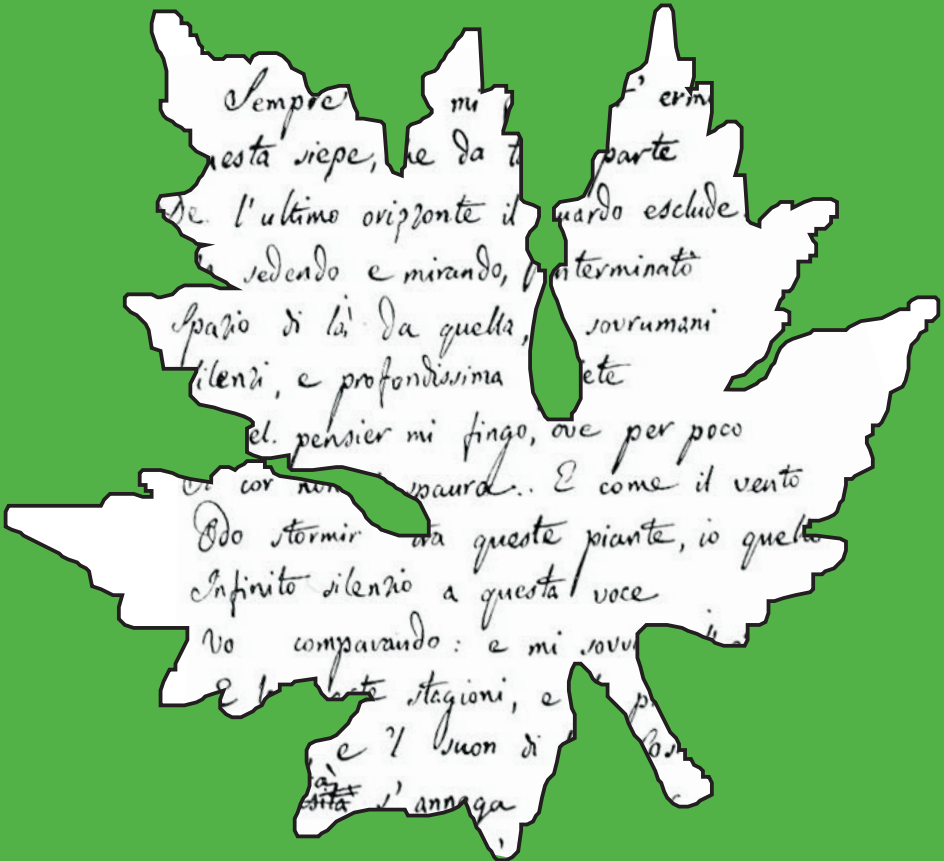


Barbara Kornacka

Fenomen „młodych pisarzy” w literaturze włoskiej końca XX wieku



WYDAWNICTWO NAUKOWE UAM

**Fenomen „młodych pisarzy”
w literaturze włoskiej końca XX wieku**

UNIwersytet IM. ADAMA MICKIEWICZA W POZNANIU
SERIA FILOLOGIA ROMAŃSKA NR 55

Barbara Kornacka

Fenomen „młodych pisarzy” w literaturze włoskiej końca XX wieku



POZNAŃ 2016

ABSTRACT. Kornacka Barbara, *Fenomen „młodych pisarzy” w literaturze włoskiej końca XX wieku* [The phenomenon of 'young writers' in late-20th century Italian literature]. Poznań 2016. Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza [Adam Mickiewicz University Press]. Seria Filologia Romańska nr 55. Pp. 164. ISBN 978-83-232-2992-6. ISSN 0554-8187. A Polish text with an English summary.

The book entitled the “Phenomenon of young writers in Italian literature of the 20th century” discusses a contentious issue in Italian literature. The definition of this trend draws on three meanings of the word young; related to chronological age, professional experience and subject matter. The 1980s generation of young writers emerged as a response to the literary stagnation of the previous decade and in the context of postmodernism. Publishing houses played an important role through promoting young literary debuts in the first half of the decade (Tondelli, De Carlo, Del Giudice, Busi), and later the rich prose of young writers of the late-1980s. Pier Vittorio Tondelli was of great importance for the young writers of the 1990s, as were the regular meetings of literary circles in Reggio Emilia. The young prose of the 1990s can be characterised by the thematization of youth, multimedia contaminations and motifs derived from the *pulp* genre. Also visible are other peripheral trends, which extend beyond the time frame of the 20th century.

Barbara Kornacka, Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu, Wydział Neofilologii, Instytut Filologii Romańskiej, Zakład Literatury Włoskiej, al. Niepodległości 4, 61-874 Poznań, Poland

Recenzent: prof. dr hab. Joanna Ugniewska-Dobrzańska

Publikacja dofinansowana przez Instytut Filologii Romańskiej UAM

© Barbara Kornacka 2016

This edition © Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu,
Wydawnictwo Naukowe UAM, Poznań 2016

ISBN 978-83-232-2992-6

ISSN 0554-8187



SPIS TREŚCI

Przedmowa	7
ROZDZIAŁ 1	
Próby definicji	18
ROZDZIAŁ 2	
„Młodzi pisarze” lat osiemdziesiątych	25
1. Geneza	27
1.1. Lata siedemdziesiąte	28
1.2. Polityka wydawnictw a nowe pokolenie	33
1.3. Postmodernizm	43
2. Najważniejsze debiuty	52
3. Siła „drugiej fali” – pejzaż wieloraki	76
4. Wspólne mianowniki	88
ROZDZIAŁ 3	
„Młodzi pisarze” lat dziewięćdziesiątych	95
1. Początek – inicjatywy i inspiracje	97
1.1. Pier Vittorio Tondelli	98
1.2. „Ricerzare. Laboratorio di nuove scritture”	105
2. Cechy szczególne	108
1.1. Z chronologii zdarzeń	109
1.2. Pisanie młodości	118
1.3. Multimedialne kontaminacje	123
1.4. W kolorze krwi	127
3. Dla kontrastu ... i jeszcze dalej	129
Zakończenie	145
Bibliografia	147
Spis przekładów na język polski „młodej literatury” końca XX wieku	155
Indeks nazwisk	157
The phenomenon of ‘young writers’ in late-20th century Italian literature (Summary)	161



PRZEDMOWA

12 stycznia 1986 roku włoskie czasopismo „L'Espresso” publikuje fragment debaty, która miała miejsce w siedzibie redakcji, z udziałem Daniele Del Giudicego, Guida Gugliemiego, Giorgia Manganellego, Alberta Moravii, Roberta Pazziego, Edoarda Sanguinetiego, Antonia Tabucchiego oraz Piera Vittoria Tondello, w trakcie której dyskutowano na temat sytuacji nowej literatury narodowej. Pada, między innymi, pytanie o kategorię „młodych pisarzy”, o której już wówczas mówiono dość głośno i powszechnie. Na konkretnie postawione pytanie, czy ma sens mówienie o kategorii „młodych pisarzy”, Antonio Tabucchi odpowiada następująco:

Młodość to słowo, które wywołuje zamieszanie. Ponadto, nie podoba mi się zaszufłakowanie w ramach jednej formuły twarzy, idei, głosów bardzo różniących się pomiędzy sobą. My [...] nie reprezentujemy w żaden sposób jednej tendencji. A poza tym, bądźmy poważni, ja mam ponad czterdzieści lat (Pistelli 2013: 36).

Z kolei nieco młodszy Daniele Del Giudice wypowiada się w ten sposób:

Kategoria „młodych pisarzy” jest według mnie czysto metrykalna. Nie czuję się młodym pisarzem, tak jak nie czuję się młodym kierowcą czy młodym palaczem. Jestem szczęśliwy, że się tak nie czuję w epoce, w której kategoriycznym imperatywem jest «bądźcie i pozostaniecie młodzi». Dzisiaj, paradoksalnie, prawdziwy urok mógłby polegać na umiejętności starzenia się. Krytyka powinna zacząć widzieć różnice pomiędzy pisarzami jako takimi, czy byliby młodzi czy starzy (Pistelli 2013: 36).

Podobną postawę, pełną niechęci do wspólnej kategorii i odżegnującą się od prób zaszkladkowania w zgrabnej i prostej formule, spotykamy także w wypowiedziach niektórych pisarzy zarejestrowanych przy innych okazjach niż spotkanie w redakcji „L'Espresso”. Giorgio Van Straten w artykule opublikowanym w „L'Unità” mówi wręcz, że „nie istnieją młodzi pisarze jako jednorodna i zwarta kategoria, nie istnieją dzisiaj, tak jak nigdy nie istnieli inaczej niż tylko zjawisko dziennikarsko-wydawnicze” (Van Straten 1995). Natomiast Claudio Piersanti w wywiadzie udzielonym Fulviu Panzeriemu oświadcza z całą pewnością, że: „naturalnie nigdy nie istniała tendencja, która mogła być streszczona przez to skrótowe określenie młodzi pisarze i nigdy niczego nie znaczyła. [...]. Również dlatego, że w latach osiemdziesiątych każdy odrzucał ten falsyfikat ruchu, który miałby być zjednoczony i opierający się na niczym” (Panzeri 1999: 59–60).

Z pewną zuchwałością, zdawałoby się, oddajemy zatem w ręce czytelnika książkę na temat zjawiska, które nie miało racji bytu i zdaniem wielu – przytoczone opinie nie wyczerpują postawy negującej formułę „młodzi pisarze” – po prostu nie istniało. Materia to wielce delikatna, choć nie tak zupełnie niebywała, pisać o rzeczach, których nie ma, wszak, jak dowodzi Biblia i współczesne językoznawstwo¹, to język kreuje rzeczywistość. By jednak obronić przewagę właściwości poznawczo-opisowych nad performatywnymi niniejszej pozycji przytoczę kilka argumentów.

Pier Vittorio Tondelli, jeden z najistotniejszych pisarzy debiutujących w latach osiemdziesiątych, a ponadto publicysta, dziennikarz i *talent scout*, niezwykle zainteresowany ożywieniem włoskiej literatury poprzez rozbudzenie zainteresowania literaturą i poprzez zaangażowanie młodych ludzi w pisarstwo, na wspomnianym wyżej spotkaniu w siedzibie redakcji „L'Espresso” akceptuje formułę „młodzi pisarze” i podaje taką oto jej definicję:

Młodym pisarzem jest ten, kto ma do czynienia z uniwersum młodościowych zachowań. Uniwersum, na które składają się określone

¹ Performatywna funkcja języka: por. Austin 1993: 310–334.

pisma, muzyka rockowa, oryginalne doświadczenia kulturowe i życiowe. Mnie ta definicja pasuje, nawet jeśli mogłaby w czyichś uszach pobrzmiwać subkulturowo. W tym sensie, jeśli piszesz o młodych i ich reprezentujesz, jesteś młodym pisarzem” (Pistelli 2013: 36).

Natomiast, w kolejnym roku, na konferencji zorganizowanej w Trydencie, zatytułowanej „Opowiadanie: terażniejszość literatury”² wygłasza referat pod tytułem *Un momento della scrittura (Chwila pisarstwa)*, w którym ogranicza stosowanie tej formuły jedynie do autorów o określonej dacie urodzenia, nie wspominając już o doświadczeniu młodości jako obowiązkowym temacie takiej prozy: „Ja nie mam nic przeciwko tej etykietce. Chciałbym jednak, aby krytycy przyznawali ją autorom realnie młodym, osobom, które nie przekroczyły progu dwudziestu sześciu, dwudziestu ośmiu lat” (Tondelli 2005: 822).

Ponadto, kwestia istnienia (lub nie) fenomenu „młodych pisarzy” oraz rozumienia i zasadności stosowania tego terminu jest w ciągu ostatnich dwudziestu pięciu lat wielokrotnie podejmowana i badana przez wielu znakomitych badaczy literatury, jak Stefano Tani, Elisabetta Mondello czy Massimo Arcangeli. Problematyka ta doczekała się już kilku znaczących studiów krytyczno-literackich, które nie tylko wyjaśniają i porządkują proces powstania formuły „młodzi pisarze”, ale także oferują bardzo ciekawe analizy i porównania książek i autorów, którzy się na tym obszarze sytuują³.

Pierwsze i bardzo ważne, ponieważ niezwykle dogłębnie i szeroko traktujące materię, jest studium z 1990 roku autorstwa Stefana Taniego, do którego będę się w dalszej części tej pracy często odwo-

² W oryginale: „Il racconto: attualità della letteratura”. Patrz <http://tondelli.comune.correggio.re.it/database/correggio/tondelli.nsf/b4604a8b566ce010c125684d00471e00/b836de8b2237aef0c1256c0000564103!OpenDocument> (12.11.2015).

³ Poniżej wymieniam tylko te opracowania, które wyraźnie odnoszą się do terminu i zjawiska „młodych pisarzy” końca XX wieku, natomiast pomijam, świadomie i celowo, pokażną już obecnie literaturę przedmiotu dotyczącą rozmaicie zdiagnozowanej i przeanalizowanej z wielu perspektyw całej literatury włoskiej powstałej po 1980 roku.

ływać, zatytułowane *Il romanzo di ritorno. Dal romanzo medio degli anni sessanta alla giovane narrativa degli anni ottanta* (Powrót powieści. Od powieści środka lat sześćdziesiątych do młodej prozy lat osiemdziesiątych). Jak jasno wynika z tytułu oraz z daty wydania, autor diagnozuje jedynie literaturę lat osiemdziesiątych. Tani traktuje termin „młodzi pisarze” bardzo szeroko i dość tolerancyjnie, dokładnie wszakże wyjaśniając swoje wybory i stanowiska, zaliczając do tej formacji bardzo dużą grupę autorów, którzy, niekoniecznie młodzi metrykalnie, zadebiutowali w latach osiemdziesiątych bądź też zostali, po cichym acz mało spektakularnym wcześniejszym debiucie, odkryci i wyłowieni przez coraz prężniej działający wówczas mechanizm marketingu wydawniczego. Wśród tej licznej grupy pisarzy, których łączył przede wszystkim powrót do narracyjności literatury i bardzo dobra koniunktura, Tani wyróżnia różne kierunki tematyczno-stylistyczne charakteryzujące, według niego, tę niezwykle obfitą, zwłaszcza w drugiej połowie dziesięciolecia, prozę. Na przeciwległym biegunie w stosunku do tego, który obrał profesor Tani, jest niewielka, ale bardzo ciekawa praca opublikowana w 1991 roku autorstwa młodej wówczas badaczki Marii Pii Ammirati zatytułowana *Il vizio di scrivere. Letture su Busi, De Carlo, Del Giudice, Pazzi, Tabucchi e Tondelli* (Nałóg pisania. Odczytanie Busiego, De Carla, Del Giudicego, Tabucchiego i Tondellego). Autorka wyłania z grupy „młodych pisarzy” jedynie pięciu wymienionych w tytule twórców, których powieści opublikowane w latach osiemdziesiątych analizuje, dochodząc niejednokrotnie do ciekawych wniosków. Kolejne diagnozujące to zjawisko studium wychodzi w 1996 roku jako praca zbiorowa Raffaella Cardonego, Franca Galata i Fulvia Panzeriego pod tytułem *Altre storie. Inventario della nuova narrativa italiana fra anni '80 e '90* (Inne historie. Inwentarz nowej prozy włoskiej w latach '80 i '90). Jest to pierwsza pozycja obejmująca także lata dziewięćdziesiąte, której autorzy nie tylko wskazują na kontekst polityki wydawniczej sprzyjającej „młodym pisarzom”, lecz także na szersze kulturowo i bardziej globalne zjawisko postmodernizmu, w które wpisuje się „młoda proza”, a także na uformowanie się

nowej tożsamości młodzieżowej widocznej zarówno po stronie twórców, jak i odbiorców. W omawianej prozie wyróżniają dziesięć tendencji czy trendów tematyczno-stylistycznych, które zostają krótko przedstawione wraz z reprezentującymi je pozycjami i autorami. Kolejne studium wydane w roku 2000 autorstwa Renata Barillego, zatytułowane *È arrivata la terza ondata. Dalla neo alla neo-neoavanguardia* (Nadeszła „trzecia fala”. Od neo do neo-neoawangardy), nie jest próbą opisanie i uporządkowania zjawiska „młodej prozy” lat osiemdziesiątych i dziewięćdziesiątych, ale rozprawą przedstawiającą tezę, którą autor w zasadzie skutecznie broni licznymi, uzasadnionymi argumentami, że młoda literatura włoska lat osiemdziesiątych i dziewięćdziesiątych, zarówno poezja, jak i proza, jest powrotem, kolejną, „trzecią falą”, jak głosi tytuł, awangardowych eksperymentów i poszukiwań na obszarze dźwiękowości i oralności literatury. Następnie, w 2004 roku wychodzi praca zbiorowa pod redakcją Elisabetty Mondello zatytułowana *La narrativa italiana degli anni novanta* (Proza włoska lat dziewięćdziesiątych). Niewielkie rozmiarowo opracowanie zawiera kilka cennych artykułów poświęconych „młodej prozie” lat tylko dziewięćdziesiątych, począwszy od wstępnego rozpoznania „nowej fali” w literaturze autorstwa samej Elisabetty Mondello, poprzez prace poświęcone językowi tej prozy, pisarstwu kobiecemu w obrębie „młodych pisarzy” oraz gatunkom literackim, które wówczas rozkwitają: *noir*, *cyberpunk* i *splatterpunk*. Zbiór kończą artykuły na temat czasopism literackich, tradycyjnych i internetowych oraz na temat sytuacji rynku wydawniczego. W 2007 roku autorka publikuje swoją indywidualną pracę monograficzną poświęconą „młodemu pisarstwu” lat dziewięćdziesiątych *In principio fu Tondelli. Letteratura, merci, televisione nella narrativa degli anni novanta* (Na początku był Tondelli. Literatura, towary, telewizja w prozie lat dziewięćdziesiątych), której główną tezę jest wywiedzenie „młodej prozy” lat dziewięćdziesiątych – zarówno w tym, co można określić jako *principium movens*, jak i jej inspiracji i bezpośrednich tematyczno-stylistycznych wzorców – od twórczości literacko-publicystycznej Piera Vittoria Tondellego. W tym

samym roku ukazuje się inna, bardzo interesująca praca autorstwa włoskiego językoznawcy Massima Arcangelego pod tytułem *Giovani scrittori, scritture giovani. Ribelli, sognatori, cannibali, „bad girls”* (Młodzi pisarze, pisarstwo młode. Zbuntowani, marzyciele, kanibale, „bad girls”), która stanowi bardzo dokładną analizę języka pisarskiego wybranych autorów obu dziesięcioleci, a nawet dalej (ostatni rozdział dotyczy Melissy P i pisarki znanej pod pseudonimem Pulsatilla⁴). Arcangeli bada i ocenia kilka najbardziej skrajnych lub jednostkowych eksperymentów z narzędziem ekspresji, jakim jest język pisany, który u „młodych pisarzy” stanowi ważny element kreacji artystycznej, wypowiedzi pisarskiej oraz refleksji na temat samej literatury oraz społeczeństwa. Dalej, w 2009 roku pojawia się na rynku księgarskim pierwsze studium Roberta Carnera *La nuova letteratura italiana dagli anni Ottanta a oggi* (Nowa literatura włoska od lat osiemdziesiątych po dzień dzisiejszy), której pierwsza część ma charakter opisowo-analityczny, natomiast druga stanowi antologię fragmentów omówionej prozy, opatrzonych przy tym pomocniczymi w lekturze przypisami. Dwa pierwsze podrozdziały pierwszej części poświęcone są „młodym pisarzom” lat osiemdziesiątych i dziewięćdziesiątych. W dalszej części autor charakteryzuje inne zaznaczające się pod koniec dwudziestego wieku tendencje w literaturze włoskiej. Rozwinięciem, dopracowaniem i uściśleniem problematyki „młodych pisarzy”, niejako jedynie muśniętej w tej pierwszej pozycji, jest praca Roberta Carnera ukazująca się w kolejnym roku, która nosi znamieny, odwołujący się do cyklu wydawniczego Tondellego, tytuł *Under 40. I giovani nella nova narrativa italiana* (*Under 40. Młodzi w prozie włoskiej*). W opracowaniu tym, znacznie ciekawszym i bardziej uporządkowanym niż pierwsze, Carnero sięga do lat siedemdziesiątych, w których, jak pokazuje, należy widzieć korzenie „młodych pisarzy” lat osiemdziesiątych i dziewięćdziesiątych, którzy z kolei zajmują uwagę autora w dwóch kolejnych rozdziałach, gdzie analizowane są po trzy przykłady pi-

⁴ Valeria Di Napoli.

sarzy z każdego dziesięciolecia, takich jak: Tondelli, De Carlo, Cardella, Ballestra, Brizzi i Culicchia. Ostatni rozdział to próba wskazania trwałości tematyki i stylistyki „młodych pisarzy” jeszcze po roku 2000 na przykładzie N. Ammanitiego, Melissy P., F. Moccii i P. Giordana. W 2013 roku wychodzi jeszcze jedna bardzo dobrze przygotowana i ciekawa pozycja na temat „młodych pisarzy” końca dwudziestego wieku, pióra Maurizia Pistellego, zatytułowana *La giovane narrativa italiana. Scritture di fine millennio* (*Młoda proza włoska. Pisarstwo końca tysiąclecia*). Z uporządkowaniem i rozważą, na jakie pozwala dystans czasowy autor przedstawia omawiany fenomen literacko-kulturowy od strony liczbowej i wydawniczej, nakreślając niejako małą panoramę historyczną tej literatury. Następnie rozważa przyczyny zwrotu w kierunku narracji oraz wyłania elementy cechujące i łączące „młodą literaturę”, w tym jej multimedialność. Pistelli pokazuje także „młodą prozę” w świetle polityki wydawnictw, a następnie w czterech częściach analizuje twórczość wybranych i, jego zdaniem (wybór czasami zaskakuje), najbardziej znaczących z „młodych pisarzy” obu dziesięcioleci. W roku 2013 ukazuje się też moja pierwsza książka poświęcona „młodym pisarzom” pod tytułem *Ucho, oko, ciało. O prozie „młodych pisarzy” lat osiemdziesiątych i dziewięćdziesiątych we Włoszech*⁵, w której jednak,

⁵ Na gruncie polskim na temat omawianego fenomenu, czyli „młodych pisarzy” końca XX wieku ukazało się do tej pory bardzo niewiele publikacji. Pierwszym i bardzo wstępnym rozpoznaniem jest ostatni rozdział zatytułowany *Koniec wieku. Lata osiemdziesiąte i dziewięćdziesiąte* autorstwa Haliny Kralowej w cennej pracy, jaką jest *Historia literatury włoskiej XX wieku* pod redakcją J. Ugniewskiej (Ugniewska 2001). Następnie zarówno w zbiorze *Literatura włoska w toku 2* (Serkowska 2006), jak i kolejnej publikacji z tego cyklu *Literatura włoska w toku 2* (Serkowska 2011) znajdujemy artykuły poświęcone pojedynczym autorom, którzy, przynajmniej na pewnym etapie swojej twórczości, współtworzyli fenomen „młodych pisarzy” (Baricco, Ammaniti, De Carlo, Veronesi, Nove). Redaktorka wspomnianych zbiorów Hanna Serkowska opublikowała także kilka cennych artykułów poświęconych, po części, tejże prozie (Serkowska 2002, 2003a, 2003b, 2011). W 2010 roku ukazał się także mój krótki artykuł o „młodych pisarzach” lat osiemdziesiątych (Kornacka 2010), a następnie kilka analiz o prozie Baricca, Santacroe i Ammanitiego (Kornacka 2012a, 2012b, 2013a, 2014a, 2014b, 2014c, 2015).

nie licząc czterech stron z przedmowy, brakuje historyczno-literackiego przedstawienia tego zjawiska. W pracy tej „młoda proza” jest materiałem – zgodnie z ideą Umberta Eco, że literatura jest epistemologiczną metaforą rzeczywistości – do rozważań na temat ludzkiego *sensorium*, jego funkcjonowania oraz ekspresji we współczesnym świecie oraz do rozważań na temat terazniejszego myślenia o ciele i postrzegania go w obecnej cywilizacji. I choć dobór materiału analitycznego – korpus stanowi 31 powieści „młodych pisarzy” opublikowanych pomiędzy 1979 a 2001 rokiem – jest ze wszech miar celowy i uzasadniony w toku samych analiz, na przedstawienie korzeni i rozwoju samego zjawiska literackiego „młodych pisarzy”, symptomatycznego przecież, nie starczyło już miejsca.

Książka ta powstała zatem jako owoc kilku krzyżujących się motywacji. Po pierwsze, najprostsze i najbardziej oczywiste jako uzupełnienie książki, o której mowa powyżej. Po drugie, w wyniku drażniącej świadomości niedomknięcia, braku zakończenia tematu badawczego, którym od kilku już lat się zajmuję, postawienia kropki nad „i” oraz zakończenia pewnego etapu mojej pracy. W następnej kolejności, z wewnętrznej potrzeby przelania na papier pewnego bagażu wiedzy i przemyśleń, które dokuczliwie i natrętnie upominają się o ujarzmienie i zastygnięcie w „geometrii pisma”⁶. I wreszcie ostatnia motywacja, i jedyna istotna, to dostarczenie polskiemu czytelnikowi (studentowi, literaturoznawcy, miłośnikowi Włoch i książek) wiedzy na temat zjawiska literackiego, które żyło, swego czasu, intensywnym życiem, i które odcisnęło swój ślad we włoskim piśmiennictwie literaturoznawczym oraz krytyce literackiej. Książka ta, nieskromnym zdaniem autorki, stanowi zatem pewne uzupełnienie – i taka jest jej zasadnicza zasługa oraz jednocześnie cel – poznanego do tej pory i opisanego w piśmiennictwie polskim toku historii literatury włoskiej, będąc dopisaniem do tejże historii kolejnego, niewielkiego, ale bogatego fragmentu. Z zastrzeżeniem, jednakże, i pragnę to z naciskiem podkreślić, że niniejszy przegląd literatury, która z końcem dwudziestego wieku powstaje jako owoc twórczości debiutują-

⁶ Zwrot zaczerpnięty od Dacii Maraini.

cych w tamtym okresie pisarzy, młodych i nieco dojrzałych, nie stanowi, bo nie może z racji obszerności materii, całościowego opisu literatury wydanej w tamtym dwudziestolecu.

Postawiłam sobie więc za cel opisanie i wyjaśnienie, z respektowaniem chronologii zdarzeń, powstawania i ewolucji początkowo denerwującego terminu „młodzi pisarze”, lub raczej szufladki, do której wkładano, czasem zbyt pośpiesznie i dopychając kolanem, nazwiska i dzieła. Proces wyłaniania się formuły „młodzi pisarze” nie zbiega się w pełni, zwłaszcza w pierwszych latach, co staram się pokazać, z rzeczywistością literacką, natomiast jest dosyć mocno i plastycznie stymulowany przez rynek i przemysł kulturalny, a więc ekonomię i matematyczny rachunek zysków i strat. Porządkujący zamysł tej pracy skłonił mnie, aby zastosować widoczne i rzutujące na układ książki rozróżnienie na „młodych pisarzy” lat osiemdziesiątych i „młodych pisarzy” lat dziewięćdziesiątych, jako że postrzegam obie grupy, pomimo niewielkiej odległości czasowej, pomimo wspólnej szufladki i pomimo wielu podobieństw, jako dwa odrębne pokolenia, gdyż zgodnie z wyjaśnieniem Kazimierza Wyki, które podzielam, pokolenie to nie tylko formacja biologiczna, tak jak rasa (Wyka 1977: 45), ale grupa, której istnienie wywołane jest przez takie czynniki, jak: „przemiany, momenty wychowawcze, zdarzenia historyczne, jakie w pewnej dobie miały miejsce – z jednej strony. Nastawienia, przeżycia, reakcje wobec tych przemian – z drugiej. [...] Tak więc głównym elementem konstytutywnym pokolenia jest swoiste przeżycie czasu” (Wyka 1977: 60). Sądzę, że ta różnica wynikająca z „przeżywania czasu”, z odnoszenia się do zdarzeń politycznych i społecznych, z kontekstu kulturowego, z postępu cywilizacyjnego i jego owoców jest odczuwalna w treści i w sposobie ekspresji literackiej pisarzy obu grup. Ponadto chciałam pokazać oba pokolenia pisarskie od strony historii, a ta, choć pisarzy obu dziesięcioleci połączy, poza terminologią, wiele wspólnych cech, jest wynikiem splotu odmiennych czynników.

Książka składa się zatem z trzech rozdziałów, z których pierwszy, najkrótszy, poświęcam rozstrzygnięciu problemów terminologicz-

nych, czyli, w jaki sposób można rozumieć termin „młodzi pisarze”. W drugim rozdziale omawiam pokolenie z lat osiemdziesiątych, począwszy od samej genezy, którą widzę trojako: w literaturze i atmosferze dziesięciolecia poprzedzającego, w działaniach wydawnictw i mechanizmach rynku książki oraz w nowym postmodernistycznym paradygmacie. Kolejny podrozdział poświęcam tym debiutującym wówczas autorom i ich pierwszym książkom, którzy stanowili kamienie milowe w przemianach literackich i w otwarciu się na to, co nowe. Następnie opisuję niezwykle obfitą i intensywną produkcję literacką po 1985 roku, czyli po znaczących Targach Książki we Frankfurcie, tak zwaną drugą falę lat osiemdziesiątych. Kończę ten rozdział podsumowaniem, w którym staram się odnaleźć i umotywować wspólne mianowniki dla tego pokolenia „młodych pisarzy”, które w literaturze przedmiotu określane było często jako „odosobnione szczyty”. Trzeci i trójdzielny rozdział, z kolei, poświęcam pokoleniu „młodych pisarzy” w latach dziewięćdziesiątych, zaczynając od inicjatyw, wydarzeń i inspiracji, które miały wpływ na uformowanie się nowych, młodych osobowości literackich i ich, jak podkreślam, nieco innego sposobu postrzegania rzeczywistości (też przecież innej) oraz odmiennej ekspresji pisarskiej. W drugim rozdziale, po chronologicznym wprowadzeniu, opisuję to, co można by określić jako *mainstream* tego pisarstwa, czyli najważniejsze tendencje tematyczno-stylistyczne: pisanie młodości, skażenia treści i języka literackiego materiałami pochodzącymi z innych obszarów i produkcji kultury oraz bardzo modna stylistyka *pulp*. W ostatnim podrozdziale trzeciego rozdziału, kończącym jednocześnie całą pracę, przemierzam wzrokiem szerszy horyzont, pokazując, że w panoramie literatury tamtego dziesięciolecia, wśród pisarzy rozpoczynających swoją karierę, a więc najczęściej także metrykalnie młodych, można znaleźć wiele innych tematów, tendencji stylistycznych, wzorców oraz zainteresowań pisarskich.

Pora jeszcze, na zakończenie, dokonać pewnego formalnego uściślenia dotyczącego cytowanych tytułów, które przytaczam w większości przypadków, w wersji oryginalnej oraz, w nawiasie, w tłumaczeniu na język polski, odwrotnie zaś, jeżeli powieść cieszy

się już swoim przekładem na nasz język. O ile to możliwe zatem, czerpię z istniejącego już tłumaczenia, w pozostałych przypadkach natomiast, i taka jest sytuacja większości pozycji, o których piszę, podaję własne tłumaczenie tytułu. Dla porządku, listę przekładów na język polski powieści „młodych pisarzy” lat osiemdziesiątych i dziewięćdziesiątych czytelnik znajdzie na końcu książki. Co się zaś tyczy tłumaczeń cytatów pochodzących z włoskich źródeł, o ile nie zaznaczam tego, podając nazwisko autora, są one moimi autor-skimi przekładami.

PRÓBY DEFINICJI

Na pierwszy rzut oka wydaje się, że wyróżniającym rysem włoskiej literatury ostatniego dwudziestolecia starzejącego się XX wieku jest jej młodość. Ten paradoks zauważa Walter Pedullà: literatura włoska drugiej połowy dwudziestego wieku, obfitując w powracający w różnych wariantach przedrostek „neo” – neoawangarda, neorealiści, nowi poeci, nowi eksperymentaliści – przejawiała ciągłą potrzebę nowości. W każdym niemal dziesięcioleciu ubiegłego wieku, twierdzi krytyk, istniał jakiś szczególny sposób bycia nowym. Wyjątek stanowią lata osiemdziesiąte, gdyż – i to jest właśnie prawdziwa nowość – ówczesni pisarze nie określają się jako nowi, ograniczają się do bycia młodymi (Pedullà 1993: 160)⁷. Walter Pedullà pisał o latach osiemdziesiątych, ale powyższe błyskotliwe spostrzeżenie z pewnością nie traci na ważności w odniesieniu do następnego dziesięciolecia, gdyż, jak zwraca uwagę Stefano Tani, pewne etykiety lubią się powtarzać i, mając dość krótki żywot, powracają w kolejnych pokoleniach (Tani 1990: 7).

Wszystko zaczyna się około 1985 roku, kiedy aktywność niektórych debiutujących w latach osiemdziesiątych pisarzy sprzęga się z zainteresowaniem wydawnictw i ich działaniami marketingowymi związanymi ze zbliżającymi się Targami Książki we Frankfurcie

⁷ Walter Pedullà nie przewidział, że w kolejnym dziesięcioleciu nastąpi jeszcze jedna, bodajże silniejsza nawet fala „młodych pisarzy”.

oraz potrzebą zaprezentowania nowego, zwartego trendu. W ten sposób rodzi się szyld „giovani narratori”⁸, czyli „młodzi pisarze”, określający grupę niczym nie powiązanych ze sobą twórców (niczym za wyjątkiem metryki, choć i tu są wyjątki), wśród których zwykle wymienia się między innymi Enrica Palandriego, Claudia Piersantiego, Alda Busiego, Andree De Carla, Daniele Del Giudicego, Marca Lodolego, Sandra Veronesiego i Piera Vittoria Tondellego (Carnero 2010: 9; Mondello 2004: 8). Z twórczością, a także inicjatywami na polu edytorskim tegoż ostatniego wiąże się, w dużej mierze, wyłonienie się w latach dziewięćdziesiątych ubiegłego stulecia licznej grupy kolejnych „młodych pisarzy”, tzw. drugiego pokolenia „giovani scrittori”, różniącego się od pierwszego pod niektórymi względami, dalej omówionymi. Wspólnym mianownikiem dla obu grup wydaje się, w pierwszej kolejności, nominalna młodość, jakże jednak wieloznaczna.

Przymiotnik „młodzi”, zarówno w przypadku pisarzy z lat osiemdziesiątych, jak i pisarzy z lat dziewięćdziesiątych, był rozumiany w trzech aspektach. Po pierwsze, w sposób najbardziej oczywisty, odnosił się do metryki urodzenia. Chodziło więc o twórców młodych wiekiem, którzy, i tu widać następną różnicę, w przypadku młodych pisarzy z lat osiemdziesiątych, w momencie swojego debiutu mieli, jak pisze Tani, pomiędzy trzydzieści a czterdzieści lat (Tani 1990: 7-8), choć zdarzali się również młodszy. Natomiast w przypadku „giovani scrittori” z lat dziewięćdziesiątych granica ta jest dużo niższa, bowiem epitet ten przysługiwał pisarzom, którzy w dużej części debiutowali w projekcie *Under 25* – serii wydawniczej poświęconej młodym początkującym pisarzom, realizowanym z inicjatywy Piera Vittoria Tondellego w latach 1986-1990 – czyli byli niespełna trzydziestoletni, choć, i w tym przypadku, zdarzały się odstępstwa. I tak, dla pokolenia lat osiemdziesią-

⁸ Termin „giovani narratori” odnosił się do pisarzy z lat osiemdziesiątych, natomiast w latach dziewięćdziesiątych w odniesieniu do nowego pokolenia pisarzy używano określenia „giovani scrittori”, które w przekładzie na język polski również oznaczałoby „młodzi pisarze”.

tych, za młodych należałoby uznawać pisarzy urodzonych pomiędzy mniej więcej 1945 a 1955 rokiem bądź później nawet, a dla pokolenia kolejnego analogiczne ramy czasowe to lata 1960–1970 i później. Na ten przykład Enrico Palandri debiutujący w 1979 roku słynną powieścią, jedną z pierwszych z bogatego nurtu literatury o tematyce młodzieżowo-pokoleniowej, zatytułowaną *Boccalone. Storia vera piena di bugie* (*Wielkousty. Prawdziwa historia pełna kłamstw*) urodził się w 1956 roku, o rok starszy Pier Vittorio Tondelli rozpoczyna swą działalność pisarską w 1980 roku, publikując przełomową dla literatury włoskiej powieść *Altri libertini* (*Libertyni inaczej*), z kolei Andrea De Carlo wydaje swoją pierwszą powieść *Treno di panna* (*Śmietankowy pociąg*) w 1981 roku, w wieku 27 lat. Wszyscy trzej znaczący dla początków literatury włoskiej lat osiemdziesiątych pisarze są zatem w bardzo zbliżonym, młodym wieku. Jednakże, wśród „młodych pisarzy” lat osiemdziesiątych często wymienia się również takich autorów, jak: Antonio Tabucchi, który urodził się w 1943 roku, Stefano Benni czy Aldo Busi, obaj z rocznika 1948, oraz o rok młodszego Daniele Del Giudicego⁹. Niektórzy z pisarzy, o czym była mowa w przedmowie, postrzegali wręcz zaliczenie ich do grupy „młodych pisarzy” przez niezwykle rozbudzone po 1985 roku działy promocji włoskiego przemysłu wydawniczego za swego rodzaju nadużycie. Również w przypadku pisarzy z lat dziewięćdziesiątych to dosłowne, związane z metryką urodzenia, rozumienie terminu „młodzi” ma swoje uzasadnienie, gdyż większość autorów mających swoje powieściowe debiuty w pierwszych latach dziewięćdziesiątych urodziła się w latach sześćdziesiątych. Przykładowo Rossana Campo i Tiziano Scarpa urodzili się w 1963 roku, Giuseppe Caliceti w 1964 roku, Giuseppe Culicchia w 1965 roku, Silvia Ballestra w 1969 roku, Isabella Santacroce i Simona Vinci w 1970 roku. Zatem, w chwili swoich powieściowych debiutów pisarze ci nie przekroczyli trzydziestego roku życia, czyli parafrazując tondelliańską serię wydawniczą, można powiedzieć, iż byli

⁹ Por. Ammirati 1991; Arcangeli 2007; Cardone, Galato, Panzeri 1996; Carnero 2009; Carnero 2010; Tani 1990.

under 30. Najmłodszy z tego grona Enrico Brizzi, urodzony w 1974 roku, w momencie ukazania się książki *Jack Frusciante opuszcza grupę* (*Jack Frusciante è uscito dal gruppo*) jest wręcz niespełna dwudziestoletni. Jednakże i w tym pokoleniu pisarzy zdarzają się odstępstwa od takiego czysto kalendarzowego rozumienia młodości: z grupą „młodych pisarzy” powiązany bywa przez krytykę również Giulio Mozzi urodzony w 1960 roku i Alessandro Baricco, rocznik 1958, obaj reprezentujący linię tzw. „białych” (Carnero 2010: 35; Carnero 2009: 31).

Po drugie, termin „młodzi pisarze” odnosił się często do samego faktu niedawnego debiutu pisarskiego mającego miejsce w latach osiemdziesiątych i dziewięćdziesiątych lub w ich najbliższych okolicach, czyli młodość w tym przypadku była pojmowana jako niewielki staż zawodowy. Z tego powodu wśród młodych pisarzy lat osiemdziesiątych Stefano Tani wymienia, na przykład, urodzoną w 1935 roku Franceskę Duranti, która zadebiutowała w 1976 roku powieścią *La Bambina* (*Dziewczynka*) (Tani 1990: 170), Rafaela Nigra urodzonego w 1947 roku, który opublikował pierwszą powieść zatytułowaną *I fuochi di Basento* (*Ognie Basento*) w wieku czterdziestu lat, a więc w 1987 roku (Tani 1990: 288), jak również Elisabetę Rasy, rocznik 1947, której pierwsza powieść *La prima estasi* (*Pierwsza ekstaza*) ukazała się w 1985 roku (Tani 1990: 355), kiedy pisarka miała 38 lat. Młodość pisarzy, zasadniczo dojrzałych już, odnosi się więc do ich młodej kariery. Z tej samej przyczyny wśród nowych „młodych” pisarzy lat dziewięćdziesiątych wymienia się Alessandra Baricca, który debiutuje w 1991 roku powieścią *Zamki z piasku* (*Castelli di rabbia*) czy neapolitańczyka Giuseppe Ferrandina, urodzonego w 1958 roku, który publikuje pierwszą powieść *Pericle il nero* (*Czarny Perykles*) w 1993 roku (Barilli 2000: 106).

Po trzecie, określenie „młodzi pisarze”, zarówno w latach osiemdziesiątych, jak i dziewięćdziesiątych mogło wskazywać, choć w różny sposób w poszczególnych okresach, na powieściową tematykę i język narracji bliskie młodemu człowiekowi, a więc na pokoleniowo-młodzieżowy, literacki autoportret, którego mistrzem w latach osiemdziesiątych był z pewnością Pier Vittorio Tondelli,

stojący w wyraźnej opozycji zarówno do tradycji literackiej, jak i do literatury współczesnej, a którego twórczość wpisywała się idealnie w definicję „młodych pisarzy”, zgodnie z którą – przypomnijmy – „jeśli piszesz o młodych i ich reprezentujesz, jesteś młodym pisarzem” (L'Espresso 1986: 86)¹⁰. W istocie, jego powieści wypełniają młodzi bohaterowie wywodzący się często z marginesu społecznego lub celowo rezygnujący z „mieszczańskiej normalności”. To owi „inni”, żyjący inaczej (*Libertyni inacej*), odmienni, wykluczeni, wyjęci poza margines ówczesnej społecznej normy, to owi „mniejsi”, których „prawdy” znajdują swoje miejsce w „małych narracjach” postmodernizmu, których proza Tondello jest wzorcowym przykładem. Literatura tworzona przez Tondello dotyka często tematu egzystencji na peryferiach, tak w sensie dosłownym, topograficzno-geograficznym, jak w sensie tego, co akceptowalne w świetle moralności burżuazyjnej, której kontestacja stanie się jednym z niemal obowiązkowych wątków „młodej literatury”. Mówi o bolesnych doświadczeniach z narkotykami, o seksualności, o odkrywaniu samego siebie, o jednostkach nie mających dotąd dostępu do kart literatury, m.in. o zbuntowanej młodzieży z '77, bezdomnych i homoseksualistach. Ta raczej obca dla literatury włoskiej rzeczywistość przekłada się na innowacyjny, dźwięczny język, odbijający styl i mitologię młodych (Mondello 2007: 18–19), język, który w zamiarze samego autora miał być językiem „demokratycznym”, skierowanym do młodego czytelnika, z ukrytym zamiarem zachęcenia młodych ludzi do pisania (Panzeri 2005: 984).

Obok Piera Vittoria Tondello pokoleniowa tematyka czy młodzieżowy styl wypowiedzi powracają w twórczości innych autorów (debiutujących i/lub młodych wiekiem) z lat osiemdziesiątych, by wymienić Andree De Carla, Alda Busiego, Larę Cardellę, Marca Lodoliego, Claudia Piersantiego czy Sandra Veronesiego. U wielu z tych autorów temat młodości będzie sprzągał się z problemem przeżywania inności, kontestacji, buntu i walki o własną, nawet jeśli trudną do zaakceptowania przez otoczenie, odrębność. W istocie,

¹⁰ W oryginale „se scrivi di giovani e li rappresenti, sei un giovane scrittore”.

teksty młodych ówczesnych prozaików, z Tondellim na czele, przenika, mniej lub bardziej świadomie poruszana, kwestia odmienności, w której można dostrzec wszystkie trzy segmenty „inności”, które wymienia w swoich rozważaniach Ricœur: inność cielesna, inność drugiego, inność świadomości (Ricœur 1990: 367–410).

W latach dziewięćdziesiątych natomiast tematyka pokoleniowa, czyli kondycja młodości z jej bagażem problemów, sposobem percepcji świata, postrzeganiem rzeczywistości w jej aspekcie społeczno-polityczno-kulturowym, stylami, modami, bohaterami i ekspresją, znajduje swe odbicie na kartach powieści w sposób znacznie bardziej jaskrawy aniżeli dziesięć lat wcześniej oraz jeszcze silniej sprzęga się z młodym wiekiem pisarzy. Jest również zjawiskiem literackim zakrojonym na o wiele szerszą skalę, niejednorodnym i ewoluującym w różnych kierunkach i generującym nowe trendy i gatunki. Ma to swoje uzasadnienie w czynnikach natury zarówno artystycznej, jak i merkantylnie-kulturalnej, które leżą u podstaw genezy wyłonienia się tej bardzo aktywnej i licznej grupy „młodych pisarzy” lat dziewięćdziesiątych¹¹.

Giulio Ferroni zauważa, że na przestrzeni całego dwudziestego wieku obecny był mit młodości, powracając systematycznie od pierwszych awangard na początku wieku począwszy, poprzez młodzieńczość faszystu, społeczno-kulturowe ruchy i ugrupowania lat sześćdziesiątych, by pojawić się w natarczywy sposób na początku lat osiemdziesiątych w literaturze, która oddaje głos młodzieńczym doświadczeniom i przyjmuje punkt widzenia młodego pokolenia. To wówczas rozprzestrzenia się mit „młodego pisarza”, który, zdaniem włoskiego krytyka, trwa i rozwija się przez lata osiemdziesiąte i dziewięćdziesiąte (Ferroni 2001: 285–299; Ferroni 2005b: 35–36).

Zatem „młodość” pisarzy, rozumiana wszakże w trójnasób, jako wiek, jako staż „zawodowy” oraz jako tematyka i stylistyka pisar-

¹¹ „Młodzi pisarze” z lat osiemdziesiątych i dziewięćdziesiątych w rozumieniu tematyki pokoleniowej i stosowanej młodzieżowej stylistyki narracji i języka por. Carnero 2010; Arcangeli 2007. Podobnie rozumie termin „młodzi pisarze” Giulio Ferroni, por. Ferroni 2005b: 33–34.

ska, pozostaje wspólnym mianownikiem literatury z lat osiemdziesiątych i dziewięćdziesiątych dwudziestego wieku. Jednakże pomimo bardzo małej różnicy lat, jaka dzieli obie grupy autorów, zarówno mając na uwadze datę urodzenia, jak i pisarskie debiuty (w większości przypadków nie jest to nawet różnica jednego pokolenia), wspólny horyzont młodości, czyli ta sama wizytówka „młodych pisarzy” z obu dziesięcioleci, kryje w sobie bardzo dużo odrębności, które rodzą potrzebę konfrontacji. Przyjrzenie się genezie, czyli czynnikom, które przyczyniły się bądź przyspieszyły powstanie i rozwój omawianych tendencji, ich literackie wzory i inspiracje, a także sprecyzowanie wspomnianego wcześniej zagadnienia tematyki i języka powieściowego w obu omawianych przypadkach oddzielnie, pozwoli na zrozumienie różnic przebiegających pomiędzy „młodymi pisarzami” z lat osiemdziesiątych i dziewięćdziesiątych. Takie wstępne, klarowne zróżnicowanie i rozróżnienie prozy debiutantów z obu dziesięcioleci pozwoli z kolei na lepsze uświadomienie sobie różnic oraz podobieństw, nie licząc wspomnianej „młodości” w zakresie stylistyki, poetyki czy tematyki.

„MŁODZI PISARZE” LAT OSIEMDZIESIĄTYCH

Lata osiemdziesiąte są okresem, w którym z jednej strony kultura włoska na wielu płaszczyznach (literatura, malarstwo, architektura, filozofia) energicznie i ambitnie się rozwija, z drugiej zaś zostaje poddana masowej konsumpcji, katalizowanej i ułatwionej przez powstające jak grzyby po deszczu telewizyjne kanały komercyjne oraz – używając terminu ukutego przez Umberta Eco – rozwijającą się neotelewizję (Forgacs 1996: 285). Temu dwuwektorowemu ożywieniu kulturalnemu sprzyja z pewnością towarzyszące mu stopniowe ozdrowienie polityczne, społeczne i ekonomiczne, które przyczynia się do wzrostu eksportu oraz do międzynarodowego sukcesu *made in Italy*. Wiele osób jest wówczas skłonnych prognozować nadchodzący początek drugiego *boomu* ekonomicznego, ponieważ sytuacja przedstawia się nader pozytywnie: zostaje zażegnany terroryzm, przemysł narodowy notuje stały, dynamiczny wzrost, a giełda papierów wartościowych i rynek wykazują niepohamowaną żywotność. W świat zatem zostaje posłany komunikat zawierający obraz Włoch kreatywnych i zwycięskich, i choć było to jedynie efemeryczne przebudzenie polityczno-ekonomiczne, włoskie przedsiębiorstwa z branż uważanych za awangardowe stają się na powrót bardzo konkurencyjne na rynku międzynarodowym.

