttavia anche se si celebra con entusiasmo quello che accadrà, una parte della realtà presente consiste nel malmenare i giovani che protestano contro lo status quo. Nelle strade polacche ci sono infatti molti studenti che manifestano la loro contrarietà per quanto sta accadendo in Polonia. Lo sconosciuto è in strada e guarda con attenzione dal ciglio del marciapiede i giovani che vengono molestati e maltrattati dai poliziotti addetti alla sicurezza nazionale mentre protestano.

---

<sup>20</sup> Durante la sfilata N.N. nota la presenza del suo capo e lo saluta con ammirazione: il viso fresco attraversato da varie preoccupazioni è motivo di stima sociale.

<sup>21</sup> N.N. si autocensura e non parla apertamente degli uomini di partito perché non può essere diretto; preferisce parlare degli uccellini e del loro arrossamento. Per questo motivo si dice che il gruppo delle bambine vola dalla carreggiata con le allodole anziché con i militanti di partito.

N.N. tra la folla dei giovani non prende parte all'agitazione quanto piuttosto ne osserva gli sviluppi. I ragazzi non possono manifestare pacificamente perché non è possibile pronunciare pubblicamente un messaggio diverso da quello invalso dalla propaganda. Nel testo i ragazzi non sono paragonati agli uccellini della sfilata precedente ma alla pesantezza di un sacco. Il ragazzino che cade sotto i colpi di manganello è paragonato al sacco di grano che cade sulla tavola del carretto.

to on zatrzymuje się na krawędzi chodnika, z przerażeniem i fascynacją obserwując rytmiczną, solenną młóckę pałek, ich gumowy wzlot nad głowami młodzików, uciekających w stronę najbliższego kościoła lub uniwersytetu, i to on uśmiecha się po chwili do stojącego obok przechodnia (ta chuliganeria, raz trzeba z nimi zrobić porządek), gdy szczeniak w studenckiej czapce wali się bezwładnie jak worek zboża na klepisko pakownej karetki;

lui si ferma sul ciglio del marciapiede, osservando con spavento e fascinazione il ritmico, il solenne martellare dei manganelli, il loro slancio di gomma sulle teste dei giovinetti, che scappano in direzione della chiesa oppure dell'università più vicine, e lui sorride per un istante al passante (questo hooliganismo, si deve farli rigare dritto una buona volta), mentre il moccioso con il cappello da studente cade senza forze come un sacco di grano sulla tavola dell'ampio carretto;

Le similitudini e le metafore di cui si serve il poeta narrano una gioventù lieve e una pesante, come se nella Polonia degli anni '70 ci fossero stati i giovani accettabili e quelli non accettabili. Non sono bambine e bambini quelli che protestano quanto piuttosto dei mocciosi con il cappello studentesco, come si scrive *gdy szczeniak w studenckiej czapce*. Il protagonista osserva questo scenario con spavento e fascinazione e segue le azioni dei manganelli sui corpi dei giovani. Il ritmico martellare dei sfollagente lo magnetizza perché nota la solennità del movimento sulle teste delle persone. Il percuotere dei randelli, il loro slancio di gomma sui crani dei giovinetti lo rapiscono. Sotto lo sguardo di N.N. si sta legittimando la violazione del prossimo ma il protagonista deve rispondere alla superficialità della situazione così sorride per un istante a un passante.

L'hooliganismo al quale i giovani sono sottoposti è silenziosamente giustificato per farli rigare dritto verso le azioni uniche dell'ideologia e in direzione del pensiero unico<sup>22</sup>. Nel frattempo il bambino con il cappello studentesco cade senza forze sotto i colpi dei manganelli. La similitudine *szczeniak w studenckiej czapce wali się bezwładnie jak worek zboża na klepisko* utilizzata dall'autore evidenzia come un giovane ragazzo che protesta valga il peso specifico di un sacco di grano. Chi è contro è deformato e abbruttito dall'occhio monocratico del potere. La manifestazione contro il governo basta in sé per essere definita come azione vandalica e per identificare i giovani

---

<sup>22</sup> La propaganda della politica ufficiale tacciava di hooliganismo qualsiasi manifestazione diversa dalla propria azione ideologia perciò i giovani erano assimilati agli hooligan inglesi, non soltanto nell'accezione delle squadre di calcio ma anche nell'accezione delle bande teppistiche giovanili. Colui che agiva o pensava diversamente era quindi fortemente stigmatizzato e giudicato negativamente dall'opinione pubblica.

ragazzi dissidenti del partito unico. L'azione di protesta è considerata un reato pertanto risulta necessario e giustificato il comportamento dei poliziotti.

N.N. evidenzia l'indifferenza dei molti passanti e di chi martella con i manganelli le teste dei ragazzi senza chiedersi il perché, come si trattasse di un gesto degno delle imprese più grandi e nobili della storia umana. L'ironia è lieve nel descrivere sia lo slancio dei martelli che la solennità grottesca del martellare. Dopo essersi allontanato dalla scena, lo sconosciuto deve fare i conti con la sua immagine, che vede pubblicata sul giornale. È stato immortalato nell'atto di protesta mentre posa sotto la metà sinistra dello striscione che recita "Abbasso le macchinazioni gli scrittori a".

to jego widać na zdjęciu w gazecie (ZAŁOGA ZAKŁADU PROTESTUJE PRZECIWIW), gdy stoi pod lewą połówką transparentu PRECZ Z KNOWANIAMI PISARZE DO, to jego właśnie twarz nic nie wyraża poza ukrytą w kącikach ust elastyczną wiedzą: nie ma sensu się wygłupiać nie pójdiesz ty to pójdzie kto inny a tobie jeszcze z premii potrąca;

lui si vede in foto sul giornale (IL PRESIDIO DI FABBRICA PROTESTA CONTRO), mentre sta sotto la metà sinistra dello striscione ABBASSO LE MACCHINAZIONI GLI SCRITTORI A, lui il suo viso appunto non esprime nulla oltre all'elastica conoscenza nascosta negli angoli della bocca: non ha senso fare lo scemo non andrai tu andrà qualcun altro invece a te defalcano ancora dalla gratifica;

Dello slogan l'autore riferisce soltanto quello che si trova nella metà di sinistra, mentre il resto del messaggio è troncato. Non è dato dire contro chi il presidio di fabbrica si opponga e neppure si comprende se si tratta di un'autocensura o di una censura. Non risulta importante il contenuto dello slogan quanto piuttosto come si vede il protagonista. N.N. ha riscoperto di avere un corpo da quando si è risvegliato e ora è in grado di osservarsi scrupolosamente ma non sembra sorpreso o lusingato. Sul giornale si vede inespressivo, anche se scherzosamente vede tutta la sua conoscenza nascosta interamente negli angoli della bocca che gli dice quanto non abbia senso fare lo sciocco, e probabilmente neppure manifestare contro qualche decisione presa da altri. Benché N.N. possa continuare a protestare, la sua vocina interiore sembra sussurrargli che la sua carriera non proseguirà perché non avanzerà lui, ma qualcun altro. A lui defalcheranno di nuovo la gratifica e non otterrà alcun beneficio. N.N. non si dirigerà verso il futuro migliore perché qualcun altro otterà l'avanzamento.

Il fotogramma *to jego właśnie twarz nic nie wyraża poza ukrytą w kącikach ust elastyczną wiedzą* si distingue per essere la parte più poetica in prosa dell'intero testo, nel quale compare sia il gioco di parole tra i fonemi /rz/ e /k/ in *to jego właśnie twarz nic nie wyraża poza ukrytą w kącikach* che il polittoto del verbo *pójść* in *nie pójdiesz ty to pójdzie kto inny*. L'allitterazione accompagna il pensiero del futuro di N.N., la cui coscienza ricorda che a lui non soltanto non verrà riconosciuto informalmente quanto ha fatto, ma non troverà nessun aumento nella busta paga, come si vede in *a*

*tobie jeszcze z premii potrąca. C'è una coscienza senza speranza che gli ricorda di continuo l'infirmità umana dalla quale si deve difendere. Il protagonista si dirige così verso casa dove però non riesce a rilassarsi in alcun modo nel suo spazio casalingo. N.N. si addormenta ma la sua dimensione familiare e privata è continuamente violata dai messaggi della propaganda. La televisione accesa lo accompagna nel suo sonno notturno ma non appena si sveglia, per un istante davanti al televisore, vede un annunciatore con la brillantina splendente tra i capelli che legge con impegno affannoso lo slogan troncato *BĘDZIEMY UCINAĆ RĘCE TYM KTÓRZY*. Non c'è modo di congedarsi neppure per un istante dalla pubblicità ideologica che dilaga imperterrita anche tra le mura domestiche. Il trasporto dell'annunciatore non passa inosservato all'occhio attento della voce fuori campo. Nella brillantina dei capelli e nel modo di dire le cose c'è un vigore troppo insolito ed esibito, come ci svela l'ironia e l'allitterazione del fonema /z/ in *z zaangażowaną zadyską*.*

to on budzi się na chwilę przed telewizorem, gdy lśniący od brylantyny i odświeżonego wzruszenia spiker czyta z zaangażowaną zadyską *BĘDZIEMY UCINAĆ RĘCE TYM KTÓRZY*, i to on chciałby słuchać dalej, ale głowa opada mu na piersi, człowiek tyra cały dzień zresztą i tak jutro będzie w gazecie;

lui si sveglia un istante davanti al televisore, mentre splendente di brillantina e di una commozione di festa un annunciatore legge con impegnato affanno *TAGLIEREMO LE MANI TANTO A CHI*; e lui vorrebbe ascoltare ancora, ma la testa gli cade sul petto, un uomo sgobba tutto il giorno del resto e così domani sarà sulla gazzetta;

Il presentatore manifesta nella sua lettura tutto l'entusiasmo possibile per mantenere alto il livello di attenzione, ma l'apparenza del suo aspetto e l'esagerazione del messaggio pubblico infondono in N.N. un sonno profondo. Lo sconosciuto si sente in dovere di ascoltare tutte le parole pronunciate dall'annunciatore ma fisicamente non riesce a sentirle perché è troppo stanco. Lo sconosciuto vorrebbe ascoltare ancora, ma la testa gli cade sul petto, anche perché ha faticato tutto il giorno. L'unico pensiero che gli sovviene nasce dalla necessità di giustificare la sua incapacità di ascoltare anche se è sfinito dal lavoro quotidiano, come se l'annunciatore potesse da dietro lo schermo televisivo verificare la presenza e la partecipazione attiva di N.N. Prima di riaddormentarsi nuovamente lo sconosciuto parla di sé come di un uomo che ha faticato tutto il giorno così si abbandona al sonno con la certezza che il giorno seguente vedrà pubblicata la sua foto sul giornale.

Il gioco fonetico dei fonemi /cz/ e /c/ in *człowiek tyra cały dzień zresztą* sottolinea tutta la forza profusa da N.N. per portare a termine il suo lavoro quotidiano e lo sforzo compiuto per rimanere un uomo nonostante la fatica disumana. Il protagonista non ha la forza per pensare alle conseguenze della pubblicazione della sua foto perché ha lavorato troppo durante il giorno. Ogni azione riconduce N.N. all'obiettivo collettivo del futuro migliore e non al suo gesto individuale. Nel giorno seguente l'ignoto apre la finestra per ascoltare la banda militare che sfila in strada come un

fedele uomo di partito. Il corteo dei giovani sembra non essersi concluso al mattino ma continuare fuori dal tempo e dallo spazio per dimostrare l'aiuto reciproco ai paesi fratelli. L'ironia è lieve quando si parla dell'aiuto fraterno ai paesi terzi ma incisiva poiché fa riferimento al lessico classico invalso negli slogan, ormai divenuto cultura di massa. Mentre i bambini marciano per celebrare l'aiuto fraterno offerto ai paesi vicini, i gomiti dello sconosciuto da soli ritrovano conosciute incavature. La prova della fedeltà di N.N. allo status quo è data dalle cavità sul davanzale che hanno preso la forma dei suoi gomiti. Ogni volta che ha udito il suono della banda ha aperto la finestra e si è appoggiato sul davanzale come segno della sua partecipazione e fedeltà. I gomiti, come staccati dal resto del corpo di N.N., sanno già dove posizionarsi.

to on otwiera okno, słysząc dźwięki orkiestry wojskowej, gdy nasi chłopcy maszerują, aby znowu udzielić bratniej pomocy, a jego łokcie same odnajdują znajome wgłębienia w parapecie;

to on KTO JEST PRZECIW NIE WIDZĘ wkłada szybko obie ręce do kieszeni, aby przewodniczący zebrania nie miał wątpliwości;

lui apre la finestra, ascoltando il suono della banda militare, mentre i nostri bambini marciano di nuovo, per prestare aiuto fraterno, e i suoi gomiti da soli ritrovano le familiari incavature sul davanzale;

lui CHI È CONTRO NON VEDE mette subito entrambe le mani in tasca affinché il presidente del comizio non abbia preoccupazioni;

Una volta uscito di casa N.N. è costretto a dirigersi al raduno organizzato, dove lo slogan imperante afferma di non sapere chi sia contro. Il protagonista deve andare al comizio ma allo stesso tempo non può né commentare né confrontarsi con altri interlocutori sui temi trattati dai relatori. Per non destare alcun sospetto il protagonista mette subito entrambe le mani in tasca in modo che il presidente del comizio non abbia preoccupazioni. Lo slogan che si sente nell'aria è *KTO JEST PRZECIW NIE WIDZĘ* dove l'allitterazione del fonema /w/ in *widzę wkłada* unisce l'azione del messaggio dello slogan con quella di N.N. Che cosa può fare lo sconosciuto durante il comizio?. Sembra quasi possa divertirsi davanti al palco di festa quando solleva un bambino con la bandierina in mano ma è soltanto un breve intervallo di autenticità e di felicità. Il sorriso e la manina del bambino regalano un po' di innocenza e autenticità a N.N., ma non appena si dirige verso lo stadio è travolto dall'onda sonora cacofonica dello stadio che lo soffoca. Tutto si mimetizza ben presto nel clamore della festa collettiva. La bellezza e la gioia del bambino sembra si deformino nella messinscena finale.

Non appena N.N. giunge allo stadio deve scattare in piedi assieme a tutti coloro che si sono radunati. Mentre dal megafono si sprigiona una voce metallica che ricorda il suono vuoto della latta, N.N. trova la forza di intonare le parole che deve cantare. Nello stadio si diffonde ovunque l'inno polacco ma il protagonista pronuncia le parole dell'inno nazionale a voce strozzata, come dovesse

compiere contro voglia un'esercitazione militare. Lo sconosciuto non sopporta il tono con il quale si canta il suo paese né tantomeno il contesto grottesco al quale è tenuto a prendere parte. L'unico rimedio è bere alcol. Tutti sono coinvolti nella celebrazione del miglioramento ma non nel processo di miglioramento. Il corpo di N.N. lo sa e soffoca tutto il suo dispiacere nella piersiówka. A N.N. non rimane che mettere una mano nella costura dei pantaloni, mentre le dita della seconda mano cercano il tappo della piersiówka<sup>23</sup>.

to on przed odświętną trybuną dźwiga w górę uśmiech i dziecko z chorągiewką w ręczce;

to on wraz z całym stadionem zrywa się na równe nogi, gdy bucha z głośnika dętą i blaszaną falą CO NAM OBCA, to on śpiewa te słowa przez ściśnięte gardło, na baczność, z jedną ręką ZA TWOIM PRZEWODEM na szwie spodni, a palce drugiej, błakającej się w okolicy serca ZŁĄCZYM SIĘ Z manewrują już przy ciepłej zakrętce butelki zwanej piersiówką.

lui davanti al palco di festa solleva in alto un sorriso e un bambino con la bandierina nella manina;

lui insieme a tutto lo stadio scatta in piedi, mentre si sprigiona dal megafono un'onda vuota e di latta CIÒ CHE LA STRANIERA, lui canta queste parole a voce strozzata, sull'attenti, con una mano DIETRO LA TUA GUIDA nella costura dei pantaloni, invece le dita della seconda, che vagano nella regione del cuore CI UNIREMO già manovrano vicino al caldo tappo della bottiglia detta piersiówka.

L'uomo N.N. non vive né nei luoghi casalinghi né negli spazi pubblici ma porta in giro il suo corpo. Lo sconosciuto si presta a tutta la sincera messa in scena che si opera nella sua realtà sociale, ma si sta risvegliando. Nelle trentatré righe del testo gli ambienti domestici non sono descritti chiaramente e creano una chiara atmosfera di assenza di intimità. Lo sfondo casalingo è offuscato dal primo piano della folla e delle diverse celebrazioni. Benché la sceneggiatura principale della sua vita parli collettivamente senza porsi alcuna domanda, N.N. si è risvegliato e pone al centro se stesso come ci mostra l'uso del pronome personale *on*. La riscoperta ontologica di sé nei vari spazi pubblici lo assimila di nuovo alla figura cristologica. La violenza e l'odio dentro gli altri corpi lo portano a vivere nei panni di Cristo, come se l'azione storica di Gesù Cristo non sia stata sufficiente per gli uomini. Il numero delle righe è trentatré e richiama tanto l'età anagrafica di N.N. quanto il sacrificio cristologico del Cristo.

L'umiliazione del dolore altrui si palesa nella vita di N.N., che ora sa di vivere un po' di quel dolore cristologico. Dov'è finita l'altra parte del messaggio cristico, riservata all'amore?. Come mai N.N. sta facendo esperienza del dolore e dell'umiliazione e non dell'affetto?. Il contesto è socialmente anaffettivo ma nonostante tutto c'è ancora spazio per il sorriso innocente di un bambino. Ai messaggi troncati della propaganda N.N. risponde sollevando davanti al palcoscenico un bimbo che sa gioire. Invece il suo corpo deve continuare a manifestare la monocromia

---

<sup>23</sup> La piersiówka era una bottiglietta di metallo che solitamente si portava in giro per consumare gli alcolici desiderati.

dell'esistenza per sopravvivergli. Se di testamento non si può parlare, *N.N. ammette tutto* rappresenta la descrizione di quasi tutti gli uomini polacchi del tempo. Il testo in prosa dell'intera collezione costituisce uno spaccato cinematografico della vita di N.N., nel quale ogni macro-periodo è scandito dal pronome in terza persona. Ogni pronome personale crea un fotogramma apparentemente indipendente dall'altro ma che in realtà è legato agli altri dallo stesso filo monocromatico della storia individuale e collettiva.

Lo sconosciuto ha bisogno di prendere le distanze da un sé che deve vivere le maschere imposte. Il dover portare una maschera non gli permette di dire a voce alta ciò che pensa né ciò che vede e pensa. L'autore utilizza due parentesi esplicative nel testo per spiegare sia l'unico pensiero intimo che N.N. prova ed elabora che il gruppo con il quale si trova a protestare. Benché il fluido invisibile della dittatura guidi le azioni e i pensieri di tutti gli uomini, N.N. è riuscito a scorgere il suo sé profondo. La riacquisizione della vista interiore passa attraverso la delicata autoironia di un linguaggio familiare, che non scade mai nella scurrilità. Sebbene N.N. abbia cominciato il processo di risveglio da poco e si consoli con l'alcol, ora è consapevole delle maschere che è costretto a indossare per volontà altrui. N.N. ha ritrovato la sua vulnerabilità e naturalmente ammette tutto. Non si tratta di un processo catartico ma di una traboccante ammissione dell'assurdità nella quale vive. Non c'è incubo peggiore che sentirsi estranei a casa propria sembra suggerirci N.N.

## 5. N.N. próbuje przypomnieć sobie słowa modlitwy

Ojcze nasz, który jesteś niemy,  
który nie odpowiadasz na żadne wołanie,  
a tylko rykiem syren co rano dajesz znać, że świat  
ciągle jeszcze istnieje,

przemów:

ta dziewczyna jadąca tramwajem do pracy,  
w tandetnym płaszczu, z trzema pierścionkami  
na palcach, z resztą snu w zapuchniętych oczach,  
musi usłyszeć Twój głos,  
musi usłyszeć Twój głos, by się zbudzić  
w ten jeszcze jeden świt.

Ojcze nasz, który nic nie wiesz,  
który nie patrzysz nawet na tę ziemię,  
a tylko codzienną gazetą obwieszczasz, że świat, że nasz świat  
trwa uporządkowany,

spójrz:

ten mężczyzna siedzący za stołem, schylony  
nad kotлетem mielonym, setką wódki, płachtą  
popołudniówki tłustą od sosu i druku,  
musi wiedzieć, że Ty także wiesz,  
musi wiedzieć, że wiesz, aby przeżyć  
ten jeszcze jeden dzień.

Ojcze nasz, którego nie ma,  
którego imienia nikt nawet nie wzywa  
prócz dydaktycznych broszur piszących Cię z małej litery, bo świat  
radzi sobie bez Ciebie,

bądź:

ten człowiek, który kładzie się spać i przelicza  
wszystkie swoje dzisiejsze kłamstwa, lęki, zdrady,  
wszystkie hańby konieczne i usprawiedliwione,  
musi wierzyć, żeś jednak jest,  
musi wierzyć, żeś jest, aby przespać  
tę jeszcze jedną noc.

## 5. N.N. prova a ricordarsi le parole della preghiera

Padre nostro, che sei muto,  
che non rispondi a nessun richiamo,  
ma soltanto con l'urlo delle sirene ogni mattina fai sapere che, il mondo  
spesso continua a esistere,  
intervieni:  
questa ragazza che va col tram al lavoro,  
in uno scadente soprabito, con tre anelli  
alle dita, con un residuo di sonno negli occhi gonfi,  
deve ascoltare la Tua voce,  
deve ascoltare la Tua voce, per svegliarsi  
in questa ancora unica alba.

Padre nostro, che non sai niente,  
che non consideri neppure questa terra,  
ma soltanto col giornale quotidiano annunci, che il mondo, che il nostro mondo  
rimane ordinato,  
dai un'occhiata:  
questo uomo che siede al tavolo, chinato  
su una cotoletta di maiale, un decimino di wodka, una striscia  
del giornale della sera unta di salsa e di stampa,  
deve sapere, che anche Tu sai,  
deve sapere, che sai, per sopravvivere  
questo ancora unico giorno.

Padre nostro, che non ci sei,  
di cui il nome nessuno nemmeno non invoca  
oltre alle brochure didattiche che Ti scrivono in minuscolo, perché il mondo  
se la cava senza di Te,  
sii:  
questo uomo, che si mette a dormire e conta  
tutte le sue bugie del giorno, le paure, i tradimenti,  
tutte le infamie inevitabili e giustificate,  
deve credere, però che tu ci sia,  
deve credere, che tu ci sia, per dormire  
questa ancora unica notte.

In *N.N. prova a ricordarsi le parole della preghiera* il protagonista chiede l'intervento divino per affrontare la condizione nella quale lui e i suoi connazionali vivono. Lo sconosciuto sente il bisogno di parlare con Dio perché è insofferente alla realtà che lo circonda così tenta di ricordare le parole della preghiera del *Padre Nostro*. N.N. cerca di ricordare, ma senza molta fortuna. Benché le parole esatte della supplica non affiorino dalla sua memoria, recita ugualmente la preghiera al padre eterno, improvvisando una sincera invocazione. La profonda desolazione lo spinge a riportare al creatore quanto vede di ingiusto e insensato e a lamentarsi delle qualità principali che il divino manifesta all'umanità come la mutezza con gli uomini e le donne, l'ignoranza degli eventi terreni e la sua inesistenza nella vita umana. Sebbene le caratteristiche ricordate testimonino l'indifferenza del padre divino per i fatti umani, lo sconosciuto si impegna a implorare il suo verbo, la sua saggezza e la sua esistenza affinché intervenga nella realtà umana.

La poesia-preghiera si struttura in tre strofe della lunghezza di undici versi ciascuno concernenti rispettivamente la mutezza, l'ignoranza e l'inesistenza del Creatore. Ogni inizio verso si apre con l'anafora *Ojczy nasz* 'Padre nostro', dal quale si dipartono due pronomi relativi. Il primo, posizionato accanto all'invocazione, spiega la caratteristica del Padre divino, invece il secondo, al verso successivo, specifica l'azione derivata da questa qualità. L'avversativa al terzo verso mostra il segno terreno dell'azione divina ed è seguita al quarto verso da una constatazione su che cosa accada nel mondo e a che punto si trovi il mondo. Ogni quinto verso apre con una diversa richiesta diretta a Dio, nella quale si chiede di intervenire, di dare un'occhiata e di esserci. Dal sesto all'ottavo verso il protagonista introduce il lettore a uno spaccato di storia personale dell'uomo o della donna qualunque. Infine dal nono all'undicesimo verso N.N. conferma la speranza disperata riposta in Dio, la sua conoscenza e la sua esistenza.

Il primo metro apre con l'invocazione anaforica al padre creatore rafforzata dall'allitterazione del fonema /sz/ nelle parole *nasz* e *jesteś*, le quali ci inducono a credere quanto il dio muto sia in realtà una divinità appartenente al regno umano. Si delinea il profilo di un dio umano, il quale forse è lo specchio dell'uomo. L'autore, invocando un dio che è muto, sembra minimizzare la mutezza della divinità con la litote *który nie odpowiadasz na żadne wołanie*, ma nel verso successivo con l'iperbole *a tylko rykiem syren* ricorda che la sua presenza si manifesta, anche se in modo ironico e tragico. L'unico segnale di comunicazione tra l'uomo e il divino è il suono delle sirene. Le risposte alle tante richieste sono propagate dai diversi segnali acustici. Sebbene non esista un dialogo diretto con il divino, esiste una corrispondenza uditiva. È l'enjambement tra la parola *świat* e *ciągle jeszcze istnieje* a mostrare come la consapevolezza dell'esistenza del mondo sia in sospenso tra le urla di sirena del divino.

Ojcie nasz, który jesteś niemy,  
który nie odpowiadasz na żadne wołanie,  
a tylko rykiem syren co rano dajesz znać, że świat  
ciągle jeszcze istnieje,

Padre nostro, che sei muto,  
che non rispondi a nessun richiamo,  
ma soltanto con l'urlo delle sirene ogni mattina fai sapere che, il mondo  
spesso continua a esistere,

N.N. chiede al Padre divino di intervenire con la ragazza che va in tram al lavoro e lo invoca affinché agisca per cambiare la sua vita. La gravità della situazione della giovane donna si manifesta in una crescente intensità nella quale il climax va di pari passo con la breve enumeratio degli abiti logorati e dei gioielli scadenti della ragazza, come si evince in *w tandetnym płaszczu, z trzema pierścionkami*, in cui il cappotto e gli anelli diventano segni di una materialità degradata che stridono con la sua bellezza. Ogni cosa è stata degradata: lei, forse il suo lavoro, gli indumenti, i suoi monili. Tuttavia del fascino della giovane donna nulla è visibile e nulla è rimasto, infatti N.N. nota soltanto ciò che la copre e i suoi occhi rigonfi, un po' assonnati. L'anafora dell'espressione *musi usłyszeć Twój głos* evidenzia l'incredulità e lo sconcerto dello sconosciuto, il quale crede la donna riesca a svegliarsi al mattino soltanto grazie alla presenza del divino. N.N. trova difficile ci si possa destare senza udire all'alba la voce divina.

przemów:  
ta dziewczyna jadąca tramwajem do pracy,  
w tandetnym płaszczu, z trzema pierścionkami  
na palcach, z resztą snu w zapuchniętych oczach,  
musi usłyszeć Twój głos,  
musi usłyszeć Twój głos, by się zbudzić  
w ten jeszcze jeden świt.

intervieni:  
questa ragazza che va col tram al lavoro,  
in uno scadente soprabito, con tre anelli  
alle dita, con un residuo di sonno negli occhi gonfi,  
deve ascoltare la Tua voce,  
deve ascoltare la Tua voce, per svegliarsi  
in questa ancora unica alba.

Lo spazio bianco a chiusura di strofa dopo la parola *świt* 'alba' apre un tempo di riflessione silenziosa per il lettore, anomalo rispetto alle preghiere tradizionali. In questo lasso di tempo N.N. cerca di ricordare una seconda volta il *Padre nostro*, ma si ripropone nuovamente il medesimo

problema: non è in grado di ricordare le parole della preghiera. La seconda strofa si apre con la consueta anafora invocativa *Ojcze nasz*, seguita da una proposizione relativa nella quale è la doppia negazione a occupare il posto accanto all'apposizione di Dio, rafforzata dall'allitterazione del fonema /ń/ in *nic nie*, tesa a rafforzare il concetto dell'ignoranza divina, espresso dalla litote *nic nie wiesz*. Se per N.N. è semplice affermare che il divino è muto, risulta invece difficile dichiarare la sua ignoranza. Eppure il Padre creatore annuncia e dà segno della sua sapienza agli uomini, anche se esclusivamente attraverso il quotidiano, dichiarando indirettamente che il mondo umano rimane ordinato. Si tratta di una realtà umana contraddistinta dalla permanenza del medesimo ordine, che si ripete sempre uguale a se stessa e che è riconoscibile da tutti. L'ironia del verso traccia un primo diretto parallelismo tra il giornale e un nuovo dio umano, che si esprime attraverso di esso. L'assenza dello sguardo divino sulla terra viene sottolineato di nuovo con la negazione *który nie patrzysz nawet*.

Ojcze nasz, który nic nie wiesz,  
który nie patrzysz nawet na tę ziemię,  
a tylko codzienną gazetą obwieszczasz, że świat, że nasz świat  
trwa uporządkowany,  
spójrz:

Padre nostro, che non sai niente,  
che non consideri neppure questa terra,  
ma soltanto col giornale quotidiano annunci, che il mondo, che il nostro mondo  
rimane ordinato,  
dai un'occhiata:

A conclusione del terzo verso della seconda strofa l'autore ripete la parola *świat*, con la quale non soltanto fissa la chiusura del verso ma anche segna concettualmente l'epifora di ciascun terzo verso di ogni preghiera, in quanto si trova nella medesima posizione. La parola, ripetuta per ben due volte nello stesso verso, a fianco dell'aggettivo possessivo *nasz* 'nostro' è in dialogo con l'aggettivo possessivo di *Ojcze nasz* di inizio preghiera. L'enjambement tra *świat* e *trwa*, preceduto dalla ripetizione del vocabolo *świat* 'mondo', enfatizza la differenza tra il regno umano e quello divino. Si definisce poco a poco il mondo umano divinizzato dall'uomo, che rimane sempre lo stesso, e la realtà divina, che di tanto in tanto fa sapere all'uomo quanto si stia allontanando dalla sua origine. Per suggellare con ironia la proclamazione divina l'autore si serve dell'allitterazione del fonema /sz/, che si sussegue con ripetitività nel verbo *obwieszczasz*, nell'aggettivo *nasz* e nella parola *świat*.

Il medesimo verso *a tylko codzienną gazetą obwieszasz, że świat, że nasz świat* costituisce un'iperbole che dimostra lo sconfinamento di Dio nella dimensione umana. N.N. coglie i segnali di Dio nella sua quotidianità e cerca di dialogare con lui anche se non gli risponde direttamente. Per esempio invita in modo enfatico il Padre divino a dare un'occhiata all'uomo chinato sulla cotoletta, lasciando un alone d'immaginazione tra *schylony* e *nad kotletem*. Il breve elenco di oggetti in *nad kotletem mielonym, setką wódki, płachtą popołudniówki tłustą od sosu i druku*, comprendente la cotoletta di maiale, il decimino di wodka e la striscia del giornale della sera, accumula degli oggetti inanimati fornendo un'immagine triste e composta che si costruisce poco per volta.

ten mężczyzna siedzący za stołem, schylony  
nad kotletem mielonym, setką wódki, płachtą  
popołudniówki tłustą od sosu i druku,  
musi wiedzieć, że Ty także wiesz,  
musi wiedzieć, że wiesz, aby przeżyć  
ten jeszcze jeden dzień.

questo uomo che siede al tavolo, chinato  
su una cotoletta di maiale, un decimino di wodka, una  
striscia del giornale della sera unta di salsa e di stampa,  
deve sapere, che anche Tu sai,  
deve sapere, che sai, per sopravvivere  
questo ancora unico giorno.

Invece l'anafora dell'espressione *musi wiedzieć* marca la conoscenza di Dio dell'uomo al tavolo, il quale secondo N.N. senza alcun dubbio deve sapere che anche il Padre sa. È la ripetizione del verbo *widzieć* nei medesimi versi a mettere in relazione il piano del sapere divino e il livello di conoscenza divina dell'uomo. La consapevolezza della sapienza di Dio serve all'uomo seduto al tavolo per sopravvivere al nuovo giorno, come dimostra l'enjambement tra *przeżyć* e *ten jeszcze*, che divide l'azione del vivere con la fatica di sopravvivere del nuovo giorno. Un secondo spazio bianco si apre dopo la parola *dzień*, che chiudendo la seconda strofa apre un'ultima sospensione di raccoglimento intimo. Lo sconosciuto sente però il bisogno di intonare l'ultimo metro della sua preghiera personale, forse cominciando a ricordare almeno il primo verso dell'orazione, anche se malamente.

N.N. implora un Dio che non c'è, non è presente. Sembra si tratti di un padre divino che non soltanto non si trova più in cielo ma non è mai stato in alcun luogo della terra. Il terzo metro apre la poesia-preghiera supplicando per l'ultima volta Dio Onnipotente con l'anafora della formula *Ojczy nasz*. Questa volta N.N. esprime l'inesistenza del divino attraverso la litote *którego nie ma*. La negazione si mantiene specularmente all'inizio della terza strofa in *imienia nikt nawet nie wzywa*

con il rafforzamento dell'allitterazione del fonema /ń/ per sottolineare l'assenza di chi nomina il suo nome. Infatti il mondo sembra andare avanti anche senza l'aiuto di Dio, ma lo sconosciuto confida nella sua presenza.

Ojczy nasz, którego nie ma,  
którego imienia nikt nawet nie wzywa  
prócz dydaktycznych broszur  
piszących Cię z małej litery, bo świat  
radzi sobie bez Ciebie,  
bądź:

Padre nostro, che non ci sei,  
di cui il nome nessuno nemmeno non invoca  
oltre alle brochure didattiche che  
Ti scrivono in minuscolo, perché il mondo  
se la cava senza di Te,  
sii:

Tuttavia a differenza delle strofe precedenti i primi versi dell'ultimo metro si sviluppano su due enjambement consecutivi nei quali *nie wzywa* si collega a *prócz dydaktycznych broszur* creando con una lunga pausa il silenzio umano su Dio di cui parla, mentre l'enjambement tra *świat* e *radzi sobie bez Ciebie*, spiegando che il mondo va avanti anche senza l'intervento divino, pone a fine verso la domanda indiretta sul perché esista il mondo degli uomini. Lo sconosciuto chiede al Padre divino di essere l'uomo che si mette a dormire e conta tutte le bugie del giorno, le paure e i tradimenti. L'enumeratio del conto si estrinseca di pari passo con il climax, che rafforzato dall'anafora dell'aggettivo *wszystkie* e dall'allitterazione del fonema /w/ in *wszystkie swoje dzisiejsze kłamstwa* e *wszystkie hańby konieczne usprawiedliwione* rende la gravità crescente di quanto accade socialmente all'uomo.

ten człowiek, który kładzie się spać i przelicza  
wszystkie swoje dzisiejsze kłamstwa, lęki, zdrady,  
wszystkie hańby konieczne i usprawiedliwione,

questo uomo, che si mette a dormire e conta  
tutte le sue bugie del giorno, le paure, i tradimenti,  
tutte le infamie inevitabili e giustificate,

La gradatio accumula in due versi le bugie del giorno, le paure, i tradimenti e le infamie segnando allo stesso tempo il peso morale, fisico ed emotivo che deve sopportare l'uomo quando si corica ogni sera a letto. L'anafora conclusiva dell'espressione *musi wierzyć* vuole affermare un atto

di fede nell'esistenza di Dio. Lo sconosciuto infatti è convinto l'uomo debba credere che il Padre divino esista per dormire ancora una sola notte. È la parola *noc* a chiudere l'ultima strofa e i tre cicli di perorazione a Dio. L'enjambement tra *aby przepaść e tę* sottolinea la fatica del dormire tra tante menzogne e tradimenti. Lo sforzo di svegliarsi, sopravvivere alle giornate che si ripetono sempre uguali e addormentarsi richiama l'idea di una vita deteriorata. L'autore vede attorno a sé persone stanche della loro vita ma che non sono consapevoli del loro reale stato di esistenza. Che cosa si può fare se attorno a sé si vede le vite degli uomini e delle donne sciuparsi?. N.N. chiede aiuto al divino rivolgendosi a lui in modo irriverente e sarcastico.

musi wierzyć, żeś jednak jest,  
musi wierzyć, żeś jest, aby przespać  
tę jeszcze jedną noc.

deve credere, però che tu ci sia,  
deve credere, che tu ci sia, per dormire  
questa ancora unica notte.

Lo sconosciuto decide di compiere l'azione più naturale che c'è per l'uomo: pregare il divino e chiedere il suo intervento tangibile. Le tre strofe di undici versi ciascuna disegnano una struttura lineare del tutto nuova, diversa dalla preghiera tradizionale del *Padre nostro*. La distribuzione tematica in ogni strofa si configura su tre contenuti generali: le caratteristiche e le manifestazioni divine nella realtà umana, la richiesta diretta dell'intervento divino e l'intercessione per la ragazza, l'uomo seduto al tavolo e l'uomo coricato a letto. Infine la dichiarazione speranzosa di N.N. per i suoi simili. Si differenzia dalle perorazioni tradizionali non soltanto per il numero complessivo dei trentatré versi, di carattere cristologico, ma soprattutto per le pause tra un metro e l'altro e i toni sarcastici, con i quali N.N. contempla con forza e disperazione la dimensione umana della vita terrena.

I versi disegnano un martirologio quotidiano, nel quale ogni persona assume qualche caratteristica cristologica. Il patimento di non trascorrere le giornate come si desidererebbe, un lavoro logorante, una vita distratta su una cotoletta o una vita lavorativa basata sulle bugie e i tradimenti rappresentano un quadro molto deprimente. Se le verità più profonde dell'essere umano sono nascoste da altri uomini e donne e se la prospettiva è l'autoinganno, l'unica risorsa a disposizione è parlare con il divino. La società nella quale vive N.N. si è addormentata sulle mezze verità, sulle bugie, i tradimenti e su falsi bisogni umani, allontanandosi tanto da se stessa quanto dal divino. Benché il mondo del quale parla N.N. sembra non ci sia alcun dio, si cerca i segni della sua esistenza sulla terra e dei suoi passaggi tra gli uomini e le donne. Che cosa cerca N.N. pregando

Dio?. Lo sconosciuto cerca di alleviare le pene dei suoi connazionali e allo stesso tempo spera nella riconnessione con il divino affinché si possa ritrovare la profondità della natura umana.

L'uomo si è quindi allontanato dall'ascolto di se stesso e dal mondo che ha creato, e né vede né sente perché non sa di essere vivo. Il divino di cui parla N.N. si è abituato alla superficialità e alla brutalità degli uomini e delle donne ma il protagonista continua a sperare che ci sia ancora una relazione tra l'uomo e il divino. Le azioni più semplici appaiono complesse nella loro attuazione: svegliarsi risulta un gesto drammatico tanto quanto coricarsi e chiudere gli occhi per dormire. L'uomo è sopraffatto dalla stessa realtà che ha creato per se stesso, nella quale il divino non desidera compiere il suo ingresso. Benché N.N. cerchi di attirare il divino perorando la sua causa con sarcasmo e ironia, il padre non vuole manifestarsi. Lo sconosciuto non si ricorda le parole della preghiera ma l'invocazione personale è sincera. Gli undici versi di ciascuna strofa rinnovano la speranza nell'esistenza del divino senza la quale non è possibile né svegliarsi, né sopravvivere al mondo degli altri uomini e delle altre donne, né dormire.

w ten jeszcze jeden świt.  
ten jeszcze jeden dzień.  
tę jeszcze jedną noc.

in questa ancora unica alba.  
questo ancora unico giorno.  
questa ancora unica notte.

Il messaggio della preghiera è trasmesso non soltanto dalla struttura ma anche dall'ordine delle parole. La traduzione delle espressioni speculari *w ten jeszcze jeden świt*, *ten jeszcze jeden dzień* e *tę jeszcze jedną noc* a chiusura di ciascuna strofa ha mantenuto la distribuzione semantica di partenza per sottolineare come ogni cosa sia possibile soltanto con l'esistenza del divino. La preghiera permette a N.N. di osservare la realtà che lo circonda per quello che è ma non di accettarla. Le espressioni *a tylko rykiem syren* oppure *a tylko codzienną gazetą obwieszcza* rivelano da una parte la forte presenza sonora di Dio ma dall'altra la sua sostituzione attraverso i segnali altisonanti delle sirene e la propaganda della stampa. Il padre celeste al quale si riferisce il poeta non risiede né in cielo né in terra. È stato probabilmente esiliato dagli stessi uomini perché l'umanità si è addormentata e anestetizzata a tutto ciò che gli uomini e le donne hanno coperto con la menzogna. C'è nel protagonista il desiderio di riportare il divino in terra, dove l'uomo e la donna si sono fatti mascherare dalle necessità politiche e sociali. Se i più hanno dimenticato la loro origine divina, come lo dimostra la fatica del vivere quotidiano, N.N. non l'ha fatto.



## 6. N.N. gira il pomello della radio

- Nel giorno odierno - lo informa una voce pettorale -  
sono registrati un uragano in Australia,  
disastrose precipitazioni in India e il terremoto  
in Messico. Questo quanto sui capricci del tempo  
nel mondo. Invece da noi  
il tempo è sempre senza grandi cambiamenti, cielo senza nuvole,  
aria fresca e salubre, venti deboli di direzioni  
variabili. Nel clima favorevole,  
nella creativa atmosfera di fiducia reciproca  
riportiamo oggi con certezza più di un successo. Sul paese  
si estende un fronte di crescente pressione,  
la quantità delle atmosfere sulla testa di un abitante  
oltrepassa la norma prestabilita. Questo traguardo  
fa sì che, signori vi sentirete freschi e sereni,  
vigorosi e sani, che anche il paese sarà  
fresco, sereno, vigoroso, sano, a pieni polmoni  
che ispirano un clima nonché un'atmosfera creativa. E ora  
ginnastica mattutina.

Non esce fuori oggi.

Lo spaventa già la sola aria. Queste colonne  
infitte con il martello del cielo in ogni testa.  
La necessità di respirare questo liquido calcestruzzo.  
Bisogna rimanere nella stanza. Pensare. Bisogna  
risolvere molte questioni. Riflettere su tutto.  
Oggi. In via eccezionale oggi.

In *N.N. gira il pomello della radio* il protagonista viene informato dalla voce dell'aradio sui fatti che accadono nel mondo attraverso l'apparecchio radiofonico. Il radiocronista comunica inizialmente alcune informazioni meteorologiche e geologiche registrate nel pianeta, ma non sono notizie fauste bensì disastrose. Si tratta dell'uragano in Australia, delle distruttive precipitazioni in India e del terremoto in Messico, informazioni addensate nei tre versi *huragan w Australii, katastrofalne opady w Indiach i trzęsienie ziemi w Meksyku*. Si tratta di notizie piuttosto tragiche, che stridono accanto ai comunicati dati di seguito sulla realtà metereologica polacca, di gran lunga migliore. L'informazione è data attraverso una densa enumeratio, nella quale i sostantivi si accumulano fornendo al lettore un'immagine catastrofica di quanto accade nel mondo. L'enjambement tra *trzęsienie* e *ziemi* dialoga con *Natomiast u nas*, evidenziando la contrapposizione esistente tra il mondo e la Polonia. Tale antitesi si esprime attraverso una ulteriore enjambement tra *Natomiast u nas* e *pogoda wciąż*.

W dniu dzisiejszym – zawiadamia go piersiowej głos  
zanotowano huragan w Australii,  
katastrofalne opady w Indiach i trzęsienie  
ziemi w Meksyku. Tyle o kaprysach aury  
na świecie. Natomiast u nas  
pogoda wciąż bez większych zmian,  
niebo bezchmurne,

Nel giorno odierno – lo informa una voce pettorale  
sono registrati un uragano in Australia,  
disastrose precipitazioni in India e il terremoto  
in Messico. Questo quanto sui capricci del tempo  
nel mondo. Invece da noi  
il tempo è sempre senza grandi cambiamenti, cielo  
senza nuvole,

Si delineano nel gioco dell'esagerazione due realtà metereologiche contrapposte, delle quali la più desiderabile risulta la polacca, un idilliaco paradiso in terra nel quale vivere. L'elenco delle qualità del tempo atmosferico che aleggia nel paese nel quale vivono si condensa in un climax cadenzato da aggettivi e sostantivi quali *bez większych zmian, niebo bezchmurne, powietrze świeże i zdrowe, wiatry słabe z kierunków zmiennych*. Il clima si caratterizza per l'assenza di grandi variazioni *bez większych zmian*, il cielo senza nuvole *niebo bezchmurne*, l'aria vitale e salutare *świeże i zdrowe*, e venti inoffensivi *słabe*. Il tempo è sempre favorevole: la mancanza di cambiamento e di nuvole, sottolineata dall'uso dell'aggettivo con il prefisso *bez*, è rassicurante come l'aria che si respira, sempre portatrice di salubrità e freschezza.

È l'allitterazione del fonema /w/ ad apportare all'enumeratio l'incisiva vitalità di cui parla lo sconosciuto in *powietrze świeże i zdrowe, wiatry*. Benché tale vivacità produca nel testo un senso di libertà e benessere, l'exasperazione della trattazione metereologica fa emergere l'ironia che pervade l'intera poesia. La scrittura della prima strofa non soltanto è prosastica e iperbolica ma mantiene in modo costante l'alto livello ironico, che sconfina nell'assurdo. Il clima favorevole è la metafora dell'atmosfera sociale idilliaca nella quale vivono i suoi abitanti, dove possono esprimere la loro natura creativa con reciproca fiducia. L'atmosfera è così favorevole e creativa da permettere di esprimere se stessi, senza alcun bisogno di limitare l'altro, poiché c'è credito reciproco. Tutto questo crea un sardonico contesto che ha per soggetto il "noi collettivo", segno del successo collettivo.

powietrze świeże i zdrowe, wiatry słabe z kierunków  
zmiennych. W sprzyjającym klimacie,

aria fresca e salubre, wiatry słabe z kierunków  
zmiennych. W sprzyjającym klimacie,

L'ironia e l'assurdo toccano la loro acme, marcate anche dalle allitterazioni dei fonemi /t/ e /f/ in *w twórczej atmosferze wzajemnego zaufania*. Invece il tono da radiogiornale trionfa in *odniesiemy dziś z pewnością niejedyn sukces*, dove l'allitterazione del fonema /ś/ sottolinea l'indubbio successo. Una voce solenne dalla radio precisa che sul paese sta crescendo un fronte di pressione che consentirà di oltrepassare il limite. Non si tratta di uno schiacciamento qualsiasi, bensì di una stretta salutare per le teste di tutti gli abitanti. La compressione migliorerà non soltanto l'umore dei suoi residenti ma anche dell'intero paese. L'iterato tono ironico e l'iperbole continue sviluppano allo stesso tempo entusiasmo e tensione, mentre gli enjambement tra *Nad krajem* e *rozciąga, mieszkańca* e *przekracza*, e *osiągnięcie* e *sprawi* creano diversi spazi d'immaginazione nei quali è ancora possibile sperare in qualcosa di autentico. L'espressione *ilość atmosfer na głowę* ricorda però con ironia quanto la pressione ideologica abbia già superato la soglia della normalità.

w twórczej atmosferze wzajemnego zaufania  
odniesiemy dziś z pewnością niejedyn sukces. Nad krajem  
rozciąga się zatoka zwiększonego ciśnienia,  
ilość atmosfer na głowę mieszkańca  
przekracza zaplanowaną normę. To osiągnięcie

nella creativa atmosfera di fiducia reciproca  
riportiamo oggi con certezza più di un successo. Sul paese  
si estende un fronte di crescente pressione,  
la quantità delle atmosfere sulla testa di un abitante  
oltrepassa la norma prestabilita. Questo traguardo

Nella dichiarazione *że będą państwo czuć się świeżo i pogodnie, dziarsko i zdrowo, że państwo też będzie świeże, pogodne, dziarskie, zdrowe* si delinea il parallelismo tra uno stato di benessere diffuso sia tra gli abitanti che nel paese. Il paese sarà fresco, sereno, vigoroso e salubre per tutti cosicché sarà possibile ispirare un clima creativo e un'atmosfera creativa. Dopo aver compiuto un po' di ginnastica mattutina l'abitante sarà libero di ispirare e avrà la facoltà di respirare *pełną piersią*, azione corroborata dall'allitterazione del fonema /p/, mentre l'ispirazione metaforica di un clima e di un'atmosfera creativa sono rafforzate dall'insistenza del fonema /t/ e dall'ipallage in *twórczy klimat oraz atmosferę*. Il fono dentale sordo permane nei versi successivi quasi a legare l'incredibile aria creativa alla levità della ginnastica mattutina. La leggerezza accomuna aria e ginnastica. Se si isola gli enjambement della prima strofa emerge un messaggio nascosto della poesia secondo il quale mentre il mondo è attraversato dal terremoto del tempo, nel proprio paese rimangono direzioni di fiducia, dove ogni abitante raggiunge il suo traguardo respirando a pieni polmoni.

sprawi, że będą państwo czuć się świeżo i pogodnie,  
dziarsko i zdrowo, że państwo też będzie  
świeże, pogodne, dziarskie, zdrowe, pełną piersią  
wdychające twórczy klimat oraz atmosferę. A teraz

fa si che, signori vi sentirete freschi e sereni,  
vigorosi e sani, che anche il paese sarà  
fresco, sereno, vigoroso, sano, a pieni polmoni  
che inspirano un clima nonché un'atmosfera creativa. E ora

Benché il clima sia benevolo, l'autore ricorda attraverso una descrizione ricca di brevi frasi icastiche che N.N. non intende uscire di casa. Si afferma che lo sconosciuto *Nie wyjdzie dziś na dwór.*, accentuando le parole *dziś* e *na dwór* con l'allitterazione della consonante dentale sonora. La frase si trova spostata a destra rispetto all'intero testo, che invece si trova sul lato opposto, per affermare la discrasia del comportamento di N.N. rispetto agli annunci di felicità perpetua ed entusiasmo garantiti dal radiocronista. Il timore suscitato dall'aria è rafforzato dalla ripetizione del fonema /rz/ in *Przeraża go już samo powietrze*, dove la causa della paura sociale di N.N. è espressa con la metafora delle colonne infisse dal cielo con un martello su ogni testa. L'enjambement tra *stupy* e *wbijane* segna una sospensione riflessiva e pone l'attenzione sulla metafora delle colonne. Le colonne sono alcuni principi ideologici fondanti, che costituiscono l'architrave per la costruzione del futuro di tutto il paese.

gymnastyka poranna.

Nie wyjdzie dziś na dwór.

Przeraża go już samo powietrze. Te słupy  
wbijane młotem nieba w każdą głowę.

ginnastica mattutina.

Non esce fuori oggi.

Lo spaventa già la sola aria. Queste colonne  
infitte con il martello del cielo in ogni testa.

Si pretende l'opinione pubblica assimili tutte le norme più importanti per la realizzazione della prospettiva migliore per tutti. L'azione di persuasione suadente si effettua con il martello del cielo, ulteriore metafora che fa riferimento al simbolo del partito, che è persino legittimato dalla forza del cielo. L'assonanza tra *głowę* e *betonem* traccia un filo rosso con la prima poesia della raccolta per ricordare quanto sulle teste pesi la legge del cemento. Quando si dichiara la necessità di rimanere nella propria stanza è utilizzato il verbo *Trzeba* all'inizio e alla fine del terzultimo verso, così come l'avverbio *dziś* in apertura e in chiusura dell'ultimo verso: il mondo sembra cominciare e finire nella propria stanza perché esiste soltanto la realtà tangibile della propria camera. Di accento prosastico, il secondo metro si distingue per la scrittura concisa e le pause riflessive, marcate dai due enjambement tra *ślupy* e *wbijane* e tra *Trzeba* e *uporządkować*, e dai punti di demarcazione.

Konieczność oddychania tym płynnym betonem.

Trzeba zostać w pokoju. Zastanowić się. Trzeba  
uporządkować wiele spraw. Przemyśleć wszystko.  
Dziś. Wyjątkowo dziś.

La necessità di respirare questo liquido calcestruzzo.

Bisogna rimanere nella stanza. Pensare. Bisogna  
risolvere molte questioni. Riflettere su tutto.  
Oggi. In via eccezionale oggi.

C'è un mondo esterno dominato dai toni parossistici della propaganda e un piccolo spazio interiore che coincide con la propria stanza da letto. Il primo si diffonde con affermazioni esorbitanti sulla realtà atmosferica del proprio paese mentre il secondo si sta dissolvendo sotto i duri colpi dell'ideologia. Ci sono delle verità umane imposte con forza dentro ogni testa. In questo modo ogni mente sente di conseguenza la necessità di respirare il metaforico calcestruzzo liquido e non aria. Non sembra strano lo sconosciuto non voglia uscire dalla stanza se fuori il tempo fisico è così bello e la gente così felice. È difficile immaginare che cosa si possa fare in una realtà simile. Sebbene sia confortevole la propria camera da letto rispetto alla realtà di cemento, l'aria esterna trova il modo di travalicare le colonne ed entrare con forza nella stanza di N.N. La camera è

attraversata da tutto ciò che avviene fuori così il protagonista si sente schiacciato sotto il peso dei temi e dei toni della propaganda. Lo sconosciuto sente quanto sia giusto rimanere nella propria stanza. Il suo dovere è rimanere nella sua personale cella e riflettere su tutte le questioni.

