

# Realia, surrealia. L'universalità del grottesco in *Mata apokalipsa* di Tadeusz Konwicki

## Abstract

*Realia, surrealia. The universality of the grotesque in Tadeusz Konwicki's novel Mata apokalipsa.* In this paper, I will examine *Mata apokalipsa* (1979) by Tadeusz Konwicki with the aim of highlighting how, despite all the mentions of the reality of the then Polish People's Republic, the novel can also be fully appreciated outside its cultural and historical context. Following an analysis of the ways the structural principle of the book, the grotesque, interweaves reality and surreality, I will explore the Italian edition of Konwicki's novel through the lens of world literature's postulate concerning the possibility of a work gaining new meanings outside its original framework.

## Keywords

Grotesque, Realia, *Mata Apokalipsa*, Tadeusz Konwicki, Polska Rzeczpospolita Ludowa



The grotesque world is – and is not –  
our own world.

Wolfgang Kayser

## 1. Tra realtà e grottesco

Questa analisi del romanzo *Mata apokalipsa* di Tadeusz Konwicki è finalizzata a evidenziare come, nonostante i fitti riferimenti alla realtà storico-sociale della Polonia dell'epoca presenti nel testo, la sua comprensione non ne sia pregiudicata anche al di fuori dello spazio e del tempo in cui sorse. Approfondite le modalità mediante le quali il grottesco, principio strutturale dell'opera, intreccia i suddetti riferimenti con elementi surreali, tanto che non sempre è possibile distinguere i primi dai secondi, prenderò in esame l'edizione italiana, il cui paratesto tende piuttosto a fare del romanzo (in quanto "impietosa radiografia della Polonia odierna", come si legge nella quarta di copertina [Konwicki 1981]) un avvenimento letterario legato a un preciso momento storico. Mi riallacerò infine a uno dei più interessanti postulati della World Literature circa la possibilità che, accanto a inevitabili perdite, un'opera al di fuori del proprio contesto originario possa altresì *guadagnare* nuovi significati (Damrosch 2003).

*Mata apokalipsa* vede la luce nel 1979 sul decimo numero di "Zapis", rivista trimestrale tra le più fertili del *drugii obieg*, il circuito editoriale parallelo e "alternativo" a quello ufficiale (osteggiato dal potere, fu attivo nel paese dalla metà degli anni Settanta fino al 1989). Due anni prima, sempre su "Zapis", Konwicki aveva già pubblicato *Kompleks polski*. Se quest'ultimo, però, viene scritto con l'intenzione di diffonderlo nel circuito editoriale ufficiale, *Mata apokalipsa* è sin dal principio destinato ai canali dell'editoria alternativa (cfr. Nowicki 1986; Perkowski 2006: 91). Soltanto un decennio più tardi, nel 1988, l'opera uscirà dalla clandestinità e verrà data alle stampe dall'editrice Alfa, contando una prima tiratura di più di 70.000 esemplari e numerose ristampe<sup>1</sup>.

Il romanzo narra, con amarezza e tragica ironia, la storia dell'ultimo giorno di uno scrittore scelto dai suoi colleghi, intellettuali d'opposizione, per immolarsi dandosi pubblicamente fuoco in segno di protesta contro la situazione sociale in cui versa la Repubblica Popolare di Polonia a causa della politica del Partito. Il libro descrive le ultime dodici ore del protagonista; mentre peregrina per una Varsavia in cui regna il disordine e il paese viene candidato (discutibile onore) a far parte dell'Unione Sovietica, la popolazione si prepara senza reale coinvolgimento a festeggiare un importante anniversario nazionale. Il tragitto che il protagonista compie, solo all'apparenza casuale, si diparte dalla sua abitazione presso la centralissima via Nowy Świat e termina sui gradini del Palazzo della Cultura, luogo dove si è stabilito debba avvenire il suo spettacolare suicidio e davanti al quale si interrompe *ex abrupto* la drammatica narrazione in prima persona. Prima di giungere ai piedi del possente edificio, lo

<sup>1</sup> Nel 2010 l'editore Agora ha pubblicato, basandosi sul manoscritto del romanzo, una sua edizione riveduta e corretta.

scrittore passa per vari luoghi (bar, cinema, ristoranti), incontra o si imbatte in nuove e vecchie conoscenze, addirittura si innamora, sempre trascinando con sé i propri dubbi circa il senso di una decisione imposta da terzi e riguardo alla quale fino all'ultimo non darà mai prova di manifesta convinzione.