W drugiej połowie lat osiemdziesiątych w międzynarodowych statystykach i rankingach Włochy figurują jako jedna z gospodarczych potęg i jako jeden z pięciu najbardziej uprzemysłowionych krajów świata, o krok za Stanami Zjednoczonymi, Japonią, Niemcami i Francją (Pistelli 2013: 13).

Wspomniany Pier Vittorio Tondelli w artykule zatytułowanym – *nomen omen* – *Anni ottanta (Lata osiemdziesiąte)*¹² daje bardzo zwięzłą i błyskotliwą charakterystykę tego ważnego dziesięciolecia, przywołując jego najważniejsze elementy i przejawy: tak kulturowe i historyczne, jak cywilizacyjne i mentalnościowe. Tondelli uchyla powierzchowny ogląd oraz ocenę tej dekady w pierwszych zdaniach artykułu i jednocześnie pytaniach retorycznych: czy były to jedynie lata szybkich karier, indywidualizmu, rewolucji elektronicznej od komputera po fax, błyskawicznych pieniędzy zarobionych na giełdzie, obsesji reklam, *made in Italy*, triumfu obrazów nad treścią, pozorów i form nad substancją?, czy była to jedynie dekada rozrywki, konsumpcjonizmu, turystyki, „myśli słabej” i silnych ciał Ramba i Schwarzeneggera? (Tondelli 2001: 70). Lata osiemdziesiąte niosły ze sobą także ważne wartości ideowe, które Tondelli pragnie przypomnieć w słowach:

[...] także w latach osiemdziesiątych, które tak wielu spieszy się, by je lekko myślnie znieważać, wyłoniły się wartości i zachowania, których absolutnie nie można zlekceważyć. Przede wszystkim powrót solidarności – już nie klasowej, ale bardziej ogólnie obywatelskiej – wobec społecznych katastrof, jak imigracja z krajów pozaunijnych, zorganizowana przestępczość, uprowadzenia osób, leczenie i rehabilitacja narkomanów (Tondelli 2001: 70–71).

¹² Artykuł ten, poświęcony zbiorowi opowiadań Tondellogo *Un weekend post-moderno (Postmodernistyczny weekend)*, ukazał się pierwotnie w 1990 roku w „Corriere della sera” dnia 25 listopada pod tytułem *Un tranquillo weekend senza paura (Spokojny weekend bez strachu)* (Tondelli 2001: 331). Został przedrukowany pod zmienionym tytułem w pośmiertnym zbiorze pism Tondellogo *L'abbandono. Racconti degli anni ottanta (Porzucenie. Opowiadania z lat osiemdziesiątych)* wydanym w 1997 roku pod redakcją Fulvia Panzeriego (Tondelli 2001).

Dalej Tondelli zwraca uwagę na protesty młodzieży szkolnej i uniwersyteckiej domagającej się poprawy warunków, a także jakości nauczania i nauki oraz na – jakżeby inaczej – upadek muru berlińskiego i jego konsekwencje dla świata Wschodu i Zachodu. Lata osiemdziesiąte to także ruchy młodzieżowe, tak drogie pisarzowi, których słuszność i znaczenie postrzega on w dwóch aspektach: w zwróceniu uwagi, za pośrednictwem wielkich koncertów rockowych, na ekologiczne problemy planety oraz, w kontekście włoskim, w zrozumieniu wagi krajów bloku wschodniego dla wylansowania idei wspólnej Europy kontynentalnej (Tondelli 2001: 71).

Lata osiemdziesiąte to także odrodzenie lub odmłodzenie literatury pojmowanej jako przyjemność opowiadania, konstruowania historii, motywów, wątków, do którego przyczynili się w dużej mierze właśnie młodzi – „młodzi pisarze”.

1. GENEZA

Pojawienie się fenomenu „młodych pisarzy” na początku lat osiemdziesiątych było wynikiem całego splotu czynników bardzo różnej natury: od historyczno-literackich, społecznych, kulturowych po merkantylne. Z pewnością schyłek lat siedemdziesiątych i pierwsze lata osiemdziesiąte są okresem znaczącym dla włoskiej literatury, są czasem dużych zmian. Zauważa to przecież także Giulio Ferroni, mówiąc, że z początkiem lat osiemdziesiątych ma miejsce prawdziwa literacka „restauracja” (Ferroni 2005a: 35). Wspólnym pragnieniem tej *nouvelle vague*, jak, zauważa Maurizio Pistelli (2013: VII), jest powrót do komunikowania, opowiadania, które zwraca się już nie do wąskiej i elitarniej grupy czytelników, lecz do publiczności szerokiej i niejednorodnej.

Innymi słowy, pisarze starają się na powrót ustanowić pakt zaufania pomiędzy nimi a czytelnikami; porozumienie sporządzone na podstawie oferty produktu na nowo szeroko dostępnego, który wszakże nie pociąga za sobą zredukowania wartości dzieła sztuki do czystego eskapizmu (Pistelli 2013: VII).

Ważnym elementem tej literackiej „restauracji” jest wyłonienie się grupy nowych debiutujących pisarzy, licznej rzeszy, w większości młodych, adeptów sztuki opowiadania.

By należycie wyjaśnić specyfikę tego zjawiska, należy naświetlić trzy grupy problemów: po pierwsze konieczne jest zrobienie małego kroku wstecz i przyjrzenie się aktywności literackiej lat siedemdziesiątych, która niewątpliwie jest kluczowym czynnikiem generującym twórczość „młodych pisarzy”, po drugie olbrzymie zainteresowanie i rolę, jaką odgrywa nowa polityka marketingowa wielkich, renomowanych domów wydawniczych, a także niewielkich, słabo znanych wydawnictw, i po trzecie, znaczący jest także kontekst kulturowy rozprzestrzeniającego się postmodernizmu.

1.1. Lata siedemdziesiąte

Lata siedemdziesiąte były we Włoszech okresem bardzo trudnym politycznie, pełnym napięć społecznych, ruchów o charakterze rewolucyjnym i terrorystycznym, okresem symptomatycznie nazywanym w historii Włoch „ołowianymi latami”. Już pod koniec lat sześćdziesiątych kontestacyjne ruchy studenckie z 1968 roku stały się zarzewiem dla akcji o znacznie szerszym zasięgu rosnących w siłę związków zawodowych, sprzężonych wówczas z ruchem lewicowym i dających wyraz niezadowoleniu z rządów chadecji, z pogłębiającego się kryzysu ekonomicznego, z rozwarstwienia ekonomicznego społeczeństwa i złej sytuacji mas pracujących w licznych i gwałtownych wystąpieniach oraz strajkach. Żywiłowy ruch związkowy doprowadził do zjednoczenia się w 1972 roku związków zawodowych w trzy wielkie konfederacje (CGL, CISL, UIL), które wymogły na parlamencie uchwalenie statutu robotników. Jednak już w latach 1968–1969 najbardziej zdeterminowane i niezadowolone jednostki doszły do przekonania, że reforma państwa możliwa jest jedynie drogą całkowitego zniszczenia dotychczasowego porządku, dając tym samym początek niebezpiecznemu

i wstrząsającym to dziesięciolecie terroryzmowi. Najbardziej znane i niebezpieczne ugrupowanie, odpowiedzialne za liczne zamachy, zniszczenia i śmierć bardzo wielu osób to słynne „czerwone brygady”. Przez pierwsze dwa lata zginęło, w wyniku terrorystycznych zamachów bombowych, 271 osób. Ataków z użyciem bomb dopuszczał się także odradzający się z dużą siłą ruch neofaszystowski. W 1974 roku eksplodująca bomba wymierzona w manifestację antyfaszystowską w Brescii zabiła 8 osób i zraniła 95. Kolejne rządy państwa włoskiego nie dawały sobie rady z przedłużającym się i nasilającym terrorem, udowadniając raz jeszcze swoją słabość oraz, nade wszystko, potrzebę gruntownych zmian i reform. Jednocześnie wzrastały wydatki publiczne państwa, a co za tym idzie deficyt budżetowy i zadłużenie. Opinią publiczną wstrząsały wieści o coraz to nowych aferach korupcyjnych, co jeszcze bardziej nadwyrężyło zaufanie do chadecji, pozostającej niepodzielnie przy sterach rządu do lat osiemdziesiątych i wzmagало konieczność przełamania stagnacji politycznej i recesji gospodarczej. Grozy tamtych lat dopełniło porwanie i zamordowanie Alda Mora, premiera rządu włoskiego w latach 1974–1976, który mówił głośno o niebezpieczeństwach wynikających z hegemonistycznych rządów chadecji (por. Gierowski 1999: 584–594). Po 55 dniach przetrzymywania ciało zabitego przez „czerwone brygady” polityka znaleziono 9 maja 1978 roku w bagażniku samochodu w centrum Rzymu.

W obliczu takich napięć społecznych, trudności politycznych i atmosfery grozy, zrozumiąły wydaje się fakt, że towarzyszy temu dziesięcioleciu pewna stagnacja w literaturze włoskiej wynikająca, w pierwszej kolejności, z oczywistego prymatu polityki i postawy zaangażowanej politycznie, a której owocem było przekonanie, że literatura jest zajęciem zbyt „burżuazyjnym”, czyli próżnym i nie mającym żadnej społecznej zasadności. Jak wspomina Renzo Paris: „Pisanie było czynnością, której należało się w czasach rewolty wstydzić. [...] Walka musiała wypełniać wszystkie godziny dnia. Pisanie było świecącą się lampką kontrolną luksusu, przywilejem klasowym” (Paris 1988). Ponadto, dominowały wówczas przede

wszystkim takie formy pisarskie, jak esej oraz powieść eseistyczna, czyli gatunki literackie najbardziej użyteczne w toczących się debatach ideologicznych. Pewne znaczenie dla niejakiemu deficytu powieści w latach siedemdziesiątych miał również wpływ doświadczeń neoawangardy, przede wszystkim ugrupowanie o nazwie *Gruppo 63*, bardziej skłaniającej się ku rozwiązaniom często ekstremalnie eksperymentalnym aniżeli ku tradycyjnym formom narracyjnym (Carnero 2010: 8–9). Rozwijała się więc przede wszystkim proza ideologicznie zaangażowana albo tendencje spod znaku eksperymentalizmu literackiego. Filippo La Porta i Renato Barilli podkreślają, że w latach siedemdziesiątych, dziesięcioleciu stosunkowej ciszy literackiej, powstały jednak dwie niezwykle, ważne i fascynujące powieści, czyli *Corporale (Kapral)* Paola Volponiego (1974) i *Storia (Historia)* Elsy Morante (1974), które w tamtym mało narracyjnym okresie z pewnością przywracały ufność w potrzebę i sens opowiadania historii (La Porta 2003: 10; Barilli 2000: 22). W latach siedemdziesiątych kontynuowało swoją działalność literacką wielu pisarzy aktywnych już w latach sześćdziesiątych i poprzednich dziesięcioleciach, jak na przykład Italo Calvino, Sebastiano Vassalli, Giuseppe Pontiggia, Giovanni Testori, Ottiero Ottieri, Giovanni Arpino, Vincenzo Consolo, Alberto Arbasino, Dacia Maraini, Luigi Malerba czy Giorgio Manganelli. Brakowało natomiast debiutantów (La Porta 2003: 10). Do najważniejszych należy Gianni Celati, który opublikował w 1971 roku swoją pierwszą powieść zatytułowaną *Comiche (Komiczne)*, i który, dla niektórych „młodych pisarzy” z lat osiemdziesiątych, będzie, obok Itala Calvina, bardzo ważnym punktem odniesienia, przede wszystkim jako nauczyciel akademicki ze słynnego Wydziału DAMS Uniwersytetu w Bolonii, mający wśród swoich wychowanków zarówno Palandriego, jak i Tondellego, a także jako autor takich tekstów, jak wspomniane *Comiche*, *Le avventure di Guizzardi (Przygody Guizzardiego)*, 1972), *La banda dei sospiri (Banda westchnień)*, 1976) czy *Lunario del paradiso (Rajski almanach)*, 1978). Celati silnie akcentuje więź ze światem młodych lat siedemdziesiątych, pisząc nowatorskim, niekonwencjonalnym stylem, który bę-

dzie wywierał wielki wpływ na młodych słuchaczy jego kursów, a późniejszych pisarzy. Zwłaszcza powieść *Lunario del paradiso* (*Rajski almanach*) stanowiła dla wielu „młodych pisarzy” lat osiemdziesiątych bezpośredni wzór pisarstwa oderwanego od polityki, charakteryzującego się narracją o wymiarze kolektywnym, z motywem podróży i użyciem młodzieżowego slangu (Petito 2005: 18–19). Ważnym debiutem w latach siedemdziesiątych była także powieść z 1975 roku pod tytułem *We władzy ojca, czyli o wychowaniu pasterza* (*Padre padrone: l'educazione di un pastore*) Gavina Leddy, opublikowana w serii „Franchi narratori” wydawnictwa Feltrinelli, i której adaptacja filmowa braci Tavianich zdobyła w 1977 roku Grand Prix na festiwalu w Cannes. Przy tej okazji należy wspomnieć o samej serii, dość osobliwej w pejzażu literackim tamtej dekady, w której ukazało się na przestrzeni lat 1970–1983 trzydzieści sześć pozycji autorów w większości dziś już zapomnianych lub wręcz anonimowych. Powieści, które ukazywały się w serii „Franchi narratori” opowiadały zwykle – w pierwszoosobowej narracji – historie postaci bytujących na marginesie społecznym, nieprzystosowanych do życia społecznego, uzależnionych od narkotyków i skazanych na przemoc i nadużycie (La Porta 2003: 10; Vadrucci 2010). W 1975 roku debiutuje również Antonio Tabucchi powieścią *Plac włoski* (*Piazza d'Italia*), lecz ze względu na charakter jego twórczości wielu krytyków literackich zalicza go już do młodej generacji następnego dziesięciolecia¹³. Maria Pia Ammirati słusznie zauważa pewną sprzeczność, pisząc, że lata siedemdziesiąte w literaturze włoskiej to okres pustki i jednocześnie natłoku, który tchnął jednak nudą i znudzeniem (Ammirati 1991: 14). Niedoborowi młodych, dobrze zapowiadających się debiutów towarzyszyła nadprodukcja kiepskiej jakości, którą Walter Pedullà określa ironicznie „czasem «obfitości»”:

To czas «obfitości» również dla literatury, począwszy od poezji, która produkuje setki tomów... poprzez prozę... skończywszy na krytyce...

¹³ Por. Carnero 2010; Barilli 2000; Mondello 2004: *Introduzione*; Pedullà 1993; Ammirati 1991; Tani 1990.

społeczeństwo «obfityści», często nudne i senne w polityce, jest – jak się wydaje – takie prawie zawsze w literaturze (Pedullà 1973: 287–288).

W zmianie, która następuje z początkiem lat osiemdziesiątych można widzieć reakcję na tę kryzysową sytuację literatury włoskiej lat siedemdziesiątych. Stagnacja, nuda, brak świeżości, młodości, brak opowieści, marzeń i życia spowodowały pragnienie zmiany, sprawiły, że literatura lat osiemdziesiątych zaprezentuje zupełnie nowy wizerunek. Debiutujących w kolejnym dziesięcioleciu „młodych pisarzy” nie interesuje już ideologia polityczna ani kontestacja społeczna, ani eksperymenty w obrębie języka i struktury literackiej. Nie pociągają już ich tak ważkie kilka lat wcześniej debaty na tematy państwowe ani zaangażowanie w sprawy narodowo-społeczne. Nie mają ochoty zaprzedać literatury na użytek ideologicznych sporów, chcąc tworzyć literaturę, która będzie literaturą i niczym innym, będzie opowiadaniem historii, narracją, ekspresją, tworzeniem mitów, będzie wolna od powiązań, tendencji, obowiązujących tematów, będzie literaturą autonomiczną. Stąd zapewne „młodzi pisarze” lat osiemdziesiątych unikają zaangażowania oraz wzajemnych relacji, nawet pomiędzy sobą, na rzecz całkowitej swobody tworzenia i indywidualnej realizacji własnej nowej literatury.

W przeciwieństwie do większości krytyków Stefano Tani uważa jednakże, że wejście na literacką arenę nowych pisarzy, czyli „młoda literatura” wynikała po prostu z konieczności wymiany pokoleń, a nie ze zmian o charakterze substancjalnym, wskazując na istnienie w latach siedemdziesiątych takich pisarzy, jak: Mario Tobino, Pietro Chiara, Giovanni Arpino, Mario Soldati, Carlo Sgorlon, Michele Prisca, którzy zdołali obronić powieść tradycyjną przed zmasowanym atakiem tendencji awangardowo-eksperymentalnych z jednej strony i zaangażowaniem polityczno-społecznym literatury z drugiej (Tani 1990: 129).

Według Vittoria Spinazzoli natomiast zjawisko „młodych pisarzy” ma swoje źródła także w chęci odnalezienia harmonii z mentalnymi potrzebami czytelników (Spinazzola 1989: 6), czemu z pewnością sprzyjało ożywienie rynku księgarskiego i nowa polityka wydawnictw.

1.2. Polityka wydawnictw a nowe pokolenie

W pojawieniu się na scenie literackiej Włoch nowego pokolenia debiutujących pisarzy niezaprzeczalny udział ma przemysł kulturalny, co w sposób prowokacyjny ujmuje Franco Cordelli: „Gdybym miał dać syntetyczną definicję dominujących tendencji w tych latach, powiedziałbym, że lata sześćdziesiąte były zdominowane przez neoawangardę, lata siedemdziesiąte przez polityczną eseistykę, a lata osiemdziesiąte przez rynek”¹⁴. Spróbujemy przyjrzeć się procesom, które ukształtowały taką ocenę zjawiska „młodych pisarzy”.

Na przełomie lat siedemdziesiątych i osiemdziesiątych włoski rynek wydawniczy przeżywa poważny i postępujący kryzys. Cyfry mówiące o stanie ekonomicznym większych włoskich domów wydawniczych były alarmujące. W istocie wiele z wydawnictw musiało poddać się drastycznym redukcjom, jak Feltrinelli czy Einaudi albo wręcz – by zapobiec upadłości – przejść w posiadanie innych grup kapitałowych, jak Rizzoli, które zostaje sprzedane grupie Fiat. Krytyczna jest też na gruncie rynku księgarskiego recesja samej powieści włoskiej, której udziały w obrotach domów wydawniczych w 1980 roku są rzędu 18% i, pomimo międzynarodowych sukcesów dwóch wielkich powieści włoskich, o których napiszę poniżej, w przeciągu trzech kolejnych lat nadal spadały.

Punktem zwrotnym dla sytuacji włoskiego rynku wydawniczego i dla ożywienia literatury kolejnego dziesięciolecia okazał się narodowy i międzynarodowy sukces powieści Itala Calvina *Jeśli zimową nocą podróżny* (*Se una notte d'inverno un viaggiatore*) opublikowanej w 1979 roku we Włoszech, w 1981 roku w Wielkiej Brytanii i Stanach Zjednoczonych oraz nieoczekiwany, światowy sukces Umberto Eco, którego *Imię róży* (*Il nome della rosa*) ukazało się w 1980 roku we Włoszech, a w 1983 roku w Wielkiej Brytanii i w Stanach Zjednoczonych. Oba wydarzenia stanowiły rodzaj wstrząsu dla włoskiego przemysłu wydawniczego, uśpionego ogólną złą koniunkturą ekonomiczną i kryzysem powieści, koncen-

¹⁴ Cytat powtórzony za D. Pasti: Pasti 1989.

trującego swoje działania głównie na publikowaniu tłumaczeń literatury obcej. Sygnał został odebrany i zinterpretowany jako zmiana wiatrów: sytuacja dojrzała do tego, by wylansować coś nowego. Już wcześniej, w roku wydania *Imienia róży (Il nome della rosa)*, czyli w 1980 roku, dom wydawniczy Feltrinelli zrobił pierwszy krok w tym właśnie kierunku, „wyczuwając, że coś się zmieniało” (Panzeri 1996: 16)¹⁵. Podjął pierwszą próbę prowokacji, wypuszczając na rynek w sprawdzonej już serii wydawniczej „Narratori” powieść *Libertyni inaczej (Altri libertini)* Piera Vittoria Tondellego, która otwierała „Sezione Italiani” poświęconą właśnie debiutantom. Rola Tondellego w promocji wydawniczej młodej literatury kolejnego dziesięciolecia będzie nieoceniona, natomiast wówczas nie przyczynił się on znacząco do zainteresowania wydawnictw młoda literaturą lat osiemdziesiątych.

Wiosną 1980 roku rzecznikiem rozpoczętego już procesu zmian staje się dziennik „Lotta Continua”, gotowy, aby promować za pośrednictwem wywiadów ze znaczącymi pisarzami poprzedniego dziesięciolecia debatę skupioną na rozbudzonym ponownie znaczeniu przyjemności w narracji (Pistelli 2013: 6–7).

Jeszcze tego samego roku Feltrinelli, we wspomnianej serii, wypuścił dwa inne debiuty: poety Giuseppe Contego, który opublikuje swoją pierwszą powieść *Primavera incendiata (Wiosna ogarnięta pożarem)* oraz Antonia Campobassa z powieścią *Nero di Puglia (Apulijski Murzyn)*. Mniejsze domy wydawnicze, pomimo niestabilnej i złej sytuacji, także chcą zaryzykować i zainwestować w rodzimych autorów będących na początku swojej drogi. Wydawnictwo Savelli proponuje powieść Silvii Batisti *Una lunga stagione (Długi sezon)* napisaną całkowicie w dialekcie tokańskim, a parmeńskie wydawnictwo Pillotta patronuje debiutowi Vincenza Pardiniego, który publikuje swój zbiór opowiadań *Volpe bianca (Biały lis)*. Wyścig po młodego debiutanta trwa w kolejnym, 1981 roku, i przyłączają się do niego prawie wszystkie znaczące wydawnictwa (Pistelli 2013: 7).

¹⁵ Słowa Lea Paolazziego, dyrektora wydawniczego Feltrinelli.

Pierwszą, istotną i miarodajną inicjatywą było pokazanie świata przez wydawnictwo Einaudi dwóch młodych, nieznanych pisarzy, odkrytych przez Itala Calvina, a mianowicie Andrei De Carla, który zadebiutował w 1981 roku powieścią *Śmietankowy pociąg (Il treno di panna)* i Daniele Del Giudicego, który w dwa lata później wydaje pierwszą powieść zatytułowaną *Lo stadio di Wimbledon (Stadion Wimbledonu)*. Feltrinelli, z kolei, wskazuje na Claudia Piersantiago, publikując w 1981 roku jego pierwszą powieść *Casa di nessuno (Dom niczyj)*, Mondadori natomiast decyduje się na Alaina Elkanna (*Il tuffo, Skok na główkę*), Rusconi na Massima Griffa (*Futuro anteriore, Czas przyszły dokonany*), a Rizzoli na Gaię De Beaumont (*Collezione privata, Prywatna kolekcja*).

W tym samym czasie rozprzestrzenia się i splata z inicjatywą wydawnictw to, co zostanie określone terminem „efekt-Eco”, a mianowicie przeświadczenie, że dojrzało już we Włoszech nowe i pozbawione uprzedzeń nastawienie do pisarstwa oraz obejmujące niemal wszystkie wydawnictwa przekonanie, że już zbyt długo zaniedbywano młodych pisarzy (Tani 1990: 130). Początkowo „efekt-Eco” oddziałuje w sposób bezpośrednio naśladowniczy: wydawnictwa Mondadori czy Einaudi próbują wypromować debiutanckie powieści profesorów uniwersyteckich. Taki właśnie jest przypadek powieści filozofa Vittoria Saltiniego *Il primo libro di Li Po (Pierwsza książka Li Po, 1981)*, opowiadającej o życiu wielkiego chińskiego poety z XIII wieku, czy książki mediewistki Laury Mancinelli *I dodici abati di Challant (Dwanastu opatów z Challant, 1981)*. Publikacje te nie okazały się jednak trafionym posunięciem strategicznym, ponieważ zbyt schematycznie i dosłownie powielały *casus* Umberta Eco. Faktem jednak jest, iż w pierwszych latach osiemdziesiątych powieść z Historią w tle staje się tendencją uprzywilejowaną, czego przykładem są choćby książki *Il tesoro del Bigatto (Skarb Bigatta)* Giuseppe Pederialego (1980), *La ribelle (Zbuntowana)* Carla Cassoli (1980), *La finzione di Maria (Fikcja Marii)* Fulvia Tomizy (1981), *La principessa e l'antiquario (Księżniczka i antykwarek)* Enza Sicilia-niego (1980), *Le mura del cielo (Mury nieba)* Ferruccio Uliviego (1981) czy *La taverna del doge Loredan (Tawerna doży Loredana)* Alberta On-

gara (1980). Jednakże wspomniany sukces Andrei De Carla oraz fakt, iż łatwiej jest zbudować strategię wydawniczą wokół młodego, nieznanego pisarza aniżeli wokół akademickiego autorytetu, jak również czekająca już od lat na reaktywację retoryka młodości sprawiły, że sukces *Imienia róży* przyczynił się do nagłego boomu młodych debiutujących powieściopisarzy. Publikują pierwsze powieści: Aldo Busi, *Seminario sulla gioventù* (*Seminarium o młodości*) 1984, Adelphi; Roberto Pazzi, *Cercando l'imperatore* (*Szukając cesarza*) 1985, Marietti.

Przy okazji, odszukiwani i przypominani są ci autorzy, którzy publikując swoje pierwsze powieści w mniej łaskawych czasach, a co za tym idzie w mniejszych, nieznanych wydawnictwach, zdążyli się nieco postarzeć. I tak, Antonio Tabucchi przechodzi z wydawnictwa il Saggiatore do wydawnictwa Sellerio, które publikuje w 1983 roku jego *La donna di Porto Pim* (*Kobieta z Porto Pim*), a następnie w 1984 roku *Nokturn indyjski* (*Notturmo indiano*), by ostatecznie zyskać popularności dzięki książce *Piccoli equivoci senza importanza* (*Małe nieznaczące nieporozumienia*) wydanej w 1985 roku przez wydawnictwo Feltrinelli. Natomiast Francesca Duranti po wydaniu dwóch powieści porzuca wydawnictwo La Tartaruga i osiąga sukces po opublikowaniu w 1984 roku powieści *La casa sul lago della luna* (*Dom nad księżycowym jeziorem*) przez wydawnictwo Rizzoli. Ciekawy jest przypadek Stefana Benniego, znanego już dziennikarza i satyryka (*Bar Sport*, 1976, Mondadori), który staje się pełnoprawnym „młodym pisarzem” wraz z przejściem do „stajni młodych” wydawnictwa Feltrinelli i publikacją *Terra!* (*Ziemia!*) w 1983 roku i *Comici spaventati guerrieri* (*Komiczni przerażeni wojownicy*) w 1986 roku (Tani 1990: 130–131). Istotną, stymulującą rolę odgrywało założone w 1983 roku przez Goffreda Fofiego czasopismo „Linea d'ombra”, kierujące uwagę na kwestie nowych form narracyjnych i na nowych pisarzy, tworząc ważne, ponadpokoleniowe powiązania pomiędzy pisarzami.

Zdecydowanie przełomowym jest rok 1985, kiedy przemysł wydawniczy odzyskuje energię i entuzjazm, budując podwaliny pod żywiołowy okres, który miał nadejść. Ten odradzający się zapał

znajduje swoje odbicie w niektórych, zaskakujących danych rynkowych, jak na przykład wzrost dochodów wydawnictw o 75%, wzrost publikowanych tytułów w latach 1985–1990 o 74% czy wzrost liczby czytelników o 50% (Pistelli 2013: 10). Rośnie ponadto liczba czasopism księgarskich („Millelibri”, „L’Indice”, „Wimbledon”, „Leggere”, „La rivista dei libri”) i mnożą się literackie nagrody zastrzeżone dla debiutujących pisarzy, jak np. Premio Calvino, przyznawane przez czasopisma „Linea d’ombra” i „L’Indice”. Powstają nowe księgarnie o eleganckich i wyrafinowanych wnętrzach, a promocję rynku księgarsko-wydawniczego wspomagają coraz liczniejsze salony i targi książki.

W połowie dekady, pomiędzy 1985 a 1986 rokiem, utwierdzają kolejnymi powieściami swoje wcześniejsze wstąpienie na literacką arenę Włoch niektórzy z „młodych pisarzy”. Chodzi o Tondello (Rimini), Del Giudicego (*Atlante occidentale, Zachodni atlas*), Elkanna (Piazza Carignano, Plac Carignano), De Carla (Yucatan) i Busiego (*Vita standard di un venditore di collant, Standardowy żywot sprzedawcy rajstop*). W tym samym roku mają też swój debiut nowi, ciekawie zapowiadający się pisarze: Roberto Pazzi (*Cercando l’imperatore, Szukając cesarza*), Elisabetta Rasy (*La prima estasi, Pierwsza ekstaza*), wspomniani wcześniej oraz Pierluigi Berbotto (*Concerto Rosso, Czerwony koncert*), Marco Lodoli (*Diario di un millenio che fugge, Dziennik tysiąclecia, które ucieka*), Marco Bacci (*Pattinatore, Łyżwiarz*), Marisa Volpi (*Il maestro della betulla, Mistrz brzoźowy*), Marco Papa (*Le birre sonnambule, Lunatykujące piwa*).

Ten przypływ energii i optymizm domów wydawniczych związany jest z kolejnymi światowymi sukcesami *Imienia róży*. Po Prix Médicis w Paryżu w 1981 roku i zajęciu pierwszego miejsca w rankingu najlepiej sprzedawanych książek w Stanach Zjednoczonych w 1983 roku, Umberto Eco zaproszony zostaje na wykłady do najważniejszych uniwersytetów w Ameryce i w Europie. Czasopismo „Newsweek” poświęca pisarzowi okładkę, a w 1986 roku powieść zostaje zekranizowana przez wybitnego reżysera francuskiego Jeana-Jacques’a Annauda. Sukces filmu przyczynia się do kolejnego wzrostu sprzedaży książki Eco, która staje się swoistym *casusem*

dwudziestowiecznej literatury, który odbije się podwójnym skutkiem na polu literatury włoskiej: po pierwsze wzrostem tłumaczeń twórczości pisarzy już uznanych oraz zainteresowaniem dla młodych debiutujących wówczas pisarzy (Pistelli 2013: 11).

I wreszcie, niezwykle ważnym momentem dla młodej prozy w tamtych latach są zbliżające się w 1985 roku Targi Książki we Frankfurcie. W interesie przemysłu wydawniczego było stworzenie nowego produktu wystawienniczego, nowej tendencji, ruchu, ugrupowania literackiego, zdolnego przyciągnąć uwagę i, po prostu, sprzedać się. Marketing i sztuka idą w parze – znak czasu. Zaczyna się wówczas, latem 1985 roku, w prasie i w telewizji kampania promocyjna grupy autorów ze świeżym, nowym logo „młodzi pisarze”, sankcjonując niejako istnienie nowego zjawiska w literaturze włoskiej. W ten sposób, dzięki działaniom marketingowym i w zgodzie z racjami natury handlowej konstytuuje się nowa drużyna pisarska, która z początkiem lat osiemdziesiątych przyczyniła się do odrodzenia powieści we Włoszech¹⁶. Wielka rola, którą się im przypisuje, polegała na „przywróceniu godności” prozie włoskiej poprzez wymknięcie się „potrójnemu impasowi, który ją warunkował, tj. nieczytelności prozy neoawangardowej i eksperymentalnej, oczywistości na powrót odkurzonej prozy realistycznej, ciężkości lub pustce prozy czysto konsumpcyjnej” (Mancorda 1996: 908). Zwycięstwo powieści włoskiej na niemieckiej ziemi osiąga swój szczyt przy okazji kolejnej edycji targów, w 1988 roku, kiedy Włochom jako honorowemu gościowi zostaje poświęcony cały pawilon, a z wydarzeniem skorelowana jest promocja drugiej powieści Umberto Eco *Wahadło Foucault*. Claudio Altarocca wspomina euforyczny klimat tamtych targów:

To być może dlatego, że Włochy są w tym roku bohaterem: mają swój pawilon gęsto udekorowany wystawami. To być może dlatego, że za granicą spoglądają na nas z ufnością, która trochę wprawia w zakłopotanie, trochę wzrusza, tak jakbyśmy mieli magiczne pomysły na to, jak

¹⁶ Krytycy i historycy literatury wydają się co do tej opinii zgodni. Por. Carnero 2010: 9.

wymyślić na nowo rynek. Faktem jest, że, jeśli chodzi o książkę, Włochy są teraz modne. [...]. Zagraniczni wydawcy spostrzegają, że wiele z naszej produkcji, zwłaszcza prozy, podoba się ich publiczności. [...]. Jest to zainteresowanie uzasadnione i szerokie. Jego obiektem są przede wszystkim młodzi pisarze. Ci z ekipy Feltrinelli na przykład (Tabucchi, Capriolo, Manfredi, Celati). Albo Andrea De Carlo, Daniele Del Giudice, Roberto Pazzi, Raffaele Nigro i wielu innych (Altarocca 1988).

Dlatego, po roku 1985, kiedy stało się jasne, że uformowanie grupy z logo „młodzi pisarze” jest dla wszystkich, zarówno dla samych autorów, dla wydawnictw, jak i dla krytyków korzystne, by nie użyć słowa opłacalne, mamy do czynienia z drugą, zintensyfikowaną falą zainteresowania twórczością debiutancką (Tani 1990: 135). Idąc za przykładem Einaudi, wiele domów wydawniczych we współpracy z wybranym autorytetem literackim chce patronować młodym autorom. I tak, Mondadori przy pomocy Cesare Garbolego lansuje Vincenza Pardiniego (*Il racconto della Luna, Opowieść Księżyca*, 1987), Longanesi dzięki Pietrowi Citatiemu odkrywa Martę Morazzoni (*La ragazza col turbante, Dziewczyna w turbanie*, 1986), Lavoro Editoriale publikuje drugą powieść Claudia Piersantiego (*Charles*, 1986) z prezentacją autorstwa Goffreda Fofiego, Franco Cesati Editore wydaje powieść Roberta Barboliniego *La gabbia a pagoda (Klatka w kształcie pagody)* z 1986 roku, z wprowadzeniem Giovanniego Arpina. W przypadku gdy brakuje mentorów, wprowadzeniem na rynek młodych autorów i ich nowych książek zajmuje się reklama, za pomocą której, na przykład Garzanti lansuje w 1986 roku Enrica Palandriego (*Le pietre e il sale, Kamienie i sól*), a Marsilio otwiera nową serię, nacechowaną młodzieżową retoryką, w której publikuje w 1987 roku powieść pisarki Cinzii Tani *Sognando California (Śniąc o Kalifornii)* oraz *Assassini di carta (Zabójcy z papieru)* Marca Neirottiego z 1987 roku.

Jednakże w drugiej połowie dziesięciolecia w poszukiwaniu nowych talentów wśród debiutujących pisarzy oraz w stałym promowaniu „nowego pisarstwa” największe znaczenie będą miały dwa małe wydawnictwa, to znaczy Il Lavoro Editoriale z Ankony,

które przekształci się później w Transeuropę, oraz wydawnictwo Theoria z Rzymu. Na ich łamach ukazały się dziesiątki debiutanckich powieści, oraz, pod koniec lat osiemdziesiątych i przez całe lata dziewięćdziesiąte, bardzo liczne antologie, poświęcone „młodym pisarzom”, do czego jeszcze w dalszej części powrócimy.

Trzeba pamiętać, że rola wydawnictw nie kończy się na opublikowaniu debiutanckiej czy kolejnej powieści młodego autora. W latach osiemdziesiątych można zaobserwować ciągle udoskonalanie się technik procesu wydawniczego, we współpracy z mediami i organami premiującymi, sprowadzającego się do jednej wielkiej akcji promocyjnej, począwszy od zapowiedzi wychodzącej książki młodego pisarza w zaprzyjaźnionym lub wręcz kontrolowanym tygodniku, poprzez reklamę wkrótce mającej się ukazać nowości w dziennikach związanych z wydawcą, recenzje w prasie należącej do grupy wydawniczej lub zaprzyjaźnionej, wywiady telewizyjne, nagrodę literacką proporcjonalną do wagi samego domu wydawniczego. Młoda powieść włoska staje się tym samym poligonem dla działów promocji i marketingu domów wydawniczych, coraz to bardziej w swoich działaniach wyrafinowanych, różnorodnych i agresywnych. Wydawnictwa kreują rozpoznawalne produkty, które są przez nie na wszystkich poziomach kontrolowane, od reklamy po dystrybucję. Jeśli na początku lat osiemdziesiątych mówiło się o „efekcie-Eco” to teraz, po koniec dziesięciolecia, mamy do czynienia z „efektem-młodzi pisarze”, z którego korzystają również małe wydawnictwa. Wspomniana Theoria odnosi sukces dzięki powieści *Dario di un millenio che fugge* (Dziennik tysiąclecia, które ucieka) Marca Lodolego z 1986 roku, a wydawnictwo Sellerio w tym samym roku odkrywa *L'apologo del giudice bandito* (Przypowieść wygnanego sędziego) Sergia Atzeniego (Tani 1990: 132–134). Wydawanie powieści młodych debiutujących pisarzy stało się ważne dla wydawnictw, zarówno tych dużych, jak i tych małych. Same wydawnictwa z kolei, zmieniając się w wielkie wielofunkcyjne systemy, które proces wydawania otoczyły ciasnym kręgiem działań marketingowych, traktując książkę jak produkt, wywarły niebagatelny wpływ na wyłonienie się w latach osiemdziesiątych „młodych

pisarzy”. Częściowo zmienia się także figura samego pisarza albo przynajmniej jego zewnętrzny wizerunek; odchodzi stereotyp intelektualisty zaangażowanego ideologicznie, prowadzącego odosobnione życie, niechętnego albo wręcz wrogo nastawionego do pokazywania się innym, ustępując miejsca pisarzowi, który jest dzieckiem społeczeństwa wizerunku, gotowego do podejmowania dyskusji na różnorakie tematy w programach radiowych i telewizyjnych, w gazetach i wielkonakładowych czasopismach (Pistelli 2013: 22). Trafnie ujmuje ten proces Giancarlo Ferretti badający zagadnienie powiązania literatury z mechanizmami rynkowymi:

W latach osiemdziesiątych i dziewięćdziesiątych obserwuje się więc wzrastającą rolę mass mediów, od prasy do telewizji, do reklamy, w kreowaniu i uwypuklaniu *casusów* mniej lub bardziej efemerycznych, w nadawaniu pisarzom, którzy odnieśli sukces rangi *osobowości*, i w angażowaniu ich w lansowanie w serwisach informacyjnych, wywiadach i artykułach na pierwszych stronach. [...] W szczególności jednak *osobowość* stworzona przez mass media poprzez uwypuklenie jej prywatnej i publicznej biografii, jej intelektualnego prestiżu realnego i rzekomego (najlepiej pozaliterackiego) oraz jej sukcesu stale nakłada się na tekst, niemal go przysłaniając lub niemal stanowiąc rodzaj grubego *filtru*, który mistyfikuje i zawadza krytykowi, a także, przede wszystkim czytelnikowi (Ferretti 1994: 314–315).

Zjawisko kreowania „młodych pisarzy” jest więc na tyle wyraziste i chwilami natarczywe, iż budzi pewne wątpliwości już w latach osiemdziesiątych wśród twórców starszego pokolenia. Ich wyrazicielem jest Giorgio Manganelli, który w dość gorzkich słowach orzeka: „Zauważałbym sytuację dużego niebezpieczeństwa. Dziś to wydawcy robią literaturę. W gruncie rzeczy, powiedzmy sobie szczerze, kto wymyślił kategorię «młodych pisarzy»? Oni. Potrzebują sponsoringu, pomysłów, potrzebują zagwarantować sobie natychmiastową sprzedaż. I tak rodzą się operacje pozbawione uprzedzeń” (Manganelli 1986). O ile, w istocie, logo „młodzi pisarze” staje się w pewnym momencie bardzo komercyjne i dzięki temu wykorzystywane, z jednej strony, przez domy wydawnicze do

podwyższania wpływów płynących z wylansowania nowego produktu, z drugiej zaś przez pisarzy o miernych talentach do zaprezentowania się na rynku, to byłoby jednak, jak zauważa Maurizio Pistelli (2013: 26) bardzo dużym ograniczeniem i wręcz uogólnieniem uznać, że cała proza młodych debiutantów była jedynie skutkiem mody, korzystnej koniunktury i zjawiskiem wyłącznie wydawniczym, jak oceniała ją, dość niesprawiedliwie, pewna część krytyków. Do nich należy dla przykładu Carlo Bo (Bo 1988), Guido Almansi czy Guido Guglielmi (Sereni 1989), zarzucający „młodym pisarzom” brak talentu narracyjnego, głębi, wewnętrznej konieczności pisania, dzięki której powstają książki „niezbędne” (Bo 1988). Podobną opinię, aczkolwiek mniej krzywdzącą w stosunku do debiutujących prozaików z lat osiemdziesiątych, wygłasza w swojej książce historyk literatury Stefano Tani, podkreślając wagę rynku wydawniczego dla rozwoju młodego pisarstwa, ale zwracając również uwagę na jego niezmierną różnorodność twórczą wyznaczającą cezurę pomiędzy burzliwymi latami siedemdziesiątymi i konsumpcyjnymi latami osiemdziesiątymi (Tani 1990: 8). Podobne, wrogie i krzywdzące opinie krytyki były, zdaniem Pistelliego (2013: 27–28), spowodowane stosowaniem niewłaściwych, zbyt tradycyjnych parametrów, narzędzi teoretycznych, które nie były już wystarczające do interpretacji współczesnych powieści, osadzonych już nie tylko i wyłącznie na matrycy literatury, ale zasilanych innymi gałęziami kultury: kinem, muzyką, sztuką wizualną, komiksem, z wszystkimi wynikającymi z tego kontaminacjami kodów, języka i obrazów; powieści, innymi słowy, zmierzającej w kierunku literatury postmodernistycznej.

W istocie, owa niehomogeniczność, a także spektakularność, fragmentaryczność, mieszanie gatunków literackich, odwoływanie się do różnych rejestrów językowych, traktowanie jako równoprawnych wzorów wywodzących się z kultury wysokiej i niskiej, relatywizacja wartości, podejmowanie dialogu z kulturą masową, mass mediami i nowymi technikami komputerowymi, to niektóre z cech młodej, wkraczającej w lata osiemdziesiąte, literatury, wpisującej się w bardzo szeroki kontekst postmodernizmu.

1.3. Postmodernizm

Postmodernizm jest zjawiskiem, którego wyjaśnienie zajmuje już wiele półek bibliotecznych wielu dyscyplin i wydaje się, że w jego definicję wpisuje się niemożliwość podania wyczerpującego i jednoznacznego opisu, że jest jakby ze swojej natury umykający klarownej i sztywnej definicji, „płynny”. Ryszard Nycz w przedmowie do antologii przekładów najbardziej znaczących tekstów o postmodernizmie napisał, że postmodernistyczny dyskurs cechuje: „heterogenia przedmiotowo-pojęciowa oraz jawnie inter- czy pozadyscyplinarne usytuowanie” (Nycz 1998: 8). Polimorficzny, relatywizujący, nieciągły, skłaniający się ku cytatom, trawestacjom, pastiszom, realizujący się w grach, kolażach, labiryntach, fragmentach, obejmujący swym zasięgiem gro dziedzin naszego życia: od architektury począwszy (również w ujęciu chronologicznym), po sztukę, filozofię, literaturę, teatr, kino. Chociaż wydaje się „duchem czasów” albo może lepiej, „poetyką” przedstawiania w terażniejszości¹⁷, wciąż umyka zamkniętemu, kompletnemu opisowi. Do pierwszych jej interpretatorów należy Charles Jencks, historyk architektury, publikujący w 1977 roku pozycję *The Language of Post-Modern Architecture* (Jencks 1977), w której poddaje analizie charakterystyczne dla postmodernizmu zjawisko odchodzenia od stylistyki i racjonalności architektury modernistycznej, przyczyniając się jednocześnie do upowszechnienia tego terminu i sposobu rozumienia samego zjawiska w odniesieniu do form architektonicznych jako ciągłej gry, napięcia pomiędzy tradycją a innowacją. Stworzony przez niego koncept podwójnego kodowania stylistycznego, czyli kodu modernistycznego zakłóconego innym kodem stylistycznym, będzie miał także zastosowanie w teorii literatury postmodernistycznej (Ceserani 2002: 196–197). Jencks w swojej książce poświęca wiele miejsca włoskiemu architektowi Paolowi Portoghesiemu, który w 1980 roku zorganizuje w Wenecji I Biennale architektury. Jak zauważa Hanna Serkowska, to właśnie poprzez architekturę postmodernizm prze-

¹⁷ Według niektórych epoką już zakończoną. Por. Luperini 2008.

nika do Włoch (Serkowska 2003b: 182). Dalej, w sposób istotny na ujmowanie pojęcia postmodernizmu wpłynął francuski filozof Jean-François Lyotard, który w książce *Kondycja ponowoczesna (La condition postmoderne)* z 1979 roku definiuje nową sytuację wiedzy we współczesnym społeczeństwie, zdominowanym przez techniki informatyczne, a przede wszystkim odchodzącym od modernistycznych „wielkich narracji” o świecie dających jego globalną, całościową wizję, będących opowieściami o postępującej emancypacji rozumu i wolności. Lyotard wyróżnia dwa rodzaje tych opowieści. Pierwsza z nich to „opowieść wolnościowa” postulująca wyzwolenie, przywrócenie wolności, emancypację, której podmiotem jest często grupa, narodowość, lud (np. Wielka Rewolucja Francuska), a druga „opowieść spekulatywna” odwołuje się do Hegłowskiego Ducha dążącego do wyzwalania się. Obie „wielkie narracje”, były dyskursami uprawomocniającymi instytucje i praktyki społeczno-polityczne. Postmodernizm natomiast to czas „małych narracji” („mikronarracji”), czyli takiego rozumienia i interpretowania świata, które dopuszcza pluralizm wizji, indywidualne racje i własny ogląd rzeczywistości, decentralizację punktów widzenia, tolerancję, wielość ideologii i wyznawanych wartości, subiektywizm i relatywizm. Traci rację bytu nawet pojęcie prawdy w ogóle. Istnieje wiele różnych „prawd”, a raczej możliwości działania, które mogą swobodnie funkcjonować obok siebie, nawet jeśli się wykluczają. Dyskurs postmodernistyczny pozwolił na dojście do głosu jednostkom i racjom wcześniej pominiętym, zmarginalizowanym: różnym „inym”, odmiennym, słabym, mniejszym.

Bardzo ważną pracą, próbą „ujęcia «logiki» przemian zachodzących w rozmaitych sferach życia społecznego i kultury w proste formuły” (Nycz 1989: 13) jest esej *Postmodernizm, or The Cultural Logic of Late Capitalism (Postmodernizm, czyli logika kulturowa późnego kapitalizmu)* z 1989 roku Federica Jamesona, którego zdaniem, relatywizujący wszystko postmodernizm jest skutkiem objęcia sfery kultury przez rozwijający się międzynarodowy kapitalizm. Będąc kategorią historyczną uzależnioną od przemian ekonomiczno-politycznych, stanowi ostatni etap późnego kapitalizmu. Odmien-

nie postrzega postmodernizm włoski filozof Gianni Vattimo, który w dziełach *Il pensiero debole* (*Myśl słaba*) z 1983 roku i *Koniec nowoczesności* (*La fine della modernità*) z 1985 roku formułuje myśl o końcu „mocnego” odczuwania bytu i historii, końcu wielkich i silnych koncepcji mających na celu całościowe zrozumienie i interpretację świata. Postmodernizm to koniec „mocnej myśli”, która w ujęciu filozofa oznaczała myśl dążącą do reprezentowania prawdy, jedności i całości. Przejście od modernizmu do postmodernizmu jest przejściem od „mocnej myśli” do „myśli słabej”, końcem postrzegania i opowiadania Historii w sposób jednoznaczny i totalitarny na rzecz pluralistycznej, demokratycznej i tolerancyjnej wizji dziejów i człowieka, przekładając się na osłabienie wielkich systemów w różnych dziedzinach życia: polityce, etyce, kulturze.