## 7. N.N. uprawia gimnastykę poranną

– Jak co dzień, proponujemy  
– i raz, i dwa, i trzy – otworzyć okno.  
Kilka głębokich wdechów. I pierwsze ćwiczenie:  
skłony do przodu. Proszę nie usztywniać  
kręgosłupa. I raz, i dwa, i trzy.  
Głęboko proszę. Taak. Do samej ziemi.  
I jeszcze raz. Ta umiejętność  
– i raz, i dwa, i trzy – może się przydać.  
A teraz szybkie skłony w bok. Jakby uniki.  
Jakbyśmy chcieli po prostu uniknąć  
spoliczkowania. I raz, i dwa. W lewo.  
W prawo. Taak, doskonale. Teraz proszę przysiad.  
Przykucamy, sprężając się jakby do skoku.  
Jakbyśmy chcieli skoczyć do gardła oprawcy.  
I raz, i dwa, i trzy. Lecz oczywiście  
nie skaczemy. Proszę pozostać w przysiadzie  
i wstać powoli. I na zakończenie  
schylamy kilkakrotnie głowę: to wyrabia  
giętkość karku. I raz, i dwa,  
i trzy.

## **7. N.N. pratica la ginnastica mattutina**

- Come ogni giorno, proponiamo  
- e uno, e due, e tre - di aprire la finestra.  
Alcune profonde inspirazioni. E il primo esercizio:  
chinato in avanti. Prego di non irrigidire  
la colonna vertebrale. E uno, e due, e tre.  
Profondamente prego. Siii. Fino a terra.  
E ancora una volta. Questa abilità  
- e uno, e due, e tre - può tornare utile.  
E adesso veloci piegato di lato. Come delle schivate.  
Come se volessimo semplicemente evitare  
di prendere degli schiaffi. E uno, e due. A sinistra.  
A destra. Siii, esattamente. Adesso prego una flessione.  
Accovacciamoci, come preparandoci ad un balzo.  
Come se volessimo saltare alla gola del boia.  
E uno, e due, e tre. Però ovviamente  
non salteremo. Prego di rimanere in posizione flessa  
e di alzarsi lentamente. E per concludere  
abbassiamo la testa più volte: questo sviluppa  
la flessibilità del collo. E uno, e due,  
e tre.

In *N.N. pratica la ginnastica mattutina* emerge con gran forza parossistica la questione generale della deformazione dell'uomo e della donna nati nei regimi totalitari. La neutralizzazione dell'individualità e della personalità e la creazione dell'uomo nuovo passa attraverso l'attività fisica del corpo. La ginnastica che pratica N.N. è funzionale alla creazione dell'uomo che lotta per la comune causa collettiva con il lavoro quotidiano e resiste alle fatiche fisiche. Ogni movimento apporta beneficio al proprio corpo, che diviene più flessibile e reattivo. Gli esercizi del giorno non servono soltanto a mantenere uno stile di vita sano ma insegnano anche a gestire le richieste del potere. L'attività ginnica proposta ogni giorno nelle trasmissioni radiofoniche rende l'uomo e la donna plasmabili all'obbedienza ideologica. L'inspirazione, la flessione in avanti oppure di lato sono attività che acquisiscono un secondo significato, oltre a quello fisico. A ogni gesto corrisponde un atteggiamento da apprendere.

La poesia appare in forma di istruzioni ginniche, nelle quali prevale un tono ritmico di invito all'azione. Ognuno è invitato a praticare una serie di attività fisiche a beneficio dell'individuo e della comunità. Si insegna infatti una successione di esercizi che contribuisce non soltanto alla sinuosità della propria colonna vertebrale e alla flessibilità del collo ma anche all'edificazione della moralità. Le attività forgianno il corpo fisico e permettono lo sviluppo delle qualità sociali. Benché le esortazioni ricalchino le consuete formule degli allenatori, già al secondo verso emerge la sfumatura fortemente ironica degli ordini. L'anafora *i raz, i dwa, i trzy* sottolinea la nuance di motteggio alle azioni impartite. Il conto alla rovescia è collocato prima dell'espressione *otworzyć okno* per preparare i radioascoltatori alla sorpresa e alla bellezza del gesto di aprirsi al mondo per ispirare l'aria. Nella presentazione del primo esercizio gli enjambement tra *proponujemy* e *i raz*, tra *nie usztywniać* e *kręgosłupa*, e tra *umiejętność* e *i raz* predispongono all'aspettativa miracolosa, ma se si uniscono le parole della colonna di destra coinvolte negli enjambement emerge anche il messaggio "proponiamo di non irrigidire questa abilità".

– Jak co dzień, proponujemy  
– i raz, i dwa, i trzy – otworzyć okno.  
Kilka głębokich wdechów. I pierwsze ćwiczenie:  
skłony do przodu. Proszę nie usztywniać  
kręgosłupa. I raz, i dwa, i trzy.

– Come ogni giorno, proponiamo  
e uno, e due, e tre - di aprire la finestra.  
Alcune profonde ispirazioni. E il primo esercizio:  
chinato in avanti. Prego di non irrigidire  
la colonna vertebrale. E uno, e due, e tre.

La richiesta di chinarsi in avanti conduce da un punto di vista comportamentale e morale a subire l'obbedienza degli altri. Il secondo invito dell'insegnante si colora di un tono sempre più beffardo nel quale l'ironia e il sarcasmo prendono il sopravvento verso dopo verso. Le frasi brevi e concise *A teraz szybkie skłony w bok.* e *Jakby uniki* invitano all'azione veloce e pronta, ma nel suggerimento *Jakbyśmy chcieli po prostu uniknąć* l'enjambement tra *uniknąć* e *spoliczkowania* ci lascia intendere anche la prudenza dell'istruttore nel fornire l'esempio. Benché l'attività sia presentata in modo del tutto naturale, l'ironia e l'esagerazione dell'esempio nascondono la drammatica realtà mattutina dell'allenatore radiofonico e degli ascoltatori. Di fatto per flettersi bene di lato si dice di immaginare di evitare di prendere gli schiaffi e spostarsi ora da un lato ora dall'altro. L'efficacia dei gesti convulsi garantisce l'essere reattivi e pronti nell'evitare i colpi frontali.

A teraz szybkie skłony w bok. Jakby uniki.  
Jakbyśmy chcieli po prostu uniknąć  
spoliczkowania. I raz, i dwa. W lewo.  
W prawo. Taak, doskonale. Teraz proszę przysiad.

E adesso veloci piegato di lato. Come delle schivate.  
Come se volessimo semplicemente evitare  
di prendere degli schiaffi. E uno, e due. A sinistra.  
A destra. Siii, esattamente. Adesso prego una flessione.

La ginnastica mattutina alla quale sono sottoposti i radioascoltatori rappresenta la normalità perché ogni abitante deve possedere la giusta elasticità fisica e morale per affrontare la vita di tutti i giorni. Dal momento che bisogna essere agili dal mattino al tramonto, l'istruttore cerca anche di fornire ai suoi ascoltatori delle modalità per divincolarsi dall'obbedienza. Infatti il maestro istruisce sia a obbedire che a evitare i colpi, sia a rispondere alle richieste del potere sia a eluderle ma lo comunica nell'assurdità delle istruzioni. Le flessioni da svolgere a destra e a sinistra costituiscono delle preziose indicazioni per la sopravvivenza non solo fisica ma anche morale. Sebbene non si evinca dal testo quanto l'allenatore sia consapevole del messaggio polisemico che trasmette ai suoi uditori, anche involontariamente i radioascoltatori apprendono quanto è impartito. Nella resa testuale l'autore per dare l'idea di pronta reattività pone *W lewo* a destra mentre *W prawo* a sinistra del testo. In questo modo gli uditori non avranno alcun dubbio dove dovranno dirigersi per evitare lo schiaffo. Sebbene non sia spiegato in modo esplicito, risulta evidente che l'attività permetterà di evitare situazioni spiacevoli, anche nella società. L'istruttore non si limita a guidare gli esercizi ginnici ma sprona, incita e si congratula se l'esercizio è ben riuscito.

Przykucamy, sprężając się jakby do skoku.  
Jakbyśmy chcieli skoczyć do gardła oprawcy.

Accovacciamoci, come preparandoci ad un balzo.  
Come se volessimo saltare alla gola del boia.

Quindi se il colpo sarà dato a destra si andrà a sinistra, invece se lo schiaffo arriverà da sinistra sarà necessario flettersi a destra. L'istruzione data, a differenza della prima, molto più concisa ed epigrafica, così come il tempo di esecuzione, diminuito da tre a due, ci lasciano intuire quanta abilità respiratoria sia richiesta nello svolgimento dell'esercizio. Il verso e le frasi si abbreviano tanto quanto il respiro si contrae: *I raz, i dwa. W lewo. W prawo. Taak, doskonałe.* L'invito a un ulteriore esercizio è accentuato dall'allitterazione del fonema /ś/ in *Teraz proszę przysiad* che tuttavia mantiene un linguaggio asciutto ed esortativo. L'iperbole fa risuonare di un tono parossistico l'esempio proposto dall'allenatore *Jakbyśmy chcieli skoczyć do gardła oprawcy.* Benché il linguaggio esecutivo delle istruzioni sia per lo più mantenuto nella maggioranza dei versi, si comincia a intravedere un lessico maggiormente bellico, d'attacco. Benché si faccia appello all'animo più bellicoso di ognuno per trovare la spinta all'azione, in verità non si vuole incitare all'attacco. Il raggomitolarsi in questo caso serve per accumulare la carica, come in battaglia, ma non per affrontare il carnefice, perché l'importante è essere pro-reattivi.

I raz, i dwa, i trzy. Lecz oczywiście  
nie skaczemy. Proszę pozostać w przysiadzie

E uno, e due, e tre. Però ovviamente  
non salteremo. Prego di rimanere in posizione flessa

È superfluo saltare alla gola del boia nella realtà quotidiana. Infatti si prega di rimanere in posizione flessa e di alzarsi lentamente dal posto. Non serve compiere il gesto perché è sufficiente fare "come se". Gli enjambement tra *oczywiście* e *nie skaczemy* oppure tra *w przysiadzie* e *i wstać* trasmettono l'idea del mantenimento della posizione flessa, in altre parole la resistenza al gesto di balzare con un salto in avanti. Invece negli ultimi quattro versi il linguaggio ritorna al tono assertivo e breve dell'inizio, contraddistinto nuovamente dagli enjambement, questa volta consecutivi, tra *na zakończenie* e *schylamy*, *wyrabia* e *giętkość*, *dwa* e *i trzy*. C'è la sincera convinzione sia in chi conduce la ginnastica mattutina sia in chi la pratica che le flessioni possano produrre un miglioramento tanto fisico quanto personale. Dalle indicazioni impartite però si coglie anche l'assurdità di praticare gesti non spontanei, che sviluppano l'adattabilità degli individui a richieste umilianti e frustranti. Tutti sono educati allo stesso modo e alle stesse cose: ogni gesto è omologato

e automatico. Se l'insegnamento indiretto del terzo esercizio è l'acquisizione dell'abilità di trattenere le proprie pulsioni di attacco verso i propri carnefici, quest'ultima esercitazione mattutina ha per obiettivo il raggiungimento della capacità di chinare il proprio capo per dimostrare la propria obbedienza.

i wstać powoli. I na zakończenie  
schylamy kilkakrotnie głowę: to wyrabia  
giętkość karku. I raz, i dwa,  
i trzy.

e di alzarsi lentamente. E per concludere  
abbassiamo la testa più volte: questo sviluppa  
la flessibilità del collo. E uno, e due,  
e tre.

Se nel regime nazista si educa alla disciplina della violenza e della sopraffazione, nel regime sovietico l'educazione assume i toni del rigore indomito e dell'indottrinamento ideologico. Il primo contempla la pedagogia della ferinità umana e la sua applicazione quotidiana, mentre il secondo la didattica deformata delle dottrine marxiste. Sebbene le differenze tra regimi ci siano, si intravede la costante dell'indottrinamento fisico dei regimi totalitari che passa attraverso il controllo dei corpi dei suoi sottoposti. Non c'è libertà di movimento dove ogni gesto è imposto e dove persino gli esercizi di ginnastica mattutina significano qualcosa d'altro. Non c'è spazio per la ragione, il pensiero e neppure per il sentimento e il dubbio dove ci si deve muovere come ordina una voce dalla radio. N.N. impara a essere un uomo senza personalità e carattere al ritmo dell'uno, del due e del tre. L'istruttore addomestica i corpi e le menti degli ascoltatori per conto del regime ma non si chiede perché lo fa.

La serie dei quattro esercizi proposti è costituita da una flessione in avanti fino a terra per allenarsi all'elasticità anteriore, un piegamento di lato per temperare la capacità di spostarsi lateralmente, un incurvamento per imparare il mantenimento e infine l'abbassamento della testa per raggiungere la flessibilità del collo. Per quanto l'allenamento mattutino aiuti a non incorrere in situazioni spiacevoli, tutto si conclude abbassando la testa molte volte per accontentare la società e il suo potere. Ogni giorno l'allenatore propone con questo fine le pratiche a tutti i radioascoltatori. L'assurdità trapela attraverso i toni altisonanti dell'istruttore, il quale solo occupa la scena della poesia. È evidente come il linguaggio poetico, adottando la voce della radio, metta in ridicolo le attività ginniche e persino i sicuri benefici anche sul piano morale. La ginnastica del mattino è ridicola ma N.N. non lo sa così bene. Dell'ignoto non c'è più traccia, si è confuso tra i radioascoltatori.

## 8. Piosenka zza lewej ściany

Drut kolczasty i sznur od walizki  
krwawy mur piwniczny i rewolwer  
Czerwienieją dziecięce policzki  
Generalskim złotem błyszczący order

Mroźny wichur lodowatą płytą  
kładzie się nam na słowa i głowy  
dech zapiera i łopatą płytą  
w zamrażniętej ziemi ryje groby

Za drutami Pod murem Na sznurze  
Z rewolwerem przytkniętym do skroni  
A ordery są złote i duże  
a policzki dzieci są czerwone

Każdy krzyk stłumi szuba zawiei  
Każdy strzał trafi w szynel śnieżycy  
Garścią wiatru zdławieni zbawieni  
Płachtą mrozu bezdomnie nakryci

Każdy krok na schodach i szum windy  
i samochód co staje przed bramą  
ze snu zrywa nas Każdy jest winny  
ale chce by sąsiada zabrano

I te zgłoski łudząco łagodne  
Jełabuga Łubianka Kołyma  
Generalskim złotem błyszczący order  
dziecko krasne policzki wydyma

## 8. Canzone dal di dietro la parete sinistra

Il filo spinato e la corda dalla valigia  
il sanguinoso muro di cantina e la rivoltella  
Arrossiscono le infantili guance  
Di generalesco oro brilla la medaglia

La glaciale tormenta con una ghiacciata lastra  
ci si posa sulle parole e sulle teste  
il fiato mozza e con pala e con piastrina  
nella congelata terra scava fosse

Dietro il filo spinato Sotto il muro Sulla corda  
Con la rivoltella puntata alla tempia  
E le medaglie sono dorate e grandi  
e le guance dei bambini sono rosse

Ogni urlo attenua la lunga pelliccia della bufera  
Ogni sparo colpisce al cappotto della bufera di neve  
Con un pugno di vento soffoca i salvati  
Con la tela di gelo i senzatetto copre

Ogni passo sulle scale e fruscio di ascensore  
e macchina davanti al portone  
dal sonno ci strappa Ognuno è responsabile  
ma vorrebbe il vicino di casa portato via

E queste sillabe ingannevolmente dolci  
Jełabuga Łubianka Kołyma  
Di generalesco oro brilla la medaglia  
il bambino le rosse guance gonfia

*Canzone da dietro la parete sinistra* è la prima canzone che compare nella raccolta *Respirazione artificiale*, quasi a chiudere un primo ciclo tematico con una riflessione in forma di canzone. Lo sconosciuto decide di iniziare a cantare un brano musicale da dietro la parete sinistra della stanza. Che cosa si può cantare dalla parte sinistra della camera?. Che cos'è quel muro?. Si tratta di un muro laterale sinistro simile ad altri muri dello stesso lato che nascondono la stessa verità, lo stesso evidente segreto che non può essere rivelato ma che tutti conoscono. Non potendo parlarne esplicitamente si sceglie di cantare i temi nascosti dietro la parete sinistra. I nomi che rivelano il segreto sono il filo spinato, la corda da valigia, il muro sanguinoso, la medaglia del generale, la terra congelata, la piastrina, le fosse, la rivoltella puntata alla tempia, le medaglie dorate e grandi, l'urlo, la lunga pelliccia della bufera, lo sparo, i salvati, la tela di gelo, le scale, il fruscio dell'ascensore, il sonno, il vicino di casa, Jelabuga, Łubianka, Kołyma, e la guancia rossa e gonfia del bambino.

Nella prima strofa si canta dei confini posti tra un uomo e un altro uomo con del filo spinato. L'incipit della poesia si caratterizza per le frasi nominali brevi e icastiche come *Drut kolczasty i sznur od walizki* oppure *krwawy mur piwniczny i rewolwer*, le quali unite da una semplice congiunzione *i* dipingono con cadenza marziale un ambiente inospitale e brutale, dove c'è posto soltanto per il sangue e la rivoltella. L'accumulazione dei nomi *drut kolczasty, sznur od walizki, krwawy mur piwniczny, rewolwer* conferisce agli oggetti elencati una forza icastica sempre più intensa che si fonde al climax ascendente. La forza del ritmo dei versi rende i nomi elementi materiali. È però la sinestesia dell'espressione *krwawy mur* a suggerire al lettore la chiave di lettura del metro. Nei versi centrali della quartina è il sangue a escoriare dal muro e a tingere le guance dei bambini. Dove si trova l'innocenza di chi spara se non è più un bambino?.

Drut kolczasty i sznur od walizki  
krwawy mur piwniczny i rewolwer  
Czerwienieją dziecięce policzki  
Generalskim złotem błyszczy order

Il filo spinato e la corda dalla valigia  
il sanguinoso muro di cantina e la rivoltella  
Arrossiscono le infantili guance  
Di generalesco oro brilla la medaglia

Gli ultimi versi della prima quartina attraverso la metonimia *dziecięce policzki* parlano dell'assassino dalle guance infantili, l'adulto che ha commesso il crimine. L'insistenza dei suoni palatali in *Czerwienieją dziecięce policzki* connota più vigorosamente il processo di arrossamento del criminale. L'arrossamento dell'omicida non è soltanto fisico ma anche morale e ideologico.

Invece l'identità della vittima si svela all'ultimo verso con la sinestesia *Generalskim złotem* in riferimento alla colorazione della medaglia, nel quale è la metonimia *order* a rivelare lo sfondo storico. Nei primi due versi delle due quartine l'allitterazione dei fonemi /w/ e /r/ in *od walizki krwawy mur piwniczny i rewolwer Czerwienieją, Mroźny wicher lodowatą płytą* e in *na słowa i głowy* rafforza tanto l'idea dello spostamento degli uomini e delle donne, quanto della fluidità del sangue e della rapidità del vento. In particolare la seconda strofa rappresenta in modo dettagliato il paesaggio fisico nel quale si svolge la lotta tra gli amici e i nemici. È la quartina più descrittiva dell'intera poesia dove emerge la forza dell'ipotiposi.

La tormenta glaciale, la lastra ghiacciata e la terra congelata disegnano l'ambiente ostile nel quale tutto viene inghiottito. È la tempesta di neve a disegnare un paesaggio glaciale con la forza della bufera: soffia, turбина, si addensa e si trasforma in lastra di ghiaccio. Si deposita sulle parole e sulle teste. Non c'è forma umana visibile nel deserto glaciale perché tutto è nascosto dalla neve. Tutto diventa ghiaccio. Le parole e le teste sono diventate ghiaccio. I movimenti si attenuano e le raffiche si placano nei versi della terza quartina, nei quali il filo spinato trova la sua collocazione davanti agli uomini e alle donne per limitare il movimento in avanti, e dove la corda è tesa al massimo. Il corpo di una donna e di un uomo può stare soltanto sotto il muro, dietro il filo spinato e sulla corda come sottolineano le preposizioni *Za, Pod, e Na*. Le direzioni segnate dalle preposizioni sono rimarcate dall'anafora e dall'allitterazione del fonema /z/ in *Za drutami e Z rewolwerem*.

Mroźny wicher lodowatą płytą  
kładzie się nam na słowa i głowy  
dech zapiera i łopatą płytką  
w zamarzniętej ziemi ryje groby

Za drutami Pod murem Na sznurze  
Z rewolwerem przytkniętym do skroni  
A ordery są złote i duże  
a policzki dzieci są czerwone

La glaciale tormenta con una ghiacciata lastra  
ci si posa sulle parole e sulle teste  
il fiato mozza e con pala e con piastrina  
nella congelata terra scava fosse

Dietro il filo spinato Sotto il muro Sulla corda  
Con la rivoltella puntata alla tempia  
E le medaglie sono dorate e grandi  
e le guance dei bambini sono rosse

Del filo spinato si può cantare ciò che sta dietro, del muro ciò che sta sotto, della corda ciò che sta sopra. La visuale della terza quartina è triplice perché si può stare soltanto dietro, sotto e sopra. Se si considera il di dietro si può sostare soltanto dietro un filo spinato, se si valuta il di sotto ci si può nascondere unicamente sotto il muro e se si pensa al di sopra si può rimanere esclusivamente sulla corda. Filo spinato, muro e corda tracciano la prospettiva esistenziale e le tre nuove dimensioni della vita umana. Esso traccia nell'ambiente la profondità, la lunghezza e l'ampiezza dei luoghi. Ci sono vittime e carnefici. L'anafora della congiunzione copulativa *a* in *A ordery* e *a policzki* sottolinea la differenza tra la condizione della vittima e la situazione del carnefice. I bambini hanno premuto il grilletto per motivi ideologici. Il rossore delle loro guance, marcato dall'allitterazione del fonema /cz/ in *a policzki dzieci są czerwone*, testimonia lo stato avanzato dell'arrossamento ideologico dei carnefici.

Każdy krzyk stłumi szuba zawiei  
Każdy strzał trafi w szynel śnieżycy  
Garścią wiatru zdławieni zbawieni  
Płachtą mrozu bezdomnie nakryci

Ogni urlo attenua la lunga pelliccia della bufera  
Ogni sparo colpisce al cappotto della bufera di neve  
Con un pugno di vento soffoca i salvati  
Con la tela di gelo i senzateo copre

Nel frattempo nell'ambiente rigido della guerra i suoni dello sparo e le urla vengono amplificate dall'anafora dell'aggettivo *każky* che aumenta i suoni, mentre l'alternanza dell'allitterazione dei fonemi /k/ in *Każky krzyk*, /rz/ in *krzyk* e *strzał*, e di /sz/ in *szuba* e *szynel* crea un disegno sonoro speculare nei primi due versi del quarto metro. È nell'aria che si svolge lo scontro tra urla e spari, dove è ancora la forza della natura a determinare sia i modi che gli esiti del combattimento. Nella quarta strofa la lunga pelliccia della bufera attenua ogni urlo. L'uomo urla nella tempesta e spara alla tempesta. Dov'è il nemico?. Chi è il nemico?. A chi si sta urlando?. Perché si sta urlando?. Il manto della neve rallenta l'urlo e desonorizza il suono, che non raggiunge più nessuno. Non si può vedere né sentire anima viva nella tempesta: né il nemico né l'amico. Gli spari vanno a vuoto nella tempesta perché il nemico non sa dove puntare così come l'amico non sa con chi lottare.

Ogni sparo colpisce il metaforico cappotto della bufera di neve, che ferma ogni cosa, anche le fucilate. Il mantello bianco ferma gli amici e i nemici: nello stesso luogo e nello stesso modo soffoca i salvati con un pugno di vento e copre i senzateo con la metaforica stoffa del gelo. Non rimane più nessuno: né il nemico né l'amico. Nell'aria tutto è inghiottito dalla tempesta di neve. Il

gioco violento del vento è riprodotto dal gioco di parole tra i vocaboli *zdlawieni zbawieni*, così come la rigidità del gelo è segnata dall'allitterazione del fonema /r/ in *mrozu* e *nakryci*. La forza della neve e del vento sono espresse dalle metafore *szuba zawiei*, *szynel śnieżycy*, *garścią wiatru* e *plachtą mrozu*, mentre l'antropomorfizzazione del gelo trova la sua espressione nella sinestesia *bezdomnie nakryci*. Si tratta di un ghiaccio che strilla come un uomo dalla ferocia indomita. Mentre il ghiaccio e il vento dominano la terribile battaglia che si consuma tra amici e nemici, l'uso dell'aggettivo *każky* in *każky krok* e del pronome *każky* in *każky jest winny* conduce il lettore tra i palazzi delle città, nei quali tutti si sono addormentati. Gli abitanti vivono tra le pareti domestiche nel sonno più profondo, dove i sensi si sono intorbiditi e i muscoli rattrapiti. Anche se di tanto in tanto vengono strappati dalla sonnolenza con la sosta della macchina di fronte al portone, come sottolinea l'allitterazione del fonema /s/ in *samochód* e *staj*, gli abitanti non vogliono aprire fino in fondo gli occhi.

Każdy krok na schodach i szum windy  
i samochód co staje przed bramą  
ze snu zrywa nas Każdy jest winny  
ale chce by sąsiada zabrano

Ogni passo sulle scale e fruscio di ascensore  
e macchina davanti al portone  
dal sonno ci strappa Ognuno è responsabile  
ma vorrebbe il vicino di casa portato via

I gesti compiuti nei luoghi di passaggio scuotono in parte dal torpore chi li ascolta e sembrano gli unici capaci di squarciare il velo del sopore. Benché i transiti sulle scalinate risvegliano il corpo dei sensi e il passo sulle scale svegli un poco gli assonnati, tutti penseranno a sopravvivere e non avranno cura degli altri come per se stessi. Ogni abitante mostra di essere convinto di vivere in una realtà dolcissima, nella quale le parole *Jelabuga*, *Łubianka* e *Kołyma* si riferiscono a un parco giochi o a un mondo idilliaco, ma non è affatto un mondo così soave. La forma ingannevole delle parole nasconde una realtà di molto dissimile. L'allitterazione del fonema /j/ nelle parole *zgłoski ludzaco lagodne* e *Jelabuga Łubianka Kołyma* narra una realtà diametralmente opposta, dominata dalla tirannia della violenza e della crudeltà umana. Che cosa si nasconde dietro la parola *Jelabuga*?. Che cosa vuole offuscare il termine *Łubianka*?. Che cosa non può essere detto sul vocabolo *Kołyma*?. Ognuna delle parole nasconde qualcosa: un luogo differente ma un'atrocità simile e un sopruso affine. Una brutalità unica, una schiavitù unica, mosse dalla stessa sete. Qualcuno è forzato a svolgere quello che non vuole, qualcun altro è privato dall'essere quello che è, qualcuno è ucciso. La canzone si chiude con le sillabe infantili di *Jelabuga Łubianka Kołyma* e con la ripetizione del

verso *Generalskim złotem błyszczy order* e l'immagine del bambino che gonfia le sue guance rosse. Il brillio della medaglia del generale si nasconde tra le quartine del canto ma apre e chiude a livello tematico ciò che si trova entro i confini del filo spinato e quello che si cela dietro l'abbagliante luccichio dei distintivi. In questo senso nella traduzione mantenere l'ordine originario delle parole ha permesso di restituire alle immagini poetiche la giusta forza icastica. Le sei quartine si distinguono per le frasi concise ed epigrammatiche, ricche di immagini icastiche e forti, quasi polisemiche. Gli enunciati brevi costruiscono non soltanto un ritmo sincopato ma creano anche dei tempi narrativi molto intensi.

I te zgłoski łudząco łagodne  
Jełabuga Łubianka Kołyma  
Generalskim złotem błyszczy order  
dziecko krasne policzki wydyma

E queste sillabe ingannevolmente dolci  
Jełabuga Łubianka Kołyma  
Di generalesco oro brilla la medaglia  
il bambino le rosse guance gonfia

La rima alternata di ciascun verso potenzia questa funzione e dà continuità alle immagini poetiche, che si sviluppano di metro in metro. Dal punto di vista traduttologico è emersa con forza l'assonanza delle rime finali alle quali è stata data l'adeguata importanza. Sebbene nella canzone non ci sia alcun segno di interpunzione, le quartine e la sintassi semplice delle frasi hanno costruito nei singoli versi le pause di senso. In generale le diverse strofe si caratterizzano per l'ampio spazio descrittivo nel quale ogni cosa trova il suo annullamento nella bufera così come nell'inferno umano del filo spinato e delle rivoltelle. Come la tempesta di neve non lascia scampo all'uomo coprendo e avvolgendo amici e nemici sotto lo stesso gelido manto nevoso, così la forza dell'odio arma con le rivoltelle e fa commettere dei crimini. Che cosa si trova dietro il filo spinato?. Che cosa si vede sotto il muro?. Come si sta sulla corda?. Filo spinato, muro e corda disegnano la vita e la morte. Qualsiasi posto si occupi, ci si ritroverà con una rivoltella puntata alla tempia. Come non condannare il linguaggio fisico e ideologico della violenza?. Come rimanere indifferenti a una dolcezza apparente?.

## 9. N.N. rozważa treść słowa “pomiędzy”

Pomiędzy narodzinami a śmiercią  
wiele się może wydarzyć:  
między innymi (którzy są tacy jak ty)  
możesz się nagle obudzić pomiędzy  
sufitem a podłogą pomieszczenia, które  
po jakimś czasie okaże się całą,  
numerem hotelowym, mieszkaniem spółdzielczym  
lub gabinetem dygnitarza;  
możesz się nagle ocknąć  
pomiędzy dwiema ścianami, z których jedna  
powstrzymuje napór stepowej zamieci, a w drugą  
narkotycznymi falami bije luksusowy ocean;  
możesz się nagle obudzić z palcem wskazującym  
wetkniętym pomiędzy “Nowe Drogi” a *Nowy,*  
*wspaniały świat*, stojące obok siebie na półce;  
pomiędzy jedną a drugą wyplatą  
lub menstruacją żony możesz nagle poczuć,  
że czas upływa, a ty się starzejesz;  
możesz się nagle ocknąć pomiędzy zapachem  
dezodorantu z komisu i mroźnym smrodem baraku;  
pomiędzy rokiem 1944  
a 1984  
możesz się nagle zbudzić i poczuć, że wciąż  
jesteś pomiędzy: pomiędzy rodzinnym obiadem  
a zebraniem partyjnym, pomiędzy prześcieradłem  
dziennika, który piszesz w nocy, a kołdrą dziennika,  
który kupujesz rano; pomiędzy prawą ręką, która  
wali w stół pięścią, a lewą, która się podnosi  
jak na sznurku, aby głosować za; pomiędzy ramionami  
nieustannego krzyża, który niesiesz  
we własnym ciele;  
krzyż ci na drogę,  
krzyż ci nad grodem,  
krzyk ci w nagrodę,  
krzyk, z którym się czsem budzisz.

## 9. N.N. considera il contenuto della parola “tra”

Tra le nascite e la morte  
molto può succedere:  
tra gli altri (che sono tali e quali a te)  
ti puoi improvvisamente risvegliare tra  
il soffitto e il pavimento della stanza, che  
dopo un certo tempo si rivela una cella,  
un numero di hotel, un appartamento della cooperativa  
oppure il gabinetto di un dignitario;  
ti puoi improvvisamente destare  
tra due pareti, di cui una  
ferma l'avanzata della bufera delle steppe, e nella seconda  
con narcotiche onde combatte il grandioso oceano;  
ti puoi improvvisamente risvegliare con il dito indice  
che si ficca tra le “Nuove strade” e il *Nuovo,*  
*meraviglioso mondo,* che ti sta accanto sul ripiano;  
tra la prima e la seconda paga  
oppure tra le mestruazioni della moglie puoi improvvisamente sentire,  
che il tempo scorre, e tu invecchi;  
puoi improvvisamente destarti tra l'odore  
del deodorante del komiz e il gelido fetore della baracca;  
tra l'anno 1944  
e il 1984  
puoi improvvisamente svegliarti e sentire, che continuamente  
sei tra: tra il pranzo familiare  
e una riunione di partito, tra il lenzuolo  
del diario, che scrivi di notte, e la coperta del giornale,  
che compri al mattino; tra la mano destra, che  
batte il pugno sul tavolo, e la sinistra, che si rialza  
come su uno spago, per votare a favore di; tra i bracci  
dell'ininterrotta croce, che trasporti  
nel tuo proprio corpo;  
una croce in strada,  
una croce sulla tomba,  
un urlo come premio,  
un urlo, con il quale a volte ti svegli.

In *N.N.* considera il contenuto della parola “tra” il protagonista valuta l’universo della vita di un uomo dalla prospettiva della preposizione tra. Si esamina tutto quello che si trova tra una cosa e l’altra, sia luoghi e atmosfere, che oggetti, situazioni ed eventi. È una visuale molto ampia entro la quale sono contenute molte impressioni visuali. La considerazione di partenza inizia da una constatazione liminare che segna un confine netto tra il mondo dei vivi e quello dei morti. Lo sconosciuto ritiene molto possa accadere tra le nascite e la morte, che accomunano i destini di tutti. C’è lui ma ci sono anche gli altri, tali e quali a lui, perciò quello che succede a lui può accadere anche agli altri. Esiste una sorte comune per N.N. e i suoi connazionali. Si tratta del risveglio improvviso tra gli altri uomini, i quali sono uguali a noi, e tra il soffitto e il pavimento della stanza. Si tratta di scoprire come persino la propria stanza divenga una cella o un numero di hotel, ma anche un appartamento di una cooperativa oppure lo studio di un funzionario.

L’enunciato iniziale *Pomiędzy narodzinami a śmiercią* pone un’affermazione drammatica e indiscutibile. Lo sconosciuto si trova nell’intervallo delle nascite e delle morti, dove possono accadere molte cose. Sebbene la frase nominale sia legata alla successiva *wiele się może wydarzyć*, possiede di per sé una forza autonoma, quasi un messaggio di localizzazione esistenziale. Sono le tante nascite e la morte a segnare il senso. La certezza di “trovarsi tra” è sottolineata dall’allitterazione del fonema /m/, peraltro presente nella preposizione *pomiędzy*. Fin dai primi versi si definisce il topos del “tra”, un luogo molto ampio e multidimensionale, nel quale non è detto l’uomo possa trovare conforto e pace. Si tratta di un luogo che rimanda sempre a un’altra realtà rispetto a quella nella quale si pensa realmente di trovarsi. L’ironia e il sarcasmo si intrecciano nei primi due versi per aprirsi definitivamente a un’ironia maggiore che sconfina nel lirismo dell’iperbole dei versi successivi.

Pomiędzy narodzinami a śmiercią  
wiele się może wydarzyć:  
między innymi (którzy są tacy jak ty)  
możesz się nagle obudzić pomiędzy  
sufitem a podłogą pomieszczenia, które  
po jakimś czasie okaże się celą,

Tra le nascite e la morte  
molto può succedere:  
tra gli altri (che sono tali e quali a te)  
ti puoi improvvisamente risvegliare tra  
il soffitto e il pavimento della stanza, che  
dopo un certo tempo si rivela una cella,

Nel quarto verso si osserva un risveglio improvviso affatto confortevole, che avviene tra il soffitto e il pavimento della stanza. Un luogo angusto si rivela essere in realtà una cella, nella quale i confini sono tracciati dall'altezza e dalla bassezza. Che cos'altro si nasconde tra il soffitto e il pavimento?. Dopo un po' di tempo all'interno di una stanza si può scoprire di trovarsi in realtà in luoghi diversi da quelli in cui si era entrati. Attraverso la breve enumeratio l'autore disvela dove è possibile essere una volta varcata la soglia della porta: un *numerem hotelowym*, un *mieszkaniem spółdzielczym*, e un *gabinetem dygnitarza*. Per quanto breve, l'elenco dei nomi disegna la scala del degrado e del benessere sociale, dalla persona qualunque al dignitario. La stanza può quindi aprirsi a spazi multidimensionali e permettere a chi entra di fare le esperienze più disparate. L'uso del climax crescente nello stesso verso amplifica il messaggio del disagio sociale di queste esperienze.

numerem hotelowym, mieszkaniem spółdzielczym  
lub gabinetem dygnitarza;

un numero di hotel, un appartamento della cooperativa  
oppure il gabinetto di un dignitario;

Dopo la scoperta di ciò che si trova tra l'alto e il basso, si prosegue il viaggio nella stanza tra la parete destra e la parete sinistra, entro le quali si svolge una titanica battaglia con le forze della natura. Il lirismo profuso costituisce un'iperbole foriera di una mistica ironia, nella quale la prima parete è investita dal compito di fermare l'avanzata della bufera delle steppe, mentre il secondo muro combatte il grandioso oceano con onde narcotiche. Che cos'è che avanza?. Che cosa si affronta?. Si può pensare che sia *napór stepowej zamieci* che *luksusowy ocean* rappresentino due metafore. Se la tempesta di neve fa riferimento al mondo della fredda ideologia e ai luoghi nei quali molti soldati sono stati condotti, il grandioso oceano è il mondo del capitalismo lussureggiante, dove ogni cosa è possibile con molto denaro. Sebbene l'immagine poetica raggiunga un lirismo molto elevato, in realtà sta descrivendo la lotta marziale tra due ideologie molto diverse tra loro. La battaglia tra i muri divisorii della camera tra N.N. e i fenomeni naturali suscita una tragica ilarità.

pomiędzy dwiema ścianami, z których jedna  
powstrzymuje napór stepowej zamieci, a w drugą  
narkotycznymi falami bije luksusowy ocean;

tra due pareti, di cui una  
ferma l'avanzata della bufera delle steppe, e nella seconda  
con narcotiche onde combatte il grandioso oceano;

Il risveglio può riguardare anche i singoli arti del corpo di un uomo e di una donna, i quali autonomi dal fisico vanno alla ricerca di un cambiamento profondo della propria vita. Benché si metta in ridicolo la situazione, rimane vivida la triste verità di N.N., il quale frantumato nella sua individualità lascia andare una parte del corpo altrove, alla ricerca della terra promessa. Infatti accade che il dito indice esamini i libri sul ripiano per capire la direzione da prendere e la indichi al risveglio all'uomo e alla donna qualunque. Dove si è posato il dito indice?. Quale soluzione ha trovato?. La soluzione al male di vivere si può trovare appena alzati *z palcem wskazującym wetkniętym pomiędzy "Nowe Drogi" a Nowy, wspaniały świat*. Perché non sfruttare una simile fortuna per migliorare la propria esistenza?. Perché non percorrere tutto quello che c'è tra i due libri?. L'espressione "Nowe Drogi" si riferisce metaforicamente alle future strade assolate del domani, mentre *Nowy spaniały świat* alla futura realtà del domani, ma lo sconosciuto si trova tra le strade e il mondo. Il nuovo meraviglioso mondo sembra trovarsi sul ripiano, molto vicino a N.N. ma lui non riesce a raggiungerlo.

możesz się nagle obudzić z palcem wskazującym  
wetkniętym pomiędzy "Nowe Drogi" a *Nowy*,  
*wspaniały świat*, stojące obok siebie na półce;  
pomiędzy jedną a drugą wypłatą  
lub menstruacja żony możesz nagle poczuć,  
że czas upływa, a ty się starzejesz;

ti puoi improvvisamente risvegliare con il dito indice  
che si ficca tra le "Nuove strade" e il *Nuovo*  
*meraviglioso mondo*, che ti sta accanto sul ripiano;  
tra la prima e la seconda paga  
oppure tra le mestruazioni della moglie puoi improvvisamente sentire,  
che il tempo scorre, e tu invecchi;

Le dita indicano a chi si è risvegliato che la sua vita può percorrere finalmente nuove strade nel nuovo mondo ma lo sconosciuto non riesce a camminare per le strade nuove del meraviglioso nuovo mondo, perché forse non ha ben compreso le parole magiche che sono state insegnate. Le sospensioni che emergono dall'uso dell'enjambement tra *z palcem wskazującym* e *wetkniętym*, e tra *Nowy* e *wspaniały*, mettono in evidenza la magia del dito indice che scorre sul "Nuovo Mondo". L'ironia dei versi si dilegua gradatamente e lascia lo spazio a una riflessione, dove l'anafora della preposizione *pomiędzy* introduce il concetto dello scorrere del tempo, scandito dalla prima e dalla seconda paga. N.N. alzandosi al mattino tra le paghe scopre di continuo la fatica di raggiungere il salario e l'insoddisfazione della paga, ma anche l'insofferenza verso il proprio lavoro. Può accadere lo stesso tra la ciclicità della propria moglie. Come evidenza l'uso marcato dall'allitterazione del

fonema /ż/ in *żony możesz* e del fonema /f/ in *poczuć, że czas*, a N.N. si possono acuire i sensi tra le mestruazioni della propria moglie così da sentire meglio il tempo che passa. Infatti il protagonista ha compreso che tutto è transitorio e tutto può cambiare perché ha scoperto l'effetto collaterale del processo di mutamento, l'invecchiamento. Lo sconosciuto ha scoperto che anche gli spazi tra le cose sono abitati e sta cominciando a riappropriarsi dei suoi sensi, i quali gli riservano diverse sorprese. N.N. considera di essere bloccato in un risveglio maleodorante tra l'odore del deodorante *komis* e il fetore gelido della baracca. Tanto l'effluvio del deodorante *zapachem dezodorantu z komisu* quanto il lezzo freddo *mroźnym smrodem baraku* rimandano a un mondo nauseante, monocromatico per tutti, che pervade non soltanto gli organi della vista ma anche dell'olfatto.

L'odore del sudiciume è talmente pervasivo e ripugnante da indurre l'autore a marcare il concetto con l'allitterazione del nesso /mr/ in *mroźnym smrodem*, che crea un gioco di parole. Lo sconosciuto è intrappolato tra l'anno 1944 e l'anno 1984 e svegliandosi improvvisamente, sente di rivivere sempre le stesse scene. N.N. dopo aver valutato le polarità entro le quali può venire a trovarsi l'uomo qualunque, passa rapidamente in rassegna con un elenco i contesti privati e sociali nei quali è coinvolto, ma anche le azioni delle mani. È l'anadiplosi *pomiędzy: pomiędzy* a sottolineare l'incubo della ripetitività delle cornici quotidiane. Trovarsi sempre tra due cose, due situazioni o due ambienti diversi crea non soltanto disorientamento ma anche instabilità continua. N.N. vive quotidianamente il dramma persino quando si trova in famiglia, un contesto teoricamente informale e affettivo, o quando prende parte alle riunioni pubbliche di partito, informali e forse anaffettive. La giornata può essere definita anche dal giornale, come è espresso dalla parola *dziennika*, la quale segna l'inizio e la fine del verso.

możesz się nagle ocknąć pomiędzy zapachem  
dezodorantu z komisu i mroźnym smrodem baraku;  
pomiędzy rokiem 1944  
a 1984

możesz się nagle zbudzić i poczuć, że wciąż  
jesteś pomiędzy: pomiędzy rodzinnym obiadem  
a zebraniem partyjnym, pomiędzy prześcieradłem  
dziennika, który piszesz w nocy, a kołdrą dziennika,

puoi improvvisamente destarti tra l'odore  
del deodorante del *komiz* e il gelido fetore della baracca;  
tra l'anno 1944  
e il 1984

puoi improvvisamente svegliarti e sentire, che continuamente  
sei tra: tra il pranzo familiare  
una riunione di partito, tra il lenzuolo  
del diario, che scrivi di notte, e la coperta del giornale,

Gli arti possono trovarsi a comunicare in modo contrapposto per cui la mano destra può dimostrare il suo disappunto con un pugno sul tavolo, mentre la sinistra si rialza in modo atletico per votare a favore. L'incisività e l'aggressività della mano destra sono marcate dall'allitterazione del fonema /w/ in *wali w stół pięścią, a lewą*. Invece l'amabilità e l'elasticità della mano sinistra è spiegata con una similitudine *jak na sznurku*. Accade non soltanto di vivere tra i bracci di una croce ininterrotta, quasi come Gesù Cristo nel Venerdì Santo, ma anche di portare dentro il proprio corpo la medesima pena. La portata divina può non risultare comprensibile immediatamente, ma è certo si tratti di un fardello pesante. Sebbene la croce spezzata fosse un elemento di tortura nell'antichità, la croce che porta l'uomo qualunque è diversa. La croce ininterrotta è motivo di speranza. Infatti come sottolinea l'anafora della parola *krzyż* soltanto la croce può permettere di andare in strada oppure sopra la tomba.

który kupujesz rano; pomiędzy prawą ręką, która  
wali w stół pięścią, a lewą, która się podnosi  
jak na sznurku, aby głosować za; pomiędzy ramionami  
nieustannego krzyża, który niesiesz  
we własnym ciele;  
krzyż ci na drogę,  
krzyż ci nad grodem,  
krzyk ci w nagrodę,  
krzyk, z którym się czsem budzisz.

che compri al mattino; tra la mano destra, che  
si batte il pugno sul tavolo, e la sinistra, che si  
rialza come su uno spago, per votare a favore di; tra i bracci  
dell'ininterrotta croce, che trasporti  
nel tuo proprio corpo;  
una croce in strada,  
una croce sulla tomba,  
un urlo come premio,  
un urlo, con il quale a volte ti svegli.

Che cosa produrrà il portare nel proprio corpo una croce ininterrotta?. Che cosa si potrà ottenere da questa croce?. L'anafora del vocabolo *krzyk* negli ultimi due versi è la risposta. Il pesante fardello consentirà all'uomo qualunque di poter urlare, il premio di poter usare la sua voce almeno per gridare, perlomeno al mattino. I trentacinque versi della poesia portano il lettore alla drammatica verità di N.N. Il trovarsi di continuo tra le cose conduce lo sconosciuto all'urlo finale e alla trasformazione in croce del suo corpo, conseguenza ontologica dell'essere tra. La preposizione tra ha delimitato i punti esistenziali entro i quali l'uomo qualunque può vivere socialmente. Il cubo multidimensionale nel quale N.N. vive non corrisponde a dei momenti piacevoli della sua vita

poiché è un luogo fisico e metafisico angusto, ripetitivo e squallido. La sua vitalità è assente e non si esprime se non con urlo finale che dimostra tutta la sua paura di trovarsi in un incubo reale dal quale non si sveglierà mai. Lo sconosciuto non è in grado di allontanarsi dalla dimensione tra le cose, “spazio calpestato da altri e compresso”, se non in croce.

## 10. N.N. przegląda czasopisma ilustrowane

Czytając dla zabicia czasu oraz  
nieprzyjemnych myśli “Kraj Rad” i “Żyjmy dłużej”,  
dwa czasopisma higieniczne, które łatwo  
znaleźć w każdym polskim domu i miejscu publicznym  
(u fryzjera, w poczekalni dentysty, w klozecie,  
jakkolwiek papier “Kraju Rad” jest stanowczo  
za dobry na to), można znacznie  
poszerzyć swoje horyzonty:  
można przeczytać, e w Raju Krat, tj. przepraszam,  
w Kraju Rad ludzie żyją dłużej,  
albowiem ich zdrowiu sprzyja świeże powietrze wolności;  
można również przeczytać, że Kraj-Rab, tj. przepraszam,  
Kraj Rad pełen jest ludzi pragnących żyć  
jeszcze dłużej  
i w związku z tym wybierających się masami w okolice  
o jeszcze świeższym i mroźniejszym powietrzu:  
przenosiły się tam nawet całe narody.  
Z kolei czasopismo “Żyjmy dłużej” udziela krajowi  
rad dotyczących właściwego sposobu oddychania  
świeżym powietrzem wolności:  
gdyby było zbyt mroźne, należy po prostu  
wstrzymać oddech aż do najbliższej odwilży,  
zaś osobnikom słabszym aplikować sztuczne oddychanie.  
Sprawa jest prosta. Zatem  
żyjmy dłużej w kraju rad,  
drżymy dłużej w raju krat,  
w kraju radosnym i mroźnym.

## 10. N.N. dà un'occhiata alla rivista illustrata

Leggendo per ammazzare il tempo nonché spiacevoli pensieri “Paese Felice” e “Viviamo più a lungo”, due riviste igieniche, che sono facili da trovare in ogni casa polacca o luogo pubblico (dal parrucchiere, nella sala d’attesa del dentista, nella latrina, comunque sia la carta del “Paese Felice” è decisamente troppo buona per questo), si può significativamente allargare i propri orizzonti: si può leggere, che nel Paradiso dei Fili di Ferro, ossia mi scuso, nel Paese Felice la gente vive più a lungo, dato che alla loro salute è favorevole il vivo vento della libertà; si può anche leggere, che il Paese-Schiavo, ossia mi scuso, il Paese Felice è pieno di gente che desidera vivere ancora più a lungo e per questo motivo che le masse si muovono nei dintorni d’aria ancora più fresca e gelida: si erano trasferite là persino le nazioni intere. Poi la rivista “Viviamo più a lungo” offre al paese consigli riguardanti il modo appropriato di respirare l’aria pulita della libertà: se fosse troppo gelido, bisognerebbe semplicemente trattenere il respiro fino al prossimo disgelo, invece agli individui più deboli somministrare la respirazione artificiale. La questione è semplice. Quindi viviamo più a lungo nel paese felice, fremiamo più a lungo nel paradiso dei fili di ferro, nel paese lieto e gelido.

Lo sconosciuto in *N.N. dà un'occhiata alla rivista illustrata* legge alcune riviste di interesse nazionale per trascorrere il tempo e per non abbandonarsi a pensieri spiacevoli. I primi rotocalchi che gli capitano tra le mani sono due periodici chiamati “Paese Felice” e “Viviamo più a lungo”, i quali si possono trovare ovunque. Si tratta di testate giornalistiche rivolte a tutti che offrono non soltanto dei dati per dimostrare il livello di benessere raggiunto ma anche dei consigli utili per vivere meglio. Non si tratta di proporre una banale attività respiratoria bensì di ispirare ed espirare l'aria pulita della libertà. Tutti i residenti sembra abbiano gli stessi diritti perciò ogni cittadino può decidere le modalità migliori per vivere. In effetti la longevità sembra interessare tutto il paese e testimoniare il buon livello di salute generale degli abitanti. La libertà che aleggia su tutto e tutti appare l'ingrediente fondamentale che permette tutto questo. Nella poesia la naturalezza con la quale sono affrontate alcune tematiche come la longevità, la salute e la libertà è dissimulata, ma i titoli delle testate, così come molti versi, mostrano esplicitamente l'assurdità e l'esagerazione di alcune dichiarazioni.

N.N. giunge a conclusioni ironiche leggendo i rotocalchi illustrati nei quali sono profusi molti consigli sulla modalità corretta di respirare. Il gerundio iniziale del testo poetico rivela come il protagonista affronta le verità igieniche dei periodici, mentre l'allitterazione del fonema /cz/ in *zabicia czasu* manifesta l'ironia dell'attività del leggere. L'enjambement tra *oraz* e *nieprzyjemnych* crea un effetto di sorpresa e di aspettativa nel lettore, che viene subito smorzato appena si scopre di quali rotocalchi si tratti. Le due riviste “Paese Felice” e “Viviamo più a lungo” sono considerate igieniche perché permettono ai lettori non soltanto di sentirsi puliti interiormente ma anche di pensare in modo chiaro con dei dati numerici precisi. Si tratta di riviste facili da trovare in casa, ma come ci ricorda l'enjambement tra *łatwo* e *znaleźć* sono anche riviste facili da leggere. Si possono trovare i periodici igienici in qualsiasi posto.