In Occidente il destino di *Mata apokalipsa* segue un percorso differente rispetto a quello toccato in patria. Già nel 1981 essa viene tradotta in sette lingue, compreso l'italiano<sup>2</sup>. I fattori che concorrono a una tale fortuna del libro all'estero sono da attribuire da un lato all'ampia eco che alcuni eventi politici polacchi trovano sulla stampa europea (ad esempio la nascita di Solidarność e l'introduzione della legge marziale, cfr. Skibińska 2006: 56), dall'altro all'indubbia "'universalità' delle possibilità interpretative inscritte nel romanzo"<sup>3</sup> (*ibidem*). Sebbene, infatti, gli eventi storici che fanno da sfondo alla narrazione conferiscano all'opera un forte carattere locale, essa rimane sino ad oggi *anche*, e quindi non *esclusivamente*, uno dei più celebri ritratti dei paradossi della realtà al tempo della Repubblica Popolare di Polonia. *Mata apokalipsa* è infatti caratterizzata da un'altissima ricorrenza di elementi culturospecifici dell'epoca, definibili altresì come *realia*<sup>4</sup>, di concreti luoghi della capitale polacca, di situazioni di vita quotidiana vere o verosimili. Questa cifra dell'opera la ancorerebbe forse per sempre al tempo e allo spazio in cui essa sorse e venne ambientata, se non fosse per il *principio strutturale* (Kayser 1966<sup>5</sup>) su cui essa è costruita: il grottesco; il continuo ricorrervi fa sì che vengano enfatizzati, andando incontro a ulteriore declino, gli aspetti di per sé negativi della realtà ivi narrata e che questa, resa in tal modo *sur-(r)reale*, svincolata da coordinate storico-geografiche ben precise, possa acquisire un carattere universale.

## 1.1. Il grottesco

Nel suo celebre saggio, Kayser (1966: 180) eleva il grottesco a categoria estetica, definendolo "a comprehensive structural principle of works of art". Su tale *principio strutturale* si basa anche *Mata apokalipsa*: Konwicki si serve

<sup>2</sup> Dalla traduzione di Pietro Marchesani (Konwicki 1981) sono tratte tutte le citazioni del romanzo presenti in questo contributo. Per uno studio sulla traduzione di *Mata apokalipsa* in italiano cfr. Łukaszewicz 2000.

<sup>3</sup> Qui e di seguito, ove non diversamente indicato, la traduzione è mia.

<sup>4</sup> Per *realia* si intendono quelle parole, concetti e fenomeni caratteristici di una determinata cultura o di un periodo storico che non hanno equivalenti in altre lingue e sono portatori di un colorito locale. Il termine *realia* ha avuto ampia diffusione grazie agli studi dei due traduttori bulgari Florin e Vlahov, che se ne sono occupati principalmente in un'ottica traduttiva (vedi: Vlahov, Florin 1980). Nel corso dei decenni sono stati proposti diversi termini alternativi per i *realia* e varie loro definizioni. Newmark chiama queste entità "cultural words" (1988: 96), Baker "culture-specific items" (Baker 1992: 21), termine poi ripreso da Aixelá (1996: 52-78) e sovente utilizzato nel suo acronimo "CSI". "Culturema" è ancora un altro nome di ampia diffusione con cui si è soliti riferirsi ai *realia* (Luque Nadal 2009: 93-120). I suddetti appellativi tutt'oggi coesistono, sebbene si riscontrino una maggiore ricorrenza nell'uso di "culture-specific items" e "CSI". Esistono numerose tassonomie dei *realia*, e altrettanti sono gli elenchi delle possibili strategie di resa.