Pozostaniemy we Włoszech. Na początku lat osiemdziesiątych postmodernizm odbił się echem w różnych środowiskach artystyczno-kulturalnych: wspomniany Paolo Portoghesi w architekturze, w sztuce Transavanguardia, pojęcie stworzone przez A. Bonita Olivę (*Oliva* 1981), w literaturze *Imię róży* Umberta Eco, by wymienić kilka przykładów. Stanowił ponadto bardzo ważny temat polemik i rozważań teoretycznych w kręgach intelektualnych, budząc niechęć na obszarze kultury oficjalnej widzącej w postmodernizmie opozycję i pewną „dekadencję” modernizmu, co można stwierdzić, sądząc po sposobie, w jaki został przetłumaczony tytuł książki Davida Harvey’a *The condition of postmodernity* (*Kondycja postmodernizmu*) – *La crisi della modernità* (*Kryzys modernizmu*), chociaż angielski socjolog stara się badać transformacje zachodzące w urbanistyce i pejzażu, zachowując postawę neutralną i obiektywną, nie wartościując i nie traktując obserwowanych zmian w kategorii kryzysu. Debata, jaka przetoczyła się przez Włochy w latach osiemdziesiątych opisuje w swojej książce Monica Jansen (*Jansen* 2002). Holenderska badaczka zajmuje się między innymi reakcją włoskich krytyków i historyków literatury oraz samej literatury włoskiej lat osiemdziesiątych na postmodernizm. Jak pokazuje w swojej publikacji, również badania nad literaturą zostały wprzęgnięte w dyskusję o „końcu historii”, czyli – w kontekście literatury włoskiej –

o końcu historiografii według modelu De Sanctisa. I tak, Remo Ceserani w swojej książce *Raccontare il postmoderno (Opowiedzieć postmodernizm)* (Ceserani 1997) wyraża opinię, że rekonstrukcja przeszłości jest niezwykle istotna zwłaszcza w okresie, w którym wiele ideologii, dekonstruując prawa, struktury i metody poznania charakterystyczne dla nauk humanistycznych, odbiera przeszłości jej znaczenie, aczkolwiek narzędzia współczesnego historyka, według Ceseraniego, nie mogą wywodzić się z historycyzmu dialektycznego. Dzisiaj, jak sądzi włoski badacz, konieczne jest podejście dwojake: z jednej strony, świadome wielkiej przemiany historycznej końca modernizmu, a z drugiej krytycznie interpretujące sprzeczności wewnątrz samego postmodernizmu. Również Giulio Ferroni krytykuje idealistyczny model przedstawiony w słynnym dziewiętnastowiecznym dziele *Storia della letteratura italiana (Historia literatury włoskiej)* Francesca De Sanctisa, podzielając zdanie Gianniego Vattima, że należy napisać „historię konfliktową”, która pokazywałaby zarówno modele dominujące, jak i siły opozycyjne. Natomiast według Alberta Asora Rosy, w historii literatury włoskiej w postmodernistycznym ujęciu prymat wiedzie wielotomowa, polimorficzna, tworzona przez wielu autorów, a przez niego samego redagowana *Letteratura italiana (Literatura włoska)* (Asor Rosa 1982). Już we wstępie do pierwszego tomu włoski krytyk i historyk literatury odżegnuje się od linearnego i narodowościowego historyzmu De Sanctisa na rzecz regionalności, otwartości i rezygnacji z hierarchiczności. Jego zdaniem, możliwe jest istnienie dużej liczby różnych historii literatury, co nie ogranicza ich zdolności do krytycznego osądu. Istotną kwestią sporną wśród włoskich krytyków jest periodyzacja, włącznie z umiejscowieniem w czasie samego przełomu postmodernistycznego, oraz kanony literackie. Remo Ceserani na łamach „L’asino d’oro” i „Allegoria” w latach 1991–1993 zachęca innych krytyków do rewizji wszystkich uprzednich, zastanych rozróżnień i podziałów. Według niego, nowa sytuacja kulturowa cechuje się spadkiem znaczenia silnych i jednoczących systemów ideologicznych, włączeniem w nasze społeczeństwa wielu wzorów z różnych kultur, pluralnością i wielością perspektyw i metod. W związku z tym należy porzucić dążenie do całościowych koncep-

cji, spójnych poetyk i jednolitych stylów na rzecz poszukiwania śladów przeszczepiania i hybrydyzacji wzorów kulturowych oraz poetyk „metysów”. Stąd Ceserani wywodzi swoją zasadniczą myśl przewodnią dotyczącą rewizji kanonów literackich polegającą na odejściu od zwyczaju odgórnego ustalania tendencji i stylów, w zamian za podniesienie znaczenia dostosowania kanonu do danej szkoły w zakresie tematycznym oraz stosowanie kanonów otwartych, czyli interkulturowych, „międzyjęzykowych” i „międzystylowych”. W odpowiedzi na te propozycje Romano Luperini i Giulio Ferroni, kolejno, pierwszy w książce *Lezioni sul postmoderno (Lekcje o postmodernizmie)* (Luperini 1997: 12), a drugi na łamach „L’asino d’oro” (Ferroni 1992: 166–171) przesuwały akcenty polemiki w stronę opinii, jaką Ceserani wygłasza na temat przemian historycznych ostatnich dziesięcioleci i umiejscowienia w latach pięćdziesiątych przełomu postmodernistycznego, nie zgadzając się jednakże z jego oceną nowej epoki i propozycjami dotyczącymi kanonu. Zarówno Luperini, jak i Ferroni oskarżają Ceseraniego o historycyzm rodem z De Sanctisa w ujmowaniu postmodernizmu jako kolejnego epokowego przełomu (Jansen 2002: 174–185). Postmodernizm przyjmowany był więc przez włoskich krytyków z pewną powściągliwością i niechęcią, co Hanna Serkowska wiąże z trwałością myśli Croceańskiej. Jego recepcję polska badaczka, odwołując się do Baumanowskiej metafory tłumaczy i prawodawców, przyrównuje do strategii obieranej przez tych pierwszych, czyli interpretatorów historii, a nie jej twórców (Serkowska 2003b: 196–197).

Dyskusje krytyków włoskich zbliżają się również do problemu sytuacji współczesnej literatury włoskiej. W 1986 roku Remo Ceserani w redagowanym przez siebie piśmie „Rassegna di narrativa”, wygłasza dość pesymistyczną ocenę młodej literatury włoskiej, podzielając opinię Ferroniego o wyczerpaniu się awangardy oraz poglądy Goffreda Fofiego, który w piśmie „Linea d’ombra” porównuje teraźniejszość do epoki frywolności i rokoka. W 1990 roku Ceserani zastanawia się, czy historyczna powieść postmodernistyczna oznacza narodziny rodzimej literatury postmodernistycznej. Utopia literacka spod znaku postmodernizmu, której Ceserani

oczekuje, to literatura zbiegająca się z nową sytuacją kulturową, pozbawioną totalnych wizji świata, stosująca nowe środki wyrazu i produkcji literackiej sprzyjające intertekstualności, operacjom parodystycznym i recyklingowi form i treści. Cechy nowej literatury opisuje razem z Lidią De Federicis w książce *Il materiale e l'immaginario (Materiał i wyobrażenia)* (Ceserani, De Federicis, 1989), wskazując na metanarrację, repliki i odwrócenia tradycji. Zdaniem autorów, istotnym aspektem przemiany literatury we Włoszech, jest, między innymi, „ekspresjonizm” rozumiany zarówno jako wyładowanie doświadczenia życiowego, jak i swoista materia języka. W istocie, w latach osiemdziesiątych literatura włoska nasycona jest różnego rodzaju przejawami ekspresjonizmu, zarówno w języku przepelnionym ekscesami, przesadą, jak i w hiperliterackich tekstach. Bezprecedensowa przemiana kulturowa, której byliśmy świadkami, dokonuje się za sprawą narzędzi technologicznych, czego jednak, jak wyjaśniają autorzy, nie należy utożsamiać z postmodernizmem. Jego sednem jest pozwolenie na nowy stosunek do tradycji, z której można czerpać w sposób absolutnie dowolny, niekontrolowany i bezkrytyczny. Cechą dominującą kultury postmodernistycznej jest ciągła obecność „już widzianego” i „już czytanego” opracowanych wszakże na dwa możliwe sposoby: ekspresjonistyczny, czyli dziejący się w obrębie języka i stylu albo tematyczny (Jansen 2002: 186–188). Właśnie pomiędzy tymi dwiema możliwymi ścieżkami realizacji postmodernizmu – eksperymentalną, „awangardową”, nastawioną na język, z jednej strony, a „tradycyjną”, mimetyczną, nastawioną na poznanie i odbicie rzeczywistości z drugiej – toczy się spór wśród niektórych krytyków. Czy z racji swojej historii i natury swojego pisarstwa, głębokich korzeni realistycznych, lecz jednocześnie silnej skłonności do eksperymentowania włoski postmodernizm będzie bardziej oschły i intelektualny, czyli idący w kierunku formalizmu językowego, czy przyjemny i zaangażowany, nakierowany więc na poznanie i odbicie świata?¹⁸

¹⁸ Chociaż amerykański krytyk i teoretyk literatury John Barth twierdzi, że idealna powieść postmodernistyczna powinna wykraczać poza diatryby realizmu

Pytanie, które nurtuje teoretyków, krytyków i historyków literatury to również kwestia rdzenności postmodernizmu we Włoszech: na ile albo czy w ogóle postmodernizm jest rodzimy, i czy, ponadto, może stanowić „towar eksportowy” Włochów (międzynarodowy sukces *Imienia róży* Umberto Eco), czy może mamy tu do czynienia z kolejnym obcym wpływem, który zakorzenił się w obrębie kultury włoskiej. Pojawiają się również wątpliwości, czy w ogóle istnieje postmodernizm w literaturze włoskiej?¹⁹ Monika Jansen, za Giuliem Ferronim, rozróżnia dwie jego realizacje: postmodernizm „kulturalny”, „wysoki”, dla którego literackość jest naczelną wartością, a którego przedstawicielem jest Umberto Eco, oraz postmodernizm „bezpośredni” oznaczający całkowite zanurzenie w przestrzeni pozaliterackiej, w sposób, w jaki to czyni Pier Vittorio Tondelli (Jansen 2002: 218).

Jak wcześniej pisałam, momentem przełomowym dla literatury postmodernistycznej we Włoszech była publikacja dwóch powieści: w 1979 roku metapowieści Itala Calvina *Jeśli zimową nocą podróżny* łączącej różne elementy postmodernizmu formalnego: fragmentaryczność, przypadkowość, kolaż gatunkowy, oraz w 1980 roku świadomie postmodernistycznej powieści *Imię róży* Umberta Eco, która, w ocenie wielu badaczy, rozpoczyna epokę włoskiego postmodernizmu²⁰. Przełomowa rola dzieła Eco nie polegała jedynie na stworzeniu książki, odpowiadającej najświeższym tendencjom: recyklingowi, pluralizmowi i dowolności, realizujących się tutaj z odwołaniem i ponownym wykorzystaniem tradycyjnych form i motywów, z wymieszaniem gatunków, z powrotem do historii i stworzeniem nowej formuły gatunku, z zestawieniem elementów wysokich obok niskich. Znaczenie tej powieści nie ogranicza się także do rozwoju gatunku powieści kryminalnej we Włoszech i do

i irrealizmu, nastawienia tylko na formę i nastawienia tylko na treść, literatury purystycznej i zaangażowanej, elitarnej i masowej. Patrz Barth 1984: 86–98.

¹⁹ Por. Mancorda 1987; Luti 1992; Forgacs 1990; Hallamore 1996; Cannon 1989; La Porta 2003; Benedetti 1998; Tani 1990; za: Jansen 2002: 209–220.

²⁰ Por. Fokkema 1997; Ceserani 1997; Zaccaria 1984: 24–36.

wprowadzenia na szeroką skalę schematu bestselleru w stylu amerykańskim. *Imię róży* idzie znacznie dalej: wykracza poza postmodernistyczną nowatorskość formalną czy treściową i wprowadza literaturę na obszar nowego funkcjonowania, które będzie miało olbrzymie znaczenie dla nowej powieści, nie tylko postmodernistycznej, w ostatnich dziesięcioleciach dwudziestego wieku. Umberto Eco udaje się, z olbrzymim powodzeniem zresztą, sprzęgnąć awangardę z konsumpcjonizmem, czyli najnowsze tendencje kulturowe i intelektualne z kulturą masową. Stworzył powieść nowatorską, intelektualną, profesorską, a jednocześnie przeznaczoną do masowej konsumpcji i przede wszystkim do rozrywki przeciętnego człowieka, powieść, która z czasem stała się medialnym produktem, wydarzeniem, „efektem-Eco”, o którego wydawniczych konsekwencjach i wpływie na rozwój młodego pisarstwa włoskiego była mowa wcześniej (Jansen 2002: 20–27).

Dla młodego pokolenia pisarzy debiutującego w latach osiemdziesiątych *Imię róży*, a w szczególności dopisane do niej *Dopiski (Postille)* (Eco 1984) są źródłem i instruktażem technik postmodernizmu amerykańskiego, czyli assemblage’u, cytatu i ironicznego dyktansu. „Idealna powieść postmodernistyczna – pisze Eco – powinna wykraczać poza polemikę pomiędzy realizmem i irrealizmem, formalizmem i «treściowością», literaturą czystą i literaturą zaangażowaną, prozą elitarną i prozą dla mas” (Eco 1984: 40). Podobnie do wcześniej cytowanego Giulia Ferroniego, w odniesieniu do nurtu postmodernistycznego S. Tani wyróżnia dwie linie rozwoju młodego pisarstwa: postmodernistyczną i minimalistyczną rozwijającą się przede wszystkim wśród pisarzy drugiej fali lat osiemdziesiątych, czyli po Targach Książki we Frankfurcie w 1985 roku. Zbiegają się one, w dużej mierze, z proponowanym przez Ferroniego podziałem na postmodernizm „kulturalny” i postmodernizm „bezpośredni”. Pierwszy z nich wchodzi w dialog z neoawangardą lat sześćdziesiątych, negując jej antypowieść i eksperymenty formalne, szukając natomiast powrotu do fabuły, dialogowości, mimetyczności w powieści. Postmodernizm „kulturalny” jest zatem powrotem do tradycji, jej powtórzeniem, przeróbką, cytatem, i jako taki ma dwóch

ojców w osobie już wspomnianych Umberta Eco oraz Itala Calvina. Drugi natomiast, postmodernizm „bezpośredni”, wyraża silną potrzebę nawiązania relacji z doświadczeniem osobistym i społecznym. Jest bardziej nastawiony na rzeczywistość pozaliteracką i mógłby być kontynuacją zaangażowania społecznego literatury, w odróżnieniu od zaangażowania językowego, bardziej charakterystycznego dla postmodernizmu „kulturalnego”. Z tej perspektywy postmodernizm „kulturalny” zdaje się kontynuować eksperymentalny spadek neoawangardy, a postmodernizm „bezpośredni” jest – jak się wydaje – całkowitym z nim zerwaniem (Jansen 2002: 27–34).

Postmodernizm w latach osiemdziesiątych we Włoszech przejawia się zatem przede wszystkim poprzez kryzys będący reakcją wobec dominującej w literaturze linii neoawangardowej i eksperymentalnej oraz poprzez nowy stosunek do przemysłu wydawniczego, z wykorzystaniem wszelkich dostępnych w epoce postindustrialnej technik. Fragmentaryczność, powrót do kombinatoryczności w stylu Calvina, stosowanej jako wybieg stylistyczny i jako potwierdzenie nieskończonych możliwości rozwijania i wikłania wymyślonej historii, to niektóre z cech wypracowanych przez literaturę włoską w trakcie lat osiemdziesiątych. Jednak wśród młodych pisarzy debiutujących w tym dziesięcioleciu najpełniejszym wyrazicielem nowej epoki był Pier Vittorio Tondelli, który prawie w tym samym momencie co Calvino i Eco uchwycił poetykę postmodernizmu. Już w *Libertynach inaczej (Altri libertini)*, powieści skomponowanej z epizodów (fragmentów), zaznacza się wiele postmodernistycznych, a także znamienych dla tego pisarza cech, jak na przykład poetyka fragmentu, o której pisze Fulvio Panzeri (Panzeri 2001: 291–297), stylistyczny i językowy kolaż, prowincjonalność²¹, cytowania i odniesienia do innych autorów współczesnych, wprowadzanie tak typowych dla „małych narracji” podmiotów, jak różni zmarginalizowani „inni”: narkomani, homoseksualiści, bezdomni. Tondelli, ponadto, wplata materiały o różnej proveniencji: intertekstualne

²¹ Sam Tondelli określa swoją prozę jako „literaturę, która opowiada o prowincji”. Patrz Tondelli 2005: 1015.

odniesienia do muzyki, radia czy innych tekstów kultury młodzieżowej. Jedną ze swoich ostatnich książek, zbiór esejów, refleksji i komentarzy dotyczących zjawisk kulturalnych i artystycznych, mód i tendencji lat osiemdziesiątych we Włoszech pisarz nazwie symptomatycznie *Un weekend postmoderno. Cronache degli anni ottanta (Postmodernistyczny weekend. Kroniki lat osiemdziesiątych)*. Zarówno postmodernizm spod znaku Eco i Calivna, „kulturalny”, jak i ten, którego pierwszym przedstawicielem był Tondelli, będą miały swoich kontynuatorów w kolejnych dziesięcioleciach XX wieku wśród wielu „młodych pisarzy”.

Dominacja kulturalna postmodernizmu kończy się w 1988 roku, gdy ukazała się publikacja *Wahadła Foucault* i odbyła się kolejna wystawa książki we Frankfurcie. W roku, który, według S. Taniego, sankcjonuje również wyczerpanie się zjawiska „młodej literatury” lat osiemdziesiątych (Tani 1990: 379). Według Moniki Jansen, pomiędzy *Imieniem róży* a *Wahadłem Foucault* zamyka się pewna epoka. Pierwszy sukces Umberto Eco lansuje „młodych pisarzy” i upowszechnia poetykę postmodernizmu, która promuje powtórzenie, *remake*, inertekestualność jako wartość samą w sobie, uciekanie się do cytatu i pastiszu (Jansen 2002: 238), drugi, który, prawie zbiega się z upadkiem muru berlińskiego, sygnalizuje koniec gry z przeszłością. Bardziej atrakcyjnym partnerem gier niż świat miniony staje się świat obok: multimedialno-wirtualna rzeczywistość, z którą swoją postmodernistyczną grę rozpocznie kolejne pokolenie „młodych pisarzy” w latach dziewięćdziesiątych.

2. NAJWAŻNIEJSZE DEBIUTY

Olbrzymie znaczenie dla późniejszego szybkiego i bujnego rozwoju „młodego pisarstwa” w latach osiemdziesiątych mają pierwsze lata tego dziesięciolecia oraz bezpośrednio poprzedzające go lata 1979–1980, kiedy ukazały się na rynku księgarskim pierwsze powieści niektórych z pisarzy, którzy wkrótce znaleźli się w ścisłej czołówce nowej tendencji: Enrica Palandriego, Piera Vittoria Tondello, An-

drei De Carla, Daniele Del Giudicego i Alda Busiego. Ich debiutancie i często kontrowersyjne książki wywołały wiele rozgłosu, a w niektórych przypadkach stały się wręcz lekturami kultowymi dla współczesnego im młodego pokolenia, wywierając również wielki wpływ na rozwój „młodej literatury” w latach dziewięćdziesiątych.

Pewne symptomy mającej niebawem nastąpić eksplozji „młodzieńczości” w literaturze włoskiej, zarówno w tematyce pokoleniowej, jak i w rozumieniu wieku debiutujących autorów, widoczne są, niezależnie od działań promocyjno-marketingowych przemysłu wydawniczego i postmodernistycznych tendencji wygenerowanych przez „efekt-Eco”, już w końcowej fazie lat siedemdziesiątych.

W 1976 roku ukazuje się książka *Porci con le ali* (*Prosiaki ze skrzydłami*) autorstwa Rocca i Antonii, alias Marca Lombarda Radicego (1949–1989) i Lidii Ravery (1951), która wywołała skandal i stała się powieścią kultową, a także emblematem pokolenia wywodzącego się z '68. Powieść opowiada w sposób bezpośredni i prowokacyjny o kształtowaniu tożsamości i doświadczeniach dwojga nastolatków, które splatają się z tłem społeczno-politycznym, co nadaje książce wymiar socjologiczno-historycznego dokumentu. Rzeczywistość ukazana jest jednakże z perspektywy szesnastoletnich bohaterów Rocca i Antonii, którzy relacjonują zdarzenia w formie dziennika pisanego na dwa przeplatające się głosy, językiem bardzo swobodnym, slangowym, niepozbawionym przekleństw i wulgaryzmów. Nastoletni narratorzy i główni bohaterowie, których imiona figurują również w miejscu przeznaczonym dla autora, determinują, oprócz powieściowego języka, również dobór zasadniczych tematów książki, a są nimi: doświadczenie własnej seksualności i dążenie do nieograniczonej swobody w tym zakresie, brak zrozumienia między pokoleniami, objawiające się głównie w relacjach dzieci – rodzice i zaangażowanie w politykę poprzez aktywny udział w ruchu studenckim. Ponadto w te trzy zasadnicze tematy wplata się historia miłosna, ponieważ Rocco i Antonia są parą, a dzieje ich młodego związku, który, jak się można domyślić, nie przetrwał (Antonia dojrzeła i w pewnym momencie nie zgadza się już być jedynie obiektem rozkoszy dla Rocca), wypełnia stronicie powieści bardzo

świeżymi emocjami. *Porci con le ali* wprowadza wiele z motywów (młodzi bohaterowie i ich punkt widzenia, kryzys tożsamości, poszukiwanie wolności, eksperymenty z ciałem, konflikty pokoleniowe, młodzieżowy język narracji), które powrócą w „młodej powieści” dwóch kolejnych dziesięcioleci (Carnero 2010: 43–47).

Za oficjalny początek „młodego pisarstwa” uważa się jednak (Carnero 2009; Carnero 2010; Pistelli 2013; Tani 1990) ukazanie się powieści dwudziestotrzyletniego Enrica Palandriego *Boccalone. Storia vera piena di bugie* (*Wielkousty. Prawdziwa historia pełna kłamstw*, 1979), opublikowanej przez mediolańskie wydawnictwo Erba voglio, zadedykowanej Gianniemu Celatiemu, nauczycielowi lektury i pisarstwa na Wydziale DAMS Uniwersytetu w Bolonii, na który autor uczęszczał. Niektóre książki stają się znaczące ze względów historyczno-literackich, inne zaś z emocjonalnego punktu widzenia dla pokolenia, które się z nimi utożsamia. *Boccalone* było książką istotną z obydwu tych powodów. Wiosną 1979 roku, kiedy się ukazała, otworzyła drogę pisarstwu tak zwanych „giovani narratori” – „młodych pisarzy”, a także uchwyciła wątki, które okazały się bliskie ówczesnemu wchodzącemu w dorosłość pokoleniu.

Młody człowiek, powieściowy Enrico, który wobec czytelnika deklaruje swoją tożsamość z samym autorem Enrikiem Palandrim (pisarz, narrator i pierwszoplanowy bohater stanowią jedność), opowiada swoją historię oraz historię grupy młodych ludzi, w bardzo oryginalny sposób wybierając tematykę, narrację i styl. Powieść ma formę dziennika, w którym pewien student z Bolonii w 1977 roku, a więc w trakcie drugiej fali ruchów studenckich, z dużą prostotą, niewinnością i spontanicznością relacjonuje małe i duże sprawy ze swojego życia codziennego. Bohaterką powieści, z kolei, jest Anna, a właściwie „anna” (i „enrico”), pisane małą literą, ponieważ autor programowo łamie niektóre normy językowe, negując tym samym pismo rozumiane jako zespół reguł i odżegnując się tym sposobem od przyjęcia na siebie statusu pisarza. Książkę swoją, co znamienne, dedykuje „tym, którzy rozumieją, że to nie jest powieść i że ja nie jestem pisarzem, bo drani świat jest już pełen”, właśnie po to, aby zmanifestować odrzucenie literatury akademickiej,

profesjonalnej i profesorskiej na rzecz powiewu świeżości, niewinności i naiwności w dobrym tego słowa znaczeniu. Jak wyjaśni Palandri w posłowie do wydania z 1988 roku, odżegnywanie się od bycia uznawanym za pisarza było podyktowane pragnieniem uwolnienia świata od figury pisarza, w którym (jak zresztą w całym humanizmie) autor *Boccalone* postrzegał element zepsucia tego, co naturalne (Palandri 1988: 150). Programowe odstępowanie od zasad syntaksy i ortografii jest zresztą przedmiotem metanarracyjnych rozważań na licznych stronach powieści. Jej autor utożsamia respektowanie reguł gramatycznych i stylistycznych ze starością, z hipotetycznym podeszłym narratorem, który wraca do czasów swej odległej młodości, a także z brakiem kontaktu z terażniejszością i jej spontanicznością. Stają się zatem jasne językowe wybory pisarza Palandriego: język jest tu raczej kolokwialny, swobodny, czasem slangowy, z niewyszukanym, młodzieżowym i prostym, codziennym słownictwem. Pomimo tej językowej potoczności nie brakuje w tekście metaliterackich rozważań, pełnych wątpliwości, na temat formalnych i strukturalnych rozwiązań powieści oraz mechanizmów sztuki pisarskiej. Fabuła przeplata się więc z ciągłą autorefleksją krytyczną prowadzoną przez samego autora. Jednakże o silnym zakorzenieniu w literaturze – pomimo negacji pisarstwa, pisma jako techniki i jego swoistych reguł oraz roli pisarza-intelektualisty – świadczą liczne intertekstualne i postmodernistyczne odniesienia do tradycji literackiej: do Leopardiego, Shakespeare’a, Rimbauda czy poetów *dolce stil nuovo*, które z jednej strony są młodzieńczą grą z wielką literaturą, a z drugiej – znajdują swoje uzasadnienie w tematyce miłosnej, która wypełnia sporą część książki.

Młody bohater i narrator opowiada o wielkim uczuciu, jakie wstrząsnęło jego życiem kilka miesięcy wcześniej, wiosną 1977 roku, gdy wrzały, zepchnięte jednak na drugi plan, wydarzenia bolońskie. Burzliwa historia miłosna wkrótce się skończyła, a pisanie o niej, jak również rozmowy z przyjaciółmi odgrywają dla autora rolę terapeutyczną. Oprócz miłości ważnym tematem książki są przyjaźnie, podróże, ucieczki, studenckie zgromadzenia i proces odrywania się od własnych, często burżuazyjnych korzeni grupy

młodych ludzi, których wspólnym pragnieniem jest teraz autentyczne przeżywanie życia i uniknięcie przymusów narzucanych przez społeczeństwo, podobnie jak będzie to miało miejsce w późniejszych powieściach Piera Vittoria Tondello, Enrica Brizziego czy Giuseppe Culicchio. Zdaniem włoskiego krytyka, anarchiczny podmiot narracji w powieści Palandriego stoi w ostrym kontraście ze światem dorosłych i ich hipokratycznymi instytucjami (Pistelli 2013: 73). Książka ta, z jednej strony, jest wyrazem indywidualnego przeżycia i powrotem do literatury tego, co osobiste, jednostkowe i intymne. Tondelli, który recenzuje powieść w 1979²² roku, pisze:

Ale Enrico Palandri pokazał, z prostotą, niemal w pośpiechu, że jest jeszcze możliwe, aby młody człowiek dał sobie radę z rozłamem pomiędzy tym, co codzienne i tym, co fantastyczne, aby poszukiwał za pomocą słów własnej tożsamości: przede wszystkim jest możliwe powierzyć literaturze, książce, wypowiedzenie własnego rzeczywistego doświadczenia i własnego rzeczywistego języka (Tondelli 2005: 235).

Z drugiej zaś strony, powieść Palandriego stanowi odzwierciedlenie pewnego kolektywu, którego niepokój i skrępowanie autor oddaje poprzez nieustanny ruch, włóczęgi, poszukiwania oraz, jak zauważa Stefania Ricciardi, poprzez samą strukturę narracyjną i język powieści, w których pragnienie wyzwala się z wszelkiej ideologii i czyni z języka stały element subwersji (Ricciardi 2006: 450). Młodzi ludzie, których głos słyszymy w powieści Palandriego, coraz bardziej rozczarowani polityką, rezygnują z uniwersalistycznych celów, dążąc teraz do odzyskania wolności i spontaniczności, marzeń i planów osobistych (Pistelli 2103: 73). Jak zauważają Francioso i Minardi, autorzy monografii o Palandrim, w powieści *Boccalone*: „przechodzi się od historii osobistej do historii prawdziwej, od uniwersum prywatnego do uniwersum zbiorowego. Obie historie

²² Artykuł został później zamieszczony w zbiorze *Un weekend postmoderno*. Tondelli 2005.

i oba światy się krzyżują i przeplatają, aż do chwili stania się jednym [...]. To zlewanie się Historii i historii może być postrzegane, poniekąd, jako wynik najbardziej popularnego sloganu tamtych, zgodnie z którym «Osobiste jest polityczne» (Francioso, Minardi 2010: 40).

Wyłamywanie się spod nakazów i norm społecznych, powinności wynikających z ideologii, historia miłości i przyjaźni młodych ludzi, pokolenia studentów z '77 roku, podróże i poszukiwanie obszarów i granic wolności także seksualnej sprawiły, że powieść *Boccalone* stała się natychmiast kazusem literackim, a wiele z motywów i strategii stylistyczno-narracyjnych (młodzi bohaterowie i ich punkt widzenia, styl życia i problemy, gatunkowe zbliżenie do *Bildungsroman*, swobodny język, łamanie reguł gramatycznych, metanarracja) wejdzie do „kanonu” (jeżeli stosownym jest mówienie o kanonach w kontekście „młodej literatury”) powieściowego „młodych pisarzy” lat osiemdziesiątych.

Kolejnym bardzo ważnym debiutem pisarskim i wspomnianym już wielokrotnie jest książka Piera Vittoria Tondellego z 1980 roku *Libertyni inacej (Altri libertini)*, wydana przez Feltrinelli. Publikując ją Tondelli jest już wówczas absolwentem Uniwersytetu w Bolonii – Wydziału Sztuki, Muzyki i Spektaklu (słynnego DAMS-u) i ma za sobą niewielkie doświadczenie pisarskie w postaci dość opasłej powieści, którą to samo mediolańskie wydawnictwo odrzuca (Pistelli 2013: 82). Oficjalny debiut zostaje przyjęty z dużą ciekawością, entuzjastyczną reakcją czytelników, zwłaszcza młodych, którzy „od razu rozumieją, że te opowiadania pełne wściekłości i czułości są skierowane właśnie do nich, mówią tym samym językiem, traktują o tych samych tematach i nadziejach” (Pistelli 2013: 82). Jednakże trzecie wydanie powieści zostaje w całym kraju skonfiskowane z powodu ciężącego na książce wyroku o obrazę moralności z powodu obscenicznego języka i wyraźnej zachęty do deprawacji seksualnej i pogardy dla religii. W istocie łaska powieści skandalizującej przyczyniła się jedynie do jej rozgłosu i popularności (Pistelli 2013: 82–93).

Z punktu widzenia gatunków literackich nie mamy do czynienia z powieścią, lecz zbiorem opowiadań, jednak poszczególne teks-

ty wchodzące w jego skład są ze sobą zawsze w jakiś sposób powiązane – wyborem tematu, miejscem akcji, językiem, środowiskiem, z którego wywodzą się bohaterowie – tak więc, odczytane jako całość, mogą funkcjonować jako rodzaj powieści, określanej w języku włoskim jako „romanzo ad episodi” czyli „powieść w epizodach”. Chodzi o grę z czytelnikiem, który po uważnej lekturze dostrzega powiązania pozornie oderwanych historii, które w efekcie jawią się jako rozbita na fragmenty powieść.

Bohaterami opowiadań Tondellego są jednostki z marginesu społecznego, wyrzutowanie egzystujący poza – często z własnego wyboru – przyjętymi wówczas standardami społecznego współżycia oraz normami moralnymi i podążający drogą własnej odmienności, która przejawiała się przeważnie w bardzo daleko idącym transgresyjnym libertynizmie²³: to zbuntowani, antymieszczańscy i anarchistyczni młodzi ludzie, nie odnajdujący swojego miejsca po żadnej ze stron toczącego się przez całe dziesięciolecie polityczno-społecznej konfliktu, poszukujący własnej autentyczności i jak słusznie zauważa Maurizio Pistelli, uciekający od tych Włoch, które w świetle nauczania płynącego z literatury amerykańskiej wydają się jeszcze bardziej prowincjonalne i małostkowe (Pistelli 2013: 88). Fabio Piergangelini konstatuje, że ta „niespokojna grupa młodych ludzi tworzy inny niż mieszczański kod zachowań językowych i cielesnych” (Piergangelini 2000: 36). Trzeba jednak pamiętać, i zaznaczyć w tym momencie, że jakkolwiek przełomowa i nowatorska, a może raczej odnawiająca na gruncie literatury włoskiej była twórczość Tondellego w latach osiemdziesiątych, kontestacja, transgresja i rebelia, których nośnikiem jest ta proza, mają swoje mniej lub bardziej odległe wzorce w amerykańskiej czy rodzimej literaturze, wśród których sam Tondelli podaje Arbasina, Céline, Baldwin, Burroughsa, Price’a czy fundamentalnego Davida Salinger (por. Panzeri 1992: 11)²⁴.

²³ Tytułowi libertyni poprzez kontrowersyjną i transgresyjną czasami swobodę seksualną stanowią nawiązanie do libertynizmu z XVIII wieku. Tytułowi „altri” – inni – są głosem w debacie o „inności”.

²⁴ Na temat wpływów literatury amerykańskiej na „młodych pisarzy” z lat osiemdziesiątych por. Petito 2005: 33–51.

Sześć opowiadań, które tworzą *Altri libertini* to kolejno *Postoristoro*, *Mimi e istrioni*, *Viaggio*, *Senso contrario*, *Altri libertini* i *Autobahn*. Pierwsze z nich *Postoristoro* jest kroniką jednej nocy na dworcu kolejowym bliżej nieokreślonego miasta. W ujęciu prawie klasycznej jedności miejsca (dworzec) i czasu (jedna noc) ukazani są nader nieklasyczni bohaterowie: włóczędzy, prostytutki, narkomani, bezdomni, drobni przestępcy, czyli Baumanowscy, postmodernistyczni *homo sacer* (osoby wyjęte spod ludzkiego i boskiego prawa), nieprzydatni oraz wykluczeni przez konsumistyczne społeczeństwo (Bauman, 2007: 157). Ich zdegradowana egzystencja sprowadza się do zdobycia „działki”, unikania policyjnych kontroli, tudzież spotkania z bardziej niebezpiecznym, przestępczym elementem, słowem, to walka o przetrwanie na poziomie czysto egzystencjalnym. Jednocześnie, jednak, w Tondelliańskich wyrzutkach rozgrywa się inna walka: walka o zachowanie człowieczeństwa, wyzbycie się egoizmu i międzyludzką solidarność. Innowacją formalną opowiadania jest niezwykle skonstruowany język będący fuzją imitacji języka, którym posługują się w rzeczywistości jednostki egzystujące poza normami powszechnie przyjętymi w społeczeństwie, a tutaj główni bohaterowie, z językiem mówionym używanym przez samego pisarza. Obfitujący w slang, kolokwializmy wszelakiego rodzaju, wulgaryzmy, onomatopeje, epitety i bluźnierstwa język użyty przez autora jest emocjonalny i swoją dźwiękowością zbliżony do mowy, co zresztą było jednym z celów literackich Tondellego²⁵.

Bohaterami kolejnego opowiadania *Mimi e istrioni* (*Mimowie i komedianci*) są trzy dziewczyny, tak zwane „splash” oraz jeden chłopak, wszakże niezdecydowany co do własnej tożsamości seksualnej, których łączy pragnienie egzystencji anarchicznej, zbuntowanej, niczemu nie poddanej, nieuporządkowanej, przesyconej wszelkiego rodzaju spontanicznymi i nieregularnymi doświadczeniami oraz utożsamianej z wolnością, a w istocie sprowadzającej się

²⁵ Kwestię literatury emocjonalnej i języka literatury, który ma odzwierciedlać „sound” języka mówionego, Tondelli porusza w artykule *Colpo d'oppio*. Por. Tondelli 2001: 7-9.

do imprezowania, przygodnego seksu, alkoholu i innych używek. Tak mija rok. Gdy młodzi przyjaciele spotykają się ponownie po wakacjach letnich, trudno jest im odnaleźć dawną wspólnotę dusz. Próba samobójcza Nanni, jednej z dziewcząt, rodzi uczucie przegranej i prowadzi do gorzkich refleksji o zmarnowanym czasie, o którym lepiej byłoby zapomnieć. Opowiadanie jest zminiaturyzowaną formą *Bildungsroman*, powieści o dorastaniu, niełatwej próbie przejścia od lat dorastania do dorosłości.

Kolejne opowiadanie, najdłuższe, najbardziej rozbudowane i najbardziej autobiograficzne, *Viaggio (Podróż)* rozwija się wokół ważnego dla młodej literatury lat osiemdziesiątych – i dla samego Tondellego – motywu, a mianowicie podróży: zarówno w sensie przestrzennym, jak i psychologicznym – podróży w głąb siebie, podróży, która pozwala poznać świat i siebie. Bohaterami tym razem są bolońscy studenci z '77 roku, z których jeden, jako narrator, w serii retrospekcji opowiada o podróżach odbytych z przyjacielem Gigi, w trakcie których ten pierwszy odkrywa, między innymi, własną orientację seksualną, drugi zaś narkotyki. Podróże-odkrycia nie wiodą jedynie przez wielkie miasta europejskie, prowadzą też poprzez doświadczenia przyjaźni, solidarności, erotycznych przygód i miłości. Literacki topos podróży rozumianej jako poznanie świata i siebie poprzez oddalenie staje się podróżą ku dorosłości, przejściem do dojrzałości, zrozumieniem życia, metaforą odejścia od niewinności dzieciństwa i wczesnych lat młodzieńczych. Stąd potrzeba powrotu do dawnych miejsc związanych z własnym dzieciństwem, do Correggio. Opowiadanie także przybiera charakter *Bildungsroman*. Wola pełni życia zderza się ze strachem przed przegraną, obawami o własne miejsce w świecie, o akceptację, które, jak w poprzednim opowiadaniu, doprowadzają bohatera do próby samobójczej.

Podobny lęk towarzyszy, pomimo pozornie upojnej nocnej „balangii”, bohaterowi czwartego opowiadania *Senso contrario (Pod prąd)*. Tak jak w pierwszym opowiadaniu mamy tu do czynienia z kroniką jednej nocy, spędzonej przez grupę przyjaciół na upojnej zabawie, i brawurowych wyczynach, doprawionej szczyptą tak

charakterystycznej dla wieku nastoletniego smutku, melancholii, „splinu”.

Przedostatnie opowiadanie zatytułowane tak jak cały zbiór *Altri libertini* (*Libertyni inaczej*) ma odmienny od pozostałych czterech nastrój i rytm. Opowiadana historia, której towarzyszy niepokój i rozdarcie, kończy się radosnym i pozytywnym akcentem. Piątka przyjaciół z małego miasteczka (3 dziewczyny i 2 chłopaków), studentów z Bolonii, zakochuje się w trakcie wakacji świątecznych spędzanych w rodzinnym miasteczku w czasowo przebywającym tam z powodu pracy młodym, atrakcyjnym i przebojowym fotografie, który jednakże bawi się tylko uczuciami młodych ludzi. Nagły wyjazd fotografa kładzie kres napięciom i cierpieniom, a grupa przyjaciół wyrusza w góry gotowa i otwarta na to, co nowe.

Ostatni epizod to opowiadanie zatytułowane *Autobahn* i jest rodzajem pamiętnika pisanego liryczną prozą przez narratora, który zapełnia jego strony przede wszystkim własnymi refleksjami przesyconymi młodzieńczą melancholią, chorobą wieku młodzieńczego, na którą lekarstwo jest tylko jedno: ucieczka, droga, podróż.

Powieść, czy raczej zbiór opowiadań, Tondellego natychmiast zyskała olbrzymią popularność, być może częściowo z powodów, o których pisze Stefano Tani (Tani 1990: 199): *Altri libertini* wchodzi w poczet typowych dla Feltrinelli działań wydawniczych zmierzających do połączenia powrotu rynku z klasycznym mechanizmem *épater le bourgeois*, tym bardziej skutecznych, że lokujących się w momencie przełomu, jakim jest rok 1980: pomiędzy ostatnimi podrygami dziesięciolecia wielkich polityczno-społecznych przetasowań a początkiem zmasowanego powrotu do stabilizacji życia społecznego. Z tych powodów historyk literatury jest skłonny raczej postrzegać *Altri libertini* jako skandalizującą powieść zamykającą dziesięciolecie, natomiast jako inaugurację „młodej literatury” lat osiemdziesiątych typuje *Śmietankowy pociąg* (*Treno di panna*) Andrei De Carla. Z pewnością spostrzeżenie Taniego, że w pierwszym sukcesie Tondellego odegrała swoją rolę taktyka wydawnicza oraz specyficzny moment dla sytuacji literatury włoskiej, jest uzasadnione, lecz sławę i znaczenie pierwszej książki Piera Vittoria należy rów-

niez widzieć w samym dziele oraz talencie jego autora. Dowodem na to jest olbrzymia już obecnie liczba opracowań naukowych oraz ocen krytyków, z samych lat osiemdziesiątych, jak i późniejszych, które podejmują kwestie zarówno języka, jak i treści²⁶.

Od początku podkreśla się, że *Altri libertini* to przede wszystkim „powieść pokoleniowa” reprezentująca pokolenie nastolatków i dwudziestoparolatków (*under 25*), jako że niemal wszyscy bohaterowie opowiadań *Altri libertini* dotknięci są „chorobą” wieku dorastania, której najbardziej typowe symptomy to ustawiczna złość i bunt wobec rodziny, dorosłych czy społeczeństwa, odrzucanie reguł tak zwanej normalności, uciekanie się do alkoholu lub narkotyków jako reakcja na niepokój zrodzony w kontakcie ze światem, ucieczki i podróże jako wyraz poszukiwania swojego miejsca oraz współistnienie desperacji z radością życia (Carnero 2010: 63). Tym bardziej że wyraźniej niż jednostkowy bohater (nawet jeśli w niektórych epizodach pojawiają się autobiograficzne wątki) wylania się bohater zbiorowy, przemawiający chóralnym głosem w imieniu grupy, manifestującej programowy brak zainteresowania życiem politycznym, i, z punktu widzenia socjologicznego, będącej nowym zjawiskiem społecznym. Autor zarejestrował w swojej książce społeczne zjawisko wymieszania się, pośród młodych przedstawicieli społeczeństwa, środowisk drobnomieszczańskiego i proletariackiego (Barilli 2000: 37–38). Tondelli jednak ostrożnie podchodził do definicji własnej książki jako „powieści pokoleniowej”, o czym mówi w wywiadach udzielonych Fulviowi Panzeriemu. Wolał, aby określać ją jako powieść rejestrującą „ścieżki pokoleniowe” (Panzeri, Piccone 1994: 47–49), czyli opowiadającą o pewnych typowych zachowaniach dla niektórych obszarów kultury młodzieżowej oraz o palących i aktualnych dla niej tematach, jak narkotyki, wolność seksualna, wykluczenie homoseksualizmu.

²⁶ Por. Ammirati 1991; Barilli 2000; Barilli 1987; Bettini, Lunetta, Muzzioli 1985; Cardone, Galato, Panzeri 1996; Carnero 1998; Carnero 2009; Carnero 2010; Ceserani 1990; Giacomelli 1988; La Porta 2003; La Porta, Sinibaldi 1984a: 89–95; La Porta, Sinibaldi 1984b: 91–96; Mondello 2007; Panzeri 1992; Panzeri 2001; Pautasso 1991; Rasy 1996: 29; Tani 1990;

Poddana uważnej lekturze książka Tondellego stanowi kulturalny i historyczny dokument literacki tamtych lat, ale nawet pobieżnemu czytelnikowi pokazuje wiarygodny katalog mitów i figur z młodzieżowego świata wyobraźni, będąc zarazem szczegółową dokumentacją wystroju wnętrz, gustów muzycznych i literackich. Ponadto młody autor z jednej strony podejmuje dialog z przeszłością literacką, nie tylko włoską, z drugiej – antycypuje i nadaje ton literaturze kolejnego dziesięciolecia (Barilli 2000: 37). Elisabetta Mondello w swojej książce *In principio fu Tondelli* określa Tondellego mianem klasyka nowoczesności, odnajdując w jego twórczości, w tym w *Altri libertini*, wątki, z których czerpią pełnymi garściami „młodzi pisarze” lat dziewięćdziesiątych. Do takich należy sam temat młodości wyrażający się w opisywanych modach, w trybie życia, w mentalności i w używanym języku oraz wprzęgnięciu do literatury szeroko pojętych mass mediów (radia, telewizji, gazet) zarówno na poziomie formy tekstu, jak i jako elementów mających udział w kształtowaniu się tożsamości młodego człowieka.

Na szczególne podkreślenie zasługuje wyżej wspomniany język, język emocjonalny, szokujący czytelnika już w pierwszym dziele *Altri libertini*, leksykalnie przesadnie bogaty, ekspresyjny i bardzo oryginalny. Jest to powieść emblematiczna, jeśli chodzi o transgresję słowną idącą w kierunku języka cielesnego, w którym dominuje element materialny (Pierangeli 2000: 37). Co więcej, Tondelli rezygnuje z syntaksy „kanonicznej” na rzecz równoważników zdań, anakolutów, niekończących się spisów, typowych dla języka mówionego, dopełnionego na planie leksykalnym wyrażeniami kolokwialnymi, wręcz slangowymi z domieszką terminologii branżowej, z mieszaniną stylu wysokiego i niskiego. Żadną miarą nie należy postrzegać w nim jedynie spontanicznej i żywiołowej twórczości słownej Tondellego, gdyż język jego książki jest całkowicie przemyślanym i wypracowanym produktem literackim. Jest ponadto rezultatem geniuszu autora, jego umiejętności zabawy z materią języka, z dialogowością, wielostylowością i wielością wypowiedzi literackiej w rozumieniu Bachtina, ale także znajomości eksperymentalnych tendencji w literaturze włoskiej (Carnero 2010: 65). Warto

jeszcze zacytować Fabia Pierangelego, który pisze: „Witalizm bohaterów Tondellego, «to gorączkowe poszukiwanie zepsucia», inauguruje najbardziej nieskrępowany okres tego kontaktu z ciałem (i z wydzielinami), który realizuje się w języku przebogatym w metafory seksualne i młodzieżowe mity muzyczne, który będzie miał różne kontynuacje i który jest drugą stroną, odwrotną, sposobu opowiadania De Carla, Del Giudicego czy Baricca” (Pierangeli 2000: 37).

Wspomniany wyżej Andrea De Carlo jest rzeczywiście, choć w innej stylistyce i reprezentacji stylu młodzieżowego, kolejnym, istotnym dla rozwoju „młodej literatury” pokolenia lat osiemdziesiątych autorem, stawianym często na czele tej grupy młodych pisarzy, która starała się interpretować teraźniejszość lat osiemdziesiątych, nie stroniąc od kontaminacji i intertekstualnych odniesień do kina, telewizji czy muzyki. Obaj młodzi autorzy (Tondelli, De Carlo) zdają się rywalizować o tytuł inicjatora „nowej prozy” włoskiej (Petito 2005: 20–21). Filippo La Porta zdecydowanie przyznaje prymat pierwszej powieści De Carla, widząc w niej kluczową książkę w obrębie literatury włoskiej pierwszych lat osiemdziesiątych, podczas gdy omawiane wcześniej debiuty literackie Palandriego czy Tondellego są jeszcze bardzo mocno osadzone w kulturze i klimatach młodzieżowych poprzedniego dziesięciolecia. De Carlo natomiast występuje już jako pisarz-intelektualista o wielostronnych zainteresowaniach, od prozy, kina, fotografii do muzyki wreszcie (La Porta 2003: II).

De Carlo nie tylko pisze książki, ale ma także bardzo zażyłe związki z filmem (tu najlepszą wizytówką jest współpraca pisarza z Federikiem Fellinim i Michelangelem Antonionim), z muzyką i fotografią (pisarz był asystentem słynnego fotografa Oliviera Toscaniego)²⁷. W pierwszej powieści odnajdziemy także inne ślady biografii pisarza, jak np. jego liczne podróże i długie pobyty w Stanach Zjednoczonych czy Australii, przeróżne zajęcia zarobkowe (pisarz utrzymywał się między innymi z pracy taksówkarza, na-

²⁷ Autor dzieli się tymi informacjami na swojej oficjalnej stronie Web oraz w licznych wywiadach.

uczyciela języka włoskiego, kelnera czy sprzedawcy). Już jako nastolatek przejawia zainteresowanie pisaniem i podejmuje pierwsze próby w postaci dwóch młodzieńczych, nigdy nieopublikowanych powieści oraz trzeciej, *Craem train*, rozpoczętej po angielsku i dokończonych po włosku po powrocie do stolicy Lombardii (Pistelli 2013: 93).