Czytając dla zabicia czsu oraz  
nieprzyjemnych myśli “Kraj Rad” i “Żyjmy dłużej”,  
dwa czasopisma higieniczne, które łatwo  
znaleźć w każdym polskim domu i miejscu publicznym  
(u fryzjera, w poczekalni dentysty, w kłozecie,

Leggendo per ammazzare il tempo nonché  
spiacevoli pensieri “Paese Felice” e “Viviamo più a lungo”,  
due riviste igieniche, che sono facili  
da trovare in ogni casa polacca o luogo pubblico  
(dal parrucchiere, nella sala d'attesa del dentista, nella latrina,

I luoghi pubblici nei quali è possibile reperire le riviste trovano una parentesi esplicativa, spezzata dall'enjambement tra *publicznym* e *można*, nella quale si menziona sia la parrucchiera e la sala d'attesa che la latrina. Si nomina tanto luoghi votati alla bellezza estetica quanto spazi fisiologici degradati. All'interno della parentesi l'enjambement tra *stanowczo* e *za dobry* sottolinea quanto l'uso della carta da giornale per le regolari funzioni fisiologiche sia però improprio ed esagerato perché è di buona qualità. L'ironia e il sarcasmo si manifestano ancora più apertamente dichiarando che attraverso la lettura delle due riviste igieniche ognuno sarà in grado di allargare i propri orizzonti. Lo scenario che si profila al lettore medio non è così ampio come la rivista fa credere. L'enjambement tra *znacznie* e *poszerzyć* ricorda come i confini di ferro non si possano superare mai anche se nelle riviste si fa credere di vivere in un paese libero.

jakkolwiek papier "Kraju Rad" jest stanowczo  
za dobry na to), można znacznie  
poszerzyć swoje horyzonty:

comunque sia la carta del "Paese Felice" è decisamente  
troppo buona per questo), si può significativamente  
allargare i propri orizzonti:

Tra i diversi articoli si scopre che nel suo paese la gente vive più a lungo grazie al clima di libertà presente. Il paese natale di N.N. assume il nome *Kraj Rad* alludendo alla presenza del filo spinato che circonda la sua terra. L'uso del nome in senso antifrastico ricorda con amara ironia l'assenza di libertà nel luogo in cui vive ed è cresciuto. Il paese di N.N. all'estero è conosciuto o visto come un paese florido nel quale si è realizzato un miracolo ma in realtà è vissuto da molti abitanti come il *Raj Krat* perché è un patimento esistere in un tale contesto. Si può percepire il vento scorrere tra le parole *albowien ich zdrowiu sprzyja świeże powietrze wolności* attraverso l'allitterazione del fonema /w/, che allo stesso tempo rende ironico il messaggio finale. La metafora del vivo vento della libertà stride con il contenuto profondo del verso, che annuncia dal canto suo l'assenza completa di aria. Respirare l'aria della libertà significa non respirare affatto nel Paese Felice.

albowiem ich zdrowiu sprzyja świeże powietrze wolności;  
można również przeczytać, że Kraj-Rab, tj. przepraszam,  
Kraj Rad pełen jest ludzi pragnących żyć  
jeszcze dłużej

dato che alla loro salute è favorevole il vivo vento della libertà;  
si può anche leggere, che il Paese-Schiavo, ossia mi scuso,  
il Paese Felice è pieno di gente che desidera vivere  
ancora più a lungo

Non tutti gli abitanti desiderano vivere più a lungo in un paese nel quale sono dominati totalmente dalle scelte di pochi. In riferimento a questo il secondo nome che NN. dà in un lapsus linguae al suo paese è *Kraj Rad*. Le parole *Rad* e *Rab* si confondono e si prestano ai giochi di parole con le consonanti finali. La paronomasia dei due vocaboli svela l'esistenza di una realtà di facciata, molto deprimente, che si chiama "Paese Felice" e una reale che si chiama "Paese Schiavo". Tuttavia nella rivista si legge che le persone vogliono esistere ancora più a lungo e per conseguire questo scopo vitale si trasferiscono nei dintorni di luoghi ancora più freddi. Il gelo è molto ambito e desiderato, come suggerisce il gioco sillabico tra i fonemi /ś/, /ź/ e /rz/ in *o jeszcze świeższym i mroźniejszym powietrzu*. L'ironia che si insinua di verso in verso raggiunge il suo apice quando lo sconosciuto ricorda che tale caratteristica risulta essere un obiettivo anche per gli abitanti degli altri paesi tanto che intere nazioni decidono di spostarsi nel paese di N.N.

i w związku z tym wybierających się masami w okolice  
o jeszcze świeższym i mroźniejszym powietrzu:  
przenosiły się tam nawet całe narody.  
Z kolei czasopismo "Żyjmy dłużej" udziela krajowi  
rad dotyczących właściwego sposobu oddychania  
świeżym powietrzem wolności:  
gdyby było zbyt mroźne, należy po prostu  
wstrzymać oddech aż do najbliższej odwilży,

e per questo motivo che le masse si muovono nei dintorni  
d'aria ancora più fresca e gelida:  
si erano trasferite là persino le nazioni intere.  
Poi la rivista "Viviamo più a lungo" offre al paese  
consigli riguardanti il modo appropriato di respirare  
l'aria pulita della libertà:  
se fosse troppo gelido, bisognerebbe semplicemente  
trattenere il respiro fino al prossimo disgelo,

Se l'allusione alla presenza della dittatura si nasconde tra le parole *całe narody*, la metafora dell'aria pulita della libertà ricorda in senso antifrastico la sua completa assenza nel contesto dittatoriale nel quale vive lo sconosciuto. I periodici in ogni caso danno anche dei consigli su come utilizzare al meglio l'aria. Tra i tanti suggerimenti offerti nella rivista "Viviamo più a lungo" ci sono delle preziose indicazioni per respirare. Se si mantiene la lettura metaforica dell'aria come il vivo vento della libertà si legge che il giornalista, nel caso la libertà venga congelata, consiglia di trattenersi e aspettare fino al prossimo disgelo. L'eventualità grottesca è marcata dall'allitterazione del fonema /y/ in *gdyby było zbyt mroźne, należy*. Invece per chi è debole fisicamente si propone di vivere una libertà decisa da altri. Quest'ultimo deve infatti ricorrere tassativamente alla respirazione artificiale.

L'antitesi del messaggio esprime forza e vivacità con il gioco articolatorio dei fonemi /ś/, /s/ e /sz/ in *zaś osobnikom słabszym aplikować sztuczne oddychanie*. Allo stesso tempo emerge l'idea di quanto efficace e utile possa essere respirare da una macchina. Dietro la parola respirazione artificiale si nasconde la generosa figura della dittatura che provvede a far respirare uomini e donne deboli. Se l'autore ha deciso di conferire l'espressione "respirazione artificiale" all'intera raccolta si può pensare che l'intero paese non riuscisse più a respirare. Nonostante ciò, la questione della respirazione si chiude con la forza della facezia dello slogan finale dove le consonanti si prestano a un calembour sfrenato e irriverente. La situazione risulta ridicolmente semplice come evidenzia l'uso umoristico dei nessi consonantici /spr/ e /pr/ in *Sprawa jest prosta*. Non è possibile avere problemi respiratori in un paese così avanzato e felice.

zaś osobnikom słabszym aplikować sztuczne oddychanie.  
Sprawa jest prosta. Zatem

invece agli individui più deboli somministrare la respirazione artificiale.  
La questione è semplice. Quindi

Anche se l'autore chiosa le sue letture affermando quanto non rimanga altro da fare se non vivere più a lungo in un paese soddisfatto, i giochi fonemici tra /z/ e /ż/ in *Zatem żyjemy dłużej w kraju rad* ricordano quanto sia in realtà assurdo e malinconico vivere in una realtà deformata e alterata da un unico messaggio accettato. I giochi fonemici continuano nella dichiarazione finale *drżyjemy dłużej w raju krat, w kraju radosnym i mroźnym* e rivelano quanto in realtà gli abitanti debbano subire. La simmetria testuale tra *rad* e *krat* mette in evidenza la paronomasia delle parole e la facile deriva del significato *rad*. Quest'ultimo nome si fonde e si confonde nella poesia con la parola monosillabica *rab* ed è assonante al vocabolo *krat*. Nel calembour si manifesta la triste verità dello sconosciuto e dei suoi connazionali.

Sprawa jest prosta. Zatem  
żyjemy dłużej w kraju rad,

La questione è semplice. Quindi  
viviamo più a lungo nel paese felice,

Nel tradurre le varie denominazioni di *Kraj Rad* e l'assonanza tra *Kraj Rad* e *Kraj Krat*, oppure l'allitterazione combinatoria di kra- in *Kraj Krat* si è deciso di mantenere il contenuto corrispondente delle parole rendendole *paese felice* e *paese dei fili di ferro*, evidenziando la loro forma fonetica attraverso la ripetizione del fonema /f/. È stata data importanza tanto al significato quanto all'aspetto fonetico delle parole. Le denominazioni del paese di origine dello sconosciuto

costituiscono delle chiavi di lettura fondamentali per l'intero testo poetico. Le due denominazioni per lo stesso paese attraversano i ventisette versi, ricchi di calembour, lapsus linguae e riflessioni. La corrispondenza adeguata tra i due codici linguistici ha consentito al messaggio profondo del testo di emergere attraverso preposizioni, connettivi e messaggi slogan.

żyjemy dłużej w kraju rad,  
drżymy dłużej w raju krat,  
w kraju radosnym i mroźnym.

viviamo più a lungo nel paese felice,  
fremiamo più a lungo nel paradiso dei fili di ferro,  
nel paese lieto e gelido.

Lo sconosciuto si trova a vivere due livelli di realtà: la verità profusa dalla stampa di massa e la sua verità quotidiana. La prima è ridondante e autoreferenziale, mentre la seconda è pervasa dalla prima. La pervasività sottrae spazio individuale e riflessioni personali perché tutti devono pensare e autoconvincersi di vivere nel paese migliore possibile. N.N. ha dato un'occhiata alle riviste illustrate, ritenute le più igieniche. Come mai un settimanale o un mensile deve avere proprio tale caratteristica?. Che cosa si nasconde dietro l'essere igienici?. Non si tratta propriamente dell'igiene legata alla salute ma piuttosto del controllo igienico sul pensiero delle masse. I pochi vogliono che le masse pensino e sentano in un unico modo e dimentichino e cancellino igienicamente quello che non serve. Per la stampa il filo spinato non esiste, così come la schiavitù politica e culturale che attraversa il suo paese. N.N. sa di vivere in queste pericolose illusioni.

Tanto più un abitante crede alle verità della stampa quanto più diviene accettabile e "igienico". Il suo pensiero è stato intimamente condizionato a credere ciecamente di pensare senza pensieri. Il contenuto che conta è fornito dalle due riviste illustrate più diffuse e affermate del paese: "Paese Soddisfatto" e "Viviamo più a lungo". Si deve ragionare entro i temi affrontati dalle due riviste e non è possibile uscire dal canone comune prestabilito. N.N. però si è risvegliato e sa che cosa si nasconde dietro i camuffamenti delle parole, dietro le quali si nascondono i pochi. Lo sconosciuto conosce il filo spinato e gli orizzonti ristretti del suo paese; sa che non si riesce a respirare l'aria gelida e soprattutto quanto non si viva in condizioni del genere. Che cosa devono fare per sopravvivere i suoi abitanti?. N.N. e i suoi connazionali non possono decidere come dovranno respirare ma lo sconosciuto dopo essersi risvegliato ha imparato a sopravvivere con ironia pungente. Anche se non si può respirare si può sempre sorridere sembra comunicarci l'autore mentre prende le distanze dai consigli e dai ridondanti titoli e dati della stampa.

## 11. N.N. zaczyna zadawać sobie pytania

Mówić językiem, w którym słowo “bezpieczeństwo”  
budzi dreszcz grozy, słowo “prawda” jest  
tytułem gazety, słowo “wolność” i  
“demokracja” podlegają służbowo  
generałowi policji;  
jak to się stało, żeśmy się zaczęli  
w to bawić? W te igraszki słów? W te kalambury,  
przejęzyczenia, odwrócenia sensu,  
w tę lingwistyczną poezję?

Życ w czasach wypełnionych nieustannym mruganiem,  
puszczaniem perskiego oka, wskazywaniem palcem  
w górę (cóż ja mogę poradzić,  
sam pan rozumie), poklepywaniem po kolanie  
pod stołem prezydialnym (prywatnie wam współczuję,  
towarzyszu), kordialnymi uściskami  
wczorajszych donosicieli;  
cóż się właściwie dzieje z nami, że się w to  
wciąż bawimy? W te rytualne gesty, porozumiewawcze  
miny? W te zabawy ruchowe na nieświeżym powietrzu,  
w tę gimnastykę artystyczną?

Życ na obszarze (słusznie nazywanym “naszym  
obozem”), gdzie jedzenie mięsa  
w świetle najnowszych badań okazuje się  
niezdrowe, gdzie każdy wzrost cen oznacza  
wzrastający dobrobyt, gdzie wszystkiemu winni są Żydzi,  
których nie ma (większość załatwił gaz, resztę w ćwierć wieku później  
gazety); gdzie jak w Atenach kwitną akademie  
policyjne i gdzie kartkę do urny wrzuca,  
nawet na nią nie patrząc, prawie 100% narodu,  
łącznie z chorymi w szpitalach, więźniami  
i niektórymi zmarłymi;  
co nas właściwie zmusza, abyśmy się w to  
ciągle bawili? W te zagadki logiczne? W te wszystkie  
błyskotliwe paradoksy? W te rozrywki  
umysłowe? Co?

## 11. N.N. comincia a farsi domande

Parlare in una lingua, in cui la parola “sicurezza”  
suscita un brivido di orrore, la parola “verità” è  
il titolo del giornale, la parola “libertà” e  
“democrazia” dipendono ufficialmente  
da un generale della polizia;  
com’è successo che abbiamo cominciato  
a giocare così? In questi giochi di parola? In queste calembour,  
lapsus linguae, inversioni di senso,  
in questa poesia linguistica?

Vivere in tempi pieni di costante luccichio,  
di strizzatine d’occhio, di additamento  
in alto (che cosa posso consigliare,  
da solo signore lo capisce), con una pacca al ginocchio  
sotto il tavolo presidenziale (privatamente vi compatisco,  
compagno), con le cordiali strette  
dei delatori di ieri;  
che cosa avviene esattamente tra noi, che a questo  
di continuo giochiamo? In queste rituali espressioni, comprensive  
smorfie? In questi giochi di movimento nell’aria stantia,  
in questa ginnastica artistica?

Vivere nel territorio (giustamente chiamato il “nostro  
blocco”), dove il mangiare carne  
alla luce delle nuovissime ricerche risulta  
insano, dove ogni crescita dei prezzi significa  
crescente agiatezza, dove per tutti i colpevoli sono gli Ebrei,  
che non ci sono (la maggioranza sistemati dal gas, il resto nel quarto di secolo più tardi  
dai giornali), dove come ad Atene fioriscono le accademie  
di polizia e dove la scheda nell’urna si butta,  
persino non guardandola, quasi il 100% della nazione,  
inclusi i malati negli ospedali, con i detenuti  
e alcuni morti;  
che cosa propriamente ci costringe, in questo  
ancora ad intrattenerci? In questi giochi logici? In tutti questi  
brillanti paradossi? In questi giochi  
mentali? Che cosa?

In *N.N. comincia a farsi domande* il protagonista si è accorto che non tutto è come viene raccontato perché sente delle incongruenze. La coscienza di N.N. si è risvegliata e nota di parlare una lingua a lui estranea perché non la riconosce più come sua. Le parole non hanno lo stesso significato di prima, ne hanno un altro. I vocaboli di rilievo pubblico si sono svuotati del loro senso originario e hanno assunto altri significati. N.N. avverte i giochi di potere che li hanno originati e si chiede come sia stato possibile. Il non noto sconosciuto osserva la realtà circostante e riflette sulle parole e i fatti che lo circondano. In conseguenza di ciò si insinuano in lui dei dubbi, che prendono la forma di domande. Il contesto storico-politico nel quale il protagonista vive è dominato dagli slogan pervasivi e dal subdolo camuffamento del linguaggio. Si tratta di un gioco pericoloso che ha travolto l'intero paese non soltanto in acrobazie linguistiche ma anche politiche. La pesantezza e l'assurdità dei funambolismi di parte così come la dissimulazione farsesca del potere si possono percepire soltanto dopo essersi risvegliati.

N.N. comprende le crepe del linguaggio pubblico e la vacuità delle parole perché hanno assunto dei significati che si discostano molto da quelli che utilizzava un tempo. Lo sconosciuto comincia a porsi delle domande perché nella lingua in cui parla il vocabolo "sicurezza" causa un brivido di terrore anziché un sollievo di tranquillità. La maschera del vero sulle parole d'uso comune ha permesso agli agenti di polizia di essere proprietari di un bene comune come la sicurezza e la democrazia. Lo sconosciuto vuole capire che cosa costringa tutti a intrattenersi in questo passatempo pieno di giochi logici e di brillanti paradossi. N.N. desidera comprendere che cosa obblighi tutti a darsi ai giochi mentali perché non ne intravede le ragioni profonde quanto piuttosto un elaborato modo per far svolgere ginnastica alle parole. La lingua nella quale parla lo sconosciuto si sta esercitando a pronunciare la parola *bezpieczeństwo* riferendosi a un altro significato. Se sicurezza prima dell'avvento della dittatura significava libertà e cura della comunità ora ha assunto il significato di 'controllo totale' come ricorda la funzione antifrastica dell'allitterazione dei fonemi /w/ e /m/ in *Mówić językiem, w którym słowo "bezpieczeństwo"*.

Mówić językiem, w którym słowo "bezpieczeństwo"  
budzi dreszcz grozy, słowo "prawda" jest  
tytułem gazety, słowo "wolność" i  
"demokracja" podlegają służbowo  
generałowi policji;

Parlare in una lingua, in cui la parola "sicurezza"  
suscita un brivido di orrore, la parola "verità" è  
il titolo del giornale, la parola "libertà" e  
"democrazia" dipendono ufficialmente  
da un generale della polizia;

Nella vita di tutti i giorni chiunque nel suo paese vive con estremo terrore la parola perché in concreto significa il controllo assoluto della loro vita. Al cittadino medio non resta che farsi attraversare da un brivido di orrore non appena ascolta la parola o vede un addetto alla “sicurezza” interessarsi alla sua persona. La parola “*prawda*” è un nome proprio e non significa nulla come ricorda il verso *slowo “prawda”*. Tuttavia il vocabolo è adatto a riempire il titolo del giornale e a far credere che negli articoli troveranno la verità assoluta su ogni argomento e questione. Allo stesso tempo le parole “*wolność*” e “*demokracja*” sono gestite da un generale della polizia, e come fa notare la catena di significato delle ultime parole dei primi cinque versi “sicurezza, verità e democrazia sono ufficialmente della polizia”. Se nella parte iniziale della prima strofa si presenta la situazione reale nella quale N.N. vive, la seconda parte è dedicata alle domande. Se gli occhi di N.N. vedono e registrano contraddizioni, ora la sua coscienza interroga e formula delle domande.

La “nuova realtà” non si realizza nella vita dei singoli ma nella lingua, nella quale emerge tutta la vacuità e la brutalità del controllo esercitato dal potere. N.N. sonda la nuova realtà linguistica e coglie i giochi affatto innocui della lingua. Lo sconosciuto sta comprendendo in profondità che cosa occultano le parole: sa vedere il vuoto nascosto dietro i vocaboli. Gli scherzi linguistici tra il fonema /s/, /ś/ e /ż/ nella domanda *jak to się stało, żeśmy się zaczęli w to bawić?* introducono l’ascoltatore nel gioco stesso dal quale N.N. vuole affrancarsi. L’utilizzo delle freddure, dei lapsus linguae e delle inversioni di senso sta generando il fenomeno della poesia linguistica. Le tre domande della seconda parte della prima strofa non presentano enjambement ma se si uniscono la prima e l’ultima parola del metro compare la domanda *żeśmy się zaczęli poezję?* come per chiedersi se usufruire di tutti i giochi linguistici costituisca in sé creare poesia. La poesia costituisce in sé anche un ragionamento sulle cause che hanno portato alla comparsa della poesia linguistica.

jak to się stało, żeśmy się zaczęli  
w to bawić? W te igraszki słów? W te kalambury,  
przejęzyczenia, odwrócenia sensu,  
w tę lingwistyczną poezję?

com’è successo che abbiamo cominciato  
a giocare così? In questi giochi di parola? In queste calembour,  
lapsus linguae, inversioni di senso,  
in questa poesia linguistica?

È la prima volta che nella raccolta poetica appare la dicitura *lingwistyczną poezję* in riferimento non soltanto al contesto culturale e politico ma anche sociale. C’è una realtà formale

dove ogni cosa appare sontuosa e una verità drammatica nascosta tra il costante luccichio e gli additamenti in alto. I giochi acrobatici tra le persone e le idee si riverberano sul piano linguistico perciò in *Życ w czasach wypełnionych nieustannym mruganiem, puszczeniem perskiego oka* appare già la fusione tra il comportamento e il linguaggio invalso nel contesto sociale dello sconosciuto. Il significato delle strizzatine d'occhio è chiaro a N.N. ma molto meno ad altri tanto che il protagonista si trova a spiegare gli stravaganti atteggiamenti. Nel testo il commento dello sconosciuto è affidato alla parentesi, che non soltanto si presenta in tono ironico ma sembra un vero e proprio dialogo tra l'autore e il ricevente.

Życ w czasach wypełnionych nieustannym mruganiem,  
puszczeniem perskiego oka, wskazywaniem palcem  
w górę (cóż ja mogę poradzić,  
sam pan rozumie), poklepywaniem po kolanie  
pod stołem prezydyjnym (prywatnie wam współczuję,  
towarzyszu), kordialnymi uściskami  
wczorajszych donosicieli;

Vivere in tempi pieni di costante luccichio,  
di strizzatine d'occhio, di additamento  
in alto (che cosa posso consigliare,  
da solo signore lo capisce), con una pacca al ginocchio  
sotto il tavolo presidenziale (privatamente vi compatisco,  
compagno), con le cordiali strette  
dei delatori di ieri;

Invece la pacca al ginocchio del compagno sotto il tavolo presidenziale suscita in N.N. molto sconforto tanto che sente il bisogno di esprimere compassione e vicinanza emotiva in privato. Nel testo poetico la battuta privata di N.N. al suo compagno si trova entro una parentesi, come a mostrare anche a livello testuale quanto non sia possibile tenere conversazioni private in pubblico. C'è una formalità molto rigida che va rispettata non soltanto in nome del partito ma anche in nome del decoro perciò i sentimenti e le spiegazioni non fanno parte della vita pubblica e sociale. Si tratta d'altra parte anche dei tempi in cui le cordiali strette di mano si stringono con i delatori di un tempo perciò l'intesa deve essere sincera. L'elasticità sociale si manifesta con la ripetizione del fonema /p/ in *poklepywaniem po kolanie pod stołem prezydyjnym (prywatnie wam współczuję, towarzyszu)*. Benché la rigidità sia richiesta, la flessibilità è la caratteristica primaria nascosta più importante.

Se uniamo le parole senza enjambement della prima parte della seconda strofa emergono le parole *wskazywaniem palcem, po kolanie, e kordialnymi uściskami*, dal quale si evince il messaggio "l'additamento al ginocchio con le strette di ieri". Ad ogni modo è stato raggiunto un accordo impensabile quindi N.N. si chiede come sia stato possibile intrattenersi tutto il tempo a

strizzarsi l'occhio e a darsi le pacche sotto i tavoli. Lo sconosciuto vuole capire come mai si sono originate e diffuse tra di loro le espressioni d'intesa e di contegno. N.N. non vuole abbandonarsi all'aria stantia che ha prodotto la ginnastica artistica delle parole così cerca delle spiegazioni. L'anafora della preposizione *w* è disegnata ad arte nel testo poetico originale come in *W te rytualne gesty*, *W te zabawy ruchowe*, *w tę gimnastykę* e rende anche a livello visivo il climax dell'assurdo.

cóż się właściwie dzieje z nami, że się *w* to  
wciąż bawimy? *W* te rytualne gesty, porozumiewawcze  
miny? *W* te zabawy ruchowe na nieświeżym powietrzu,  
*w* tę gimnastykę artystyczną?

che cosa avviene esattamente tra noi, che a questo  
di continuo giochiamo? In queste rituali espressioni, comprensive  
smorfie? In questi giochi di movimento nell'aria stantia,  
in questa ginnastica artistica?

N.N. vive anche nel territorio nel quale mangiare carne risulta insano alla luce delle più recenti scoperte scientifiche. Il verbo *Żyć* si ripete uguale al primo verso della seconda strofa e crea l'anafora dell'azione del vivere. Si vive davvero in tempi di costante luccichio in cui non mangiare carne è sano?. La ripetizione del verbo vivere definisce in modo antifrastico l'azione del vivere tanto che risulta necessario spiegare entro una parentesi la denominazione della zona che occupano. Il luogo si chiama *nasz obóz* e si caratterizza per essere un territorio attento alle ricerche scientifiche più innovative e al miglioramento dei prezzi dei prodotti che vende. Nella stessa area si ritiene che la colpa di tutto siano gli Ebrei, anche se come precisa la parentesi sono stati sterminati tutti nei forni crematori durante il secondo conflitto mondiale e dalla stampa più tardi. N.N. vive nel luogo nel quale le scuole di polizia crescono come le antiche accademie ad Atene e nel quale tutti gli abitanti, malati e carcerati compresi, buttano le schede della votazione nell'urna senza guardare.

*Żyć* na obszarze (słusznie nazywanym “naszym  
obozem”), gdzie jedzenie mięsa  
w świetle najnowszych badań okazuje się  
niezdrowe, gdzie każdy wzrost cen oznacza  
wzrastający dobrobyt, gdzie wszystkiemu winni są Żydzi,

Vivere nel territorio (giustamente chiamato il “nostro  
blocco”), dove il mangiare carne  
alla luce delle nuovissime ricerche risulta  
insano, dove ogni crescita dei prezzi significa  
crescente agiatezza, dove per tutti i colpevoli sono gli Ebrei,

I cinque *gdzie* in funzione relativa, disseminati nella terza strofa, scandiscono ed esplicano la condizione di vita generale illustrando tanto che cosa si può mangiare e il costo della vita, quanto che cosa è al suo massimo splendore e come gli elettori si comportino. Si tratta di un resoconto molto preciso per chi avesse intenzione di abitare l'area, corredato tra da spiegazioni ricche di similitudini. I commenti entro le proposizioni relative disegnano uno slogan il cui messaggio è enfatizzato dall'allitterazione e dall'ironia, dalla similitudine e dal gioco di parole. Esiste formalmente un territorio *obszar* da vivere, ma è la perentesi a spiegare che in realtà si tratta di un blocco politico, *nasz obóz*. È l'allitterazione del fonema /sz/ a mostrare il legame formale delle parole ma anche la dissonanza semantica e concettuale tra *obszar* vs. *nasz obóz*. Si fa credere ai propri abitanti di vivere un territorio ma in realtà si impone di vivere entro un compatto organo geopolitico.

L'esagerazione dell'innovazione alimentare applicata è marcata dal fonema /w/ in *w świetle najnowszych badań okazuje się niezdrowe* con l'allitterazione, mentre l'incremento del benessere che non c'è è evidenziato dalla ripetizione del nesso /wzr/ in *każdy wzrost cen oznacza wzrastający*. L'abitudine esagerata del blocco politico di dare la colpa sempre agli Ebrei è stigmatizzata dal fonema /w/ in *wszystkiemu winni są Żydzi* e in (*większość załatwił gaz, resztę w ćwierć wieku później gazety*) con l'allitterazione. Il suo paese è come l'antica Atene, dove sorgevano accademie d'ogni tipo, suggerisce la similitudine *jak w Atenach kwitną akademie policyjne*, nella quale però emerge anche l'ironia dell'esistenza delle accademie di polizia. Ad Atene infatti le accademie sorgevano per apprendere filosofia, mentre nel blocco fioriscono le scuole di polizia per permettere il controllo e la sicurezza di pochi. La politica è in mano a pochi mentre al resto degli abitanti è permesso soltanto buttare la scheda elettorale nell'urna come enfatizza l'allitterazione del fonema /n/ e /ń/ in *nawet na nią nie patrzą*.

których nie ma (większość załatwił gaz, resztę w ćwierć wieku później gazety); gdzie jak w Atenach kwitną akademie policyjne i gdzie kartkę do urny wrzuca, nawet na nią nie patrząc, prawie 100% narodu, łącznie z chorymi w szpitalach, więźniami i niektórymi zmarłymi;

che non ci sono (la maggioranza sistemati dal gas, il resto nel quarto di secolo più tardi dai giornali), dove come ad Atene fioriscono le accademie di polizia e dove la scheda nell'urna si butta, persino non guardandola, quasi il 100% della nazione, inclusi i malati negli ospedali, con i detenuti e alcuni morti;

Nel contesto elettorale l'intera nazione si reca alle urne, persino chi è ammalato in ospedale, i detenuti e alcuni morti. Le parole *z chorymi w szpitalach* giocano con *i niektórymi zmarłymi* con l'assonanza dei vocaboli *z chorymi* e *i niektórymi*. Se il linguaggio ha formato questa realtà, N.N. chiede che cosa abbia costretto tutti a compiere queste cose e a ripeterle senza fermarsi a pensare. Lo sconosciuto pone la domanda con ironia ed enfasi come si denota in *co nas właściwie zmusza, abyśmy się w to ciągle bawili*. Le domande non sono terminate ma si susseguono dopo la descrizione della situazione attuale nella quale vive lo sconosciuto e la prima domanda. N.N. chiede con trasporto crescente che cosa abbia causato l'intrattenimento con i diversi giochi della lingua, come si riscontra in *W te zagadki logiczne?*, *W te wszystkie błyskotliwe paradoksy?*, e *W te rozrywki umysłowe? Co?*. La struttura circolare delle domande si apre e si chiude con la parola *co*, mentre l'anafora della preposizione *W te* disegna il climax della tensione acrobatica delle menti del tempo. Le domande dello sconosciuto partono sempre da una descrizione: nella prima strofa si discute del parlare e nella seconda e nella terza si descrive il vivere. La quantità dei versi aumenta di metro in metro per evidenziare anche l'accumulazione della preoccupazione dello sconosciuto. Se la parte descrittiva delle strofe aumenta, i versi dedicati alle domande rimangono invece sempre gli stessi.

Da questo punto di vista è stato possibile rispettare la struttura generale delle strofe e rendere l'ironia e i giochi linguistici poiché sono legati al senso profondo del contenuto della poesia. In questo caso i giochi di parole come ad esempio *chorymi* e  *niektórymi zmarłymi* hanno trovato una corrispondenza formale sonora nel fonema /m/ dell'italiano *morte* e *malati*. Come spiega il titolo N.N. comincia a porre delle domande perché ha compreso non soltanto la terribile discrepanza tra la realtà e la lingua, ma anche tra la lingua prebellica e il linguaggio postbellico della Guerra Fredda. L'unico modo per sopravvivere è giocare con la lingua?. La causa profonda non si riesce a individuare nel dibattito pubblico dove tutto è stato manipolato per lo stesso scopo. Sebbene le situazioni descritte dallo sconosciuto siano chiare, nessuno risponde alle domande. Gli interrogativi di metro in metro diventano più precisi ma non hanno risposta. A N.N. non rimangono che domande, ma la sua coscienza ha trovato la forza di porre dei quesiti.

co nas właściwie zmusza, abyśmy się w to  
ciągle bawili? W te zagadki logiczne? W te wszystkie  
błyskotliwe paradoksy? W te rozrywki  
umysłowe? Co?

che cosa propriamente ci costringe, in questo  
ancora ad intrattenerci? In questi giochi logici? In tutti questi  
brillanti paradossi? In questi giochi  
mentali? Che cosa?

## 12. N.N. boleje nad niemożliwością tragedii

Tych kilkunastu czy kilkudziesięciu,  
którzy się nie ulękli, którzy zamienili  
miesięczną pensję na kolczaste druty,  
objęcia żony na pryczę więzienną, szacunek  
sąsiadów na kajdanki, ściany domu  
na ścianę straceń:

czy zawsze można mieć aż takie szczęście, aby  
jakiś sąd ostateczny zadał nam pytanie,  
na które można odpowiedzieć tylko "tak" lub "nie"?  
Dlatego ten sąd, który co dzień się odbywa,  
nigdy nie ostateczny, pospieszny, znudzony,  
nie słucha nawet dobrze moich odpowiedzi,  
ziewa i pokasłuje, gdy ja jąkam swoje  
"chyba", "może", "tak, ale...", "raczej nie"? Dlatego  
nawet mnie nie przynagła, gdy w końcu już milknę,  
bojąc się rzec cokolwiek? I czemu  
tak pospolity jest ten proces, że  
nawet ciekawsza publiczność wychodzi  
albo zasypia – i nikt nie doceni,  
nie zapamięta nikt mojej odmowy,  
mojego "nie"? To nie tragiczna scena,  
to duszna sala, gdzie drzemią sędziowie  
i złote pyłki drżą w promieniu słońca,  
co z rzadka zajrzy przez niemyte szyby.

## 12. N.N. è spiacente per la tragedia mancata

Di questi oltre una decina o alcune decine,  
che non si erano spaventati, che avevano scambiato  
la mensilità per i fili spinati,  
gli amplessi della moglie per il pancaccio del carcere, la stima  
dei vicini per le catene, le pareti di casa  
per il muro delle esecuzioni:

si può avere sempre una felicità tale, in modo che  
un qualche giudizio universale ci ponga domande,  
alle quali si possa rispondere soltanto “sì” oppure “no”?  
Perché questo giudizio, che si svolge ogni giorno,  
mai universale, rapido, venuto a noia,  
non ascolta bene neppure le mie risposte,  
sbadiglia e tossicchia, se io balbetto i miei  
“forse”, “può darsi”, “sì, ma...”, “invece no”? Perché  
neppure non mi incita a fare presto, se alla fine già taccio,  
temendo qualsiasi cosa? E perché  
è così dozzinale questo processo, che  
persino il pubblico più curioso non esce  
oppure se lo lascia sfuggire - e nessuno non apprezza,  
non ricorda alcun mio diniego,  
il mio “no”? Questa non è una scena tragica,  
questa soffocante sala, dove sonnecchiano i giudici  
e i granellini di polvere tremolano nel raggio di sole,  
che di rado dà un’occhiata dalle vetrate non pulite.

In *N.N. è spiacente per la tragedia mancata* lo sconosciuto ragiona sulle persone che non si erano spaventate per quanto stava accadendo attorno a loro. Si rende conto che un numero esiguo di individui ha confuso i frutti del proprio lavoro con il sacrificio della libertà di tutti e i piaceri coniugali con il buio del carcere. Le stesse persone hanno creduto che le catene rappresentassero già di per sé la stima dei vicini di casa, mentre il muro delle esecuzioni fosse come la parete della propria casa. La brutalità e la violenza non soltanto sono state esercitate di continuo nel luogo in cui vive N.N. ma sono persino mascherate dalla mensilità, dagli amplessi, dalla stima e dalle pareti di casa. Lo sconosciuto si chiede se un individuo possa ritenersi davvero felice se davanti al tribunale del giudizio universale si può rispondere soltanto sì oppure no. Ogni giorno l'individuo deve affrontare sempre lo stesso processo: la sua parola o volontà non conta. N.N. non pensa sia una scena tragica trovarsi davanti a un tribunale che ha sonno e tratta tutti in modo sommario, quanto piuttosto ingiusto.

L'idea di N.N. su quanto sta accadendo nel suo paese nasce dall'esperienza diretta della realtà. L'autore si è adattato e continua ad adattarsi con enormi difficoltà ai miraggi e al delirio dei suoi abitanti. Alcuni dei suoi compagni sono stati travolti da una felicità fatua dalla quale non sembrano risvegliarsi. Nel testo l'autore esplora le cause profonde dell'immensa contentezza dei suoi compagni e la realtà dei fatti. Nella breve ma incisiva parte introduttiva della poesia si descrivono i miraggi allucinatori di alcuni dei suoi colleghi, e si pongono delle domande. L'allitterazione del fonema /k/ in *Tych kilkunastu czy kilkudziesięciu, którzy się nie ulękli* conferisce pesantezza al dato che sta riportando, mentre l'enjambement tra *zamienili* e *miesięczną pensję* mantiene il senso di normale gravità su fatti molto gravi, che invece richiederebbero disgusto e senso dell'orrido. I luoghi e le azioni confuse si trovano rispettivamente sullo stesso piano e sul medesimo verso, come si evince in *miesięczną pensję na kolczaste druty* e *objęcia żony na pryczę więzienną*.

Tych kilkunastu czy kilkudziesięciu,  
którzy się nie ulękli, którzy zamienili  
miesięczną pensję na kolczaste druty,  
objęcia żony na pryczę więzienną, szacunek

Di questi oltre una decina o alcune decine,  
che non si erano spaventati, che avevano scambiato  
la mensilità per i fili spinati,  
gli amplessi della moglie per il pancaccio del carcere, la stima

Invece il rispetto di cui parla N.N. e le pareti di casa si collocano a fine verso e sono legate dal loro termine di paragone con un enjambement, come si denota in *szacunek sąsiadów na kajdanki* e *ściany domu na ścianę straceń*. Lo sconosciuto desidera far riflettere sui temi del rispetto e delle pareti

creando una sospensione drammatica. Benché si parli di cose distinte, c'è un filo rosso, rappresentato dall'allitterazione del fonema /ś/, che accomuna le diverse parole utilizzate nel testo poetico e ricorda al lettore la loro appartenenza al medesimo squallore e alla stessa brutalità. La realtà e la sua deformazione sono parte dello stesso mondo, sono la stessa cosa. La premessa descritta da N.N. dovrebbe suscitare una reazione scomposta tanto in chi si confonde quanto in chi nota la confusione degli altri. Invece non è così perché si crede tutto proceda normalmente e tutti siano contenti. Tuttavia lo sconosciuto ha il dubbio sotto la superficie di contentezza formale non ci sia alcuna traccia di felicità.

sąsiadów na kajdanki, ściany domu  
na ścianę straceń:

dei vicini per le catene, le pareti di casa  
per il muro delle esecuzioni:

N.N. chiede e dialoga quasi apertamente con il lettore dopo aver raccontato in modo conciso quanto accade nella sua realtà. La punteggiatura con i due punti demarca il segno di confine non soltanto testuale ma anche metafisico tra la realtà esterna e il mondo interiore dello sconosciuto. Le domande poste nella seconda parte riflettono un ulteriore effetto del delirio provocato dalla confusione generale: l'interrogatorio individuale al quale ogni cittadino può essere sottoposto. Sebbene la realtà propagandistica parli del benessere collettivo, in segreto si indaga sulla vita delle singole persone, le quali vengono interrogate, calpestando la loro dignità e i loro diritti fondamentali. Con la domanda retorica *Czy zawsze można mieć aż takie szczęście, aby jakiś sąd ostateczny zadał nam pytanie, które można odpowiedzieć tylko "tak" lub "nie"?* N.N. squarcia il velo del decoro e della menzogna. I giochi fonetici del fonema /m/ in *można mieć* e di /sz/ e /ś/ in *aż takie szczęście, aby jakiś* creano un legame non soltanto tra le parole ma anche nel significato profondo del messaggio secondo il quale nessuna felicità può semplicemente far dire a qualcuno sì oppure no. Invece la seconda domanda riguarda l'esperienza diretta di N.N., il quale a sua volta è stato sottoposto a interrogatorio.

czy zawsze można mieć aż takie szczęście, aby  
jakiś sąd ostateczny zadał nam pytanie,  
na które można odpowiedzieć tylko "tak" lub "nie"?

si può avere sempre una felicità tale, in modo che  
un qualche giudizio universale ci ponga domande,  
alle quali si possa rispondere soltanto sì oppure no?

Lo sconosciuto non è stupito si verifichi il giudizio universale in terra per opera di altri uomini quanto piuttosto i giudici non ascoltino le sue risposte o non si rendano conto se balbetta le sue risposte. Come si denota in *nigdy nie ostateczny, pospieszny, znudzony*, l'ironia verte sulle qualità del processo: mai universale ma giornaliero, mai rapido bensì prolungato e mai noioso per chi è interrogato. C'è una negazione che si ripete nella domanda personale di N.N. affermando quanto nessuno ascolti le sue domande ed è legato alle qualità del processo. L'allitterazione del suono /ń/ in *nigdy nie* e *nie słucha* traccia l'intimo e sonoro *nie* dell'autore, il quale si rifiuta di accettare tutto quello che deriva dalle allucinazioni umane. Sebbene i giudici non sembrano badare né lui né alle sue risposte perché per loro è soltanto una procedura, N.N. è intimorito e trova appena la forza di balbettare, come è marcato dal fonema /j/ in *ja jąkam*.

Dlatego ten sąd, który co dzień się odbywa,  
nigdy nie ostateczny, pospieszny, znudzony,  
nie słucha nawet dobrze moich odpowiedzi,  
ziewa i pokasłuje, gdy ja jąkam swoje  
“chyba”, “może”, “tak, ale...”, “raczej nie”? Dlatego  
nawet mnie nie przynagla, gdy w końcu już milknę,

Perché questo giudizio, che si svolge ogni giorno,  
mai universale, rapido, venuto a noia,  
non ascolta bene neppure le mie risposte,  
sbadiglia e tossicchia, se io balbetto i miei  
forse, può darsi, sì, ma..., invece no? Perché  
neppure non mi incita a fare presto, se alla fine già taccio,

La sospensione tra l'aggettivo possessivo *swoje* e “*chyba*” contraddistingue la differenza tra le risposte di N.N. e le domande di protocollo dei giudici. Questi ultimi non ascoltano mentre lo sconosciuto balbetta. Gli interrogativi durante il processo sono anonime interpellanze di un tribunale che sonnecchia mentre la persona qualunque dà la sua risposta sincera utilizzando le uniche quattro risposte disponibili, che sono forse, può darsi, sì ma e invece no. Il tribunale non si scompone se l'imputato non parla e non lo incoraggia neppure a rispondere rapidamente. Emerge di nuovo la negazione profonda *nie* nella domanda *Dlaczego nawet mnie nie przynagla*, marcata dall'allitterazione del fonema /ń/ in *mnie nie*. N.N. si rifiuta di accettare quello che gli sta capitando e afferma implicitamente il suo rifiuto con un sonoro *nie*. I giudici non vedono il suo timore né il suo silenzio, come si denota nell'allitterazione del fonema /k/ in *gdy w końcu już milknę* e del fonema /c/ in *bojąc rzec cokolwiek?*.

bojąc się rzec cokolwiek? I czemu  
tak pospolity jest ten proces, że  
nawet ciekawsza publiczność wychodzi

temendo qualsiasi cosa? E perché  
è così dozzinale questo processo, che  
persino il pubblico più curioso non esce

È il secondo *dlatego* del testo che scava nella realtà dei fatti e cerca di cogliere la verità per quella che è. Sebbene lo sconosciuto sia spaventato e tema il peggio, riesce ancora a ragionare perciò si chiede come mai un processo così dozzinale non susciti alcuna reazione nel pubblico. N.N. si domanda perché gli spettatori non reagiscano a quanto la giuria chiede e lo sconosciuto risponde. L'assurdità e l'ironia del contesto delineato sono sostenute dall'allitterazione del fonema /t/ in *tak pospolity jest ten proces* in riferimento all'interrogatorio individuale. Le cause importanti si combattono collettivamente ma ognuno è solo nel tribunale del giudizio universale. La negazione in quest'ultima domanda emerge platealmente e crea un filo rosso con il senso di nullificazione presente nel fonema /ń/ in *i nikt nie doceni, nie zapamięta nikt mojej odmowy, mojego "nie"?*. N.N. ha sottolineato più volte nel testo il suo rifiuto di fronte alla noia del tribunale e al silenzio temibile del pubblico ma nessuno l'ha notato.

albo zasypia – i nikt nie doceni,  
nie zapamięta nikt mojej odmowy,  
mojego "nie"? To nie tragiczna scena,

oppure se lo lascia sfuggire – e nessuno non apprezza,  
non ricorda alcun mio diniego,  
il mio "no"? Questa non è una scena tragica,

N.N. cessa di porre domande e constata che non è una scena tragica quella che si svolge ogni giorno in tribunale bensì una sala soffocante. Per definire che cosa si presenti realmente al foro tribunizio, N.N. si serve di una negazione e di una affermazione nei versi *To nie tragiczna scena, to duszna sala*. Benché l'apparenza dimostri la tragicità dei fatti, la situazione di interrogatorio giornaliero è vissuta come un asfissiante momento di sorda confessione individuale. Come può essere diversamente se le domande sono canoniche e le sue risposte sono brevi ed epigrammatiche?. Il tempo gioca e si ripete sempre uguale a se stesso nella sala del tribunale, mentre il sole filtra appena dalla finestra e i giudici pongono distrattamente e svogliatamente interrogativi di cui non sono consapevoli. La rarità del passaggio del sole nella grande stanza della corte è sottolineata dal

gioco fonemico di /rz/ in *co z rzadka zajrzy przez niemyte szyby*. Il sole è una metafora della vita che si manifesta saltuariamente non soltanto nel luogo tribunizio ma anche nella vita di N.N. e dei suoi connazionali.

to duszna sala, gdzie drzemią sędziowie  
i złote pyłki drżą w promieniu słońca,  
co z rzadka zajrzy przez niemyte szyby.

questa soffocante sala, dove sonnecchiano i giudici  
e i granellini di polvere tremolano nel raggio di sole,  
che di rado dà un'occhiata dalle vetrate non pulite.

L'autore nell'intento di raccontare la profonda assenza di felicità di lui e dei suoi abitanti, nonché l'assenza dello scorrere naturale della vita si serve di un testo che riproduce la modalità dell'interrogatorio, ma che nella sostanza risulta essere il flusso della sua coscienza oramai risvegliata che chiede. Diversamente dalle altre poesie, *N.N. è spiacente per la tragedia mancata* non presenta le sospensioni riflessive degli enjambement quanto piuttosto una piccola inchiesta personale scandita dai "perché" e dai punti interrogativi. Nella sua azione dichiarativa N.N. utilizza un linguaggio piano e comprensibile con un registro linguistico medio-alto. Ai pochi che si sono fatti sedurre da una falsa felicità sono riservati sei versi nei quali il delirio è descritto in stile conciso e rapido, dove le immagini non lasciano spazio ai dubbi e le parole disegnano il degrado umano degli uomini e delle donne. Alle poche decine che hanno aderito all'infelicità di molti, prestandosi al delirio allucinatorio di pochi, sono dedicati alcuni versi che costituiscono la premessa di una riflessione più generale.

Se la condizione quotidiana di chi ha confuso cose e persone è cruenta e squallida sotto un manto di normalità, la situazione degli abitanti che si devono recare con regolarità in giudizio è destabilizzante e deprimente. È impossibile sentirsi umani e allo stesso tempo rispondere alle domande. Com'è stato possibile far credere fosse normale interrogare fino allo stremo un uomo o una donna?. Come è stato possibile far accettare agli uomini e alle donne le domande?. Come mai nessuno si è accorto delle anomalie di un potere così aggressivo, ma che appare "noioso" nelle sue procedure formali?. N.N. è tra quanti di fronte allo scenario di noia quotidiana pronuncia il suo rifiuto netto. Lo sconosciuto si è risvegliato con un respiro e ha cominciato a porsi delle domande; ha cominciato a discernere e ha concluso che la sua risposta a tutto questo è semplicemente no.

### 13. Piosenka spod podogi

Ani piekło ani nawet więzienie  
Ani drut kolczasty ani stryk:  
Tylko jedno wielkie zadziwienie  
Tylko jeden gromki śmiechu ryk

Ani trzasnąć kułakiem w blat stołu  
Ani zakląć ani w twarz im dać  
Zamiast oddać cios pukną się w czoło  
Zamiast przekląć cię będą się śmiać

Tylko usta otwórz Tylko powiedz  
Że to kłamstwo wszystko Że masz dość  
A obróć się zdziwione głowy  
Co za maniak Co za śmieszny gość

Cały zysk że z roboty wyleczisz:  
Co za dureń Po co ci ten wrzask  
Czyś pomyślał że żona że dzieci  
Możesz jeszcze narazić i nas

Ani piekło ani nawet więzienie  
Ani drut kolczasty ani śmierć  
Tylko jedno wielkie ośmieszenie  
Tylko wielki i szyderczy śmiech

### 13. Canzone da sotto il pavimento

Né inferno né persino carcere  
Né filo spinato né cappio:  
Soltanto un unico grande stupore  
Soltanto un unico tonante ruggito di riso

Né colpire con un pugno sul piano del tavolo  
Né supplicare né uno schiaffo loro dare  
Invece di restituire il colpo si batteranno la fronte  
Invece di maledirti rideranno

Soltanto le labbra apri Soltanto di'  
Che è menzogna tutto Che non ne puoi più  
E girano meravigliate le teste  
Che maniaco Che ridicolo ospite

Tutto ciò che guadagnerai è che perderai il lavoro:  
Che imbecille Per cosa questo strillo  
Avrai pensato che la moglie i figli  
Puoi ancora mettere a rischio anche noi

Né inferno né persino carcere  
Né filo spinato né morte  
Soltanto un'unica grande derisione  
Soltanto un grande e beffardo sorriso

*Canzone da sotto il pavimento* è il secondo componimento in forma di canto che compare nella raccolta poetica *Respirazione artificiale*. Il titolo ironico prefigura la possibilità di abitare persino lo spazio che si trova sotto la pavimentazione. N.N. ha esplorato i luoghi nascosti sotto il tramestio scomposto delle scarpe di chi vive sopra e ha intravisto anche qui l'impossibilità di dire ciò che sente fino in fondo. La canzone intonata da sotto il pavimento mostra la prospettiva sotterranea del mondo nel quale lo sconosciuto vive. N.N. ha scoperto che neppure da qui può dire quello che pensa. D'altro canto non trova né la comprensione dei suoi colleghi né un'intesa minima su quanto accada al di fuori del loro lavoro. Lo sconosciuto ha trovato però una serie di negazioni: non parlare, non rispondere alle provocazioni, non provare emozioni e non pensare, corredati da impliciti insegnamenti che sono "morditi la lingua" e "battiti da solo la fronte" ogni volta che si sente l'esigenza di lamentarsi o di restituire il colpo ricevuto.

Da sotto il pavimento si muove una canzone che a ritmo di quartine intona che non c'è alcun inferno con demoni oppure prigionie con le sbarre bensì soltanto un unico grande stupore. Non c'è alcun filo spinato che impedisce di recarsi altrove né cappio al collo che frena dal compiere qualche azione ma soltanto un unico urlo, in realtà un ruggito, di ilarità. Per poter sorridere l'uomo fortunato che non si trova né all'inferno né dietro le sbarre ha bisogno di tutta la forza istintiva di un felino per poter sorridere. Non è più un uomo che sorride ma un leone, un ghepardo, forse una leonessa che ruggisce. Nei primi due versi si mette in luce con l'isocolon la cattività umana delle punizioni ma anche il mondo infernale dal quale si nutre. Si tratta di una realtà sociale che non si pone domande e non vuole ricevere risposte. Invece nei versi successivi si declama gli unici elementi che caratterizzano la realtà umana: lo stupore e la risata. Se si osserva le rime della quartina notiamo, oltre alla perfetta assonanza, l'antitesi concettuale tra *więzienie* e *zadziwienie*, *stryk* e *ryk*.

Ani piekło ani nawet więzienie  
Ani drut kolczasty ani stryk:  
Tylko jedno wielkie zadziwienie  
Tylko jeden gromki śmiechu ryk

Né inferno né persino carcere  
Né filo spinato né cappio:  
Soltanto un unico grande stupore  
Soltanto un unico tonante ruggito di riso

Si passa in seguito a una dimensione conflittuale tra uomini, nella quale nel caso si fosse arrabbiati oppure se si volesse esprimere un certo deferente disappunto, non sarebbe possibile né colpire con un pugno l'avversario o il nemico, né battere il pugno sul tavolo. Quanti gesti si devono trattenere per essere 'adeguati'?. Che cosa si può esprimere?. È concesso ben poco in realtà, anzi

non è previsto ci si possa lamentare. Pertanto ogni individuo elucubra i suoi modi per sopravvivere nella paradisiaca società in cui si trova, l'inferno. Come si può dimostrare il proprio disaccordo?. Innanzitutto bisogna reprimere gli istinti animaleschi che presumono la restituzione del colpo ricevuto, e soltanto in seguito, mediando con l'istinto e la rabbia, è possibile esibire la propria collera battendosi semplicemente la fronte con la mano, in segno di resa. A quel punto i colleghi saranno divertiti e rideranno anziché inveire o lanciare imprecazioni indecenti. Il decoro sociale prevede una dura etichetta ma il profondo riconoscimento sociale è assicurato.

Benché l'anafora della negazione *Ani* sia mantenuta nei primi due versi della seconda quartina come nella prima strofa, la struttura dell'isocolon del secondo metro complessivamente non ricalca la strofa antecedente. Si utilizza una volta sola per verso la negazione *Ani* per rendere la manifestazione di rabbia che non è possibile esprimere. Nel primo metro la dichiarazione di inesistenza di una situazione infernale in *Ani piekło ani nawet więzienie Ani drut kolczasty ani stryk* è seguita dall'affermazione di due presenze roboanti come la meraviglia e la risata in *Tylko jedno wielkie zadziwienie Tylko jeden gromki śmiechu ryk*. Sebbene sembri non ci sia alcun filo spinato che separa N.N. dagli altri, il suo spirito è lacerato dai fili spinati. Invece nel secondo metro l'opposizione espressa da *Zamiast* a ogni inizio verso della seconda parte della quartina prefigura uno scenario di privazione e di autocensura sociale, nel quale gli uomini devono trattenere ciò che desiderano fare. I divieti quotidiani e la spigolosità dei rapporti danneggiano tutti. Nella strofa successiva l'anafora interna dell'avverbio *Tylko* suggerisce come possa affiorare dal mondo interiore dello sconosciuto unicamente la fievole voce dell'istinto, che raggiunge le sue labbra.