<sup>5</sup> L'edizione cui faccio riferimento è una traduzione in inglese a opera di Ulrich Weisstein. Il testo originale, *Das Grotteske. Seine Gestaltung in Malerei und Dichtung*, è invece del 1957.

regolarmente di tecniche attraverso le quali il reale viene esacerbato, ad esempio mediante l'uso dell'iperbole, dell'insistente degradazione degli elementi che attingono al *vero*, o ancora attraverso il filtro del sarcasmo. Di conseguenza una profonda ambiguità si insinua persino nella realtà riconosciuta come tale da parte dei suoi primi fruitori<sup>6</sup>; in maniera indiretta, tramite l'accostamento di elementi simili e verosimili a ciò che viene reso "estraneo" dall'autore, persino le cose familiari rivelano inaspettatamente la propria alterità.

Poiché il grottesco rende inapplicabili alla nostra visione del mondo le categorie di cui siamo soliti servirci, messi a confronto con esso "We are so strongly affected and terrified because it is our world which ceases to be reliable, and we feel that we would be unable to live in this changed world" (Kayser 1966: 184). Alla paura si accompagnano dunque una profonda insicurezza e un senso di smarrimento, acuiti da interrogativi che rimangono aperti: lo studioso tedesco ritiene che le forze che entrano in gioco nella creazione grottesca non siano infatti facilmente individuabili né nominabili:

[...] who effects the estrangement of the world, who announces his presence in this overwhelming ominousness? [...] These questions remain unanswered. Apocalyptic beasts emerge from the abyss; demons intrude upon us. If we were able to name these powers and relate them to the cosmic order, the grotesque would lose its essential quality (Kayser 1966: 185).

Alla luce di queste considerazioni, sembrerebbe quasi che lo stesso grottesco, affinché possa essere reputato tale, debba per forza prendere le distanze da ciò che in un'opera vi è di letterale, di particolare, per non smarrire il proprio carattere impersonale e il suo senso topologico *in potenza*. Nel caso del romanzo preso in esame, ad esempio, l'ultima affermazione di Kayser sarebbe condivisibile soltanto uscendo da una lettura che tenga conto della dimensione locale, dei rimandi concreti alla realtà storica e sociale polacca di cui *Mała apokalipsa* abbonda, spostandosi verso il generale e facendole acquisire un senso più ampio, universale. Ed è la stessa essenza multi-forme del grottesco a renderlo possibile: non solo può costituire il *principio* su cui si basa un'opera, ma può anche portare alla creazione di un mondo, e quindi essere un *risultato*, e in ultimo anche divenire *modus interpretandi*. In *Le grotesque dans la littérature latine* così descrive Callebat questa dinamicità peculiare del grottesco:

[...] Strumento artistico, visione destrutturata del mondo, ma anche costruzione di un universo concepito come totale, il grottesco costituisce lo strumento efficace di un'analisi lucida e a volte ridicola, ma comunque crudele dell'uomo assurdo di ogni tempo (cit. da Minois 2004: 111).

<sup>6</sup> Mi servo dell'espressione "primi fruitori" avendo in mente come modello il lettore polacco che, vissuto negli anni della Repubblica Popolare di Polonia, ne ha conosciuto gli aspetti che nel romanzo di Konwicki vengono iperboleggiati.

Prerogativa della creazione di un mondo grottesco, e della constatazione del grottesco nel mondo, è per Minois il raggiungimento da parte della collettività di un certo livello di progresso. Nel suo poderoso saggio, lo storico afferma che il grottesco ha origine "in seguito a sconvolgimenti politici e sociali che hanno sovvertito l'ordine 'naturale' delle cose e che spingono a guardare il mondo con nuovi occhi", un mondo di cui gli elementi alterati e destrutturati "si fondono gli uni negli altri, ricomponendosi in modo mostruoso e strampalato" (ibidem: 102). E infatti così commenta la realtà il protagonista di *Mata apokalipsa*:

[...] Il peccato ha assunto il tono della virtù. Gli imponderabilia della moralità sono scoloriti, lasciando emergere da sotto il loro disegno, come da un tessuto ritinto, gli imponderabilia della moralità. L'immoralità segue le leggi morali, usa la nomenclatura morale, costruisce i suoi sistemi positivi, premia con la santità e getta negli inferni. Il male si è unito ai nostri codici etici ed è diventato bene (Konwicki 1981: 182).