Debiutancka książka De Carla *Śmietankowy pociąg (Treno di pan-na)* ukazała się w 1981 roku nakładem wydawnictwa Einaudi, którego doradcą był Italo Calvino i spod którego pióra wyszła prezentacja młodego, rozpoczynającego karierę pisarza. Calvino podkreśla tam fotograficzne widzenie rzeczywistości De Carla, jego ostrość spojrzenia, którą Calvino przypisuje młodości: „La giovinezza è tante cose, anche una particolare acutezza dello sguardo”²⁸. Spojrzenie De Carla rejestruje niezwykle liczbę szczegółów i niuansów, ale posiada też w sobie pewną powierzchowność, której nie sposób nie skojarzyć z poetyką spojrzenia samego mistrza Calvina zrealizowaną w dwa lata późniejszym *Palomarze* oraz z francuską *école du regard*. Maria Pia Ammirati nazwie później ten „optyczny”, fotograficzny styl pisarza „epiką obserwacji”, sformułowaniem zapożyczonym od Giacoma Debenedettiego, stworzonym na potrzeby analizy prozy naturalistów, którym, według tego ostatniego, „by opowiadać, wystarczyło obserwować” (Debenedetti 1982: 15). Ammirati twierdzi, że definicja Debenedettiego bardzo dobrze pasuje do powieści De Carla, którego pisanie jest czynnością porównywalną do zwyczajnego patrzenia, w sensie odtwarzania na papierze rzeczywistości niezmodyfikowanej refleksją, interpretacją czy artystyczną ekspresją (Ammirati 1991: 59–60). De Carlo, niczym okiem kamery przesuwającej się wolno po przedmiotach, ludziach, miejskich pejzażach, rejestruje obiektywnie, chłodno oraz niezwykle dokładnie otaczającą go rzeczywistość. Jak zauważył Calvino w przedstawieniu młodego pisarza, które czytamy na okładce, jego styl pisarski, jakże odległy od wszelkich wzorów literackich, może

²⁸ „Młodość oznacza wiele rzeczy, również pewną szczególną ostrość spojrzenia”.

raczej przywożyć na myśl hiperrealizm amerykański. Jednakże pomimo docieklivosti i precyzji rejestracji percepcji wzrokowej spojrzenie u De Carla nie przebija się przez powłokę rzeczy, jej pozór, a raczej odbijając się od niej, kieruje nas w stronę podmiotu, jak wskazuje kilkakrotnie użyty przymiotnik *autoriflesso*. Wzrok u De Carla ma w sobie także coś z koncepcji widzenia Michela Foucault jako narzędzia podglądania, czyli atrybutu nadzoru, a więc władzy: widzieć, nie będąc widzianym. Wszak Foucault dowodzi, że „nasze społeczeństwo to nie społeczeństwo spektaklu, ale nadzoru. [...] Nie stoimy ani na stopniach, ani na scenie amfiteatru, lecz tkwimy w panoptycznej maszynie [...]” (Foucault 1998: 211). A jednak widzialność w powieści młodego pisarza to także świat, który chce być oglądany, jest spektaklem, który czeka na widzów i żyje ich spojrzeniem, ale również świat, który wciąż patrzy i ogląda: innych i siebie, lustra i ekrany, odbijające krzywe i prawdziwe wizerunki rzeczywistości²⁹.

Akcja powieści umiejscowiona jest w Los Angeles, co już samo w sobie jest dość oryginalnym nowatorskim zabiegiem kompozycyjnym. Toczy się tu i teraz, w teraźniejszości i codzienności kalifornijskiej metropolii, w całkowitym oderwaniu od włoskich korzeni głównego bohatera, wyzbytego zupełnie tęsknoty za krajem oraz w oderwaniu od włoskiej tradycji literackiej. Jej główny bohater to mediolański młody fotograf Giovanni Maimeri, który patrzy na świat jakby przez obiektyw i stara się go opowiedzieć w sposób radykalnie obiektywny, lecz nie pozbawiony lekkości i ironii, używając w tym celu języka jasnego, czystego i dokładnego. Jak słusznie zauważa Hanna Serkowska, Giovanni to: „bohater, którego poznajemy bez właściwości, dopiero zyskuje konsystencję i zaczyna się kształtować na mocy (ale i pod wpływem) tego, co widzi. Spojrzenie bohatera na świat jest jedynym źródłem informacji o samym bohaterze, który niejako stwarza siebie – patrząc” (Serkowska 2011: 99). Rzeczywiście Giovanni wydaje się pozbawiony treści, „środka”,

²⁹ Szczegółową analizę wizualnego stylu i znaczeń zmysłu wzroku w powieści De Carla przedstawiam w mojej pracy, por. Kornacka 2013: 109-118.

wydaje się pusty: bez korzeni rodzinnych, społecznych czy narodowych, bez przeszłości i (jak się zdaje) bez przyszłości, i wreszcie, co najbardziej go różni od innych młodych bohaterów powieści, bez planów i aspiracji. Wydaje się, że Giovanni Maimeri ma w sobie cechy, które go sytuują w długiej serii włoskich *inetti*, bohaterów niedostosowanych i niezdolnych do funkcjonowania w społeczeństwie, w którym się znalazł, do komunikacji z innymi jego przedstawicielami i do walki o siebie, z tą jednak różnicą, że młody Włoch potrafi doskonale wykorzystać nadarzające się okazje podyktowane logiką przypadku, której poddany jest powieściowy świat De Carla.

Pozostali bohaterowie, których sylwetki przybliży nam Giovanni w opisach pełnych dystansu, ironii, chłodu i odrobiny humoru to między innymi Ron i Tracy, para młodych Amerykanów obsesyjnie szukających okazji do „wybicia” się i zrobienia kariery w hollywoodzkim świecie. To meksykańscy kelnerzy z włoskiej restauracji *Alfredo's*, gdzie chwilowo zatrudnia się Giovanni, którzy zdają się funkcjonować jak hermetyczny mechanizm, pełen napięć, wzajemnych gier, z własnym, wyabstrahowanym od reszty społeczeństwa, systemem wartości. To wreszcie hollywoodzka gwiazda filmowa Marsha Mellows, którą Giovanni poznaje w szkole językowej, gdzie znajduje pracę jako „wykwalifikowany” nauczyciel, uwierzytelniony za pomocą fałszywych listów rekomendacyjnych bez skrupułów spreparowanych na potrzeby rzeczywistości, w której i tak wszystko zdaje się dziać skutkiem przypadku i zbiegów okoliczności. Znajomość, która katapultuje nieoczekiwanie Giovanniego w samo centrum świata, do którego usilnie i bezskutecznie próbują się przedostać pozostali młodzi bohaterowie: świata blichtru, pozorów, splendoru, bogactwa i próżni. Opowieści dopełnia cała gama trzecio- i czwartoplanowych postaci, pojawiających się w licznych epizodycznych zdarzeniach z życia Giovanniego w Los Angeles, dla przykładu dwie grube i leniwe intelektualnie Amerykanki, matka z córką, które postanowiły uczyć się języka włoskiego. Mamy więc do czynienia z pełną satyrą i gorczy krytyką społeczeństwa tyleż efektownego, co pustego, społeczeństwa konsumpcyjnego w świe-

cie zdominowanym przez przedmioty, towary, rzeczy, pośród których gubi się osamotniony współczesny człowiek.

Pierwsza książka młodego Andrei De Carla wpisuje się w model powieści opisującej młodego bohatera i świat przez niego eksplorowany, a może raczej w tym przypadku bacznie obserwowany, świat wypełniony także innymi młodymi ludźmi. Mamy tu jednak do czynienia z nieco innym światem i inną relacją młodego bohatera z tym światem. Przede wszystkim ukazana rzeczywistość jest odległa, odmienna (być może nawet egzotyczna) od tej, z której wywodzi się młody bohater Giovanni (i autor) i od której – jak się zdaje – jest zupełnie oderwany, nie powracając w refleksjach czy wspomnieniach do rodzinnych Włoch i ich sytuacji. Jeśli bunt i złość bohaterów Tondellego wyrażała ich potrzebę i chęć ucieczki z prowincjonalnych oraz drobnomieszczańskich Włoch, bohater De Carla znalazł się na tyle daleko, że nie potrzebuje już buntować się ani uciekać. Ponadto młodzi Amerykanie, którzy wypełniają opisywaną przez Giovanniego teraźniejszość nie mają nic wspólnego z pokoleniem młodych buntowników będących w konflikcie ze społeczeństwem i dorosłymi. Wprost przeciwnie: rodzicom i dzieciom zgodnie przyświeca ten sam system wartości, w którym najważniejszą pozycję zyskują kariera i pieniądze. Jedyne, w czym powieść młodego De Carla zbliża się do powieści Tondellego, to przenikający obie książki motyw poczucia wyobcowania, samotności i trudności w nawiązaniu komunikacji ze społeczeństwem, które jawią się jako pewne stałe w tych uchwyconych przez „młodych pisarzy” portretach młodości.

W tym samym 1981 roku debiutuje kolejny, znaczący dla literatury włoskiej młodego pokolenia lat osiemdziesiątych pisarz Claudio Piersanti powieścią zatytułowaną *Casa di nessuno* (*Dom niczyj*), napisaną jeszcze w latach siedemdziesiątych, jak twierdzi autor (Panzeri 1999: 61) w latach 1977–1978 i opublikowaną przez wydawnictwo Feltrinelli. Pierwsza młodzieńcza i jeszcze bardzo niedojrzała powieść jest rodzajem dziennika-monologu młodego narratora, który spędza czas, wykonując banalne i nic nieznaczące czynności codzienne w swoim zanurzonym w padańskiej mgle

mieszkańcu na czwartym piętrze w niewielkim anonimowym miasteczku. Młody człowiek nie studiuje i nie pracuje, utrzymując się z drobnych kradzieży artykułów niezbędnych do przeżycia. Nie podejmuje też żadnego wyzwania ani żadnej odpowiedzialności. Ten samotnik i egoista, obojętny uczuciowo i chłodny wie dzie żywot programowo leniwy i bezcelowy. Nie utrzymuje żadnych relacji z rodziną, którą postrzega jako wrogą, obcą i nietolerancyjną ani nawet z żadną grupą rówieśniczą. Odwiedza go tylko jeden przyjaciel, a niekiedy dziewczyna Dora, z którą czasami uprawia seks, nie angażując się jednak w żaden bliższy związek emocjonalny. Towarzystwa dotrzymują mu jedynie przedmioty codziennego użytku, z którymi prowadzi dialogi oraz insekty zamieszkujące jego dom, pełniący, w powieściowej strukturze, funkcję alterego bohatera. Anonimowy bohater Piersantiego pokazuje, że nikogo nie potrzebuje, aby żyć i doskonale się czuje z tym brakiem pasji, celów i aktywności. Nawet potrzeba pisania, pisarskie powołanie odkrywa niejako przez przypadek, bawiąc się piórem, które otrzymuje od Dory (a więc zupełnie inaczej niż zobaczymy to u młodego bohatera Del Giudicego w kolejnej powieści, o której będzie mowa). Jego programowy brak zaangażowania w jakąkolwiek inicjatywę i odmowa jakiegokolwiek aktywności tak bardzo nielicująca z aktywnym i pełnym pasji duchem ruchów młodzieżowych z '77 roku bardziej niż wynikiem rozczarowania polityką są kwestią charakteru i osobistego podejścia do życia. Powieść w zasadzie bez fabuły ukazuje jeszcze jedną ze stron młodego pokolenia, które wyrosło z lat siedemdziesiątych, pokolenia rozczarowanego, które ucieka od przeszłości i próbuje się określić, jednakże bardziej poprzez to, czym nie jest niż jakiś program polityczny czy ideologię: „Nie jestem zakochanym, lub złodziejem, inżynierem, malarzem. Tylko kimś, kto chciałby być za każdym razem kimś innym, nigdy zaś monolitem, homogenicznym bytem. Jestem po prostu nikim” (Piersanti 1981: 128–129). Powieść *Casa di nessuno (Domi niczyj)*, pomimo wielu niedoskonałości konstrukcyjnych i kompozycyjnych, pozostaje w swojej niedojrzałości książką szczerą oraz autentycznie młodzieńczą i unikatową.

Podobnie jak *Śmietankowy pociąg* (*Treno di panna*) Andrei De Carla, wydany w serii „Coralli” wydawnictwa Einaudi, z prezentacją Itala Calvina, ukazuje się w 1983 roku pierwsza powieść Daniele Del Giudicego, zatytułowana *Lo stadio di Wimbledon* (*Stadion Wimbledonu*). Historia, którą opowiada książka, jest bardzo prosta. Pewien młodzieniec, przyszedłszy pisarz prawdopodobnie, próbuje dociec, dlaczego Bobi Bazlen, intelektualista i człowiek kultury, żyjący na początku dwudziestego wieku, przyjaciel Saby i Montalego, nigdy nie napisał powieści, której wszyscy tak bardzo się po nim spodziewali. Jego dociekania przybierają formę prowadzonego na własną rękę, osobistego dochodzenia, które wiedzie poprzez serię spotkań i rozmów z pozostałymi jeszcze przy życiu przyjaciółmi Bazlena. Zmuszają one narratora do ciągłych podróży, do nieustannego, niespokojnego przemieszczania stanowiących w zasadzie fabułę powieści. Pośród rozmówców młodego bohatera jest spotkana w Trieście Gerti oraz mieszkająca w Londynie w okolicach stadionu wimbledońskiego towarzyszka intelektualisty o imieniu Ljuba. To właśnie w trakcie rozmowy z tą drugą narrator zaczyna pojmować, że postawione na początku drogi pytanie już go tak bardzo nie nurtuje, natomiast odbyte podróże i poszukiwania umożliwiły poznanie niezwykle różnorodnej i wielorako postrzeganej osobowości Bazlena. Przyczyniły się także do dojrzewania samego narratora, w trakcie wędrówki i poszukiwań przemieniającego się w dorosłego mężczyznę, którego pragnieniem w pełni świadomym już jest zostanie pisarzem.

To, co jednak uderza najbardziej w trakcie lektury powieści to sposób prowadzenia narracji. Anonimowy bohater opowiada swoją historię w sposób niezwykle drobiazgowy, wizualny, z ogromnym uwrażliwieniem na odcienie chromatyczne i nieprawdopodobnie zdystansowany. Sposób narracji zbliża się wręcz do sztuki kinematograficznego opisu. Jakby niewidzialna kamera powolnym ruchem rejestrowała wszystkie szczegóły przedmiotów, ciał, ubrań czy poruszeń. Wydaje się wręcz, że narrator oddziela się od własnego ja, własnych myśli i własnych odczuć, aby rejestrować je okiem „kamery”. Ponadto wizualność opisu zdarzeń i sytuacji dominuje nad

innymi elementami narracji do tego stopnia, że pozostaje rolą czytelnika, któremu podaje się jedynie wygląd, dociec relacji przyczynowo-skutkowych pomiędzy poszczególnymi sekwencjami obrazów. Tak jak to ma miejsce w ostatnich książkach Itala Calvina, chłodny opis powierzchni jest punktem wyjścia poznania. W porównaniu z debiutancką i nieco pod tym kątem zbliżoną powieścią De Carla, powieść Del Giudicego wydaje się znacznie bardziej ulokowana w intelektualnym kontekście. Autor odwołuje się do współczesnej filozofii i, w wielu aspektach, do samego Calvina.

Tym niemniej mamy tu do czynienia z kolejną „młodą powieścią” wczesnych lat osiemdziesiątych, z młodym bohaterem w roli głównej, ponadto z kolejną powieścią zapowiedzianą przez Itala Calvina, któremu po części Del Giudice zawdzięcza sukces swojej pierwszej książki. Tym razem jest to jednak rodzaj metapowieści. Podróże, nieznane miasta, nieznani ludzie, poznawanie świata przyczyniają się do dojrzewania młodego człowieka i pisarza, lecz w odróżnieniu od De Carla i Tondellego tutaj odbywa się to poprzez kontakt z tym, co dawne i odległe w czasie. Książka wpisuje się więc gatunkowo w ramy powieści inicjacyjnej – *Bildungsroman*. Również sposób wizualnego opisu różni się od fotograficznego widzenia De Carla, gdyż, u tego ostatniego, w obrazie, zawarta była jakby ironiczna obecność podmiotu patrzącego i rejestrującego, natomiast Del Giudice oczyszcza wizualny opis scen z obecności podmiotu.

W następnym, 1984 roku w wydawnictwie Adelphi wychodzi kolejna, ważna debiutancka powieść pokolenia lat osiemdziesiątych, czyli *Seminario sulla gioventù* (*Seminarium o młodości*) pióra Alda Busiego. Powieść, prawdopodobnie autobiograficzna (Tani 1990: 214), w malowniczy i bardzo swobodny sposób opowiada o dzieciństwie i dojrzewaniu (od piątego do dwudziestego pierwszego roku życia) Barbina, który pierwsze, bardzo rezolutne lata spędza w rodzinnym gospodarstwie w Montichiari, po czym w okresie nastoletnim podejmuje ucieczkę do Mediolanu, gdzie poznaje Eugenia Montalego i skąd wyjeżdża do Wenecji, Paryża i do Londynu. Żyje, mając się dorywczych zajęć, łączywie czerpiąc z wszystkich

doświadczeń, jakie los ma mu do zaoferowania, nawet tych najbardziej ekstremalnych, brutalnych, dziwnych i niosących tylko ból. Na wszystkich etapach życia, czyli we wszystkich miejscach swojej podróży, bardzo ważną rolę odgrywają kobiety: począwszy od matki, która jest jednocześnie uwielbiana tak bardzo, że fartuch przesiąknięty jej zapachem staje się wręcz fetyszem dla malca, i nienawidzona do tego stopnia, że mały Barbino z lubością przygląda się scenie, kiedy ta zostaje zaatakowana nożem przez inną kobietę, do trzech podstarzałych, paryskich i ambiwalentnych w swej kobiecości panien, które zajmują się wszechstronnie pojętą edukacją młodego mężczyzny, i które tenże potrafi opisać w sposób niezwykle realistyczny i wysublimowany.

Seminario sulla gioventù jest klasyczną powieścią o dojrzewaniu, tzw. *Bildungsroman*: bohater zmienia środowiska, podróżuje, poznaje nowe miasta i kraje. Ważnym elementem w dojrzewaniu i przechodzeniu na stronę dorosłości jest swoboda seksualna. Podobnie do Tondello, Aldo Busi manifestuje swój bunt przeciwko uprzedzeniom seksualnym, ostentacyjnie i jawnie domagając się uznania orientacji zdeklarowanego homoseksualisty. Proza Busiego jest niezwykle cielesna, bujna, wylewna, żywiołowa. Autor używając bogatego, barokowo-rokokowego języka (niektóre zdania ciągną się przez dwie strony), nasycy swą opowieść kolorami, doznaniem i silnymi często kontrastującymi odczuciami, ukazując nierzadko zawile związki pomiędzy uczuciami a społecznym uwarunkowaniem egzystencji (La Porta 2003: 60).

Debiutancka powieść Alda Busiego to kolejna książka wydana w pierwszych latach osiemdziesiątych, która mówi o przeżywaniu dorastania i związanych z tym konfliktami, inicjacji, ucieczce, podróży i poznawaniu świata i siebie samego. Mówi ponadto w sposób bardzo otwarty, bez skrupowania intymnością podejmowanych wątków, wręcz ekstrawertyczny, wprowadzając do młodej literatury kolejne nowe motywy. Barbino, w którego malowniczej historii uczestniczymy, wywodzi się ze środowiska chłopskiego, z biedoty, w której katechizm posiada tę samą siłę oddziaływania co prymitywne instynkty. Główny bohater otwarcie opowiada o swoim ho-

moseksualizmie, nie odnosząc się przy tym w żaden sposób do kontekstu historyczno-politycznego, jakże burzliwego, z lat siedemdziesiątych. Wreszcie język. Czytelnika oszałamia wielość stylów, wielogłosowość, polimorficzność i wybujałość prozy Busiego.

Kolejny rok, 1985, to rok przełomowy dla literatury włoskiej, gdyż od tego momentu nowe i nazwane już zjawisko w omawianej literaturze nabierze niezwykłego rozmachu. Zanim jednak przejdziemy do omówienia tego okresu, w którym utrwała się i rozwija nowa tendencja w literaturze włoskiej³⁰, warto powiedzieć jeszcze o kilku innych, bardzo istotnych początkujących pisarzach z początków lat osiemdziesiątych, którzy jednakże zdecydowanie oddalają się od powieściowej tematyki pokoleniowo-młodzieżowej oraz gatunku *Bildungsroman*. Tym niemniej autorów tych, z przyczyn omówionych już na początku tego rozdziału, włącza się w początkowym okresie lat osiemdziesiątych oraz w niektórych opracowaniach³¹ do grupy „młodych pisarzy” lat osiemdziesiątych. Wśród nich należy przede wszystkim wymienić Antonia Tabucchiego, Stefana Benniego i Roberta Pazziego.

Antonio Tabucchi wprawdzie zadebiutował kilka lat wcześniej, w 1975 roku, powieścią pod tytułem *Plac włoski (Piazza d'Italia)*, lecz dopiero z początkiem kolejnego dziesięciolecia, na fali dobrej koniunktury wydawniczej i otwartości na nowe jakości w literaturze, pisarstwo Tabucchiego nabiera tempa i wyrazistości. Zarówno lata osiemdziesiąte, jak i kolejne dziesięciolecie będą okresem wybitnie bogatym w niezwykle interesującą twórczość tego pisarza. W 1981 roku il Saggiatore z Mediolanu wydaje jego pierwszy zbiór opowiadań *Słowa na opak (Il gioco del rovescio)*, następnie w 1983 roku wydawnictwo Sallerio z Palermo kolejny, zatytułowany *Donna di Porto Pim (Kobieta z Porto Pim)*. Ten sam dom wydawniczy wypuszcza na rynek w 1984 roku długie opowiadanie pod tytułem *Nokturn indyjski (Notturmo indiano)*, a w 1985 roku z kolei Feltrinelli publikuje zbiór opowiadań *Piccoli equivoci senza importanza (Małe nieznaczące*

³⁰ Etap ten Tani określa drugą falą „młodej literatury”. Tani 1990: 131.

³¹ Ammirati 1991; Barilli 2000; Tani 1990.

nieporozumienia), by następnie w 1986 roku wydać *Il filo dell'orizzonte* (*Linia horyzontu*) oraz w 1988 roku *I dialoghi mancati* (*Nieprzeprowadzone rozmowy*)³².

Zainspirowany kulturą Portugalii, a w szczególności poezją Ferdinanda Pessoa, Tabucchi wprowadza do literatury włoskiej ostatnich dziesięcioleci dwudziestego wieku zupełnie nowe wątki. W ocenie Renata Barillego pisarz ten lubi zacierać ślady czasu po to właśnie, aby uniknąć konkretnego przyporządkowania do jednej fali eksperymentalnej i móc się wpisywać w dobrą „tradycję nowego” (Barilli 2000: 26). Odmienne od przytoczonych powyżej autorów Tabucchi lubi zanurzać swoje narracje w przeszłości, uciekając od dnia codziennego i katalogu zdobyczy postępu technicznego, ukazując świat wynurzający się z pamięci, ze wspomnień, świat nasycony melancholią i *saudade*, świat przede wszystkim iberyjski, widziany jednak z tej drugiej strony, na opak, od strony *revés*. Zanurzenie w pamięci, snach, wspomnieniach nie byłoby jednak śródziemnomorskie, gdyby odbywało się poza cielesnością, stąd proza Tabucchiego usiana jest zmysłowymi wrażeniami i zmysłowym zaspokojeniem: to smaku, to dotyku, to wężu (Barilli 2000: 27). Bogactwo odniesień do cielesnego i zmysłowego aspektu egzystencji człowieka przybliży ją z kolei do „młodego pisarstwa” lat osiemdziesiątych. Poza tym autor ten bardziej niż inni współcześni mu włoscy pisarze realizuje się w stylistyce postmodernistycznego fragmentu, ambiwalencji i gry z czytelnikiem. Jak zauważył Remo Ceserani (Ceserani 1997: 202–203), zarówno pewne cechy konstytucyjne enigmatycznych postaci Tabucchiego, takie jak ambiwalentna

³² Większość książek Tabucchiego, zarówno powieści i opowiadań, jak i esejów ukazuje się nakładem wydawnictwa Feltrinelli bądź Sallerio. W kolejnym dziesięcioleciu ukazały się takie pozycje, jak *Sny o snach* (*Sogni di sogni*) (Sellerio 1992), *Requiem* (Feltrinelli 1992), bestsellerowa powieść *...twierdzi Pereira* (*Sostiene Pereira. Una testimonianza*) (Feltrinelli 1994) oraz równie uznana powieść *Zaginiona głowa Damascena Monteiro* (*La testa per duta di Damasceno Monteiro*) (Feltrinelli 1997). Twórczością tą pisarz utrwala i potwierdza indywidualny charakter swojego pisarstwa, które z grupą „młodych pisarzy” początku lat osiemdziesiątych będzie łączyć jedynie paradygmat postmodernizmu.

i fragmentaryczna podmiotowość, doświadczenie samotności i rozpaczy czy obsesyjna obecność onirycznego wymiaru, jak i otwarte, pozostawione w zawieszeniu, niedomówione fabuły, gęsto przeplecione metaliterackimi i metanarracyjnymi gramami, doskonale wpisują narracje tego pisarza w ramy literackiego postmodernizmu.

Kolejnym, ważnym powieściopisarskim debiutem początku lat osiemdziesiątych, aczkolwiek oddalającym się metryką urodzenia i pokoleniową tematyką młodości od wzorca „młodego pisarza”, jest Stefano Benni, poruszający się przede wszystkim w obrębie komizmu i humoru. Pierwszą powieścią Benniego, nie licząc zbioru opowiadań *Bar Sport* z 1976 roku, jest opublikowana w 1983 roku przez Feltrinelli *Ziemia! (Terra!)*, powieść z gatunku science-fiction, z humorem podejmująca wątek relacji przeszłości z przyszłością, pełna cytatów i postmodernistycznego recyklingu (Tani 1990: 216). Odnajdujemy tu wątki wyprawy, podróży i poszukiwania z szeroko pojętej tradycji literackiej od kosmogonicznych mitów po *Odyseję* i *Baśnie tysiąca i jednej nocy*, legendę Robin Hooda i korsarzy Emilia Salgariego, splatające się ze wzorcami Kurta Vonneguta, w symbiozie z popularnymi klasykami kinowego gatunku science fiction: 2001: *Odyseję kosmiczną* Stanleya Kubricka, *Gwiezdnymi Wojnami* George’a Lucasa czy *E.T.* Stevena Spielberga. Skojarzenie pierwszej powieści Benniego i *Opowieści kosmikomicznych (Le cosmicomiche)* Itala Calvina jest niemal automatyczne, jednakże temu pierwszemu brakuje jeszcze głębokości refleksji i wyczucia mistrza. Debiutancka powieść Stefana Benniego zbliża się do tendencji „młodego pisarstwa” poprzez swobodę użycia języka mówionego, powszedniego, dowcipnego, niekonwencjonalnego, języka pozwalającego sobie na eksperymenty i zabawę słowem, a także poprzez czerpanie z materiałów o odmiennym kodzie genetycznym, czyli zaczerpniętych z innych form kultury.

W latach osiemdziesiątych ukazały się kolejne utwory tego autora. W 1984 roku wydawnictwo Feltrinelli publikuje *I meravigliosi animali di Stranalandia (Niezwykłe zwierzęta z Dziwnolandii)*. W roku 1986 również wydawnictwo Feltrinelli wypuszcza książkę będącą postmodernistycznym pastiszem powieści kryminalnej zatytułowaną

Comici spaventati guerrieri (Komiczni przerażeni wojownicy), a w kolejnym roku zbiór opowiadań zatytułowany *Il bar sotto il mare* (Podmorski bar).

W znamiennym 1985 roku pojawia się na półkach księgarskich jeszcze jeden debiut powieściowy, nad którym warto się teraz chwilę zatrzymać. Mowa o wspomnianej już powieści *Cercando l'imperatore* (Szukając cesarza) autorstwa poety Roberta Pazziego, które publikuje wydawnictwo Marietti. Powieść wzbudziła wielkie zainteresowanie i wiele polemik wśród krytyki. Tytuł odnosi się do poszukiwań uwięzionego przez rewolucjonistów cara Mikołaja i jego rodziny, prowadzonych przez pułkownika Ypsilanti i jego regimentu Preobrażenski. Daremna aktywność i dynamiczność pułkownika przeciwstawione są pasywnej statyczności cara, jakkolwiek obaj pozostają ofiarami przeszłości. Powieść jest rozważaniem o nieuchronności zmian, o władzy i rezygnacji z niej, o czynach szlacheckich, lecz bezużytecznych i o śmierci (Tani 1990: 322). W powieści występują wszystkie ważne dla Roberta Pazziego tematy: Przeszłość/Historia, Pamięć/Wyobraźnia, Królewskość/Koniec Królewkości (Tani 1990: 322). Hanna Serkowska uznaje Roberta Pazziego za „twórczego następcę Eco” (Serkowska 2003b: 184).

Debiut poetycko-historycznej powieści Roberta Pazziego, tak jak i wcześniej nadmieniona komiczność i fantazja powieści i opowiadań Stefana Benniego oraz melancholijna, zmysłowa i ambiwalentna proza Tabucchiego pokazują jedynie kilka z kierunków, które obierze bujnie rozwijająca się „młoda literatura”, w najszerszym tego pojęcia rozumieniu oraz kilka wariantów postmodernistycznej włoskiej literatury w drugiej połowie lat osiemdziesiątych, czyli po 1985 roku.

3. SIŁA „DRUGIEJ FALI” - PEJZAŻ WIELORAKI

Rok 1985 przecinający lata osiemdziesiąte na dwie połowy, a „młoda literatura” na dwie fale, zgodnie z podziałem zasugerowanym przez Stefana Taniego (Tani 1990: 126–146) stanowi także ważną cezurę dla historii literatury włoskiej w ogóle.

Po pierwsze, jest to rok, w którym odeszli – Italo Calvino (19 września) oraz Elsa Morante (25 listopada), dwie wybitne i ważne postaci dla włoskiej literatury dwudziestego wieku „nie tylko ze względu na wartość ich dzieł, ale ze względu na sposób, w jaki przeżywały związek z literaturą, przeciwstawny, ale tak samo istotny [...]” (Ferroni 2001: 185). Giulio Ferroni rozpoczyna redakcję rozdziału zatytułowanego *Quindici anni di narrativa (Piętnaście lat prozy)* poświęconego schyłkowej fazie dwudziestego wieku, zamieszczonego w wielkim zbiorczym dziele poświęconym historii literatury włoskiej (Ferroni 2001: 185), właśnie od tej daty, nadając jej, poprzez wspomniane odejścia, wielkie znaczenie symboliczne, tym wymowniejsze, że 1985 rok stanowi początek smutnej serii mającej nastąpić w kolejnych latach tego dziesięciolecia i w latach dziewięćdziesiątych. W 1986 roku umiera Goffredo Parise, w 1987 roku odchodzą Primo Levi i Giovanni Arpino, w 1989 roku zaś Leonardo Sciascia, a w kolejnym Giorgio Manganelli i Alberto Moravia, w 1991 roku żegnamy Natalię Ginzburg, w 1993 roku Giovanniego Testoriego, w następnym roku Paola Volponiego. Dwa lata po nim umiera Gesualdo Bufalino, a w 1999 roku Mario Soldati. To tylko niektóre z przykrych dat zakończenia dwudziestego wieku.

Po drugie, w 1985 roku mają miejsce wspomniane już ważne dla „młodej powieści” Targi Książki we Frankfurcie, które działają mobilizująco na przemysł wydawniczy we Włoszech i przyczyniają się do usankcjonowania nieco jeszcze bladej etykiety „młodych pisarzy”, którzy debiutując w pierwszych latach osiemdziesiątych, wprowadzili do literatury włoskiej świeży powiew literacki i całkiem sporo nowości: tematycznych, stylistycznych czy narracyjnych. Odtąd, czyli od 1985 roku, „młodzi pisarze” zaczną wyrastać jak grzyby po deszczu, również dzięki sprzyjającej i dostosowanej do nowych warunków rynkowych (popyt i podaż) polityce wydawniczej wielkich i mniejszych domów wydawniczych. Rok 1985 przypieczętowuje ukonstytuowanie się nowego zjawiska.

O ile jednak pierwsi debiutujący „młodzi pisarze” mieścili się, pomimo oczywistych odrębności, w granicach wspólnego mianownika, którego zasadniczym wyróżnikiem jest obecność młodego

bohatera (lub bohaterów), będącego często głosem całego pokolenia młodych ludzi, mówiącego językiem młodzieżowym, inspirowanym muzyką i kinem, rzutuującym na językowy kształt całej powieści, bohatera, który odcina się od problematyki politycznej albo wręcz korzeni narodowych i unika zaangażowania w ważne sprawy państwowe, na rzecz typowej dla młodego wieku problematyki poszukiwania własnej indywidualnej tożsamości i drogi, negacji i buntu wobec wartości poprzedniego pokolenia, chęci doświadczania życia na wszelakie sposoby, potrzeby rozrywki, przyjaźni i miłości, o tyle obfita i intensywna druga fala „młodych pisarzy”, wzmagająca się po 1985 roku, będzie się zdecydowanie cechowała większym zróżnicowaniem tematycznym oraz stylistycznym.

Stefano Tani w swojej książce poświęconej młodej literaturze lat osiemdziesiątych (Tani 1990) wytycza cztery, dość ogólne, kręgi tematyczne, w które, jego zdaniem, można wpisać twórczość „młodych pisarzy” lat osiemdziesiątych, a zwłaszcza ich drugiej połowy (Tani 1990: 251–376).

Pierwszy z nich to nurt powieściowy kontynuujący w nowej, odświeżonej wersji tendencję z lat sześćdziesiątych, którą Tani określa *romanzo medio*, czyli „powieścią środka”, sytuującą się w pół drogi pomiędzy eksperymentem, awangardą literacką a literaturą komercyjną i masową. Będzie tu chodziło o pisarzy, dla których wartością jest pisarstwo zdyscyplinowane, dbających o szczegół i poszukujących pięknego słowa, a jednocześnie mających na uwadze zrozumiałość swojej prozy i przyjemność czytelnika. Jak pisze historyk literatury: „wpływ klasycznych wzorców idzie w parze z pewnymi ustępstwami na rzecz świadomej metanarracyjności, pisarstwa uszlachetnionego dzięki znajomości najnowszych teorii literackich i filozoficznych lub też dzięki pewnym specyficznym rysom stylistycznej lub tematycznej oryginalności” (Tani 1990: 153). W najnowszej wersji z lat osiemdziesiątych „powieść środka” będzie oscylowała pomiędzy opisem pewnych mikrokosmosów, opowiadaniem mikrohistorii i stylistyką manieryzmu. W granicach tego nurtu powieściowego można ulokować niektórych z autorów, którzy, podobnie jak Antonio Tabucchi, zadebiutowali w latach

siedemdziesiątych, i podobnie jak wspomniany sienieński pisarz są nieco starsi od przeciętnego „młodego pisarza”. Mowa tu o Giorgiu Montefoschim (ur. 1946) debiutującym w 1974 roku powieścią *Ginevra* (*Ginewra*) oraz o Francesce Duranti (ur. 1935) wydającej w 1976 roku pierwszą powieść *La bambina* (*Dziewczynka*), opowiadającą o beztroskim dzieciństwie, opartą na wątkach autobiograficznych. Wszystkich troje podpięto do młodego powieściopisarstwa lat osiemdziesiątych nie z racji metrykalnych, lecz ze względu na to, że zostali zauważeni przez krytykę i czytelników dopiero w omawianym dziesięcioleciu i w związku z tym pospiesznie skojarzeni z grupą debiutujących trzydziestolatków. Z chwilą jednak umocnienia się ich kariery i uzyskania pewnej niezależności pisarskiej zaczęto dostrzegać nieadekwatność ich przyporządkowania do „młodych pisarzy”.

Giorgio Montefoschi odnosi sukces dzięki powieści z 1978 roku *L'amore borghese* (*Miłość mieszczańska*), której bohaterem jest, z jednej strony, powieściopisarz piszący realistyczną powieść zatytułowaną *Vita di una famiglia borghese* (*Żywot mieszczańskiej rodziny*) i zdradzający żonę z jej najlepszą przyjaciółką, z drugiej zaś – do tej roli predestynuje miasto Rzym, którego dzielnice o różnych porach roku oraz wnętrza mieszkań i domów zostały opisane z niezwykłą dokładnością i troską o oddanie atmosfery. Tylko w niewielkiej części sukces tej powieści zostaje powtórzony poprzez trzy kolejne książki odtwarzające i kontynuujące zasadnicze tematy mieszczańskiego mikrokosmosu oraz pewne rozwiązania znane z *L'amore borghese*. Mowa tu o powieści *La felicità coniugale* (*Matżeńskie szczęście*) z 1982 roku, *La terza donna* (*Trzecia kobieta*) z 1984 roku oraz *Lo sguardo del cacciatore* (*Spojrzenie myśliwego*) z 1987 roku.

Natomiast Francesca Duranti zostaje w pełni doceniona dopiero po opublikowaniu dwóch powieści w drugiej połowie tej dekady. Pierwsza to *Lieto fine* (*Szczęśliwe zakończenie*) z 1987 roku, historia z pewnymi wątkami autobiograficznymi i z happy endem, jak głosi sam tytuł, aczkolwiek nie nudna i trzymająca w napięciu czytelnika dzięki ironicznej narracji i zaskakującym rozwiązaniom. Kolejna *Effetti personali* (*Rzeczy osobiste*) z 1988 roku potwierdza w pełni doj-

rzałość pisarską Duranti. Elegancja i ironia mieszają się tu z ulubionymi motywami pisarki wnikającej w arystokratyczny światek włoski, dając wspaniałą powieść o podróży i dojrzwaniu.

Ponadto w kręgu „powieści środka” ukazującej mikrokosmosy włoskiego społeczeństwa i mikrohistorie jego przedstawicieli można umieścić twórczość niektórych młodych trzydziestoletnich pisarzy, jak na przykład Alaina Elkanna debiutującego w 1980 roku powieścią *Il tuffo* (*Skok na główkę*), opowiadającą o młodym włoskim dyplomacie z Nowego Yorku, prowadzącym własne dochodzenie i w tym celu podróżującym pomiędzy najważniejszymi stolicami świata: Londynem, Paryżem, Genewą, Rzymem. *Il tuffo* to jedyna książka, która przyniosła temu autorowi uznanie i pewien rozgłos, którego nie powtórzyły późniejsze *Stella Oceanis* z 1983 roku, *Piazza Carignano* (*Plac Carignano*) z 1985 roku oraz *Montagne russe* (*Kolejka góraska*) z 1988 roku.

W tym miejscu można także podać przykład Marty Morazzoni rozpoczynającej drogę pisarską w 1986 roku od wielkiego sukcesu, którym był zbiór opowiadań *La ragazza col turbante* (*Dziewczyna w turbanie*), umieszczonych w historycznej scenografii pięciu różnych epok. Jak to trafnie ujmuje Agnieszka Drzewiecka: „Morazzoni maluje obrazy majaczące na pograniczu historii i fikcji. Wystarczy jedno muśnięcie jej pisarskiego pędzla, a wyzwolony zostaje ogromny ładunek treści, który zaczyna żyć własnym życiem”. (Drzewiecka 2006: 168). I tak, dzięki narracji pisarki wchodzimy jakby do pięciu różnych obrazów, z których pierwszy (*La porta bianca*) ukazuje ostatni dzień z życia pewnego kompozytora, który, gdyby nie fakt, że wszystko rozgrywa się poza czasem i bez określonej topografii, mógłby być Mozartem. Drugie opowiadanie (*La dignità del signor Ponte*) to z kolei podróż do XVIII-wiecznego przepięknego Wiednia, do świata muzyki i opery. W trzecim opowiadaniu (*La ragazza col turbante*) przenosimy się do siedemnastowiecznej Holandii i Danii i wraz z Bernardem dajemy się uwieść sztuce malarstwa oraz urokowi obrazu Vermeera o tym samym tytule. Kolejne opowiadanie (*L'ultimo incarico*) wiedzie czytelnika do szesnastowiecznej Hiszpanii na dwór Karola V. Ostatnie natomiast

(*L'ordine della casa*) przenosi nas znowu do Austrii, ale z początku XX wieku.

Strukturalnie bardziej skomplikowana, bogata i dopracowana jest powieść *L'invezione della verità* (*Wymyślanie prawdy*) z 1988 roku, która pięknie splata ze sobą dwa odległe w czasie miejsca: XI-wieczną Normandię i dwór królowej Matyldy oraz dziwiętnastowieczne Amiens, do którego podróżuje wybitny mediewista John Ruskin.

Nieco zbliżone do opowiadań Morazzoni, ale pogłębione o dobrą znajomość historii sztuki³³ są narracje Marisy Volpi. Dziewięć malarskich obrazów rozsianych w czasie i przestrzeni, od siedemnastego wieku po nasze czasy, zebranych zostało w zbiorze *Il maestro della betulla* (*Mistrz brzozowy*) z 1986 roku.

Nurt ten można zamknąć, przytaczając przykład nieco manierystycznej twórczości Vincenza Pardiniego, autora, który osiągnął największy sukces debiutanckim zbiorem opowiadań z 1981 roku zatytułowanym *La volpe bianca* (*Biały lis*). Proza Pardiniego poprzez swoją surowość przywodzi na myśl twórczość Tozziego, zwłaszcza przytoczony zbiorek, który cechuje pewna drapieżność oraz okrucieństwo wynikające z prymitywnych aspektów ludzkiej natury (Tani 1990: 189–190).

Kolejny nurt w „młodej prozie” lat osiemdziesiątych, według Stefana Taniego, to pisarstwo zmierzające do stworzenia autoportretu pokolenia młodych ludzi. Jest to dominująca tendencja wśród grupy pisarzy, którą wylansowano i którą nadal określamy jako „młodzi pisarze” lat osiemdziesiątych. W ich pisarstwie odezwą się echa, aczkolwiek w sposób znacznie bardziej kontrolowany, eksperymentów neoawangardy i *Gruppo 63*³⁴. W większości znajdują w jego obrębie swoje miejsce pisarze, których debiuty były znaczące dla uformowania się tego zjawiska i o których mowa była wcześniej (Tondelli, De Carlo, Palandri, Piersanti, Busi). Nurt ten nie jest jed-

³³ Marisa Volpi jest z wykształcenia historykiem sztuki, uczennicą słynnego Roberta Longhiego. Opublikowała liczne prace krytyczne z dziedziny historii sztuki.

³⁴ Por. także Barilli 2000.

nak wewnętrznie jednolity. Stefano Tani wyróżnia trzy odmiany tego nurtu tematycznego.

W pierwszej z nich, jak zauważa, odmalowuje się współczesne pokolenie młodych w sposób brutalnie realistyczny, wręcz mime-tyczny, z akcentami komiczno-groteskowymi. Słysząc tu głosy buntu i radosnej zabawy, dominuje język mówiony i nieformalny, nad spójną narracją przeważa poetyka fragmentu (Tani 1990: 197–198). Oprócz wspomnianych wcześniej Piera Vittoria Tondellego, Alda Busiego i Stefana Benniego w powyższą odmianę nurtu „pokole- niowego” wpisują się Ippolita Avalli, Marco Neirotti oraz Roberto Barbolini.

Ippolita Avalli to pisarka debiutująca w 1982 roku zbiorem dziewięciu opowiadań zatytułowanym *Aspettando Ketty* (*Czekając na Ketty*) i pod wieloma względami przywodzącymi na myśl *Altri liberti- ni* Tondellego. Można powiedzieć, że to rodzaj przeróbki słynnych opowiadań emiliańskiego autora, lecz w wersji żeńskiej. Także tutaj mamy do czynienia z przemocą, narkotykami, włóczęgostwem, wyzwolonym seksem hetero i homoseksualnym, prostytutką i kry- zysem egzystencjalnym. Znaczącą różnicą jest samotność i ostenta- cyjne wyalienowanie się bohaterki, która niewiele ma wspólnego z głosem kolektywu intensywnie wybrzmiewającego w *Altri liberti- ni*. Z kolei Marco Neirotti, debiutujący w 1987 roku przesyconą uczuciem złości powieścią *Assassini di carta* (*Zabójcy z papieru*), to dziennikarz, który chciałby opanować śmiałą i emocjonalną techni- kę pisarską Tondellego. Efektem jest osiem opowiadań, których ekstremalne rozwiązania fabularne i stylistyczne wydają się prze- sadzone i nico zbyt agresywne (Tani 1990: 210). Natomiast Roberto Barbolini to także dziennikarz oraz badacz gotyku i kryminału, którego debiutem jest karnawałowo-komiczny zbiór opowiadań z 1986 roku pod tytułem *La gabbia a pagoda* (*Klatka w kształcie pagody*). Należy jeszcze wspomnieć Ermanna Cavazzoniego, padańskiego pisarza opisującego w pierwszej powieści z 1987 roku *Il poema dei lunatici* (*Poemat dziwaków*) nieprawdopodobną, nieco szaloną i ko- miczną włóczęgę szesnastoletniego Saviniego.

Druga odmiana nurtu, nazwijmy go „młodzieżowym”, uwypukla temat zaangażowania młodego człowieka w ruchy o charakterze politycznym. W pisarstwie tych autorów tematyka i pewna desperacja polityczna miesza się z miłosnymi uniesieniami i natężeniem emocjonalnym z tego wynikającym. Jak zauważa Stefano Tani, w narracjach tych „młodych pisarzy” zaznacza się podwójny brak perspektywy w stosunku do opowiadanych zdarzeń (Tani 1990: 229). Tu, oprócz wspomnianego wcześniej Enrica Palandriego i Claudia Piersantiego (zwłaszcza druga jego powieść *Charles* z 1986 r.), należy podać nazwisko Sandra Mediciego, którego pierwsza powieść *Via Po (Ulica Po)* z 1987 roku jest otwarciem pokoleniowa i gdzie, jak głosi zapowiedź z okładki: „nadszedł dzień, w którym wreszcie lata siedemdziesiąte i lata osiemdziesiąte się spotkały”. To historia jednego dnia z początku lat osiemdziesiątych, kiedy przeżywają i konsumują swoją gorącą historię miłosną Francesco, nieco zmęczony intelektualista i były uczestnik ruchów młodzieżowych oraz dwudziestotrzyletnia, żądna życia i korzystania z wszelkich jego uroków, Sandra. Nie można tutaj także pominąć Giorgia Van Stratena debiutującego w 1987 roku powieścią *Generazione (Pokolenie)* zawierającą już w samym tytule deklarację pokoleniową i rekonstruującą wydarzenia na przestrzeni dwudziestu lat od 1964 do 1984 roku, a więc z włączeniem dwóch kluczowych momentów dla ruchów i kształtowania się mentalności młodych: 1968 roku i 1977 roku.

I wreszcie autoportret pokoleniowy zamykają pisarze, którzy, tak jak wspomniany Andrea De Carlo, odżegnują się od związków z polityką, spraw narodowych i pamięci. W większości preferują oni międzynarodową scenerię i czasami, z pewną naiwnością, ostentacyjnie ukazują literacki kosmopolityzm, aby jak najbardziej odciąć się od prowincjonalności w osadzeniu akcji powieści lub od melancholijnej introspekcji. W taki sposób odmalowują autoportret swoich rówieśników pisarki: Cinzia Tani, autorka *Sognando California (Śniąc o Kalifornii)* z 1987 roku, Dina D’Isa debiutująca powieścią *Oltre il confine della notte (Poza granicą nocy)* z 1986 roku, której bohaterka to dobrze zapowiadająca się rzymska modelka oraz Elisabetta

Valentini, podejmująca podobny temat w pierwszej powieści z 1988 roku *Fotomodella* (*Fotomodelka*). Był to ponadto pierwszy z tekstów wybranych przez Piera Vittoria Tondellego do serii „Mouse to Mouse”. Następnie ważną postacią na arenie młodej literatury lat osiemdziesiątych i w tym kręgu tematycznym jest dziennikarz Sandro Veronesi, którego debiut – *Per dove parte questo treno allegro* (*Dokąd odjeżdża ten wesoly pociąg*) z 1988 roku okazał się wielkim sukcesem. Opowiada o wspólnej podróży ojca i syna poprzez północne Włochy aż do Szwajcarii, w trakcie której odkrywają, że łączy ich więcej niż dzieli i międzypokoleniowe porozumienie, dotychczas nierealne jest w zasięgu ręki. Dla przedstawicieli obu pokoleń, jak się okazuje, to pieniądz jest bardzo ważnym motorem w życiu. Podobny sukces spotkał dwa lata wcześniej debiut pisarski Marca Lodoliego. Jego powieść *Diario di un millenio che fugge* (*Dziennik tysiąclecia, które ucieka*) z 1986 roku cieszyła się dużym uznaniem krytyki i publiczności. Marco Lodoli zadebiutował po raz drugi w duecie z Sylvią Bre doskonałą powieścią nowego, młodego pokolenia *Snack Bar Budapest* (*Snack Bar Budapeszt*) z 1987 roku. Pewnym kazusem, który da się jednak umieścić w obrębie tematyki młodości skoncentrowanej na sobie samej i na własnej, nieuwarunkowanej tradycją i historią, percepcji otaczającej rzeczywistości, jest powieść młodzieutkiej Sycylijki Lary Cardelli *Pozwólcie mi nosić spodnie* (*Volevo i pantaloni*) z 1989 roku. Książka będąca dziennikiem młodej Antonietty jest rodzajem oskarżenia zmaskulinizowanego i anachronicznie tradycyjnego społeczeństwa sycylijskiego w latach osiemdziesiątych ubiegłego wieku. Opowiada o próbie wyrwania się młodej kobiety z pozycji od wieków dla niej przeznaczonej w opresyjnym systemie złożonym w pierwszej kolejności z tyranii mężczyzn, w dalszej kolejności z kontroli rodziny, a następnie z niepodważalnych przesądów i hierarchii.