Ani trzasnąć kułakiem w blat stołu  
Ani zakląć ani w twarz im dać  
Zamiast oddać cios pukną się w czoło  
Zamiast przekląć cię będą się śmiać

Tylko usta otwórz Tylko powiedz  
Że to kłamstwo wszystko Że masz dość  
A obrócą się zdziwione głowy  
Co za maniak Co za śmieszny gość

Né colpire con un pugno sul piano del tavolo  
Né supplicare né uno schiaffo loro dare  
Soltanto un unico grande stupore  
Soltanto un unico tonante ruggito di riso

Soltanto le labbra apri Soltanto di'  
Che è menzogna tutto Che non ne puoi più  
E girano meravigliate le teste  
Che maniaco Che ridicolo ospite

Il livello di tolleranza verso la menzogna ha varcato abbondantemente la soglia della sopportazione: il corpo e la coscienza cominciano a rispondere alla violenza quotidiana. La coscienza fisica lo invita ad aprire la bocca per sfogarsi e dire finalmente quello che pensa. Il primo verso della terza strofa riprende a livello strutturale le due anafore della prima quartina, ma non emerge lo stesso messaggio. Se le due strutture sono paragonate con le frasi, emerge la contrapposizione tra quello che è rimasto sotto la pavimentazione e quello che si vorrebbe fare da sotto il pavimento. Il suono della coscienza che incalza N.N. trova la sua manifestazione negli isocolon interni della terza quartina con la ripetizione anaforica rispettivamente di *Tylko*, *Że* e *Co* all'inizio di ciascun verso, come in *Tylko usta otwórz*, *Tylko powiedz*, *Że to kłamstwo wszystko Że masz dość* e *Co za maniak Co za śmieszny gość*. Nel terzo metro il verso *A obrócą się zdziwione głowy* è esente dalla struttura isocolica dei versi che lo precedono e lo seguono, come per spezzare la descrizione del gesto di sorpresa dei colleghi dalla struttura della canzone in cui si racconta invece la realtà che vede il protagonista.

Tutto è chiaro per N.N. ma non è lo stesso per i suoi colleghi. La reazione di questi ultimi viene enunciata con un ritmo canzonatorio e ironico. I comportamenti di disapprovazione si manifestano nel gesto conformista di girare la testa. La sinestesia *zdziwione głowy* descrive come i colleghi non siano capaci di trasmettere le emozioni e i sentimenti attraverso i visi e si servano del movimento della testa, luogo per eccellenza della mente, per sopperire alla mancanza. La terza quartina concerne il contrasto tra la coscienza dell'individuo e l'incoscienza sociale. L'istinto autentico di sopravvivenza di N.N. stride con il mondo costruito dei suoi colleghi, i quali non sanno neppure di esistere o provare delle sensazioni. L'indole di conservazione avanza in N.N. e gli suggerisce che il suo unico guadagno sarà la perdita del lavoro, giudicandolo superficiale per aver compiuto un'azione così insensata. La sua voce istintiva gli parla con l'allitterazione del fonema /c/ in *Co za dureń Po co ci ten wrzask*, mentre la coscienza in *Czyś pomyślał że żona że dzieci*, con il tono accordato sul fonema /ż/, cerca di fare ragionare l'istinto affermando che non ha pensato abbastanza alla sua famiglia.

Cały zysk że z roboty wyleczisz:  
Co za dureń Po co ci ten wrzask  
Czyś pomyślał że żona że dzieci  
Możesz jeszcze narazić i nas

Tutto ciò che guadagnerai è che perderai il lavoro:  
Che imbecille Per cosa questo strillo  
Avrai pensato che la moglie i figli  
Puoi ancora mettere a rischio anche noi

Dentro N.N. le voci di sua moglie e dei suoi figli all'unisono si appellano al padre facendogli notare che potrebbe mettere a rischio anche la loro vita. Il dramma personale di N.N. è compiuto poiché la sua coscienza è in aperto conflitto con il suo istinto. Il protagonista della scena è indubbiamente l'istinto, che da una parte giudica lo sconosciuto, ma dall'altra lo mette in guardia da ogni comportamento futuro che potrebbe destabilizzare lui e la sua famiglia. Il dialogo di N.N. con se stesso si avvia a partire dal secondo e ultimo segno di interpunzione della poesia, rappresentato dai due punti. Dopo tale segno grafico non si trova un elenco di ciò che N.N. perderà dopo essersi trattenuto dal dire ciò che pensa quanto piuttosto si mette in luce il delirio della sua coscienza che non riesce più ad ascoltare le sue reali esigenze di persona. Il linguaggio della coscienza e della sopravvivenza parlano con un registro linguistico colloquiale come si evince dall'espressione *Cały zysk że z roboty wyleczisz*, dove si usa il verbo *wyleczyć* 'guarire' in senso traslato.

Se paragoniamo il primo segno di interpunzione con il secondo possiamo suddividere la canzone in due parti tematiche: le prime tre quartine raccontano che cosa effettivamente accade dietro le quinte della realtà sociale e lavorative dello sconosciuto e le ultime due manifestano il profondo disagio interiore di N.N. La situazione rimane sempre la stessa perché dirompe ovunque il riso della beffa. L'ultimo dialogo di N.N. con la sua coscienza e il suo istinto sembra essere terminato senza trovare una soluzione. Tanto la voce naturale quanto la voce mentale si trovano in tensione e non hanno trovato pace. Non è rilevante per la realtà sociale nella quale vive che cosa provi o senti davvero lo sconosciuto. Il giudizio della realtà sociale nella quale vive è immediato non appena compie o dice cose inusuali.

Ani piekło ani nawet więzienie  
Ani drut kolczasty ani śmierć  
Tylko jedno wielkie ośmieszenie  
Tylko wielki i szyderczy śmiech

Né inferno né persino carcere  
Né filo spinato né morte  
Soltanto un'unica grande derisione  
Soltanto un grande e beffardo sorriso

La situazione di N.N. non cambia ma rimane tale quale a prima: lo sconosciuto dovrà affrontare sempre la stessa meraviglia dei suoi colleghi e le stesse fragorose risate di incomprendimento. La canzone prosegue con la medesima struttura isocolica dell'inizio, dove il primo metro è uguale al quinto non soltanto per costruzione ma anche per il tema trattato. Le anfore di *Ani* e *Tylko* nell'ultima quartina ricordano infatti che non soltanto non c'è alcun inferno nella realtà

in cui si vive o alcun carcere da temere, ma neppure alcun filo spinato che separa il suo paese dal resto del mondo. Dunque che cosa c'è sotto il pavimento?. C'è soltanto l'unica grande beffa del dileggio sociale, e una sonora risata come modus essendi di compromesso. Lo sconosciuto non deve valicare l'inferno in terra né tantomeno stare in carcere eppure è prigioniero dalle viscere al cervello.

## 14. N.N. spożywa zaimprovizowany obiad

Konsumując kaszankę na zimno i czytając w prasie codziennej brawurowo odważną notatkę o niepokojącym pogarszaniu się jakości tego produktu (“Z wyrobów masarskich jednym z popularniejszych jest kaszanka. Popularna nie tylko ze względu na przystępną cenę, ale również dla swych wartości odżywczych (kasza). Nic więc dziwnego, że ma ona wielu amatorów. Niestety, ostatnio jej jakość pozostawia wiele do życzenia. Jest tak przesolona, że najczęściej nie nadaje się do konsumpcji. Do niezrządkich wydatków należy też nadmiar pieprzu. Po skonsumowaniu tak przyprawionej kaszanki nietrudno się dziwić sporym ilościom płynów pitych dla ugaszenia pragnienia. Nasuwa się pytanie: czy nikt nie kontroluje jakości tego gatunku wędliny”), N.N. snuje niezobowiązujące rojenia, w których kaszanka – ten pokarm szarego człowieka, dający mu żywot wieczny – staje się jednocześnie jego własnym ciałem i czarną hostią: nie ugryź jej czasem, bo tryśnie krew.

## 14. N.N. consuma un pranzo improvvisato

Mangiando il sanguinaccio al freddo  
e leggendo con bravura nella stampa quotidiana un coraggioso trafiletto  
sull'allarmante peggioramento della qualità  
di questo prodotto ("Tra i consumi di salumi  
uno dei più popolari  
è il sanguinaccio. Popolare non  
soltanto dal punto di vista dell'accessibi  
le prezzo, ma anche per i suoi  
valori nutrizionali (il semolino).  
Niente di strano quindi, che lei abbia  
molti amatori. Purtroppo, ultimamen  
te la sua qualità lascia mol  
to a desiderare. È così sala  
ta, che il più delle volte non è adat  
ta alla consumazione. Degli abitua  
li casi fa parte anche  
una sovrabbondanza di pepe. Dopo aver consuma  
to un così condito sanguinac  
cio facilmente ci si stupisce  
della cospicua quantità dei fluidi bevuti  
per spegnere il desiderio.  
Si presenta una domanda: nessuno  
non controlla la qualità di questo gene  
re di salume"),  
N.N. tesse i liberanti sogni,  
nei quali il sanguinaccio - questo alimento dell'uomo qualunque,  
che gli dà una vita secolare -  
diventa contemporaneamente il suo proprio corpo  
e la nera ostia: non morderla ogni tanto,  
perché schizzerà sangue.

In *N.N. consuma un pranzo improvvisato* si descrive il pasto preparato dallo sconosciuto mentre legge un trafiletto del giornale. Per la prima volta N.N. compare nell'atto di mangiare qualcosa. Non si tratta di un piatto qualsiasi bensì di una pietanza aristocratica d'altri tempi. Il soggetto non conosciuto mangia il sanguinaccio e si dedica contemporaneamente alla lettura di un articolo riguardante proprio il cibo che sta ingerendo. Si tratta di svolgere due azioni contemporaneamente al freddo. L'azione del leggere richiede una dose di impegno, non soltanto perché è compiuta mentre si mangia una nobile portata ma anche perché si sta leggendo un breve articolo, definito dall'autore di grande coraggio, su un piatto conosciuto. Non è semplice scrivere del peggioramento del prodotto e delle sue qualità deteriorate. Infatti il sanguinaccio è la portata che ha imbandito le più sfarzose corti polacche del passato e ora è giunto nelle case di tutti, direttamente con la sua nobiltà e il suo indiscusso nobile gusto.

È con il tono cadenzato dei gerundi che l'autore introduce N.N. mentre consuma il pranzo improvvisato. Il non noto sconosciuto si concede un po' di tempo per mangiare *Konsumując* e leggere *czytając*. Nei primi quattro versi l'azione si svolge in modo ritmico, quasi ondulatorio: lo sconosciuto ondeggia tra la consumazione del sanguinaccio e la lettura dell'articolo avente per oggetto proprio la pietanza in questione. Come un quadro in stereotipia N.N. mangia il sanguinaccio e legge le novità su quello che consuma. La descrizione di questa cornice è breve, quasi da diario intimista, eppure il tono di sottofondo è canzonatorio e le risate velate. L'allitterazione del fonema /k/ già dal primo verso in *Konsumując kaszankę na zimno* mette in evidenza il tema centrale della poesia ricalcando maggiormente il legame con il titolo della poesia. Le azioni di N.N. sono descritte come in un sommario di rotocalco nel quale il titolo della poesia è come un titolo di giornale.

Konsumując kaszankę na zimno  
i czytając w prasie codziennej brawurowo odważną notatkę  
o niepokojącym pogarszaniu się jakości  
tego produktu ("Z wyrobów masarskich

Mangiando il sanguinaccio al freddo  
e leggendo con bravura nella stampa quotidiana un coraggioso trafiletto  
sull'allarmante peggioramento della qualità  
di questo prodotto ("Tra i consumi di salumi

Gli enjambement utilizzati nei primi quattro versi tra *na zimno* e *i czytając, notatkę* e *o niepokojącym* e *jakości* e *tego*, a differenza delle altre poesie, marcano una frase di senso compiuto senza creare nel lettore un'aspettativa. Essi fungono in un certo senso da punto di interpunzione. Se infatti si legge i versi separatamente si può scoprire la loro indipendenza di significato rispetto al

resto, quasi si trattasse degli occhielli di un periodico. Dopo il sommario introduttivo si apre una lunga parentesi ricca di informazioni recenti del prodotto, una coraggiosa inchiesta degna di un lettore valoroso. Si tratta di una lunga digressione ironica attraverso la quale l'autore prende le distanze dal comportamento dello sconosciuto. Dopo l'introduzione cronachistica dei primi quattro versi, la parentesi dà avvio al secondo discorso della poesia, nel quale si riflette con arguzia sulle caratteristiche del sanguinaccio e sulle abitudini dei suoi consumatori.

tego produktu ("Z wyrobów masarskich  
jednym z popularniejszych  
jest kaszanka. Popularna nie  
tylko ze względu na przystęp-  
ną cenę, ale również dla swych  
wartości odżywczych (kasza).

di questo prodotto ("Tra i consumi di salumi  
uno dei più popolari  
è il sanguinaccio. Popolare non  
soltanto dal punto di vista dell'accessibi-  
le prezzo, ma anche per i suoi  
valori nutrizionali (il semolino).

Dal quarto al nono verso si profila quasi una prosopografia, nella quale si descrive le qualità che hanno reso così popolare il sanguinaccio, come fosse un essere animato: *Popularna nie tylko ze względu na przystępną cenę, ale również dla swych wartości odżywczych*. Benché si tratti di una prosopografia spuria, l'intento poetico è simile. Dall'uso dell'enjambement tra *swych* e *wartości* emerge la volontà di sottolineare le qualità della pietanza. Tra i versi si trova anche la prima recisione di parola nella quale l'aggettivo *przystępną* è troncato in due parti *przystęp-ną*. L'autore ha deciso di compiere un tale taglio con l'intento di mostrare l'ernervazione profonda dal senso collettivo dell'idea del sanguinaccio. Il sanguinaccio non è più lo stesso cibo dell'antichità perché ora è facilmente accessibile. Benché le sue qualità costitutive siano diverse, il prodotto è ora a largo consumo di massa.

Si tratta di una fruibilità sospetta, la cui facile fruizione tutti ignorano proprio perché paradossalmente è un alimento alla portata di tutti i palati. Il primo periodo non a caso si conclude con una ulteriore parentesi, nel quale l'inciso (*kasza*) non solo possiede la sua funzione esplicativa ma chiude concettualmente la pseudo-prosopografia. Il semolino risulta essere la componente principale del sanguinaccio, non certo un ingrediente particolarmente proteico quanto la carne. Invece dal decimo al ventunesimo verso si dipana una lunga pseudo-etopea del sanguinaccio suddivisa in cinque periodi, nei quali sono gli enjambement e le recisioni di parola a creare le

attenuazioni e l'ironia al messaggio trasmesso. In ciascuno di essi sono espressi i vizi, le virtù e il comportamento del sanguinaccio nei confronti dell'uomo. L'uso dell'etopea in chiave ironica costituisce già di per sé una ulteriore separazione tra la realtà e la verità delle cose. Le qualità intrinseche dell'alimento permettono però di giustificare l'ampio apprezzamento del pubblico.

Nic więc dziwnego, że ma ona  
wielu amatorów. Niestety, osta-  
tnio jej jakość pozostawia wie-  
le do życzenia. Jest tak przeso-  
lona, że najczęściej nie nada-  
je się do konsumpcji. Do nie-  
rzadkich wypadków należy też  
nadmiar pieprzu. Po skonsumowa-  
niu tak przyprawionej kasza-  
nki nietrudno się dziwić  
sporym ilościom płynów pitych  
dla ugaszenia pragnienia.

Niente di strano quindi, che lei abbia  
molti amatori. Purtroppo, ultimamen-  
te la sua qualità lascia mol-  
to a desiderare. È così sala-  
ta, che il più delle volte non è adat-  
ta alla consumazione. Degli abitua-  
li casi fa parte anche  
una sovrabbondanza di pepe. Dopo aver consuma-  
to un così condito sanguinac-  
cio facilmente ci si stupisce  
della cospicua quantità dei fluidi bevuti  
per spegnere il desiderio.

Eppure l'enjambement tra *ona* e *wielu* nella frase *Nic więc dziwnego, że ma ona wielu amatorów* insinua il dubbio su quanto la moltitudine ami effettivamente il sanguinaccio. L'incertezza è confermata definitivamente nella frase *Niestety, ostatnio jej jakość pozostawia wiele do życzenia*. Tra l'altro nella proposizione emergono due recisioni di parola quali *osta-tnio* e *wie-le*, due ulteriori enervazioni, le quali vogliono far riflettere sulla temporalità e la quantità della qualità del sanguinaccio. Si spiega quindi il più recente vizio dell'animato alimento *Jest tak przesolona, że najczęściej nie nadaje się do konsumpcji*, dove le recisioni dei vocaboli *przesolona* e *nada-je* sfumano il periodo venandolo di tonalità ironiche. L'ironia continua a manifestarsi nel testo con un'asserzione apparentemente seria quale *Do nie-rzadkich wypadków należy też nadmiar pieprzu*, dove la recisione dell'aggettivo *nie-rzadkich* 'abitua-li' conduce alla riflessione sul concetto di

abitudine. La conseguenza più immediata della consumazione del sanguinaccio troppo saporito è l'arsura in bocca e il desiderio di bere. Nella descrizione dell'effetto di stupore creato dal prodotto alimentare l'ironia si abbandona alla serietà della scientificità *Po skonsumowaniu tak przyprawionej kaszanki nietrudno się dziwić sporym ilościami płynów pitych dla ugaszenia pragnienia*, nella quale però i tagli delle parole *skonsumowa-niu* e *kasza-nki* mettono in dubbio l'azione stessa dell'aver ingerito una così ricca pietanza. L'ultima enervazione verbale si trova nella domanda retorica indiretta *czy nikt nie kontroluje jakości tego ga-tunku wędliny*, nella quale emerge il taglio della parola *ga-tunku* in riferimento al cibo consumato da N.N. e l'enjambement tra *nikt* e *nie*, il soggetto che dovrebbe valutare la qualità del genere alimentare. Nessuno controlla la qualità del sanguinaccio e nessuno si pone la domanda, o più semplicemente non si può porre la domanda vista l'indiscussa bontà del prodotto.

Nasuwa się pytanie: czy nikt  
nie kontroluje jakości tego ga-  
tunku wędliny”),

Si presenta una domanda: nessuno  
non controlla la qualità di questo gene-  
re di salume”),

La domanda retorica senza il punto di interrogazione dimostra proprio l'impossibilità di parlare apertamente dell'alimento così l'autore pone nel testo il quesito in forma indiretta. Il lungo messaggio del quotidiano si chiude e così anche la parentesi. La lunga digressione giornalista lascia il posto all'approdo dello sconosciuto nella sua realtà casalinga. La voce fuori campo riporta l'attenzione su N.N. che sogna a occhi aperti e si identifica con il magico alimento. Lo sconosciuto leggendo e mangiando il sanguinaccio finalmente è libero di inventarsi sogni leggeri che lo affrancano e lo sciolgono dalle catene. È un'esperienza che lo riconnette alla sua dimensione onirica. Infatti dà la possibilità allo sconosciuto di tessere sogni a occhi aperti che lo liberano. Il senso di libertà riacquisito dal non noto sconosciuto è sottolineato dalle allitterazioni del fonema /z/ in *niezobowiązujące* e del fonema /k/ in *w których kaszanka – ten pokarm szarego człowieka*. Il prelibato cibo è in grado di donare non soltanto una vita ma una vita santa come si dice *dający mu żywot wieczny*, che viene santificata appunto con le sue proprietà. È mangiando e leggendo che N.N. riacquista la facoltà di sognare e di vivere per secoli. L'identificazione nella santità del sanguinaccio permette all'uomo qualunque di divenire egli stesso non soltanto l'alimento *jego własnym ciałem*, ma anche l'ostia che si consuma durante la messa *i czarną hostią*. La nuova ostia è il corpo di N.N. che si è trasformato dopo aver mangiato il sanguinaccio.

N.N. snuje niezobowiązujące rojenia,  
w których kaszanka – ten pokarm szarego człowieka,  
dający mu żywot wieczny –  
staje się jednocześnie jego własnym ciałem  
i czarną hostią: nie ugryź jej czasem,  
bo tryśnie krew.

N.N. tesse i liberanti sogni,  
nei quali il sanguinaccio - questo alimento dell'uomo qualunque,  
che gli dà una vita secolare -  
diventa contemporaneamente il suo proprio corpo  
e la nera ostia: non morderla ogni tanto,  
perché schizzerà sangue.

È nata la nuova ostia, ma questa schizzerà sangue perché è un corpo vivo. La trasformazione di N.N. nell'ostia è accompagnata nella poesia dal lungo intertesto incluso tra le parentesi, nel quale si spiega le caratteristiche e lo status quo del prodotto, dalle recisioni di parola a chiusura di verso. Tanto la spiegazione contenuta nelle parentesi quanto i troncamenti disegnano un quadro mutilato di N.N. Tanto gli elementi costitutivi dell'alimento polacco per antonomasia quanto le molecole dello sconosciuto sono stati modificati nella loro natura essenziale. Ogni cosa ha subito una modifica. La poesia si caratterizza per la digressione tra parentesi che occupa quasi l'intero testo poetico e le parole troncate, le quali rappresentano la neurotomia dei concetti stessi. Si tagliano le parole e con esse anche le cose, anche se la superficie ha sempre lo stesso nome. L'enervezione dei significati è profonda perché implica la privazione delle funzioni elementari delle cose. Come in medicina l'enervezione priva ogni uomo del sentire, muoversi e pensare.

La neurotomia delle parole riconduce il lettore alla riflessione su quanto sta accadendo. I giochi fonetici tra le parole così come i troncamenti mantengono vivo il punto di vista stereoscopico di N.N., il quale ha compreso l'intima trasmutazione delle cose. Sebbene sia molto difficile rendere la caratterizzazione della recisione delle cose e delle persone, l'autore è riuscito a trasmettere in modo chiaro ed efficace l'idea. Racchiusa tra la minuta parentesi (*kasza*) c'è la parola *semolino*, la più rilevante del testo. Nella poesia il punto focale della stereotipia è il semolino, materia che diventa costitutiva nella costruzione dell'uomo qualunque. Il nuovo corpo di Cristo ora è il corpo di N.N., un corpo tra tanti corpi che escorierà sangue al primo morso. Lo sconosciuto diventa ciò che mangia e viene a sua volta fagocitato. L'antropofagia del corpo cristico è stata trasformata in quella del corpo qualunque. L'uomo qualunque è destinato a diventare la nera ostia, e come ricorda l'autore *tryśnie krew*.

## 15. N.N. zastanawia się, kto jest szarym człowiekiem

W imię szarego człowieka  
napływa  
śliski i chmurny potop świtu, który niesie  
szare mydło i ręcznik, "i raz", i dwa, i trzy"  
z ponuro dziarskiego radia, i śnieg z deszczem  
na szybach tramwaju, i ścierkę  
do przecierania stołu ze śladów kaszanki,  
śledzia i kawy z mlekiem, i pościel szpitalną,  
i ślady łokci na okiennym parapecie, i  
zmiętą gazetę:

szarość.  
Szarość spływa  
w to imię, którym wpierw go bezimiennie wabią,  
aby ochrzcić go potem ciężkimi kroplami  
nabojów, kiedy biegnie w tyralierze:  
a wtedy  
szara jak ołów jest każda kropla jego krwi;

słyszysz wciąż, że jest szarą solą ziemi, ale nie wie,  
że sól ta może służyć równie dobrze jako  
nawóz,  
jest zawsze pierwszy z brzegu, gdy brakuje mięsa  
dla gwintowanych przełyków dział,  
ale w kolejce po mięso jest zawsze na szarym  
końcu, nawet gdy wstanie  
o czwartej rano i nawet gdy wziąć pod uwagę,  
że prawie każdy jest szarym człowiekiem, a szary  
koniec  
jest tylko jeden;

w imię szarego człowieka  
napływa ciągle szarość, a pewnego dnia  
zgęstnieje w czerń:  
a wtedy  
czarna jak ogień będzie każda kropla jego krwi.

## 15. N.N. riflette su chi sia l'uomo qualunque

Nel nome dell'uomo qualunque  
fluisce  
un pericoloso e nuvoloso diluvio d'alba, che porta  
un qualunque sapone e asciugamano, "e uno, e due, e tre"  
da una radio arzilla con cupezza, e neve con pioggia  
sui vetri dell'autobus, e lo strofinaccio  
per pulire il tavolo dalle impronte di sanguinaccio,  
di aringa e caffè col latte, e le lenzuola d'ospedale,  
e le tracce dei gomiti sul davanzale della finestra, e  
un giornale spiegazzato:

grigiore.

Grigiore cola giù

nel nome, in cui innanzitutto lo nominano di continuo,  
per battezzarlo dopo con pesanti gocce  
di cartucce, quando correrà in ordine sparso:

e allora

grigia come il piombo è ogni goccia del suo sangue;

sente di continuo, che è il sale integrale della terra, ma non sa,  
che questo sale può servire benissimo come  
fertilizzante,  
è sempre il primo che capita, se manca la carne,  
per i filettati esofagi il reparto,  
ma in fila per la carne è sempre all'ultimo  
posto, anche se si sveglierà  
alle quattro del mattino anche per prendere in considerazione,  
che quasi tutti siamo l'uomo qualunque, ma l'ultimo  
posto  
è solo uno;

nel nome dell'uomo qualunque

gronda spesso il grigiore, fino a quando un giorno  
si condensa nel nero:

e allora

nera come il fuoco sarà ogni goccia del suo sangue.

Nella poesia *N.N. riflette su chi sia l'uomo qualunque* il protagonista espone la sua riflessione sull'identità dell'uomo qualunque. L'espressione polacca *szary człowiek* corrisponde all'italiano 'uomo qualunque', ma se si traducesse alla lettera la traduzione risulterebbe essere 'uomo grigio'<sup>24</sup>. L'uomo qualunque è un uomo senza un colore definito e senza qualità, una persona arrendevole che si è adattata a quanto gli è stato imposto. N.N. coglie la violenta passività della vita quotidiana dell'uomo qualunque e l'elemento costitutivo del suo essere, l'essere grigio. L'uomo qualunque non è costituito da cellule o molecole ma dal grigio di cui è composta ormai ogni cosa. Il grigiore ha pervaso la vita di ogni abitante e ha modificato la natura intrinseca delle cose. Il grigio di cui si parla è il principio concreto del grigiore, in nome del quale ogni cosa è possibile e giustificata. Lo sconosciuto vede chiaramente in atto la violenza del grigiore e comincia a darsi delle risposte. N.N. ora lo sa vedere e comincia a usare il suo discernimento.

La riflessione di N.N., come una preghiera, comincia con la frase d'effetto *W imię szarego człowieka*, nella quale l'oggetto del ragionamento è lo *szary człowiek*. Il protagonista ha compreso che esiste questa nuova tipologia di uomo e sta accadendo qualcosa attorno alla sua figura. Per questo motivo comincia a pensare e meditare sull'esistenza di questo uomo simbolo. N.N. ha notato che lo *szary człowiek* muove e causa diverse azioni e decisioni. Dunque a N.N. non rimane che osservare e riflettere sulla realtà che lo circonda quotidianamente. Si nota che in suo nome si generano immaginari e scenari cupi e tristi perciò lo sconosciuto desidera valutare la natura dell'uomo qualunque. La frase iniziale ha senso autonomo e può essere recitata come una invocazione ma è legata al verso successivo con l'enjambement tra le parole *człowieka* e *napływa*. L'uomo qualunque possiede la fluidità dei liquidi, proprio come il grigiore dal quale tutto si genera.

W imię szarego człowieka  
napływa  
śliski i chmurny potop świtu, który niesie  
szare mydło i ręcznik, "i raz", i dwa, i trzy"

Nel nome dell'uomo qualunque  
fluisce  
un pericoloso e nuvoloso diluvio d'alba, che porta  
un qualunque sapone e asciugamano, "e uno, e due, e tre"

Nel nome dell'uomo qualunque il grigiore fluisce nel pericoloso e nuvoloso diluvio all'alba, la neve con la pioggia, lo strofinaccio, le lenzuola d'ospedale, le tracce dei gomiti e un giornale

---

<sup>24</sup> In italiano risulta essere un uomo che non crede più in niente e in nessuno, mentre in inglese è un uomo senza carattere e senza interesse. Il termine polacco è più vicino al vocabolo inglese poiché non si parla di un uomo contrariato quanto piuttosto a un uomo plagiato, ma è curioso notare che nell'Italia del 1944 Guglielmo Giannini creò un settimanale satirico-politico dal titolo "L'uomo qualunque".

stropicciato. I fenomeni naturali minacciosi e desolanti così come il sapone e l'asciugamano o i panni per pulire o coprirsi sono pervasi dal liquido grigiastro. L'autore ha deciso di esporre quanto vede fluire attraverso un elenco iniziale, nel quale i materiali fisici si alternano alle tracce e alle impronte umane. Gli oggetti e i fenomeni menzionati raccontano dell'ordinarietà e della tristezza della quotidianità dell'uomo qualunque: tanto il diluvio quanto il giornale riconducono a una mestizia consumata quotidianamente. Benché gli oggetti siano differenziati, da ogni cosa fluisce lo stesso grigiore. La sinestesia dell'espressione *śliski i chmurny potop świtu, który niesie* dà l'idea della dilagante alba che porta un sapone e un asciugamano qualunque, dove l'allitterazione del fonema /ś/ in *śliski* e *świtu* marca la pericolosità di cui l'alba del mattino è foriera.

z ponuro dziarskiego radia, i śnieg z deszczem  
na szybach tramwaju, i ścierkę  
do przecierania stołu ze śladów kaszanki,  
śledzia i kawy z mlekiem, i pościel szpitalną,  
i ślady łokci na okiennym parapecie, i  
zmiętą gazetę:

da una radio arzilla con cupezza, e neve con pioggia  
sui vetri dell'autobus, e lo strofinaccio  
per pulire il tavolo dalle impronte di sanguinaccio,  
di aringa e caffè col latte, e le lenzuola d'ospedale,  
e le tracce dei gomiti sul davanzale della finestra, e  
un giornale spiegazzato:

Nel fluido grigio ogni cosa diviene la stessa. Gli articoli utilizzati nella realtà abituale si confondono con le finalità per le quali sono stati impiegati. L'elenco si trasforma in un unico fiume grigio dove la cupezza e la mestizia travolgono e cambiano ogni cosa. In nome dell'uomo qualunque fluisce anche la solita trasmissione radiofonica del vivace radiocronista, che irrompe con il consueto "un, due, e tre" portando l'usuale messaggio cupo. Benché la sinestesia dell'espressione *z ponuro dziarskiego radia* trasmetta il concetto di una radio dai toni vivaci, mostra allo stesso tempo anche l'antitesi tra il messaggio profondo e la forma del messaggio. Esiste un fluido invisibile che scorre nelle cose e incorpora ogni cosa. L'allitterazione del fonema /ś/ rivela il legante grigio che unisce gli oggetti e i fenomeni naturali citati dal noto sconosciuto come *świt, śnieg, ścierka, ślad, pościel* e *ślady* fino a creare il fluido del grigiore.

Il messaggio è il grigiore che come una goccia scende da una riga all'altra del testo riproducendo l'immagine del fluido che cola. Fin dal primo verso il testo poetico sembra riprodurre il movimento della goccia del grigiore che dilaga nelle cose e le penetra nella loro essenza più intima. L'idea è reiterata dagli enjambementtra *napływa* e *śliski, niesie* e *szare, try* e *z ponuro, z*

*deszczem e na szybach, ścierkę e do przecierania*, i quali guidano il lettore per sei versi nell'osservazione della caduta del fluido. Mentre in nome dell'uomo qualunque un pericoloso e nuvoloso diluvio d'alba irrompe nella giornata di un uomo qualunque portando una qualunque saponetta e un qualsiasi asciugamano, una radio ricorda che è tempo della ginnastica mattutina. Fare ginnastica al mattino non dà vitalità all'uomo qualunque. Quest'ultimo osserva la neve e la pioggia sui vetri dell'autobus e le impronte di cibo e di bevande sul tavolo. L'uomo qualunque sente la necessità di pulire e togliere qualcosa, ma non percepisce il grigiore di cui sono intrise le cose.

szarość.

Szarość spływa

w to imię, którym wpierw go bezimiennie wabią,

aby ochrzcić go potem ciężkimi kroplami

nabojów, kiedy biegnie w tyralierze:

a wtedy

szara jak ołów jest każda kropla jego krwi;

grigiore.

Grigiore cola giù

nel nome, in cui innanzitutto lo nominano di continuo,

per battezzarlo dopo con pesanti gocce

di cartucce, quando correrà in ordine sparso:

e allora

grigia come il piombo è ogni goccia del suo sangue;

L'uomo qualunque utilizza uno strofinaccio per togliere le impronte di sanguinaccio, di aringa e di caffè dal tavolo. Che importanza ha pulire le impronte sul tavolo se non si riesce a fermare il flusso del grigiore che sprigiona da ogni cosa e da qualunque persona?. Non si riesce a interrompere il flusso del grigiore perché possiede una forza travolgente. Questo fluido grigio cola da ogni cosa qualunque nel nome dell'uomo qualunque. Il grigiore dilaga in ogni direzione toccando e tramutando le forme, cambiando e colpendo violentemente qualsiasi cosa. Neppure l'uomo qualunque è risparmiato. Nel nome dell'uomo qualunque si sta diffondendo il grigiore ma tutto è normale soltanto se l'uomo qualunque asseconda il flusso del grigiore. Il fluido grigio dà valore alle cose e alle persone e stabilisce che cosa può esistere e come deve esistere.

L'anadiplosi della parola *szarość*, con la quale si chiude il primo nucleo tematico e si apre il secondo nucleo, ricorda come tutto finisca nel grigiore e tutto cominci nel grigiore. Le parole che seguono il vocabolo *szarość* riproducono attraverso l'allitterazione del fonema /p/ in *spływa*, *wpierw* e *potem* l'idea di quanto anche l'uomo qualunque abbia senso soltanto con il grigiore. La

vita dell'uomo qualunque è a rischio se non segue pedissequamente il flusso grigio. In caso contrario è battezzato dal grigiore con le gocce pesanti dei proiettili. Se si osa correre in ordine sparso il potere trasforma il sangue in piombo: l'uomo qualunque diviene un uomo morto. Come sottolinea l'allitterazione del fonema /k/ in *jak olów jest każda kropla jego krwi* dell'uomo qualunque rimarranno soltanto delle gocce di sangue, pesanti come il piombo delle cartucce. Gli enjambement tra *splywa* e *w to imię* e *kroplami* e *nabojów* ci mostrano un uomo qualunque ridotto a gocce di cartucce ma la similitudine successiva sospesa tra i versi bianchi ci rivela chiaramente come ogni goccia del suo sangue diventerà piombo. L'uomo qualunque già gravato dal grigiore di cui non riesce a prendere coscienza subirà l'ulteriore peso del piombo. Quest'uomo ascolta di continuo dire che le persone come lui ricoprono un ruolo importante nella società ma non comprende che dovrà sottostare esclusivamente alle necessità degli altri. La metafora *jest szarą solą ziemi* ricalca un motivo che l'uomo qualunque ascolta spesso sul suo conto. Il gioco fonetico dei fonemi /sz/, /s/ e /ż/ nella metafora sottolinea l'importanza del sale integrale ma l'enjambement tra *jako* e *nawóz* chiarisce con una ulteriore metafora quale ruolo effettivo spetta all'uomo qualunque. Lo *szary człowiek* non sa che è come il fertilizzante della terra.

słyszy wciąż, że jest szarą solą ziemi, ale nie wie,  
że sól ta może służyć równie dobrze jako  
nawóz,  
jest zawsze pierwszy z brzegu, gdy brakuje mięsa  
dla gwintowanych przelyków dział,  
ale w kolejce po mięso jest zawsze na szarym  
końcu, nawet gdy wstanie  
o czwartej rano i nawet gdy wziąć pod uwagę,

sente di continuo, che è il sale integrale della terra, ma non sa,  
che questo sale può servire benissimo come  
fertilizzante,  
è sempre il primo che capita, se manca la carne,  
per i filettati esofagi il reparto,  
ma in fila per la carne è sempre all'ultimo  
posto, anche se si sveglierà  
alle quattro del mattino anche per prendere in considerazione,

Come è possibile non rendersi conto del grigiore della propria vita e del ruolo passivo che si deve mantenere in ogni aspetto della quotidianità?. N.N. sembra aver trovato la risposta osservando l'uomo qualunque. Quest'ultimo non si accorge di ricoprire il primo posto soltanto quando manca la carne in macelleria e non vede l'ultimo posto che occupa quando si tratta di trovare la risposta al

suo bisogno. Anche se l'uomo qualunque dovesse svegliarsi alle quattro del mattino sarà sempre all'ultimo posto. La ripetizione concettuale dell'ultimo posto ricoperto dall'uomo qualunque è sottolineata dagli enjambement tra *na szarym e końcu* e *a szary e koniec*. Tra i due enjambement si trova l'ulteriore enjambement *wstanie e o czwartej* che evidenziano come tutti gli sforzi fisici profusi dall'uomo qualunque non servano a farlo progredire. L'icastico enjambement tra *koniec e jest* chiarisce senza fraintendimenti l'unico ruolo concesso all'uomo qualunque. C'è soltanto un ultimo posto riservato allo *szary człowiek* qualsiasi azione compia. Il grigiore lo insegue ovunque e dà senso alla sua vita rendendola una indistinta vita qualunque. La circolarità del grigiore si esprime nel testo con la ripetizione dell'espressione *w imię szarego człowieka*.

że prawie każdy jest szarym człowiekiem, a szary  
koniec  
jest tylko jeden;

w imię szarego człowieka  
napływa ciągle szarość, a pewnego dnia  
zgęstnieje w czerń:  
a wtedy  
czarna jek ogień będzie każda kropla jego krwi.

che quasi tutti siamo l'uomo qualunque, ma l'ultimo  
posto  
è solo uno;

nel nome dell'uomo qualunque  
gronda spesso il grigiore, fino a quando un giorno  
si condensa nel nero:  
e allora  
nera come il fuoco sarà ogni goccia del suo sangue

Tutto il grigiore è giustificato nel nome dell'uomo qualunque dall'inizio alla fine del tempo ma lui è sempre all'ultimo posto e nessuno si accorge dei suoi bisogni reali. Eppure è per lui che si diffonde ovunque il grigiore, per farlo vivere meglio, per il suo benessere. Per la sua vitalità è stato stabilito che si compia tutta questa cupezza. Fino a quando si manterrà tutto questo grigiore per l'ultimo posto dell'uomo qualunque?. Per quanto tempo ancora l'uomo qualunque sopporterà l'ultimo posto?. Per quanto ancora non mangerà carne?. Lo sconosciuto ha capito che la carne non è pensata per lui, anche se lui stesso non ha inteso diventerà il fertilizzante che permetterà all'erba di crescere rigogliosa. Diverse parti di lui finiranno per diventare un tutt'uno con la carne servita agli esofaci più raffinati. Ogni cosa nasce e muore nel grigiore, anche l'uomo qualunque. N.N. scorge

però nel futuro dell'uomo qualunque la trasformazione stessa del grigiore. Un giorno tutto il grigiore possibile si accumulerà e diventerà nero così anche il sangue dell'uomo qualunque sarà nero. La similitudine *czarna jak ogień będzie każda kropla jego krwi* pur essendo diversa nel contenuto ricalca nella forma l'affermazione del secondo nucleo tematico e definisce il futuro del grigiore e dell'uomo qualunque. L'allitterazione del fonema /k/ in *czarna jak ogień będzie każda kropla jego krwi* sottolinea soprattutto la trasmutazione del sangue dell'uomo qualunque. La fluidità metafisica del grigiore si è fatta carne nel sangue dell'uomo qualunque ed è diventata fluidità fisica. Nel testo polacco la parola *szarość* costituisce la cifra dell'intera poesia dalla quale si generano *szary człowiek*, *szara kropla*, *szara sól*, e *szary koniec*. L'espressione *szary człowiek*, centrale nella poesia, è stata resa con la forma corrispondente italiana 'uomo qualunque' poiché la traduzione letterale 'uomo grigio' avrebbe connotato il protagonista della poesia di altre caratteristiche. Il primo nucleo tematico si delinea in tre strofe irregolari dove emerge il grigiore e le gocce di sangue grigie come il piombo, mentre il secondo è più compatto.

Lo spazio bianco tra i due nuclei tematici segna un distacco tra ciò che N.N. osserva del mondo esterno e ciò che osserva della vita dell'uomo qualunque. Se il secondo nucleo tematico riproduce visivamente l'idea della fertilità dell'uomo qualunque attraverso i versi liberi ravvicinati, l'ultimo tema chiude la poesia con la riflessione di N.N. sull'uomo qualunque restituendo la caotica disposizione visiva delle gocce che cadono. Sebbene l'azione del grigiore sia pervasiva, N.N. ha compreso che giungerà la fine anche per il fluido grigio. Benché l'uomo qualunque non conosca il grigiore di cui è portatore il suo corpo né sia consapevole della cupezza traboccante dagli oggetti, N.N. ha compreso quello che sta accadendo dietro la sontuosa superficie del colore grigio. L'autore attraverso gli occhi di N.N. ha colto sia la trasformazione compiuta dal grigiore sugli oggetti sia sulle vite delle persone. Lo sconosciuto dopo aver osservato la vita dell'uomo qualunque sa chi è **l'uomo qualunque** ma ha compreso che anche il suo grigiore verrà trasmutato.

## 16. Piosenka zza prawej ściany

Dokąd wam się tak spieszy  
Poczekajcie Wolnego  
Czemu nic was nie cieszy  
Nawet ten mróz tak świeży  
i świt wiatru polnego

Ten czysty ostry klimat  
wart nawet takiej ceny  
Jakże wam zazdrościmy  
tak apetycznej zimy  
my wszystkim nasyceni

Być zaszczutym i głodnym  
Czuć ból prawdziwej chłosty  
w naszym świecie łagodnym  
ładnym zgodnym swobodnym  
brak nam tych przypraw ostrych

Wolnego Nie jest z wami  
tak źle Poetów tutaj  
zabija się czasami  
A więc przyznacie sami  
widocznie ktoś ich słucha

Czemu tak się szarpiecie  
z przętami wielkiej klatki  
Tylko się zasapiecie  
Z wolnością nie jest przecież  
szczęśliwiej ani łatwiej

Ta wielka dłoń na gardle  
powiedzmy że was dusi  
Lecz w stalowym imadle  
łatwiej odnaleźć prawdę  
rozchobotanej duszy

Czemu się wrywacie  
Wolnego Krok po kroku  
W miękkiej wolności wacie  
i tak nic nie działacie  
Spokój Jeszcze raz spokój

## 16. Canzone da dietro la parete destra

Dove correte così di fretta  
Aspettate il Libero  
Perché non vi rallegrate di nulla  
Persino questo gelo così vivo  
ed il fischio del vento campestre

Questo nitido clima rigido  
che vale persino questo prezzo  
Ma quanto vi invidiamo  
un così appetitoso inverno  
noi saziati di tutto

Essere tormentato e affamato  
Sentire il dolore di autentica pena corporale  
nel nostro mondo benigno  
bello conciliante libero  
ci mancano questi condimenti piccanti

Il Libero Non è con voi  
va male qui per i Poeti  
si uccide a volte  
E quindi riconoscete voi stessi  
evidentemente qualcuno li ascolta

Perché vi attaccate così  
alle sbarre della grande gabbia  
Soltanto perdete il fiato  
Con la libertà non è  
meglio né più semplice

Questa grande mano alla gola  
diciamo che vi soffoca  
Però nella morsa d'acciaio  
è più semplice trovare la verità  
di un'anima agitata

Perché scappate via  
Il Libero Passo dopo Passo  
Nella delicata ovatta della libertà  
anche così non riuscirete a fare nulla  
Calma Ancora una volta calma

Quando lo sconosciuto intona la *Canzone da dietro la parete destra*, terza canzone della raccolta, decide di cantare il mondo da dietro la parete destra. Si tratta di una realtà che vive in corsa, che non sente, non vede e non immagina. Da qui nessuno aspetta il Libero, anche se poi tutti corrono nessuno vuole essere come il Libero. N.N. pone tre domande in forma di dialogismo per capire come mai nessuno si rallegri nonostante le ottime condizioni ambientali. N.N. si fa interprete dell'inquietudine di quanti corrono senza direzione e di quanti si ribellano attaccandosi alle sbarre della prigione nella quale sono costretti a vivere. Il Libero e la libertà sembrano essere degli obiettivi importanti da raggiungere per chi vive dietro la parete destra ma in realtà nessuno li vuole. L'autore attraverso N.N. canta le contraddizioni e le inquietudini delle anime che corrono e che si ribellano allo status quo entro il quale vivono. Il sentire e l'azione corrono di continuo dietro la parete destra.

Fin dal primo verso N.N. chiede a quanti corrono dove stanno andando perché ha colto il disorientamento profondo dei suoi compagni. Se *dokąd*, prima parola del testo poetico, interroga chi corre, le assonanze *spiesz*, *ciesz* e *świeży* sintetizzano tanto il modus vivendi dietro la parete destra quanto la domanda ironica. Come mai tutti corrono di fretta anziché rallegrarsi del gelo?. Nella prima strofa le parole si rincorrono e riproducono con i e giochi sonori delle sillabe la corsa infinita dei connazionali di N.N. verso nessun luogo in particolare. Il fonema /w/ evidenzia la nascosta contrapposizione tra *wam* vs. *Wolnego*, come si denota in *Dokąd wam się tak spieszy Poczekajcie Wolnego*. La rincorsa sonora non si arresta ma continua a riprodursi nella celere corsa verso il nulla, nonostante i benefici del gelo e del vento campestre. Sembra i suoi connazionali non si rendano conto né della loro andatura motoria né delle condizioni reali del paese. Il fonema /cz/ insegue il fonema /sz/ in *spiesz* *Poczekajcie* e *Czemu nic was nie ciesz* e ricrea il messaggio generale della strofa.

Dokąd wam się tak spieszy  
Poczekajcie Wolnego  
Czemu nic was nie ciesz  
Nawet ten mróz tak świeży  
i świt wiatru polnego

Dove correte così di fretta  
Aspettate il Libero  
Perché non vi rallegrate di nulla  
Persino questo gelo così vivo  
ed il fischio del vento campestre

L'interrogativo senza alcun segno di interpunzione costituisce una domanda-non domanda che trova la risposta-non risposta negli ultimi versi della cinquina, nei quali le parole *świeży* e *świst* ricordano con ironia quanto la realtà sia allettante. La seconda strofa enuclea in modo pungente il punto di vista di chi vede il paese di N.N da una prospettiva esterna, distorta dalla propaganda. A differenza della prima strofa, nella seconda non tutte le parole trovano un'assonanza. A fine verso la parola *klimat* rimane raminga senza rima per ricordare l'assurda unicità meteorologica di cui si parla del clima polacco. Invece il vocabolo *ceny* si ricollega tanto a livello ritmico quanto comunicativo a *nasyceń* per ribadire con ironia quanto il prezzo pagato per vivere nel suo paese sia ben corrisposto alla sazietà provata. L'attenzione sul clima rigido e pulito si esprime attraverso l'iterazione del nesso consonantico /st/ in *czysty ostry*, mentre la validità del prezzo attraverso l'allitterazione del fonema /w/ in *wart nawet*. La sinestesia della prima cinquina *mróz tak świeży* trova il suo senso più intimo nell'espressione sinestesica della seconda cinquina *tak apetycznej zimy*.

Ten czysty ostry klimat  
wart nawet takiej ceny  
Jakże wam zazdrościmy  
tak apetycznej zimy  
my wszystkim nasyceń

Questo nitido clima rigido  
che vale persino questo prezzo  
Ma quanto vi invidiamo  
un così appetitoso inverno  
noi saziati di tutto

Sebbene le due sinestesie si trovino in strofe distinte, all'interno del proprio metro ricoprono la medesima posizione così da creare un dialogo sullo stesso contenuto. Nella seconda strofa il verbo *zazdrościmy* in assonanza con *zimy* richiama il concetto del messaggio ironico di N.N. Lo sconosciuto manifesta apertamente l'invidia che gli abitanti non polacchi provano verso il suo paese. Questa invidia di cui si parla nei rotocalchi e alla radio offende profondamente N.N. così nella terza cinquina specifica come un abitante viva e senta il contesto nel quale è costretto a vivere. Lo sconosciuto non comprende come si possa ritenere una novità interessante l'individuo tormentato e affamato, perciò non comprende come mai dove si sente già il dolore autentico della punizione possa suscitare invidia il clima rigido. L'autore per esprimere l'esagerazione della di ciò che si afferma utilizza il suffisso -ym in *Być zaszczytym i głodnym, w naszym świecie łagodnym, ładnym zgodnym swobodnym*.

Być zaszczytnym i głodnym  
Czuć ból prawdziwej chłosty  
w naszym świecie łagodnym  
ładnym zgodnym swobodnym  
brak nam tych przypraw ostrych

Essere tormentato e affamato  
Sentire il dolore di autentica pena corporale  
nel nostro mondo benigno  
bello conciliante libero  
ci mancano questi condimenti piccanti

Con dissimulazione ironica N.N. ricorda al lettore che nel suo mondo costantemente benigno e libero non mancava affatto una novità così stimolante. Il climax degli aggettivi *ładnym zgodnym swobodnym* spiega l'assurdità tra quanto si dice comunemente e quanto c'è effettivamente. Invece la metafora *tych przypraw ostrych* continua la macro-metafora culinaria della Polonia, sottolineando come al già gustoso piatto denominato Polonia non mancherebbero di certo dei condimenti piccanti. Come mai non tutti sentono il tormento?. Che differenza c'è tra N.N. e chi corre?. Il carattere maiuscolo delle iniziali dei verbi *Być* e *Czuć* ci rivela su quali parametri viva chi si è risvegliato all'essere e al sentire, a differenza di chi continua a correre, incurante persino dei suoi sensi. Come ricorda N.N. il Libero non c'è nella loro realtà e nessuno lo aspetta. A differenza dei suoi connazionali sembra lo sconosciuto sia tra i pochi a conoscere la sua esistenza.

Wolnego Nie jest z wami  
tak źle Poetów tutaj  
zabija się czasami  
A więc przyznacie sami  
widocznie ktoś ich słucha

Il Libero Non è con voi  
va male qui per i Poeti  
si uccide a volte  
E quindi riconoscete voi stessi  
evidentemente qualcuno li ascolta

Nella quarta cinquina l'allitterazione del fonema /w/ in *Wolnego Nie jest z wami* si ripete a inizio verso in *A więc widocznie* confermando l'assenza assoluta di Libero nel contesto nel quale N.N. vive. Dove il Libero non c'è, va male anche per i poeti. Le parole in carattere maiuscolo *Wolnego, Nie e Poetów* creano un circolo semantico dal quale emerge l'assioma "se non c'è il Libero allora non ci sono i poeti". La figura del Libero è affiancata ai poeti perché la sua presenza

permette la manifestazione piena della poesia. Nel paese dello sconosciuto c'è una poesia diversa dove i poeti vivono faticosamente. Come mai nel paese di N.N. il Libero non c'è e va male per i poeti?. A volte da N.N. si uccide perciò dove vige la crudeltà non c'è spazio per la poesia. Sebbene qualcuno faccia credere sia normale compiere gesti simili, N.N. sa che è un assurdo abuso perciò attraverso il dialogismo si rivolge ai lettori, che almeno conoscono l'esistenza del Libero.

Benché la rima tra *wami*, *czasami* e *sami* faccia sembrare la cinquina una filastrocca nella quale si mette in evidenza quanto già si afferma nell'intera strofa, rivolgendosi segretamente ai lettori si sta anche affermando che se il Libero è con voi a volte si può essere se stessi, anche se qualcuno ascolta altre parole. Sebbene qualcuno nel paese di N.N. ascolti i messaggi di odio, c'è ancora speranza. Tra il gioco fonetico della rima emergono l'avverbio *tutaj* e il verbo *stucha* che invitano gli uditori ad ascoltare il messaggio in rima. Sebbene le due parole non rimino tra loro e neppure con le altre parole in chiusura, si prestano perfettamente a creare l'ambivalenza del significato quindi può essere letto sia come "qui ascolta tra le mie rime" che come "qui, nel mio paese, ascolta quello che si dice". Alcuni dei suoi compagni hanno capito che non tutto è come sembra e sono in grado di vedere la grande gabbia entro la quale vivono. I suoi amici vedono la limitazione e rispondono come possono all'abuso.

Czemu tak się szarpiecie  
z przętami wielkiej klatki  
Tylko się zasapiecie  
Z wolnością nie jest przecież  
szczęśliwiej ani łatwiej

Perché vi attaccate così  
alle sbarre della grande gabbia  
Soltanto perdete il fiato  
Con la libertà non è  
meglio né più semplice

N.N. li vede attaccarsi con forza alle sbarre dietro le quali sono relegati e chiede loro come mai si affannino in quel modo pensando oltre alle sbarre si possa vivere meglio. La domanda che pone lo sconosciuto senza alcun punto di interpunzione crea un dialogismo sul concetto di libertà tra lui e i suoi compagni nel quale la non-domanda trova una non-risposta. Sebbene l'autore continui ad assegnare la sintesi dei suoi messaggi più profondi alle rime, N.N. manifesta il suo punto di vista attraverso metafore, modi di dire e frasi semplici con assonanze interne. Lo sconosciuto non può dichiarare esplicitamente ai suoi connazionali non debbano ribellarsi perché con la libertà non saranno più fortunati, può soltanto accennare all'assenza di libertà attraverso la

metafora *wielkiej klatki*. Se si legge le rime dell'intera cinquina appare esaltato il messaggio ironico, il quale emergendo con tagliente sarcasmo conferisce una vis comica al contenuto. Quanto si canta emerge nella sua oscurità e nel suo tetro ghigno. La paronomasia tra *szarpiecie* e *zasapiecie* gioca con la parola *przecież* nel creare il senso tragico dell'esistenza dietro le sbarre. N.N. sta conoscendo la *gabbia*, a differenza dei suoi compagni, e sa che se si cerca una condizione di vita migliore e più semplice non si ottiene con la sola libertà. Perché accanirsi cercando di raggiungere qualcosa che si dice essere migliore?. Come mai si lotta per qualcosa che non si conosce come la libertà?. Come mai i suoi compagni non conoscono la loro prigione?. N.N. non ha dubbi che stiano perdendo il loro tempo: sa che con la libertà non andrebbe meglio e non sarebbe neppure più semplice.