Secondo Minois, il grottesco è "constatazione dell'incomprensibilità del mondo, una presa di coscienza che deriva da traumi collettivi che hanno incrinato la facciata logica delle cose". Per lo storico il "riso grottesco", basato sulla perdita di consistenza della realtà, è "constatazione di un non-luogo" (Minois 2004: 102-104), e, si potrebbe aggiungere, di un non-tempo.

Se non vi è necessità di spendere altre parole relativamente ai ragionamenti di Minois circa il rapporto tra grottesco e (dis)ordine sociale, giacché è piuttosto evidente il peso di sconvolgimenti politici e traumi collettivi nella narrazione di *Mata apokalipsa*, occorre invece specificare il perché, anche in riferimento al nostro romanzo, nonostante una così precisa collocazione geografica degli eventi, si possa parlare di "non-luogo", o forse meglio di "post-luogo" e "post-città"<sup>7</sup>. In *Mata apokalipsa* l'azione è dalla prima pagina profondamente ancorata alla topografia della capitale polacca e si potrebbe pensare allo spazio urbano e alla sua architettura come agli unici elementi stabili della realtà per i personaggi del romanzo, i soli su cui potere fare affidamento. Tale impressione è però soltanto superficiale, giacché è la stessa città a non essere un posto sicuro e amichevole nei confronti dei propri abitanti: i suoi edifici sono decadenti, i suoi ponti crollano, i luoghi di aggregazione cambiano nome. Il Palazzo della Cultura, protagonista indiscusso del paesaggio urbano della capitale, è agli occhi del narratore ora "grande baracca" e "vecchio vespasiano", ora "spettro cadaverico" da cui tenersi alla larga ma al contempo da non perdere di vista, come si fa con un nemico (Konwicki 1981: 8, 230). Il narratore, così come i suoi concittadini, non può circolare per le strade di Varsavia senza essere fermato per un assurdo controllo, mentre si trova al ristorante viene interrogato

<sup>7</sup> Non intendo qui ricorrere alla ben nota categoria omonima impiegata da Augé (2018) per descrivere gli spazi di trasporto, di transito o di commercio e svago privi di identità e di storia caratteristici della postmodernità. Tantomeno impiego il concetto di "post-luogo" e "post-città" nel senso che questi hanno assunto negli studi più recenti sull'urbanistica postmoderna (si veda: Soja 2000; Gregotti 2011). Mi servo quindi di questi termini nell'accezione (personale) di spazi urbani il cui decadimento è dovuto al verificarsi di un'apocalisse, in fieri o già conclusasi.



e torturato, i bar nascondono fatiscanti sotterranei e stanze segrete in cui situazioni di per sé bizzarre degenerano in bestialità e violenza. Questa Varsavia, mobile e insidiosa come un magma, instabile e imprevedibile, in cui si aggirano uomini e donne anonimi, solitari o in gruppo, disorientati, violenti, sospettosi, impauriti o offuscati dall'alcol, è, e al contempo non è, una città reale.

In questo non-luogo scorre inoltre un non-tempo: l'azione si svolge in meno di ventiquattr'ore e, nonostante la capitale si stia preparando per festeggiare l'anniversario della nascita della Repubblica Popolare di Polonia, è impossibile stabilire con precisione di quale ricorrenza si tratti e, di conseguenza, in quale determinato periodo storico abbiano luogo gli eventi narrati<sup>8</sup>. Diversi gruppi di persone in cui il protagonista si imbatte nel suo peregrinare per la città festeggiano anniversari nazionali discordanti tra loro, chi il trentacinquesimo, chi il cinquantesimo, chi ancora il sessantesimo:

Per la via Copernico, per un qualche motivo buttata all'aria, avanzava una banda di ragazzotti che imitava le manifestazioni. Portavano uno striscione vecchio, o forse nuovo, perché oggi erano tutti strappati dal vento, dunque portavano lo striscione "Evviva il trentacinquennale della RPP" (Konwicki 1981: 109).

Più avanti leggiamo invece che su un prato "morto da tempo [...] soltanto un sistema di aiuole adorne di fiori magistralmente disposti a formare la cifra LX viva ancora, informando che la ripartizione comunale dei giardini [...] festeggiava il sessantennio della PRL"<sup>9</sup> (Ibidem: 181).