Kolejny, trzeci nurt tematyczno-stylistyczny, w którym realizują się młodzi powieściopisarze z lat osiemdziesiątych to poszukiwania historyczne, czasem z piętnem gotyckości, baśniowość i fantasy. Autorzy ci wprowadzają do swoich narracji tło historyczne lub inne elementy z odległej przeszłości. Wiele książek z tego obszaru zawie-

ra wątki lub całe fabuły kryminalne – choć reguły powieści policyjnej są raczej obalane niż przestrzegane – których stelażem jest jakiś prawdziwy dokument lub apokryf (Tani 1990: 284). Powrót do tradycji powieści historycznej we współczesnym, młodym wydaniu to zasługa przede wszystkim Sergia Atzeniego, który zadebiutował w roku 1986 powieścią *Apologo di un giudice bandito* (*Przypowieść wygnanego sędziego*) osadzoną w 1492 roku na Sardynii ukazanej w swoim bezruchu, marginalności i pewnej prymitywności i archaiczności. Czytelnik uwiedziony jest bezpośredniością, z którą Atzeni przywołuje czas i miejsca, sposób myślenia i działania pasterzy, wieśniaków, służących i bandytów, urzędników, kleru i arystokracji. Jak pisze Tani, elementarnym składnikiem powieści jest owa polifonia życia przywołująca na myśl Bachtinowski model. Fabuła powieści rozwija się wokół absurdałnego procesu przeciwko szarańczy, która zdewastowała nizinę Campidano, i który wicekról każe przeprowadzić inkwizytorowi, aby go tym samym skompromitować. Atzeni przy tym nie jest zainteresowany oceną historycznych, lub nie, zdarzeń ani postawieniem Historii w stan oskarżenia. Pozostawia czytelnikowi osąd moralny i przyjemność lektury. Z kolei Raffaele Nigro zadebiutował jako pisarz w 1987 roku powieścią historyczną *I fuochi di Basento* (*Ognie Basento*), której akcja toczy się na przełomie osiemnastego i dziewiętnastego wieku na południu Włoch, w Bazylikacie, w burzliwych i przełomowych latach 1784–1861. Powieść opowiada historię trzech pokoleń rodziny Nigro, przyjmując w narracji o tych niespokojnych i niezrozumiałych dla wielu czasach punkt widzenia chłopów i rozbójników. Zamknięcie do historii naznaczonej magią i gotyckością w stylu *Il nome della rosa* zdradzają natomiast Gianfranco Manfredi, który zadebiutował w 1983 roku powieścią *Magia rossa* (*Czerwona magia*) oraz Alain Elkann we wspomnianej powieści *Montagne russe* (*Kolejka górską*). Warto też wspomnieć o powieści Roberta Vacca *Dio e il computer* (*Bóg i komputer*) z 1984 roku, w której, wzorem mistrza Eco, autor stara się zestawić świat informatyki ze „średniowiecznymi mrokami”. Nie można też pominąć młodziutkiej poetki z lat sześćdziesiątych Liaty Pisani, która swój powieściopisarski debiut miała

w 1986 roku powieścią *Il falso pretendente* (*Fałszywy pretendent*). Bardziej jednak została zapamiętana dzięki drugiej swojej książce o tematyce historycznej z 1987 roku, zatytułowanej *La terra di Avram* (*Ziemia Avrama*). W stronę fantastyki i baśniowości zwracają się natomiast wspomniany Roberto Pazzi, a poza tym Marco Bacci, autor *Il pattinatore* (*Łyżwiarz*) z 1986 roku, pierwszej powieści, lecz bardziej doceniony po opublikowaniu drugiej *Settimo cielo* (*Siódme niebo*) z 1988 roku. Nie można nie wspomnieć o Paoli Capriolo, której debiutancka książka i jednocześnie wielki sukces to zbiór czterech doskonałych, erudycyjnych opowiadań przesyconych baśniową aurą zatytułowany *La grande Eulalia* (*Wielka Eulalia*) z 1988 roku. „Capriolo podejmuje wątki, które będą powracały w całej późniejszej twórczości – chwiejnej równowagi pomiędzy iluzją a rzeczywistością, przekraczania cienkiej granicy, jaka oddziela świat realny od świata wyobrażeń i świata twórców ludzkiego umysłu” – pisze Agnieszka Klimczak w artykule poświęconym autorce (Klimczak 2006: 64). Opowiadania z debiutanckiego tomiku Capriolo charakteryzują się bardzo dużym bogactwem odwołań literackich i aluzji do tradycji. Ponadto pisarka niezwykle zręcznie i z dużym wyczuciem stylu oscyluje pomiędzy tonami arabizującymi, odcieniami baśniowymi i sugestiami alegorycznymi. W duchu fantastyczno-metaforycznej prozy ocierającej się o tradycję literacką jest debiut pisarski profesora literatury włoskiej Michela Mariego – powieść *Di bestia in bestia. Una storia vera tra languore e ardore* (*Od bestii do bestii. Prawdziwa historia pomiędzy rozmarzeniem a żarliwością*) z 1989 roku.

Ostatni, czwarty krąg wyróżniony przez S. Taniego w „młodej powieści” lat osiemdziesiątych mieści w sobie teksty nacechowane refleksją filozoficzną oraz teksty metanarracyjne. Namysł filozoficzny młodych autorów skupia się na kilku zasadniczych tematach i motywach, nienowych w literaturze. I tak pojawia się motyw oczekiwania, któremu towarzyszy pustka, motyw pasywności rozważany jako inercja lub słabość podmiotu; pojawia się reprezentacja i widzialność – nierozłączne z percepcją, symboliką i dychotomiami podmiot – przedmiot, pozór – rzeczywistość; pojawia się temat

orientacji i labiryntu oraz motyw niewypowiedzianego. Narracja u tych autorów często idzie w kierunku zadumy i zagubienia, wyrażając się nie w konwencji mimetycznej, lecz raczej poprzez fragment, wizje, konwersacje, alegorie i medytacje (Tani 1990: 341). Niektórych z młodych pisarzy, jak wspomnianego Daniele Del Giudicego, Elisabetę Rasy czy Maria Fortunata zainspirowała refleksja Itala Calvina nad percepcją. Eseistka, dziennikarka i specjalistka od literatury kobiecej Elisabetta Rasy debiutuje jako pisarka w 1985 roku powieścią *La prima estasi (Pierwsza ekstaza)*, która opowiada o życiu Teresy Lisieux. Narracja w pierwszej części prowadzona jest chronologicznie w sposób niezwykle sugestywny i metaforyczny. Druga część powieści jest w pewnym sensie introspekcją przyszłej świętej rezygnującej z życia, jest zbliżeniem się do osoby, odrzucającej wszystko, co życiodajne i cielesne, odnajdującej satysfakcję w anorektycznym głodzeniu się i autodestrukcji przez chorobę. Z jednej strony Teresa ukazana jest jako wzór bohaterstwa w dążeniu do świętości, z drugiej – jako model afirmacji poprzez całkowitą negację samej siebie i historyczny, ale ekstremalny przykład przeznaczenia kobiety. Cała historia tchnie niejaką dwuznacznością wysublimowanej perwersji i zmysłowości. Z kolei Mario Fortunato, autor debiutanckiego zbioru opowiadań zatytułowanego *Luoghi naturali (Naturalne miejsca)* z 1988 roku, podobnie jak Daniele Del Giudice, upodobał sobie poetykę wizualności oraz ideę, że percepcji i uczuciom muszą towarzyszyć wymyślone przez człowieka urządzenia i maszyny, które z czasem wypełniają nasze życie, zyskując w efekcie status obiektów naturalnie istniejących, podobnie jak natura oczywistych. Pośród tej refleksyjnej grupy „młodych pisarzy” znajduje się ponadto niewielka liczba autorów oddających się zabawie z materią narracyjną, cytatem i naśladownictwem. Błyskotliwie i z lekkością czyni to Laura Mancinelli, autorka opowiadania *I dodici abati di Challant (Dwunastu opatów z Chalant)* z 1981 roku oraz powieści *Il fantasma di Mozart (Duch Mozarta)* z 1986 roku, w których prowadzi isticie Calvinowską grę z czytelnikiem. Podobnie rzecz się ma z Massimo Romanem, publikującym w 1986 roku pierwszą powieść *Fantasma di carta (Duchy z papieru)* oraz z Sandrą Petrignani, która

w doskonałej debiutanckiej powieści *Navigazioni di Circe* (*Morskie podróże Kirke*) z 1987 roku konstruuje główną bohaterkę i daje jej do ręki pióro, a także stery w całym przedsięwzięciu pisarskim.

4. WSPÓLNE MIANOWNIKI

Już ten dość syntetyczny przegląd rozwijającej się bujnie „młodej literatury” lat osiemdziesiątych nasuwa spostrzeżenie o dużej niehomogeniczności tematów, stylów i literackich poszukiwań oraz ich ostatecznych efektów, zwłaszcza w drugiej połowie dziesięciolecia. Pisarze, w większości jednak młodzi, trzydziestoletni bądź trzydziestoparoletni, rozpoczynający w tym okresie swoją wędrówkę, często na fali znakomitej koniunktury dla „młodego pisarstwa” (niektórzy z nich jednak równie szybko z tej drogi schodzili) obierali bardzo różne ścieżki, często indywidualne i niekiedy zupełnie odizolowane od pozostałych. W zasadzie nie ukształtowało się wówczas zjawisko wspólnej szkoły czy jednolitego trendu. „Młodzi pisarze” lat osiemdziesiątych, jak widzieliśmy, podejmowali wątki, dość luźno ze sobą powiązane i również dość swobodnie się pomiędzy nimi poruszali. Reprezentowali także wiele odmiennych stylów, poetyk i sposobów narracji. Jak pisze Barilli, znamioną cechą twórczości wymienionych pisarzy młodego pokolenia jest odizolowany, ostentacyjnie indywidualistyczny i trudny do sklasyfikowania charakter (Barilli 2000: 25), który w rezultacie czyni z nich, na przestrzeni lat osiemdziesiątych, odosobnione szczyty, jak się zwykło ich określać³⁵, bez wspólnej tendencji oraz bez możliwości wygenerowania, z wyjątkiem Piera Vittoria Tondello, pokolenia swoich następców (Mondello 2007: 17). Maria Pia Ammirati zauważa, że jedną z najbardziej jaskrawych cech panoramy

³⁵ Termin „picchi isolati”, który przyłgnał do młodych pisarzy z lat 80. rodzi się na łamach czasopisma „La Bestia” w artykule Renata Barilli, jednego z twórców *Ricerzare*, czyli laboratorium nowego pisarstwa, inicjatywy, dzięki której, m.in. wyłaniają się młodzi pisarze z lat 90. Barilli 1997: 10.

literackiej lat osiemdziesiątych jest ekstremalna fragmentaryzacja rezultatów, bezdyskusyjna i celowa izolacja pisarzy, ekstremalnie zróżnicowane wyniki pracy literackiej i kompozycje skoncentrowana na różnej tematyce i rozważaniach formalnych (Ammirati 1991: 16). Sam Tondelli wypowiedział się na ten temat następująco:

To, co charakteryzowało wyłonienie się nowych autorów we włoskiej literaturze tych lat, to była absolutna indywidualizacja dróg. Fenomen „młodych pisarzy” jest etykietką nadaną samym autorom z zewnątrz. Nikt z nas nigdy nie myślał, aby łączyć się w celu autoprezentacji jako grupa, która miałaby precyzyjne idee estetyczne do zakomunikowania. Fenomen został stworzony z zewnątrz, przez dziennikarzy (Tondelli 2005: 1000).

Różnorodny jest również stosunek tych autorów do rzeczywistości – owoc indywidualnego doświadczenia podmiotu przeciw. Dla przykładu u Alda Busiego rzeczywistość jawi się jako nadmiernie obfita magma, i jako taka zostaje pokazana, bez żadnego zamiaru dydaktycznego czy socjologicznego, bez próby zrozumienia jej lub przekształcenia. Jedynym zamiarem pisarza jest wyrażenie rzeczywistości, również w jej aspektach określanych jako „cielesny dół” lub widzianych właśnie z perspektywy owego „dołu cielesnego”. Busi zanurza się w rzeczywistość, bada ją od środka, a później wyraża. Dla niego współczesna przestrzeń, np. miejska jest prawdziwym labiryntem, nieporządkiem, chaosem. Andrea De Carlo z kolei, zupełnie odmiennie, daje panoramiczną wizję świata, rejestrując zdarzenia widzialne i natychmiastowe. Jego literatura jest widzialnym przedstawieniem świata. Pier Vittorio Tondelli zdaje się wzbogacać wizję rzeczywistości o komponowane przez siebie dysharmonie za pomocą ekspresji werbalno-treściowej. Natomiast Antonio Tabucchi obserwuje rzeczywistość, aby ją następnie przetworzyć w rzeczywistość literacką, estetyczną, posiadającą inny wymiar i pozareczywiste byty (Ammirati 1991: 17–19).

Zasadne wydaje się pytanie o wspólne mianowniki dla omawianej tutaj prozy, mianowniki, które bardziej niż koniunktura, moda czy strategia wydawnicza usprawiedliwiłyby stosowanie

w dyskursie krytyczno-literackim formuły „młodzi pisarze”. Jakie zatem cechy dystynktywne samych tekstów, a więc pomijając już metrykalny czy zawodowy wiek ich autorów, należy podać w opisie tego zjawiska literackiego?

Przede wszystkim tę niehomogeniczną prawie pod każdym względem grupę „młodych pisarzy” lat osiemdziesiątych łączy jedna bardzo ważna cecha, która powróciła z wielką siłą: a mianowicie odzyskana wiara w pisanie narracji, chęć opowiadania historii i przyjemność konstruowania fabuły. Można tu przytoczyć opinię krytyka Alberta Cadiolego, który podkreśla, że z nadejściem lat osiemdziesiątych także we Włoszech – podobnie jak to miało już miejsce w innych krajach – obserwuje się powrót do wymiaru narracyjnego, który poprzez telewizję i kino rozciąga się na tekst pisany, na powieści pomyślane właśnie tak, aby opowiadały „historie” (Cadioli 1987: 43). Mamy więc do czynienia ze zmniejszeniem wartości struktury formalnej tekstu na rzecz walorów treściowych, z ponownym umocnieniem się pozycji tak pożądanej powieściowej narracji. Sam Eco w przedmowie do *Imienia róży* wyznaje, że pod koniec dziesięciolecia przypadającego na przełom lat sześćdziesiątych i siedemdziesiątych, po ponad dwóch dekadach, poczuł się wreszcie wolny, by dać wyraz zwykłej miłości do literatury i poświęcić się opowieści o Adsie z Melku (Eco 1980: 15). Podobne deklaracje padają z ust innych pisarzy. Pier Vittorio Tondelli, zapytany kim jest, odpowiada:

Ja? Jestem *entertainerem*, kimś, kto przede wszystkim chce dostarczać rozrywki. A poza tym jestem rzemieślnikiem, który wytwarza fabuły, wątki. Także dlatego, że nie posiadam wielkich teorii czy definicji na temat świata, które mógłbym zaoferować ludziom. Nie jestem pisarzem intelektualistą. Interesuje mnie tylko opowiadanie historii (Tondelli 1986).

De Carlo z kolei wyznaje:

Pisać oznacza dla mnie także ominąć pewne utarte opinie krytyki, dla której nuda jest zawsze synonimem głębi, negatywizm jest zawsze lep-

szy od pozytywizmu, i tak dalej. Ja jestem nieuleczalnym optymistą i optymistyczne są moje książki. Powieść pojmuję na wzór dziewiętnastowieczny, jako przyjemną, wartką oraz pełną rozrywki (Debordy 1993).

Natomiast Marco Lodoli mówi znamienne słowa:

Kiedy miałem osiemnaście lat nikt mi nie wytłumaczył, że nie można już było pisać powieści. Gdybym czytał więcej Arbasina lub Sanguinetiego, być może zastanawiałbym się nad tym, ale wszyscy ci grabarze powieści bardzo mnie nudzili, pisali o rzeczach, które mnie nie dotyczyły. We mnie, tak jak i w innych, jak mi się zdaje, z mojego pokolenia jest silna chęć ekspresji, a więc zadanie, jakie sobie postawiłem to znalezienie języka, który miałby potencjał ekspresyjny. Znalazłem go, idąc do źródeł prozy, do dziewiętnastego wieku: Flauberta, Tolstoja, Zoli, moich młodzieńczych lektur (Pasti 1989).

Wspólnym mianownikiem jest więc pragnienie, aby powrócić do opowiadania, do komunikowania się, do pisania nie dla wąskiego grona elitarnych czytelników, ale dla szerokiej i niejednorodnej grupy, a ponadto by odzyskać pewną wartość, która od czasów neoawangardy przeżywa kryzys, wartość literackości. Znaczące i godne przytoczenia tutaj są pewne stwierdzenia, które czytamy we wstępie pierwszego wydania czasopisma literacko-kulturalnego, „Panta” z 1990 roku, które poświęcało swoje łamy głównie „młodym pisarzom”.

„Panta” jest realizowana przez grupę autorów, których przynależność do tego samego pokolenia wyraża się w odnalezionej wierze w opowiadanie, [...] w związku z tym „Panta” wyraża silne i precyzyjne przekonanie: mianowicie, że dzisiaj literatura może opowiadać o świecie jedynie poprzez samą siebie i poprzez swoje racje. [...] Chęć pracowania z autorami zagranicznymi, chęć konfrontacji, porównywania własnych narracji oznacza wiarę, że przynależność do tego samego pokolenia nie jest wyłącznie czynnikiem metrykalnym, ale pociąga za sobą, na przykład, lekturę tych samych książek, obejrzenie tych samych filmów i słuchanie tej samej muzyki w Stanach Zjednoczonych, w Niemczech, we Włoszech czy w Jugosławii. I świadomość tego, co

dzieli (język, głębokie korzenie własnych kultur, sposoby myślenia...) nie skrywa głównej racji, która nas jednoczy: odzyskanie wartości literatury.

To, co ponadto jednoczy prozę „młodych pisarzy” lat osiemdziesiątych, także w odniesieniu do deklaracji pokoleniowej zawartej w przytoczonym wyżej fragmencie wstępu do pierwszego wydania „Panty”, to osadzenie literatury w ramach nowej intertekstualności multimedialnej. „Młodzi pisarze” lat osiemdziesiątych – i wynika to wyraźnie z badań prowadzonych w 1986 roku przez Cristinę Benussi i Giulia Lughiego na grupie osiemdziesięciu pisarzy debiutujących pomiędzy 1975 a 1985 roku (Benussi, Lughì 1986) – nie boją się używać słowa pisanego jako filtru, przez który przepuszczane są doświadczenia o różnym pochodzeniu. Postmodernizm niweluje rozgraniczenia pomiędzy literaturą niską a wysoką, a więc „młodzi pisarze” czytają różną literaturę, flirtują z kinem, z telewizją czy z komiksem. Pozwala im to na przyswojenie technik narracyjnych bardzo różnorodnej natury. Horyzont kulturalny „młodego pisarza” bardzo się rozszerza, a tendencja ta będzie się jeszcze wzmacniała u pisarzy debiutujących w kolejnym dziesięcioleciu, co werbalizuje najlepszy wyraziciel i promotor tej międzygatunkowej kontaminacji, Pier Vittorio Tondelli w prezentacji swojego projektu wydawniczego „Mouse to mouse”, podkreślając, że „nowa literatura” jest otwarta na nieznaną, odległą od niej samą terytoria, nawet takie, jak „świat mody, reklamy, sztuk plastycznych, spektaklu i rocka” (Tondelli 1992: 205).

Maurizio Pistelli zauważa, że cechą wspólną „młodych pisarzy” lat osiemdziesiątych jest także odwoływanie się do własnego doświadczenia codziennego (Pistelli 2013: 24–25). Kiedy zostały zarzucone wielkie utopijne projekty, które towarzyszyły literaturze w latach ideologicznego zaangażowania, pisarz zmuszony został, aby oprzeć się na własnym, skromnym, ale spójnym doświadczeniu dnia codziennego, na tym niewielkim terytorium, które pozostało jeszcze nienaruszone. Świadomość niemożności panowania nad rzeczywistością popycha „młodych pisarzy” do przyjęcia strategii,

którą Pistelli nazywa „nawigacją wizualną” (Pistelli 2013: 25), czyli preferując oddolny i fragmentaryczny sposób obserwacji tego, co ich otacza. To właśnie w rezygnacji z eksplorowania odległych i niedosiężnych horyzontów oraz w odkryciu wartości przeciętnej egzystencji, wypełnionej prostymi gestami i zwykłymi powtarzającymi się czynnościami, odnajduje w literaturze włoskiej swoje miejsce i przestrzeń „minimalizm”, będący tematem dyskusji przy okazji literatury amerykańskiej, która, wraz z sukcesem i umocowaniem się pozycji, takich autorów, jak David Leavitt czy Susan Minot przynosi odpowiedź literatury na rozpad globalnych i ostatecznych wizji, odpowiedź, jaką jest powrót do małych rzeczy i małych doświadczeń, przeżywanych w rozpadającym się mikrokosmosie pustych stosunków interpersonalnych i rodzinnych. Warto jednak nadmienić, jak zauważa Pistelli, że zjawisko „młodych pisarzy” we Włoszech wyprzedza chronologicznie debiut pisarski Leavitta, jednakże dopiero międzynarodowe potwierdzenie sukcesu amerykańskich „minimalistów” stanowiło dla wydawnictw włoskich ostateczny impuls do „polowania” na młodego debiutanta (Pistelli 2013: 25)³⁶.

Wydaje się, że to, co także jednoczy „młodych pisarzy” lat osiemdziesiątych to pytanie o to, jak stawić czoła rzeczywistości, czy i jak opisać jej percepcję (wzrokową, słuchową, dotykową, itd.)? Chodzi więc tu o cielesny kontakt ze światem pozatekstowym, zakodowanym w „geometryczność” świata tekstowego. Pytanie to zadawał sobie również sam Calvino (Panzeri 1996: 25) będący dla wielu „młodych pisarzy” lat osiemdziesiątych (Andrei De Carla, Daniele Del Giudicego, Maria Fortunatego) źródłem inspiracji, mentorem i punktem odniesienia.

I wreszcie, *last but not least*, elementem wspólnym dla tej „młodej literatury”, a przynajmniej dla bardzo wielu jej tekstów, jest autobiograficzność i zainteresowanie problemami jednostki, podmiotu, „ja” piszącego. Dotyczy to przede wszystkim pierwszych dzieł, na przykład powieści Palandriego, Tondellego, Piersantiego, De Carla czy Busiego, gdzie element autobiograficzny jest otwarcie

³⁶ Por. także Tani 1990: 140-146.

deklarowany. Zresztą do takiego właśnie pisarstwa: osobistego, autentycznego, skupionego na własnym przeżyciu i będącego ekspresją samego siebie zachęcał Tondelli młodych adeptów sztuki pisania w 1985 roku w prezentacji swojego projektu *Under 25*, o czym niebawem będzie mowa. Czytamy:

Piszcie nie o każdej rzeczy, o której chcecie, ale o tym, co robicie. [...] Opowiedzcie o waszych podróżach, osobach, które spotkaliście za granicą, opiszcie, w kim się zakochaliście [...]. Opiszcie wasze miasto, ćwicząc, wykonując szkice opisowe na temat tego, co widzicie za oknem, z autobusu, z samochodu. Opowiedzcie o waszych obawach bez drobnomieszczańskiej powściągliwości, a wręcz przeciwnie „pospycie ranę solą”. [...] Opowiedzcie o was, o waszych przyjaciółach, o waszych pokojach, o uniwersytecie, o szkolnych salach (Tondelli 1985: 247).

Z oczywistych powodów, które zostaną za chwilę opisane, również ta cecha będzie stanowiła dziedzictwo pisarzy stojących na progu swojej kariery literackiej z początkiem kolejnego dziesięciolecia, za sprawą, w dużym stopniu, Piera Vittoria Tondellego i pomysłańców przez niego akcji propagujących pisarstwo wśród młodych i bardzo młodych ludzi.

„MŁODZI PISARZE” LAT DZIEWIĘCDZIESIĄTYCH

Lata dziewięćdziesiąte nie mają swojego literackiego piewcy, jakim był Tondelli dla poprzedniego dziesięciolecia, jednak posiadają, jak każde dziesięciolecie, swoją specyfikę, „koloryt lokalny”, atmosferę i szczególne rysy, zarówno jeśli chodzi o dynamikę życia politycznego, ekonomicznego, jak i zjawiska kultury, modę czy mentalność.

Włochy wraz z całą Europą wkraczają w ostatnie dziesięciolecie XX wieku przy akompaniamencie wielkich przełomowych zmian, które naznaczą koniec pewnej epoki w dziejach: w 1989 roku upadek muru berlińskiego, w 1990 roku zjednoczenie Niemiec, a w 1991 roku rozpad Związku Radzieckiego. Skutkiem tych wydarzeń jest powstanie zupełnie nowej geograficzno-politycznej mapy Europy. Kryzys i upadek starego układu sił nie pozostały bez wpływu na sposób myślenia Włochów i na włoską politykę, która z początkiem lat dziewięćdziesiątych także stanie w obliczu kryzysu i wielkich zmian. Dotyczy to przede wszystkim *tangentopoli*, czyli olbrzymiej korupcji, sięgającej najwyższych urzędników w państwie oraz powiązań polityków z mafią. Sygnałem do zmian jest referendum z 1991 roku w sprawie systemu wyborczego, które spotkało się z bardzo dużym poparciem społeczeństwa. Następnie w lutym 1992 roku ma początek wielka akcja „czyste ręce”, której celem jest zlikwidowanie *tangentopoli*, i która w efekcie doprowadzi

do kompromitacji i upadku Chrześcijańskiej Demokracji, która od 1942 roku w różnych koalicjach pozostawała u steru władzy. Po między 1992 a 1993 rokiem postawiono w stan oskarżenia lub aresztowano wielu polityków zajmujących najwyższe stanowiska, w tym premiera Andreottiego (w 1993 roku). Chrześcijańska Demokracja w wyborach parlamentarnych w kwietniu 1992 roku nie uzyskała nawet 30% głosów, a w lipcu 1993 roku zostaje podjęta decyzja o samorozwiązaniu partii. Jednocześnie, od 1989 roku, kiedy powstaje Liga Północna, dochodzą do głosu i umacniają się, reprezentowane przez ten ruch i jego przywódcę Umberta Bossiego, tendencje separatystyczne. Liga Północna w obliczu coraz większego zadłużenia państwa i zdominowania życia politycznego przez polityków z południa postawiła sobie za cel obronę interesów politycznych północnych regionów Włoch. W 1993 roku Bossi grozi zwołaniem zgromadzenia Republiki Północy i odłączeniem się od Włoch. Na marzec 1994 roku wyznaczone zostały przedterminowe wybory, do których nie staje już Chrześcijańska Demokracja i które kończą się nieoczekiwanym, aczkolwiek wielkim zwycięstwem nowej siły politycznej Forza Italia, na czele której stał Silvio Berlusconi, bogaty przedsiębiorca i potentat medialny obiecujący Włochom skuteczne reformy państwa i nowy cud ekonomiczny. Jego osobisty sukces finansowy stanowił dla Włochów rękojmię realizacji takich obietnic. (Gierowski 1999: 602–612). Rząd Berlusconiego przetrwał jedynie do 1996 roku, ale sam Berlusconi na wiele lat zwiąże się z polityką, powracając jako premier rządu w latach 2001–2006.

Nazwisko Silvia Berlusconiego związane jest z innym jeszcze zjawiskiem, które wpłynęło na życie społeczne we Włoszech w latach dziewięćdziesiątych i później. Korzystając z uchwalonej w 1990 roku ustawy Mammi, która w imię decentralizacji i pluralizmu informacyjnego zezwalała wszystkim stacjom telewizyjnym (w tym prywatnym i komercyjnym) na emisję w czasie realnym na skalę krajową programów informacyjnych, Berlusconi przekształca swoje istniejące od lat osiemdziesiątych kanały telewizyjne funkcjonujące pod nazwą Mediaset, utrzymujące się z reklam i emitujące dotąd jedynie programy rozrywkowe, w stacje telewizyjne o zasięgu na-

rodowym, proponując zróżnicowaną, nowoczesną i atrakcyjną ofertę, w tym programy o charakterze publicystycznym, dziennikarskim i informacyjnym. Kanały Mediaset szybko osiągają oglądalność większą niż posiadała telewizja publiczna, wkraczając do wyobraźni Włochów, pozostawiając swój ślad w sposobie bycia, języku i kulturze oraz ostatecznie konsekrując zjawisko określone przez Umberta Eco jako neotelewizja.

Lata dziewięćdziesiąte to ogólny bardzo szybki rozwój technik medialnych i idącego za tym pluralizmu informacyjnego i globalizacji. W 1991 roku rodzi się World Wide Web, od 1993 roku technologia ta staje się publiczna, a w drugiej połowie lat dziewięćdziesiątych można mówić o upowszechnieniu się na szeroką skalę tego nowego i rewolucyjnego – co pokażą dopiero kolejne dziesięciolecia – medium. Obrazu tej multimedialnej kultury, która rodzi się w latach dziewięćdziesiątych dopełniają technologie cyfrowe oraz telefonia komórkowa.

W tym właśnie ostatnim dziesięcioleciu ubiegłego wieku, zalewa rynki księgarskie liczna grupa kolejnych „młodych pisarzy”, jednak w zdecydowany sposób różniąc się od poprzedników pod wieloma względami: stylem, techniką narracji, stosunkiem do literatury i do rzeczywistości. Jest to grupa – podobnie jak w ubiegłym dziesięcioleciu – bardzo niehomogeniczna, którą scalał, oprócz wieku, przede wszystkim sprzeciw wobec współczesnego *mainstreamu* literackiego.

1. POCZĄTEK - INICJATYWY I INSPIRACJE

Wyłonienie się tych „młodych pisarzy” nie byłoby prawdopodobnie możliwe, albo przynajmniej nie miałyby miejsca na taką skalę, gdyby nie poprzedziło go (i towarzyszyło mu) sprzyjające i katalizujące działanie dwóch czynników. Pierwszym z nich jest twórczość literacka i publicystyczna oraz aktywność edytorska Piera Vittoria Tondello, drugim natomiast inicjatywa zwana *Ricerca. Laboratorio di nuove scritture* (Poszukiwać. Laboratorium nowego pisarstwa) od-

bywająca się od 1993 roku w Reggio Emilia, będąca rodzajem warsztatów pisarskich, na których młodzi adepci sztuki pisarskiej lub już wręcz pisarze mieli okazję skonfrontować próbki swoich tekstów z odbiorem krytyków.

1.1. Pier Vittorio Tondelli

Wyizolowany i samotniczy charakter omawianych dotąd „młodych pisarzy” lat osiemdziesiątych objawił się również w braku jakiegokolwiek kontynuacji, naśladownictwa czy szkoły, słowem spadkobierców idei, technik i wizji. Jedynym pisarzem stanowiącym wyjątek (wyjątkowym zresztą z wielu powodów) jest Pier Vittorio Tondelli (Mondello 2007: 17).

Zmarły przedwcześnie w 1991 roku autor *Altri libertini* opublikował jeszcze *Pao Pao* (1982), *Rimini* (1985), *Dinner party* (1985), *Biglietti agli amici (Bileciki do przyjaciół)* (1986), *Camere separate (Oddzielne pokoje)* (1989), *Un weekend postmoderno (Postmodernistyczny weekend)* (1990) oraz, pośmiertnie, *L'abbandono (Porzucenie)* (1993). Był jednym z głównych przedstawicieli, jeśli nie liderem (w znaczeniu przewodnictwa w zdolności utrzymywania kontaktów, przedstawicielstwa, organizacji kultury) „młodych pisarzy” poprzedniego dziesięciolecia. Był pisarzem ze wszech miar nowoczesnym, „klasykiem nowoczesności”, jak go określa E. Mondello (Mondello 2007: 18). Wyraża się to w kilku charakterystycznych rysach jego twórczości, która wyraźnie i głęboko kontrastowała z poprzedzającą tradycją literacką, a nawet ze swoją epoką. Jego pisarstwo było zanurzone w rzeczywistości, co wyraża mimetyzm języka, a ten był zaś językiem młodych, o których i do których pisał, był językiem, w którym mieściła się rzeczywistość młodych, ich mity, mody i styl życia. Była to w istocie – jak o tym pisze włoski językoznawca Massimo Arcangeli – „wirówka językowa” (Arcangeli 2007: 49), skomponowana z elementów różnorakiego pochodzenia: z młodzieżowych wyrażań slangowych, regionalnych wariantów leksykalnych, często z regionu Reggio-Emilia, słów z kręgu semantycznego odno-

szącego się do narkotyków, terminów z innych języków bądź wywodzących się z różnych kultur i subkultur, licznych wyrazów z przedrostkami, zrostów, złożzeń, onomatopei i neologizmów, powtórzeń znaków graficznych w celach uzyskania określonego efektu fonicznego oraz określeń, które są sprzężeniem języka mówionego i pisanego (Arcangeli 2007: 49–60). Książki Tondello opowiadały o życiu poza marginesem społecznej akceptacji, o bolesnych doświadczeniach z narkotykami, o odkrywaniu własnej tożsamości, o strachu przed życiem. Pier Vittorio Tondelli, jak to zostało już powiedziane, wprowadza do literatury, na prawach pełnowymiarowych bohaterów, grupy społeczne i jednostki, które dotąd dostępu do literatury nie miały, reprezentując tak zwany społeczny margines: homoseksualistów, bezdomnych, narkomanów i wszelkiej maści outsiderów. Jako pierwszy we współczesnej prozie włoskiej w tak kompleksowy sposób wciela w język literacki nowoczesne techniki medialne i środki komunikacji masowej, począwszy od współczesnej muzyki, która jak filmowa ścieżka dźwiękowa towarzyszy opowiadanym historiom, poprzez liczne cytaty i nawiązania do radia, telewizji i kina, skończywszy na przeniesieniu do literatury zjawiska budowania własnej tożsamości i wartości na materialnej konsumpcji pewnych określonych produktów i marek, którego źródła tkwią we współczesnym marketingu i reklamie. Był w stanie wyczuć intuicyjnie szybkie zmiany, jakim podlega rzeczywistość młodzieży, nie tylko w obrębie zainteresowań kulturą, ale również w ich otoczeniu materialnym (Mondello 2007: 18–24). Emiliański pisarz antycypuje postmodernistyczny kierunek, w którym pójdzie proza, kontaminacji literatury i innych sztuk, tworzenia kulturowego „melting pot”, zacierania granic pomiędzy dyscyplinami artystycznymi (Galato 1996: 57–58). Nowoczesność Tondello nie ograniczała się tylko do literatury, dotyczyła również obyczajowości (Carnero 1998: 20).

Ponadto jego proza doskonale reprezentuje pewną cechę literatury lat osiemdziesiątych, o której także była wcześniej mowa, a mianowicie odżegnanie się od ideologii czy literatury zaangażowanej, a otwarcie się na tematy indywidualne, prywatne, minimali-

styczne. „Faktycznie Tondelli należy do tej grupki pisarzy, takich jak Enrico Palandri czy Claudio Piersanti, którzy mieli kontakt z Giannim Celatim, z Umbertem Eco (i innymi nauczycielami DAMS), oraz którzy starali się wyjść z tego ciemnego tunelu lat siedemdziesiątych, nie wiedząc dokładnie, jak to zrealizować oraz dokąd mogliby dojść” – pisze Diego Zancani (Zancani 1995: 742), a sam Palandri ujmuje tę kwestię jeszcze dobitniej:

[...], to właśnie w pisarzach, takich jak Tondelli zaczęto zauważać horyzont, który wyląniał się na końcu bardzo długiego i niespokojnego okresu powojennego w Europie, a ludzie zaczęli pokazywać, co myślą i czują. Z dala od powieści historycznych oraz eksperymentów, w świecie „brudnych rąk” (*korupcji* – przyp. mój), pośród książek zawsze po trosze autobiograficznych oraz beletryzowanych biografii, nie dlatego żeby były one literackie, ale ponieważ przeżywano je jak wypowiednie przepełnione ekspresją i uczuciami, w świecie, w którym polityka traciła swój prymat powracały w sposób niekonwencjonalny inne sposoby pojmowania rzeczywistości (za Panzeri 1992: 19–20).

Nie oznaczało to jednak wcale chęci odcięcia się od włoskiej rzeczywistości. Przeciwnie, Tondelli był pisarzem zdecydowanie włoskim, piszącym o włoskich realiach, włoskiej młodzieży i, przede wszystkim, o włoskiej prowincji. Jednocześnie można mu przypisać pewną europejskość. Jego młodzi bohaterowie często podróżują, akcje jego powieści w części toczą się w innych krajach Europy (Carnero 1998: 21–22).

To, co poza tym fascynuje w prozie Tondellego i wyróżnia tego pisarza, to niezwykła emocjonalna intensywność i entuzjazm, który wywołany jest, jak odnosi się wrażenie, przez sam fakt pisania, tworzenia tekstu. Jest on ponadto autorem łatwo wymykającym się klasyfikacjom. Każda kolejna powieść jest praktycznie inna od poprzedniej (w strukturze, kompozycji, narracji, tematach) (Carnero 1998: 23–24). Twórczość Tondellego pokazała wyczerpanie się pewnej nasyconej ideologiami i akademickiej epoki w kulturze włoskiej. Jej szczególnie walor polega na zmuszeniu czytelnika nieco starszej generacji do rezygnacji ze stereotypowych strategii czytelniczych.

Zostaje on postawiony w stan pewnego kryzysu – mówi Zancani (1995: 751).

Szczególne znaczenie dla roli, jaką odegrał Tondelli ma fakt, iż jest to pisarz tak zwany pokoleniowy (*generazionale*), to znaczy współgrający i współpracujący z współczesnym sobie młodym pokoleniem: będąc młodym, sam poruszał tematy ważne dla młodych, pisał językiem młodych, był czytany przez młodych, podobał się młodym i angażował młodych w pisarstwo, zwłaszcza że, jak pisze Zancani: „pisać w sposób, jaki podoba się młodym, a przede wszystkim zachęcać młodych do pisania i do czytania nie jest i nie było działalnością powszechną we Włoszech” (Zancani 1995: 742). Dla Giuseppe Culicchi czy Silvii Ballestry Tondelli był tak ważny jak Calvino dla Andrei De Carla czy Daniele Del Giudicego (Carnero 1998: 27), nie tylko przez wzgląd na postawę życiową, osobowość czy wyżej wymienione przymioty jego literatury, lecz również aktywność na polu kultury emiliańskiego pisarza. Z wielkim zaangażowaniem poświęcił się on zachęcaniu młodych do pisania, wyszukiwaniu młodych talentów literackich i promowaniu debiutujących młodych pisarzy. Temu służył projekt edytorski zatytułowany *Under 25*, realizowany w latach 1986–1990, następnie seria wydawnictwa Mondadori „Mouse to Mouse”, stworzona w 1987 roku poświęcona młodym pisarzom, w ślad za nimi idące czasopismo „Panta” oraz liczne poświęcone młodemu pisarstwu artykuły na łamach różnych periodyków i gazet codziennych: od „Linus” po „L’Espresso”, „Rockstar”, „Il Resto del Carlino” (Mondello 2007: 17).

Najbardziej znaczący był jednak wspomniany projekt *Under 25*. Wszystko zaczęło się od artykułu zamieszczonego w czerwcu 1985 roku na łamach czasopisma „Linus”, w którym emiliański pisarz zastanawia się, jaka jest dzisiejsza młodzież, nie zgadzając się ze stereotypowymi i powszechnymi wizerunkami młodych współczesnych Włochów – albo całkowicie podległych mechanizmom konsumpcjonizmu i hedonizmu, albo uzależnionych od alkoholu i narkotyków. Tondelli postanawia zachęcić młodych ludzi, aby sami się przedstawiali, aby pisali o sobie i o swoim świecie, zadając kłam tym nieprawdziwym kliszom i schematycznym opiniom, zgodnie

z którymi młodych Włochów nie interesowała ani aktywność szeroko pojętego pisania, ani sama literatura. Tondelli pisze:

Proponuję: dlaczego nie mielibyście opowiedzieć o tym, co robicie, co czujecie: o tym, co was nurtuje, o waszych układach w szkole, z dziewczynami, z rodziną. I dlaczego nie mielibyście później – skoro macie na to taką ochotę – spróbować wyrazić waszą opinię? Dlaczego nie mielibyście napisać czegoś przeciwko komuś, kogo nienawidzicie? Albo dla kogoś, kogo kochacie? Musimy wiedzieć wszystkie te rzeczy. Tylko wy i nikt inny możecie to zrobić. Żaden dziennikarz, choćby nie wiem jak zdolny, nie jest w stanie opowiedzieć o nich zamiast was. Żaden pisarz. To będzie zawsze coś innego. To wy musicie zabrać głos i powiedzieć, co wam nie odpowiada lub co wam pasuje. To wy musicie opowiedzieć (Tondelli 2005: 685–686).

Żywiółowa dyskusja, która nastąpiła po tej publikacji, skłoniła niewielkie wydawnictwo z Ankony, wspominane już wcześniej, o nazwie *Il Lavoro Editoriale di Ancona* (później *Transeuropa*), aby zaproponować Tondellemu prowadzenie czasopisma poświęconego młodym włoskim autorom. Emiliański pisarz składa jednak inną propozycję, a mianowicie publikację antologii tekstów młodych debiutujących pisarzy o nazwie *Under 25*.

Projekt składający się z trzech tomów nie tyle wylansował nowe osobowości literackie, ile reprezentował nowy sposób przyjrzenia się i poznania rzeczywistości młodych ludzi, polegający na przelaniu na papier jej mitów, historii, postaci, języków za pomocą narzędzia, jakim jest literatura. Przyznawał to sam Tondelli, który we wstępie do pierwszej antologii tekstów pisał: „Jednocześnie ta «filozofia» umiejscawia projekt w połowie drogi pomiędzy socjologią czy badaniem zachowań młodzieżowych (w szczególności tych, co piszą) a rzeczywistym i prawdziwym uniwersum literackim” (Tondelli 1986: 11–12). Za pośrednictwem kilku czasopism oraz stacji radiowej³⁷ Tondelli zachęcał młodych ludzi urodzonych po 1960

³⁷ Oprócz wspomnianego pierwszego artykułu Tondellego z 1985 roku na łamach czasopisma „Linus” w czerwcu ukazały się też kolejne zachęcające młodych do spróbowania sił na polu literatury: jeszcze raz w czasopiśmie „Linus” w paź-

roku do napisania opowiadania i wysłania go do wspomnianego wydawnictwa (Mondello 2004: 16) prowadzonego wówczas przez Massima Canaliniego, Giorgia Manganiego i Ennia Montanariego. Do 31 grudnia 1985 roku, daty upływu nadsyłania tekstów, w redakcji znajdowało się ponad 400 maszynopisów (Cantero 2010: 17). Do pierwszego tomu projektu *Under 25* zatytułowanego *Giovani blues (Blues młodych)*, opublikowanego w 1986 roku, wybrano jedenastu autorów. Byli to: Andrea Canobbio, Andrea Lassandri, Roberto Pezzuto, Giuliana Caso, Paola Sansone, Rory Cappelli, Alessandra Buschi, Ginacarlo Viscovich, Claudio Camarca, Vittorio Cozzolino, Gabriele Romagnoli (Cantero 2010: 18). Wspólnym tematem dla wyselekcjonowanych tekstów była sytuacja młodych: pomiędzy codziennością a przygodą (Tondelli 1990: 329). Opowiadania podzielono na grupy: teksty osobiste, pokoleniowe, gatunkowe (kryminał, science fiction, historyczne, itd.), eksperymentalne i poezję (Mondello 2007: 44). Kolejny zbiór opowiadań młodych ukazał się w 1988 roku pod tytułem *Belli & perversi (Piękni & perwersyjni)* i zawierał teksty Andrei Mancinello, Francesca Silbana, Romola Bugara, Giuseppe Borgiego, Renata Menegata, Andrei Demarchiego i Tonina Sennisa. W trzecim i ostatnim tomie projektu, *Papergang* z 1990 roku, zostały opublikowane teksty Silvii Ballestry, Guida Contiego, Raffaelli Venarucci, Giuseppe Culicchi, Alessandra Comoglia, Frediana Tavana, Angeliki Riganatou i Andrei Zanarda (Cantero 2010: 20). Śmierć Tondellego uniemożliwiła kontynuowanie projektu, który rzucił światło nie tylko na świat młodych, inny i bardziej zróżnicowany niż jawił się w tradycyjnych badaniach socjologicznych, lecz także na różnorodny katalog stylów literackich, na których wzorowali się młodzi debiutanci: od minimalizmu, po kulturę *beat generation*, od wzorowania się na samym Tondellim, po sięganie do innych wzorów niż Pasolini, Arbasino czy wczesny De Carlo. Większość opowiadań osadzona była w latach osiemdziesiątych i nie brakowało w nich pewnej prowincjonalności czy bana-

dzienniku 1985 roku, następnie również w „Rockstar”, „Reporter”, „Annabella”, „Fare musica” i w kilku stacjach radiowych. Cantero 2010: 16–17.

łu, ale zdarzały się również teksty przesycone zimną przemocą i cyniczną ironią (Mondello 2004: 16–17). Wśród nazwisk autorów opublikowanych opowiadań wyłoniły się również przysze osobowości literatury lat dziewięćdziesiątych, jak: Silvia Ballestra, Giuseppe Culicchia, Guido Conti czy Gabriele Romagnoli³⁸.

Intensywna działalność promocyjna Tondellogo na rzecz młodych i debiutujących pisarzy nie kończy się na projekcie *Under 25*. Wiosną 1988 roku emiliański pisarz, którego talent pisarski jest już wówczas uznany i potwierdzony, razem z wydawnictwem Mondadori inauguruje serię „Mouse to Mouse”, poświęconą autorom, którzy zawodowo nie mają nic wspólnego ze światem literatury. Oto jak Tondelli opisuje swój zamysł:

Będą to powieści powstałe poza społeczeństwem literatów, pewne rozpoznanie wśród tekstów zrodzonych na obszarach kulturalnie graniczących z literaturą: w świecie, sztuki, mody, muzyki. Powieści napisane dobrze i takie, które opowiadają o doświadczeniach terażniejszości. To będą powieściowe aktualności (Orengo 1987).

Seria ta, której symbolem są dwie obejmujące się myszki, nie przetrwała jednakże zbyt długo, gdyż po opublikowaniu dwóch jedynie powieści – *Fotomodella* Elisabetty Valentini i *Hotel Oasis* Gianiego De Martina – wydawnictwo Mondadori, także z powodu trudności ekonomicznych, zaprzestaje jej wydawania (Pistelli 2013: 62).

Należy także wspomnieć o inicjatywie wydawniczej z 1990 roku, której promotorem wprawdzie był Alain Elkann, ale Pier Vittorio Tondelli, obok Elisabetty Rasy, ma w niej swój aktywny udział. Chodzi o kwartalnik literacki „Panta”, który już samym tytułem miał przywoływać słynne angielskie pismo z lat osiemdziesiątych – to jest „Granta”. Analogiczny był też pomysł na działalność pisma: publikacja opowiadań młodych autorów, nie tylko włoskich, których wiek oscylował wokół dwudziestu, dwudziestu pięciu lat, na jeden wybrany temat (np. strach, pieniądze, szaleństwo). Było to

³⁸ Projekt *Under 25*, jego źródła i motywacje oraz kształtowanie się opisuje Antonio Spadaro. Por. Spadaro 2000.

więc czasopismo literackie opierające się na odkrytej ponownie niedawno przyjemności opowiadania, ponad barierami kulturowymi, geograficznymi i schematycznymi uprzedzeniami (Pistelli 2013: 63).