La gabbia fisica e metafisica costruita dagli uomini per altri uomini si manifesta nel testo con la mano che soffoca. N.N. descrive con la metafora *Ta wielka dłoń na gardle powiedzimy że was dusi* il potere occulto che sta devitalizzando le vite dei cittadini polacchi. L'autore riutilizza la metafora del soffocamento per alludere alla coercizione alla quale sono sottoposti i suoi connazionali, dove il vocabolo *gardle* rima con *imadle* alludendo alla medesima funzione della mano alla gola e della morsa d'acciaio. Invece *powiedzimy że was dusi* è assonante a *rozchybotanej duszy* dove la paronomasia tra *dusi* e *duszy* mostra l'unico truculento modo attraverso il quale è possibile scoprire la verità. Emerge dalla strofa la parola *prawdę* che sola nella strofa ricorda la solitudine di chi cerca la verità.

Ta wielka dłoń na gardle  
powiedzmy że was dusi  
Lecz w stalowym imadle  
łatwiej odnaleźć prawdę  
rozchybotanej duszy

Questa grande mano alla gola  
diciamo che vi soffoca  
Però nella morsa d'acciaio  
è più semplice trovare la verità  
di un'anima agitata

N.N. scherza amaramente su quanto possa essere facile per le anime agitate trovare alcune verità dietro le sbarre di una cella. Eppure i suoi compagni scappano via, sebbene lo sconosciuto inviti i suoi connazionali a non agitarsi. L'ultima domanda non-domanda riprende in modo circolare la prima domanda non-domanda del testo nella quale si chiede come mai tutti fuggano davanti al Libero, il quale tra l'altro procede passo dopo passo. I suoi compagni scappano e sperano di trovarsi metaforicamente *W miękkiej wolności wacie*, ma N.N. li redarguisce ricordando loro che non riusciranno a fare nulla anche in uno stato libero. Si chiude la cinquina con l'assonanza tra

*wyrywacie, wacie e nie zdziałacie* che racchiude sinteticamente il messaggio del verso, e la comparsa dei vocaboli *kroku e spokój* che non rimano affatto. Se leggiamo unitamente le due parole emerge tanto l'ironia quanto l'invito a fermarsi e procedere passo dopo passo con calma.

Czemu się wyrywacie  
Wolnego Krok po kroku  
W miękkiej wolności wacie  
i tak nic nie zdziałacie  
Spokój Jeszcze raz spokój

Perché scappate via  
Il Libero Passo dopo Passo  
Nella delicata ovatta della libertà  
anche così non riuscirete a fare nulla  
Calma Ancora una volta calma

L'allitterazione del fonema /w/ in *Wolnego Krok* e in *W miękkiej* prefigura il passo leggero e libero che non si compirà mai. N.N. ha compreso che da dietro la parete destra si continuerà a correre incessantemente e nessuno avrà il coraggio di fermarsi e chiedersi dove sta andando. Ai pochi che si stanno però ribellando alla prigionia e sentono di vivere chiede che cosa stiano facendo perché ritiene sia il modo sbagliato di risolvere le questioni. Nessuno vuole sentirsi libero tra liberi: questo è il problema. N.N. ha compreso le contraddizioni dell'animo umano perciò invita alla calma, ancora una volta. Lo sconosciuto ha esplorato la velocità del dolore che si consuma da dietro la parete destra dove tutti i sensi tacciono mentre si corre, tranne l'emozione dirompente della paura di essere rinchiusi. Esiste una mano soffocante che desidera il controllo assoluto ma non si fa vedere in volto. In nome di questa mano si uccide e si istiga alla violenza. Il controllo, l'unica aspirazione da dietro la parete destra.

## 17. N.N., który jest w końcu tylko człowiekiem, załatwia potrzebę fizjologiczną

OFIARNA PRACA ZAŁÓG czyta w strzępie gazety  
codziennej znalezionej na podłodze  
hotelowej ubikacji PRZYNIOSŁA EFEKTY W POSTACI:  
ściany przyozdobione są schematycznymi  
obrazkami o treści męsko-damskiej i równie  
schematycznymi prawdami życiowymi SOCJALIZMU  
SIĘ NIE LĘKAJ MAŁO RÓB A DUŻO  
STĘKAJ; DZIĘKI SPRZYJAJĄCEJ  
ATMOSFERZE RZECZOWEGO ZA-  
ANGAŻOWANIA; zdarzają się też dwa członki męskie  
zetknięte ze sobą oraz napis typu EDEK  
JEST PEDEK; W KLIMACIE RZETELNEJ  
ROBOTY BUDUJEMY DRU tekst się urywa,  
N.N. odwraca strzępek gazety na dru-  
gą stronę ROSNĄ MŁODE KADRY ZWIĄZKU  
KOMBATANTÓW; pod wizerunkiem główki damskiej  
z pełnymi ustami podpis NAJLEPIEJ CIĘ NADMUCHA  
JOLA F. MASZTALERSKA 9 m. 18; O DALSZĄ  
POPRAWĘ ATMOSFERY PRACY IDEOLO znów  
resztę oddarto BIERZEMY  
DRUGI ODDECH; po lewej kobieta  
spółkująca z dobrodusznym bykiem; WRAZ Z MAŁŻONKĄ  
I TOWARZYSZĄCYMI OSOBAMI; N.N. spuszcza wodę,  
chwyta za kłamekę i za późno zauważa  
wydrapany na drzwiach ostatni napis OBYWATELU  
SPRAWDŹ CZY NIE WYSRAŁEŚ DIAMENT

## **17. N.N., che alla fine è solo un uomo, sbriga un bisognino**

IL LAVORO SERVIZIEVOLE DELLE MAESTRANZE legge nello stralcio del giornale quotidiano ritrovato sul pavimento del vano dell'hotel AVEVA APPORTATO DEGLI EFFETTI NELLA FORMA: le pareti decorate sono schematici quadretti di contenuto maschile-femminile e altrettanto schematiche verità di vita del SOCIALISMO NON TEMERE POCO FAI MA MOLTO LAMENTATI; GRAZIE ALLA FAVOREVOLE ATMOSFERA DI UN CONCRETO IMPEGNO; capitano anche due membri maschili accostati l'un l'altro ed inoltre la dicitura del tipo EDEK È PEDEK; NEL CLIMA SCRUPOLOSO DEL LAVORO COSTRUIAMO DRU il testo si interrompe, N.N. volta il lembo del quotidiano alla seconda pagina CRESCONO GIOVANI QUADRI DELL'ASSOCIAZIONE COMBATTENTISTICA; sotto l'immagine di una testolina di donna dalle labbra piene la firma NEL MIGLIOR MODO POSSIBILE TI GONFIA JOLA F. MASZTALERSKA 9 interno 18; SULL'ULTERIORE MIGLIORAMENTO DELL'ATMOSFERA DI LAVORO IDEOLO di nuovo del resto strappato ABBOCCHIAMO IL SECONDO RESPIRO; a sinistra una donna che copula con un toro bonaccione; ASSIEME AL CONIUGE E ALLE PERSONE ACCOMPAGNATRICI; N.N. lascia andare l'acqua, afferra la maniglia e troppo tardi nota raschiato sulla porta l'ultima scritta AL CITTADINO VERIFICA SE NON HAI SCELTO IL DIAMANTE

In *N.N.*, che alla fine è solo un uomo, fa un bisognino il protagonista si diletta a leggere alcuni stralci dei giornali mentre si trova in bagno per necessità fisiologiche. Sul pavimento del vano dell'hotel il non noto sconosciuto ha trovato dei giornali che hanno suscitato in lui il giusto stimolo per intrattenersi. La lettura di *N.N.* si concentra su alcuni trafiletti che colgono la sua attenzione per la forma e il contenuto del messaggio. Le notizie sulle quali posa gli occhi lo sconosciuto sono scritte in carattere maiuscolo, come fossero gridate. Sono inserzioni oppure notizie?. Sono annunci oppure comunicati?. Nello stralcio del quotidiano *N.N.* legge che il lavoro servizievole delle maestranze ha apportato degli effetti in forma di pareti decorate da schematici quadretti di contenuto maschile e femminile, ma anche verità vitali.

La prima parte si apre con un'affermazione enfatica nella quale si elogia il lavoro, nonostante si inviti a non fare molto. La manodopera si è dimostrata attenta nel portare a termine il proprio lavoro e i risultati si possono ammirare nelle decorazioni. Tra le conseguenze derivate da questo tipo di lavoro ci sono disegni che ritraggono uomini e donne e altre verità vitali dell'uomo come l'annuncio slogan di non temere il socialismo, di fare poco e lamentarsi molto. Lo slogan si presenta nel testo come un motto assonante, quasi una filastrocca. Le frasi sono spezzate e si caratterizzano per i frequenti enjambement che sospendono l'immediata comprensione di quanto si scrive e rompono l'effetto slogan nella poesia.

OFIARNA PRACA ZAŁÓG czyta w strzępie gazety  
codziennej znalezionej na podłodze  
hotelowej ubikacji PRZYNIOSŁA EFEKTY W POSTACI:  
ściany przyozdobione są schematycznymi  
obrazkami o treści męsko-damskiej i równie  
schematycznymi prawdami życiowymi SOCJALIZMU  
SIĘ NIE LĘKAJ MAŁO RÓB A DUŻO  
STĘKAJ; DZIĘKI SPRZYJAJĄCEJ  
ATMOSFERZE RZECZOWEGO ZA-  
ANGAŻOWANIA; zdarzają się też dwa członki męskie

IL LAVORO SERVIZIEVOLE DELLE MAESTRANZE legge nello stralcio del giornale  
quotidiano ritrovato sul pavimento  
del vano dell'hotel AVEVA APPORTATO DEGLI EFFETTI NELLA FORMA:  
le pareti decorate sono schematici  
quadretti di contenuto maschile-femminile e altrettanto  
schematiche verità di vita del SOCIALISMO  
NON TEMERE POCO FAI MA MOLTO  
LAMENTATI; GRAZIE ALLA FAVOREVOLE  
ATMOSFERA DI UN CONCRETO IM  
PEGNO; capitano anche due membri maschili

Tra *gazety e codziennej, podłodze e hotelowej, postaci e ściany, schematycznymi e obrazkami, równie e schematycznymi, socjalizmu e się nie lękaj, dużo e stęka* si spezza la tensione dello slogan e si rileva la verità umana. Invece la seconda parte comprende un unico slogan di propaganda nel quale si declama l'impegno concreto che ha contribuito all'atmosfera favorevole. L'ambiente socialmente benevolo sembra essersi costruito con il senso di sacrificio di molti, eppure negli slogan il contenuto è diverso. Il tono del messaggio è molto enfatico e lievemente iperbolico. Nei due versi troviamo sia l'enjambement tra *sprzyzajającej e atmosferze* che introduce al clima iperbolico del verso successivo, sia il taglio della parola *zaangażowania* per marcare con ironia l'impegno profuso. La terza parte è squisitamente illustrativa poiché descrive le immagini di due membri maschili posti l'uno vicino all'altro, accanto ai quali c'è lo slogan *edek è pedek*. Se di volgarità si può parlare, essa riguarda la pornografia dell'uso della parola e non della fisiologia maschile umana.

ANGAŻOWANIA; zdarzają się też dwa członki męskie  
zetknite ze sob oraz napis typu EDEK  
JEST PEDEK; W KLIMACIE RZETELNEJ  
ROBOTY BUDUJEMY DRU tekst się urywa,

PEGNO; capitano anche due membri maschili  
accostati l'un l'altro ed inoltre la dicitura del tipo EDEK  
È PEDEK; NEL CLIMA SCRUPOLOSO  
DEL LAVORO COSTRUIAMO DRU il testo si interrompe,

Lo slogan *edek è pedek* è la metafora di un potere maschile delirante d'onnipotenza che si presta al dominio delle altre vite. Gli enjambement tra *męskie, zetknięte ed edek e pedek* creano aspettativa ma non i scenari possibili del futuro migliore. Il nesso interno del suono /rze/ tra *atmosferze e rzeczowego* conferisce un'immagine fluida della realtà nella quale vivono tutti. Si parla di una realtà concreta e tangibile ma anche molto fluente e leggera come l'aria. L'incipit della quarta parte ha inizio con lo slogan nel quale si afferma quanto nel clima ben congeniato del lavoro sia possibile costruire qualcosa, ma non è dato comprendere che cosa si stia costruendo. Il contenuto è stroncato alla parola *dru* e non prosegue. Il testo è telegrafico ma assume quasi il tono di una canzone interrotta nella quale l'enjambement tra *rzetelnej e roboty* risalta la lettura del messaggio troncato. Se si considera il messaggio slogan, esso appare come una verità della quale autoconvincersi. Il sacrificio a questo punto risulta essere una ulteriore volgarità dopo lo slogan precedente. La virgola segna un limite tra il primo e il secondo messaggio: l'annuncio lascia un breve spazio alla descrizione della voce fuori campo, la quale rende conto di quanto sta succedendo allo sconosciuto.

N.N. continua la sua lettura ma il testo si interrompe perciò decide di girare il lembo della pagina, dove scopre una ulteriore notizia. Il tono prosastico accompagna le azioni di N.N., il quale girando la pagina attraverso uno slogan scopre un futuro pieno di combattenti giovani. Della notizia-slogan alla seconda pagina si coglie il tono ascendente tanto per melodia quanto per contenuto. Il tono marziale del messaggio è interrotto dall'enjambement tra le parole *związku* e *kombatantów*, il quale conferisce un'andatura di marcia all'annuncio-slogan, sottolineando allo stesso tempo l'enfasi e rendendo quanto si dice lievemente ridicolo. La parola spezzata *drugą* accompagna invece il movimento della mano di N.N. mentre gira le pagine del quotidiano. Una nuova immagine attira la sua attenzione: la testolina di una donna dalle labbra piene. La quinta parte illustrare proprio questa immagine femminile che si trova sotto il messaggio precedente, seguita da un intermezzo pubblicitario e dal recapito domiciliare della donna.

N.N. odwraca strzępek gazety na drugą stronę ROSNĄ MŁODE KADRY ZWIĄZKU KOMBATANTÓW; pod wizerunkiem główki damskiej z pełnymi ustami podpis NAJLEPIEJ CIĘ NADMUCHA JOLA F. MASZTALERSKA 9 m. 18; O DALSZĄ

N.N. volta il lembo del quotidiano alla seconda pagina CRESCONO GIOVANI QUADRI DELL'ASSOCIAZIONE COMBATTENTISTICA; sotto l'immagine di una testolina di donna dalle labbra piene la firma NEL MIGLIOR MODO POSSIBILE TI GONFIA JOLA F. MASZTALERSKA 9 interno 18; SULL'ULTERIORE

L'enjambement tra *damskiej* e *z pełnymi* introduce la caratterizzazione femminile, la quale corrisponde a un ideale di donna che esalta e appaga in tutti i sensi l'uomo. Invece l'enjambement successivo tra *nadmucha* e *Jola* sospende il lettore a una lettura polisemica del verbo *nadmuchać*. Se la donna sembra abbia la facoltà di far sentire bene chiunque lo desideri, si può pensare si tratti di un'operazione completa di rigonfiamento dell'ego. La quinta parte contiene un messaggio slogan riguardante il miglioramento delle condizioni di lavoro che è stato strappato da alcuni per il bene di tutti. Il testo è occupato quasi interamente dall'annuncio propagandistico e vede soltanto qualche parola in minuscolo che spiega la modalità con la quale lo sviluppo lavorativo è stato raggiunto. L'obiettivo conseguito permette a ciascuno di poter respirare almeno una seconda volta. L'enjambement si manifesta appena dopo le prime due parole del quinto testo slogan e si esplica tra i vocaboli *o dalszą* e *poprawną* come ad aprire l'immaginazione al sogno di miglioramento. Tra le voci *znów* e *resztę* si estrinseca la novità concreta del miglioramento che permetterà di compiere azioni basilari per vivere, come per esempio respirare.

I vocaboli *bierzemy* e *drugi* lasciano intravedere l'enfasi parodistica dell'azione dell'inspirare il grigiore dell'aria. C'è una normalità che viene mostrata come straordinaria, sebbene sia grottesca e triste. Per quanto si possa respirare una seconda volta, il clima soffocante rimane sempre lo stesso. Sembra non ci sia niente e nessuno che possa cambiarlo. Invece la sesta parte è illustrativa, breve ed epigrafica: si descrive l'immagine apposta a sinistra dello slogan, nella quale una donna amoreggia con un bonario toro. L'enjambement tra *kobieta* e *spółkująca* come Cupido stringe i due personaggi in un legame d'amore, consegnando l'immagine di un bipede cordato che fa l'amore con un altro animale. La settima parte è dedicata completamente allo slogan che verte sulla descrizione enfatica della compagnia con la quale si svolgono probabilmente i cortei o le manifestazioni collettive.

JOLA F. MASZTALERSKA 9 m. 18; O DALSZĄ  
POPRAWĘ ATMOSFERY PRACY IDEOLO znów  
resztę oddarto BIERZEMY  
DRUGI ODDECH; po lewej kobieta  
spółkująca z dobrodusznym bykiem; WRAZ Z MAŁŻONKĄ  
I TOWARZYSZĄCYMI OSOBAMI; N.N. spuszcza wodę,

JOLA F. MASZTALERSKA 9 interno 18; SULL'ULTERIORE  
MIGLIORAMENTO DELL'ATMOSFERA DI LAVORO IDEOLO di nuovo  
del resto strappato ABBOCCHIAMO  
IL SECONDO RESPIRO; a sinistra una donna  
che copula con un toro bonaccione; ASSIEME AL CONIUGE  
E ALLE PERSONE ACCOMPAGNATRICI; N.N. lascia andare l'acqua,

Lo slogan, altamente retorico, pone come prima parola dell'annuncio *wraz* per sottolineare il processo sinergico collettivo di quello che andranno a fare o a manifestare. Da quanto è annunciato si può appurare però soltanto dell'esistenza del coniuge e degli accompagnatori, ma non si sa chi andranno ad accompagnare. L'enjambement tra *małżonką* e *i* mette in evidenza la contrapposizione ironica tra l'azione familiare e l'azione collettiva. Benché l'annuncio evochi l'istanza collettiva dell'azione, nel testo concreto si parla tanto della presenza del coniuge, una figura privata, quanto delle persone accompagnatrici, forse altre persone chiunque. Di quale azione collettiva sono fautori?. L'ottava parte, il testo conclusivo dell'intera poesia, si chiude con la formulazione dello slogan e della cronaca della voce fuori campo. N.N. tira lo sciacquone e afferrando la maniglia nota troppo tardi una scritta non perfettamente leggibile sulla porta. L'effetto dell'enjambement è simile alla virgola che separa i due versi conferendo un'autonomia di senso senza lasciare intendere altri significati.

Invece l'isocolon interno *za klankę i za późno* rafforza il concetto del ritardo che travolge il protagonista. Il valore dell'enjambement tra *zauważa* e *wydrapany* è sospensivo, quasi come un invito a leggere quanto è stato tolto. Invece l'enjambement tra *obywatelu* e *sprawdź* ha la medesima funzione dei due punti. Nei ventisei versi della poesia l'unico segno visibile di interpunzione è rappresentato dal punto e virgola che segna la successione degli argomenti legati dallo stesso tema di fondo: un controllo assoluto che vuole pervadere ogni aspetto della vita umana e mortificarlo. Il contenuto tematico è suddiviso in otto parti, nelle quali si illustra visivamente il messaggio dell'inserzione giornalistica che N.N. legge con caratteri maiuscoli e minuscoli. Il tema conduttore si alterna tra le presentazioni della voce narrante e le inserzioni giornalistiche del protagonista.

I TOWARZYSZĄCYMI OSOBAMI; N.N. spuszcza wodę,  
chwyta za klankę i za późno zauważa  
wydrapany na drzwiach ostatni napis OBYWATELU  
SPRAWDŹ CZY NIE WYSRAŁEŚ DIAMENT

E ALLE PERSONE ACCOMPAGNATRICI; N.N. lascia andare l'acqua,  
afferra la maniglia e troppo tardi nota  
raschiato sulla porta l'ultima scritta AL CITTADINO  
VERIFICA SE NON HAI SCELTO IL DIAMANTE

Egli non specifica mai il tipo di lavoro svolto ma racconta gli effetti del lavoro servizievole. Alla fine sembra N.N. abbia compreso la differenza tra il lavoro servizievole e il lavoro di servizio. Dal lavoro delle maestranze al bagno c'è un filo rosso di umiliazione e denigrazione che investe tutte le azioni umane. Alla fine N.N., uomo tra gli uomini, si è trovato a rispettare la sua fisiologia, ma si è imbattuto anche nella desacralizzazione dei corpi e nella celebrazione della volgarità. La propaganda ha deciso di degradare la naturalità dei corpi, così come la sacralità della vita, pensando di rendere qualsiasi messaggio più attraente. Come si fa a rinunciare a Jola?. Come si fa a rinunciare a una forma sociale nella quale si promette di non fare nulla?. La vitalità sessuale della quale si serve la propaganda è finalizzata al messaggio ideologico. La sessualità è deformata per fini propagandistici. L'unica misura possibile per verificare la felicità della propria vita è l'ideologia.

## 18. N.N. wysłuchuje pogadanki radiowej

...Piękno naszej rzeczywistości tak zapiera dech, że ktoś bardziej wrażliwy może się udusić. Co jest wtedy niezbędne? Niezbędne jest wtedy sztuczne oddychanie. Co należy przede wszystkim uczynić? Przede wszystkim trzeba unieruchomić język. Zdarza się, że delikwent dławi się własnym językiem. Chwytny go więc, na przykład przez czystą chusteczkę i przytrzymujemy. Stosowano dawniej, w mniej humanitarnych czasach, bolesny, acz skuteczny zabieg przyszpilania języka agrafką do dolnej wargi. Co następnie? Następnie można już przystąpić do sztucznego oddychania. Znamy trzy metody. Pierwsza to ucisk. Na czym polega ucisk? Polega na miarowym uciskaniu klatki piersiowej. Nie mniej popularny jest zabieg zwany "ręce do góry". Ręce delikwenta rytmicznie przerzucamy w górę nad jego głowę. Sukces zapewniony. Wreczcie zabieg zwany "usta-usta", niestety najmniej higieniczny i nieskuteczny w skali masowej. I tyle na dziś. Wysłuchali państwo z zapartym tchem pogadanki pod tytułem "Pierwsza pomoc dla każdego".

## 18. N.N. ascolta con attenzione le conferenze divulgative radiofoniche

...La bellezza della nostra realtà così com'è mozza il fiato, al punto che qualcuno più sensibile può soffocare. Che cos'è allora indispensabile? Indispensabile è allora la respirazione artificiale. Che cosa è necessario prima di tutto compiere? Prima di tutto bisogna immobilizzare la lingua. Succede, che il delinquente si strozzi con la propria lingua. Afferriamolo dunque, per esempio dal pulito fazzoletto e tratteniamolo. Utilizzato un tempo, in tempi meno umanitari, doloroso, benché efficace l'intervento di attaccatura della lingua con lo spillo al labbro inferiore. Che cosa avviene dopo? Dopo si può già avvicinarsi alla respirazione artificiale. Conosciamo tre metodi. Il primo è la pressione. In che cosa consiste la pressione? Consiste nella ritmica pressione della gabbia toracica. Non meno popolare è l'intervento chiamato "mani in alto". Le mani del delinquente ritmicamente gettiamo in alto sopra la sua testa. Il successo assicurato. Infine l'intervento detto "bocca a bocca", purtroppo il meno igienico e inefficace su scala di massa. E così fino ad oggi. Abbiamo ascoltato i signori col fiato sospeso le conferenze dal titolo "I primi soccorsi per tutti".

In *N.N. ascolta con attenzione i programmi radiofonici* si descrive i suggerimenti e le indicazioni fornite dalla trasmissione “I primi soccorsi per tutti”. La voce del programma radiofonico dà un suggerimento preliminare, da cui dipende la riuscita dell’intera operazione di salvataggio delle persone troppo sensibili, e procede enumerando le metodologie di rianimazione respiratoria. Benché le indicazioni siano pratiche, sono descritte in chiave parossistica e ironica mettendo in rilievo l’assurdità di quanto è detto dalla trasmissione. Il radiocronista accompagna l’ascoltatore guidandolo con domande e risposte sarcastiche alla scoperta della bellezza della realtà nella quale vive. Di fatto la bellezza dirompente che circonda tutti quanti suscita reazioni diverse: c’è chi sopravvive e chi fa maggior fatica. Vivere nella bellezza non dovrebbe comportare avere problemi respiratori, eppure le istruzioni di soccorso sono impartite ugualmente confidando nella forza di chi riesce a respirare l’aria.

Sebbene il linguaggio sia prosastico, si utilizza le figure retoriche del linguaggio poetico. Con dei tratti di sospensione ironica inizia la poesia e con la parola *piękno*, che fa riferimento alla bellezza che circonda tutti quanti. Si tratta di una frase metaforica velata d’amara d’ironia in cui prevale un tono parossistico. Questa bellezza provoca delle reazioni contrastanti in quanto c’è chi rimane senza fiato davanti a tale meraviglia e chi perde completamente il respiro. Questa possibilità fenomenica accade soltanto alle persone sensibili come marca anche l’allitterazione del suono /ż/ nelle parole *wrażliwy* e *może*. L’ascoltatore è accompagnato nella scoperta dell’ABC della sopravvivenza. Per esempio alla domanda guidata su che cosa sia indispensabile compiere quando qualcuno sta per soffocare si risponde con la ripetizione dell’ultima parola della domanda *niezbędne*.

...Piękno naszej rzeczywistości tak zapiera dech,  
że ktoś bardziej wrażliwy może się udusić.  
Co jest wtedy niezbędne? Niezbędne jest wtedy  
sztuczne oddychanie. Co należy przede

...La bellezza della nostra realtà così com’è mozza il fiato,  
al punto che qualcuno più sensibile può soffocare.  
Che cos’è allora indispensabile? Indispensabile è allora  
la respirazione artificiale. Che cosa è necessario prima

L’anadiplosi della parola *niezbędne* non soltanto indirizza l’attenzione dell’ascoltatore su che cosa sia necessario fare ma allo stesso tempo avvia l’accento parossistico delle indicazioni successive. L’enjambement tra *wtedy* e *sztuczne* ha qui un valore enfatico che amplifica il parossismo del messaggio profondo. Se qualcuno non è in grado più di respirare bisogna ricorrere alla respirazione artificiale. Nella risposta per la prima volta compare l’espressione *sztuczne*

*oddychanie*. L'azione da compiere prima di effettuare qualsiasi tipo di intervento, come sottolinea la ripetizione di *przede wszystkim* nella domanda e nella risposta è immobilizzare la lingua. L'anaclessi di *przede wszystkim* ribadisce il concetto e crea una circolarità dialogica nel messaggio. È con *wszystkim* che si apre e si chiude il quinto verso: la fine della domanda e la parte iniziale della risposta, una piccola struttura ad anello, la quale ricorda all'ascoltatore che se si vuole realizzare tutto si deve partire prima di tutto da una cosa soltanto.

sztuczne oddychanie. Co należy przede  
wszystkim uczynić? Przede wszystkim  
trzeba unieruchomić język. Zdarza się,  
że delikwent dławi się własnym językiem.

la respirazione artificiale. Che cosa è necessario prima  
di tutto compiere? Prima di tutto  
bisogna immobilizzare la lingua. Succede,  
che il delinquente si strozzi con la propria lingua.

L'enjambement tra *przede* e *wszystkim* sospende la domanda quasi a farla completare all'ascoltatore così come l'enjambement tra *wszystkim* e *trzeba* che possiede però una valenza quasi di sospensione magica. Al criminale può quindi capitare di strozzarsi con la propria lingua dove l'allitterazione del suono /w/ crea un'azione osmotica tra il delinquente e l'azione dello strozzarsi. Chi soffoca nel programma radiotelevisivo è ritenuto *delikwent* ed è così che viene nominato durante tutta la trasmissione. Chi soffoca commette un crimine. Risulta incomprensibile come si possa soffocare davanti a una bellezza simile, a un tale splendore. L'enjambement tra *zdarza się* e *że* suddiviso da una virgola assume una sfumatura di riflessione, una pausa di buon gusto tra tante esagerazioni. Tuttavia il parossismo continua quando il radiocronista invita l'ascoltatore ad afferrare per il fazzoletto pulito chi sta soffocando e trova la sua apoteosi quando ricorda che l'azione preliminare prima di svolgere la respirazione artificiale è l'attaccatura della lingua al labbro inferiore con uno spillo.

L'enjambement tra *czystą* e *chusteczkę* assume una pausa artificiosa d'attesa come in un numero di magia mentre il secondo, tra le parole *stosowano* e *dawniej* ha una funzione di enfasi didattica. La voce della trasmissione radiofonica ricorda con una litote che in tempi meno umanitari la pratica era molto in uso, sebbene fosse molto dolorosa. Si continua a guidare l'uditore alla scoperta dei mezzi di primo soccorso chiedendo che cosa avvenga dopo aver immobilizzato la lingua. L'anadiplosi della parola *następnie* alla fine della domanda e all'inizio della risposta conferisce fluidità dialogica alla poesia. L'anaclessi creata dall'uso della medesima parola rafforza ancora più tale valore. Invece l'enjambement tra *do* e *sztucznego* sospende con una velatura

interrogativa il concetto chiave del testo poetico, quale è *sztuczne oddychanie*. Per riprendersi l'individuo ha bisogno di un intervento esterno. L'espressione compare per la seconda volta nel testo poetico in posizione anaforica come risposta alla prima domanda e al penultimo interrogativo. Il polittoto *sztucznego oddychania* richiama nell'ascoltatore l'elemento aria e la sua mutevolezza.

Chwytny go więc, na przykład przez czystą  
chusteczkę i przytrzymujemy. Stosowano  
dawniej, w mniej humanitarnych czasach,  
bolesny, acz skuteczny zabieg przyszpilania  
języka agrafką do dolnej wargi. Co następnie?  
Następnie można już przystąpić do  
sztucznego oddychania. Znamy trzy metody.

Afferriamolo dunque, per esempio dal pulito  
fazzoletto e tratteniamolo. Utilizzato  
un tempo, in tempi meno umanitari,  
doloroso, benché efficace l'intervento di attaccatura  
della lingua con lo spillo al labbro inferiore. Che cosa avviene dopo?  
Dopo si può già avvicinarsi alla  
respirazione artificiale. Conosciamo tre metodi.

Non appena il radiocronista dà un'impostazione didattico-pragmatica al messaggio il linguaggio si esprime nella sua essenzialità. Nell'affermare di conoscere tre metodi a ogni fine parola si utilizza la desinenza -y quasi a identificare il medesimo fine dei tre metodi, ovvero la respirazione artificiale. Nella spiegazione del primo metodo e nella formulazione dell'ultima domanda l'enfasi fonica è posta sul suono /cz/ dei vocaboli *ucisk* e *na czym* per richiamare la questione principale, ovvero in che modo premere sulla gabbia toracica del delinquente. La ripetizione della parola *ucisk* per ben due versi e il sinonimo *uciskaniu* nello stesso verso, riaffermando il concetto, creano una catena di senso che si conclude con l'espressione *klatki piersiowej*. L'anaclasi della parola *ucisk* contribuisce a dare circolarità all'indicazione velandola di un didatticismo scolastico.

Nell'introdurre il secondo metodo si descrive una modalità non meno popolare marcando il suono /ń/, nella quale l'enjambement tra *popularny* e *jest* segna una pausa all'alterazione del messaggio finora espresso. Tuttavia l'anaclasi della parola *reçe*, accompagnata dalla dicitura *reçe do góry*, riporta in auge il parossismo. L'indicazione segue un tono iperbolico dove l'anastrofe *delikwenta rytmicznie przerzucamy* suggella il tono iperbolico di quanto è riferito. L'enjambement tra *reçe* e *delikwenta* segna uno iato semantico tra l'oggetto e il possessore dell'oggetto, alludendo quasi le mani appartengano a un regno spirituale mentre il delinquente a un mondo lercio. Invece la relazione creata dall'enjambement tra *przerzucamy* e *w górę* segna una pausa pragmatica che marca

ancor più il distacco tra le azioni da compiere e il parossismo dell'indicazione. L'allitterazione del suono /g/ in *w górę, jego e głową* non soltanto contribuisce a mantenere il ritmo parossistico ma accentua il tono pubblicitario e propagandistico di quanto dice il radiocronista. Per affermare il successo della seconda modalità l'iperbolismo si ritaglia nuovamente i suoi spazi, come dimostra l'enjambement tra *sukces e zapewniony*, il quale acquisisce la vocalità della pubblicità.

Pierwsza to ucisk. Na czym polega ucisk? Polega na miarowym uciskaniu klatki piersiowej. Nie mniej popularny jest zabieg zwany "ręce do góry". Ręce delikwenta rytmicznie przerzucamy w górę nad jego głową. Sukces zapewniony. Wreczcie zabieg zwany "usta-usta", niestety najmniej higieniczny i nieskuteczny w skali masowej. I tyle

Il primo è la pressione. In che cosa consiste la pressione? Consiste nella ritmica pressione della gabbia toracica. Non meno popolare è l'intervento chiamato "mani in alto". Le mani del delinquente ritmicamente gettiamole in alto sopra la sua testa. Il successo assicurato. Infine l'intervento detto "bocca a bocca", purtroppo il meno igienico e inefficace su scala di massa. E così

L'allitterazione del suono /z/ in *zapewniony, zabieg e zwany* crea la giusta continuità celebrativa tra un metodo e l'altro. Si tratta della celebrazione parossistica di metodi accessibili a tutti, della condivisione dell'assurdità. Il tono pubblicitario si mantiene quando si presenta l'ultimo metodo per respirare artificialmente, come si può evincere nella relazione tra *zwany e usta-usta*. L'allitterazione del suono /ń/ in *niestety, najmniej, higieniczny e nieskuteczny* segna la chiusura del messaggio circolare iniziato con l'allitterazione dello stesso suono nella presentazione del secondo metodo. Il radiocronista conclude la trasmissione radiofonica ricordando che i tre metodi illustrati non soltanto sono quelli invalsi ma anche i più moderni. La sospensione temporale tra *i tyle e na dziś* contribuisce a intrecciare il tono radiofonico con i toni più magniloquenti dell'intero testo, nel quale perdura sempre il messaggio parossistico e iperbolico.

i nieskuteczny w skali masowej. I tyle  
na dziś. Wysłuchali państwo  
z zapartym tchem  
pogadanki pod tytułem “Pierwsza pomoc  
dla każdego”.

e inefficace su scala di massa. E così  
fino ad oggi. Abbiamo ascoltato i signori  
col fiato sospeso  
le conferenze dal titolo “I primi soccorsi  
per tutti”.

La sfumatura dell'eccesso diventa corpo del testo come si marca anche alla fine della poesia tra le parole *państwo* e *z zapartym*, nella quale l'allitterazione del suono /z/ in *z zapartym* riporta allo stato di salute degli ascoltatori. Gli uditori dopo aver ascoltato il radiocronista sono senza fiato così come i delinquenti che devono far rinvenire. Il radiocronista ha proposto i programmi “I primi soccorsi per tutti” come reclama l'allitterazione in *pogadanki, pod, pierwsza*. Considerando la prima e l'ultima parola della poesia, *Piękno* e *każdego* aprono e chiudono il ciclo sarcastico della bellezza per tutti, dove tra tutti i metodi naturali il più efficace risulta essere “mani in alto”, mentre il meno igienico “bocca a bocca”. Il grave tono ironico del testo non lascia spazio a domande e a doppi sensi perché tutto è svelato. Non soltanto non c'è libertà dove non si respira ma neppure alcuna bellezza. Non c'è alcuna bellezza per nessuno.

## 19. N.N. rzuca w przestrzeń naiwne pytania

Co ty naprawdę myślisz? Tak, do ciebie mówi,  
wprost w twoje białe zęby, w twoje oczy, które  
co dzień o wpół do ósmej wieczór  
budzą w nas zaufanie i wiarę: co myślisz,  
ukryty za ekranem i kartką papieru,  
z której zwiastujesz nam dobrą nowinę, wzruszony  
zawodowo? Czy wierzysz w to, co czytasz? Czy  
już nie pamiętasz prawd sprzed dwóch, trzech, pięciu  
lat? Chyba nie wyrzuciłeś tamtych kartek? Chyba  
odkładasz je gdzieś sobie na pamiątkę?  
Przeczytaj je w wolnej chwili. Uśmiejesz się.  
Zabłyszna twoje białe zęby, które co dzień  
o wpół do ósmej wieczór błyszczą dla nas,  
twoje oczy patrzące na nas bez mrugnięcia.  
A w ogóle jak się czujesz? Czy ci nie gorąco  
pod reflektorem prawdy? Czy nie dusi cię  
gustowny krawat barwy wiosennego nieba?

Co myślisz ty, piszący artykuły  
o tym, że jest i będzie coraz lepiej?  
Tak, właśnie ciebie pytam. Co myślisz naprawdę?  
Czy wiesz, co myśli o tobie sprzątaczką  
froterująca podłogę w redakcji  
o piątej rano? Czy cię nie przeraża  
to, że nie wierzą ci, albo, co gorsza,  
czasem wierzą? Może w wolnych chwilach  
pisujesz wiersze, w których się zawiera  
cała subtelność twej duszy, wewnętrzne  
rozterki i tak dalej? A nazajutrz rano  
znów do redakcji i wymyślać tytuł,  
arcydzieło zwięzłej dobitności, dla  
notatki o procesie grupy niebezpiecznych  
czytelników nieprawomyślnych książek.  
To, co ty robisz, robiłby i tak  
kto inny, zgoda. Ale czy tak dobrze?  
Tak wprawnie? Takim zręcznym piórem, z tym talentem  
i z tą pewnością, która znieczula jak zastrzyk?

A ty co myślisz, ty, wystukujący  
na maszynie kolejną informację o  
treści rozmowy z dwoma kolegami  
na imieninach twoje żony? Tak,  
właśnie o ciebie chodzi. Co naprawdę myślisz?  
Masz rację, płacą ci niewiele. Robisz  
to z przekonania, zgoda, dla idei. Ale  
czy nie śni ci się czasem coś w rodzaju  
Sądu Ostatecznego: dzień, w którym archiwa  
i kartoteki zostaną otwarte?  
Dzień, kiedy twój przyjaciel nie poda ci ręki,  
a twoje dziecko plunie ci pod nogi?  
Dzień, w którym wrócą twoi dwaj koledzy  
po długiej nieobecności? Więc nic? Nic takiego?  
Więc dalej możesz pisać na maszynie,  
bezbłędnie wystukując nazwiska i daty?  
Tymi samymi palcami, którymi  
niesiesz do ust chleb z masłem i gładzisz wieczrem  
ciało żony? I nigdy nie zrywasz się w nocy  
Oblany zimnym potem?

## 19. N.N. lancia nello spazio domande ingenuie

Che cosa tu davvero pensi? Sì, a te parlo,  
diritto ai tuoi denti bianchi, ai tuoi occhi, che  
ogni giorno alle otto e mezza di sera  
risvegliano in noi fiducia e fede: che cosa pensi,  
nascosto dietro lo schermo e la carta da parati,  
da cui ci annunci la buona notizia, commosso  
per professione? Credi in quello che leggi? Oppure  
già non ricordi le verità di due, tre, cinque  
anni fa? Forse non hai buttato quei foglietti? Forse  
te li sei messi da qualche parte come ricordo?  
Li leggerai nel tempo libero. Sorridi.  
Brilleranno i tuoi denti bianchi, che ogni giorno  
alle otto e mezza di sera brillano per noi,  
i tuoi occhi che ci guardano senza battere ciglia.  
Ma in generale come stai? Non hai caldo  
Sotto il riflettore della verità? Non ti soffoca  
l'elegante cravatta di colore cielo primaverile?

Che cosa pensi tu, che scrivi articoli  
di quello che è e sarà di bene in meglio?  
Sì, proprio a te chiedo. Che cosa pensi veramente?  
Sai, che cosa pensa di te la donna delle pulizie  
che lucida il pavimento in redazione  
alla cinque del mattino? Non ti spaventa  
che non ti credono, oppure, quel che è peggio,  
a volte ti credono? Forse nei momenti liberi  
scrivi poesie, nelle quali si conviene  
tutta la delicatezza della tua anima, interiori  
perplessità e così via? Ed il giorno dopo al mattino  
di nuovo in redazione e inventare il titolo,  
un capolavoro di stringata chiarezza, per  
il trafiletto sul processo del gruppo dei pericolosi  
lettori dissidenti dei libri.  
Che cosa fai, farebbe ad ogni modo  
un'altra persona, d'accordo. Ma così bene?  
Così abilmente? Con tale agile penna, con tale talento  
e con tale certezza, che rende insensibile come un'iniezione?

E tu che cosa pensi, tu, che batti  
a macchina l'informazione successiva sul  
contenuto della conversazione con due colleghi  
sugli onomastici di tua moglie? Sì,  
proprio di te si tratta. Che cosa davvero pensi?  
Hai ragione, ti pagano poco. Fai  
questo per convinzione, d'accordo, per l'idea. Ma  
non ti sogni a volte una specie di  
Giudizio Universale: il giorno, in cui gli archivi  
e gli schedari diventeranno aperti?  
Un giorno, quando il tuo miglior amico non ti porgerà la mano,  
e tuo figlio ti sputerà sui piedi?  
Un giorno, in cui ritorneranno i tuoi due colleghi  
dopo una lunga assenza? Quindi niente? Niente del genere?  
Quindi avanti puoi scrivere a macchina,  
battendo a meraviglia i cognomi ed i dati?  
Con quelle stesse dita, con le quali  
porta alla bocca il pane con il burro e accarezza alla sera  
il corpo della moglie? E mai non ti sobbalzi di notte  
bagnato al freddo dopo?

In *N.N. lancia nello spazio domande ingenue* lo sconosciuto si occupa di quello che si dice e quello che si pensa ponendo dei quesiti deontologici e ontologici. Come spiega il titolo della poesia *N.N. lancia con ironia nello spazio domande semplici al suo interlocutore immaginario*. Si immagina un dialogo con il giornalista e l'annunciatore televisivo o il cronista, figure presumibilmente molto vicine ai fatti e alla verità delle cose. *N.N.* sta cercando l'autentico perché ha percepito sotto la patina sontuosa di ciò che è posto davanti ai suoi occhi qualcosa d'altro. Le domande poste in modo incalzante da *N.N.* si susseguono intercalate ora a risposte ipotetiche in forma di domanda, ora a consigli dati direttamente agli interlocutori. Il dialogismo di *N.N.* si apre con il quesito diretto e breve *Co ty naprawdę myślisz?*, nel quale il pleonasma del pronome di seconda persona e l'allitterazione del fonema /w/ rafforzano l'incisività della domanda e la determinazione di *N.N.* nel porre tutte le interrogazioni ritenute necessarie, come dimostrano i versi che seguono *Tak, do ciebie mówię, wprost w twoje białe zęby, w twoje oczy.*

Co ty naprawdę myślisz? Tak, do ciebie mówię,  
wprost w twoje białe zęby, w twoje oczy, które  
co dzień o wpół do ósmej wieczór  
budzą w nas zaufanie i wiarę: co myślisz,  
ukryty za ekranem i kartką papieru,  
z której zwiastujesz nam dobrą nowinę, wzruszony  
zawodowo? Czy wierzysz w to, co czytasz? Czy

Che cosa tu davvero pensi? Sì, a te parlo,  
diritto ai tuoi denti bianchi, ai tuoi occhi, che  
ogni giorno alle otto e mezza di sera  
risvegliano in noi fiducia e fede: che cosa pensi,  
nascosto dietro lo schermo e la carta da parati,  
da cui ci annunci la buona notizia, commosso  
per professione? Credi in quello che leggi? Oppure

Benché la domanda sia ingenua, la risposta in prima battuta è molto ironica in quanto l'accertamento è basato sull'immagine dei denti bianchi e degli occhi. Questi ultimi hanno la capacità di risvegliare in tutti fiducia e fede a livello superficiale ma questo non accade a *N.N.*, il quale percepisce la simulazione dell'azione e si chiede che cosa l'annunciatore possa pensare in realtà nascosto dietro la telecamera e la carta da parati. L'ironia e il sarcasmo trovano la loro prima apoteosi quando nella seconda domanda il protagonista si dà la risposta implicita nella quale gli chiede se la commozione del giornalista sia professionale. Il concetto del nascondimento della realtà è marcato dall'allitterazione fonica di /k/ in *ukryty za ekranem i kartką papieru*, così come l'accento commovente delle notizie è risaltato dal suono /w/ in *zwiastujesz nam dobrą nowinę, wzruszony zawodowo*. *N.N.* incalza l'interlocutore con ulteriori domande-risposta molto brevi ed epigrafiche

nelle quali si insiste nel trovare una spiegazione ai suoi interrogativi. N.N. vuole sapere se l'annunciatore crede davvero in quello che sta dicendo, e se non si ricorda affatto delle verità pronunciate negli anni precedenti. L'incredulità di N.N. e la mancanza della memoria del giornalista sono concetti riaffermati dalla ripetizione della parola *czy* all'inizio di ciascuna domanda-risposta. La sfumatura della domanda-risposta acquisisce un colorito maggiore di spiegazione allorché il protagonista cerca in qualche modo di giustificare il suo interlocutore ponendogli però una prospettiva di giudizio molto severo, chiedendo se forse quei foglietti non li abbia gettati via oppure messi da qualche parte.

zawodowo? Czy wierzysz w to, co czytasz? Czy  
już nie pamiętasz prawd sprzed dwóch, trzech, pięciu  
lat? Chyba nie wyrzuciłeś tamtych kartek? Chyba  
odkładasz je gdzieś sobie na pamiątkę?  
Przeczytaj je w wolnej chwili. Uśmiejesz się.  
Zabłyśną twoje białe zęby, które co dzień  
o wpół do ósmej wieczór błyszczą dla nas,  
twoje oczy patrzące na nas bez mrugnięcia.

per professione? Credi in quello che leggi? Oppure  
già non ricordi le verità di due, tre, cinque  
anni fa? Forse non hai buttato quei foglietti? Forse  
te li sei messi da qualche parte come ricordo?  
Li leggerai nel tempo libero. Sorridi.  
Brilleranno i tuoi denti bianchi, che ogni giorno  
alle otto e mezza di sera brillano per noi,  
i tuoi occhi che ci guardano senza battere ciglia.

L'atteggiamento di N.N. è dubitativo come sottolinea l'incipit delle domande *chyba*, ma i suoi dubbi sono mossi dal dimostrare quanto il giornalista sia ancora profondamente umano. Il dialogismo con le interrogazioni deliberative e le domande-risposta lascia spazio agli effetti ipotetici delle domande del protagonista all'annunciatore. Come un giornalista che descrive un fatto di cronaca in terza persona, N.N. immagina che il giornalista rileggendo le verità trascritte sui foglietti gli brilleranno i denti, i quali già splendono sugli schermi delle otto e mezzo di sera così come i suoi occhi guardano in modo fisso tutto e tutti da dietro lo schermo. Dal pleonasma del pronome di seconda persona singolare e di prima persona si evince quanto N.N. voglia far intendere al suo interlocutore che sono proprio i suoi occhi a fungere da strumento per portare le verità ultime a tutti. Tutte le verità passano attraverso i suoi denti e i suoi occhi che brillano e splendono come la verità che proferiscono. Eppure lo sconosciuto punta quasi il dito dell'accusa verso il suo interlocutore con l'uso del pleonasma.

Tuttavia N.N. rimane dentro i confini della sua umanità e chiede all'annunciatore come stia in generale perché probabilmente sa quanto sia difficile affermare alcune "verità" senza che ci siano alcune ripercussioni interne ed interiori. Il non noto sconosciuto con una velata ironia lo interroga se non abbia caldo sotto i riflettori della verità e se non lo soffochi la cravatta dai colori primavera che alludono alla bellezza che in realtà non c'è. L'isocolon accompagna le ultime domande-risposta prima di una lunga pausa nelle quali si rende manifesta la distanza tra la verità dell'uomo e la verità del suo interlocutore. L'allitterazione del suono /w/ in *gustowny krawat barwy wiosennego nieba* accentua e suggella simbolicamente quello che si vede in superficie e quello che c'è in profondità: il presentatore-giornalista dalla cravatta color cielo primaverile si mostra con un sorriso smagliante e con occhi intriganti ma afferma verità non così vere.

A w ogóle jak się czujesz? Czy ci nie gorąco  
pod reflektorem prawdy? Czy nie dusi cię  
gustowny krawat barwy wiosennego nieba?

Ma in generale come stai? Non hai caldo  
Sotto il riflettore della verità? Non ti soffoca  
l'elegante cravatta di colore cielo primaverile?

Nella seconda parte della poesia lo sconosciuto si rivolge al suo secondo interlocutore, un giornalista. Il tono diviene più colloquiale, nasconde una certa empatia per l'articolista, anche se alcune domande non cambiano. Per esempio N.N. gli chiede che cosa pensa, ma non in generale bensì senza essere capace di cercare la verità scrivendo informazioni non sempre vere, come per esempio che le cose andranno di bene in meglio per tutti. Come si denota dalla ripetizione dell'espressione *czy myślisz ty* e dall'allitterazione del suono /t/ in *ty, piszący artykuły o tym, że jest*, il ritmo su che cosa pensi davvero di quello che scrive l'articolista è insistente. Risulta dai versi quanto il giornalista neppure utilizzi la facoltà del pensiero. Con la modalità delle domande-risposta N.N. chiede al giornalista se sappia che cosa pensa di lui la donna delle pulizie, la quale alle cinque di ogni mattino lucida il pavimento della redazione nella quale lavora.

Co myślisz ty, piszący artykuły  
o tym, że jest i będzie coraz lepiej?  
Tak, właśnie ciebie pytam. Co myślisz naprawdę?

Che cosa pensi tu, che scrivi articoli  
di quello che è e sarà di bene in meglio?  
Sì, proprio a te chiedo. Che cosa pensi veramente?

L'allitterazione del suono /w/ all'inizio dei versi in *Tak, właśnie* e *Czy wiesz* definisce la continuità dell'azione di N.N., il quale interroga sempre più intimamente il giornalista. Gli enjambement tra *artykuły* e *o tym* e *sprzątaczką* e *froterują* conferiscono un accento di curiosità nel lettore ma allo stesso tempo creano una sospensione temporale. L'ironia dello sconosciuto si attenua non appena cerca di immedesimarsi nelle ragioni dell'articolista. N.N. non può credere il giornalista non sia spaventato se non credono a quello che dice, oppure se gli credono di tanto in tanto, anche quando le sue affermazioni sono false. Le tre parole chiave della domanda sono legate all'unisono dall'allitterazione del suono /rz/ in *przeraża*, *wierzą* e *gorsza* con la ripetizione in due versi consecutivi del verbo *wierzą*. N.N. si chiede se nei momenti di svago l'articolista non trovi il tempo di scrivere poesie nelle quali possano emergere la delicatezza della sua anima e le sue perplessità interiori. Lo sconosciuto non crede il giornalista non abbia un po' di coscienza che gli permetta di pensare e di possedere delle facoltà umane.

Czy wiesz, co myśli o tobie sprzątaczką  
froterująca podłogę w redakcji  
o piątej rano? Czy cię nie przeraża  
to, że nie wierzą ci, albo, co gorsza,  
czasem wierzą? Może w wolnych chwilach  
pisujesz wiersze, w których się zawiera  
cała subtelność twej duszy, wewnętrzne  
rozterki i tak dalej? A nazajutrz rano

Sai, che cosa pensa di te la donna delle pulizie  
che lucida il pavimento in redazione  
alla cinque del mattino? Non ti spaventa  
che non ti credono, oppure, quel che è peggio,  
a volte ti credono? Forse nei momenti liberi  
scrivi poesie, nelle quali si conviene  
tutta la delicatezza della tua anima, interiori  
perplessità e così via? Ed il giorno dopo al mattino

Il dubbio è sottolineato dall'allitterazione del fono /w/ in *wolnych chwilach pisujesz wiersze*, *w których się zawiera* e *twej duszy, wewnętrzne*, dalla quale tuttavia emerge l'ironia, anche se lieve. Se l'incertezza è sottolineata dalla parola *czy* che introduce la domanda, gli enjambement tra *przeraża* e *to* e *chwylach* e *pisujesz* evidenziano una sospensione riflessiva che da una parte permette al lettore di indovinare la continuazione della domanda-risposta ma dall'altra segna il valore negativo della conclusione della riflessione. N.N. è pessimista perché si immagina che il giornalista nella mattinata del giorno successivo non appena si troverà in redazione inventerà di nuovo un titolo, esattamente come il giorno prima. Nulla cambierà, come si nota dall'enjambement

tra *rano* e *znów* nel quale si sottolinea da una parte la ripetitività temporale e dall'altra la ripetitività dell'azione. Lo sconosciuto presume ironicamente che l'articolista comporrà un titolo comprensibile e chiaro: un capolavoro, un'azione esagerata per un articolo, come ci ricorda l'enjambement tra *dla* e *notatki*, ma non per il tema trattato. N.N. è convinto concepirà un capolavoro per richiamare il processo al gruppo dei lettori, ritenuti pericolosi in quanto contrari. La tipologia di pericolo è lasciata quasi indovinare al lettore, come si evince nella relazione tra *niebezpiecznych* e *czytelników*. Le parole *niebezpiecznych* e *nieprawomyślnych* in riferimento ai lettori si rincorrono e si richiamano nei versi.

rozterki i tak dalej? A nazajutrz rano  
znów do redakcji i wymyślać tytuł,  
arcydzieło zwięzłej dobitności, dla  
notatki o procesie grupy niebezpiecznych  
czytelników nieprawomyślnych książek.  
To, co ty robisz, robiłby i tak  
kto inny, zgoda. Ale czy tak dobrze?  
Tak wprawnie? Takim zręcznym piórem, z tym talentem  
i z tą pewnością, która znieczula jak zastrzyk?

perplexità e così via? Ed il giorno dopo al mattino  
di nuovo in redazione e inventare il titolo,  
un capolavoro di stringata chiarezza, per  
il trafiletto sul processo del gruppo dei pericolosi  
lettori dissidenti dei libri.  
Che cosa fai, farebbe ad ogni modo  
un'altra persona, d'accordo. Ma così bene?  
Così abilmente? Con tale agile penna, con tale talento  
e con tale certezza, che rende insensibile come un'iniezione?