Le date sui quotidiani sono state rese appositamente illeggibili e i calendari, con il loro segnare ciascuno un giorno differente, si rivelano inaffidabili. Impossibile è altresì risalire a un periodo definito dell'anno, giacché nel romanzo viene fatto riferimento a tutte le stagioni e le condizioni atmosferiche (cfr. Bobryk 2010). L'ambientazione di *Mata apokalipsa* in un non-luogo e un non-tempo, nonostante la dettagliata presenza di coordinate spazio-temporali, conferma dunque quanto detto in precedenza in merito alla virtualità del romanzo e in generale al grottesco; quest'ultimo permette di andare oltre l'*hic et nunc* facendo assurgere la vicenda del protagonista a parabola dell'uomo di ogni luogo e tempo alle prese con la crisi e il tramonto di un sistema totalitario, il declino dei principi morali e delle strutture sociali, la lotta per la propria e altrui libertà.

La dimensione del grottesco coinvolge anche la lingua, caratterizzata dalla tensione tra toni pieni di pathos e colloquialismi, riferimenti biblici ("mi attende ancora l'ultimo chilometro del mio Golgota"), russismi ("Bevi un *čaj*?"; "Vedi, io sono una *baryšnja*"), espressioni volgari ("*rimskuju blad*"<sup>10</sup>, in russo nel testo,

<sup>8</sup> Il caos temporale in *Mata apokalipsa* viene analizzato in chiave distopica in Sofronova *et al.* 2002: 168-179.

<sup>9</sup> Per quanto riguarda l'acronimo dell'allora nome ufficiale della Polonia, Polska Rzeczpospolita Ludowa, nell'edizione italiana si nota una mancanza di uniformità nella sua resa. Il lettore può imbattersi nella forma polacca "PRL" o nel suo corrispettivo italiano (poco noto) "RPP". Nell'ultima citazione il traduttore si serve di una nota per sciogliere l'acronimo.

<sup>10</sup> Così (e non *blad*) sia nella traduzione di Marchesani che nel testo originale.

oppure "La puttana di vostra madre!"). A fare da sfondo ai dialoghi tra il protagonista e gli altri personaggi vi è la lingua della propaganda, con i suoi slogan ripetitivi e stolidi ritornelli infarciti di parole in russo e che la folla urla o sussurra in maniera automatica ("Polonia! Polonia! *Čemodan!* Polonia! Polonia! *Baraban!*", Konwicki 1981: 109), una lingua che viene svelata nei suoi intenti demagogici da chi lavora a fianco del potere. Si veda questa spiegazione del cinico filosofo marxista Edward Szmids, che si occupa della formazione dei docenti e tiene dei corsi sulla censura:

Io, signore mio, sono un sostenitore dell'allusione. Ho creato una teoria sul funzionamento dell'allusione in una società socialista. [...] Dunque l'allusione nelle nostre condizioni [...] assolve una funzione insigne. Senza chiamare la cosa col suo nome, la rivela, la suggerisce e la insinua nel subconscio del destinatario. Pertanto la verità non palesata diventa verità pubblica. Le tensioni provocate dalla fame di verità o piuttosto, come direi, dal complesso della verità, [...] vengono efficacemente annullate appunto con un uso abile dell'allusione. Per questo non è lecito condannare l'allusività, anzi al contrario bisogna appoggiarla, e perfino insegnare un'allusione ragionevole, ponderata. Dopo un certo periodo di tempo il destinatario porrà l'allusione alla verità su un piano superiore alla verità stessa. Perché l'allusione è una specie di forma d'arte. L'allusione è la verità rivestita in abito di metafora (ibidem: 42-43).

Una riflessione metalinguistica che crea scenari possibili circa una deprecabile evoluzione dell'apparato censorio, che nella finzione letteraria ha fatto propria, addomesticandola e volgendola a suo vantaggio, persino una delle figure retoriche, insieme alla metafora e all'ironia, caratteristiche del linguaggio esopico adoperato dagli intellettuali allo scopo di eludere le strette maglie del controllo dall'alto.

Gli intellettuali, anche quelli che appartengono all'opposizione, si servono di un linguaggio speculare a quello della propaganda: camuffato dalla cura nei confronti della forma, esso risulta inespressivo e mal cela la sua vuotezza di contenuti. La lingua costituisce inoltre il riflesso della deformazione dei rapporti tra gli esseri umani: "Dormi, piccolo, dormi, senno' ti mollo un calcio", dice una madre rivolgendosi al figliolo che spinge nella carrozzina (ibidem: 81).