Rola Tondellego w formowaniu się młodego pisarstwa w latach dziewięćdziesiątych, czy jako pisarza, czy promotora kultury, czy wreszcie jako człowieka jest więc bezdyskusyjna. Jego aktywność, chęć udziału w kształtowaniu rzeczywistości i kultury, poszukiwania na polu literatury i funkcja odkrywania talentów, jaką pełnił, stawiają go w szeregu obok Elia Vittoriniego, Itala Calvina czy Gianniego Celatiego (por. Oldani, Beneforti 1994: 59).

1.2. „*Ricercare. Laboratorio di nuove scritture*”

Mówiąc o początkach młodej literatury lat dziewięćdziesiątych nie można nie wspomnieć o *Ricercare*, czyli warsztatach, albo, jak głosi podtytuł, *laboratorium nowego pisarstwa*, które począwszy od 1993 roku odbywało się corocznie w Reggio Emilia, z inicjatywy niektórych przedstawicieli *Grupy 63*, jak Nanni Balestrini czy Renato Barilli. Projekt powstający z okazji trzydziestolecia neoawangardy włoskiej przewidywał podobną do tej z lat sześćdziesiątych formułę spotkań. Około dwudziestu młodych, początkujących autorów, zaproszonych na warsztaty czytało fragmenty swoich, będących na etapie powstawania, tekstów, zgadzając się na poddanie ich krytyce zgromadzonych w liczbie około trzydziestu ludzi „z branży” (krytyków i pisarzy). Wybór tekstów powierzono komitetowi technicznemu złożonemu z Nanniego Balestriniego, Renata Barillego, Ivana Buraniego, Giuseppe Calicetiego, Tommasa Ottonierogo, a w późniejszych latach również z innych pisarzy i wydawców (por. Balestrini, Barilli, Burani 2000). Początkowo warsztaty dotyczyły zarówno poezji, jak i prozy, lecz od drugiej edycji postanowiono objąć protektorem jedynie prozę, gdyż w oczach pomysłodawców inicjatywy sytuacja prozy w latach osiemdziesiątych miała się znacznie gorzej niż sytuacja poezji, bardziej dynamicznej i twórczej. Jak już wspomniałam, młodzi twórcy z poprzedniego dziesięciolecia

jawili się organizatorom laboratorium (głównie Renato Barillemu) jako odizolowane, samotne szczyty pozbawione powiązań i wspólnego drzewa genealogicznego. Poza tym, powieść jako produkt zajmowała już w tym momencie lepszą pozycję w systemie kultury (Mondello 2007: 59).

Celem, jaki przyświecał organizatorom *Ricerca*, było stworzenie pewnego rodzaju witryny lub sceny (w istocie warsztaty odbywały się w Sali Luster Teatro Valle di Reggio Emilia), na której mogłaby się pokazać młoda proza włoska, a dokładniej, jak ją widział i określał Renato Barilli, „trzecia fala” awangardy (Barilli 2000: XVII), po pierwszej z początku wieków i drugiej z lat sześćdziesiątych. Tym samym docieramy do jeszcze jednej, pozostawiającej w domyśle, ale z pewnych względów dość jasnej motywacji przyświecającej rodzinom *Ricerca*. Otóż *Grupa 63* nie wypełniła jeszcze swojego zadania i nie dokonał się też jej żywot. Istniała nadal i pragnęła spełniać własną kutrową rolę, której uznania się domagała, rolę polegającą na wypromowaniu wielu debiutów i przekształceniu niektórych pojedynczych doświadczeń w główne nurty literackie (Barilli 2000: 61).

Rzeczywiście, zasługi *Ricerca* w wypromowaniu nowej grupy młodych pisarzy w latach dziewięćdziesiątych są bezdyskusyjne. Wystarczy przejrzeć spisy nazwisk wszystkich obecnych w wielu edycjach tego wydarzenia, zarówno autorów, jak i krytyków i wydawców, cytowanych w książce zatytułowanej *Narrative invaders* (por. Balestrini, Barilli, Burani 2000), aby przekonać się, jak wielu młodych pisarzy debiutujących w tamtych latach przeszło przez laboratorium, a więc jak wielkie znaczenie miały te spotkania na kształtowanie się młodej prozy lat dziewięćdziesiątych, jak bardzo wpłynęły one na wielokierunkowy rozwój tej literatury. Poza tym, co również przyczyniło się do rozwoju młodej literatury włoskiej w latach dziewięćdziesiątych, i w znacznej mierze do niezwykłego tempa tego rozwoju, młodzi debiutujący na emiliańskich spotkaniach *Ricerca* zostali bardzo szybko przyjęci przez duże domy wydawnicze i spopularyzowani przez łakome nowości mass media.

W kilkuletniej historii warsztatów można wyróżnić kilka faz. Pierwszą stanowią oczywiście pierwsze spotkania z 1993 roku oraz następne w kolejnym 1994 roku, kiedy pozostają jeszcze niezmiennione kryteria początkowe, a więc pojawia się również poezja. W gruncie rzeczy nie można jeszcze mówić o prawdziwych nowościach, eksperymentach czy nowatorskich rozwiązaniach, raczej mamy wówczas do czynienia z uznanymi już literackimi pomysłami, czy są to tragikomedie z wynalazczością werbalną Silvii Balestry, czy transgresyjny humor feministycznej prozy Rossany Campo, czy też proza nieco bardziej wyciszona i wycofana Daniele Benatiego i Ermanna Cavazzoniego. Drugą fazę rozpoczyna edycja z roku 1995. Warsztaty odtąd koncentrują się jedynie na prozie i zaznacza się także obecność coraz bardziej zainteresowanych młodą prozą oficyn wydawniczych: udział w wydarzeniu bierze Massimo Canali z wydawnictwa Transeuropa oraz Paolo Ripetti z Theorii, który ponadto w tamtym czasie rozpoczynał wspomnianą serię wydawniczą „Stile Libero” w wydawnictwie Einaudi, poświęconą „młodym pisarzom”. Pojawiają się również nowe postaci: Giuseppe Caliceti, Matteo Galiano, Aldo Nove i Giuseppe Ferrandino, a także Giulio Mozzi. Zaczyna się wówczas mówić o pewnym bardzo ważnym rozróżnieniu, a mianowicie na linię „bianchi” („białych”) i linię „neri” („czarnych”)³⁹, które zdają się znaleźć potwierdzenie w kolejnym roku wraz z Niccolò Ammanitini i Enrikiem Brizzim. W tym samym roku zostaje ochrzczona mianem „witaminy SS9”⁴⁰ trójka młodych autorów pojawiających się na deskach Teatro Valle: Isabella Santacroce, Tiziano Scarpa i Aldo Nove, których wspólnym mianownikiem był dość agresywny i surowy styl pisarski. Trzecia faza to dwie ostatnie edycje dekad 1998–1999, kiedy brak jest już wyrazistych i ciekawych nowości, a uczestnicy bardziej zastanawiają się nad samą funkcją przedsięwzięcia.

³⁹ Później będzie się używało także określeń odpowiednio „buonisti”, czyli „tych od dobrego” i „cattivisti” – „tych od złego”.

⁴⁰ Od inicjałów nazwisk Scarpa i Santacroce. Nove natomiast oznacza w języku włoskim cyfrę 9.

W istocie rola spotkań pod koniec dziesięciolecia ulega zmianie: jej pozycja niejako powszednieje, natomiast „młodzi pisarze”, którzy przed kilku jeszcze laty szokowali nowościami językowo-stylistyczno-tematycznymi nieco dojrżeli i patrzą już w innych kierunkach. W pierwszych latach nowego dziesięciolecia trzeciego milenium, niemal wszyscy byli uczestnicy warsztatów *Ricerare* porzucili eksperymenty literackie z formą i treścią oraz swój styl z początków kariery (Barilli 2000: 61–63).

W ramach spotkań z Reggio Emilia narodziło się, założone przez Nanniego Balestriniego w 1997 roku, pismo „La Bestia”, w którego pierwszym numerze założyciel ogłaszał, nie bez emfazy, pojawienie się nowej grupy „młodych pisarzy”, poświęcając numer złożony z wielu wywiadów, recenzji i krytyk im właśnie, ochrzczo-nych *narrative invaders*, wśród których znaleźli się: Niccolò Ammanniti, Silvia Ballestra, Enrico Brizzi, Giuseppe Caliceti, Rossana Campo, Giuseppe Culicchia, Matteo Galiazzo, Giulio Mozzi, Aldo Nove, Francesco Piccolo, Isabella Santacroce i Tiziano Scarpa. Siedem lat dzieli nas od ostatniej edycji Tondelliańskiego projektu *Under 25* z 1990 roku. W ciągu tych siedmiu lat wiele się zmieniło na scenie wydawniczej: niektórzy debiutujący w projekcie Tondellego odnieśli już sukces, niektórzy natomiast starali się kontynuować dzieło mistrza i niejako „ojca”, wydając kolejne antologie młodych debiutantów. Silvia Ballestra z Giuliem Mozzim i wydawnictwem Transeuropa wydają w 1996 roku zbiór *Coda*, w następnym roku ukaże się *Coda 2* pod redakcją Andrei Demarchiego.

2. CECHY SZCZEGÓLNE

„Młodzi pisarze”, których narodziny ogłaszał światu z taką radością w 1997 roku Nanni Balestrini w pierwszym numerze „La Bestia”, ukrywać będą swoją „tożsamość” pod wieloma różnymi nazwami, którymi ich los obdarzy. Oprócz *narrative invaders* będą to również: „tondelliani”, „pisarze *Ricercare*”, twórcy „neoneoawangardy”, autorzy „prozy nowej nowej”, „trzecia fala”, „pisarze eks-

cesu", „kanibale", „biali" i „czarni", „pulp", „trash", „rock". Te różnorakie szyldy nie wydają się niczym dziwnym wobec niewielkiego dystansu czasowego, który dzieli je od powstania omawianej literatury, jednakże zdają się one również sygnalizować zróżnicowanie w obrębie pisarzy debiutującego w latach dziewięćdziesiątych młodego pokolenia, które okazało się bardzo płodne i aktywne. Zróżnicowanie to będzie się z czasem coraz mocniej krystalizowało, a grupy i tendencje w kręgu młodej literatury lat dziewięćdziesiątych coraz bardziej polaryzowały, dając początek kilku różnym literackim trendom i stylom, wpisującym się wszakże w pejzaż rozwijającego się i ewoluującego postmodernizmu.

1.1. Z chronologii zdarzeń

W ostatnim dziesięcioleciu dwudziestego wieku, czyli od ostatniej z serii *Under 25* antologii tekstów debiutujących młodych twórców *Papergang* z 1990 roku, poprzez proklamowanie narodzin „młodych pisarzy" w 1997 roku aż do ostatniej w latach dziewięćdziesiątych edycji spotkań *Ricerca* z 2000 roku, miało miejsce bardzo wiele ważnych, literackich wydarzeń. Pojawiło się wiele nowych osobowości, wyłoniło wiele talentów, które zadziwiły, a czasem zaskoczyły czytelnika nowymi pomysłami narracyjnymi, spojrzeniem na świat, tematyką, stylistyką i konwencją. Ukonstytuowały się nowe grupy, rozwinęły gatunki, wydano wiele książek. Część z nich cieszyła się dużą popularnością, również krytyki, wnosząc na stałe do literatury włoskiej nowe jakości.

Jedną z bardziej znaczących w tym okresie postaci i otwierającą dziesięciolecie jest Silvia Ballestra, autorka tragicomicznej historii, której bohaterami jest czwórka młodych mężczyzn mieszkająca w okolicach Peskary i podążających za subkulturą punkową. Historia ma dwie części: pierwsza, wydana w 1991 roku przez Transeuropę, zatytułowana jest *Il compleanno dell'Iguana (Urodziny Iguany)*, druga to *La guerra degli Antò (Wojna Antków)* z 1992 roku, opubliko-

wana przez Mondadori. Powieści zaskakują nie tylko wyborem głównych bohaterów, ale, nade wszystko, mimetycznością języka, który daleko odbiega od literackości: mamy do czynienia nie tylko z formami języka mówionego, potocznego, młodzieżowego, ale wręcz z językiem prostackim i niedbałym, w którym mieszają się typowe dla młodzieży z prowincji formy dialektalne oraz anglicyzmy (por. Della Valle 2004: 56). W 1994 roku Ballestra publikuje jeszcze w wydawnictwie Feltrinelli zbiór parodystyczno-komicznych opowiadań zatytułowanych *Gli orsi (Niedźwiedzie)*, a w 1998 roku nakładem Baldini e Castoldi wychodzi powieść *La giovinezza della signorina N. N. (Młodość panny N. N.)*. W tym samym 1991 roku debiutuje także inny różniący się od wspomnianych już pisarzy, odległy od poszukiwania ekscesu i ekstremalnych rozwiązań, Alessandro Baricco oczarowujący czytelnika (por. Ugniewska 2006) powieścią wydaną przez Rizzoli *Zamki z piasku (Castelli di rabbia)*, a następnie kolejnymi *Ocean morze (Oceano mare)* z 1993 roku, *Jedwab (Seta)* z 1996 roku oraz *City* z 1999 roku. Wszystkie opublikowane w tym samym wydawnictwie. Zaraz za debiutem Ballestry i Baricca następuje pisarska inicjacja Rossany Campo, dla której – także w późniejszych powieściach – dużą rolę będzie odgrywała perspektywa kobieca. Campo celuje w tekstach pełnych humoru zarówno sytuacyjnego, jak i werbalnego. Jej pierwsza powieść, napisana bardzo swobodnym językiem to *In principio erano le mutande (Na początku były majtki)* z 1992 roku, która ukazała się nakładem wydawnictwa Feltrinelli, tak jak jej kolejne książki z lat dziewięćdziesiątych: *Il pieno di super (Do pełna Super)* (1993), *Mai sentita così bene (Nigdy nie czułam się tak dobrze)* (1995), *L'attore americano (Amerykański aktor)* (1997), *Il matrimonio di Maria (Małżeństwo Marii)* (1998), *Mentre la mia bella dorme (Podczas gdy moja piękna śpi)* (1999). Prawie jednocześnie, bo w 1993 roku, debiutuje Giulio Mozzi, który już w opublikowanym przez Theorię zbiorze opowiadań *Questo è il giardino (To jest ogród)* wydaje się okazywać mniejsze zainteresowanie tak popularnymi formami eksperymentowania z literaturą i tematyką ekscesu, przez co z nim właśnie przede wszystkim wiąże się tzw. linię „białych”. Na przeciwległym biegunie, czyli na biegunie „czarnych”

należy lokować debiut i twórczość w latach dziewięćdziesiątych Maura Covacicha⁴¹, który w 1993 roku publikuje *Storia di pazzi e normali (Historie wariatów i normalnych)*, powieść, w której młody autor pokazuje od wewnątrz świat szpitala dla osób umysłowo chorych, wnikliwie i wielostronnie analizując problem funkcjonowania tzw. „wariatów” w społeczeństwie włoskim. Następnie Covacich publikuje *Colpo di lama (Cios ostrzem)* (1995), *Mal d'autobus (Choroba lokomocyjna)* (1997), *Anomalie* (1998) i *La poetica dell'Unabomber (Poetyka Unabombera)* (1999), powieści, które jeszcze dalej przesuną się w kierunku poetyki „czarnych”, czyli tych z „młodych pisarzy”, którzy preferują opis złych, mrocznych, czasem tragicznych, trudnych i drażniących aspektów duszy ludzkiej i współczesnego społeczeństwa. Dalej, Giuseppe Culicchia, który debiutował już wcześniej w ostatnim zbiorze antologii *Under 25*, w *Papergang* z 1990 roku i pojawił się w pierwszej edycji spotkań *Ricercare* z 1993 roku, publikuje w 1994 roku nakładem wydawnictwa Garzanti swoją pierwszą powieść *Tutti giù per terra (A my wszyscy bęc)*. Jej bohater, niespełna dwudziestoletni Walter o pewnych aspiracjach literackich, w pierwszoosobowej narracji, pisząc w stylu bardzo zbliżonym do mówionego oraz w sposób bardzo humorystyczny, niepozabawiony jednakże sporej dozy goryczy, opowiada o otaczającej go, paraliżującej i pełnej nonsensów rzeczywistości. Culicchia wyda jeszcze w tym samym wydawnictwie w 1995 roku powieść *Passo doble*, a następnie w 1997 roku *Bla, bla, bla*. Kolejnym młodzieńskim wręcz talentem objawiającym się w tym samym roku, w którym Culicchia debiutuje jako powieściopisarz, jest Enrico Brizzi. *Jack Frusciante opuszcza grupę (Jack Frusciante è uscito dal gruppo)*, bo taki nosi tytuł jego powieściowy debiut, opowiada, idąc za wskazówkami i zachętami Tondello, o sprawach najważniejszych dla nastoletnich ludzi, czyli – ogólnie rzecz ujmując – o miłości, przyjaźni i poszukiwaniu własnej odrębności. Młodzi bohaterowie, kierując się nauką płynącą z literatury pięknej, (cytowane są klasyczne pozycje młodego czytelnika: *Mały Książę*, *Buszujący w zbożu*, *Mewa*)

⁴¹ Na temat Covacicha patrz Nicewicz 2011.

z buntowniczością typową dla swego wieku i pewną świeżą naiwnością dążą do realizacji ideału, który można by nazwać prawdą: prawdą uczuć, prawdą przeżyć, prawdą relacji międzyludzkich i społecznych. Niewiele starszy od swoich bohaterów autor pisze, używając języka sobie najlepiej znanego, oraz obszernie ilustruje swoją narrację wielofunkcyjnymi cytatami muzycznymi, a także, co ciekawe, nagrywanym przez głównego bohatera na taśmy magnetofonowe pamiętnikiem. W drugiej swojej powieści *Bastogne* z 1996 roku Brizzi próbuje sił w stylu *pulp*, by w 1998 roku w powieści *Tre ragazzi immaginari* (Trzech wyobrażonych chłopców) powrócić do tematyki młodzieżowo-policealnej. Niezwykle ważną postacią jest również Niccolò Ammaniti, który, zanim wystąpi w szeregach Kanibali, debiutuje, wydając także w tymże 1994 roku przezabawną powieść *Branchie* (Skrzela), w której eksperymentuje z poetyką postmodernizmu: liczne intertekstualne cytaty, zabawa z gatunkami, pastisz mieszają się i przeplatają z grą w obrębie języka czerpiącego pełnymi garściami zarówno z języków subkultur młodzieżowych, jak i bogactwa mediów (gry video, muzyka, wideoklipy itp.). W jego opublikowanym w 1996 roku zbiorze opowiadań *Bagno* (Fango) w pełni rozkwitnie poetyka *pulp*, czyli mieszaniny ekscesu, groteski, wulgarności, ironii i przemocy. W latach dziewięćdziesiątych ukazuje się jeszcze powieść *...zabiorę cię ze sobą* (*Ti prendo e ti porto via*) (1999) oraz kilka opowiadań opublikowanych w antologiach. W kolejnym, 1995 roku pojawiają się następne interesujące debiuty. Jednym z nich jest Guido Conti, padański pisarz, który debiutował w trzecim tomie Tondellego *Papergang*, osadzający swoje narracje na Nizinie Padańskiej w bliżej nieokreślonym, często archaicznym czasie. Debiutuje jako samodzielny pisarz, wydając zbiór opowiadań zatytułowany *Della pianura e del sangue* (Z niziny i z krwi). W następnym roku wychodzi jego powieść *Sotto la terra il cielo* (Pod ziemią niebo), a w 1998 roku kolejny zbiór opowiadań *Il cocodrillo sull'altare* (Krokodyl na ołtarzu), a potem dwie powieści *I cieli di vetro* (Szklane niebo) (1999) oraz *Il taglio della lingua* (Cięcie języka) (2000). Nie można nie wspomnieć o jednym z komponentów „witaminy SS9” (Santacroce, Scarpa, Nove), Isabelli Santacroce, która w 1995 roku publikuje nie-

zwykle akustyczną oraz mroczną (w sensie zarówno treściowym, dotyczącym ponurych zdarzeń, które przeżywa i których jest świadkiem bohaterka, jak i optycznym, odnoszącym się do przeważających w powieści scen nocnych) powieść *Fluo. Storie di giovani a Riccione* (*Fluo. Historie młodych w Riccione*), w której Starlet, osiemnastoletnia narratorka oraz główna bohaterka jednocześnie w formie swobodnego, aliterackiego monologu dzieli się swoimi ekscentrycznymi przeżyciami i doświadczeniami zebranymi w ciągu jednego lata spędzonego w nadmorskim miasteczku Riccione. Podobnie drastyczna i pełna ekscesów jest druga powieść z 1996 roku *Destroy*, a także trzecia *Luminal* z 1999 roku, dwie ostatnie opublikowane przez Feltrinelli. W panoramie młodej literatury włoskiej lat dziewięćdziesiątych bardzo ważne miejsce zajmuje również Tiziano Scarpa, który debiutuje rok później w 1996 roku, publikując w wydawnictwie Einaudi postmodernistyczną powieść *Occhi sulla graticola* (*Przyglądając się Karolinie*), gdzie igrząc z gatunkami literackimi, konwencjami stylistycznymi i tabu kulturowymi przedstawia niecodzienną historię znajomości Alfreda i Caroliny. Ten intrygujący autor dwa lata później opublikuje jeszcze zbiór opowiadań zatytułowany *Amore®* (*Miłość®*). Składnikiem „witaminy SS9” jest jeszcze Aldo Nove, który także debiutuje w 1996 roku⁴², publikując na łamach Einaudi zbiór surrealistyczno-ironicznych opowiadań zatytułowanych *Woobinda e altre storie senza lieto fine* (*Woobinda i inne historie bez happy endu*) (później w 1998 roku rozszerzony w *Superwoobinda*). Wykorzystując estetykę brzydoty i przekładając na literaturę rytm i język programów telewizyjnych, ukazuje w sposób satyryczny okrutny obraz społeczeństwa ukształtowanego przez telewizję, reklamę i ogarniający wszystko konsumpcjonizm. Aldo Nove w latach dziewięćdziesiątych opublikuje jeszcze powieść *Puerto Plata Market* (1997) oraz kilka opowiadań w tomikach zbiorczych różnych autorów. Kolejny znaczący dla

⁴² Pod nazwiskiem Aldo Nove będącym pseudonimem Antonella Satty Centanina, który opublikował w latach 1989–1994 trzy zbiory poezji. Por. Senardi 2011: 253.

„młodej literatury” tamtych lat debiut to powieść Simony Vinci z 1997 roku *Dei bambini non si sa niente* (*O dzieciach nie wiemy nic*). Jest to wstrząsająca opowieść o seksualnej deprawacji dzieci, które nieświadome zła, które sobie wyrządzają, doprowadzają do śmierci jednej z dziewczynek. W 1999 roku ukazuje się natomiast jej zbiór opowiadań *In tutto i sensi come l'amore* (*We wszystkich sensach jak miłość*) wydany w serii „Stile libero” wydawnictwa Einaudi.

Tę skróconą chronologię zdarzeń literackich z lat dziewięćdziesiątych można by uzupełniać, przytaczając kolejne nazwiska debiutujących młodych autorów i kolejne ich dzieła, by wymienić choćby Giuseppe Ferrandina, Giuseppe Calicetiego, Mattea Galiazza, Stefana Massarona, Andree Demarchiego, Gabriela Romagnolo, Carla Lucarellego, Paola Noriego, Tommasa Ottonierogo, Maurizia Salabellego, Daria Voltoliniego i innych.

Należy jednakże wspomnieć o jeszcze jednym fenomenie z lat dziewięćdziesiątych, który bardzo urozmaica pejzaż wydawniczy. Już od czasów inicjatywy Tondellego, a może właśnie w wyniku tego pomysłu, czyli jego projektu antologii tekstów młodych niepublikowanych dotąd autorów *Under 25*, całe dziesięciolecie obfituje w różnego rodzaju antologie, które stanowiły ważny element w rozwoju młodej literatury.

Już w 1991 roku wydawnictwo Oscar Mondadori wystąpiło z ciekawą propozycją. Do każdych dwóch zakupionych egzemplarzy książek wydanych przez to wydawnictwo dołączano w formie prezentu tomik zawierający dwadzieścia cztery opowiadania tyluż nowych włoskich pisarzy. Ten niecodzienny, ale mądry „gratis”, w nakładzie dwustu tysięcy egzemplarzy, pod redakcją Ferruccio Parazzoliego i Antonia Franchiniego, zatytułowany *Italiana – Antologia dei nuovi narratori* (*Italiana – Antologia nowych pisarzy*), przedstawiał raczej całościową panoramę debiutującej prozy tamtych lat. W 1992 roku kolejne duże wydawnictwo Feltrinelli wypuszcza antologię zatytułowaną *Narratori delle riserve* (*Pisarze z rezerwy*), która zawierała teksty wybrane wcześniej przez Giannię Celatę do rubryki w dzienniku „Il Manifesto” poświęconej opowiadaniom. Antologia przedstawia częściowo autorów zupełnie nowych, debiu-

tujących, a częściowo autorów nieco starszych i zaawansowanych w karierze. Też w 1992 roku niewielkie, ale prężne wydawnictwo Il lavoro editoriale (Transeuropa) wydaje bardzo ciekawą antologię opowiadań młodych pisarek pod redakcją Joyce Lussu, zatytułowaną *Streghe a fuoco (Ostrość na czarownicy)*. W 1993 roku z kolei to samo wydawnictwo proponuje antologię prozy i poezji młodych (*Under 30*) autorów bolońskich. Natomiast rzymskie wydawnictwo Ediesse w tym samym roku wypuszcza na rynek antologię zatytułowaną *La giungla sotto l'asfalto (Dżungla pod asfaltem)*, która zawierała czternaście opowiadań młodych pisarzy, należących do „pokolenia Pantery”, autorów, jak się uściśla na odwrocie okładki:

połączonych wrażliwością zahartowaną w ogniu zbiorowego *imaginarium*, ukształtowanego przez *spotlights* telewizji komercyjnej, przez *star system* kina, przez rocka i amerykańskie komiksy. *Imaginarium*, na które, jednocześnie jednak, rzucają mroczne cienie dziecięce wspomnienia z czarno-białych Włoch, wyblakłe niepokoje okresu dorastania, rozdarcia przedwczesnej i niepewnej „dorosłości”, zupełnie jeszcze niedoświadczonej.

W następnym roku natomiast Nuova Eri publikuje ciekawą propozycję zatytułowaną *My generation: l'amicizia, la politica, il sesso, la noia, la notte, la droga, la scuola. 19 giovani esordienti raccontano la loro generazione (My generation: przyjaźń, polityka, seks, nuda, narkotyki, szkoła. 19 młodych debiutantów opowiada swoje pokolenie)*. 1995 rok zostaje upamiętniony wydawnictwem antologicznym pod redakcją słynnego krytyka i, można powiedzieć, kustosa, schedy po Tondelim, a mianowicie Fulvia Panzeriego, zatytułowanym *I nuovi selvaggi. Antologia dei nuovi narratori (Nowi dzicy. Antologia nowych pisarzy)*, gdzie obok nazwisk znanych już czytelnikowi „młodej prozy”, jak np. Guido Conti, Roberto Barbolini czy Gabriele Romagnoli, pojawiają się autorzy stawiający swoje pierwsze kroki. Należy także wspomnieć w tym miejscu o nadmienionej wcześniej kontynuacji pracy Tondellego, a więc zbiorów z 1996 i 1998 roku *Coda* i *Coda 2*, których redakcją zajmowali się kolejno Ballestra i Mozzi oraz Demarchi.

Jednym z najmocniejszych punktów dziesięciolecia była antologia *Gioventù cannibale. La prima antologia italiana dell'orrore estremo* (Młodzi Kanibale. Pierwsza antologia włoska ekstremalnego horroru) pod redakcją Daniele Brollego opublikowana w 1996 roku w serii „Stile libero” wydawnictwa Einaudi. Wzbudziwszy wiele komentarzy i kontrowersji stała się prawdziwym wydarzeniem wydawniczym i medialnym oraz przyczynkiem do narodzin nowej „marki” w literaturze włoskiej. Monica Jansen i Inge Lanslots piszą, że antologia ta była zarówno platformą promowania awangardowych trendów, jak i zbiorowym laboratorium nie tylko pisarzy, ale także wydawców i sprzedawców (Jansen, Lanslots 2007: 116–120). Kanibale – tak o nich mówiono w prasie i opracowaniach krytycznych – to w efekcie dość zmienna i pokaźna grupa młodych pisarzy, z których tylko część zamieściła swoje opowiadanie w kontrowersyjnej antologii, jak: Niccolò Ammaniti, Luisa Brancaccio, Alda Teodorani, Aldo Nove, Andrea G. Pinketts, Matteo Galiazzo, Daniele Luttazzi, Matteo Curtoni, Massimiliano Governi, Stefano Massaron czy Paolo Caredda. Natomiast niektórym z „młodych pisarzy” debiutujących w tym okresie doczepiano etykietę kanibala, dostrzegając pewne podobieństwa ich pisarstwa do stylistyki *splatter*, co niejednokrotnie było pretekstem do nieupoważnionego, co wywołującego oburzenie samych zainteresowanych. Siła nowego „znaku towarowego” była jednak wielka. Antologia zdominowana przez „poetykę ekscesu” przedstawiała opowiadania zimne, brutalne, drapieżne i okrutne, często ironiczne i zdystansowane, choć odległe od prostego, mimetycznego opisu rzeczywistości. Daniele Brolli we wstępie do zbioru uprzedza czytelnika, że autorzy opowiadań:

postanowili drażnić, opowiadać czytelnikowi o doświadczeniach nieprzyjemnych, o antypatycznych i zdradzieckich postaciach. W ten sposób miłość, przyjaźń i seks zaczynają mieć inne przyczyny, odsłaniają powody, które są często niemożliwe do wypowiedzenia. Ich pisarstwo jest żarłoczne i nienasycone, i jako takie pochłania wszystko, połyka nawet samego siebie (Brolli 1996: IX).

Włoska odmiana literatury w stylu *pulp* okaże się bardzo płodna albo po prostu moda na poczytność tego rodzaju narracji zapoczątk-

kowana przez antologię *Gioventù cannibale* zostanie dobrze wykorzystana przez młodych autorów oraz chłonny nowości rynek wydawniczy. Już w kolejnym roku wychodzą trzy nowe propozycje: *Anticorpi. Racconti e forme di esperienza inquieta (Przeciwciata. Opowiadania i formy niepokojącego doświadczenia)*, antologia zawierająca osiem opowiadań, autorstwa między innymi Tiziana Scarpy, Simony Vinci i Mattea Galiazza, *Cuore di pulp. Antologia di racconti italiani (Serce pulp. Antologia włoskich opowiadań)* ze znaczącym wprowadzeniem Fabia Giovanniniego i Antonia Tentoriego oraz *Saggezza stellare. Nel segno del Lovecraft racconti soprannaturali per il nuovo millennio (Gwiezdna mądrość. Pod znakiem Lovecraft opowiadania na nowe tysiąclecie)*, ze wstępem samego Daniele Brollego.

W latach dziewięćdziesiątych, na fali wielkiej popularności gatunku kryminalnego i *noir*, ukaże się bardzo dużo antologii wydawanych przez liczne ugrupowania pisarzy tych gatunków literackich, powstałe w różnych regionach Włoch i promujące, w związku z tym, a raczej optujące za ukonstytuowaniem się różnych szkół kryminału i literatury *noir*. I tak bolońskie ugrupowanie *Gruppo 13* wydaje już w 1991 roku zbiór *I delitti del Gruppo 13. Antologia illustrata dei giallisti bolognesi (Przestępstwa Gruppo 13. Antologia ilustrowana bolońskich autorów kryminalistów)*, a następnie w 1995 roku *Giallo, nero e mistero (Kryminał, noir i tajemnica)*, po czym w roku 1999 *Delitto sotto l'albero (Przestępstwo pod drzewem)*. Mediolańskie ugrupowanie *Scuola dei duri* wydaje w 1995 roku *Milano giallo-nera. Raccolta di inediti della Scuola dei duri (Żółto-czarny⁴³ Mediolan. Zbiór niepublikowanych opowiadań grupy Scuola dei duri)*. Także grupa *Neonoir* z Rzymu wydaje liczne antologie: *Neonoir. Deliziosi racconti con il morto (Neonoir. Wyśmienite opowiadania z umarłym)* (1994), *Neonoir. 16 storie e un sogno (Neonoir. 16 historii i jeden sen)* (1994), *Giorni violenti. Racconti e visioni neonoir (Brutalne dni. Opowiadania i wizje neonoir)* (1995), *Italian Tabloid. Crimini e manifesti dentro il cuore dello Stato (Italian Tabloid. Przestępstwa i manifesty w sercu państwa)* (1997).

⁴³ *Giallo* to po włosku kryminał oraz kolor żółty. Kryminały w języku włoskim zawdzięczają swoją nazwę tradycyjnej żółtej okładce tego gatunku z początku XX wieku w serii wydawnictwa Mondadori.

Ten przegląd antologii lat dziewięćdziesiątych można zakończyć przytoczeniem kilku wydawnictw zbiorczych przybliżających czytelnikowi autorów z południa Włoch, zaczynając od propozycji rzymskiej z 1998 roku: *Scrittura fresca. Racconti di autori under 30* (*Świeże pisarstwo. Opowiadania autorów under 30*), następnie *Luna nuova* (*Księżyc w nowiu*) z 1998 roku, *Sporco al sole. Racconti del sud estremo* (*Brud w słońcu. Opowiadania z najdalszego południa*) z 1998 roku oraz *Disertori. Sud: racconti della frontiera* (*Dezerterzy. Południe: opowiadania z granicy*) z 2000 roku.

Obfita produkcja literacka „młodych pisarzy” w latach dziewięćdziesiątych posiada pewne wspólne cechy szczególne, które dominują w dużej części tej prozy. W ogólnym zarysie, który tutaj proponuję, należy bez wątpienia nadmienić o trzech wyróżniających się rysach tematyczno-stylistycznych. Mowa tu przede wszystkim o młodości, której chęć zarejestrowania, omówienia, wyrażenia przejawia się poprzez różne aspekty omawianej prozy. W drugiej kolejności, choć jedynie w celu nadania pewnego porządku tej wypowiedzi, uwidaczniają się różne multimedialne kontaminacje, czyli wplecenie w literackie słowo pisane intertekstów pochodzących z innych obszarów kultury lub zjawisk medialnych. I wreszcie, krew i okrucieństwo, czyli stylistyczno-tematyczne wariacje *pulp*, o których była mowa przed chwilą, dominowały w sporej grupie omawianej literatury.

1.2. Pisanie młodości

Panorama młodej literatury lat dziewięćdziesiątych jest zatem barwna i urozmaicona, oferująca wiele stylów i poetyk. Bardzo wyraźnie zarysowuje się tendencja mająca swe korzenie w twórczości i działalności Tondellego oraz w spotkaniach *Ricerca*, tendencja promująca młodość, młodzieńczą, nieograniczoną swobodę pisarskiej wypowiedzi i wynikający stąd subiektywizm, indywidualizm, niekonformistyczność wobec tradycji literackiej, utożsamianej z dorosłością. „Pisanie młodości” staje się w latach dziewięćdziesią-

tych dominującą tematyką oraz poetyką w obrębie „młodego pisarstwa” włoskiego. Młodość jest więc jakby dla wszystkich tekstów tej tendencji stale wybrzmiewającą nutą, a skojarzenie muzyczne jest również jak najbardziej uzasadnione. Nie bez znaczenia jest tu Tondelli, którego większość powieści poświęcona jest doświadczeniom młodości i który przecież zachęcał młodych do pisania o sobie: „Opowiedzcie o was, o waszych przyjaciółach, o waszych pokojach, o uniwersytecie, o szkolnych salach” (Tondelli 2005: 692). Propozycja Tondellego skierowana do młodych spotkała się z trwającym przez niemal całe dziesięciolecie odzewem, tak intensywnym, że jego siła zaskoczyłaby, być może, samego autora. Patyna młodości, jakkolwiek sprzecznie to brzmi, pokrywa wszystkie powieści debiutujących w latach dziewięćdziesiątych pisarzy, od punkowej epopei Silvii Ballestry, licealnej historii Enrica Brizziego (*Jack Frusciante*), poprzez drastyczne opowiadania Alda Novego, do kanibalistycznych opowiadań z *Gioventù cannibale*.

„Pisanie młodości”, czyli rejestracja doświadczeń wieku młodego nie jest zjawiskiem nowym w literaturze, jednakże w prozie „młodych pisarzy” lat dziewięćdziesiątych obserwujemy pewne specyficzne środki, za pomocą których przebiega realizacja „pisania młodości”. Przede wszystkim młodość jest tutaj tak przedmiotem, jak i podmiotem, czyli zarówno o niej się pisze jako o temacie (doświadczenia, potrzeby, mody, zainteresowania, sposoby spędzania czasu młodych), jak i ona sama się zapisuje (język, struktura tekstu) (por. Mondello 2007: 90).

Z pewnością nadrzędną, dominującą i rzutującą na wszystkie aspekty literackie cechą jest tu obecność młodego bohatera, który nie będzie tylko po prostu młodym człowiekiem, ale będzie reprezentował pewien nowy społeczny podmiot, jakim był np. przedstawiciel punkowej subkultury (saga o Antkach Ballestry), niepokorny rockowy licealista (Brizziego), subwersywna osiemnastolatka (*Fluo Santacroce*), obdżektor (*Tutti giù per terra Culicchii*), wyzwolona młoda kobieta – libertynka (*In principio erano le mutande Campo*). Z jego perspektywy widziany jest świat przedstawiony i on determinuje również dobór tematów, język, którym posługują się postaci

i język narracji w ogóle. Oprócz głównego bohatera, któremu często oddaje się narrację, wiele z powieści będzie wprowadzało wszechwiedzącego narratora w trzeciej osobie, którego pozycja będzie jednak bardzo niecodzienna, gdyż to on będzie stanowił bezpośredni kanał kontaktu i rodzaj wprowadzenia czytelnika do uniwersum tekstu. Narrator, zwykle młody, jak u Ballestry, Brizziego czy Scarpy, przynależy do świata przedstawionego i jest znajomym czy przyjacielem głównych bohaterów, zna ich historię i często wchodzi z nimi w relację. Jednocześnie znajduje się na tym samym planie rzeczywistości, co czytelnik, zwracając się do niego, jak do słuchającego opowieści, komentując dla niego opowiadane zdarzenia, wchodząc z nim w dialog. Jak pisze Elisabetta Mondello, analizując powieść *La guerra degli Antò* (*Wojna Antków*): „Jego wiarygodność jako bezstronnego świadka nie może być podana w wątpliwość ani przez czytelnika, którego stara się co do tego zapewnić [...], ani przez Antka, z którym wchodzi w dialog, stwarzając rodzaj trójkąta komunikacyjnego narrator – czytelnik – bohater” (Mondello 2007: 93). Tym samym czytelnik staje się jakby współnikiem narratora i bohatera w tym świecie młodych, do którego zostaje wciągnięty przez jednego (narratora) bądź drugiego (bohatera), i w którym poznaje nawet ich najbardziej intymną rzeczywistość.

Temat bycia młodym przejawia się także w stylu pisarskim, który będzie się charakteryzował, jak to zgrabnie ujmuje Mondello, wysokim IQ leksykalnej bulimii oraz niskim IQ anoreksji syntaktycznej (Mondello 2007: 98). W istocie, „młodzi pisarze” używają dla celów literackich języka, który nigdy literackim nie był, a który najlepiej wyraża kondycję młodości, czyli żargonu młodzieżowego, pełnego neologizmów, zbitek językowych, skrótów i wyrażeń z języków obcych, najczęściej anglicyzmów rodem z muzyki rock, dając upust swojej słowotwórczej weni oraz wyrażając swoją emocjonalność właśnie poprzez wybujałość niepoprawnych tworów językowych. Jednakże, z nielicznymi wyjątkami (np. Brizzi), mamy także do czynienia z językiem bardzo uproszczonym pod względem syntaktycznym, wręcz niepoprawnym, korzystającym pełnymi garściami z form dozwolonych jedynie w ekspresji oralnej. „Młodzi

pisarze” lat dziewięćdziesiątych ponadto zapełniają literaturę cytami rodem z uczęszczanych przez młodych ludzi terenów nowej komunikacji: z muzyki, radia, telewizji, kina, o czym będzie mowa w kolejnym podrozdziale.

Młodzi pisarze rejestrujący swoją młodość skupiają się na terażniejszości, na „tu i teraz” bez żadnej wizji przyszłości, bez konstruowania jutra, bez planowania i dążenia do realizacji wyznaczonych celów. Często to zatrzymanie się na terażniejszości oraz przeżywanie jej z całą intensywnością, jakby była jednym istniejącym życiem, wynika po prostu z braku realnych społeczno-zawodowych perspektyw, które ilustruje choćby powieść Culicchii *Tutti giù per terra (A my wszyscy bęc)*, gdzie „świat jest więzieniem o otwartych drzwiach dla Waltera i wałęsanie się po mieście posiada ten sam wskaźnik wolności, co kręcenie się po labiryncie” (Mondello 2007: 99) czy powieści Ballestry, w których naiwni, dziwaczeni i społecznie niedopasowani punkowie uciekają przed sfalszowaną rzeczywistością, stają się jej ofiarami i jednocześnie twórcami. W pewien sposób powieści „młodych pisarzy” są oskarżycielskim głosem wobec współczesności, globalizacji, komercji i konsumpcjonizmu. W innych przypadkach skupianie uwagi na przeżywaniu chwili obecnej jest wyrazem transgresyjnego hedonizmu i tegoż konsumpcyjnego nastawienia do życia: skonsumowania wszystkich dóbr i doświadczeń, będąc jednocześnie – jak bohaterki Isabelli Santacroce czy bohaterowie Alda Novego – podmiotem i przedmiotem konsumpcji.

W ramach „pisanie młodości” i rejestracji poprzez literaturę tego, co dla tej młodości typowe, najważniejsze i nieodzowne należy wymienić obecność rzeczy, marek, miejsc (i nie-miejsc), muzyki, książek i filmów, które tę młodość wypełniają i z wszelkimi znaczeniami, które te, w dużej części materialne, a także kulturowe byty konotują. Oddajmy raz jeszcze głos Elisabecie Mondello:

Historie stają się wzmocnionym i ciągłym spotem reklamowym, zanurzając czytelnika w lawinie niepowstrzymanego cytowania marek, miejsc i tytułów typowych dla świata młodych, która, poza tym, że

modyfikuje strukturę oraz język narracji, zmienia powieści w rodzaj uprzywilejowanego miejsca, aby zgłębiać zarówno tematy postmodernistycznego konsumpcjonizmu, jak i jego stosunku do *ja* (Mondello 2007: 118).

Jednym z głównych wątków tematycznych i przejawów „pisanie młodości” jest opisywanie uniwersum emocjonalnego młodych ludzi z jego niepokojami, troskami, humorami. Narracje krążą wokół trzech tematów: rodzina, przyjaźń i miłość. Rodzina w prozie „młodych pisarzy” postrzegana jest zawsze w negatywnych barwach: to siedlisko zgnuśnienia i hipokryzji (Culicchia), nudy i niezrozumienia (Brizzi, Santacroce), pokoleniowych konfliktów i zła (Nove, Santacroce), banału i otępienia (Ballestra, Brizzi). Rodzice zwykle zapatrzeni są w ekran telewizyjny, w karierę i pieniądze, są sfrustrowani i często zubożeni, oziębli wobec dzieci albo zdeprawowani. Cenzurka wystawiona rodzicielskiemu pokoleniu jest tyleż negatywna i złośliwa, co nieobiektywna i przewidywalna w tej pokoleniowej konfrontacji. Inaczej się rzecz ma z przyjaciółmi, u których młody bohater szuka zrozumienia, wsparcia, solidarności i towarzystwa, czy z miłością, która bardzo rzadko bywa wyidealizowana i platoniczna (Brizzi). Bohaterowie i bohaterki prozy „młodych pisarzy”, a także pisarek, co trzeba wyraźnie podkreślić (Santacroce, Campo, Vinci, Ballestra), dążą do spełnienia w miłości cielesnej, przekładając na rejestrację werbalną wszelkie, w tym seksualne i erotyczne, doświadczenia ciała (Kornacka 2013: 225–237).

Wreszcie, warto zauważyć, że „pisanie młodości” w omawianej prozie, czyli rejestracja różnych doświadczeń i doznań, typowych dla tego okresu jest, w dużej mierze, literackim zapisem tego, co w języku antropologii określa się „rytuałami przejścia” (por. Genep 2006; Maisonneuve 1995). W tym przypadku chodzić będzie o rytuały przejścia w dorosłość. W opisywanych podróżach, ucieczkach z domu, wyprowadzkach, wyjazdach na studia można dopatrywać się analogii do charakterystycznego dla pierwszego etapu rytuałów oddalenia, czyli separacji młodego człowieka od znanego, bezpiecznego i powiązanego z dzieciństwem miejsca i środowiska.

Jeszcze wyraźniejsze i bardziej oczywiste są opisy doświadczeń młodego człowieka stanowiące analogię do fazy *limes*, czyli fazy przejścia. Chodzić będzie o przybieranie innych imion i przydomków, ubieranie się w wyrazisty i odrębny sposób, łączenie się w *communitas*, pewną ambiwalencję w zachowaniu i w manifestowanej tożsamości, także płciowej, oraz pewną ambiwalencję (płynność i niestałość) wyznawanych zasad moralnych, przechodzenie przez ekstremalne doświadczenia i próby (ból, narkotyki, śmierć bliskiej osoby). Różnica, którą da się jednak wyraźnie zauważyć pomiędzy literacko transkrybowanymi rytuałami przejścia w dorosłość a tradycyjną ich odmianą – czy to z powodu literackich wyborów tematycznych, czy też z głębszych socjologiczno-psychologicznych przyczyn – to brak wypełnienia ostatniego etapu, czyli powrotu i reintegracji ze społeczeństwem już jako dorosły i jego w pełni dojrzały komponent (Kornacka 2014b).

1.3. Multimedialne kontaminacje

Cechą szczególną „młodej literatury” włoskiej omawianego okresu, zarysowującą się mocną kreską, jest obecna na jej kartach massmedialna i nastawiona na konsumpcję współczesna rzeczywistość, która bardzo głęboko wnika w materię literacką, tak na poziomie fabuły, jak i języka, konstrukcji bohaterów czy kompozycji. „Młodzi pisarze” lat dziewięćdziesiątych wcielają w swoje powieści cytaty muzyczne, odniesienia do świata telewizji oraz fragmenty i aluzje do wszechobecnej i natarczywej reklamy. Nie będzie jednak w ich przypadku (tak jak w przypadku muzyki czy kina obecnych w tekstach pisarzy poprzedniego pokolenia) chodziło jedynie o muzyczne cytaty czy proste zakorzenienie fabuły we współczesności, lecz o sprzęgnięcie się literatury i innych obszarów pochodzących z bardzo szeroko rozumianych tekstów kultury na głębszych warstwach strukturalno-semantycznych.

W pierwszej kolejności należy przywołać świat muzyki, z którego „młodzi autorzy” czerpią pełnymi garściami, i który przenika

niemal do wszystkich powieści tego nurtu, choćby ze względu na jego wyjątkowe miejsce w systemie wartości młodego człowieka. Muzyka właśnie, podobnie jak w poprzednim dziesięcioleciu, odgrywa często rolę kontekstu, czyli pewnego zestawu konwencjonalnych odniesień, aluzji, metafor, symboli i tematów, towarzyszących i uzupełniających treść powieści, charakterystykę postaci, epoki, jej klimatu i doświadczeń. Natomiast w niektórych przypadkach występuje także jako intertekst, czyli odwzorowane w języku literackim struktury czy techniki muzyczne (Hemej 2008: 50–53).