È il gioco di parole del verbo *robić* a ricordare al giornalista che non fa niente di speciale e non scrive nulla di autentico. Poiché come recita il verso *To, co ty robisz, robiłby i tak*. L'empatia dello sconosciuto cessa e così giunge una domanda-risposta dal tono molto ironico. N.N. si fa gioco dell'articolista chiedendogli se un altro al suo posto avrebbe potuto scrivere bene quanto lui, con l'abilità che lo contraddistingue. N.N. chiede con la stessa ironia se un altro al suo posto avrebbe usato in quel modo il suo talento nella certezza di anestetizzare i suoi lettori, come si denota nella ripetizione della preposizione *z* in *z tym talentem* e *z tą pewnością*. L'ironia è cadenzata dall'allitterazione della parola *tak* che conferisce anche il ritmo del ritornello ai versi, quasi si trattasse di un scioglilingua. Nella realtà di N.N. e dell'articolista pare tutte le persone rivestano un ruolo lavorativo e sociale già predefinito, nel quale tutti sono uguali agli altri perciò tutti sono sostituibili. Lo sconosciuto ha il dubbio accada lo stesso anche a chi batte a macchina le notizie

perciò lo interroga. La prima domanda è marcata dall'uso iterativo del pronome personale *ty* nel primo verso della terza parte della poesia. Se si considera tale verso separatamente emerge l'autonomia di senso della frase *A ty co myślisz, ty, wystukujący*. L'enjambement tra *wystukujący* e *na maszynie* cadenza l'incessante azione del trascrittore che batte qualsiasi informazione sulla sua macchina da scrivere, sia si tratti di argomenti pubblici che privati. Capita che il contenuto concerni anche gli onomastici di sua moglie perciò N.N. non comprende che cosa pensi il suo interlocutore se non sa distinguere i due piani. La domanda-risposta dello sconosciuto è sospesa tra lo sconcerto e l'ironia quando chiede che cosa pensi il trascrittore mentre leggendo l'informazione che andrà a trascrivere capisce che riguarda la conversazione di due colleghi sugli onomastici di sua moglie. La qualità dell'azione di trascrittura delle informazioni è quasi canzonata dalle anafore *na maszynie* e *na imieninach*.

A ty co myślisz, ty, wystukujący  
na maszynie kolejną informację o  
treści rozmowy z dwoma kolegami  
na imieninach twoje żony? Tak,

E tu che cosa pensi, tu, che batti  
a macchina l'informazione successiva sul  
contenuto della conversazione con due colleghi  
sugli onomastici di tua moglie? Sì,

In realtà il trascrittore non ha compreso che la conversazione dei due colleghi verte su sua moglie perciò come per gli altri interlocutori lo sconosciuto si accerta chi batte a macchina abbia compreso. L'enjambement tra *o* e *treści* crea un effetto tra la magia e l'incredulità, nel quale si aspetta che il lettore indovini la risposta, riempia lo spazio del verso successivo. Il terzo verso se letto separatamente sembra il titolo di un articolo di una realtà assurda, nella quale non c'è alcun margine di rispetto perché tutte le informazioni sono violate. L'enjambement tra *kolegach* e *na* sottolinea l'assurdità di quanto accada tanto che N.N. comprende l'importanza di far comprendere al trascrittore che sta parlando proprio di lui, e non di un'altra persona. La certezza si tratti proprio di lui viene trasmessa nella poesia attraverso un sonoro *Tak*, collocato sul medesimo verso nel quale si trova *na imieninach twojej żony?*. La domanda *Co naprawdę myślisz?* segue l'accertamento di N.N. e si trova nel medesimo verso nel quale si trova la frase *właśnie o ciebie chodzi* quasi a chiedere oltre alla domanda esplicita quale sia il suo pensiero del fatto si tratti proprio di lui. N.N. marca con l'aggettivo *twojej (żony)* e con il pronome *o ciebie*, coinvolto come in stereotipia all'interno della realtà dis-umana nella quale deve vivere senza compromessi. Il trascrittore, come si evince dalla risposta di N.N., è pagato poco eppure dice di battere a macchina per convinzione.

na imieninach twoje żony? Tak,  
właśnie o ciebie chodzi. Co naprawdę myślisz?  
Masz rację, płacą ci niewiele. Robisz  
to z przekonania, zgoda, dla idei. Ale

sugli onomastici di tua moglie? Sì,  
proprio di te si tratta. Che cosa davvero pensi?  
Hai ragione, ti pagano poco. Fai  
questo per convinzione, d'accordo, per l'idea. Ma

Chi batte a macchina lascia intendere di non poter esprimersi o pensare a causa della sua bassa paga, temendo probabilmente una ulteriore diminuzione. Sembra che al trascrittore vada bene la realtà imposta perché crede nelle idee che si persegue. Lo sconosciuto non gli dà torto sulla paga, anzi afferma che ha ragione ma vuole farlo riflettere sull'effetto di quanto sta continuando a fare senza porsi alcuna domanda. L'enjambement tra *Robisz* e *to* segna una pausa riflessiva fra l'azione del trascrittore e la causa del suo operato. Allo stesso modo il dubbio è infuso con l'enjambement tra *Ale* e *czy nie* del verso successivo. Invece con un gioco di parole marcato dall'allitterazione del fono /cz/ in *czy nie śni ci się czasem coś*, N.N. chiede al trascrittore se sogna a volte una sorta di Giudizio Universale nel quale un domani si potrà leggere gli schedari riposti negli archivi. Lo sconosciuto non pensa al giorno del Giudizio Universale vero e proprio quanto piuttosto a una sorta di recupero della memoria di ciò che si è potuto compiere in nome di alcune idee.

to z przekonania, zgoda, dla idei. Ale  
czy nie śni ci się czasem coś w rodzaju  
Sądu Ostatecznego: dzień, w którym archiwa  
i kartoteki zostaną otwarte?

questo per convinzione, d'accordo, per l'idea. Ma  
non ti sogni a volte una specie di  
Giudizio Universale: il giorno, in cui gli archivi  
e gli schedari diventeranno aperti

L'enjambement tra *w rodzaju* e *Sądu Ostatecznego* crea nel lettore lo spazio dell'immaginazione e riproduce in minima parte un po' della magia dei tempi. Si tratta del giorno nel quale gli archivi e gli schedari saranno aperti. L'allitterazione del fono /k/ marca gli oggetti che verranno aperti in *w którym archiwa i kartoteki*. Negli archivi si troverà anche la conversazione sugli onomastici della moglie del trascrittore, che lui stesso ha trascritto. L'anafora della parola *Dzień* introduce i possibili scenari che si verificheranno nel caso gli archivi verranno aperti e richiama concettualmente al *dzień* di alcuni versi precedenti in *dzień, w którym archiwa i kartoteki*

*zostaną otwarte*. Lo sconosciuto non comprende l'indifferenza del trascrittore perciò continua a chiedergli se neppure immagina il giorno in cui il suo migliore amico non gli porgerà più la mano e suo figlio gli sputerà sui piedi. Sembra che chi batte a macchina non sia minimamente preoccupato se mescolino i fatti privati con quelli pubblici, neppure se sono i suoi, né rifletta sulla liceità della violazione di dimensioni così intime dell'individuo. Emerge dall'uso pleonastico dell'aggettivo possessivo e del pronome personale l'attenzione posta alla dimensione personale del *ty*. Quest'ultima è amalgamata in modo assurdo con il *my* a causa di un assurdo controllo della vita privata.

Dzień, kiedy twój przyjaciel nie poda ci ręki,  
a twoje dziecko plunie ci pod nogi?  
Dzień, w którym wrócą twoi dwaj koledzy  
po długiej nieobecności? Więc nic? Nic takiego?

Un giorno, quando il tuo miglior amico non ti porgerà la mano,  
e tuo figlio ti sputerà sui piedi?  
Un giorno, in cui ritorneranno i tuoi due colleghi  
dopo una lunga assenza? Quindi niente? Niente del genere?

Le formulazioni delle domande-risposta con l'incipit *dzień* presentano la medesima struttura, nella quale l'aggettivo possessivo e il pronome personale segnano l'accettazione del trascrittore di qualsiasi cosa avvenga in nome di ideali che dovrebbero migliorare la sua vita. Il trascrittore non si immagina il giorno nel quale i suoi due colleghi ritorneranno in ufficio dopo una lunga assenza. Chi batte a macchina non reagisce alla domanda di N.N., il quale dal canto suo pone l'attenzione sul giorno nel quale i due colleghi faranno ritorno attraverso l'allitterazione del fono /w/ *w którym wrócą twoi dwaj*. Il trascrittore non reagirà né a quanto deve trascrivere, né ai colleghi e neppure alla loro assenza. Sullo stesso verso dalle parole *nieobecność* e *nic* emerge con forza la negazione come motore psichico di chi batte a macchina.

Le domande *Więc nic?* e *Więc dalej możesz na maszynie, bezbłędnie wystukując nazwiska i daty?* del verso successivo aprono con la medesima parola ma nel primo interrogativo si prende atto dell'assenza di una presa di posizione del trascrittore, mentre nel secondo si denota con ironia che chi batte a macchina proseguirà come prima a battere cognomi e dati. La domanda *Więc dalej możesz pisać na maszynie, bezbłędnie wystukując nazwiska i daty?* contiene la ripetizione di suoni sibilanti e affricati, i quali rendono l'idea dei gesti noncuranti del trascrittore. Le dita di chi batte a macchina scorrono sui tasti che rilasciano i suoni riprodotti dalle parole del verso. L'interrogativo che segue si apre con un scioglilingua e un gioco di parole nel quale si parla proprio delle dita del trascrittore. L'espressione *Tymi samymi palcami, którymi* presenta uno spaccato privato delle dita

del trascrittore, nel quale si comprende come le dita che trascrivono informazioni di ogni tipologia durante il giorno sono le medesime che compiono gesti semplici e teneri come portare il pane alla bocca e accarezzare il corpo della moglie di sera. Il contrasto emerge ma il trascrittore non comprende minimamente il divario tra le sue azioni diurne e quelle notturne. Nell'ultima domanda-affermazione è la parola *nie* a emergere in *I nigdy nie zrywać się w nocy obłany zimnym potem?* affiora la medesima negazione.

Więc dalej możesz pisać na maszynie,  
bezbłędnie wystukując nazwiska i daty?  
Tymi samymi palcami, którymi  
niesiesz do ust chleb z masłem i gładzisz wieczorem  
ciało żony? I nigdy nie zrywasz się w nocy

Quindi avanti puoi scrivere a macchina,  
battendo a meraviglia i cognomi ed i dati?  
Con quelle stesse dita, con le quali  
porta alla bocca il pane con il burro e accarezza alla sera  
il corpo della moglie? E mai non ti sobbalzi di notte

Da una parte c'è chi pone domande ingenuie e dall'altra c'è chi compie gesti contro gli altri registrando dati e cognomi. Gli interrogativi di N.N. rimarranno domande lanciate nello spazio mentre quanto avrà registrato il trascrittore provocherà molti danni morali a se stesso e agli altri. Eppure chi batte a macchina non considera nulla di tutto questo: l'azione ripetitiva alla quale si sottopone non gli permette di porsi alcuna domanda. Chiedersi che cosa realmente sta compilando comporta un grado di coscienza, che evidentemente il trascrittore non ritiene di potersi permettere, data la bassa paga. Chi batte a macchina ha preferito convincersi tutto sia legittimato in nome dell'ideologia. Nel dialogismo di N.N. si comprende come la vita privata sia fusa con la vita sociale e si decreta l'assenza completa dell'una e dell'altra. Che socialità autentica è quella nella quale non solo si deve spiare i propri connazionali e la propria moglie ma persino registrare i nomi e i cognomi riportando che cosa dicano o che cosa facciano?. Il delirio del controllo assoluto e la pervasività della propaganza hanno annientato tutto.

## 20. Piosenka znad sufitu

I jeszcze jeden szczebel  
I jeszcze jeden dzień  
I kroczek jeszcze jeden  
I jeszcze jeden cień

Jeszcze jedna pigułka  
I jeszcze jeden bicz  
Jeszcze raz ta formułka  
Widać tak musi być

Widocznie to potrzebne  
Wznosić okrzyki łąć  
lub milczeć Wszystko jedno  
I do łóżka się kłaść

I na nowo od rana  
Maskować się i drzeć  
Głosować Donieść Skłamać  
I żyć Normalna rzecz

Prześpij się I znów zażyj  
gorzką pigułkę dnia  
Weź w żyły świtu zastrzyk  
O zdrowie trzeba dbać

bo jeszcze jeden szczebel  
i jeszcze jeden dzień  
a wkrótce w jakimś niebie  
blask chwały olśni cię

i będziesz już na wieki  
na pamięć i na śmierć  
przyzwoitym człowiekiem  
z orderem wbytnym w pierś

## 20. Canzone da sopra il soffitto

E ancora lo stesso gradino  
E ancora lo stesso giorno  
E un passettino ancora uno  
E ancora la stessa spina

Ancora la stessa pillola  
E ancora la stessa sferza  
Ancora una volta questa formuletta  
Sembra così debba essere

Evidentemente questo è necessario  
Levare grida raccontare fandonie  
oppure tacere Fa lo stesso  
E a letto distendersi

E un'altra volta dal mattino  
Mascherarsi e logorare  
Dare il proprio voto Riportare Mentire  
E vivere L'abitudine

Fai un riposino E di nuovo prendi  
l'amara pillola del giorno  
Fai nella vena dell'aurora l'iniezione  
Alla salute bisogna badare

perché ancora lo stesso gradino  
e ancora lo stesso giorno  
ma tra poco in un qualche cielo  
uno splendore di gloria ti abbaglierà

e sarai già per sempre  
per la memoria e per la morte  
un uomo per bene  
con la medaglia conficcata nel petto

*Canzone da sopra il soffitto* celebra in forma di canzone una quotidianità faticosa ma allo stesso tempo proiettava apparentemente verso un futuro sfavillante. La spina, la pillola quotidiana e la sferza rappresentano la vita giornaliera di N.N. e dei suoi coetanei e costituiscono la formula per raggiungere la gloria terrena tra i propri simili. Dalla volta si nota con chiarezza come ogni singolo gesto abbia valore in vista della fama, la quale alla fine sarà raggiunta e riconosciuta con una medaglia appuntata al petto. Da sopra il soffitto si vede con precisione la fatica di percorrere lo stesso gradino quotidianamente e si comprende quanto lo stesso giorno sia fermo, forse uguale al giorno precedente. Nulla cambia e tutto rimane uguale a se stesso: la ripetizione dei gesti umani, l'immobilità del giorno e degli oggetti sono accomunati dall'eterna staticità che li pervade. Si procede e si va avanti con un piccolo passo, ma non si tratta mai dell'ultimo passo. È necessario proseguire con la consolazione di ritrovare gli oggetti del giorno prima.

Da sopra il soffitto si presenta una visuale ampia della propria quotidianità poiché è possibile vedere con nitidezza quanto i gesti quotidiani e il peso dei requisiti sociali siano finalizzati allo stesso scopo. Dalla parete del soffitto è possibile appropriarsi di una visuale a tutto tondo della vita di ogni giorno di un uomo del quale non si conosce nulla. Nella prima quartina si introduce il lettore alla fatica del vivere giornaliero di un uomo qualunque, fatta dello stesso gradino da attraversare, dello stesso giorno da vivere, dello stesso passettino da compiere per poter procedere e della stessa spina alla quale doversi attaccare. L'idea della sfiancante ripetitività delle azioni umane è resa con l'anafora *I jeszcze jeden*, la quale ci conduce dal primo verso nel logoramento materiale ed emozionale dello sconosciuto. L'eccezione rappresentata da *I kroczek jeszcze jeden* rivela quanto si possa procedere nel contesto ipotrofico nel quale lo sconosciuto vive. L'ambiente nel quale vive gli permette appena di fare un piccolo passo.

I jeszcze jeden szczebel  
I jeszcze jeden dzień  
I kroczek jeszcze jeden  
I jeszcze jeden cierń

E ancora lo stesso gradino  
E ancora lo stesso giorno  
E un passettino ancora uno  
E ancora la stessa spina

Tra le azioni quotidiane è previsto si debba ingerire ogni giorno la stessa pillola e provare sulla propria pelle la stessa sferza. Come mai si deve subire tutto questo?. Si deve sopportare queste azioni umilianti perché vige ancora la formula carnefice, vittima e salvatore. Sembra non sia possibile cambiare la formula perché è così che deve essere. L'anafora di *Jeszcze* all'inizio della

seconda quartina non soltanto è in continuità con la struttura della prima quartina ma è anche in sintonia con il messaggio profondo espresso dalla canzone. Invece il verso della seconda quartina *I jeszcze jeden bicz* si ricollega ai versi precedenti tanto nell'enumerazione degli oggetti e dei gesti da dovere compiere quanto nell'affermazione delle azioni subite. L'ineluttabilità dell'azione politica e sociale trova la sua espressione nella forma prosastica *Widać tak musi być*, la quale chiude la seconda quartina e apre concettualmente la terza.

Jeszcze jedna pigułka  
I jeszcze jeden bicz  
Jeszcze raz ta formułka  
Widać tak musi być

Ancora la stessa pillola  
E ancora la stessa sferza  
Ancora una volta questa formuletta  
Sembra così debba essere

La ripetizione del suono /w/ in *Widocznie to potrzebne* funge da legame simbolico con la parola *Widać* del verso precedente e sottolinea l'assurdità non soltanto della convinzione 'Così deve essere' ma anche della necessità di applicare questo dogma indiscutibile. Sembra necessario *Wznosić okrzyki łąć*, anche se levare grida, raccontare fandonie e tacere risultano la stessa cosa. Inoltre come marca il fono /w/ in *Widać*, *Widocznie*, *Wznosić okrzyki* e *lub milczeć Wszystko jedno* compongono una perfetta sintesi del principio vigente tra l'opinione pubblica. L'alternativa a levare grida è tacere ma dà lo stesso risultato. Dopo aver vissuto lo stesso giorno ci si deve distendere a letto. La scrittura prosastica sottolinea l'irragionevolezza e l'assurdità di quanto accade ogni giorno ma emerge anche quanto le ragioni sociali dello sforzo quotidiano dello sconosciuto non hanno motivazioni fondate. Dopo essersi risvegliato N.N. deve affrontare la medesima giornata: svegliarsi un'altra volta al mattino, mascherarsi e logorare.

Widocznie to potrzebne  
Wznosić okrzyki łąć  
lub milczeć Wszystko jedno  
I do łóżka się kłaść

Evidentemente questo è necessario  
Levare grida raccontare fandonie  
oppure tacere Fa lo stesso  
E a letto distendersi

Ogni giorno la stessa cosa. Lo sconosciuto dovrà ancora votare, riportare e mentire. Si tratta di azioni che N.N. ripete fino al logoramento perciò l'autore rende la fatica dei gesti con l'infinito. I verbi *maskować się*, *drzeć*, *głosować*, *donieść* e *skłamać* richiamano tanto la ripetitività infinita quanto l'iterazione estenuante dei gesti richiesti. Essi sono anche i requisiti sociali per la sopravvivenza quotidiana: mascherarsi, logorarsi, votare, riportare e mentire. Tale elenco verbale, per quanto breve, costituisce il climax delle azioni dell'uomo qualunque, che si conclude con l'ironia del verso *I żyć Normalna rzecz*. Il messaggio circolare in apertura della quartina *I na nowo od rana* si rinnova in chiusura con l'amara constatazione che la novità consiste nel vivere tutto questo come se si trattasse di una "cosa normale". Vivere per l'uomo qualunque è votare, riportare, mentire.

I na nowo od rana  
Maskować się i drzeć  
Głosować Donieść Skłamać  
I żyć Normalna rzecz

E un'altra volta dal mattino  
Mascherarsi e logorare  
Dare il proprio voto Riportare Mentire  
E vivere L'abitudine

Gli effetti collaterali delle azioni socialmente necessarie sono il deterioramento interiore e il logoramento relazionale. L'ironia si acuisce nella quinta quartina quando N.N. manifesta la sua insofferenza per gli imperativi sociali imposti. Come si denota in *Prześpij się, zażyj gorzką pigułkę dnia*, *Weź zastrzyk* e *O zdrowie trzeba dbać*, ogni giorno l'uomo qualunque deve subire anche il peso degli ordini quotidiani, i quali non si riducono ai doveri lavorativi ma sconfinano negli obblighi privati. L'allitterazione dei foni /ś/ e /z/ in *Prześpij się I znów zażyj* marca la sfumatura coercitiva delle azioni del riposo e del prendere, così come l'enjambement tra *zażyj* e *gorzką* evidenzia l'aspettativa deludente che dovrà affrontare l'uomo qualunque.

Prześpij się I znów zażyj  
gorzką pigułkę dnia  
Weź w żyły świtu zastrzyk  
O zdrowie trzeba dbać

Fai un riposino E di nuovo prendi  
l'amara pillola del giorno  
Fai nella vena dell'aurora l'iniezione  
Alla salute bisogna badare

L'impazienza dello sconosciuto attraverso il climax si accumula di verso in verso e confluisce nell'affermazione ironica che è essenziale pensare alla salute. La sesta strofa *bo jeszcze jeden szczebel* costituisce la spiegazione del verso *O zdrowie trzeba dbać*, in chiusura della quinta quartina. Il contenuto della prima quartina si trova qui ripetuto in parte e segna la circolarità deprimente della *rzecz Normalna* dell'uomo qualunque. Non è possibile chiamare vita l'iterazione dei gesti dello sconosciuto che interagiscono regolarmente con gli stessi oggetti. Tuttavia le due parole *jeszcze jeden* della sesta quartina preludono allo stesso tempo alla gloria futura dell'uomo qualunque. Come emerge dall'allitterazione del fono /w/ in *a wkrótce w jakimś niebie*, una sorpresa attende lo sconosciuto dopo aver percorso lo stesso gradino e dopo aver vissuto il medesimo giorno. La flebile ironia del penultimo verso si manifesta completamente nel verso *blask chwały olśni się*.

bo jeszcze jeden szczebel  
i jeszcze jeden dzień  
a wkrótce w jakimś niebie  
blask chwały olśni cię

perché ancora lo stesso gradino  
e ancora lo stesso giorno  
ma tra poco in un qualche cielo  
uno splendore di gloria ti abbaglierà

L'infinito giorno vissuto costantemente allo stesso modo condurrà l'uomo qualunque allo splendore della gloria così sarà per sempre un uomo per bene e verrà ricordato sempre, anche dopo la morte, come un essere rispettabile. L'apertura della quarta strofa *I na nowo od rana* si lega concettualmente all'ultima quartina *i będziesz już na wieki, na pamięć i na śmierć*. Il chiarore della gloria sarà assicurato così tutti i gesti compiuti dall'uomo qualunque troveranno il loro senso ultimo. Il peso del giorno infinito dello sconosciuto si suggella ironicamente con la frase conclusiva della canzone, nella quale si canta un uomo per bene *z orderem wbitym w pierś*. Il distintivo è il sommo riconoscimento sociale e il segno inequivocabile della gloria futuro, che verrà raggiunta soltanto dopo la morte. Il gradino, il giorno, la pillola, la spina e la sferza trovano così il loro senso.

i będziesz już na wieki  
na pamięć i na śmierć  
przywoitym człowiekiem  
z orderem wbytnym w pierś

e sarai già per sempre  
per la memoria e per la morte  
un uomo per bene  
con la medaglia conficcata nel petto

## 21. N.N. rozmyśla o dalszych perspektywach

Jeszcze nie jest tak źle; jeszcze można wybierać  
każdego ranka  
pomiędzy brunatną koszulą a czerwonym krawatem,  
jeszcze nie jest tak źle,  
można się jeszcze ubrać, w co kto lubi;

jeszcze nie jest tak ciasno; jeszcze pozostało  
dość dużo miejsca  
między drutami łagru a drutami łagru,  
jeszcze nie jest tak ciasno,  
zostało tyle miejsca, że można nawet tańczyć;

jeszcze nie jest tak ciemno; słońce całkiem nieźle  
przenika przez ten klosz,  
i nawet sporo pod nim zostało powietrza;  
jeszcze nie jest tak źle,  
powietrza starczy, by odetchnąć kilka razy,  
tylko czy warto  
tylko czy warto

## 21. N.N. riflette sulle prospettive lontane

Ancora non va così male; ancora si può scegliere  
ogni mattino  
tra la camicia marrone e la cravatta rossa,  
ancora non va così male,  
si può ancora indossare ciò che piace;

ancora non è così angusto; ancora è avanzato  
parecchio posto  
tra i fili di ferro del lager e i fili di ferro del lager,  
ancora non è così angusto,  
è rimasto ancora del posto, in cui si può persino ballare;

ancora non è così buio; il sole del tutto passabile  
penetra da questo paralume,  
e persino sotto di lui è rimasta l'aria;  
ancora non va così male,  
l'aria sarà sufficiente, per respirare un paio di volte,  
solo vale la pena  
solo vale la pena

La poesia *N.N. riflette sulle prospettive lontane* presenta la visione cupa del protagonista che si staglia nel presente e si riverbera nel futuro della sua vita. È difficile per lo sconosciuto comprendere i suoi bisogni e soddisfarli. Sebbene non possa appagare pienamente le sue esigenze personali, si compiace la situazione generale non si sia deteriorata. Di fatto ogni mattina N.N. può decidere ancora se indossare una camicia marrone o mettere una cravatta rossa. L'indumento e l'accessorio non sono soltanto dei vestiti ma rappresentano un rimando alle dittature cui fanno riferimento. Lo sconosciuto si è adeguato agli indumenti da indossare così come alle ideologie e si è convinto gli piacciono. N.N. sembra aver accettato la realtà nella quale vive, ma è consapevole che le sue scelte individuali non dipendono da lui bensì da chi è in relazione con un potere monocratico e cruento. In tale contesto l'individuo è privato della sua dimensione personale e soggiace a imposizioni socio-politiche.

N.N. sceglie ogni mattina tra la camicia marrone del nazismo e la cravatta rossa del comunismo ma dalla ripetizione della frase *jeszcze nie jest tak źle* trapela una umana ironia, che trova l'acme nella possibilità quotidiana di poter indossare ancora ciò che piace. L'amarezza consiste nel convincere se stessi si possa mettere ancora ciò che piace perché in verità non è così. Lo sconosciuto è costretto a ingannarsi come evidenzia l'isocolon *Jeszcze nie jest tak źle; jeszcze można wybierać*. Si tratta di un autoinganno quotidiano che comincia dalla scelta tra due opzioni poste da altri in un contesto personale. N.N. deve capire se indossare la camicia marrone oppure la cravatta rossa. La sua preferenza può cadere ogni mattino tra la maschera marrone del nazismo e la maschera rossa del comunismo: deve soltanto mascherarsi con quella che più gli piace. È già stato stabilito che non soltanto dovrà decidere tra due opzioni ma anche quando dovrà scegliere e quali possibilità potrà preferire.

Jeszcze nie jest tak źle; jeszcze można wybierać  
każdego ranka  
pomiędzy brunatną koszulą a czerwonym krawatem,  
jeszcze nie jest tak źle,  
można się jeszcze ubrać, w co kto lubi;

Ancora non va così male; ancora si può scegliere  
ogni mattino  
tra la camicia marrone e la cravatta rossa,  
ancora non va così male,  
si può ancora indossare ciò che piace;

L'enjambement tra *wybierać e każdego dnia* mette in luce il limite di tempo che rimane a un uomo per decidere che cosa fare della sua esistenza quotidiana. Sebbene i cambi di maschera possano richiedere un grave sacrificio individuale, si nota allo stesso tempo l'esistenza di un'ampia superficie ancora libera perciò la situazione non può dirsi deteriorata così tanto. N.N. si sta convincendo gli eventi e i fatti quotidiani siano accettabili. Tuttavia l'isocolon *jeszcze nie jest tak ciasno; jeszcze pozostało* ci rivela sommessamente quanto l'estensione non corrisponda a un luogo gradevole e lo sconosciuto non sia così contento. Il protagonista crede ci sia ancora molto spazio da poter occupare perché non vede alcuna riduzione della superficie spaziale. I suoi occhi sembra non vedano quello che c'è in realtà oppure semplicemente non è libero di affermare quello che osserva. N.N. è forse consapevole sia ridotto il luogo nel quale deve vivere ma la sua coscienza non raggiunge la sua mente e la sua voce non arriva alle labbra.

jeszcze nie jest tak ciasno; jeszcze pozostało  
dość dużo miejsca  
między drutami lagru a drutami łagru,  
jeszcze nie jest tak ciasno,  
zostało tyle miejsca, że można nawet tańczyć;

ancora non è così angusto; ancora è avanzato  
parecchio posto  
tra i fili di ferro del lager e i fili di ferro del łager,  
ancora non è così angusto,  
è rimasto ancora del posto, in cui si può persino ballare;

L'esistenza di tale area mediamente vasta è posto in discussione dall'enjambement tra *pozostało* e *dość dużo miejsca*. Lo sconosciuto deve ingannare se stesso anche sull'estensione del luogo per sopravvivere nella sua realtà politico-sociale. Lo sconosciuto vive in una realtà restrittiva nella quale non può vivere come desidera, neppure nella sua dimensione privata. L'ironia dell'enjambement tra *miejsca* e *między drutami* presenta la verità scomoda nella quale deve vivere l'ignoto. Il gioco di parole successivo in *między drutami lagru a drutami łagru* spiega con più precisione la tipologia dello spazio fisico e temporale occupato dallo sconosciuto. Si tratta di luoghi che hanno per confine i fili di ferro del nazismo e del comunismo. Nel contesto storico-sociale nel quale vive N.N. non è semplice riconoscere la differenza tra i fili di ferro del *lager* e del *łager* perché i due luoghi si assomigliano. Tutto si sopporta nella realtà dello sconosciuto: il filo spinato, la superficie delimitata, il lager e l'impronunciabile uager. N.N. vive su una superficie compresa tra i fili di ferro del campo di concentramento e i fili di ferro del *gulag*, che si nasconde dietro la parola *lager*. Nella sua realtà storica lo sconosciuto non riesce a comprendere la differenza tra i due luoghi perché sembrano la stessa cosa.

Sebbene il campo di concentramento e il gulag appartengano a storie diverse, sono però accomunati dalla stessa disumanità. N.N. deve adattarsi anche alla crudeltà residuale del campo di concentramento e alla spietatezza del gulag. Il luogo che si colloca metaforicamente tra i fili di ferro del campo di concentramento e del gulag è descritto come uno spazio disumano abbastanza esteso, che permette di accogliere anche altri sconosciuti. La ripetizione dell'espressione *jeszcze nie jest tak ciemno* costituisce una litote che mette in evidenza tanto il supplizio personale del protagonista quanto la reale assenza di spazio. L'ignoto deve continuare a vedere gli aspetti positivi dei fatti che lo circondano se vuole sopravvivere. N.N. denota per esempio che c'è ancora un posto nel quale si può perfino ballare. L'iperbole di quest'ultima affermazione manifesta l'assurdità e il profondo sconforto dello sconosciuto. L'allitterazione del fono /t/ in *zostało tyle miejsca, że można nawet tańczyć* accentua il paradosso della situazione marcandone l'amarezza del protagonista.

L'ignoto è convinto tra i fili di ferro del campo di concentramento e del gulag si possa persino ballare poiché è possibile utilizzare ancora della superficie. E quindi si finge ragionevole nell'essere ottimista e nel pensare al futuro. Lo sguardo di N.N. sa riconoscere il chiaro e lo scuro nella sua vita ma lo sconosciuto sostiene il falso ancora una volta affermando con una ulteriore litote quanto non sia così buio il luogo in cui vive. Il protagonista convince se stesso che il sole è passabile ma allo stesso tempo con ironia pungente osserva che il sole filtra dal paralume. Il sole di N.N. è il paralume della propria stanza: una luce artificiale che si può accendere e spegnere con un interruttore. La metonimia del paralume illustra come allo sconosciuto non sia possibile essere accarezzato né dai raggi del sole fisico né da un chiarore metafisico, laddove l'allitterazione del suono /rz/ in *przenika przez* ne sottolinea l'assurdità. Le analisi di N.N. toccano di nuovo le altezze dell'iperbole quando lo sconosciuto osserva che è rimasta ancora dell'aria sotto il paralume.

jeszcze nie jest tak ciemno; słońce całkiem nieźle  
przenika przez ten klosz,  
i nawet sporo pod nim zostało powietrza;  
jeszcze nie jest tak źle,  
powietrza starczy, by odetchnąć kilka razy,  
tylko czy warto  
tylko czy warto

ancora non è così buio; il sole del tutto passabile  
penetra da questo paralume,  
e persino sotto di lui è rimasta l'aria;  
ancora non va così male,  
l'aria sarà sufficiente, per respirare un paio di volte,  
solo vale la pena  
solo vale la pena

Lo sconosciuto pensa non siano calate del tutto le tenebre durante il giorno e il sole possa infiltrarsi ancora nelle sue stanze. N.N. racconta a se stesso che benché non sempre ci sia il sole a splendere nella sua magnificenza, c'è ancora il paralume della propria stanza. Inoltre anche se il luogo nel quale si trova N.N. non è molto confortevole, lì è rimasta ancora dell'aria da respirare. C'è ancora ossigeno tanto sotto il paralume quanto sotto il sole: si tratta della stessa aria che nella prima poesia soffocava ogni cosa. L'aria è appena sufficiente per respirare e N.N. sente che le condizioni generali non sono così sopportabili. Le condizioni non sono favorevoli come si evince dalla ripetizione della frase *jeszcze nie jest tak źle*. La frase iniziale si ripete, chiudendo in modo circolare l'intera poesia con il messaggio dell'accettabilità delle cose e dell'adattamento anche alle realtà più restrittive. La menzogna che N.N. deve raccontare a se stesso per sopravvivere è la medesima. Tra l'altro non è possibile dire neppure non ci sia aria perché la quantità è sufficiente per respirare di tanto in tanto.

Nonostante sulla terra si possa ancora percepire l'aria, non è detto assicuri una respirazione costante per tutti, né sia distribuita equamente sulla terra. L'ignoto continua ad accettare quello che gli accade ma si chiede se tutto questo abbia un senso. La litote *jeszcze nie jest tak źle* mostra quanto la ragione del protagonista coadiuvi la coscienza per sopportare una sopravvivenza forzata. L'ironia riposta nelle parole *powietrze starczy, by odetchnąć kilka razy* fa conoscere al lettore quanto sia insostenibile quanto sta accettando lo sconosciuto. La coscienza di N.N. si chiede se quello che sta patendo valga la pena subirlo. Dagli ultimi versi della poesia emerge il dubbio se sia sensato sopportare una situazione generale nella quale non c'è alcuno spazio per la dimensione personale e dove c'è appena una superficie per respirare ogni tanto. Le prospettive lontane sono desolanti e appaiono come orribili proiezioni del presente. Non c'è alcuna prospettiva migliore nella quale credere.

## 22. N.N. porządkuje papiery osobiste

Kiedy nie można wprowadzić porządku  
w świat  
albo w samego siebie,  
można przynajmniej uporządkować zawartość portfela:  
wyjąć z niego legitymację służbową, książeczkę  
wojskową (niezdolny do służby  
w czasie pokoju) i partyjną kartę pływacką  
(zdolny do przejścia przez morze czerwone,  
ba, nawet do chodzenia po wodzie),  
fotografię dziecka w białych kolanówkach (pamiątka  
pierwszej komunii), ponaglenie sprawie  
zaległych składek, bilety  
kolejowe II kl. poc. osob., niewykorzystane  
bony stołówkowe z ostatniej wieszery  
miesiąca marca, kwity opłat  
za światło prawdy i wodę oczyszczenia,  
odpis prośby o przyspieszenie przydziału  
mieszkania, skierowanej służbową drogą krzyżową  
do samej góry, bilety z meczów piłkarskich  
(pamiątka męskiej komunii), zwolnienie lekarskie  
(wrodzona wada płuc, początek astmy) od udziału  
w ochotniczym czynie społecznym, własne  
zdjęcie w pochodzie pierwszomajowym, ze szturmówką  
w lewej dłoni i nieaktualnym portretem w prawej,  
kilka listów miłosnych (pamiątka duchowej  
komunii) i zdjęcie ze ślubu kościelnego,  
kwit za dostarczenie do domu kanapotapczanu,  
blankiet delegacji, kosmik  
kobięcych włosów;  
ułożyć wszystko  
starannie  
na popielniczce,  
wyjąć zapalki  
i podpalić stos.

## 22. N.N. sistema i documenti personali

Quando non si può mettere a posto  
il mondo  
oppure sé stessi,  
si può almeno mettere in ordine il contenuto del portafoglio:  
tirar fuori la tessera di servizio, la tessera  
militare (non adatto al servizio  
in tempo di pace) e la tessera di partito di nuoto  
(adatto per attraversare il mar rosso,  
mah, persino per andare in acqua),  
la fotografia del bambino in pinocchietti bianchi (un ricordo  
della prima comunione), il sollecito in materia  
di contributi arretrati i biglietti  
ferroviari II classe treno accelerato, inutilizzati  
buoni della mensa dell'ultima cena  
del mese di marzo, le ricevute delle spese  
per la luce della verità e l'acqua da pulitura,  
la copia della richiesta di assegnazione  
di alloggio, della destinata via di servizio via crucis  
verso la stessa vetta, i biglietti delle partite di calcio  
(il ricordo di una comunanza maschile), il certificato medico  
(il congenito vizio dei polmoni, un inizio d'asma) dalla partecipazione  
in una volontaria azione sociale, la propria  
fotografia nel corteo del primo maggio, con la bandiera  
nella mano sinistra ed un ritratto inattuale nella destra,  
qualche lettera d'amore (ricordo di spirituale  
comunione) e la fotografia del matrimonio religioso,  
la ricevuta per la fornitura alla casa paninodivanoteca,  
il modulo di trasferta, un ciuffo  
di capelli femminili;  
disporre tutto  
con cura  
nel posacenere,  
tirar fuori i fiammiferi  
e incendiare il muschio.

Nella poesia *N.N. sistema i documenti personali* il protagonista riordina il suo portafoglio, non potendo mettere a posto la sua vita. Inizialmente N.N. sembra arrendersi a una realtà che non può cambiare e a un'identità personale di tipo sociale che non può modificare. N.N. non può né diventare un eroe riportando il mondo a uno stato di normalità né trasformare la sua vita personale. Sebbene non sia possibile operare in tal senso, lo sconosciuto trova gli sia concesso riordinare almeno quanto è contenuto nel portafoglio, l'oggetto che un uomo qualunque porta sempre con sé. Nel taccuino si possono trovare le tracce della propria vita e dei propri ricordi. Anche se il raggio di azione del protagonista si riduce alla sistemazione del portafoglio nell'intento di riordinare la propria vita, gli oggetti contenuti nel suo taccuino non soltanto rievocano alcuni episodi personali della sua infanzia ma mettono anche in evidenza l'aspetto grottesco del suo essere sociale.

Se all'inizio della poesia con ironia il poeta afferma come N.N. non possa mettere a posto il mondo oppure se stesso *Kiedy nie można wprowadzić porządku w świat albo w samego siebie*, alla fine descrive un protagonista che si arrende alle etichette sociali e decide di gettare tutto quanto alle fiamme della purificazione. L'accumulo dei ricordi spiacevoli segna il limite oltre il quale alla tristezza non è consentito andare. C'è un mondo da dimenticare. Nei primi versi N.N. disegna una dicotomia tra ciò che è consentito e ciò che non è concesso fare *nie można wprowadzić porządku w świat albo w samego siebie* vs. *można przynajmniej uporządkować zawartość portfela*, rafforzata tanto dall'allitterazione dei suoni /w/ in *w świat albo w samego siebie* quanto dalla ripetizione di /rz/ in *porządku* e *uporządkować*. Benché in lui emerga con forza l'esigenza di spendersi per migliorare il mondo e se stesso, non gli è consentito farlo e si ripiega nell'azione materiale di sistemare il taccuino. L'affermazione di entrata è seguita da un lungo elenco che costituisce la maggior parte della poesia.

Kiedy nie można wprowadzić porządku  
w świat  
albo w samego siebie,  
można przynajmniej uporządkować zawartość portfela:  
wyjąć z niego legitymację służbową, książeczkę  
wojskową (niezdolny do służby

Quando non si può mettere a posto  
il mondo  
oppure sé stessi,  
si può almeno mettere in ordine il contenuto del portafoglio:  
tirar fuori la tessera di servizio, la tessera  
militare (non adatto al servizio

Si comincia a intravedere nella poesia l'emersione di un sé omologato alla società nella quale vive, i cui segni sono rintracciabili nelle varie tasche del taccuino di N.N. Il protagonista frugando nel portafogli estrae per prima cosa la tessera di servizio, che non desta in lui particolari ricordi, ma non appena trova la tessera militare N.N. ricorda di non essere stato ritenuto idoneo per il servizio militare, neppure in tempo di pace. L'azione del mettere a posto è sospesa nel primo verso, come dimostra l'enjambement tra *porządku* e *w świat*, ma si esplica proprio nella lunga enumerazione seguita dal verbo *wyjąć*. Lo zeugma costituito da *wyąć* sostiene venticinque versi di nomi, che rimandano a oggetti per lo più cartacei quali tessere, fotografie, scontrini e biglietti. L'incipit dei tre versi dopo i due punti sono legati al suono /w/ nelle parole *wyjąć*, *wojskową*, e la preposizione *w* nella locuzione *w czasie*. Quello che sta estraendo dal portafogli rammenta allo sconosciuto quanto è inadeguato per la società nella quale deve vivere. I cartellini che N.N. estrae lo spingono a dare una spiegazione.

wojskową (niezdolny do służby  
w czasie pokoju) i partyjną kartę pływacką  
(zdolny do przejścia przez morze czerwone,  
ba, nawet do chodzenia po wodzie),  
fotografię dziecka w białych kolanówkach (pamiątka  
pierwszej komunii), ponaglenie sprawie

militare (non adatto al servizio  
in tempo di pace) e la tessera di partito di nuoto  
(adatto per attraversare il mar rosso,  
mah, persino per andare in acqua),  
la fotografia del bambino in pinocchietti bianchi (un ricordo  
della prima comunione), il sollecito in materia

Il chiarimento è espresso nella parentesi nella quale lo sconosciuto afferma di non essere adatto al servizio in tempo di pace. L'ironia racchiusa nella digressione svela quanto l'inadeguatezza militare in tempo di pace sia ridicola, anche se esiste una norma sociale che valuta la *militarità* degli individui. La valutazione della militarità delle persone è individuale anche se è la collettività che conta. Lo sconforto potrebbe prendere il sopravvento ma non appena lo sconosciuto rinviene la tessera del partito del nuoto ritrova anche la sua ironia. Infatti essa garantisce l'idoneità per attraversare il Mar Rosso, e persino per camminare sull'acqua. La tessera del nuoto è più di un segno di successo e accettazione sociale perché sancisce la facoltà di N.N. di poter superare i limiti umani e raggiungere traguardi divini. L'assurdità del possedere una tessera del partito del nuoto è sottolineata dall'allitterazione del fono /p/ in *pokoju*, *partyjną* e *pływacką* e dalla parentesi esplicativa nella quale si tocca l'iperbole avvicinando gli atti di N.N. ai miracolosi azioni di Gesù.

L'attraversamento del Mar Rosso è marcato dal suono /rz/ in *przejścia*, e *przez morze*, mentre l'improbabilità di poter camminare sull'acqua è esaltata dalla ripetizione del suono /dz/ nelle parole *chodzenia* e *po wodzie*. Lo sconosciuto estrae dal taccuino il ricordo di un bambino in pinocchietti bianchi: è lui nel giorno della celebrazione della prima comunione. Nell'elenco è menzionata la fotografia del bambino in pantaloncini bianchi ma la spiegazione dell'immagine immortalata si trova tra le parentesi tonde. È tra gli incisi che N.N. commenta la riproduzione dell'unico ricordo personale presente nel suo portafoglio, il cui commento è marcato dall'enjambement e dall'allitterazione del fono /p/ nelle parole *pamiątka* e *pierwszej*, quasi a sottolineare con velata ironia quanto l'unico ricordo degno di essere conservato nel taccuino sia la prima comunione, la celebrazione del primo gesto di antropofagia del corpo di Cristo. La foto-ritratto con i pantaloncini richiama una dimensione religiosa della vita di N.N. che stride con le tessere accumulate negli anni.

pierwszej komunii), ponaglenie sprawie  
zaległych składek, bilety  
kolejowe II kl. poc. osob., niewykorzystane  
bony stołówkowe z ostatniej wieczery  
miesiąca marca, kwity opłat

della prima comunione), il sollecito in materia  
di contributi arretrati i biglietti  
ferroviari II classe treno accelerato, inutilizzati  
buoni della mensa dell'ultima cena  
del mese di marzo, le ricevute delle spese

Se la fotografia riconduce a una ritualità di tipo religioso, gli abbonamenti fanno riferimento invece a una ritualità sociale dittatoriale. Alla parentesi esplicativa seguono il sollecito in materia di contributi arretrati, dei biglietti ferroviari e dei buoni inutilizzati della mensa dell'ultima cena del mese di marzo. Benché dall'enjambement dopo le parole *ponaglenie w sprawie* ci si possa aspettare un tema di natura più istituzionale, in realtà troviamo la tematica del denaro arretrato da pagare. *Ponaglenie w sprawie zaległych składek* è costruito dall'autore in perfetta assonanza interna per marcare la musicalità e forse anche la diffusione sonora di tale pratica. Se l'enjambement dopo *bilety* fa predire un concerto, in realtà nel verso successivo si scopre trattarsi di biglietti ferroviari personali che garantiscono almeno di poter intrattenersi in luoghi diversi dalla propria stanza. Invece di inutilizzato sono rimasti dei buoni della mensa, ma non sono buoni qualsiasi perché riguardano l'ultima cena di marzo.

Se l'enjambement tra *niewykorzystane* e *bony* crea un'aspettativa, nei versi successivi si scopre che in realtà si tratta dei biglietti per l'ultima cena di marzo. La sospensione dell'enjambement che intercorre tra le parole *z ostatnej wieczerny* e *miesiąca marca* crea un intervallo sacro facendo riferimento all'ultima cena di Cristo. Il solenne convivio dell'ultima cena di Cristo e dei suoi apostoli nel verso successivo traccia un paragone tra il mangiare in mensa e il mangiare per l'ultima volta. N.N. da una parte desidera sacralizzare le sue abitudini quotidiane, mentre dall'altra con ironia sottolinea a che cosa si riduce la quotidianità di un uomo. Si comincia a intravedere nella poesia l'emersione di un sé omologato alla società nella quale vive, i cui segni sono rintracciabili nelle varie tasche del taccuino. Da qui lo sconosciuto estrae persino le ricevute delle spese, ma sono bollette molto particolari poiché si tratta dei servizi per la luce della verità e per l'acqua della purificazione. Esse rappresentano la metafora della verità sociale e della purificazione verbale per le quali ogni cittadino deve versare parte del suo stipendio.

miesiąca marca, kwity opłat  
za światło prawdy i wodę oczyszczenia,  
odpis prośby o przyspieszenie przydziału  
mieszkania, skierowanej służbową drogą krzyżową  
do samej góry, bilety z meczów piłkarskich  
(pamiątka męskiej komunii), zwolnienie lekarskie  
(wrodzona wada płuc, początek astmy) od udziału

del mese di marzo, le ricevute delle spese  
per la luce della verità e l'acqua da pulitura,  
la copia della richiesta di assegnazione  
di alloggio, della destinata via di servizio via crucis  
verso la stessa vetta, i biglietti delle partite di calcio  
(il ricordo di una comunanza maschile), il certificato medico  
(il congenito vizio dei polmoni, un inizio d'asma) dalla partecipazione

L'enjambement tra *kwity opłat* e *za światło prawdy* lascia una sospensione di speranza che tuttavia si perde nella specificazione ironica. L'elenco dei foglietti presenti dentro il taccuino comincia a chiudersi con la copia della richiesta del sollecito per l'alloggio, che si trova per la via crucis di servizio, in cima alla vetta del venerdì santo di Cristo. Il gioco di parole in *odpis prośby o przyspieszenie przydziału* rende bene l'idea dell'assurdità quotidiana nella quale vive lo sconosciuto, il quale tuttavia riesce anche a scherzare del suo stato abitativo. L'indirizzo cristico al quale è allocato corrisponde alla dimensione spazio-temporale del venerdì santo, un fardello grave,

ma lui non è Cristo. N.N. continua a rovistare nel portafoglio, l'oggetto che sta contenendo i denari ma anche alcuni dettagli intimi della sua vita, e trova: i biglietti delle partite di calcio e il certificato medico per la partecipazione a una volontaria azione sociale. In questo caso lo sconosciuto sente la necessità di dare delle spiegazioni tra le parentesi tonde, specificando che i biglietti rappresentano la comunione maschile, mentre il certificato medico è legato al congenito vizio polmonare.

w ochotniczym czynie społecznym, własne  
zdjęcie w pochodzie pierwszomajowym, ze szturmówką  
w lewej dłoni i nieaktualnym portretem w prawej,  
kilka listów miłosnych (pamiątka duchowej  
komunii) i zdjęcie ze ślubu kościelnego,  
kwit za dostarczenie do domu kanopotapczanu,  
blankiet delegacji, kosmik  
kobięcych włosów;  
ułożyć wszystko  
starannie  
na popielniczce,  
wyjąć zapalki  
i podpalić stos.

in una volontaria azione sociale, la propria  
fotografia nel corteo del primo maggio, con la bandiera  
nella mano sinistra ed un ritratto inattuale nella destra,  
qualche lettera d'amore (ricordo di spirituale  
comunione) e la fotografia del matrimonio religioso,  
la ricevuta per la fornitura alla casa paninodivanoteca,  
il modulo di trasferta, un ciuffo  
di capelli femminili;  
disporre tutto  
con cura  
nel posacenere,  
tirar fuori i fiammiferi  
e incendiare il muschio.

L'enjambement tra *zwolnienie lekarskie* e *od odziahu* separa i due concetti corollari, dipendenti dal certificato. Se N.N. vuole spiegare il perché del certificato medico tra parentesi, gli risulta invece più semplice chiarire da dove proviene il foglio che attesta il suo vizio congenito ai polmoni. Inoltre nel taccuino si trova anche la sua fotografia nel corteo del primo maggio con la bandiera nella mano sinistra e un ritratto inattuale nella destra. Non poteva mancare un segno di celebrazione per il lavoro di tutti nel taccuino di N.N., rafforzato dalla bandiera tenuta nella mano sinistra e una foto, nella mano destra. C'è anche una lettera d'amore, che lo sconosciuto descrive in

parentesi come ricordo di un'unione spirituale, e un'ulteriore fotografia, riguardante il suo matrimonio religioso. L'enjambement tra *własne* e *zdjęcie* pone in primo piano il possesso personale della foto, così come quello tra *ze szturmówką* e *w lewej dłoni* pone l'enfasi sulla cerimonia enfatica. Ci sono anche la fotografia del matrimonio religioso, la ricevuta per la fornitura del divano-letto, il modulo di trasferta e un ciuffo di capelli femminili, segno tangibile del suo impegno sentimentale. Le cose rinvenute sono molteplici e disparate e si mischiano a fogli e foto private, come marca l'allitterazione del suono /d/ in *kwit za dostarczenie do domu kanapotapczanu*. L'elenco degli oggetti si chiude con il modulo di trasferta e un ciuffo di capelli femminili, la cui importanza è sottolineata dall'allitterazione del fono /k/ in *kosmyk kobiecych włosów* e dall'enjambement tra *kosmyk* e *kobiecych*. Per N.N. si tratta di tessere e foglietti senza molto senso, persino le lettere d'amore e i capelli risultano pesanti da portare nel portafoglio. I rimandi a ricordi sociali dolorosi lo spingono a dare tutto alle fiamme. Lo sconosciuto sembra chiedere al lettore perché portare nel taccuino qualcosa che non è utile alla propria identità più intima e così assieme ai documenti brucia anche i ricordi.