## 1.2. Realia vs. surrealia

Per comprendere meglio i meccanismi mediante i quali avviene, nell'opera letteraria, il passaggio da realtà a surrealtà, occorre soffermarsi sul transito dalla funzione denotativa a quella connotativa, altro fondamentale aspetto del grottesco. Stańczuk, che analizza quest'ultimo approfondendo le caratteristiche e le dinamiche inerenti alla sua dimensione tropologica, introduce a tal proposito la metafora dello scontro tra *integrazione* e *disintegrazione*, affermando che, nella creazione del grottesco,

inizialmente ha luogo un'integrazione di primo grado, ovvero il formarsi [...], agendo a livello denotativo, di una norma realistica, di strutture generalmente accettate dell'immagine della realtà: un complesso di determinati elementi complementari collegati tra di loro in un insieme coerente. Il grottesco basa invece il suo funzionamento su un principio connotativo: lacerando parte di queste strutture e spostandone alcuni elementi, conferisce all'insieme una nuova immagine, portando a un'integrazione di secondo grado. [...] Nell'ambito del grottesco la denotazione governa la norma, mentre la connotazione consiste proprio nella disintegrazione dello status quo mediante la creazione di una nuova struttura identitaria e del mondo (Stańczuk, 2015: 88).

In *Mata apokalipsa* il passaggio dalla realtà denotata alla realtà connotata cui si riferisce la studiosa avviene principalmente mediante la parodia degli elementi considerati caratteristici della Polonia del tempo e riconosciuti come tali dai contemporanei di Konwicki, oppure attraverso la loro iperbolica degradazione, ovvero l'esasperazione in chiave negativa dei loro tratti distintivi. Evidenza a questo proposito Pokorna (2001: 145) che nell'opera "tutto ciò che ha a che vedere con il socialismo è marcato negativamente". È interessante notare qui come tali aspetti peculiari, soprattutto quelli riguardanti la vita quotidiana o la burocrazia all'epoca della Repubblica Popolare, venissero sovente percepiti come grotteschi a prescindere, ovvero che essi facessero parte di una realtà considerata di per sé deforme e colma di paradossi. Si può quindi dedurre che nel romanzo di Konwicki non abbia luogo una creazione *ex novo* di un mondo grottesco, quanto piuttosto una sua verosimile e coerente espansione: nessuna disintegrazione, dunque, bensì l'integrazione di elementi aggiuntivi in un mondo già da tempo disintegrato.

In *Mata apokalipsa* si alternano così *realia* di vario genere a elementi che oltrepassano invece la dimensione della realtà, che chiamerò *surrealia*<sup>11</sup>. Nel romanzo vi è da una parte la presenza massiccia di istituzioni e cariche realmente esistenti e dei loro acronimi (alcuni esempi: "Comitato Centrale del Partito"; "segretario del Comitato Centrale"; "PGR"), mentre dall'altra ci si può imbattere in enti, dipartimenti e associazioni fittizie, tra cui cito un "autonomo dipartimento dell'allusione" in seno all'apparato di censura di Stato; il "TBDNK", acronimo di "Tajemny Bankiet Dla Naczelnego Kierownictwa" (riporta in nota Marchesani: "banchetto segreto per la direzione suprema"); ancora, un fantomatico "esperto della commissione polacca per la vendita del voivodato di Zielona Gora"<sup>12</sup> ai tedeschi.

<sup>11</sup> Con il termine *surrealia* non intendo fare riferimento a immaginari onirici o al mondo dell'inconscio. La sua accezione è più kafkiana: ciò che viene giudicato surreale è incredibile e assurdo proprio perché reale. In merito al valore di testimonianza riconosciuto all'opera di Konwicki, secondo l'antropologo Benedyktowicz (1991: 31) essa può essere definita "una forma specifica di realismo, un IperPRLrealismo, e più precisamente, non solo per facilitarne la pronuncia ma anche per cogliere il senso della realtà ai tempi della PRL ivi descritta, un IperPRLsurrealismo".