Powieści „młodych pisarzy” lat dziewięćdziesiątych mogłyby uchodzić za rodzaj ścieżki dźwiękowej, odtwarzającej zarówno utwory charakterystyczne dla tamtego dziesięciolecia, jak i tak zwane *evergreen*. Niektóre teksty, jak w *Jack Frusciante è uscito dal gruppo* (Jack Frusciante opuszcza grupę) Brizziego czy *Fluo* Santacroce, są prawdziwymi przeglądami gustów muzycznych tamtych lat. Liczne przywołania i cytowania, poza tym, że zwyczajnie kontekstualizują przedstawiony świat, wypełniając go dźwiękami typowymi dla młodego człowieka, w pierwszym, najbardziej bezpośrednim odczuciu udźwięczniają i rytmizują tekst, pod warunkiem jednak, że czytelnik zna lub minimalnie kojarzy wymieniony repertuar. O wiele częściej jednak muzyka pojawia się w funkcji metonimicznej: cytowany tekst piosenki lub samo wymienienie określonej grupy zastępuje zwerbalizowanie uczucia, opis stanu ducha czy potrzebę. Na przykład, swoje pełne żaru pierwsze uczucie, tyleż euforyczne, co naiwne, pragnienie bycia zawsze razem z ukochaną dziewczyną, Stary Alex z powieści *Jack Frusciante è uscito dal gruppo* wyraża tymi słowami: „Gdyby nic ich nie rozdzieliło aż do chwili wyjazdu, byłoby to jak Ricky Cunningham prezydentem Stanów Zjednoczonych albo jak zagrać początek Foxy Lady na gitarze Strato w płomieniach dokładnie tak samo jak na płycie starego Hendrixa” (Brizzi 2006: 94). Z kolei w powieści *Fluo* Isabelli Santacroce muzyka wypełnia całą przestrzeń powieści, jej dobór denotuje buntowniczy charakter bohaterki i jej agresywny stosunek do rzeczywistości, konotuje skojarzenia z historyczną *beat generation*, a także stanowi istotny element charakterystyki postaci. Ten zwią-

zek literatury z muzyką idzie jeszcze dalej w innej powieści pisarki, *Destroy* z 1996 roku, której tekst w pierwszej części podzielony jest na *trucks*, czyli utwory na płycie CD, a niektóre tytuły rozdziałów (jeżeli można o takich mówić, ponieważ tekst nie ma wyraźnej struktury) brzmią jak tytuły piosenek w języku angielskim: *Orange Road Destroy*, *Love Destroy*, *The World is A Wampire* (por. Kornacka 2013: 97–100). O odczuwaniu symbiozy literatury i muzyki sama pisarka wypowiada się następująco: „Moje pisarstwo jest muzyką głosu. Używam alfabetu jak nut, ozdabiam pentagramami, które odtwarzają dźwięk serca tej osoby, która pomiędzy tymi stronami zamknęła swoje istnienie. Interpunkcja staje się oddechem. [...] Pisząc, czuję się matką i dyrygentem” (Lucamante 2002: 145).

W drugiej kolejności do tej massmedialnej kontaminacji literatury należy z pewnością zaliczyć telewizję, która pojawia się w tekstach „młodych pisarzy” lat dziewięćdziesiątych, by odegrać rolę, której jeszcze nigdy wcześniej nie odnotowano. W literaturze omawianego dziesięciolecia użycie małego ekranu zmienia stopniowo swoją funkcję od zwyczajnego narzędzia kontekstualizacji opowiadanej historii do elementu coraz bardziej czynnego, pobudzającego do refleksji, wytwórcę wyobraźni, pamięci i wzorców dla codziennych czynności, aż po wykorzystanie telewizji jako kognitywnego modelu percepcji rzeczywistości i egzystencji, jak również repertorium stylów życia i form komunikacji.

Telewizja, a właściwie należałoby powiedzieć za Eco neotelewizja, staje się w tej prozie kanałem porozumiewania, kodem językowym, miejscem kształtowania wyobraźni młodego człowieka oraz matrycą systemu symboli i mitów (Mondello 2007: 123). Przenika do literatury nie tylko za pośrednictwem różnorodnego cytowania (programy, postaci czy telewizyjne wiadomości), jak np. u Ballestry, gdzie młodzi bohaterowie oglądają i komentują programy telewizyjne, a nawet w nich występują (*Chi l'ha visto?*⁴⁴), ale – jak można ocenić na podstawie omawianych narracji – stanowi nieodłączny

⁴⁴ Znany program telewizyjny poświęcony osobom szukającym zaginionych bliskich.

element życia codziennego wszystkich pokoleń Włochów, będący obiektem rytualnych gestów i zachowań oraz sytuujący się w samym centrum ogniska domowego (Brizzi, Vinci, Culicchia, Nove, Ballestra). Czasem „młodzi pisarze”, jak np. Aldo Nove (*Woobinda* i *Superwoobinda*), podejmują krytyczną refleksję nad wpływem telewizji na zachowania społeczne, język, wyobraźnię, postawy i wartościowanie młodego człowieka.

Choć przykładów takiego skażenia literatury przez medium telewizyjne jest wiele, jego mistrzem pozostaje niewątpliwie właśnie Aldo Nove, którego język pisany-mówiony odzwierciedla mówiony-mówiony telewizyjny, reprodukuje ubogą różnorodność leksykalną, typową dla programów rozrywkowych, ogólnikowość charakterystyczną dla współczesnego języka, i jeszcze bardziej dla języka używanego w programach typu talk-show, używając rytmów charakterystycznych dla „wejść” różnych postaci do programów, i wszystko to pozbawiając (lub prawie) interpunkcji (Mondello 2007: 86). Jego narracja imituje telewizyjny zapping, ciągle przeskakiwanie z kanału na kanał, które powoduje, że tekst traci ciągłość, stając się nieczytelnym zlepkiem fragmentów historii, strzępów obrazów i wypowiedzi (por. Serkowska 2003a: 474). Sam Nove przyznaje się do intencjonalności takiego wypełnienia literatury modelami językowymi i rytmami telewizyjnymi: „Moim zadeklarowanym celem było właśnie przeniesienie rytmu zappingu do literatury, pisanie telewizyjne, tego, co jest krótkie, szybkie, roztrzaskane” (za: Bonadonna 1996). Niewątpliwie trafna jest ocena Hanny Serkowskiej, która tłumaczy, że telewizja w tekstach Novego jest inspiracją, materiałem i instrumentem, ale jednocześnie celem, w który mierzy młody autor, gdyż, w istocie, imitując brzydotę, logikę anestetyki, którą posługuje się telewizja, tworzy jej karykaturę i pastisz, kontestując i krytykując, w typowo postmodernistyczny sposób (Serkowska 2003a: 473).

Kontaminacja „młodej literatury” materiałami o odmiennym kodzie genetycznym otworzyła dostęp do *belles lettres* przekazowi komercyjnemu, czyli znamionującej współczesność reklamie, a za jej pośrednictwem dała możliwość zapoznania się z katalogiem pro-

duktów i marek, konsumowanych bądź obecnych w świecie młodego człowieka, czasem będących jego *status symbol*, a czasem wypełniających po prostu jego przestrzenie. Te ostatnie zaś to często miejsca publiczne i związane z konsumpcją i komercją: bary, dyskoteki, hotele, akademiki, markety, centra handlowe. Skażenie literatury, o którym mowa, przenika oczywiście przez warstwę językową prozy „młodych pisarzy”, w której zagnieżdżają się utarte zwroty reklamowe, slogany, odniesienia do spotów, struktury gramatyczne, stające się swoistym kodem porozumiewawczym, systemem utartych odniesień lub metaforycznym bądź metonimicznym komentarzem.

1.4. W kolorze krwi

Ostatnią cechą wyróżniającą prozę „młodych pisarzy” lat dziewięćdziesiątych, o której chciałabym wspomnieć, jest upodobanie do agresji, przemocy i krwi. Nie dotyczy ona całej produkcji literackiej tamtego dziesięciolecia, ale na tyle znakomitej jej części, że należy, jak sądzę, dostrzegać w niej decydujący o całościowej odrębności tej literatury, silny odcień.

Otóż „młodzi pisarze” lat dziewięćdziesiątych wkraczają na obszary niczym nieuzasadnionej, spektakularnie przerysowanej brutalności, przemocy i ekscesu, czyli próbują swych sił w tzw. literaturze *pulp*. Jakkolwiek termin ten u swego zarania odnosił się do tekstów literackich, które przywracały i przetwarzały wątki i motywy, dość niskich lotów, rodem z komiksów i książki rozrywkowej⁴⁵ (La Porta 2003: 262), rozpowszechnił się dzięki filmowi Quentina Tarantino *Pulp fiction*, którego mieszanie horroru i humoru, przemocy i dystansu próbują osiągnąć młodzi pisarze włoscy. Jednakże inspiracją

⁴⁵ Kuratorzy wydanej w 1997 roku antologii *Il cuore di pulp*, Fabio Giovannini i Antonio Testori we wstępie zatytułowanym *Il vero pulp italiano (Prawdziwy włoski pulp)* zarysowują historię tego gatunku we Włoszech, który, zdaniem autorów, ma swoje korzenie w literaturze popularnej i komiksie lat sześćdziesiątych (Mondello 2007: 70).

i źródłem materiałów do literackiego recyklingu nie są już komiksy czy literatura z gatunku kryminalnego najniższych lotów, lecz współczesna telewizja, która jest pełna gwałtu i agresji, pełna psychopatów i lejącej się krwi. Wskazał na to Aldo Nove, komentując swego rodzaju krytykę manifestu literatury *pulp*, czyli zbioru *Bagno (Fango)* Ammanitiego: „Nie sądzę, aby opowiadanie Ammanitiego było brutalniejsze niż jakiś wieczór w Canale 5” (Piccini 1996: 24–25).

Bardzo ważnym momentem w zaszczepianiu na grunt literatury włoskiej trendu *pulp* była publikacja wspomnianej antologii *Gioventù cannibale (Młodzi Kanibale)* z 1996 roku, nie tylko dając początek głośnemu medialnemu wydarzeniu, jakim był nurt literackich Kanibali, ale także kierując uwagę na obecne w kulturze elementy przemocy, oraz – co ważniejsze – rozpowszechniając pewnego rodzaju modę na literaturę w stylistyce *pulp*, *splatter* czy literaturę z gatunku *noir*. Rozgorzała wówczas, po 1996 roku, teoretyczna debata wokół samego pojęcia *pulp* i tego, czym jest prawdziwa literatura *pulp*⁴⁶ oraz czym jest prawdziwa „linia złych” lub „czarnych” (*neri*) w odróżnieniu od „linii dobrych” czyli „białych” (*bianchi*), która, jak się zdaje, jeszcze bardziej przyczyniła się do wzrostu gwałtownej i chyba jednak chwilowej mody na *pulp*, czyli brutalne, odrażające, krwiste i nie tak do końca realne. W istocie, obrazy zła, agresji i „tryskającej krwi” stają się konwencją „ku ucieście gwiazdy” (nie od dzisiaj zresztą), aczkolwiek w literaturze „młodych pisarzy” są one rodzajem przerysowanego echa, odbiciem w krzywym zwierciadle, lecz nie rzeczywistości, ale jej obrazów ze szklanych ekranów. Modna tendencja *pulp* będzie raczej komentarzem „młodych pisarzy” do współczesnej kultury, w której przerażające obrazy są bardziej rzeczywiste od samej rzeczywistości.

Elementy stylu *pulp*, czyli beznamiętne i nieuzasadnione okrucieństwo, w połączeniu z ironią, dystansem i czasem (nie zawsze) pewnym humorem, powracają u wielu młodych autorów: oprócz cytowanego Niccolò Ammanitiego i jego wspomnianego zbioru

⁴⁶ Por. Giovannini, Tentori 1997: 8–9; Sinibaldi 1997; Pezzarossa 1999.

Bagno (Fango) należy wymienić Alda Novego i jego zbiory opowiadań *Woobinda* i *Superwoobinda*, Tiziana Scarpę ze zbiorem opowiadań *Amore® (Miłość®)*, powieść *Bastogne!* Enrica Brizziego, Giuseppe Calicetiego i powieść *Fonderia Italghisa*, a także *Hot line. Storie di un'ossessione (Hot line. Historie pewnej obsesji)* Franceski Mazzucato oraz Simonę Vinci i jej powieść *Dei bambini non si sa niente (O dzieciach nie wiemy nic)*.

3. DLA KONTRASTU ... I JESZCZE DALEJ

Tak klarownie scharakteryzowany wizerunek „młodej prozy” włoskiej – z całą umownością mechanizmu porządkowania rzeczywistości – musi, rzecz jasna, zostać zmaçonny – wszak literatura to żywioł krzyżujących się talentów, wzorców, pasji i biografii – przez bujnie i wielorako rozwijającą się wówczas literaturę, korzystającą z przychylniej dla siebie koniunktury. Pisarze debiutujący w tym okresie obierają różne ścieżki, odległe czasem od wyżej nakreślonego *mainstreamowego* kanonu „młodej literatury”, jakkolwiek paradoksalnie mógłby zabrznieć ów zwrot w odniesieniu do prozy, której podskórną motywacją (a także, według niektórych krytyków, wadą i słabością) jest negowanie *mainstreamu* i burzenie kanonu. Aby zatem wypełnić ten dość monochromatyczny szkic „młodej prozy” lat dziewięćdziesiątych innymi kolorami i innymi tonacjami, przyjrzymy się pobocznym nurtom, acz współistniejącym z głównym i prawie tak samo jak on wartkim, celującym jednak w innej tematyce i stylistyce. Poświęcam więc ten ostatni podrozdział tym autorom, w przypadku których metrykalna młodość lub data zawodowego debiutu, czyli młodość zawodowa, nie będą się zbiegały z najczęściej podejmowanymi problemami i motywami obecnymi w „młodej prozie”, czyli z rejestracją pokoleniowego doświadczenia młodości, wielokanałową massmedialną intertekstualizacją literatury oraz z eksperymentami ze stylistyką *pulp*. Dwudziestokilkuletni lub trzydziestoletni pisarze bądź, czasami, nieco starsi debiutanci

końca wieku obierają inne literackie ścieżki, mniej lub bardziej indywidualne, mniej lub bardziej wpisujące się w szersze i jako takie dające się opisać zjawisko i o nich będzie teraz mowa.

Bianchi

Pozostając w metaforze barwy i jednocześnie wykorzystując jej najostrejszy kontrast, zaczniemy od wspomnianej „linii białych” (*bianchi*), czyli, w innej terminologii, mowa tu będzie o „tych od dobrze” (*buonisti*) przeciwstawianej „tym od złego” (*cattivisti*). „Białymi” określano pisarzy, którym obce były bestialskie treści, okrucieństwo i rozpryski krwi oraz językowe eksperymenty czy to z wprowadzaniem języka młodzieżowego, czy to z zaszczepianiem do literatury zapożyczeń z pozaliterackich kontekstów: telewizji, reklamy, muzyki i kina. Z szeregi „białych” najczęściej skojarzony jest Giulio Mozzi, autor *Questo è il giardino* (*To jest ogród*) (1993), *La felicità terrena* (*Ziemskie szczęście*) (1996), *Parole private dette in pubblico* (*Słowa prywatne wypowiedziane publicznie*) (1997), *Il male naturale* (*Naturalne zło*) (1998), *Fantasmie e fughe* (*Duchy i ucieczki*) (1999), oddający się często w swoich opowiadaniach rozważaniom na temat zdrowia psychicznego, granicy pomiędzy normalnością a psychopatologią. Mozzi podejmuje się także refleksji na temat samego pisania i pisarstwa, które jest ważnym elementem ludzkiego doświadczenia. Swoje przemyślenia na temat literatury zawiera pisarz w książce będącej rodzajem dialogu z czytelnikiem *Parole private dette in pubblico* (*Prywatne słowa wypowiedziane publicznie*) (1997).

Inną ważną postacią literackiego pejzażu tamtych lat, sytuującą się na przeciwległym do stylistyki *pulp* biegunie, jest Alessandro Baricco uwodzący czytelnika błyskotliwością stylu, umiejętnością operowania konwencjami, intertekstualnymi aluzjami oraz zręczną metaforyzacją wątków i postaci⁴⁷. W pierwszych powieściach Baricco (*Zamki z piasku*, *Castelli di rabbia* 1991, *Ocean morze*, *Oceano mare* 1993, *Novecento* 1994) dużą rolę odgrywa dźwiękowość tekstu, oralność i muzyka (por. Kornacka 2013: 55–57, Kornacka: 151–158). Baricco to

⁴⁷ Na temat Baricco por. Ugniewska 2006: 18–35.

wszakże muzykolog nie stroniący jednak od medialnego szumu wokół własnej osoby - czego owocem są liczne otwarte polemiki z krytyką⁴⁸ - reżyserujący coraz to nowe, czasem wręcz widowiskowe sposoby promocji swoich powieści. W latach dziewięćdziesiątych opublikował, oprócz wymienionych powieści, jeszcze powieść *Jedwab* (Seta 1996), oraz *City* (1999). Za Filippem La Porta można próbować sklasyfikować twórczość Baricca jako przykład „autorskiego postmodernizmu”, oznaczającego kontaminację literacką z wyższych półek, uczoną, bawiącą się i parodiującą wzory, style, wątki (La Porta 2003: 89).

Z „linią białych” idzie w parze także twórczość Susanny Tamaro, krewnej wielkiego Itala Sveva, która wprawdzie zadebiutowała w 1989 roku powieścią *La testa tra le nuvole*, a następnie wydała trzy inne powieści (*Per voce sola*, *Na pojedynczy głos* z 1991 roku, *Cuore di ciccia*, *Serce tłuścioszki* z 1992 roku, *Il cerchio magico*, *Magiczny krąg* z 1994 roku), ale dopiero jej książka *Idź za głosem serca* (*Va dove ti porta il cuore*) z 1994 roku, przetłumaczona na czterdzieści dwa języki, a w samych Włoszech sprzedana w liczbie 6 milionów egzemplarzy, odniosła prawdziwy sukces, stanowiąc jednocześnie kazus literacki. Początkowo jej sprzedaż nie przekraczała kilkuset kopii, gdy nagle i nieoczekiwanie oraz w niespotykany sposób, prawdopodobnie dzięki przekazywanym z ust do ust opiniom czytelników, zaczęła wyprzedawać się w kolejnych dodrukowywanych nakładach. Książka zmiażdżona przez krytykę, a pomimo to uwielbiana przez czytelników na całym świecie, ocieka sentymentalizmem. Dość schematyczna formuła listu babci do wnuczki, zawierającego porady, wspomnienia, mądrość życiową, której naczelną dewizą jest uczucie, a także doświadczenia starości przekazywane młodości, doskonale wpisuje się w linię „buonisti”, aczkolwiek wypala się w sobie i Susannie Tamaro nie będzie dane powtórzyć już swojego sukcesu kolejnymi powieściami.

⁴⁸ Słynna jest polemika, którą toczyli w marcu 2006 roku na łamach „La Repubblica” A. Baricco i G. Ferroni. W jej wyniku powstaje książka: por. Ferroni, Onorfi, La Porta, Berardinelli 2006.

Pamięć ziemi

W wyraźnej opozycji do głównego nurtu „młodego pisarstwa” lat dziewięćdziesiątych, tak tematycznej, stylistycznej, jak i językowej, stoją pisarze podążający tropem literackiej odmienności regionalnej, tradycji, i co za tym idzie, pamięci. Szczególnie aktywna jest reprezentacja Niziny Padańskiej, Sardynii oraz tak zwanego Południa Włoch.

Już od lat siedemdziesiątych pisarze wywodzący się z Niziny Padu – zaczynając od Gianniego Celatiego, z olbrzymim w tym zakresie wkładem (*Narratori delle pianure, Pisarze z nizin* 1985, *Verso la foce, W kierunku ujścia rzeki* 1989, *Il profilo delle nuvole, Profil chmur* 1989⁴⁹, *Narratori delle riserve, Pisarze z rezerw* 1991), czy Piera Vittoria Tondello – starają się nadać wartość czemuś, co można by nazwać „padańskością”: podkreślają regionalną tożsamość⁵⁰, czyniąc z historii, folkloru, legend, ustnych przekazów i pejzażu swojej małej ojczyzny materię własnej twórczości. Pośród tej grupy twórców sytuuje się Ermanno Cavazzoni, którego *Il poema dei lunatici (Poemat dziwaków)* z 1996 roku przywołuje zwyczaje i tradycje ludności zamieszkującej nizinę, posługując się w tym celu stylistyką surrealistyczną, poetyką szaleństwa i halucynacji, jak mówiące studnie czy Aleksander Wielki jeżdżący na węzach i krokodylach. Powieścią tą zainspirował się Federico Fellini, realizując z Robertem Begninim film *La voce della luna (Głos księżycy)*. Nie można też pominąć wspomnianego wcześniej Guida Contiego, któremu nie tylko w latach dziewięćdziesiątych, ale po dziś dzień bliska jest Nizina Padańska⁵¹

⁴⁹ Powieść wizualizowana przez fotografie Luigiego Ghirriego.

⁵⁰ Nieco później w 2003 roku tę regionalną tożsamość za pośrednictwem literatury będzie próbował umocnić i dookreślić samorząd terytorialny z Emilii Romanii, który wyszedł z inicjatywą skierowaną do trzydziestu znamienitych lokalnych pisarzy stworzenia zbioru opowiadań poświęconych regionowi. Tak powstaje książka *Dal Grande fiume al mare* (Donati 2003).

⁵¹ W 2012 roku pisarz publikuje książkę *Il grande fiume Po* będącą podróżą z biegiem rzeki i opowieścią o tych miejscach i związanych z nimi postaciach, które mają także swoje miejsce w historii literatury włoskiej.

i z nią właśnie kojarzona jest jego twórczość. Pisarz debiutujący w trzecim tomie projektu Tondellego *Under 25*, już wtedy odcinał się od swoich rówieśników i od naśladownictwa obowiązującej mody preferował swoją „niemodną” indywidualność. Historie z jego powieści i opowiadań toczą się w archaicznym, wiejskim społeczeństwie Doliny Padańskiej, o charakterystycznej dla siebie nieruchomości i powtarzalności rytmu życia, w czasie, który trudno precyzyjnie określić, co nadaje jego opowieściom wymowę uniwersalnej prawdy o człowieku (Carnero 2009: 41). Ciekawa jest również, w dobie globalizacji, jego regionalna, ekscentryczna (wychodząca poza centrum także w znaczeniu geograficznym) specyfika. Przypomnijmy, że literacka działalność pisarza Guida Contiego rozpoczyna się w 1995 roku od publikacji zbioru opowiadań *Della pianura e del sangue (Z nizin i z krwi)*. W kolejnym roku wychodzi jego powieść *Sotto la terra il cielo (Pod ziemią niebo)*, a w 1998 roku kolejny zbiór opowiadań *Il coccodrillo sull'altare (Krokodyl na ołtarzu)*, a następnie dwie powieści *I cieli di vetro (Szklane nieba)* (1999) oraz *Il taglio della lingua (Cięcie języka)* (2000), doskonała opowieść z uniwersalnym przesłaniem, o inności i tolerancji, umieszczona w pejzażu i klimacie nizin oraz ubrana w nieco surrealistyczną szatę.

W latach dziewięćdziesiątych rozpoczyna się także wiosna literatury sardyńskiej (Broccia), lub, jak się czasem określa to zjawisko – *nouvelle vague* literatury sardyńskiej (Fofi 2003). Do inicjatorów i jednocześnie najwybitniejszych postaci tego sardyńskiego przebudzenia zalicza się Sergia Atzeniego, nieco starszych Giulia Angioniego (ur. 1939 r.) i Salvatora Mannuzzu (ur. 1930 r.), których dzieło będzie następnie kontynuowane przez młodsze pokolenie: Marcella Fois (ur. 1960 r.), Alberta Capitta (ur. 1954 r.) oraz Salvatora Niffoi (ur. 1950 r.). Powieść, której przypadła w udziale ogromna rola w popularyzowaniu sardyńskiej literatury i sardyńskości jako takiej to *Passavamo sulla terra leggeri (Lekko przechodziliśmy po ziemi)* Sergia Atzeniego, z 1996 roku. Bohater książki Anotnio Setzu opowiada pewnemu chłopcu historię wyspy od mitycznych czasów pasterkich i zajmujących się uprawą plemion aż po dominację piemonc-

ką, ustanawiając go depozytariuszem zbiorowej pamięci. Kore-spondujący z wymową opowieści epicki ton narracji idzie tutaj w parze z naśladowującym tradycję oralną sposobem przekazu.

Mówiąc o zainteresowaniu tradycjami, kulturą, przeszłością i odmiennością regionu⁵², nie sposób nie nadmienić, równie bogatej jak w ubiegłych wiekach, współczesnej twórczości literackiej południa Włoch. W drugiej połowie lat dziewięćdziesiątych ukazują się dwie, wspomniane wcześniej, antologie tekstów młodych pisarzy włoskich pochodzących z południa: *Luna nuova* (*Księżyc w nowiu*) z 1997 roku pod redakcją Goffreda Fofiego oraz *Sporco al sole* (*Brud w słońcu*) z 1998 roku redagowana przez Gaetana Cappelliego, Michele Trecca i Enza Verrengii. Jak zauważa Antonio Spadaro, pierwszym elementem ich południowej tożsamości jest dialekt, który w przypadku młodych autorów miesza się ze slangiem i standardowym językiem włoskim. Drugim natomiast jest reinterpretacja w duchu tradycji regionu wzorów i symboli wspólnych dla całej młodej literatury. Przy czym, pierwsza antologia prezentuje teksty, których autorzy (np. Roberto Alajmo, Giosuè Calaciura, Domenico Conoscenti, Francesco Piccolo) wyraźnie manifestują swoje tradycyjne korzenie, odcinając się od współczesnych eksperymentów literackich, druga (autorzy to: Luigi Bamonte, Ottavio Cappellani, Francesco Dezio, Giovanni Di Iacovo, Francesca Forleo, Annalucia Lomunno, Livio Romano) natomiast zawiera teksty bardziej innowacyjne, żywiołowe, młodzieńcze i nie stroniące od kontaminacji⁵³. Na tym tle rozgorzała polemika pomiędzy redaktorami obu antologii, z których Fofi uznawał swoją antologię za antidotum na homologację kulturową i globalną wioskę, natomiast Cappelli, Trecca i Verrengia uważali, że ich antologia jest bardziej reprezentatywna, argumentując to twierdzeniem, że tradycja nie może być klątką (Carnero 2009: 57). Na zakończenie lat dziewięćdziesiątych, w roku

⁵² O specyfice włoskiego południa w młodej literaturze włoskiej. Por. Spadaro 1999a: 571-578.

⁵³ *Narrativa, editori, non soffocate il sud. Intervista di Antonella Cilento ad Antonio Spadaro*, „Il Corriere del Mezzogiorno”, z „Il Corriere della Sera”, 6 IV. Patrz Spadaro 1999b.

2000, ukazuje się jeszcze jedna antologia opowiadań „młodych pisarzy”, wydana tym razem przez Einaudi (dwie poprzednie ukazały się nakładem małych domów wydawniczych Argo z Lecce i Besa z Bari), wspomniana, gdy mowa była o antologiach i zatytułowana *Disertori. Sud: racconti dalla frontiera (Dezerterzy. Południe: opowiadania z granicy)* i która lepiej niż obie poprzednie reprezentuje specyfikę włoskiego południa. Pokazuje jego odmienność od pozostałych części Włoch, ale również odmienność wewnętrzną – w sensie tematycznym i stylistycznym – gdzie stereotypowa wizja krainy słońca, morza i cytrusów miesza się i uzupełnia z równie stereotypowym wizerunkiem mrocznej ojczyzny przestępczości. Autorzy, którzy zamieścili w niej swoje teksty to np. Diego de Silva, Antonio Pascale, Giosuè Calaciura, Evelina Santangelo, Livio Romano, Francesco Piccolo i Gaetano Cappelli.

Noir, cyberpunk i splatterpunk

W „młodej literaturze” lat dziewięćdziesiątych pobocznym, lecz bardzo wartkim nurtem, jest powieść gatunkowa, o której już wspominałam, pisząc o wydawanych w latach dziewięćdziesiątych licznych antologiach. Dużą popularnością cieszą się zwłaszcza te gatunki, które kojarzą się z przemocą i subkulturami młodzieżowymi, czyli *noir*, *cyberpunk* i *splatterpunk*.

Gatunek *noir* bliski powieści kryminalnej, ale różniący się od niej przede wszystkim brakiem pozytywnego rozwiązania prowadzonego dochodzenia oraz wnikaniem w aspekty mrocznej i obsesyjnej psychiki bohatera, ma swoje korzenie w literaturze amerykańskiej lat dwudziestych, a we Włoszech obecny jest przez całe stulecie. Lata dziewięćdziesiąte przynoszą wyraźnie zwiększenie zainteresowania tym gatunkiem. W roku 1990 w Bolonii rodzi się *Gruppo 13*, do którego należeli między innymi: Lorian Macchiavelli, Pino Cacucci, Massimo Carloni, Nicola Ciccoli, Danila Comastri Montanari, Marcello Fois, Loris Mazzaduri, Gianni Materazzo, Sandro Toni oraz Carlo Lucarelli. Wkroczyli na rynek księgarski, proponując serię antologii, które spotkały się z olbrzymim sukcesem,

i o których mowa była wcześniej⁵⁴. Spośród grupy bolońskiej największą popularność zdobył Carlo Lucarelli, który jest również scenarzystą filmowym (scenariusz filmu *Non ho sonno* Antonia Ribaldiego), prezydentem telewizyjnym (programów *Mistero in Blue* i *Blue Notte*), i którego niektóre powieści, jak *Lupo Mannaro* (*Wilkołak*) z 1994 roku oraz *Almost Blue* z 1997 roku, stały się kanwą dla filmów o takich samych tytułach. Jednak pisarzy, którzy zaangażowali się w ten gatunek literacki i rozwijali go, wszczepiając elementy *pulp* czy *splatter*, było znacznie więcej. Podkreślić trzeba znacznie żyjącego w Bolonii Sardyńczyka, wspomnianego wcześniej Marcella Fois, autora *Ferro Recente* (*Ostatni Nuragowie*) z 1999 roku i *Meglio morti* (*Lepiej martwi*) z 2000 roku, następnie Danily Comastri Montanari, która akcje swoich powieści i opowiadań umieszcza w środowiskach wiejskich: *Il panno di mastro Gervaso* (*Szata mistrza Gerwazego*) z 1997 roku, a także *La campana dell'arciprete* (*Dzwon arcykapłana*) z 2001 roku.

W 1993 roku w Rzymie powstaje ugrupowanie literackie o nazwie *Neonoir*, którego głównymi założycielami są: Sabrina Deligia, Paolo De Pasquali, Nicola Lombardi, Marco Minicangeli, Aldo Musci, Antonio Tentori, Claudio Pellegrini, Ivo Scanner, Alda Teodorani, Pino Blasone. Grupa konstyтуuje się w trakcie serii spotkań w dzielnicy Trastevere, a publikację pierwszej wspomnianej już antologii zatytułowanej *Giorni Violenti. Racconti e visioni neonoir* (*Brutalne dni. Opowiadania i wizje neonoir*) wydanej przez Foreste Sommerse w 1995 roku poprzedza audycja radiowa w *Radio Città aperta* pod symptomatycznym tytułem *Appuntamenti in nero* (*Spotkania na czarno*) oraz spektakl teatralny *Il vampiro di Londra* (*Wampir z Londynu*) inspirowany wyznaniem seryjnego mordercy z lat 40. (Mochi 2003: 103–116). Ważną postacią w grupie *Neonoir* jest Alda Teodorani, która zaistniała także jako jedna z „kanibali” ze wspomnianej antologii *Gioventù cannibale* oraz wzięła udział w inicjatywie *Gruppo 13*. W swoich opowiadaniach wnika w umysł i percepcję

⁵⁴ Dla przypomnienia: *I delitti del gruppo 13* (1992), *Giallo, nero e mistero* (1995), *Delitti sotto l'albero* (1999), *Capodanno nero* (2001).

mordercy, naświetlając w ten sposób elementy psychotyczne postaci zabójcy.

W latach dziewięćdziesiątych powstaje jeszcze jedno ugrupowanie pisarzy gatunku *noir*, tym razem w Mediolanie – *La Scuola dei Duri*, które skupione jest wokół postaci Andrei G. Pinkettsa. Antologia będąca manifestem grupy, wspomniana już wcześniej i zatytułowana *Crimine. Milano giallo-nera. Raccolta inedita della Scuola dei Duri* (Żółto-czarny Mediolan. Zbiór niepublikowanych opowiadań grupy *Scuola dei duri*) wychodzi w 1995 roku nakładem Libreria del Giallo. Zawiera nieco surrealistyczne i groteskowe teksty takich autorów, jak, między innymi, Gaetano Cappelli, Sandro Riva, Lorenzo Viganò, Andrea Carlo Cappi (por. Mochi 2003: 103–116).

Lata dziewięćdziesiąte przynoszą ze sobą również rozwój literatury gatunku *cyberpunk* i *splatterpunk*, które sytuują się na pograniczu pomiędzy science fiction i horrorem. Oba terminy posiadają bogate zaplecze kodów estetycznych, semantycznych, kulturowych rozpowszechnionych w innych dziedzinach: filmie, muzyce, teatrze, komiksie.

Pierwszy z nich łączy fantazję dotyczącą cybernetyki i sztucznych organizmów z muzyką rock, i związaną z nią kulturą kontestacji, czyli łączy ideologię buntu i agresji z potęgą cybernetyki wprzęgniętej do walki z władzą. Stąd jedna z charakterystycznych figur gatunku *cyberpunk* – postać hackera, wyalienowanego i samotnie walczącego. Podobna rola przypada mutantom, czyli sztucznym ludziom, androidom lub cyborgom, które są klasycznymi postaciami tego gatunku. Świat przedstawiony jest odhumanizowany, wirtualny, rządzony techniką i maszynami. Korzenie *cyberpunk* znajdują się na obszarze kultury anglojęzycznej (słynny film *Blade Runner, Łowca androidów*). W Europie rozprzestrzenia się pod koniec lat osiemdziesiątych, natomiast w samych Włoszech jego eksplozja następuje wraz z boomem informatyki w latach dziewięćdziesiątych. Wtedy publikowane są liczne powieści i opowiadania tego gatunku, jak np. powieści Vanniego De Simone *La leggenda dei fantasmi* (*Legenda duchów*) z 1992 roku, *Cyberpass. Punto d'accesso dalla macchina allo spirito* (*Cyberpass. Punkt dostępu od maszyny*

ny do ducha) z 1994 roku, czy Pina D'Aria *Flatline romance. Storie di realtà virtuali in un mondo cyberpunk* (*Flatline romance. Historie o wirtualnych rzeczywistościach w świecie cyberpunk*) z 1993 roku, Ucronia *tecno-glad, il ritorno di Lola Lupa nella veste di Madam: un viaggio con mutanti, cloni e transmaniaci* (*Ucronia tecno-glad, powrót Loli Lupy w roli Madam: podróż z mutantami, klonami i transmaniakami*) z 1993 roku. Natomiast Pino Blasone pisze cyberpunkową wersję Alicji z krainy czarów, pod tytułem *Il ritorno di Alice cibernetica* (*Powrót cybernetycznej Alicji*) (1996). Spektakularne są również opowiadania Vittoria Curtoniego, zebrane w *Retrofuturo* (*Retroprzyszłość*) z 1999 roku. Gatunek ten jest wyrazem pewnych typowych obaw społeczeństwa postmodernistycznego, postindustrialnego i silnie technologicznego, które uświadamia sobie niebezpieczeństwa wygenerowanej przez siebie rzeczywistości. Obawy te, w dużej mierze, dotyczą integralności i niezależności własnego gatunku, granic człowieczeństwa, również w sensie cielesnym. Literatura cyberpunk podejmuje refleksję nad zmianą wrażliwości, która ma miejsce w epoce postmodernizmu oraz nad technologiami, które zmieniły granice cielesności, przesuwając je na pogranicze tego, co jest ciałem człowieka i korpusem maszyny.

Drugi z wymienionych gatunków, *splatterpunk*, łączy w sobie przemoc i brutalność w bezprecedensowym rozmiarze z muzyką młodzieżową, wyrosłą z nurtu kontestacji. U podstaw włoskiego gatunku *splatterpunk* leży literatura *pulp* i cytowana już wielokrotnie antologia *Gioventù cannibale*. Bohaterowie *splatterpunk* są bezwzględni, brutalnymi mordercami, wciągającymi lektora w spiralę śmierci, deprawacji i seksu. To często prostytutki, handlarze narkotyków albo po prostu zwykli obywatele, dla których przemoc jest zabawą, rozrywką, ucieczką od rutyny dnia codziennego. Ich okrucieństwo jest całkowicie nieusprawiedliwione, perwersyjne, popełnione z zimną krwią i dla zabawy. Świat ukazany tu jest światem widzianym oczyma Kaina, światem widzianym od strony zła. Tak go opisuje np. Alda Teodorani w *Labbra di sangue* (*Krwawe wargi*) z 1997 roku albo w *Radici del male* (*Korzenie zła*) z 1993 roku. Okrucieństw i przemocy dopuszczają się również dzieci, tzw. *baby*

killer, jak np. w antologii *Primi delitti (Pierwsze przestępstwa)* z 1997 roku pod redakcją Paola di Orazia albo antologii *Bambini assassini (Dzieci zabójcy)* z 2000 roku zredagowanej przez Fabia Giovanniniego i Antonia Tentorigo. We wszystkich opowiadaniach i powieściach thanatos łączy się z erosem gdzieś pomiędzy rzeczywistością a wyobraźnią. Pisarze *splatterpunk* próbują zachęcić do refleksji o deformacjach współczesnej egzystencji, o cierpieniu, i o nieszczęściu, jakie są obecne w codzienności (por. Mollo 2003: 87–101).

Tematy zacja lesbianizmu

Trzeba jeszcze nadmienić, wypełniając kolorami i odcieniami ten wielobarwny rozległy pejzaż „młodej literatury” lat dziewięćdziesiątych i okolic (nie sposób czasem narzucić sztywne i nieugięte ramy czasowe, wyznaczone systemem dziesiętnym kalendarza), o literaturze, która dopiero teraz, pod koniec XX wieku, stawia swoje pierwsze, nieśmiałe kroki. Mowa o wątkach lesbijskich oraz całych powieściach poświęconych nienormatywnej orientacji seksualnej kobiet, których po prostu w literaturze włoskiej do lat dziewięćdziesiątych prawie nie ma⁵⁵, nawet z pozycji heteronormatywnej moralności i krytyki. Jak piszą o tej nieobecności Derek Duncan i Charlotte Ross w rozdziale poświęconym prozie gejowskiej i lesbijskiej w latach 1980–2007: „wstępna eksploracja wyobrażeń tożsamości lesbijskiej w krajobrazie współczesnej włoskiej kultury wykazała powtarzający się zestaw tematów sprowadzonych do kilku słów, które stale się pojawiają: cisza, izolacja, niewidzialność, separacja” (Duncan, Ross 2007: 102). Hanna Serkowska tłumaczy tę ciszę w następujący sposób:

W miarę jak utwory obrazujące czy tematyzujące męski homoseksualizm zbliżają się coraz wyraźniej do dzieł opisujących zachowania po-

⁵⁵ Nie licząc romansów erotycznych Marii Volpi Nannipieri (*Perfidie*) czy opublikowanej dopiero w 1982 roku powieści epistolarnej Sibilli Aleramo *Lettere d'amore a Lina (Miłosne listy do Liny)*, powieści *Lettere a Marina (Ten list to nie ja)* z 1989 roku pióra Dacii Maraini oraz książki *L'arte della gioia (Sztuka radości)* Goliardy Sapienzy, ukończonej w 1976 roku i opublikowanej pośmiertnie w 1998 roku.

strzegane jako należące do ludzkiej natury, uniwersalne, rola etatowego innego przypadać zaczęła w większej mierze lesbijce niż gejowi wraz z całym transgresyjnym potencjałem tego, co postrzegane jest w kulturze jako inne (Serkowska 2005: 77).

Duncan i Ross zauważają, że w utworach literackich z lat dziewięćdziesiątych i z początku XXI wieku, które podejmują się opisanie tożsamości i pragnienia lesbijskiego, historie kobiet lesbijek są albo oddalone w czasie, albo w przestrzeni, czyli albo są osadzone w przeszłości, albo w jakimś odległym miejscu, albo w jakimś niezdefiniowanym „gdzieś” (Duncan Ross 2011: 106–109).

Pierwsza, ważna powieść, która tematyzuje pragnienie i tożsamość lesbijską dwóch bohaterek, debiut powieściowy Melanii Mazzucco (ur. 1966 r.) *Il bacio della Medusa (Pocałunek Meduzy)* z 1996 roku, spełnia, jak się zdaje, oba te warunki. Akcja powieści rozpoczyna się w 1905 roku w mało znanym regionie Valle Stura na obrzeżach ówczesnego Królestwa Włoskiego, w arystokratycznej i tradycyjnej rodzinie. Ulokowanie powieści w przestrzeni historycznej, w okresie, kiedy kobieta, jak przypomina Beatrice Ippolito, nie była „podmiotem w świetle prawa”, czyli nie miała żadnej zdolności prawnej, daje oczywistą sposobność do uwypuklenia wielowiekowej nierówności kobiet i mężczyzn. Daje jednak także sposobność do pewnych refleksji, bo o ile nie dziwi, jako historycznie uzasadnione, postrzeganie wówczas lesbianizmu jako choroby, argumentowane medycznie oraz potraktowane zgodnie z praktyką medyczną poprzez zamknięcie bohaterki w domu dla obłąkanych, o ile nie dziwi postrzeganie w tamtym historycznym kontekście, lesbianizmu jako dewiacji, łamania tabu i transgresji, którą należy surowo ukarać, o tyle dziwi i zastanawia fakt – i takie pytanie zmuszony jest sobie postawić czytelnik – że przez sto lat niezbyt wiele się w tym zakresie zmieniło.

Kolejna powieść Mazzucco, która opisuje doświadczenia i tożsamość lesbijską, a może wręcz, jakbyśmy to dziś ujęli, transgendelową, to *Tak ukochana (Lei così amata)* z 2000 roku, także przenosi tę problematykę do przeszłości, by ją tam jeszcze dodatkowo powią-

zać z wielką polityką lat trzydziestych i czterdziestych. Książka jest biograficzną powieścią o życiu Annemarie Schwarzenbach, odkrytej w latach osiemdziesiątych szwajcarskiej pisarki, reporterki i aktywistki.

Natomiast ukazywanie lesbijskiego związku, z wszystkimi tego psychologiczno-socjologicznymi konsekwencjami, w miejscach odległych lub nieidentyfikowanych zbieżne jest z twierdzeniem Terezy de Lauretis, która opisuje podmiot lesbijski słowem „ekscentryczny” (de Lauretis 1989: 46–48), rozumianym etymologicznie jako eks-centryczny, czyli wyrzucony poza centrum, w tym przypadku centrum kulturowego *mainstreamu*. Powieści, w których relacja lesbijska ma, mniejsze lub większe, szanse spełnienia, pod warunkiem, że dzieje się gdzieś tam, to *Il piroscrafo olandese* (Holenderski parowiec) z 1999 roku pióra Valerii Viganò, powieść, której akcja przenosi się do Holandii oraz *Benzina* (Benzyna) z 1998 roku autorstwa Eleny Stancanelli, melodramatycznej historii, której bohaterki szukają swojego „gdzieś”, w którym mogłyby razem żyć na bliżej nieokreślonych peryferiach Rzymu. Również opowieść o niespodziewanym lesbijskim pragnieniu zaskakującym obie bohaterki powieści *Desiderio* (Pragnienie) z 1995 roku Piny Mandolfo także zawiera element oddalenia od centrum, w którym toczy się normalne życie, gdyż historia namiętności konsumuje się w podróży, a czytelnikowi dane jest przeżywać jedynie wspomnienia o niej – w czym słycać echa powieści Dacii Maraini – zawarte w liście.

Warto na zakończenie przywołać pisarkę, która doskonale wpisuje się w portret „młodego pisarza” z lat dziewięćdziesiątych, Isabellę Santacroce publikującą w 2001 roku opowiadanie *Lovers* które, biorąc pod uwagę formę i niezwykle poetycki język, wydaje się nowoczesnym, małym poematem. Historia dwóch nastoletnich przyjaciółek Virginii i Eleny napisana sumarycznymi i pełnymi ekspresji zdaniami dotyka kilku ważnych momentów w relacji miłosnej jednopłciowej, a w szczególności tej kobiecej: problem objawienia, wyznania i zderzenia się z reakcją tej najbliższej osoby, odrzucenia i wreszcie, co najistotniejsze w kontekście literatury, problem języka jako narzędzia wyrazu tej zupełnie nowej (w litera-

turze) sfery. Ponadto miłość lesbijska zderza się z tu szerszym kontekstem uczuciowych i seksualnych związków, które nigdy nie wydają się proste i jednoznaczne. Santacroce z całą powagą, bez charakterystycznego dla siebie cynizmu i komizmu, zwraca uwagę na dramatyzm czasem towarzyszący zrozumieniu i akceptacji swojej seksualności przez siebie, najbliższych i społeczeństwo, tym większy, jak się zdaje, gdy chodzi o kobiety. Temat lesbijskiego pragnienia i nieodwzajemnionej miłości jednej nastoletniej przyjaciółki do drugiej nie został przeniesiony ani w czasie, ani do niedookreślonej przestrzeni, lecz z niezwykłym wdziękiem i maestrią słowa w niedookreśloność i metaforyczność poetyckiego języka.

Czy jest z nami autor, czyli LBP, Wu Ming i Nie

W panoramie młodej literatury lat dziewięćdziesiątych, na obrzeżach głównego nurtu, znajduje się też miejsce dla współczesnych eksperymentów literackich albo może słuszniej jest tutaj mówić o eksperymencie literacko-informacyjno-medialnym, jakim był *Luther Blissett* konstituujący się we Włoszech jako *Luther Blissett Project*, w skrócie LBP, z którego następnie powstaje fenomen zwany Wu Ming, a który dalej prowadzi nas do New Italian Epic. Termin ten został ukuty w 2008 roku, a więc tym samym, śledząc rozwój tego dość osobliwego eksperymentu literackiego, opuszczamy ramy czasowe dwudziestego wieku.

Luther Blissett jest pseudonimem wirtualnej postaci, która pojawia się we Włoszech po raz pierwszy w Bolonii w 1994 roku, a za którą ukrywa się ilościowo niesprecyzowana grupa artystów, undergroundowych czasopism, działaczy obszarów wirtualnych, europejskich i amerykańskich, prowadzących w ten sposób prowokacyjną grę rozsadzającą od środka pojęcie autora i tożsamości. Pseudonim grupy jest jednak nazwiskiem realnie istniejącej osoby, piłkarza i trenera angielskiego pochodzenia jamajskiego, co do dzisiaj stanowi przedmiot dociekań i hipotez (Deseriss 2010: 69). Izabela Napiórkowska sądzi, że imię piłkarza - Luther - może przywołać na myśl Marcina Lutra, który w celu upowszechnienia swoich

idei posługiwał się drukiem, wówczas nowoczesnym wynalazkiem w dziedzinie informacji, podobnie jak Internet w latach dziewięćdziesiątych (Napiórkowska 2011: 217). Ta zbiorowa postać określana przez niektórych jako „dzieło otwarte” miała być wskazaniem na powierzchowność i nieszczerłość mass mediów. Grupa działała poprzez różnego rodzaju akcje, manifestacje, performance, publikacje, parodie, audycje radiowe i video, upowszechniające zmyślane informacje, które następnie były demistyfikowane i wykpiwane. We Włoszech *Luther Blissett Project* zwraca uwagę szerszej publiczności na swoje antagonistyczne idee dopiero w 1999 roku z chwilą ukazania się powieści historycznej zatytułowanej *Q*, autorstwa właśnie Luther Blissett, wydanej przez Einaudi. Jak czytamy w swego rodzaju prezentacji powieści opublikowanej na stronie internetowej grupy, chodzi o: „opus magnum, summa theologica, która wymagała wielu badań oraz kolosalnego nakładu pracy, i w którym przejawia się cała wiedza teoretyczna i praktyczna nagromadzona przez lata «wojny psychicznej»” (Blissett). Pomimo wszczętego w mediach polowania na autora dzieła nie udało się wówczas ustalić żadnych nazwisk. W 1999 roku członkowie *Luther Blissett Project* decydują się na popełnienie zbiorowego (metaforycznego) samobójstwa, seppuku, i 24 grudnia publikują ostatnią wiadomość, testament grupy, która w kilka miesięcy później zostaje, po raz kolejny, zdemistyfikowana. *Luther Blissett Project* nie umiera, jedynie czworo jego członków, autorów powieści *Q* odchodzi, lub zgodnie z doktryną buddyjską, odradza się w postaci grupy Wu Ming. Ten nowy projekt w odróżnieniu od *Luther Blissett Project* będzie wskazywał na konkretną (pięć) liczbę autorów znanych ponadto i identyfikowalnych z nazwisk: Roberta Bui (Wu Ming 1), Giovanniego Cattabrigę (Wu Ming 2), Lukę di Meo (Wu Ming 3), Federica Guglielmiego (Wu Ming 4) oraz Riccarda Pedriniego (Wu Ming 5), który dołączył do czterech eksczłonków LBP. Grupa Wu Ming publikuje liczne powieści, które choć sygnowane jedynie nazwą Wu Ming oraz cyfrą, nie pozostają już anonimowe. W centrum poetyki Wu Ming jest baśń i mit postrzegane jako punkt wyjścia wszelkich opowieści człowieka, rodzącego się jako *homo fabulans* (Napiórkowska 2011:

222). Wiele uwagi Wu Ming poświęca dekonstrukcji pojęcia autora, która jest uzasadniona przez jego logikę *copyleft*, zgodnie z którą idee nie mają autora, a twórczość literacka jest całkowicie i we wszystkim projektem zbiorowym (Napiórkowska 2011: 224). Powieści grupy sytuują się w tendencji, którą sama Wu Ming nazwała, czyli przywołała do istnienia, w trakcie seminariów dotyczących literatury współczesnej odbywających się w Stanach Zjednoczonych, i później w słynnym *Memorandum* opublikowanym w 2008 roku przez Wu Ming 1 na stronie internetowej⁵⁶ grupy, a następnie w wersji rozszerzonej i przejranej w książce *New Italian Epic. Letteratura, sguardo obliquo, ritorno al futuro (New Italian Epic. Literatura, spojrzenie z ukosa, powrót do przyszłości)* (Wu Ming 2009). *New Italian Epic* to zatem „mgławica” literacka mieszcząca w sobie liczne z napisanych od 1993 roku książek, wyróżniających się siedmioma cechami dokładnie opisanymi w przywołanym „memorandum”. *New Italian Epic* jest próbą opisaną i nazwania rzeczywistości, nie tyle dziejącej się na naszych oczach, ile znajdującej się tak blisko naszych oczu, że trudno jest jeszcze uzyskać ostrość widzenia. NIE wprowadzają literaturę włoską na terytoria, eksplorowane po 2000 roku, na których zaciera się lub przesuwa granica pomiędzy fikcją a rzeczywistością⁵⁷. *New Italian Epic*, którego korzenie, a więc eksperyment *Luther Blissett Project*, sięgają 1994 roku, jest już zjawiskiem przynależnym trochę innej epoce, reprezentatywnym dla innego obszaru zagadnień i problemów wyrosłych już po 2000 roku, i wynikających ze sprzężenia zwrotnego pomiędzy literaturą a Internetem.