### **23. N.N. zapisuje coś na odwrocie pudełka z papierosami**

Ja, człowiek w pełni władz umysłowych, zatrudniony,  
żonaty, zamieszkały, niekarany,

ja, urodzony trzydzieści trzy lata temu, w czasie wojny,  
która nigdy nie skończyła się i nie skończy,

ja, który wiem o sobie tylko tyle, że wzrost mam średni,  
a znaków szczególnych brak,

ja, który z rzeczy osobistych mam tylko dowód ukryty w  
kieszce na wysokości serca,

ja, obudzony o świecie pytaniem, którego nigdy dotąd sobie  
nie zadawałem,

ja, napastowany głosami, których nie słyszałem nigdy  
dotąd,

oświadczam,

że nie należy nikogo winić o wszystko to, co się stało,

nikogo z wyjątkiem mnie.

### **23. N.N. annota qualcosa sul rovescio del pacchetto di sigarette**

Io, uomo nel pieno dei poteri intellettuali, impiegato,  
sposato, domiciliato, impunito,

io, nato trentatré anni fa, in tempo di guerra,  
che non è mai finita e non finirà,

io, il quale so di me soltanto, che ho un'altezza media,  
ma mancano segni particolari,

io, il quale delle cose personali ho soltanto una prova nascosta nella  
tasca all'altezza del cuore,

io, risvegliato all'alba con la domanda, che mai fino a questo momento  
non mi ero posto,

io, aggredito da voci, che non avevo mai ascoltato  
fino a questo momento,

dichiaro

che non bisogna incolpare nessuno di tutto quanto è successo,

nessuno, eccetto me.

In *N.N. annota qualcosa sul rovescio della scatola di sigarette* il protagonista decide di riportare sul retro della sua confezione di rocchetti di tabacco i punti fermi della sua identità di uomo. Dopo aver incenerito nella poesia precedente i suoi documenti assieme alle foto, alle lettere, e alle tessere del portafogli, N.N. è pronto per riflettere sulla sua persona. Si tratta del primo tentativo di ricostruzione del proprio sé: l'ignoto ora vede le parti che compongono il suo essere e comincia a riconoscerle dentro e fuori di sé. Se nominare gli oggetti nella stanza gli aveva consentito di riappropriarsi dei sensi, elencare il suo stato civile, lavorativo e sentimentale gli permette invece di ritrovare con ironia il senso di colpa al quale conduce la realtà storico-politica del suo paese. Benché il protagonista si sforzi costantemente di ritrovare se stesso, la pressione sociale nella quale vive è più forte e lo conduce verso asserzioni improprie, come per esempio incolpare se stesso di tutto quello che è successo, dichiarandosi l'unico colpevole di ciò che di fatto non ha compiuto.

Se le affermazioni ricostruiscono poco a poco l'identità sociale di N.N., il pieno discernimento si esprime con l'ironia finale. Quando lo sconosciuto dichiara se stesso come nel pieno delle sue facoltà intellettive, compie lo sforzo di riappropriarsi di se stesso, anche se tra il serio e il faceto. Questo si evidenzia anche nell'allitterazione del fonema /w/ in *w pełni władz*. È importante considerare che lo sconosciuto definisce se stesso dal punto di vista sociale affermando d'essere un impiegato, sposato e domiciliato senza la fedina penale sporca. Anche qui è l'allitterazione del fonema /z/ in *zatrudniony, żonaty, zamieszkały* a sottolineare l'ordinalità del suo lavoro e della sua vita. Si tratta di una ordinalità che può sembrare assurda ma nel suo contesto sociale è richiesta. È altrettanto evidente dall'allitterazione quanto risulti un'imposizione anziché una scelta di vita. Peraltro N.N. trova necessario persino dichiararsi *niekarany*, parola che chiude la prima dichiarazione e rappresenta l'apoteosi della gradatio che comincia con *człowiek, w pełni władz*.

Ja, człowiek w pełni władz umysłowych, zatrudniony,  
żonaty, zamieszkały, niekarany,

Io, uomo nel pieno dei poteri intellettuali, impiegato,  
sposato, domiciliato, impunito,

Avere una vita relazionale di cui parlare sembra un crimine così come far conoscere più di quanto è richiesto di se stessi. Benché le limitazioni sociali siano inflessibili, N.N. è un uomo *obudzony* all'alba con la domanda chiave *Chi sono?*, che gli sta permettendo di sentirsi anche *napastowany* dalle voci dei suoi simili. Lo sconosciuto è venuto al mondo per la seconda volta, questa volta consapevolmente. L'ironia dell'affermazione *Ja, człowiek w pełni władz umysłowych* si

concilia con il climax crescente della dichiarazione del suo stato lavorativo e relazionale *zatrudniony, żonaty*, così come della sua condizione abitativa e legale *zamieszkały, niekarany*. La prima strofa risuona allo stesso tempo come un estremo atto di difesa, quasi un'apologia sarcastica che N.N. compie verso se stesso per rendere merito dei suoi raggiungimenti sociali, come delle stellette da appuntare al petto. In seconda battuta N.N., riaffermandosi *ja*, dichiara di avere trentatré anni in tempo di guerra e che non ci sarà mai pace. Nessuna speranza di futuro ma la certezza unica di soffrire come Cristo, all'età di trentatré anni. Le allitterazioni del fonema /rz/ in *trzydzieści trzy* e /ń/ in *nigdy nie skończyła się i nie skończy* marcano il messaggio cristologico. Il protagonista sta raggiungendo una consapevolezza soggettiva che fino a quel momento non aveva ancora conosciuto. N.N. ha compreso, è presente a se stesso così continua ad annotare le azioni del suo essere *ja* nel mondo.

ja, urodzony trzydzieści trzy lata temu, w czasie wojny,  
która nigdy nie skończyła się i nie skończy,

io, nato trentatré anni fa, in tempo di guerra,  
che non è mai finita e non finirà,

Il protagonista è nato in tempo di guerra ma il conflitto non è ancora finito e secondo lui non finirà mai. L'ignoto non ha più speranze, non può sapere che cosa sono perché la guerra sembra eterna. La proposizione relativa *która nigdy nie skończyła się i nie skończy* riportando l'uso iterato del verbo *skończyć* crea l'azione circolare senza fine della guerra. Tutto ha inizio con la guerra e tutto cessa con la guerra. N.N. non menziona con precisione il contesto storico-politico ma lo lascia intuire. Il numero cristologico dell'età di N.N. si concilia con il martirio personale che sta consumando. Sebbene si sforzi di dare un'immagine di sé diversa, di lui emerge soltanto la parte accettata dalla burocrazia: la sua altezza media e l'assenza di segni particolari. Si tratta delle sue qualità esteriori, quelle collegate esclusivamente ai documenti civili ufficiali. Egli descrive le sue caratteristiche fisiche generali, in particolare l'altezza ed evidenzia l'assenza di segni particolari. Questo conferma che N.N., dopo il lungo torpore iniziale, è in grado di riportare appena i dati della carta d'identità.

ja, który wiem o sobie tylko tyle, że wzrost mam średni,  
a znaków szczególnych brak,

io, il quale so di me soltanto, che ho un'altezza media,  
ma mancano segni particolari,

Lo sconosciuto annota con un linguaggio amministrativo le caratteristiche che lo riguardano, marcando la distanza tra il sé autentico e quello accettato dalla società formalista. Non c'è spazio per descrizioni più narrative ma soltanto per lapidarie dichiarazioni burocratiche come *że wzrost mam średni a znaków szczególnych brak*. È la relativa *który z rzeczy osobistych mam tylko dowód* a introdurre il poco che rimane a N.N. della sua vita personale: tra gli oggetti materiali in suo possesso gli resta soltanto una tasca nascosta, segno tangibile e prova certa di aver consumato una dimensione insolita e proibita dell'esistenza. Non soltanto non è prevista una vita privata di cui parlare ma è impensabile anche una vita personale da vivere. L'allitterazione del fonema /k/ in *dowód ukryty w kieszeni na wysokości serca* manifesta l'ironia e il peso amaro di dover portare le cose personali come una prova di un omicidio. Se l'assassinio è possedere degli averi individuali, allora anche N.N. è un assassino perciò deve nascondere le prove.

ja, który z rzeczy osobistych mam tylko dowód ukryty w  
kieszeni na wysokości serca,

io, il quale delle cose personali ho soltanto una prova nascosta nella  
tasca all'altezza del cuore,

La tasca costituisce per lui una prova fisica, ma non una coscienza profonda dei suoi sentimenti, dei suoi pensieri e delle sue relazioni. La sua storia personale è dunque appena una prova collocata in una tasca all'altezza del cuore. Tale prova è appoggiata sul suo corpo e non fa parte del suo fisico perché si trova all'esterno, in un taschino. Quello che rimane della sua storia personale è paragonato a un delitto per avere semplicemente considerato la sua vita individuale. È tra l'altro una prova nascosta come se questo delitto con prova si dovesse persino tenere segreto a tutti. Nonostante la vita privata segreta alla quale deve sottoporsi, il protagonista continua a svolgere la sua vita quotidiana. Ora può almeno dichiarare di essere un uomo *obudzony o świecie pytaniem*, domanda impensabile prima, perché la sua consapevolezza non era in grado di far emergere l'interrogativo chi sono. La forza della domanda è marcata dall'uso dell'allitterazione del fonema /ń/ in *pytaniem, którego nigdy dotąd sobie nie zadawałem*.

ja, obudzony o świecie pytaniem, którego nigdy dotąd sobie  
nie zadawałem,

io, risvegliato all'alba con la domanda, che mai fino a questo momento  
non mi ero posto,

La frase *pytaniem, którego nigdy dotąd sobie nie zadawałem* contiene e nasconde tra le parole la negazione *nie* e sembra tracciare l'asse cronologico prima della domanda e dopo la domanda, quasi a delineare il paragone con l'avanti Cristo e il dopo Cristo. In effetti il risveglio mattutino ha consentito a N.N. di ascoltare di nuovo la sua voce interiore con tutto se stesso così adesso sente di nuovo. Dopo l'effetto della domanda *chi sono* lo sconosciuto riesce ad ascoltare e a prestare attenzione persino ad altri simili. Il protagonista per la prima volta sente le voci che lo aggrediscono, mentre fino a quel momento era in grado di ascoltare a malapena il suo fievole mondo interiore. Il participio *napastowany* e il sostantivo *głosami* sono assonanti ed evidenziano l'eco infantile e canzonatorio di quanto afferma ma è ancora la negazione *nie* a emergere. Questa volta in modo esplicito, anche se camuffato nella relativa *których nie słyszałem nigdy*, si afferma la centralità del dire no a tutto quello che sta attorno a sé di sbagliato.

ja, napastowany głosami, których nie słyszałem nigdy  
dotąd,

io, aggredito da voci, che non avevo mai ascoltato  
fino a questo momento,

Il verbo *słyszałem* dà levità alla pesantezza delle voci che aggrediscono N.N. con il gioco fonetico tra /s/ e /sz/. La riappropriazione della facoltà uditiva fisica e metafisica comporta il cogliere anche le voci aggressive e non soltanto le consenzienti. È sulla spinta dell'aggressione uditiva che N.N. dichiara non essere necessario incolpare nessuno di quello che è successo tranne sé medesimo. Attraverso la dichiarazione eroica di colpevolezza a N.N. sembra di ritrovare dignità nella società. N.N. come Gesù Cristo si assume tutte le colpe. L'annotazione è la presa di coscienza a partire dal pronome di prima persona *ja*, il quale introduce ciascuna strofa dichiarativa. Se l'anafora della parola *ja* conferisce un tono marziale, il risultato conclusivo della riflessione dello sconosciuto è sempre un poderoso *nie* a quello che non va, un po' nascosto e un po' esibito in *że nie należy nikogo winić o wszystko to, co się stało, nikogo z wyjątkiem mnie*, dove i fonemi /ń/ e /w/ giocano tra loro. Di fronte a tutto quanto la sua vita è relativa e colpevole.

oświadczam,  
że nie należy nikogo winić o wszystko to, co się stało,  
nikogo z wyjątkiem mnie.

dichiaro  
che non bisogna incolpare nessuno di tutto quanto è successo,  
nessuno, eccetto me.

## 24. N.N. staje przed oknem

Tak jakby wiecznie był tu marzec albo kwiecień,  
jakby wiecznie topniał brudny śnieg,  
jakby na rogu ulicy tkwiły wiecznie  
dwie młode prostytutki, jakby w każdej chwili  
wychodzi z kina "Tęcza" ten tłum, jakby na murze  
od lat czerwienił się ten plakat z wielką dłonią  
godzącą w oczy palcem i hasłem I TY  
MOŻESZ URATOWAĆ LUDZKIE ŻYCIE ODDAJ  
SWOJĄ KREW, jakby między drzewami  
od wieków kołysały się transparenty NASZYM CELEM  
NIESKAŻONE POWIETRZE i DBAJ O PŁUCA,  
szarpane porywami mokrego wiatru nad ulicą,  
którą wiecznie jedzie samochód z magnetofonem na dachu:

N.N. otwiera okno.

Głęboko oddycha

żółcią i octem powietrza.

Oddech jak włócznia wnika w jego astmatyczną pierś.

## 24. N.N. sta davanti alla finestra

Così come qui fosse eternamente marzo oppure aprile,  
come se eternamente si sciogliesse la sporca neve,  
come se all'angolo della strada stessero fermi eternamente  
due giovani prostitute, come se in ogni istante  
uscisse dal cinema "Arcobaleno" questa folla, come se sulla muraglia  
da anni diventasse rosso questo manifesto con la grande mano  
che mira agli occhi con il dito e con il motto ANCHE TU  
PUOI SALVARE LA VITA UMANA VERSA  
IL TUO SANGUE, come se tra gli alberi  
da secoli ondeggiassero gli striscioni IL NOSTRO SCOPO  
IMPECCABILE VENTO e CURATI DEI POLMONI,  
strappato con le raffiche del vento umido sulla strada,  
sulla quale eternamente va la macchina con il magnetofono sul tettuccio:

N.N. apre la finestra.

Profondamente respira  
con la bile e l'aceto dell'aria.

Il respiro come una lancia penetra nel suo petto asmatico.

Nella poesia *N.N. sta davanti alla finestra* lo sconosciuto, come dice il titolo, si trova davanti alla finestra, dalla quale vede e sente l'eterno presente. Dalla finestra N.N. fa esperienza dell'infinita ripetitività del tempo atmosferico e delle azioni umane, dove ciò che rimane all'uomo qualunque è aprire la finestra e respirare aria. Il protagonista si trova a vedere e vivere costantemente tra il mese di marzo e il mese di aprile, quando si scioglie la neve sporca. È sempre primavera e la neve non finisce mai di sciogliersi così come il tempo atmosferico è continuamente fermo. Il tempo scorre ma lo sconosciuto non ne ha la percezione. Tutto sembra essersi fermato dal punto in cui osserva. La visuale di N.N. è ferma sull'angolo della strada, dove delle prostitute sono sempre immobili, e sull'uscita del cinema "Arcobaleno", dal quale esce sempre la stessa folla. Il presente è l'unica realtà possibile per lo sconosciuto. Il qui e ora dello sconosciuto è anche uno sguardo fisso sulla muraglia dove troneggia un manifesto che diventa sempre rosso.

La poesia esordisce con *Tak jakby* per descrivere l'eterno presente che non è possibile rappresentare se non con una serie di similitudini. La visione corrente di N.N. è ferma nella dimensione spazio-temporale del mese di marzo oppure di aprile, dove l'avverbio *wiecznie* si trova in assonanza con il mese *kwiecień*. Il punto di vista dello sconosciuto appare inesprimibile per raffigurare ciò che vede ripetere continuamente, come dimostra l'uso dell'anafora di *jakby* nei versi successivi. È tutto fermo nel momento in cui una realtà congelata diventa continuamente fango, e l'unico modo per vivere la dimensione pubblica è prostituirsi. L'eternità della condizione spazio-temporale e sociale è espressa dalla ripetizione dell'avverbio *wiecznie* nei primi tre versi. L'enjambement tra *wiecznie* e *dwie* sottolinea la dimensione temporale della coppia di prostitute, condannate a prostituirsi continuamente all'angolo della strada.

Tak jakby wiecznie był tu marzec albo kwiecień,  
jakby wiecznie topniał brudny śnieg,  
jakby na rogu ulicy tkwiły wiecznie  
dwie młode prostytutki, jakby w każdej chwili

Così come qui fosse eternamente marzo oppure aprile,  
come se eternamente si sciogliesse la sporca neve,  
come se all'angolo della strada stessero fermi eternamente  
due giovani prostitute, come se in ogni istante

Il mese di marzo o aprile e la neve sporca diventano cifre e metafore della condizione esistenziale e sociale di N.N. e degli individui qualunque simili a lui. La neve è sempre sporca e si scioglie senza interruzione nel mese di marzo oppure aprile. In questo moto senza fine non soltanto la neve infangata si scompone di continuo ma anche le due giovani prostitute stanno sempre ferme all'angolo della strada. Come un'istantanea ferma nel momento in cui tutto sta per sciogliersi dal

gelo ma non raggiunge mai il suo pieno scongelamento. Le loro vite sono bloccate sempre nello stesso fotogramma, come evidenziano le allitterazioni del fonema /y/ in *ulicy tkwiły* e di /w/ in *tkwiły wiecznie*. L'isocolon introdotto da *jakby* è riprodotto nuovamente nel testo per ricordare quanto i sentimenti e le emozioni siano inconfessabili nella realtà dittatoriale dello sconosciuto. Tutto è fermo come se di continuo la stessa folla uscisse dal cinema “*Tęcza*”.

wychodzi z kina “*Tęcza*” ten tłum, jakby na murze  
od lat czerwienił się ten plakat z wielką dłonią  
godzącą w oczy palcem i hasłem I TY  
MOŻESZ URATOWAĆ LUDZKIE ŻYCIE ODDAJ

uscisse dal cinema “*Arcobaleno*” questa folla, come se sulla muraglia  
da anni diventasse rosso questo manifesto con la grande mano  
che mira agli occhi con il dito e con il motto ANCHE TU  
PUOI SALVARE LA VITA UMANA VERSA

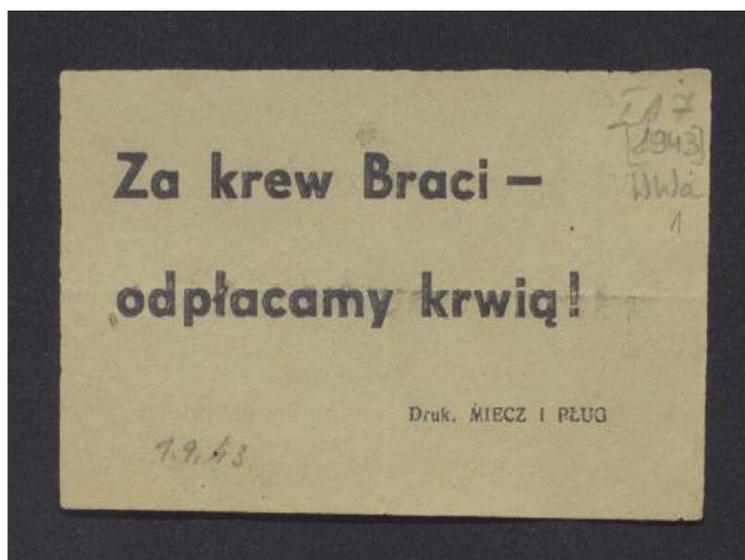
La collettività fa l'ingresso quotidiano in una realtà cinematografica con il nome “*Tęcza*” eppure la realtà è grigio cemento. L'allitterazione dei fonemi /j/ /y/ e /i/ in *jakby w każdej chwili* sottolineano la logorante circolarità dell'azione della folla, mentre l'allitterazione del fonema /t/ in “*Tęcza*” *ten tłum* segna un'antitesi tra la realtà e il nome del cinema dal quale la folla esce di continuo in quel momento. L'arcobaleno richiama un messaggio di pace, libertà e armonia che non corrisponde a ciò che si può vedere dalle sedie del cinema. Tra il cinematografo e la realtà c'è soltanto la gradazione del colore della dittatura e non dei colori dell'arcobaleno. L'insistenza sul colore rosso accompagna il penultimo isocolon del testo poetico nel quale si afferma che è come se sulla muraglia il manifesto con la grande mano con il dito puntato diventasse da anni sempre dello stesso colore.

La sinestesia *od lat czerwienił się* dirige il senso specifico della similitudine, che è rafforzato dall'enjambement tra *na murze* e *od lat* disegnando una realtà monocoloro. Invece l'enjambement tra *wielką dłonią* e *godzącą* pone una sospensione tra la speranza di trovare sulla muraglia una mano rassicurante e la realtà nella quale c'è una mano che mira agli occhi dell'interlocutore. Il motto scritto accanto alla mano *I ty możesz uratować ludzkie życie, oddaj swoją krew* incita chiunque al sacrificio individuale per la causa collettiva, richiamando un messaggio molto utilizzato dalla pubblicistica novecentesca. Il sangue è simbolo e metafora del gesto eroico e salvifico che ognuno può compiere per ideali molto elevati. La salvezza della collettività passa attraverso il sacrificio individuale e si iscrive in un contesto sociale che non tiene conto dei diritti universali.

MOŻESZ URATOWAĆ LUDZKIE ŻYCIE ODDAJ  
SWOJĄ KREW, jakby między drzewami  
od wieków kołysały się transparenty NASZYM CELEM  
NIESKAŻONE POWIETRZE i DBAJ O PŁUCA,

PUOI SALVARE LA VITA UMANA VERSA  
IL TUO SANGUE, come se tra gli alberi  
da secoli ondeggiassero gli striscioni IL NOSTRO SCOPO  
IMPECCABILE VENTO e CURATI DEI POLMONI,

L'ultimo isocolon introduce il motto *Naszym celem nieskażone powietrze i dbaj o płuca*, che si trova sullo striscione strappato, appeso tra gli alberi. A N.N. sembra la scritta si trovi da secoli ferma nello stesso punto, come se il messaggio facesse parte della natura. L'enjambement tra *drzewami* e *od wieków* crea una magia naturale che dilata anche il tempo del messaggio dello slogan, mentre tra *celem* e *nieskażone* emerge l'effetto opposto, rafforzando il senso apodittico dell'enunciato che ricorda quanto lo scopo delle azioni compiute sia buono e quanto sia necessario avere cura dei propri polmoni. Non esiste più il paesaggio naturale da osservare, nel quale ci si sente a casa ma un mondo paesaggistico abitato dalle parole marziali degli slogan ideologici. L'obiettivo dei sacrifici è indiscutibile e fondamentale, come il vento che si agita tra il fogliame degli alberi. L'apposizione *nieskażone powietrze* rappresenta la metafora della battaglia impetuosa per l'uguaglianza e la libertà comuni.



Fonte: Trybuna Łódów, [www.polona.pl](http://www.polona.pl).

Tuttavia la forza delle raffiche del vento fisico, a differenza del vento ideologico, è così vigoroso da strappare gli slogan dagli alberi e trascinarli tra l'asfalto umido delle strade. La potenza della fisicità delle cose è espressa dall'allitterazione del fonema /r/ in *szarpane porywami mokrego wiatru nad ulicą*, mentre il gioco di parole delle semivocali /je/ in *którą wiecznie jedzie* crea l'immagine del movimento ondulatorio della macchina, sopra la quale si trova il megafono. L'automobile senza fine transita sulla strada mentre dal magnetofono posizionato sopra il tettuccio del mezzo si pronuncia sempre lo stesso messaggio. Se lo slogan invita ad avere cura dei polmoni, nella realtà dei fatti risulta molto difficile anche soltanto prendere una sana boccata d'aria. Per esempio non appena N.N. apre la finestra e respira profondamente, è colpito come da una lancia che penetra il suo petto asmatico.

szarpane porywami mokrego wiatru nad ulicą,  
którą wiecznie jedzie samochód z magnetofonem na dachu:

N.N. otwiera okno.  
Głęboko oddycha  
zółcią i octem powietrza.  
Oddech jak włócznia wnika w jego astmatyczną pierś.

strappato con le raffiche del vento umido sulla strada,  
sulla quale eternamente va la macchina con il magnetofono sul tettuccio:

N.N. apre la finestra.  
Profondamente respira  
con la bile e l'aceto dell'aria.  
Il respiro come una lancia penetra nel suo petto asmatico.

Lo sconosciuto non inspira aria bensì la bile e l'aceto che pervadono l'aria. Bile e aceto costituiscono le metafore della rabbia e dell'acrimonia sociale che si consuma nella vita quotidiana degli uomini e delle donne qualunque. Il respiro non è una funzione fisiologica e naturale dell'essere umano ma un atto di violenza che fa male perché si deve inspirare il grigiore dell'aria umana e non l'aria fresca della natura. Le sei similitudini che accompagnano la prima strofa della poesia paragonano il tempo creato dagli uomini a quello naturale mettendo in luce quanto sia innaturale l'artificio temporale creato dall'uomo per un altro uomo. L'aria grigia determina lo spazio e il tempo di ogni uomo e donna: il mese e il luogo, il tempo atmosferico e la qualità della vita privata e sociale. La natura è assimilata e subordinata a uso e piacere dell'uomo. L'ideologia invita ad assomigliare per forza e vigore al vento ma all'uomo qualunque non rimane neppure un po' d'aria da respirare.

## 25. Piosenka z megafonu

Kto nie z nami niechaj się wynosi  
Życie musi wreszcie nabrać ostrości  
Jak oberwiesz winien jesteś sam  
Kto nie z nami ten jest przeciw nam

Twardym krokiem w przyszłość coraz lepszą  
Pełną piersią nabierajmy powietrza  
Na bok cały ten zaśmierdły chłam  
Kto nie z nami ten jest przeciw nam

Nie myśl tyle nie stój z boku ośle  
Trzeba razem równym krokiem i na oślep  
Ramię w ramię szturmować do bram  
Kto nie z nami ten jest przeciw nam

## 25. Canzone dal megafono

Chi non è dei nostri se ne vada pure  
La vita deve alla fine prendere delle incrinature  
Come ricevi percosse il responsabile sei soltanto tu  
Chi non è dei nostri è contro di noi

Con passo sicuro nel futuro di bene in meglio  
A pieni polmoni prendiamo l'aria  
A fianco tutto questo andato a male  
Chi non è dei nostri è contro di noi

Non pensare a quanto non sta in disparte d'asinesco  
Bisogna assieme con passo uniforme e alla cieca  
Spalla a spalla assaltare le porte  
Chi non è dei nostri è contro di noi

In *Canzone dal megafono* N.N. mostra il punto di vista dalla dimensione pubblica e illustra in quartine che cosa si canta dal megafono. Il protagonista si fa interprete del messaggio futuristico che si propaga nella società in cui vive. Il megafono appare lo strumento musicale scelto dal potere per diffondere “la canzone ideologica” all’intera collettività. N.N. canta in prima linea l’ironia e l’ignoranza del duro messaggio collettivo impartito alla massa. Dal testo poetico emerge il motto della marcia che anima l’intera collettività verso un futuro migliore e allo stesso tempo la sua assurdità. Il contenuto in forma di slogan intona un domani nel quale può esistere soltanto il proprio gruppo sociale ma non è il futuro che si ritrae bensì uno spazio-temporale determinato da un infinito presente. Sembra profilarsi un presente continuo diviso in due raggruppamenti sociali, dal quale l’autore prende le distanze. È la canzone nella quale si coglie più delle altre il legame con le *protestsong* degli anni ’60 e il legame tematico con Wolf Biermann.

Kto nie z nami niechaj się wynosi  
Życie musi wreszcie nabrać ostrości  
Jak oberwiesz winien jesteś sam  
Kto nie z nami ten jest przeciw nam

Chi non è dei nostri se ne vada pure  
La vita deve alla fine prendere delle incrinature  
Come ricevi percosse il responsabile sei soltanto tu  
Chi non è dei nostri è contro di noi

Il motto *Kto nie z nami* d’apertura crea una anafora espressiva che si ripete a ogni chiusura di quartina con la frase *Kto nie z nami ten jest przeciw nam* per imprimere il sentimento di inimicizia da mantenere verso colore che non appartengono alla propria tribù. L’effetto di tale scelta linguistica però crea nel lettore un distacco ironico anziché un coinvolgimento emotivo. Nel primo verso l’assurdità è evidenziata anche dall’allitterazione dei fonemi /ń/ e /n/ in *nie z nami niechaj się wynosi*, i quali creano un alternato gioco fonetico dal quale emerge il *nie* dell’autore e di N.N. La somiglianza con la canzone “In China hinter der Mauer” di Wolf Biermann emerge fin dall’inizio nei versi *Wo wird das Volk wie Vieh regiert*<sup>25</sup>. Benché l’esortazione iniziale sia aggressiva, in realtà si invita il proprio avversario ad andarsene e si trova persino il modo di dileggiare se stessi. L’assonanza dei due versi conferisce alla quartina la forza della facezia, mentre l’allitterazione del fonema /ɪ/ in *Życie musi wreszcie nabrać ostrości* sottolinea l’assurdità della dichiarazione.

Se da una parte si incoraggia a essere responsabili delle proprie azioni, qualunque esse siano, dall’altra si chiarisce che chi commette azioni diverse da quelle attese è un nemico giurato. Il gioco dei fonemi /sz/ e /s/ in *oberwiesz winien jesteś sam* mette in luce la verità di chi prenderà

---

<sup>25</sup> Cfr. M. SZULC PACKALEŃ, *Pokolenie 68. Studium o poezji polskiej lat siedemdziesiątych*, “Acta Universitatis Upsaliensis. Studia Slavica Upsaliensia”, 23 vol., Uppsala, 1987, p. 231.

percosse e la violenta intransigenza di chi decide con la sola forza dell'inerzia e del ricatto di fare parte dell'unico gruppo possibile. Tuttavia l'assonanza tra *sam* e *nam* definisce l'assoluta dimensione di solitudine tanto di chi si schiera assieme al gruppo quanto di chi si pone contro la tribù. La frase *Kto nie z nami ten jest przeciw nam* si inserisce in questo senso come un ritornello nella poesia e sintetizza il punto di vista del potere nelle pubbliche piazze. L'iperbole contenuta in *Twardym krokiem w przyszłość coraz lepszą Pełną piersią nabierajmy powietrza*, rafforzata dall'allitterazione dei fonemi /r/, /k/, /n/ e /p/ presenti nei versi, rappresenta la mitologia del futuro ideale. Il passo sembra però rigido anziché sicuro così come il domani in *w przyszłość coraz lepszą* appare una beffa.

Twardym krokiem w przyszłość coraz lepszą  
Pełną piersią nabierajmy powietrza  
Na bok cały ten zaśmierdły chłam  
Kto nie z nami ten jest przeciw nam

Con passo sicuro nel futuro di bene in meglio  
A pieni polmoni prendiamo l'aria  
A fianco tutto questo andato a male  
Chi non è dei nostri è contro di noi

Se è l'assonanza a conferire alla quartina la forza dell'assurdità di quanto si afferma, sono i messaggi slogan a definire la loro improbabile realizzazione. Nei primi due versi della seconda quartina il climax *Twardym krokiem w przyszłość coraz lepszą Pełną piersią nabierajmy powietrza* da una parte disegna l'unico futuro possibile nel quale poter credere con fiducia ma dall'altra mette in risalto lo squallore di un domani omologato e in serie per tutti. C'è una vita futura nella quale si potrà respirare a pieni polmoni, ma come evidenzia l'allitterazione del fonema /p/ in *Pełną piersią nabierajmy powietrza* non tutti raggiungeranno l'obiettivo. Sebbene si inviti metaforicamente a procedere assieme nella stessa direzione, non tutti potranno respirare l'aria promessa. Se arrivare alla meta è importante per ogni membro della società, allora si esorta a procedere anche se qualche compagno o compagna non staranno al passo. Nella frase *Na bok cały ten zaśmierdły chłam* è marcata l'assenza reale di solidarietà e la lotta marziale per raggiungere il futuro migliore.

Di passo in passo il gruppo unico si ritrova sempre più con meno persone ma così facendo viene meno anche il messaggio dell'ideologia socialista. Il ritornello *Kto nie z nami ten jest przeciw nam* rafforza il messaggio noi vs. voi e mostra l'idiosincrasia verso la quale si incammina la dottrina politica. L'assonanza tra *chłam* e *nam* suggerisce la penetrazione del messaggio tra la massa. Per quanto gli slogan appaiano assurdi, i più credono fortemente nei messaggi propugnati

dalla stampa e dalla radio. L'autore sembra suggerirci che se qualche conoscente per una qualche ragione non si schiererà con i più assieme a lui, il potere lo legittimerà a giudicarlo colpevole e sbagliato, nonché il peggio della società. Sebbene si inviti a trascurare quanto sta a fianco senza specificare si tratti di una persona o di un oggetto, nel verso la ripetizione di *nie* svela l'ironia antifrastica della voce della coscienza, la quale invita a riflettere affermando di non pensare.

Nie myśl tyle nie stój z boku ośle  
Trzeba razem równym krokiem i na oślep  
Ramię w ramię szturmować do bram  
Kto nie z nami ten jest przeciw nam

Non pensare a quanto non sta in disparte d'asinesco  
Bisogna assieme con passo uniforme e alla ceca  
Spalla a spalla assaltare le porte  
Chi non è dei nostri è contro di noi

Il gioco di parole in *Nie myśl tyle nie stój z boku ośle* è rafforzato dalla ripetizioni dei fonemi /m/ e /ń/, ma è la paronomasia tra *ośle* e *oślep* a definire con certezza la somiglianza tra chi va in corteo e chi sta al loro fianco. Quello che si trova *z boku ośle* non ha un'identità definita ma la metafora assimilata all'asino risulta vera anche per chi va in corteo senza sapere dove sta andando e perché lo sta facendo. L'allitterazione del fonema /r/ in *Trzeba razem równym krokiem i na oślep* accentua il crescendo di intensità e l'assurdità del gesto della marcia contro chi non la pensa come la massa guidata dai pochi. L'iperbole in *Ramię w ramię szturmować do bram* sottolinea la marzialità e l'assenza di coscienza del gesto ma allo stesso tempo manifesta anche il dileggio canzonatorio verso la grave farsa che si consuma nel suo paese. Il motto *Kto nie z nami ten jest przeciw nam* chiosa con ironia la musica che proviene dal megafono, attraverso il quale si professa l'ostilità verso chi non appartiene all'unico gruppo invalso nella società.

La massa che marcia compatta verso il futuro migliore come recita lo slogan appare destinata a diventare la futura porta del potere. L'autore sembra suggerire la massa proteggerà il potere costituito. *Bram* e *ram* sono assonanti quasi a definire la trasformazione del noi collettivo nelle metaforiche porte del potere. In questo senso l'uso della rima nelle canzoni è originale in Stanisław Barańczak, il quale pur guardando alla tradizione polacca crea degli schemi strofici per veicolare il contenuto dell'intera poesia<sup>26</sup>. È lo schema AABB a conferire allo stesso tempo forza marziale e gusto antifrastico al testo poetico. Esso crea non soltanto un doppio senso ma prende le distanze dal linguaggio ufficiale e permette di ricordare la lingua polacca classica. Se per i lettori

---

<sup>26</sup> Cfr. *Ibidem*, pp. 134-171.

più acuti era visibile la compresenza di due lingue nel testo, per i più non lo era affatto. La canzone del megafono è il messaggio della strada. Sembra dirci N.N. non si possa ascoltare che una sola canzone dalla strada o nella pubblica piazza, la stessa che si ascolta nella sua camera da qualsiasi parete o angolo. Neppure qui c'è spazio per l'autenticità né tantomeno per ritrovare se stessi o le motivazioni più vere e profonde delle cause collettive. È udibile ovunque soltanto un unico motto nel quale si deve credere *Kto nie z nami ten jest przeciw nam.*

## 26. N.N. zamierza popełnić głupstwo

Z perspektywy ulicy wygląda to chyba  
dość zagadkowo: osobnik wchodzący  
na zewnętrzny parapet okna przymyka  
je za sobą, jak gdyby zamierzał  
odgrodzić sobie powrót do wnętrza pokoju.  
Na tle krzyżowej ramy okna, wsparty  
rękami o framugi, wygląda  
jak rozpięty na krzyżu albo jak poddany  
sztucznemu oddychaniu. Zachodzące słońce  
odbija się czerwonym blaskiem w szybie  
nad jego głową. Zaraz skoczy. Zaraz  
rozkrzyżuje go beton chodnika. Tłum gapiów  
gęstnieje, słycać histeryczne piski.  
Zaraz skoczy.

Nie skacze.  
Maca dłonią poza  
sobą, otwiera okno na powrót, niezgrabnie,  
na drżących nogach zsuwa się do środka.  
Zamyka okno i wybucha płaczem.  
Pada na łóżko szlochając. Rozkłada  
bezwładnie ręce. Leży  
rozkrzyżowany.  
Szlocha.

## 26. N.N. intende commettere una sciocchezza

Dalla prospettiva della strada questo sembra forse  
alquanto misterioso: l'individuo che entra  
sul davanzale esterno della finestra che chiude  
dietro di sé, come se avesse intenzione  
di separarsi dal ritorno all'interno della stanza.  
Sullo sfondo a croce le cornici della finestra, sostenute  
con le ante sul vano, sembra  
come steso sulla croce oppure come sottomesso  
alla respirazione artificiale. Tramonta il sole  
che si specchia con uno splendido rosso scarlatto sul vetro  
sulla sua testa. Subito salterà. Subito  
lo distenderà in croce il calcestruzzo del marciapiede. La folla degli imbranati  
diventerà più fitta, si sentono isterici pigolii.  
Subito salterà.

Non salta.  
Tasta il palmo oltre  
sé stesso, apre la finestra di nuovo, in modo maldestro,  
sulle tremolanti ginocchia cade giù nel mezzo, dentro.  
Chiude la finestra e scoppia a piangere.  
Cade sul letto singhiozzando. Distende  
senza forze le mani. Giace  
disteso in croce.  
Piange a singhiozzi.

In *N.N. intende commettere una sciocchezza* la voce fuori campo osserva dalla strada le azioni dello sconosciuto. Il narratore anonimo si limita a descrivere quello che vede ma in *N.N.* si consuma una profonda crisi. Il protagonista, probabilmente dopo aver compreso di vivere in una realtà nella quale c'è posto soltanto per la propaganda, vuole porre fine alla sua esistenza terrena. Il suicidio sembra la soluzione più logica e naturale per l'ignoto in un contesto sociale dove non c'è alcuna traccia di vita. Un mondo nel quale uomini e donne non contano quanto l'ideologia non piace a *N.N.*, egli non intende affrontare la realtà quotidiana continuamente in croce come Gesù Cristo ma non ha abbastanza coraggio per compiere gesti infausti. La poesia traccia il dramma personale dello sconosciuto, l'emergere dei suoi sentimenti, delle paure e delle emozioni. I dubbi, le lacrime e le incertezze non salvano *N.N.* dalla deprimente e squallida realtà della dittatura ma almeno lo riconducono a se stesso.

Z perspektywy ulicy wygląda to chyba  
dość zagadkowo: osobnik wchodzący  
na zewnętrzny parapet okna przymyka  
je za sobą, jak gdyby zamierzał  
odgrozić sobie powrót do wnętrza pokoju.

Dalla prospettiva della strada questo sembra forse  
alquanto misterioso: l'individuo che entra  
sul davanzale esterno della finestra che chiude  
dietro di sé, come se avesse intenzione  
di separarsi dal ritorno all'interno della stanza.

Il primo periodo del testo descrive un individuo che entra nella propria stanza dal davanzale della finestra. Si tratta di un gesto anticonvenzionale che suscita molto stupore. L'uomo appare misterioso dal punto di vista di chi si trova in strada ma la voce anonima coglie immediatamente anche la sofferenza di *N.N.* nel rientrare nella camera da letto. È la prospettiva a tracciare la visuale finale dello sconosciuto in *Z perspektywy ulicy wygląda*, dalla quale la voce fuori campo comprende il scarso desiderio di rientrare "a casa" e procrastinare il ritorno dall'ingresso principale. L'enjambement tra *chyba* e *dość* lascia immaginare e sospende nel dubbio il lettore mentre tra *wchodzący* e *na zewnętrzny* immortalava *N.N.* nell'atto dell'entrare. Benché gli enjambement siano copiosi nei primi cinque versi, non mancano i giochi di parola tra i fonemi /rz/ e /p/ in *na zewnętrzny parapet okna przymyka*. Invece in *je za sobą, jak gdyby zamierzał* i fonemi /j/, /s/ e /z/ segnalano la dimensione esistenziale transitoria di *N.N.*, il quale si trova per la prima volta nella concreta possibilità di chiudere per sempre la finestra dietro di sé.

La stanza dello sconosciuto è un cubo monodimensionale del quale N.N. vorrebbe volentieri liberarsene come ricorda il verso *odgrodzić sobie powrót do wnętrza pokoju*. Il disgusto del protagonista per la propria stanza si riverbera nella ripetizione dei nessi fonemici –gr e –wr di *odgrodzić* e *powrót*. Di fatto la cacofonia di ogni parete della stanza è inaudibile perché ripete sempre la solita storia. Da quando il protagonista riesce a vedere la realtà per quella che è, desidera porre termine a una vita senza speranza. N.N. davanti sembra come steso in croce sulle cornici della finestra. La similitudine tra la posizione dello sconosciuto e la tortura di Gesù Cristo si esprime solenne nell'espressione *wygląda jak rozpięty na krzyżu*. Il trionfo della croce ha decretato anche la sottomissione di N.N. alla respirazione artificiale *albo jak poddany sztucznemu oddychaniu* ma soltanto in modo ipotetico. La voce fuori campo sembra interpretare il gesto di N.N. come un delitto riuscito poiché la respirazione artificiale ha raggiunto anche la sua persona.

Na tle krzyżowej ramy okna, wsparty  
rękami o framugi, wygląda  
jak rozpięty na krzyżu albo jak poddany  
sztucznemu oddychaniu. Zachodzące słońce  
odbija się czerwonym blaskiem w szybie  
nad jego głową. Zaraz skoczy. Zaraz  
rozkrzyżuje go beton chodnika. Tłum gapiów  
gęstnieje, słycać histeryczne piski.  
Zaraz skoczy.

Sullo sfondo a croce le cornici della finestra, sostenute  
con le ante sul vano, sembra  
come steso sulla croce oppure come sottomesso  
alla respirazione artificiale. Tramonta il sole  
che si specchia con uno splendido rosso scarlatto sul vetro  
sulla sua testa. Subito salterà. Subito  
lo distenderà in croce il calcestruzzo del marciapiede. La folla degli imbranati  
diventerà più fitta, si sentono isterici pigolii.  
Subito salterà.

Se il fonema /r/ dà un ritmo vitale dal sesto all'ottavo verso creando due livelli di lettura del testo, i nessi fonetici krzy- ok- e wspar- in *krzyżowej*, *okna* e *wsparty* assolvono invece la loro funzione cristologica. Si vede nel protagonista la figura di Gesù Cristo nel Venerdì Santo, ma allo stesso tempo l'uomo N.N. riproduce anche l'immagine grottesca e ridicola di una persona ridotta a entrare dalla finestra della propria stanza. L'autore sembra chiedere al lettore se sia possibile un uomo compia gesti simili. Gli enjambement tra *wsparty* e *rękami*, *wygląda* e *jak rozpięty* e *poddany* e *szuczcznemu* sottolineano l'assurdità della prospettiva, venando d'ironia non tanto N.N. quanto piuttosto chi lo ha spinto al gesto. A tal proposito la voce fuori campo trova il tempo di descrivere il

tramonto del sole *Zachodzące słońce odbija się czerwonym blaskiem w szybi*. Il riferimento al rosso folgorante del sole *nad jego głową* non è casuale ma fa riferimento alla consacrazione di N.N., il quale viene battezzato metaforicamente dall'ideologia. È descritto tra le righe in modo grottesco un uomo reso anonimo e pronto per il sacrificio finale in nome dell'ideologia. La ripetizione del fonema /z/ in *Zachodzące* e *Zaraz* a ogni apertura di periodo mette in luce l'urgenza di N.N. nel liberarsi dall'onere insostenibile dell'ideologia. Se si considera gli enjambement tra *Słońce* e *odbija się*, oppure *w szybie* e *nad jego* è difficile non cogliere la forza dirompente dell'ironia poiché appare un sole che si specchia, come una persona narcisista che guarda con sommo compiacimento se stessa, e l'immagine violenta di un vetro sulla testa di N.N., quasi a rivelare la fine reale della sua esistenza entro confini ideologici.

Per quanto il narratore anonimo ipotizzi l'immediato salto dello sconosciuto e lo schianto sul calcestruzzo del marciapiede, sa bene che N.N. non salterà dal davanzale della finestra. L'urgenza delle espressioni *Zaraz skoczy. Zaraz rozkrzyżuje go beton chodnika* stride con il sarcasmo irreverente di *Tłum gapiów gęstnieje, słycać histeryczne piski*. In tal senso in chiusura della prima parte della poesia il poeta ha creato un gioco fonetico circolare tra i fonemi /z/ e i nessi sk-, roskrz- e chod- in *Zaraz skoczy. Zaraz rozkrzyżuje go beton chodnika* e l'allitterazione del fonema /g/ in *gapiów gęstnieje*. Il poeta sembra interrogare il lettore attraverso la combinazione fonetica se è davvero possibile un uomo decida di morire in un contesto così dissacratore. Il verso *Nie skacze* segue la certezza contenuta nella frase *Zaraz skoczy*, la quale ripetuta per due volte evidenzia l'autentica frenesia generale, nella quale non c'è alcun spazio per sentimenti o sensazioni personali.

Nie skacze.  
Maca dłonią poza  
sobą, otwiera okno na powrót, niezgrabnie,  
na drżących nogach zsuwa się do środka.

Non salta.  
Tasta il palmo oltre  
sé stesso, apre la finestra di nuovo, in modo maldestro,  
sulle tremolanti ginocchia cade giù nel mezzo, dentro.

N.N. sembra preferire la monodimensionale stanza al clamore esterno che lo attende qualora cada sul marciapiede. L'assonanza dell'espressione *Maca dłonią poza sobą* risulta ridicola e infantile, sebbene manifesti anche lo sforzo consapevole dello sconosciuto di riconnettersi con la sua natura profonda. L'enjambement tra *poza* e *sobą* restituisce una dimensione individuale a N.N., quasi tracciando la fuga necessaria per salvare un po' della sua identità. Il gioco vocalico del fonema /o/ e del fonema semiconsonantico /w/ in *otwiera okno na powrót* sembrano riprodurre la

gioia nel ritrovare luoghi familiari, benché molesti. Il protagonista rientra *na drżących nogach* e *zsuwa się do środka*. L'angoscia e la paura sono riprodotte dall'alternante gioco consonantico dei fonemi /r/ e /ż/ in *na drżących nogach zsuwa się do środka*, che terminano con il tonfo di N.N. nel mezzo della stanza. L'ignoto chiude la finestra dietro di sé per isolarsi dal mondo e scoppia a piangere. Le azioni per allontanarsi poco a poco dalla realtà esterna sono rappresentate da gesti gradualmente, come il chiudere la finestra e trovare un lasso di tempo per piangere in pace. Se la decisione di buttarsi dal davanzale aveva scatenato in lui l'idea dell'immolazione pubblica e del coronamento ideologico, l'azione di rientrare nel monolocale invece lo santifica.

Zamyka okno i wybucha płaczem.  
Pada na łóżko szlochając. Rozkłada  
bezwładnie ręce. Leży  
rozkrzyżowany.  
Szlocha.

Chiude la finestra e scoppia a piangere.  
Cade sul letto singhiozzando. Distende  
senza forze le mani. Giace  
disteso in croce.  
Piange a singhiozzi.

La frase *Zamyka okno i wybucha płaczem*, unica nel testo, ritrae N.N. in un atto di umanità, insolito rispetto alle azioni smisurate propagandate e dissimulate dal potere. L'allitterazione del fonema /k/ e /ch/ in *Zamyka okno i wybucha płaczem* e *Pada na łóżko szlochając* permette di mantenere un tono piano e di normalità nel diciottesimo e nel diciannovesimo verso. Si tratta di un andamento insolito rispetto alle iperboli linguistiche dell'autore nel quale si ritrae il dolore e la tristezza di N.N. L'enjambement tra *Rozkłada* e *bezwładnie* riproduce la fatica fisica di N.N. nel compiere anche i gesti più semplici e riconduce la sua figura alla naturalità dell'essere. L'ultimo enjambement della poesia tra *Leży* e *rozkrzyżowany* raffigura un uomo condannato a portare la sola croce come salvezza sociale e individuale per resistere alle violenze dei carnefici. N.N. piange a singhiozzi perché è consapevole di quanto dovrà affrontare, come scrive il poeta *Szlocha*, quasi a riprodurre la fluidità delle lacrime con il fonema /sz/ e /ch/ e a pulirlo dalla violenza delle parole e dei gesti. La voce fuori campo dopo aver osservato a lungo lo sconosciuto ritrova un uomo risvegliato alla sua umanità. Il percorso travagliato non lo ha semplicemente risvegliato quanto piuttosto ricondotto alla sua unità interiore.

## 27. Hymn wieczorny

Ponad głowami i ponad słowami  
Ponad domami i ponad dymami  
Ponad dachami i ponad oddychami  
Zapada noc

Nad smaganiami i nad zmęczeniami  
Nad rozkoszami i nad rozpaczami  
Nad mdłymi dniami i nad złymi snami  
Zapada noc

Nad drzeniem ziemi i nad drzeniem dłoni  
Nad pulsem miasta i nad pulsem skroni  
Nad biciem serca i nad biciem w dzwony  
Zapada noc

Nad potem życia i potem agonii  
Nad łzami wściekłych i łzami bezbronych  
Nad krwią kochanków i nad krwią zranionych  
Zapada noc

I nad poddaniem się i nad niezgodą  
I nad ugodą czyjąś z samym sobą  
Ponad niewolą i ponad swobodą  
Zapada noc

Nad gwiazdą wiatrem i chmurą deszczową  
Nad światłem gazem i bieżącą wodą  
Nad nim nade mną nad nami nad tobą  
Zapada noc

Wszędzie Nad stołem Nad lampą Nad garnkiem  
Nad snem Nad łyżką Nad schyłym karkiem  
Nad białą łóżką Nad białą tej kartki  
Zapada noc

I powiedz czemu I powiedz czy wszędzie  
i wciąż tak samo i zawsze już będzie  
nad dachy fabryk kościołów i więzień  
zapada noc

I powiedz powiedz nam czemu ślepiemy  
czemu głuchniemy i jesteśmy niemi  
gdy czarnym gipsem maskując twarz ziemi  
zapada noc

Powiedz dlaczego jej dłoń coraz cięższa  
I coraz bardziej brakuje powietrza  
kiedy nad nami ciemna i zwycięska  
zapada noc

Dlatego dławi nas Dlaczego śnimy  
oblani potem że się nie zbudzimy  
że wiecznie będzie nad lata i zimy  
zapadać noc

Nikt nie odpowie nad ziemią nad miastem  
nad tym pokojem nad ciałem twym własnym  
głuchym spokojem i milczącym kłamstwem  
zapada noc

Nad mdłymi dniami i nad złymi snami  
Nad rozkoszami i nad rozpaczami  
Nad zmaganiem i nad zmęczeniami  
zapada noc

Ponad dachami ponad oddechami  
Ponad domami i ponad dymami  
Ponad głowami i ponad słowami  
Zapada noc  
Zapada noc  
Zapada noc

*22 VII 1971-1 V 1974*

## 27. Inno della sera

Sopra le teste e sopra le parole  
Sopra le case e sopra i fumi  
Sopra i tetti sopra i respiri  
Scenderà la notte

Sulle lotte e sulle fatiche  
Sui piaceri e sugli sconforti  
Sui nauseanti giorni e sui cattivi sonni  
Scenderà la notte

Sui terremoti e sui tremori della mano  
Sul polso della città e sul polso della tempia  
Sul batticuore e sulla scampanata  
Scenderà la notte

Sul post-vita e la post-agonia  
Sulle lacrime furibonde e sulle lacrime disarmanti  
Sul sangue degli amanti e sul sangue dei feriti  
Scenderà la notte

E sul sottomettersi e sul contrasto  
E su un qualche compromesso con sé stessi  
Sopra la schiavitù e sopra la libertà  
Scenderà la notte

Sulla stella il vento e la nuvola della pioggia  
Sulla luce il gas e l'acqua corrente  
Su di lui su di me su di noi e su di te  
Scenderà la notte

Ovunque Sul tavolo Sulla lampada Sulla pentola  
Sul sonno Sul cucchiaino Sul collo piegato  
Sul candore del letto Sul bianco di questa pagina  
Scenderà la notte

E spiega perché E spiega se ovunque  
e di continuo avviene lo stesso e sarà sempre così  
sui tetti degli stabilimenti delle chiese e delle prigioni  
scenderà la notte

E spiega spiegaci perché perderemo la vista  
perché diventeremo sordi e siamo muti  
mentre con il nero gesso si maschera il viso della terra  
scenderà la notte

Spiega perché il suo palmo sempre più pesante  
e sempre più manca l'aria  
quando su di noi scura e trionfale  
scenderà la notte

Perché ci soffochi Perché sogniamo  
bagnati dopo che non ci desteremo  
che eternamente continuerà oltre gli anni e gli inverni  
scenderà la notte

Nessuno non racconterà Sulla terra sulla città  
su questa stanza su questo tuo corpo  
la sorda tranquillità e la sorda menzogna  
scenderà la notte

Sui nauseanti giorni e sui cattivi sonni  
Sui piaceri e sugli sconforti  
Sulle lotte e sulle fatiche  
scenderà la notte

Sopra i tetti sopra i respiri  
Sopra le case e sopra i fumi  
Sopra le teste e sopra le parole  
Scenderà la notte  
Scenderà la notte  
Scenderà la notte

*22 VII 1971-1 V 1974*

L'*Inno della sera* è il testo di chiusura della raccolta poetica *Respirazione artificiale* nel quale la notte cala su ogni cosa portando non soltanto pace e conforto ma anche oblio e dimenticanza. La sera chiude il ciclo diurno di tutto e tutti mentre la voce anonima racconta per quattordici quartine la calata notturna. Se si considera la prima quartina emerge l'immagine della notte sopra gli oggetti e le parti del corpo delle persone, come sottolinea la preposizione *ponad* in *Ponad głowami i ponad słowami Ponad domami i ponad dymami Ponad dachami i ponad oddychami*. L'anafora della preposizione *ponad* accompagna con insistenza l'azione della sera e assieme ai suffissi delle parole evidenzia l'unica direzione possibile della notte nel mondo terrestre. L'assonanza creata trasmette l'idea della sintonizzazione di ogni cosa alla frequenza del sonno e della fine. L'uso del fonema /d/ in *domami, dymami, dachami e oddychami* marca la dimensione casalinga sulla quale cala la notte. Sulle parole pronunciate dalle teste delle persone così come sulle case giungerà la fine poiché la notte avvolgerà ogni spazio personale, da quello fisico a quello interiore e psichico.