⁵⁶ Obecnie tekst dostępny na: <http://www.carmillaonline.com/2008/09/15/new-italian-epic-20/> (22.10.2015).

⁵⁷ Na temat *New Italian Epic* patrz: Lanslots 2011, Amici 2011.



ZAKOŃCZENIE

Kończąc, chciałabym podzielić się kilkoma ogólnymi wnioskami, które w sposób dość oczywisty i jaskrawy wypływają z historii „młodej prozy” ostatniego dwudziestolecia XX wieku.

Przede wszystkim unaocznia ona, w sposób niezwykle mocny, rangę i siłę oddziaływania przemysłu kulturalnego na literaturę. Wpływ oraz znaczenie, jakie miały domy wydawnicze, z całym podległym im systemem marketingowym (akcje promocyjne, wywiady, prezentacje książek i autorów, zamawiane recenzje, dobrze obmyślane serie wydawnicze, antologie, a także inne inicjatywy), targi książki, spotkania literackie *Ricercare*, publicystyka kulturalna itd. na, przede wszystkim, rosnącą liczbę sprzedawanej i pisanej – trudno ocenić, jaka jest kolejność chronologiczna obu czynności – literatury, na popularność niektórych pisarzy i niektórych tematów, a w związku z tym na ożywienie literatury i kierunki tego ożywienia, być może należałoby porównywać z rolą, jaką odgrywał w rozwoju kultury oraz sztuki szesnastowieczny mecenat lub siedemnasto- i osiemnastowieczne salony i kawiarnie literackie czy czasopisma, jak również dzienniki z pierwszych dziesięcioleci i lat powojennych XX wieku.

Na plan pierwszy omawianego dwudziestolecia wysuwa się także centralna i łącząca oba dziesięciolecia pozycja Piera Vittoria Tondellego, który stoi na początku tej historii, wprowadzając nowe jakości do literatury włoskiej oraz towarzysząc, swoją pisarską obecnością i swoją myślą, jej rozwojowi w kolejnych latach końca XX wieku, będąc twórcą, inspiracją, wzorcem i opiekunem.

W tej niezwykle obfitej oraz wielorakości „młodej literatury” obu dziesięcioleci, pośród, jak widzieliśmy, bardzo wielu tematów,

motywów, wątków, stylów, dostrzegam jedną wyraźną wspólną tendencję, a mianowicie odejście od pisania o tym, co polityczne, zaangażowane, narodowe, społeczne i duchowe na rzecz pisania o tym, co osobiste, jednostkowe i, nawet poprzez zbiorowy głos młodzieńczego kolektywu, związane z indywidualnym przeżyciem „ja”, jego emocją, wstrętem, przyjemnością, zmysłowym odczuwaniem świata i ciałem, które jest wszystkim.

Przy tej okazji i na ten temat należy oddać głos Filippowi La Porta, który do wspólnych rysów młodej literatury włoskiej ostatnich dziesięcioleci XX wieku, aczkolwiek z zastrzeżeniem niekompletności i pewnej schematyczności tej charakterystyki, zalicza: brak wspólnych manifestów, poetyk, szkół, grup zorganizowanych; upodobanie do katalogowania i mania tworzenia repertoriów; centralną pozycję, choć z czasem coraz mniej znaczącą, wątku Podróży; obojętność wobec Głębi i drobiazgowy opis powierzchni; emfazę sentymentalną, a także dobrze wykalkulowaną ostrożność w jej uzewnętrznianiu; postmodernistyczne podejście do unikania tragiizmu i do spektakularnego podkreślania konfliktów; ujmowane w formie zabawy kontemplowanie apokalipsy; skłonność do pełnej wyrozumiałości i nobilitującej autoreprezentacji; brak ojców, czyli wzorców oraz manipulujący stosunek do tradycji; niewrażliwość i „odporność” na powieściową formę; brak eksperymentów na planie językowym; retorykę Ekstremum, estetyzujące upodobanie do Radykalizmu; pociąg do Rzeczywistości i do Innego, do Życia Codziennego i Zwykłych Ludzi, ale niezdolność do ukazania ich; i wreszcie mit Literatury i Sztuki (La Porta 2003: 9–10)⁵⁸.

Na koniec to, co wydaje się warte podkreślenia, i co skłania do pochylenia się nad tą twórczością (mniej lub bardziej młodych) pisarzy z końca wieku to owa, wspólna im i chyba typowa dla młodego wieku, wrażliwość kulturowa, wyjątkowa intuicyjna zdolność do wychwytywania oraz rejestrowania nowych prądów, tendencji, myśli filozoficznych, „znaków czasów”.

⁵⁸ Słowa pisane wielką literą pozostawiono jak w oryginale.



BIBLIOGRAFIA

- Altarocca C., 1988, *Alla Buchmesse l'Italia fa un buon bottino*, "Tuttolibri", 8 ottobre.
- Amici M., 2011, *Il new italian epic e la costante tematica della morte*, w: H. Serkowska (red.), *Finzione Cronaca Realtà. Scambi, intrecci e prospettive nella narrativa italiana contemporanea*. Massa: Transeuropa.
- Ammirati M. P., 1991, *Il vizio di scrivere. Letture su Busi, De Carlo, Del Giudice, Pazzi, Tabucchi, Tondelli*. Soveria Mannelli: Rubettino.
- Arcangeli M., 2007, *Giovani scrittori, scritture giovani. Ribelli, sognatori, cannibali, bad girls*. Roma: Meltemi.
- Asor Rosa A. (red.), 1982, *Letteratura italiana*. Torino: Einaudi.
- Balestrini N., Barilli R., Burani I., Celiceti G. (red.), 2000, *Narrative Invaders. Narratori di "Ricerca" 1993-1999*. Torino: Testo & Immagine.
- Barilli R., 1997, *Ricerca e la narrativa italiana nuova-nuova*, "La Bestia", a I, n. 1.
- Barilli R., 2000, *E' arrivata la terza ondata. Dalla neo alla neo-neoavanguardia*. Torino: Testo & Immagine.
- Bauman Z., 1995, *Ciało i przemoc w obliczu ponowoczesności*. Toruń: Wydawnictwo Uniwersytetu Mikołaja Kopernika.
- Bauman Z., 2007, *Phynne życie*. Kraków: Wydawnictwo Literackie.
- Benedetti C., 1998, *Pasolini contro Calvino. Una lettera impura*. Torino: Bollati Boringhieri.
- Benussi C., Lunghi G., 1986, *Il romanzo d'esordio tra immaginario e mercato*. Venezia: Marsilio.
- Bettini F., Lunetta M., Muzzioli F. (red.), 1985, *Letteratura italiana degli anni ottanta*. Foggia: Bastoni.
- Blissett L., *Pre-presentazione di "Q"*, http://www.lutherblissett.net/archive/371_it.html (22.10.2015).
- Bo C., 1988, *Sono tutti così abili, ma perché scrivono?*, "Corriere della Sera", 8 giugno.
- Bonadonna C., 1996, *New Generation. Aldo Nove. Intervista*, "Pulp", n. 2.
- Bonito Oliva A., 1981, *La transavanguardia italiana*. Milano: Spinali.

- Broccia M., *The Sardinian Literary Spring: An Overview. A New Perspective on Italian Literature*, "Nordicum Mediterraneum", Icelandic E-journal of Nordic and Mediterranean Studies, vol. 9, n. 1.
- Brolli D., 1996, *Le favole cambiano*, w: *Gioventù cannibale. La prima antologia italiana dell'orrore estremo*. Torino: Einaudi.
- Cadioli A., 1987, *La narrativa consumata*. Ancona: Transeuropa.
- Cardone R., Galato F., Panzeri F. (red.), 1996, *Altre storie. Inventario della nuova narrativa italiana fra anni '80 e '90*. Milano: Marcos y Marcos.
- Carnero R., 1998, *Lo spazio emozionale. Guida alla lettura dell'opera di Pier Vittorio Tondelli*. Novara: Interlinea.
- Carnero R., 2009, *La nuova narrativa dagli anni Ottanta ad oggi*. Milano: Principato.
- Carnero R., 2010, *Under 40. I giovani nella nuova narrativa italiana*. Milano: Bruno Mondadori.
- Cannon J. A., 1989, *Postmodern Italian Fiction. The Crisis of Reason in Calvino, Eco, Sciascia, Malerba*. London - Toronto: Associated UP.
- Ceserani R., 1990, *Giovani inquilini nella casa della narrativa*, "Il Manifesto", 13 aprile.
- Ceserani R., 1997, *Raccontare il postmoderno*. Torino: Bollati Boringhieri.
- Ceserani R., De Federicis L., 1989, *Il materiale e l'immaginario, IX: La ricerca letteraria e la contemporaneità*. Torino: Loecher.
- Debenedetti G., 1982, *Personaggi e destino*, w: G. Debenedetti, *Saggi*. Milano: Mondadori.
- Debordy G., 1993, *Guarda, l'amore a tangentopoli*. Intervista a A. De Carlo, "Alto Adige", 5 novembre.
- De Lauretis T., 1989, *Soggetti eccentrici*. Milano: Feltrinelli.
- Della Valle V., 2004, *Tendenze linguistiche nella narrativa di fine secolo*, w: E. Mondello (red.), *La narrativa italiana degli anni Novanta*. Roma: Meltemi.
- Deseris M., 2010, *Lots of Money Because I am Many: The Luther Blisset Project and the Multiple-Use Name Strategy*, "Thamyris/Intersecting", n. 21.
- Donati A. & al., (2003). *Dal grande fiume al mare: trenta scrittori raccontano l'Emilia-Romagna*. Bologna: Pendragon.
- Drzewiecka A., 2006, *Między literaturą a sztuką: o pisarstwie Marty Morazzoni*, w: H. Serkowska (red.), *Literatura włoska w toku. O wybranych współczesnych pisarzach Italii*. Wrocław: Zakład Narodowy im. Ossolińskich.
- Duncan D., Ross Ch., 2007, *Reading Allowed: Contemporary Lesbian and Gay Fiction in Italy*, w: A. Gallian, A. Hallamore Caesar (red.), *Trends in Contemporary Italian Narrative 1980-2007*. Newcastle: Cambridge Scholars Publishing.
- Eco U., 1980, *Il nome della rosa*. Milano: Bompiani.
- Eco U., 1984, *Postille a "Il nome della rosa"*. Milano: Bompiani.
- Ferroni G., 1992, *Qualche spunto per una storiografia militante, "L'asino d'oro"*, n. 5.
- Ferroni G., 2001, *Quindici anni di narrativa*, w: *Storia della letteratura italiana. Il Novecento. Scenari di fine secolo*. 1, III, Milano: Garzanti, s. 285-299;

- Ferroni G. 2005a, *Storia e testi della letteratura italiana. Vol. XI: Verso una civiltà planetaria (1968–2005)* (Parte prima: *La letteratura nell'epoca del postmoderno*). Milano: Mondadori.
- Ferroni G., 2005b, *Storia e testi della letteratura italiana. Vol. XI: Verso una civiltà planetaria (1968–2005)*, (Parte seconda: *Letteratura e comunicazioni di massa*). Milano: Mondadori.
- Ferroni G., Onorfi M., La Porta F., Berardinelli A., 2006, *Sul banco dei cattivi. A proposito di Baricco e di altri scrittori alla moda*. Roma: Donzelli Editore.
- Fofi G., 2003, *Sardegna, che Nouvelle vague!* "Panorama" 13 novembre.
- Fokkema D., 1997, *The semiotics of literary Postmodernism*, w: H. Bartens, D. Fokkema (red.), *International Postmodern. Theory and Literary Practice*. Amsterdam – Philadelphia: John Benjamins.
- Forgacs D., 1990, *Italian Culture in the Industrial Era. 1880–1980: Cultural Industries, Politics, and the Public*. Manchester: Manchester UP.
- Foucault M., 1998, *Nadzorować i karać. Narodziny więzienia*. Warszawa: Fundacja Aletheia.
- Francioso M., Minardi E., 2010, *Enrico Palandri*. Fiesole: Cadmo.
- Galato F., 1996, *Incontri ravvicinati. I nuovi narratori in biblioteca*, w: R. Cardone, F. Galato, F. Panzeri (red.), *Altre storie. Inventario della nuova narrativa italiana fra anni '80 e '90*. Milano: Marcos y Marcos.
- Gasparini C. (red.), 1999, *Il mondo secondo Frusciante Jack*. Ancona: Transeuropa.
- Gennep A. van [1909] 2006, *Obrzędy przejścia*. Warszawa: PIW.
- Giacomelli R., 1998, *Lingua Rock. L'italiano dopo il recente costume giovanile*. Napoli: Morano.
- Gierowski J. A., 1999, *Historia Włoch*. Wrocław: Zakład Narodowy im. Ossolińskich.
- Giovannini F., Tentori A. (red.), 1997, *Cuore di pulp. Antologia di racconti italiani*. Viterbo: Stampa Alternativa.
- Guglielmi A., 1997, *La liberazione del linguaggio, "La bestia"*, n. 1, s. 20–23.
- Hallamore C. A., 1996, *Post-War Italian Narrative: An Alternative Account*, w: D. Forgacs, Lumley R. (red.), *Italian Studies. An Introduction*. Oxford: Oxford UP.
- Hemej A., 2008, *Muzyka w literaturze. Perspektywy komparatystyki intermedialnej*. Kraków: Universitas.
- I meeting dell'Espresso: Scrittori d'Italia, "L'Espresso"*, 12.01.1986, s. 86.
- Jansen M., 2002, *Il dibattito sul Postmoderno in Italia: in bilico tra dialettica e ambiguità*. Firenze: Cesati.
- Jansen M., Lanslots I., 2007, *Ten years of "Gioventù cannibale": reflections on the anthology as a vehicle for literary change*, w: A. Gallian, A. Hallamore Caesar (red.), *Trends in Contemporary Italian Narrative 1980–2007*. Newcastle: Cambridge Scholars Publishing.
- Jencks Ch., 1977, *The Language of Post-Modern Architecture*. New York: Rizzoli.

- Klimczak A., 2006, *Paola Capriolo w teatrze luster*, w: H. Serkowska (red.), *Literatura włoska w toku. O wybranych współczesnych pisarzach Italii*. Wrocław: Zakład Narodowy im. Ossolińskich.
- Kornacka B., 2010, «Młodzi pisarze» lat osiemdziesiątych we Włoszech – pomiędzy wymianą pokoleniową a polityką wydawnictw, „Annales Universitatis Mariae Curie-Skłodowska, sec. FF Philologiae” XXVIII, 2.
- Kornacka B., 2012a, *Protest song, czyli rola dźwięku i percepcji słuchowej w literaturze młodych pisarzy włoskich lat 90-tych na przykładzie «Fluo. Storie di giovani a Riccione» Isabelli Santacroce*, w: P. Sznurkowski, E. Pawlikowska-Asendrych, B. Rusek, (red.), *Neofilologie na przelocie stuleci. Najnowsze tendencje w literaturze, językoznawstwie, przekładzie i glottodydaktyce*. Częstochowa: Oficyna Wydawnicza ATUT.
- Kornacka B., 2012b, *Wyzwoleni w ciele czy zniewoleni przez ciało? O dekonstrukcji stereotypów płci u „młodych pisarzy” włoskich lat osiemdziesiątych i dziewięćdziesiątych*, w: M. Karwatowska, J. Szypra-Kozłowska (red.), *Oblicza płci. Literatura*. Lublin: Wydawnictwo Uniwersytetu Marii Curie-Skłodowskiej.
- Kornacka B., 2013a, *Decostruzione delle figure maschili nella narrativa dei «giovani narratori» della fine del Novecento, “Romanica Silesiana, Costruzioni di genere/Costruccioni de género”, n. 8.*
- Kornacka B., 2013b, *Ucho, oko, ciało. O prozie „młodych pisarzy” lat osiemdziesiątych i dziewięćdziesiątych we Włoszech*. Poznań: Wydawnictwo Naukowe UAM.
- Kornacka B., 2014a, *Protetyczna męskość, mechaniczna kobiecość i człowiek-ryba. Wariacje na temat implantacji i transplantacji w prozie Niccolò Ammanitiego*, w: J. Tymieniecka-Suchanek (red.), *Człowiek w relacji do zwierząt, roślin i maszyn w kulturze. T. I: Aspekt posthumanistyczny i transhumanistyczny*. Katowice: Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego.
- Kornacka B., 2014b, *Quasi adulti? I riti di passaggio nella prosa dei «giovani narratori» italiani della fine del Novecento, “Romanica Silesiana, Rites et cérémonies”, n. 9.*
- Kornacka B., 2014c, *Sovversive, distruttive, demoniache, matricide. Le fanciulle fatali di Isabella Santacroce, “Studia Romanica Posnaniensia” XLI.*
- Kornacka B., 2015, *Dall’umanofono a Omero. Baricco alla ricerca della voce e della cultura orale*, w: A. Klimkiewicz ed al. (red.), *L’Italia e la cultura europea*. Firenze: Franco Cesati Editore.
- Krajewski M., 2003, *Kultury kultury popularnej*. Poznań: Wydawnictwo Naukowe UAM.
- Lanslots I., 2011, *La transmedialità nella narrativa italiana contemporanea: gli effetti non laterali del Nie. Wu Ming, evangelisti e il cross-over*, w: H. Serkowska (red.), *Finzione Cronaca Realtà. Scambi, intrecci e prospettive nella narrativa italiana contemporanea*. Massa: Transeuropa.
- La Porta F., 2003, *La nova narrativa italiana. Travestimenti e stili di fine secolo. Nuova edizione ampliata*. Torino: Bollati Boringhieri.
- La Porta F., Sinibaldi M. (red.), 1984a, *Ultime leve. Un questionario ai giovani scrittori italiani, “Linea d’ombra”, 7, s. 89–95.*

- La Porta F., Sinibaldi M. (red.), 1984b, *Ultime leve. Un questionario ai giovani scrittori italiani*, "Linea d'ombra", 8, s. 91-96.
- Lucamante S., 2002, *Isabella Santacroce*, "Scritture in corso", n. 6.
- Luperini R., Marchese F. (red.), 1997, *Lezioni sul postmodernismo. Atti del seminario di studi diretto da R. Luperini*. Palermo: Palumbo.
- Luti G., 1992, *La contemporaneistica*, w: G. Barberi Squarotti (red.), *L'italianistica. Introduzione allo studio della letteratura e della lingua italiana*. Torino: UTET.
- Maisonneuve J., 1995, *Rytuaty dawne i współczesne*. Gdańsk: Gdańskie Wydawnictwo Psychologiczne.
- Manacorda G., 1987, *Letteratura italiana d'oggi 1965-1985*. Roma: Editori Riuniti.
- Manacorda G., 1996, *Storia della letteratura italiana contemporanea (1940-1996)*. Roma: Editori Riuniti.
- Manganelli G., 1986, *Scrittori d'Italia*, "L'Espresso", 12 gennaio.
- Mochi Roberta, *Neonoir e poliziesco. Il disordine e l'ordine*, w: E. Mondello (red.), *La narrativa italiana degli anni Novanta*, Roma: Meltemi, 2004.
- Mollo M., 2004, *Cyberpunk e splatterpunk. Le frontiere della fantascienza e dell'horror*, w: E. Mondello (red.), *La narrativa italiana degli anni Novanta*. Roma: Meltemi.
- Mondello E., 2004, *Introduzione*, w: E. Mondello (red.), *La narrativa italiana degli anni Novanta*. Roma: Meltemi.
- Mondello E., 2007, *In principio fu Tondelli. Letteratura, merci, televisione nella narrativa degli anni novanta*. Milano: Il Saggiatore.
- Napiórkowska I., 2011, *Da Luther Blissett a Wu Ming: la poetica della letteratura rivoluzionata*, w: H. Serkowska (red.), *Finzione Cronaca Realtà. Scambi, intrecci e prospettive nella narrativa italiana contemporanea*. Massa: Transeuropa.
- Nicewicz E., 2011, *Mauro Covacich: powrót do rzeczywistości*, w: H. Serkowska (red.), *Literatura włoska w toku*, 2. Warszawa: Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego.
- Nycz R. (red.), 1998, *Postmodernizm. Antologia przekładów*. Kraków: Wydawnictwo Baron i Suszczyński.
- Oldani L., Beneforti E., 1994, *Tondelli, una ricerca che avanza*, w: B. Casini (red.), *Tondelli e la musica. Colonne sonore per gli anni Ottanta*. Cesena: Tosca.
- Orengo N., 1987, *Tondelli: chi scrive mi segue*, "Tuttolibri", 28 novembre.
- Panzeri F. (red.), 1992, *Pier Vittorio Tondelli*, "Panta", n. 9.
- Panzeri F., 1994, *La musica della pagina. Il suo ritmo*, w: B. Casini (red.), *Tondelli e la musica. Colonne sonore per gli anni Ottanta*. Cesena: Tosca.
- Panzeri F., 1996, *Variazioni da un'anticamera postmoderna. Scenari & trend della narrativa italiana tra anni ottanta e novanta*, w: R. Cardone, F. Galato, F. Panzeri (red.), *Altre storie. Inventario della nuova narrativa italiana fra anni '80 e '90*. Milano: Marcos y Marcos.
- Panzeri F., 1999, *Senza rete. Conversazioni sulla "nuova" narrativa italiana*. Ancona: peQuod.


- Panzeri F., 2001, *Per una poetica del frammento*, w: P. V. Tondelli, *L'abbandono. Racconti degli anni ottanta*, F. Panzeri (red.). Milano: Bompiani.
- Panzeri F. 2005, *Il mestiere di scrittore. Conversazione con Fulvio Panzeri*, w: P. V. Tondelli, *Opere. Cronache, saggi, conversazioni*. F. Panzeri (red.). Milano: Bompiani.
- Panzeri F., Picone G., 1994, *Tondelli. Il mestiere di scrittore. Una conversazione – autobiografia*. Ancona – Bologna: Transeuropa.
- Paris R., 1988, *Al lettore nuovo*, w: *Cani sciolti*. Ancona: Transeuropa.
- Pasti D., 1989, *Gli ultimissimi*, "Mercurio" (dodatek do "La Repubblica"), 29 aprile.
- Pautasso S., 1991, *Gli anni Ottanta e la letteratura*. Milano: Rizzoli.
- Pedullà W., 1973, *La letteratura del benessere*. Roma: Bulzoni.
- Pedullà W., 1993, *Le caramelle di Musil*. Milano: Rizzoli.
- Petito R., 2005, *Andrea De Carlo e la narrativa degli anni ottanta*. Venezia: Edizioni Studio LT2.
- Pezzarossa F., 1999, *C'era una volta il pulp. Corpo e letteratura nella tradizione italiana*. Bologna: CLUEB.
- Piccini A., 1996, *Da Giove a Magalli. Storia di un'apocalisse militante*, "Il Manifesto", 29 maggio, s. 24–25.
- Pierangeli F., 2000, *Ultima narrativa italiana (1983–2000)*. Roma: Edizioni Stadium.
- Piersanti C., 1981, *Casa di nessuno*. Milano: Feltrinelli.
- Pistelli M., 2013, *La giovane narrativa italiana. Scritture di fine millennio*. Roma: Donzelli editore.
- Porciani E. 2003, *Dal Leitmotiv al. Sample. Sulla musica pop che si ascolta nei racconti*, w: P. Pellini (red.), *Studi di Letterature comparate in onore di Remo Ceserani II. Letteratura e tecnologia*. Manziana: Vecchiarelli, s. 355–379.
- Rasy E., 1996, *Tondelli, la Maraini e il Dio nascosto*, "Corriere della Sera", 8 febbraio.
- Retico A., 2006, *Come suona bene questo libro. Lo scrittore si aiuta con la musica*, "La Repubblica", 26.08.
- Ricciardi S., 2006, *Enrico Palandri, Boccalone: une montgolfière vers les années 80*, w: M. Jansen, P. Jordão (red.), *The Value of Literature in and after the Seventies: The Case of Italy and Portugal*, Utrecht: Italianistica Ultraiectina.
- Ricoeur P., 1990, *Soi-même, comme un autre. L'Ordre Philosophique*. Paris: Éditions du Seuil.
- Senardi F., 2002, *Alessandro Baricco, ovvero... che storia mi racconti?*, w: F. Senardi, *Gli specchi di Narciso. Aspetti della narrativa italiana di fine millennio*. Roma: Vecchiarelli.
- Senardi F., 2011, *Aldo Nove: pisarz w konflikcie ze swoimi czasami*, w: H. Serkowska (red.), *Literatura włoska w toku*, 2. Warszawa: Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego.

- Sereni S., 1989, *Nuovo Moravia cercasi*, "Epoca", 19 novembre, s. 160.
- Serkowska H., 2002, "Kanibale" w prozie włoskiej schyłku wieku, w: G. Gazda, A. Izdebska, J. Pióciennik (red.), *Wokół gotycyzmów. Wyobrażenia, groza, okrucieństwo*. Kraków: Universitas.
- Serkowska H., 2003a, *Il centone postmoderno: la poetica di contaminazione nella prosa cannibale*, "Kwartalnik Neofilologiczny", 4.
- Serkowska H., 2003b, *O postmodernizmie we Włoszech*, „Teksty drugie”, 6 (84).
- Serkowska H. (red.), 2006, *Literatura włoska w toku. O wybranych współczesnych pisarzach Italii*. Wrocław: Zakład Narodowy im. Ossolińskich.
- Serkowska H., 2011, *Andrea De Carlo: nowy Moravia?* w: H. Serkowska (red.), *Literatura włoska w toku*, 2. Warszawa: Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego.
- Serkowska H. (red.), 2011, *Literatura włoska w toku*, 2. Warszawa: Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego.
- Sinibaldi M., 1997, *Pulp. La letteratura nell'era della simultaneità*. Roma: Donzelli.
- Spadaro A., 1999a, *Esiste una specificità meridionale nella giovane letteratura italiana?*, "La Civiltà Cattolica", I, s. 571-578.
- Spadaro A., 1999b, *Narrativa, editori, non soffocate il sud. Intervista di Antonella Cilento ad Antonio Spadaro*, "Il Corriere del Mezzogiorno", z "Il Corriere della Sera", 6 IV.
- Spadaro A., 2000, *Laboratorio 'Under 25'. Tondelli e i nuovi narratori italiani*. Bologna: Edizioni Diabasis.
- Spinazzola V., 1989, *Dopo l'avanguardia*. Ancona: Transeuropa.
- Tani S., 1990, *Il romanzo di ritorno. Dal romanzo medio degli anni sessanta alla giovane narrativa degli anni ottanta*. Milano: Mursia.
- Tondelli P. V., 1986, *Presentazione*, w: *Under 25. Giovanni Blues*. Ancona: Il lavoro editoriale.
- Tondelli P. V., 1986, *Rimini è la mia Nashville*, "Fiera", marzo.
- Tondelli P. V., 1990, *Un weekend postmoderno. Le cronache degli anni ottanta*. Milano: Bompiani.
- Tondelli P. V., 1992, *Mouse to mouse*, "Panta", n. 9.
- Tondelli P. V., 2001, *L'abbandono. Racconti degli anni ottanta*, F. Panzeri (red.). Milano: Bompiani.
- Tondelli P. V., 2005, *Opere, cronache, saggi, conversazioni*, F. Panzeri (red.). Milano: Bompiani.
- Ugniewska J., 2006, *Alessandro Baricco, czyli jak uwieść czytelnika*, w: H. Serkowska (red.), *Literatura włoska w toku. O wybranych współczesnych pisarzach Italii*. Wrocław: Zakład Narodowy im. Ossolińskich.
- Vadrucci F. (red.), 2010, *Quando la penna esplode di vita. La collana Franchi Narratori – Feltrinelli 1970–1983*. Roma: Oblique Studio.
- Van Straten G., 1995, *Noi, scrittori contaminati dalla realtà*, "l'Unità", 12 aprile.
- Wu Ming, 2009, *New Italian Epic. Letteratura, sguardo obliquo, ritorno al futuro*. Torino: Einaudi.

Wyka K., 1977, *Pokolenia literackie*. Kraków: Wydawnictwo Literackie.

Zaccaria G., 1984, *Avanguardia come consumo*, "Sigma", 1-2, s. 24-36.

Zancani D., 1995, *Pier Vittorio Tondelli e le strutture linguistiche di "Altri libertini"* w: *Rinnovamento del codice narrativo in Italia dal 1945 al 1992*, vol. I: *I tempi del rinnovamento*. Roma - Leuven: UP, Bulzoni 1995, s. 739-754.



SPIS PRZEKŁADÓW NA JĘZYK POLSKI „MŁODEJ LITERATURY” KOŃCA XX WIEKU

- Ammaniti Niccolò, *Bagno*, przekł. Dorota Duszyńska, Warszawa: Muza, 2001.
- Ammaniti Niccolò, *Jak Bóg przykazał*, przekł. Dorota Duszyńska, Warszawa: Muza, 2008.
- Ammaniti Niccolò, *Ostatni Sylwester ludzkości*, przekł. Dorota Duszyńska, Warszawa: Muza, 2000.
- Ammaniti Niccolò, *...zabiorę cię ze sobą*, przekł. Dorota Duszyńska, Warszawa: Muza, 2002.
- Baricco Alessandro, *City*, przekł. Joanna Ugniewska, Warszawa: Czytelnik, 2000.
- Baricco Alessandro, *Jedwab*, przekł. Halina Kralowa, Warszawa: Czytelnik, 1998.
- Baricco Alessandro, *Ocean morze*, przekł. Halina Kralowa, Warszawa: Czytelnik, 2001.
- Baricco Alessandro, *Zamki z piasku*, przekł. Halina Kralowa, Warszawa: Czytelnik, 2006.
- Benni Stefano, *Ziemia!*, przekł. Dorota Duszyńska, Tarnów: Agencja Wydawnicza Pigasus, 2006.
- Brizzi Enrico, *Jack Fruscianti opuszcza grupę*, przekł. Anna Nagorny, Wrocław: Wydawnictwo Dolnośląskie, 2004.
- Cardella Lara, *Pozwólcie mi nosić spodnie*, przekł. Anna Wasilewska, Gdańsk: Graf, 1991.
- De Carlo Andrea, *Śmietankowy pociąg*, przekł. Halina Kralowa, Warszawa: Czytelnik, 2007.

- De Carlo Andrea, *Techniki uwodzenia*, przekł. Lucyna Miśkiewicz, Poznań: Zysk i S-ka, 2007.
- Tabucchi Antonio, *Słowa na opak*, przekł. Halina Kralowa, Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy, 1990.
- Tabucchi Antonio, *Sny o snach*, przekł. Joanna Ugniewska, Warszawa: Czytelnik, 1997.
- Tabucchi Antonio, *...twierdzi Pereira*, przekł. Joanna Ugniewska, Warszawa: Czytelnik, 1996.
- Tabucchi Antonio, *Zaginona głowa Damascena Monteiro*, przekł. Joanna Ugniewska, Warszawa: Czytelnik, 1999.
- Tamaro Susanna, *Anima mundi*, przekł. Anna Osmólska-Mętrak, Warszawa: Świat Książki, 1998.
- Tamaro Susanna, *Idź za głosem serca*, przekł. Halina Koziół, Kraków: Wydawnictwo Literackie, 1996.
- Tondelli Pier Vittorio, *Libertyni inaczej*, przekł. Magdalena Bednarczyk, Magdalena Biszko, Anna Duc, Ewelina Kubacka, Paulina Kwaśniewska, Weronika Markiewicz, Joanna Musioł, Ksenia Osowska, Katarzyna Piekarczyk, Agnieszka Stefaniuk, Katarzyna Stępniań, Sandra Strugała, Katarzyna Szpak, Patrycja Wierzbicka, Kraków: Korporacja Ha!art, 2012.



INDEKS NAZWISK

- Alajmo Roberto 134
Aleramo Sibilla 139
Almansì Guido 42
Altarocca Claudio 38, 39
Ammaniti Niccolò 13, 107, 112, 116, 128
Andreotti Giulio 96
Angioni Giulio 133
Arbasino Alberto 30, 103
Arpino Giovanni 30, 32, 77
Atzeni Sergio 40, 85, 133
Avalli Ippolita 82
- B**
Bacci Marco 37, 86
Balestrini Nanni 105, 106, 108
Ballestra Silvia 13, 20, 104, 108, 109, 110,
115, 122, 126
Bamonte Luigi 134
Barbolini Roberto 39, 82, 115
Baricco Alessandro 13, 21, 110, 130, 131
Barilli Renato 21, 30, 31, 62, 63, 73, 74,
81, 105, 106, 108
Batisti Silvia 34
Begnini Roberto 132
Benati Daniele 107
Benni Stefano 20, 36, 73, 75, 76, 82
Berbotto Pierluigi 37
Berlusconi Silvio 96
Blasone Pino 136, 138
Bo Carlo 42
Bonito Oliva Achille 45
Borgia Giuseppe 103
- Bossi Umberto 96
Brancaccio Luisa 116
Brizzi Enrico 13, 21, 56, 107, 108, 111,
112, 119, 120, 122, 124, 126, 129
Brolli Daniele 116, 117
Bufalino Gesualdo 74
Bugaro Romolo 103
Bui Roberto 143
Burani Ivano 105, 106
Buschi Alessandra 103
Busi Aldo 10, 19, 20, 22, 36, 37, 53, 71-
73, 81, 82, 89, 93
- Cacucci Pino 135
Calaciura Giosuè 134, 135
Caliceti Giuseppe 20, 105, 107, 108, 114,
129
Calvino Italo 30, 37, 51, 65, 77, 87, 93,
101
Camarca Claudio 103
Campo Rossana 20, 108, 110, 119, 122
Campobasso Antonio 34
Canalini Massimo 103, 107
Canobbio Andrea 103
Capitto Alberto 133
Cappellani Ottavio 134
Cappelli Gaetano 134, 135, 137
Cappelli Rory 103
Cappi Andrea Carlo 137
Capriolo Paola 39, 86
Cardella Lara 84

Caredda Paolo 116
 Carloni Massimo 135
 Caso Giuliana 103
 Cassola Carlo 35
 Cattabriga Giovanni 143
 Cavazzoni Ermanno 82, 107, 132
 Celati Gianni 30, 39, 54, 100, 105, 114,
 132
 Chiara Pietro 32
 Ciccoli Nicola 135
 Citati Pietro 39
 Comastri Montanari Danila 135, 136
 Comoglio Alessandro 103
 Conoscenti Domenico 134
 Consolo Vincenzo 30
 Conte Giuseppe 34
 Covacich Mauro 111
 Cozzolino Vittorio 103
 Culicchia Giuseppe 13, 20, 56, 101, 103,
 104, 108, 111, 119, 121, 122, 126
 Curtoni Matteo 116
 Curtoni Vittorio 138

D'Aria Pino 138
 D'Isa Dina 83
 De Beaumont Gaia 35
 De Carlo Andrea 10, 13, 20, 39, 64, 65,
 71, 81, 83, 89, 90, 93, 103
 De Lauretis Teresa 141
 De Martino Gianni 104
 De Pasquali Paolo 136
 De Silva Diego 135
 De Simone Vanni 137
 Del Giudice Daniele 7, 10, 19, 20, 35, 37,
 39, 53, 64, 69, 70, 71, 87, 93, 101
 Deligia Sabrina 136
 Demarchi Andrea 103, 108, 114, 115
 Dezio Francesco 134
 Di Iacovo Giovanni 134
 Di Meo Luca 143

 Di Napoli Valeria 12
 Di Orazio Paolo 139
 Duranti Francesca 21, 36, 79, 80

 Eco Umberto 14, 25, 33, 35, 37, 38,
 40, 45, 49, 50-53, 76, 85, 90, 97, 100,
 125
 Elkann Alain 35, 37, 80, 85, 104

 Ferrandino Giuseppe 107
 Fofi Goffredo 36, 39, 41, 47, 133, 134
 Fois Marcello 36, 133, 135
 Forleo Francesca 134
 Fortunato Mario 87, 93
 Franchini Antonio 114

 Galiazzo Matteo 107, 108, 114, 116, 117
 Ginzburg Natalia 77
 Giordano Paolo 13
 Giovannini Fabio 117, 127, 128, 139
 Governi Massimiliano 116
 Griffo Massimo 35
 Guglielmi Federico 143
 Guglielmi Guido 42

Harvey David 45

Jameson Federic 44
 Jencks Charles 43

 Lassandri Andrea 103
 Ledda Gavino 31
 Levi Primo 77
 Lodoli Marco 19, 22, 37, 40, 84, 91
 Lombardi Nicola 136
 Lomunno Annalucia 134
 Lucarelli Carlo 135, 136
 Lussu Joyce 115
 Luttazzi Daniele 116
 Lyotard Jean-François 44

Macchiavelli Lorianò 135
Malerba Luigi 30
Mangani Giorgio 103
Mancinelli Andrea 103
Mancinelli Laura 35, 87
Mandolfo Pina 141
Manganelli Giorgio 7, 30, 41, 77
Mannuzzo Salvatore 133
Maraini Dacia 14, 30, 139, 141
Mari Michele 86
Massaron Stefano 114, 116
Materazzo Gianni 135
Mazzaduri Loris 135
Mazzucato Francesca 129
Mazzucco Melania G. 140
Melissa P. 12, 13
Menegat Renato 103
Minicangeli Marco 136
Moccia Federico 13
Montanari Ennio 103, 135, 136
Montefoschi Giorgio 79
Morante Elsa 30, 77
Moravia Alberto 77, 153
Morazzoni Marta 80, 81
Mozzi Giulio 21, 107, 108, 110, 115, 130
Musci Aldo 136

Neirotti Marco 82
Niffoi Salvatore 133
Nigro Rafaele 39, 85
Nori Paolo 114
Nove Aldo 13, 107, 108, 112, 113, 116, 119, 121, 122, 126, 128, 129

Ongaro Alberto 36
Ottieri Otiero 30
Ottonieri Tommaso 105, 114

Palandri Enrico 19, 20, 30, 39, 52, 54, 55, 56, 81, 83, 93, 100

Papa Marco 37
Parazzoli Ferruccio 114
Pardini Vincenzo 34, 39, 81
Paris Renzo 29
Parise Goffredo 77
Pascale Antonio 135
Pasolini Pier Paolo 103
Pazzi Roberto 7, 10, 36, 37, 39, 73, 76, 86
Pederali Giuseppe 35
Pedrini Riccardo 143
Pellegrini Claudio 136
Petrignani Sandra 88
Pezzuto Roberto 103
Piccolo Francesco 108, 134, 135
Piersanti Claudio 8, 19, 22, 39, 68, 69, 81, 83, 93, 100
Pinketts Andrea G. 116, 137
Pisani Liaty 86
Pontiggia Giuseppe 30
Portoghesi Paolo 43, 45
Prisca Michele 32
Pulsatilla 12

Radice Marco Lombardo 53
Rasy Elisabetta 21, 37, 62, 87, 104
Ravera Lidia 53
Riganatou Angelika 103
Ripetti Paolo 107
Riva Sandro 137
Romagnoli Gabriele 103, 104, 115
Romano Livio 134, 135
Romano Massimo 87

Salabelle Maurizio 114
Saltini Vittorio 35
Sanguineti Edoardo 7
Santacroce Isabella 13, 20, 107, 108, 112, 119, 122, 124, 141, 142
Santangelo Evelina 135
Sapienza Goliarda 139

Satta Centanin Antonello 113
Scanner Ivo 136
Scarpa Tiziano 20, 107, 108, 112, 113
Sennis Tonino 103
Sgorlon Carlo 32
Siciliano Enzo 35
Silbano Francesco 103
Soldati Mario 32, 77
Stancanelli Elena 141
Sansone Paola 103

Tabucchi Antonio 7, 10, 20, 31, 36, 73,
74, 76, 78, 89
Tamaro Susanna 131
Tani Cinzia 39, 83
Tarantino Quentin 127
Tavano Frediano 103
Tentori Antonio 117, 128, 136, 139
Teodorani Alda 116, 136, 138
Testori Giuseppe 30, 77, 127
Tobino Mario 32
Tomizza Fulvio 35
Tondelli Pier Vittorio 7-13, 19-23, 26, 27,
30, 34, 37, 49, 51, 52, 56-64, 68, 71,
72, 81, 82, 88-90, 92-95, 87-105, 107,
111, 112, 114, 115, 118, 119, 132,
133, 145
Toni Sandro 135

Ulivi Ferruccio 35

Valentini Elisabetta 84, 104
Van Straten Giorgio 8, 83
Vassalli Sebastiano 30
Vattimo Gianni 45, 46
Venarucci Raffaella 103
Veronesi Sandro 13, 19, 22, 84
Verrengia Enzo 134
Viganò Lorenzo 137
Viganò Valeria 141
Vinci Simona 20, 114, 117, 122, 126, 129
Viscovich Giancarlo 103
Volpi Marisa 37, 81
Volpi Nannipieri Maria 139
Volponi Paolo 30, 77
Voltolini Dario 114

Zanardo Andrea 103

THE PHENOMENON OF 'YOUNG WRITERS' IN LATE-20TH CENTURY ITALIAN LITERATURE

The notion of 'young writers' was repeatedly contested in the 1980s by the writers themselves and formed the basis of numerous discussions among writers, literary critics, journalist and publishers.

Chapter One of this publication is an attempt to show the manifold ways in which this term was interpreted and used by writers and literary critics alike. Consequently, a definition of the concept '*young writers*' comprises three different meanings of the adjective 'young'. In its most obvious interpretation it refers to youth defined by chronological age, which in the 1980s referred to writers who were in their thirties at the time of their literary debut, whereas in the following decade this was applied to writers in their twenties. However, both decades also saw deviations from this rule. The second understanding of the word 'young' was very often identified with the actual fact of a writer having had a recent literary debut, which was evident in the 1980s and 1990s or thereabouts. In this case, youth was equated with modest professional experience as a writer. Finally, 'young writers' could also point to particular topics taken up in novels as well as using the kind of language typical for youth, in other words, it would refer to the generational literary self-portrait of youth.

An important factor influencing the literary work of the *young writers* of the 1980s was the historical and cultural situation of the time, i.e. the circumstances in politics and literature of the previous decade (the 1970s),

the changing policy of the publishers at the turn of the 1980s, as well as the new postmodern paradigm. Such a perspective on the origins of the *young writers* of that decade allows the most important literary debuts of the early-1980s to be presented in their true light, i.e. those of Palandri, Tondelli, De Carlo, Del Giudice and Busi. However, after 1985, which constituted a significant turning point in the history of Italian literature, there was an explosion of 'young' literary works which were thematically far more varied and multilayered and whose main tendencies were described earlier. Among the most important common features of the 'young prose' of that decade were faith, the willingness to tell a story and the joy of creating a plot, referring to the individual experience of everyday life, sensory perception and autobiographical character. Nevertheless, the 'young writers' of the 1980s gave rise neither to a common school of writing nor a generation of successors.

The only writer whose literary and journalistic work had a tremendous impact on the 1990s generation of *young writers* was Pier Vittorio Tondelli. His novels, short stories and newspaper articles, and above all his *Under 25* project and 'Mouse to Mouse' book series contributed to the emergence of yet another numerous group of *young writers* in that decade. An equally important factor in generating and promoting an active circle of young literary debutants was the series of regular meetings of literary newcomers, professional writers, critics and publishers held in Reggio Emilia for almost the entire decade under the title "*Ricerca. Laboratorio di nuove scritture*".

The substantial literary output of 'young writers' in the 1990s, which included a certain novelty in the exceptional number of thematically and genre-based anthologies, bears certain common characteristics. In a general sense, it is mainly youth whose willingness to record, discuss and express is clearly present in various aspects of the prose analysed here. Another common feature is the variety of multimedia contaminations, i.e. introducing into the literary work certain intertextual elements pertaining to other spheres of culture or media. Finally, blood and cruelty or in other words variations of *pulp* all mentioned earlier dominated a significant proportion of the literature.

The main trend in the young prose of the 1990s was also augmented by peripheral and less striking tendencies, for instance, what is referred to as the 'line of whites', the works of writers emphasising their attachment to their region of origin and its separate literary tradition, genre novel (*noir*,

cyberpunk, splatterpunk), thematization of lesbianism and, finally, literary experiments under the banner of *Luther Blissett Project, Wu Ming* and *New Italian Epic*.

An important factor in the emergence of the *young writers* phenomenon was the favourable policy of publishing houses and the key role of Pier Vittorio Tondelli, who was the inspiration, the motivator and promoter of this literary trend. What comes to the forefront in the rich and multilayered works of these 'young writers' is the novel freshness brought to literature by the literary debuts of the late 20th century, i.e. a negating approach to tradition, the joy of creating stories and strong roots in postmodern culture.

Translated by Rob Pagett

Projekt okładki: K&S Szurpit

Redaktor: Elżbieta Kostecka

Redaktor techniczny: Dorota Borowiak

Łamanie komputerowe: Eugeniusz Strykowski

WYDAWNICTWO NAUKOWE UNIwersYTETU IM. ADAMA MICKIEWICZA W POZNANIU

61-701 POZNAŃ, UL. ALEKSANDRA FREDRY 10

www.press.amu.edu.pl

Sekretariat: tel. 61 829 46 46, faks 61 829 46 47, e-mail: wyd nauk@amu.edu.pl

Dział sprzedaży: tel. 61 829 46 40, e-mail: press@amu.edu.pl

Wydanie I. Ark. wyd. 8,50. Ark. druk. 10,25

DRUK I OPRAWA: EXPOL, WŁOCŁAWEK, UL. BRZESKA 4

Starzejący się wiek dwudziesty, paradoksalnie, zbiega się z kolejną, nawracającą falą „retoryki młodości”, czego wyrazem w literaturze włoskiej jest, między innymi, fenomen „młodych pisarzy”, usankcjonowany ostatecznie na Targach Książki we Frankfurcie w 1985 roku. Zjawisko to, będące po części, produktem strategii marketingowych przemysłu wydawniczego, wpisuje w ważną cezurę w historii literatury włoskiej, wynikającą z wymiany pokoleniowej, jaka ma wówczas miejsce, oraz z głębszych zmian natury czysto literackiej, związanych także z nowym, postmodernistycznym paradygmatem. „Młodzi pisarze” końca XX wieku, wbrew upraszczającym założeniom tej formuły, okazują się być jednak dość pojemnym i wieloznacznym pojęciem, mieszczącym w sobie niejednorodne tendencje stylistyczne i tematyczne. Niniejsza pozycja stawia sobie za cel systematyczny opis – na ile pozwala nań niewielki dystans czasowy – oraz przybliżenie polskiemu czytelnikowi zjawiska i literatury „młodych pisarzy”, stanowiącej znaczący fragmentu najnowszej historii literatury włoskiej.



ISBN 978-83-232-2992-6
ISSN 0554-8187