Ponad głowami i ponad słowami  
Ponad domami i ponad dymami  
Ponad dachami i ponad oddychami  
Zapada noc

Nad smaganiem i nad zmęczeniem  
Nad rozkoszami i nad rozpaczami  
Nad mdłymi dniami i nad złymi snami  
Zapada noc

Sopra le teste e sopra le parole  
Sopra le case e sopra i fumi  
Sopra i tetti sopra i respiri  
Scenderà la notte

Sulle lotte e sulle fatiche  
Sui piaceri e sugli sconforti  
Sui nauseanti giorni e sui cattivi sonni  
Scenderà la notte

Il gioco fonetico tra *smaganiem* e *zmęczeniem* o *rozkoszami* e *rozpaczami* ricorda che le azioni della lotta oppure la fatica impiegata per raggiungere un obiettivo risulteranno simili a sera, ma anche il piacere si sfumerà o sarà confuso con lo sconforto. La paronomasia tra *rozkoszami* e *rozpaczami* disvela bene questa contraddizione umana. Per quanto un'azione sia stata consapevole e attiva e un'altra passiva e ripetitiva su di esse calerà la medesima notte quindi che cosa rimarrà di tutte le azioni compiute?. L'autore sembra dirci che non rimarrà alcun ricordo. L'anafora della preposizione *nad* in *Nad smaganiem i nad zmęczeniem Nad rozkoszami i nad rozpaczami Nad*

*mdłymi dniami i nad złymi snami* dall'effetto più sincopato rispetto a *ponad* permette di focalizzarsi con attenzione sul comportamento umano e sulle relazioni instaurate durante il giorno. Per quanto i giorni vissuti siano stati intimamente deplorabili, come si mette in luce nella vicinanza fonetica delle parole *mdłymi dniami*, essi troveranno il loro termine. Allo stesso modo anche *nad złymi snami* scenderà la sera. Dai nessi fonetici *md-* e *dn-*, *-ym-* *-am-* delle espressioni *mdłymi dniami* e *złymi snami* sembra i giorni siano stati sempre nauseanti e le notti sempre pessime, come se si potessero qualificare soltanto in un solo modo. La presenza dei nessi all'inizio e all'interno della parola ribadiscono come la giornata sia tale a partire dal sorgere del sole e peggiori raccogliendosi intimamente in se stessi durante il sonno.

Nad drżeniem ziemi i nad drżeniem dłoni  
Nad pulsem miasta i nad pulsem skroni  
Nad biciem serca i nad biciem w dzwony  
Zapada noc

Nad potem życia i potem agonii  
Nad łzami wściekłych i łzami bezbronnych  
Nad krwią kochanków i nad krwią zranionych  
Zapada noc

Sui terremoti e sui tremori della mano  
Sul polso della città e sul polso della tempia  
Sul batticuore e sulla scampanata  
Scenderà la notte

Sul post-vita e la post-agonia  
Sulle lacrime furibonde e sulle lacrime disarmanti  
Sul sangue degli amanti e sul sangue dei feriti  
Scenderà la notte

Benché ci siano diversi motivi per cui essere pessimisti, la vita si fa sentire nei tremori. La ripetizione interna di *Nad drżeniem* nel primo verso della terza quartina ricorda che ogni cosa è animata e traccia un parallelismo tra il corpo dell'uomo e della donna e il corpo della terra. *Nad drżeniem ziemi i nad drżeniem dłoni* scenderà la notte, anche se i terremoti della terra e i tremori della mano arrecheranno dolore e morte. C'è una spinta vitale che anima tanto la città quanto il proprio corpo, eppure *Nad pulsem miasta i nad pulsem skroni* calerà la sera. Lo stesso accadrà al battito del cuore e a quello della campana. La struttura della terza quartina ripete con insistenza le parole *nad drżeniem*, *nad pulsem* e *nad biciem* accomunando i movimenti geologici sia a quelli biologici umani che ritmici degli strumenti musicali. Il moto tremolante, l'impulso e il battito testimoniano la vita e il flusso naturale delle cose ma per quanto siano vive il poeta sembra dirci

finiranno nell'oblio. Per quanto sia frenetica la vita della città e il tremore sia invalidante, ogni cosa cesserà. La medesima struttura è mantenuta anche nella quarta strofa nella quale si ripete *nad potem, nad łzami e nad krwią* per porre l'attenzione sul dopo, le lacrime e il sangue. Si intravede non tanto il futuro migliore possibile quanto un domani di sangue e di lacrime. A che cosa vuole alludere il poeta?. Sono lacrime di purificazione oppure di dolore, è il sangue del sacrificio oppure del nutrimento?. È di scarsa importanza se calerà la notte anche su questo.

L'espressione *Nad potem życia i potem agonii* sembra aprire il lettore alla dimensione del post-dolore, non tanto a una vita nel tempo umano quanto piuttosto a uno spazio sconosciuto. Le lacrime rimarranno sempre tali per quanto scenderanno per motivi diversi. *Nad łzami wściekłych i łzami bezbronnych* fa riferimento alla furia che può scatenarle e all'innocenza che le può far nascere. Gli amanti come i feriti riporteranno le stesse lacerazioni sulla pelle e sulle membra. La ripetizione del concetto del sangue riportata in *Nad krwią kochanków i nad krwią zranionych* porta alla luce l'elemento vitale per eccellenza del corpo umano, il sangue, ma è sacrificato e non sacralizzato. La frase *zapada noc* chiude la quartina, fungendo da ritornello all'inno serale. La nullificazione alla quale vanno tutti incontro in parte è spiegata nella quarta strofa, nella quale si considera la dinamica del potere. Benché sia evidente la dinamica del carnefice dominante sulla vittima, anche sul sottomettersi al controllo totale del potere e sul suo contrasto scenderà la notte.

I nad poddaniem się i nad niezgoda  
I nad ugodą czyjąś z samym sobą  
Ponad niewolą i ponad swobodą  
Zapada noc

Nad gwiazdą wiatrem i chmurą deszczową  
Nad światłem gazem i bieżącą wodą  
Nad nim nade mną nad nami nad tobą  
Zapada noc

E sul sottomettersi e sul contrasto  
E su un qualche compromesso con sé stessi  
Sopra la schiavitù e sopra la libertà  
Scenderà la notte

Sulla stella il vento e la nuvola della pioggia  
Sulla luce il gas e l'acqua corrente  
Su di lui su di me su di noi e su di te  
Scenderà la notte

La ripetizione del fonema /d/ in *nad poddaniem nad niezgodą nad ugodą* accentua la sottomissione al controllo totale di un potere delirante ma la presenza del fonema /n/ ribadisce il *nie* come messaggio di diniego assoluto a ogni forma di oppressione. Il calembour tra *niezgodą* e *ugodą* mette in evidenza l'antitesi tra il contrastare un'azione non voluta e l'acconsentire in parte a essa. La rima tra *z samym sobą swobodą* rivela come la libertà si possa trovare in se stessi quando si contrasta le decisioni e le azioni non volute, infatti *niezgodą* è assonante a *z samym sobą swobodą*. Il gioco tra le preposizioni *ponad* e *nad* mostra la differenza tra le relazioni del potere umano e i principi astratti che le animano. *Ponad niewolą i ponad swobodą* disvela con la paronomasia dei vocaboli *niewolą* e *swobodą* il medesimo destino. I concetti astratti della schiavitù e della libertà portano il poeta a pensare ai fenomeni naturali. Non c'è spazio per la contemplazione della natura ma soltanto per rendersi conto della caducità di essa.

La bellezza degli astri e del vento troveranno l'oblio così come la luce e la corrente elettrica della propria casa, ma il forte contrasto ambientale delle due immagini poetiche contenute nella medesima quartina non è immediatamente comprensibile. La preposizione *nad* in *Nad gwiazdą wiatrem i chmurą deszczową Nad światłem gazem i bieżącą wodą Nad nim nade mną nad nami nad tobą* amalgama la distanza siderale con la vicinanza quotidiana delle cose e le impasta con la presenza di se stessi e degli altri. La colonna che scenderà dall'alto sembra non essere il martello del cielo quanto piuttosto la ristoratrice notte. La rima interna *Nad gwiazdą wiatrem i chmurą deszczową Nad światłem gazem i bieżącą wodą* crea la similitudine tra gli elementi naturali che scorrono in casa come la luce e l'acqua e i fenomeni esterni come il vento e la nuvola. L'azione della notte appare pervasiva più del grigiore degli uomini nel verso *Wszędzie Nad stołem Nad lampą Nad garnkiem Nad snem Nad łyżką Nad schylonym karkiem Nad białą łóżką Nad białą tej kartki*.

Wszędzie Nad stołem Nad lampą Nad garnkiem  
 Nad snem Nad łyżką Nad schylonym karkiem  
 Nad białą łóżką Nad białą tej kartki  
 Zapada noc

Ovunque Sul tavolo Sulla lampada Sulla pentola  
 Sul sonno Sul cucchiaio Sul collo piegato  
 Sul candore del letto Sul bianco di questa pagina  
 Scenderà la notte

Se si considera la quartina senza la preposizione *nad* si scopre un elenco di oggetti, di azioni e di parti del corpo. Per quanto si possa nominare il tavolo, il sonno o il collo piegato, conosceranno l'assenza di ricordo e la notte anche loro. Per quanto l'enumeratio serva a conciliarsi con la vita, risulta necessaria anche per allontanarsi da essa e trovare il riposo. La ripetizione dell'espressione

*Nad bielą* richiama un candore conosciuto tra le lenzuola del letto e sul foglio nel quale scrive probabilmente il poeta. Tuttavia neppure il bianco intimo della sua vita sarà risparmiato dalle tenebre perché scenderà inevitabilmente la sera. Né l'autore né N.N. si possono rassegnare a quanto accade nella realtà così chiedono al lettore di spiegare sia il perché accada sia il perché succeda di continuo e sempre sui soliti luoghi. L'anafora *I powiedz* incalza l'interlocutore, il quale non sa rispondere al perché i suoi concittadini perdano la vista e i sensi. Tra *głuchniemy* e *czarnym gipsem* il fonema /g/ mostra tutta la durezza dell'azione violenta contro di loro, mentre si perde tra l'assonanza delle parole *ślepiemy*, *niemi* e *ziemi* il *nie* di N.N. e del poeta.

I powiedz czemu I powiedz czy wszędzie  
i wciąż tak samo i zawsze już będzie  
nad dachy fabryk kościołów i więzień  
zapada noc

I powiedz powiedz nam czemu ślepiemy  
czemu głuchniemy i jesteśmy niemi  
gdy czarnym gipsem maskując twarz ziemi  
zapada noc

Powiedz dlaczego jej dłoń coraz cięższa  
I coraz bardziej brakuje powietrza  
kiedy nad nami ciemna i zwycięska  
zapada noc

E spiega perché E spiega se ovunque  
e di continuo avviene lo stesso e sarà sempre così  
sui tetti degli stabilimenti delle chiese e delle prigioni  
scenderà la notte

E spiega spiegaci perché perderemo la vista  
perché diventeremo sordi e siamo muti  
mentre con il nero gesso si maschera il viso della terra  
scenderà la notte

Spiega perché il suo palmo sempre più pesante  
e sempre più manca l'aria  
quando su di noi scura e trionfale  
scenderà la notte

La dimensione del sopra non esiste quando si chiede il perché, sembrano comunicare i versi finali delle ultime quartine. Sebbene il protagonista e N.N. non siano menzionati, animano le quartine e si fanno sentire attraverso le domande senza punti di interrogazione. I due chiedono come mai anziché scendere una notte riposante e pacifica cala una grande mano soffocante che asfissia

tutti e tutto. La ripetizione di *coraz* in *dłoń coraz cięższa I coraz bardziej brakuje powietrza* mette in luce la relazione proporzionale della violenza della mano con il soffocamento generale, nel quale la mano soffocante è la metafora del controllo assoluto sulle loro vite. Sulle loro vite calerà il soffocamento mascherando la terra con il nero del gesso, come si cita nelle chiusure strofiche *gdy czarnym gipsem maskując twarz ziemi e kiedy nad nami ciemna i zwycięska zapada noc*. La ripetizione di *dlatego* e *dlatego* nel primo verso dell'undicesima quartina è pressante sul carnefice poiché si vuole conoscere le ragioni profonde di gesti così estremi su sconosciuti.

L'insistenza del fonema /d/ in *Dlatego dławi nas Dlatego* e i caratteri maiuscoli in rilievo nelle parole *dlatego* e *dlatego* marca la volontà di conoscere il perché la mano desideri soffocare proprio loro. Il poeta vorrebbe comprendere come mai N.N. e i suoi connazionali fanno incubi anziché alzarsi dal letto senza essere svegli. L'assonanza di *śnimy, zbudzony* e *zimy* prefigura il momento nel quale si sognerà, ci si sveglierà e sarà freddo e traccia l'immaginazione senza speranza dello sconosciuto. Il gioco consonantico tra i fonemi /n/, /ń/ e /m/ in *Nikt nie odpowie nad ziemią nad miastem nad tym pokojem nad ciałem twym własnym głuchym spokojem i milczącym kłamstwem* lega la terra, la città, la stanza e il corpo di ogni persona alla stessa realtà che nessuno racconterà mai. Non ci sarà alcun radiocronista o giornalista a denunciare l'orrore dei fatti e lo squallora al quale sono condannati tutti quanti. Non ci sarà anima viva disposta a raccontare tutto quello che si è consumato nei luoghi della dittatura perché la forza della menzogna ha persuaso gli uomini.

Dlatego dławi nas Dlatego śnimy  
oblani potem że się nie zbudzony  
że wiecznie będzie nad lata i zimy  
zapadać noc

Nikt nie odpowie nad ziemią nad miastem  
nad tym pokojem nad ciałem twym własnym  
głuchym spokojem i milczącym kłamstwem  
zapada noc

Perché ci soffochi Perché sogniamo  
bagnati dopo che non ci desteremo  
che eternamente continuerà oltre gli anni e gli inverni  
scenderà la notte

Nessuno non racconterà Sulla terra sulla città  
su questa stanza su questo tuo corpo  
la sorda tranquillità e la sorda menzogna  
scenderà la notte

Le costruzioni sintattiche *nad tym pokojem nad ciałem twym własnym e głuchym spokojem i milczącym kłamstwem* sono simili e rafforzano il concetto di invisibilità al quale saranno esposti tutti quanti. La storia quotidiana di N.N. e dei suoi connazionali è indicibile ma il poeta, pur sapendo che calerà la notte e l'oblio, si impegna a testimoniare il risveglio di un uomo anonimo, che nessuno vuole conoscere. Le ultime due quartine di chiusura riproducono le prime due di apertura: una struttura circolare a fisarmonica riporta il lettore alla situazione e al contesto storico-culturale nel quale ogni cosa sarà dimenticata al calare della sera. Le strofe sono invertite come si nota in *Nad mdłymi dniami i nad złymi snami Nad rozkoszami i nad rozpaczami Nad zmaganiem i nad zmęczeniem*, dove soltanto il verso centrale mantiene la sua posizione rispetto alla seconda strofa. La quartina finale, ripetendo il medesimo procedimento in *Ponad dachami ponad oddechami Ponad domami i ponad dymami Ponad głowami i ponad słowami*, mostra come nessun intervento o alcuna domanda cambierà le cose né per lui né per altri. In questo senso l'inno appare una dichiarazione di rassegnazione ma il racconto poetico di quanto accade di notte costituisce anche una testimonianza della profonda lacerazione degli individui nella società e persino una provocazione alla violenza sorda delle parole. N.N. appare una parentesi tra il giorno e la notte ma di certo si è risvegliato e può ridere interiormente di ciò che vede e sente.

Nad mdłymi dniami i nad złymi snami  
 Nad rozkoszami i nad rozpaczami  
 Nad zmaganiem i nad zmęczeniem  
 zapada noc

Ponad dachami ponad oddechami  
 Ponad domami i ponad dymami  
 Ponad głowami i ponad słowami  
 Zapada noc  
 Zapada noc  
 Zapada noc

Sui nauseanti giorni e sui cattivi sonni  
 Sui piaceri e sugli sconforti  
 Sulle lotte e sulle fatiche  
 scenderà la notte

Sopra i tetti sopra i respiri  
 Sopra le case e sopra i fumi  
 Sopra le teste e sopra le parole  
 Scenderà la notte  
 Scenderà la notte  
 Scenderà la notte

## Streszczenie

W pracy magisterskiej przedstawiłam zbiór poetycki Stanisława Barańczaka *Sztuczne oddychanie*, napisany przez autora od wiosny 1971 do lata 1974. Jest to zbiór dwudziestu siedmiu wierszy, których tematem przewodnim jest kondycja zwykłego człowieka w Polsce w latach siedemdziesiątych. W związku z tym Stanisław Barańczak przypisuje bohaterowi swoich wierszy imię N.N., czyli polski akronim odpowiadający włoskiemu 'nieznanemu żołnierzowi'. O nieznanym opisuje wierszem przebudzenie, życie codzienne, refleksje i najbardziej intymne przemyślenia w krytycznym kontekście historycznym polskiego społeczeństwa na początku lat siedemdziesiątych. Jeśli wydaje się, że mrok lat '60 definitywnie ustąpił wraz z występem *Dziadów* Adama Mickiewicza w Teatrze Narodowym w Warszawie jesienią 25 listopada 1967 r., to potwierdzenie, że nic się nie zmieniło, przychodzi z chwilą odejścia przedstawiciela Biura Politycznego Zenona Klisko, który opuszcza salę po drugim akcie. Ten ostatni określił się jako oburzony inscenizacją dzieła narodowego poety polskiej.

Kiedy Władysław Gomułka, szef polskiego rządu, zaraz potem wyraził to samo oburzenie, reżyser Kazimierz Dejmek, który poczuł się upoważniony do zastąpienia słynnej dedykacji *Do przyjaciół Moskali* Konrada<sup>27</sup> ciszą, pozostało niewiele do zrobienia, aby uniknąć odwołania spektaklu. W 5 styczniu 1968 roku reżyser decyduje się nie wyprowadzać Konrada na scenę z łańcuchami, ale publiczność nie zwlekała z zauważeniem cenzury, gdy opera jest prezentowana 30 stycznia 1968 roku. Chociaż biuro prasowe partii dyktuje wszystkim zgodnie z programem, wielu studentów, intelektualistów i pracowników jednoczy się w demonstrowaniu przeciwko decyzjom podejmowanym przez rząd centralny. Między lutym a marcem 1968 r. w polskim społeczeństwie powstała prawdziwa kultura solidarności społecznej, którą Marta Fik określa jako "względną solidarność kategorii", ponieważ obejmuje ludzi z różnych środowisk<sup>28</sup>. W takim klimacie narodził się ruch artystyczno-kulturalny *Nowa Fala*, którego częścią jest Stanisław Barańczak.

Na końcu lat '60 w polskim życiu literackim zaczęły powstawać nowe pozycje literackie, które z biegiem czasu określa się jako Nowa Fala lub Pokolenie '68. Krytycy wymieniają też ruchy wschodzących poetów Nowym Ruchem i Młodą Kulturą, ale przetrwały wówczas tylko pierwsze dwa, z których Nowa Fala jest dziś najpowszechniej stosowaną formułą w odniesieniu do tych autorów. Choć definicja Pokolenie '68 wydaje się najwłaściwsza, to związek całego pokolenia z

---

<sup>27</sup> Zdanie "Żrąca jest i pałaca mojej gorycz mowy, Gorycz wyssana ze krwi i z łez mej ojczyzny, Niech zrze i pali, nie was, lecz wasze okowy" wydawało się bardzo wrogie władzom rosyjskim, nawet jeśli słynny polski poeta nie odwoływał się do istniejących instytucji lub sprawowania przez nie kontroli, cyt. w A. BIKONT, J. SZCZĘSNA, *Gli scrittori e il Marzo 1968*, w "Pl.it. Rassegna di argomenti polacchi" 2, 2008, s. 71.

<sup>28</sup> Marta Fik mówi o tym w *Marcowej Kulturze*. Cyt. *Id.*, s. 84.

marcowymi wydarzeniami wydaje się bardzo powierzchowną obserwacją. O ile trywialne jest odniesienie się do roku 1968, aby mówić o postępach pokolenia, to mniej jest tak, gdy się myśli, że formowanie się poetów wizji świata ma miejsce właśnie w tym roku<sup>29</sup>. Wszystko wskazuje na to, że wydarzenia marca 1968 r. stanowią punkt graniczny, od którego definiuje się młodą literaturę przełomu lat sześćdziesiątych i siedemdziesiątych. Reakcja młodych studentów świadczy o tym, że nie można ignorować ich roli w kształtowaniu nowych aspiracji społecznych i estetycznych.

“Właśnie wtedy, w sześćdziesiątym ósmym (a nie, jak się często uważa, dwa lata później) otwarły nam się oczy i głowy. Właśnie wtedy dostrzeżliśmy, że na pozornie gładkiej fasadzie rzeczywistości zaczynają się pojawiać rysy, że społeczeństwo dzieli się według zupełnie innych zasad, niż sobie dotąd wyobrażaliśmy. Właśnie wtedy zdaliśmy sobie sprawę z potężnej siły najbardziej nawet absurdalnego dogmatu, za którym masy pójdą zawsze, jeśli gwarantować im on będzie poczucie bezpieczeństwa i możliwość wyładowania nagromadzonych urazów. Właśnie wtedy poznaliśmy dwuznaczne możliwości słowa, zdolnego do upowszechnienia każdego kłamstwa, choćby nawet klóciło się ono ze zdrowym rozsądkiem i elementarnymi prawami etycznymi. Właśnie wtedy przekonaliśmy się, jak wiele trzeba odwagi i wytrwałości, aby pozostać wiernym tym elementarnym prawom: prawom uczciwości, tolerancji, samodzielności myślenia. I właśnie wtedy my wszyscy, próbując swoich sił w ‘tworzeniu pięknych zadań’ [sic!], doszliśmy do wniosku, że naszym zadaniem powinno być przede wszystkim tworzenie zdań prawdziwych: mówienie słowami, które budziłyby ludzi z uśpienia, które potrzęsałyby sumieniami i uczyły myśleć. Takie są źródła poezji tego pokolenia”<sup>30</sup>

Stanisław Barańczak

Kiedy mówi się o Nowej Fali czy Pokoleniu '68 mamy zatem na myśli młodych polskich poetów, takich jak Stanisław Barańczak, Jacek Bierezin, Tomasz Burek, Henryk Jaskuła, Krzysztof Karasek, Julian Kornhauser, Jerzy Kronhold, Ryszard Krynicki, Jarosław Markiewicz, Leszek Moczulski, Leszek Szaruga i Adam Zagajewski, którzy podczas wydarzenia 1968 roku mieli od dwudziestu do dwudziestu pięciu lat. W sensie formalnym Nowa Fala nie jest tak naprawdę grupą literacką w znaczeniu tradycyjnym tego słowa ponieważ aby określić siebie jako grupę literacką, trzeba nie tylko mieć własną charakterystykę, ale przynajmniej mieć wspólny program lub manifest, tak jak trzeba mieć wspólne miejsce spotkań. Jeśli weźmiemy pod uwagę naukowo-literackie

---

<sup>29</sup> Jan Błoński mówi “Pojęcie ‘przeżycia pokoleniowego’ wtedy [...] nabywa użyteczności, kiedy ograniczyć je do zjawisk z dziedziny świadomości zbiorowej i stosować w opisie strukturalnym [...]. Inaczej spada do rzędu interpretacyjnych wytrychów, zastępujących rozumienie – nalepianiem genetycznych etykiet [...]. Cyt. w M. SZULC PAKALEN, *Pokolenie 68. Studium o poezji polskiej lat siedemdziesiątych*, “Acta Universitatis Upsaliensis. Studia Slavica Upsaliensia”, 23 vol., Uppsala, 1987, s. 63.

<sup>30</sup> Cyt. *Ibidem*.

uwarunkowania, które decydują o istnieniu grupy, Nowej Fali nie można nazwać grupą, a raczej ruchem artystyczno-kulturalnym. Prawdą jest również, że literacki i krytyczny charakter każdego młodego poety pokolenia nie pozwala na przynależność do jednej grupy, ani też nie stymuluje jej kontekst historyczno-polityczny. Jeśli Stanisław Barańczak, Julian Kornhauser, Ryszard Krynicki i Adam Zagajewski stali się filarami pokolenia, to prawdą jest też, że wśród poetów tego pokolenia od początku istnieją różne opinie, modele literackie i różne strategie poetyckie. Już od połowy lat '60 w Polsce spotykają się młodzi ludzie, którzy proponują poetykę sprzeczną z nurtem jednej myśli.

*Próba* urodziła się w Poznaniu w 1964 r. ze swoim dialektycznym romantyzmem, historycznym wariantem poezji językowej, z której urodzili się Stanisław Barańczak i Ryszard Krynicki, *Agora* we Wrocławiu w 1966 r. z teoretykiem Markiem Garbala i poetą Lotharem Herbstem, niechętnym poezji językowej w imię "wyjątkowości słowa", *Ugrupowanie Literackie 66* we Wrocławiu z Jerzym Plutą, Ernestem Dyczkiem i Januszem Stycznem, którzy walczą z metafizyką w tabletkach swoich poprzedników, oraz *Łódzką Grupą Centrum* w Łodzi, która narodziła się w 1967 roku z Jackiem Bierezinem, Andrzejem Biskupskim, twórcami poetyckiego realizmu czy autentyzmu. Po 1968 r. scenariusz poetycki tworzą trzy główne wyłaniające się grupy, zlokalizowane w trzech różnych miastach: w Poznaniu od *Próby* wyłaniają się osobowości Ryszarda Krynickiego i Stanisława Barańczaka, którzy sporadycznie spotykają się podczas wspólnych wystąpień poetyckich, w Krakowie działa grupa *Teraz*, która skupia liczne grono poetów, krytyków i tłumaczy, do których należą tacy pisarze jak Julian Kornhauser, Jerzy Kronhold i Adam Zagajewski, a w Łodzi nadal działa *Centrum* z jego głównym przedstawicielem Jackiem Bierezinem.

Konieczność znalezienia wspólnego horyzontu intencji i działań skłania te trzy grupy, z inicjatywy grupy *Teraz* i tygodnika *Student*, do spotkania w Cieszynie, na granicy z Czechosłowacją, w celu przygotowania dokumentu programowego. Nazwa *Nowa Fala* narodziła się podczas spotkania i jest powszechnie akceptowana przez wszystkich. Zamiast tego przyjęty program jest programem jednej z trzech grup. Poetykę Nowej Fali odnajduje krytyczny realizm interwencyjny krakowskiej grupy *Teraz*. Krytyczny stosunek do dogmatów społecznych i językowych jest w pewnym sensie naturalny dla pokolenia '68, ponieważ wielu z nich zajmuje się już krytyką literacką. Ich działalność krytyczno-artystyczna uważana jest za przejaw protestu przeciwko oficjalnej retoryce i stagnacji polskiego życia gospodarczo-kulturalnego. Dlatego nie jest zaskakujące, że wśród dzieł młodych pisarzy odnajduje się twórczość, która komentuje samych siebie. W 1974 roku Stanisław Barańczak pisał refleksje na temat swojego pokolenia w artykule

“Pokolenie '68: dowód wczesnej równowagi”, opublikowanym w Paryżu w 1979 roku w książce *Etyka i poetyka*.

Chociaż nie możemy mówić o manifestie literackim, artykuły Adama Zagajewskiego i Juliana Kornhausera w latach 1971-1974 są wyrazem nadania przesłania pokolenia ograniczonego. Ich rozważania zbiegają się w słynnej pracy *Świat nieprzedstawiony*. Za takie można również uznać *Organizm zbiorowy* Ryszarda Krynickiego i *Sklepy mięsne* Adama Zagajewskiego. Kwestia języka ma kluczowe znaczenie dla Pokolenia '68, ponieważ jest nieustannie konfrontowana z tajemniczym językiem propagandy. W nich istnieje potrzeba przywrócenia normalnego postrzegania. Władza centralna kontroluje “umysł społeczny” poprzez planowane użycie języka. Musi służyć partii oficjalnej, a zwłaszcza instytucjom partii radzieckiej, dlatego niezbędna jest komunikacja, która nie pozwala myśleć ani mieć wątpliwości. Nie chodzi tylko o retorykę propagandową, ale o prawdziwy nowy język, nazywany przez Georga Orwella nowomową, aby wskazać na językową nowość w porównaniu z językiem tradycyjnym. Termin orwellowski zapożyczono od Michała Głowińskiego w *Nowomowie*, co w języku polskim odpowiada słowu *nowomowa*. Nawet jeśli cel władzy pozostaje zawsze ten sam, język zmienia się w czasie wzdłuż chronologicznej osi ćwiczenia politycznego.

Badacze zwykle identyfikują trzy fazy w języku dyktatury: 1944-1948, 1948-1956 i od 1956 roku. Jeśli weźmiemy pod uwagę historyczną periodyzację, zauważymy, że na poziomie diachronicznym pierwsze dwie fazy obejmują okres stalinowski, a trzecia faza zaczyna się wraz ze śmiercią Józefa Stalina. Z drugiej strony, z historyczno-językowego punktu widzenia, zidentyfikowano jednorodną fazę od 1944 r. do marca 1968 r., zwaną *normalną i kampanijną nowomową* oraz *nowy kurs* rozpoczynający się od marca 1968 r. Ogólnie rzecz biorąc, w nowym języku można wyróżnić dwa dominujące poziomy językowe, w tym jeden niepublikowany, symptomatologię i jeden tradycyjny – semantykę. Nowa wizja polega na przekazywaniu języka jako objawu. Choć w *nowomowie* można znaleźć wszystkie kanoniczne poziomy języka, od fonetyki do składni, na tyle, że można mówić o *quasi-języku*, jego pełna funkcjonalność realizowana jest w tradycyjnym leksykonie i frazeologii.

Nieodzownym celem *newspeak* jest doprowadzenie słuchacza do natychmiastowego osądu, który nie budzi żadnych wątpliwości. Aby osiągnąć ten cel, wdrażana jest procedura, która prowadzi do natychmiastowego znaku wartości. Istotną cechą oceny jest niepodważalność: jest nią jasność i jednoznaczność oceny użytych wyrażen i słów. Ponieważ znaczenie podlega ocenie, zjawisko językowe nazywa się luźną semantyką. Nowy język władzy składa się z gotowych elementów językowych, za pomocą których słuchacze formułują sądy z góry ustalone przez innych.

Jednak w oficjalnych ceremoniach i rocznicach język jest zdominowany przez rytualność, ponieważ oceny nie można w żaden sposób dostosowywać do aspektu pragmatycznego. Pragmatyka stanowi poważne ograniczenie dla nowomowy, więc praktyka i rytuał są stale zjednoczone. Choć pierwszy związany jest z wymiarem komunikowania, a drugi z sentymentem religijnym, wydaje się, że w nowomowie te dwa elementy są w stanie znaleźć właściwe *concordia oppositorum*. To za pomocą językowego rytuału przekazywana jest magia słów, które w kuszący sposób przekazują ideę pożądaną rzeczywistości. Wymiar magiczny urzeczywistnia się w momencie, w którym o *desiderata* mówi się jako o rzeczywistej, już istniejącej rzeczywistości. Jest to więc przesada, którą słuchacz odbiera jako niepodważalną prawdę. Ten rodzaj języka nie tylko odwołuje się do rzeczywistości, ale jednocześnie ją opisuje i tworzy. W większości spraw komunikacyjnych to hasło spełnia zadanie indoktrynacyjne, ponieważ sformułowanie wypowiedzi jest deklaratywne, zwięzłe i nie pozostawia wątpliwości.

W przeciwieństwie do tego, co wydaje się w nowym języku, arbitralność odgrywa ważną rolę, ponieważ wiele słów jest wybieranych tylko ze względu na ich wygląd i jakość oceny. W rzeczywistości terminy są używane do manipulacji oceną, na którą pozwalają. W tym sensie monowalencja języka determinuje zarówno realizację zasad pragmatyki i rytualności, jak i magii i arbitralności. Dążenie do powszechności nowomowy przekłada się na prawdziwą agresję na inne sektory językowe. Jednym ze sposobów wprowadzenia oceny jest metoda mnożenia przymiotników. W większości przemówień ta kategoria leksykalna jest najczęstsza, a w niektórych kontekstach językowych jest używana w sposób wirusowy. Zdolność językowa przymiotników została następnie wykorzystana do wystawienia słuchacza na określony i kwalifikowany osąd. Utrata tradycyjnego sensu jest konsumowana na rzecz dominacji oceny, dlatego faworyzowane są przymiotniki, ponieważ pozwalają na polaryzację oceny, bardzo wyraźną definicję tematyczną ze znakami scharakteryzowanymi w bardzo wyraźny sposób.

Nowomowa dąży więc do upowszechnienia nowego zestawu zasad, które mogą kolidować z aksjologią zawartą w klasycznej polszczyźnie, zwłaszcza jeśli znaki wartości nie nakładają się na siebie. Z jednej strony nowomowa musi uwzględniać aspekt aksjologiczny, ale z drugiej nie może na nim polegać, bo słowa straciłyby swoją wartość oceniającą. Treść leksemów nabiera znaczenia w proporcji, w jakiej pozwala na przekazanie nowego sądu wartościującego. Z biegiem czasu powstał repertuar słów poddanych ponownej semantyzacji z punktu widzenia oceny, które można określić jako "słowa ocenione". Tak jest w przypadku słów o silnej wartości społecznej, takich jak *wolność*, których użycie jest sporadyczne, które zastępuje się słowami nawiązującymi do tego samego podstawowego znaczenia, ale kierując uwagę na inne aspekty. Potrzeba wyrażenia w jasny

i precyzyjny sposób pozytywnych lub negatywnych znaków wartości słów jest tak odczuwalna, że zmierza w kierunku symbolizacji elementów mowy.

Są te słowa o bardzo określonej i bezpośredniej ikoniczno-symbolicznej sile, zdolne do natychmiastowego wyrażenia ocen wartościujących. Na przykład w okresie stalinowskim słowo *Wall Street* stało się symbolem amerykańskiego imperializmu gospodarczego. Nowomowa nie chce podbijać tylko wymiarów, które składają się na język polski, ale także wszystkich dziedzin języka, od codzienności po publiczny, od komunikacji prywatnej po instytucjonalną. Jest to zatem język, który chce być wszechobecny, wkraczać w życie ludzi od świtu do zmierzchu, od prywatnego domu do pracy. Warto jednak zaznaczyć, że nie jest to inwazja retoryki w propagandę, ale nowy język, który tworzy jej nową retorykę. Jest to niezbędne zarówno przy tworzeniu treści, jak i sposobie wyrażania. Leksykon jest bohaterem likwidacji języka klasycznego i jednocześnie tworzenia nowomowy, ale transformacja językowa zachodzi w sposób subtelny i cichy. Chociaż pozornie klasyczna forma wydaje się pozostać niezmienną, w rzeczywistości niszczone są różne języki sektorowe, od społecznego do historycznego, od ideologicznego do politycznego.

Newspeak tworzy jednojęzyczną i monowalentną narrację, w której wszystko sprowadza się do jednego, jak w delirium. To wszechobecne i agresywne działanie nowomowy na język klasyczny rozgrywa się w kulturowo zróżnicowanym społeczeństwie, w którym obok języka polskiego nadal używa się dialektów. Paradoksalnie nowomowa w tym stanie permanentnej propagandy staje się polszczyzną wielu, zwłaszcza przesiedleńców ze wsi do miast. To nowomowa, która rozchodzi się w telewizji i radiu, jakby była językiem polskim. Pomysł nawiązania kontaktu z klasyczną polszczyzną i kulturą klasyczną pośrednio przechodzi przez opinię publiczną, nawet jeśli tak nie jest, bo nowomowa przebrana za język jest tylko narzędziem. Problem społecznej akcji środków masowego przekazu jest jednym z najważniejszych aspektów Pokolenia '68. Stanisław Barańczak, obserwując język władzy, stwierdza, że im bardziej tekst charakteryzuje się przekonująco, tym bardziej nie ma on autentycznych związków z rzeczywistością zewnętrzną, a tym samym nie jest spójny nawet z formą artystyczną.

Choć słowo nowomowa jest stosunkowo nowym nabytkiem literatury specjalistycznej, pisarze i artyści Nowej Fali doskonale zdają sobie sprawę z jego istnienia. Zabawy językowe wierszy poetów Pokolenia '68 mają na celu precyzyjne ukazanie granicy między oficjalnym językiem propagandy a polszczyzną naturalną. Kto czyta lub słucha wierszy pisarzy, rozumie delikatną granicę między dwoma światami wyrażoną językiem poetyckim i pojmuje kpinę z nowomowy. Użycie wyrażenia i metod komunikacji nowomowy pozwala nie utożsamiać języka poetyckiego z klasyczną polszczyzną, chroniąc w ten sposób jego przetrwanie. Jednak tekst

poetycki ujawnia również dwujęzyczność dla najbardziej uważnego ucha, ukrytą między wierszami i doborem słów. Odbiorca dostrzega różnicę między tym, co mówi się w radiu, telewizji i wystąpieniach publicznych, i pamięta, jak wyraża się jego język naturalny, klasyczna polszczyzna.

W marcu 1968 roku Stanisław Barańczak przebywał na poznańskim placu, aby wraz z kolegami z uczelni protestować przeciwko cenzurze i wyborom rządu polsko-radzieckiego. Autor tworzy kolekcję *Sztuczne oddychanie* po poważnych wydarzeniach tego roku i krótkim rozliczeniu społeczno-gospodarczym kraju po rezygnacji Władysława Gomułki. Na tle codziennej surowości wczesnych lat siedemdziesiątych autor śledzi wśród wielu zwykłych ludzi anonimowy profil człowieka skazanego na bycie zwykłym człowiekiem. Poprzez przebudzenie N.N. autor opowiada o zlikwidowaniu tożsamości człowieka i jego zdegradowanej codzienności. Dyktatura uczyniła wszystko pustym - on sam, przedmioty, jego pracę, a także otaczających go ludzi. Bohater stereotypowo opisuje swoje życie między ścianami swojego pokoju: jego dom przypomina wielowymiarową kostkę, która zawsze przywraca mu tę samą szarość. W tym sensie *Sztuczne oddychanie* to nie tylko poetycka deklaracja codziennej przemocy, która dotyka człowieka w kontekście dyktatorskim, ale także nadzieja na przebudzenie.

Ironia, gry językowe, aliteracja, kalemby, pleonazm i chiazmy mówią nam ku późniejszemu przebudzeniu N.N. od otępienia, a tym samym obudzić czytelnika. Zbiór otwiera wiersz *Hymn poranny*, oda do poranka, w której narrator opisuje powietrze jako szare jak beton, które przenika każde miejsce i dusi wszystkich. Mężczyźni dławią się wzrokiem, słuchem, węchem i dotykiem i są przesiąknięci wszystkim oprócz powietrza. Nie ma powietrza, nie ma powietrza dla nikogo, w którym nie można już oddychać wolnością. Jednak bohater budzi się każdego ranka i udaje mu się zadawać pytania, a nawet oddychać betonem. W wierszach N.N. *budzi się* anonimowy narrator obserwuje budzenie się mężczyzny w pokoju hotelowym, śledząc jego myśli i niepokoje zaczynając od bardzo prostego pytania. Charakterystyka twórczości Stanisława Barańczaka wyłania się już z drugiego wiersza w zbiorze. Pojawia się zarówno użycie prostych i nieco ironicznych pytań, które przypominają formę kwestionariusza, jak i obecność anonimowego narratora, będącego symbolem depersonalizacji jednostki.

Z grobu reprezentowanego przez pokój jako pomnik narodowy bohaterowi udaje się nie tylko zastanawiać się, kim jest, ale także uświadamiać sobie, że nic go już nie dziwi. Rzeczywistość, w której żyje, zepsuła wszystkie jego zmysły. W N.N. *dochodzi do wniosku że trudno mu się dziwić*, nieznany wciąż żyje, ponieważ jego serce bije i wyczuwa różne osobliwości swojego życia, ale nie powstrzymują go one przed przerażeniem bezpieczeństwem, które go tak naprawdę nie chroni, i prawdą, która jest trzymana w ukryciu. N.N. onieśmiela to, co widzi w rzeczywistości społecznej i jako jedyna obrona ukrywa oczy rękami. Chociaż świadomość

trzydziestotrzylatka ujawnia się podczas niektórych wydarzeń, w końcu nawet jego ciało przystosowało się do łatwego szczęścia w jedności. Jego tożsamość zamieniła się w ścianę, być może ta sama ściana w pokoju nadaje N.N. jego kształt.

Nieznajomy nie tylko nie śni i już niczemu się nie dziwi, ale nawet nie jest świadomy stłumionych wewnętrznych buntowniczych ruchów jego łagodnych gestów. N.N. nie może przyznać się do rzeczy słowami, ale raczej swoim ciałem. Jedyne teksty prozy w zbiorze to *N.N. przyznaje się do wszystkiego*, w którym dobitnie mówi się o absurdalności i odrazie własnego życia osobistego i społecznego. To nie N.N. mówi o tych faktach, ale głos lektora, który opisuje sytuacje, w których nieznajomy żyje wbrew sobie. Tytuły wierszy bardzo wyraźnie pokazują, jak toczy się codzienne życie nieznajomego. Uprawniony *N.N. próbuje przypomnieć sobie słowa modlitwy* dowiadujemy się na przykład, że nieznany potrzebuje modlić się i rozmawiać z boskością, ponieważ nie toleruje otaczającej go rzeczywistości. Wywołanie pozwala N.N. obserwować otaczającą go rzeczywistość, ale jej nie akceptować, dlatego prosi o boską interwencję, aby zająć się warunkami, w jakich żyje on i jego rodacy.

W *N.N. przekręca gałkę radia* autor posługuje się językiem radia, aby opisać parodię z naciskiem, z jakim opowiadane są najprostsze fakty, najczęściej z wiadomościami. Istnieje świat zewnętrzny zdominowany przez napadowe tony propagandy i niewielka przestrzeń wewnętrzna, która pokrywa się z własną sypialnią. Bohater wydaje się przygnębiony i zniechęcony, postanawia pozostać między ścianami swojego pokoju, ponieważ tworzą one bardziej komfortowe miejsce. *N.N. uprawia gimnastykę poranną* stawia ogólne pytanie o deformację mężczyzny i kobiety urodzonych w reżimach totalitarnych. Neutralizacja indywidualności i osobowości oraz stworzenie nowego człowieka odbywa się poprzez fizyczną aktywność ciała. Instruktor oswaja ciała i umysły słuchaczy w imieniu reżimu, ale nie zadaje sobie pytania, dlaczego to robi. Autor z napadową siłą słów pokazuje, jak człowiek może się zmienić. Od gestu do gestu nieznajomy staje się taki, jakim chcą go inni.

Zamiast *Piosenka zza lewej ściany*, *Piosenka zza prawa ściany*, *Piosenka spod podłogi*, *Piosenka znad sufitu* i *Piosenka z megafonu* to piosenki, które towarzyszą i zaznaczają opis życia N.N. Wiersze śledzą nie tylko główne punkty pokoju bohatera, ale także ujawniają niewygodne prawdy. Zarówno z prawej, jak i z lewej ściany ukazują się krwawe, kpiące i absurdalne widoki, których nikt nie chce ani nie może zobaczyć. *Piosenka z megafonu* wyraźnie przypomina pieśni protestacyjne z lat '60, w szczególności związek z Wolfem Biermannem. Trzeba powiedzieć, że każdy utwór ma tę charakterystyczną cechę i nie jest przypadkiem, że poeta umieszcza je w zbiorze. Dlatego też formą muzycznego protestu autor zdaje się zamykać zarówno wątki poetyckie, jak i naturalne cykle N.N. i jego rówieśników. Oryginalność Stanisława Barańczaka w pieśniach polega

również na umiejętności tworzenia dość nietypowego wzorca rytmicznego, jakim jest ABAAB, wychodząc z bogatej polskiej tradycji.

W przeciwieństwie do swoich kolegów poeta należy do nielicznych, którzy posługują się schematami metrycznymi polskiej poezji renesansowej. W *Sztucznym oddychaniu* autor posługuje się głównie wierszem wolnym, zawierającym słowa i wyrażenia bogate w figury retoryczne. Zagadka jest najbardziej oczywista, ale spełnia kilka funkcji, ponieważ czasami podkreśla dystans między rzeczywistością a prawdą jako *dużo miejsca* i *między drutami* w wierszu *N.N. rozmyśla o dalszych perspektywach*, w innych kreuje oczekiwania u czytelnika, np. *oraz nieprzyjemnych* w tekście *N.N. przegląda czasopisma ilustrowane*. W tym ostatnim poeta używa paronomazji w grze słów między *Kraj Rab* i *Kraj Rad*, w której *rad* i *rab* są zdezorientowani, ujawniając istnienie fasadowej rzeczywistości zwanej “szczęśliwym krajem” i prawdziwej zwanej “krajem niewolników”. Gra słów, ironia i aliteracja to cechy, które charakteryzują pisanie zbioru i jeśli z jednej strony chronią go przed cenzurą, z drugiej bawią i skłaniają słuchacza lub czytelnika do refleksji.

Autor poprzez *N.N.* bada rzeczywistość, która go otacza, ale także jego tożsamość jako człowieka. Uświadomiwszy sobie, że nie może zmienić świata ani siebie, postanawia przearanżować przynajmniej swój portfel. W *N.N. porządkuje papiery osobiste* główna postać nie może ani zostać bohaterem, przywracając światu stan normalności, ani zmienić swojego życia osobistego. Akcja, w której *N.N.* podpała wszystko jest ironicznie opisana poprzez grę słów *na popielniczce, wyjąć zapalki i podpalić stos*. Chociaż nieznane w *N.N. zapisuje coś na odwrocie z papierosami* udaje się zauważyć coś ze swojej tożsamości, w końcu obwinia się za wszystko, co wydarzyło się do tego stopnia, że w *N.N. zamierza popelnić głupstwo* próbuje rzucić się przez okno. Gorzka ironia betonu, skazująca go na krzyż i cierpienie, jednocześnie go ratuje i uciska. Pilność przesłania chrześcijańskiego ujawnia się w powtórzeniu samego fonemu / z / as *Z perspektywy ulicy, Zaraz skoczy, Zaraz rozkrzyżuje go beton chodnika*.

Stanisław Barańczak w naturalny sposób posługiwał się także innymi figurami retorycznymi. Można powiedzieć, że poeta użył większość z nich. W *N.N. zastanawia się, kto jest szarym człowiekiem*, bohater eksponuje swoją refleksję na temat tożsamości każdego mężczyzny poprzez synestezję *śliski i chmurny potop świtu, który niesie*, z którego wyłania się niebezpieczeństwo szarości świtu. Zbiór porusza też momenty wspólne wielu mężczyznom, jak w *N.N., który jest w końcu tylko człowiekiem, zalaćwia potrzebę fizjologiczną*, w której wyłania się forma hasła. Pojawia się w tekście jako asonansowe motto, niemal rymowanka, w której wypowiedzi wydają się niemal wykrzyczane, ale charakteryzują się ironicznym i wojowniczym tonem, jak w *W KLIMACIE RZETELNEJ ROBOTY BUDUJEMY DRU czy SIĘ NIE LĘKAJ*

MAŁO RÓB A DUŻO STĘKAJ. Poeta zastanawia się nad wskazaniem zawartymi w programie “Pierwsza pomoc dla wszystkich” w wierszu *N.N. wysłuchuje pogadanki radiowej*, w którym początkowe słowa są wyraźnie ironiczne.

*Piękno naszej rzeczywistości tak zapiera dech, że ktoś bardziej wrażliwy może się udusić* to gorzki debiut, który wprowadza praktyczne wskazówki do oddychania głosem radiowym. Napadowy i ironiczny opis uwydatnia absurdalność tego, co się mówi aliteracją jako *wrażliwy może*, pytania retoryczne *Na czym polega ucisk?* i anastrofy. W *N.N. rzuca w przestrzeń naiwne pytanie* obudzony bohater zajmuje się tym, co się mówi i myśli, zadając nie tylko pytania natury etycznej i ontologicznej, ale także udzielając sobie odpowiedzi. Jeśli w tym ostatnim przeważa, drogi jego pokoleniu, forma kwestionariusza, *Hymn wieczorny* zamyka zbiór, wnosząc aurę lirycznej poezji na wszystkie ludzkie działania, mieszając echa barokowej tradycji z dziecięcymi piosenkami. Anaforyczna forma tekstu jak *Nad mdłymi dniami i nad złymi snami Nad rozkoszami i nad rozpaczami Nad zmaganiem i nad zmęczeniem* przypomina nam, że na wszystko, czy dobre, czy złe, zapadnie noc.

## **Bibliografia primaria**

S. BARAŃCZAK, *Pegaz zdębiał: poezja nonsensu a życie codzienne. Wprowadzenie w prywatną teorię gatunków*, Prószyński i S-a, Warszawa, 2008.

– *Stanisław Baraczak. Wiersze zebrane*, Wydawnictwo a5, Kraków, 2006.

– *Uciekinier z utopii: o poezji Zbigniewa Herberta*, PWN, Warszawa, 2001.

– *Sztuczne oddychanie. Ilustracje Jana Lebensteina*, Aneks, Londyn, 1978.

– *Język poetycki Mirona Białoszewskiego*, Zakład narodowy imienia Ossolińskich, Wrocław, 1974.

## Bibliografia secondaria

- A. ASOR ROSA, *Le armi della critica. Scritti e saggi degli anni ruggenti (1960-1970)*, Einaudi, Torino, 2011.
- R. BARTHES, *Il grado zero della scrittura e Nuovi saggi critici*, Einaudi, Torino, 2003, pp. 3-64.
- A. BIKONT, J. SZCZEŚNA, *Gli scrittori e il Marzo 1968*, "Pl.it. Rassegna di argomenti polacchi" 2, 2008, pp. 70-90.
- N. DAVIS, *God's playground. A history of Poland. 1795 to the present*, Columbia University Press, New York, 2005.
- U. ECO, *Dire quasi la stessa cosa. Esperienze di traduzione*, Bompiani, Milano, 2007.
- F. GAVINO OLIVIERI, *Storia contemporanea: 800-900. Dal congresso di Vienna ai giorni nostri*, Nuove Edizioni del Giglio, Genova, 2005.
- M. GŁOWIŃSKI, *Nowomowa i ciągi dalsze. Szkice dawne i nowe*, Universitas, Kraków, 2009.
- J. HOBOT, *Gra z cenzurą w poezji Nowej Fali (1968-1976)*, Wydawnictwo Literackie, Kraków, 2000.
- M. MAZOWER, *Le ombre dell'Europa. Democrazie e totalitarismi del XX secolo*, Garzanti, Milano, 2000.
- W. MEISELS, *Słownik polsko-włoski*, t. 1, 2, Wiedza Powszechna, Warszawa, 1970.
- B. MORTARA GARAVELLI (a cura di), *Letteratura e linguistica*, Zanichelli, Bologna, 1977.
- G. ORIGLIA (a cura di), *Nowa Fala. Nuovi poeti polacchi*, Guanda, Milano, 1981.
- M. PIACENTINI (a cura di), *D'un solo fiato*, "Quadernario 2016", 2016, pp. 59-72.
- M. STALA, *Cwile pewności. 20 szkiców o poezji i krytyce*, Znak, Kraków, 1991.
- M. SZULC PACKALEŃ, *Pokolenie 68. Studium o poezji polskiej lat siedemdziesiątych*, "Acta Universitatis Upsaliensis. Studia Slavica Upsaliensia", 23 vol., Uppsala, 1987.

## Sitografia

- W. DOROSZEWSKI, *Słownik języka polskiego*, [<https://sjp.pwn.pl/doroszewski/lista>].
- P. ŚLIWIŃSKI, *Życie Stanisława Barańczaka*, [<http://stronypoezji.pl/monografie/zycie-2/>].

## Indice

Introduzione	2
Stanisław Barańczak	6
Respirazione artificiale	11
Streszczenie	225
Bibliografia primaria	235
Bibliografia secondaria	236