<sup>12</sup> La corretta grafia del toponimo è in realtà "Zielona Góra". Nella traduzione di Marchesani, qui come altrove, la maggioranza dei segni diacritici dell'alfabeto polacco è stata eliminata, con ogni probabilità al fine di semplificare la fruizione del testo.



Frequenti sono i passi in cui la grigia esistenza dei cittadini viene dipinta in modo paradigmatico mediante descrizioni della dimensione quotidiana ai tempi della Repubblica Popolare di Polonia:

La nostra miseria contemporanea è trasparente come il vetro e invisibile come l'aria. La nostra miseria sono code lunghe chilometri, l'incessante ressa di gomiti, l'impiegato maligno, il treno che ritarda senza motivo, l'acqua tolta da forze fatali, ossia la mancanza d'acqua, il negozio inaspettatamente chiuso, il vicino arrabbiato, il giornale pieno di menzogne [...], l'obbligo di appartenenza al partito, la lavatrice guasta venduta nel negozio statale, i negozi speciali dove puoi comprare qualcosa coi dollari, la monotonia di una vita del tutto priva di speranze, le città storiche che cadono a pezzi, i voivodati che si spopolano e i fiumi avvelenati. La nostra miseria è la mercé di uno stato totalitario, la mercé di cui viviamo (Konwicki 1981: 50).

Numerose sono anche le vicende e le situazioni tipiche della vita quotidiana dei cittadini della Repubblica Popolare di Polonia che il protagonista esperisce con una frequenza singolare se consideriamo l'arco temporale in cui si svolge l'azione, e tra le quali troviamo: l'avviso dell'imminente e improvvisa chiusura della fornitura dell'acqua causata dal cattivo stato degli impianti e la conseguente necessità degli abitanti di farne rapidamente provvista raccogliendola in vasche da bagno e altri luoghi di fortuna; il frequente e altrettanto repentino annuncio della chiusura del gas; la lunghissima fila davanti alla cassa delle sciatte "mense dietetiche" (così Marchesani traduce *bar mleczny*); autobus in panne colmi di passeggeri e autisti che "con soddisfazione vendicativa" annunciano la fine della corsa; edifici che cadono a pezzi "cui è data in sorte la breve, dura vita della farfalla", risultato di decenni di edilizia popolare di bassa qualità; tram che fermano la loro corsa prima del tempo perché viene a mancare la corrente. Sovente, alla realtà si mescolano situazioni verosimilmente grottesche, eppure non esattamente reali o accadute, come la tassa che, sorpreso con la sua compagna in atteggiamento intimo, il protagonista è costretto a versare "per approccio erotico in un edificio pubblico", oppure ancora il divieto di cantare pubblicamente.

Non mancano inoltre edifici e luoghi pubblici rappresentativi dell'epoca. Si vedano, accanto al già citato Palazzo della Cultura<sup>13</sup>, il *bar mleczny* "Familijny" di via Nowy Świat, tornato in voga da qualche anno e oggi di nuovo affollato, o ancora il cinema Skarpa, che, diversamente da ciò che avviene nel romanzo, in cui viene rinominato cinema Volga, preservò il nome e la struttura fino al 2008, anno in cui venne demolito per far spazio a un residence di lusso.

Situazioni, luoghi e oggetti autentici e caratteristici del tempo si succedono quindi alla pura finzione letteraria virata in grottesco, ed è proprio lo scontro/incontro tra queste due dimensioni a creare un mondo autentico e a sé stante:

<sup>13</sup> Un edificio di importanza fondamentale non solo in *Mata apokalipsa*, ma in ampia parte della produzione di Konwicki. Lerska (pseud. M. Fik, 1990: 53-54) scriveva a questo proposito: "Così come non vi può essere Wyspiański senza il Wawel, così non vi può essere Konwicki senza il Palazzo della Cultura".

"[tutto] all'interno del romanzo ha luogo entro la sfera, difficile da cogliere eppure esistente, del *tra*. Tra istrionismo e autenticità, tra autocreazione e veridicità, autoinganno e verità" (Lerska 1990: 57). La carica grottesca del romanzo, ottenuta grazie all'oscillare tra l'*appartenenza al vero* e l'*apparenza di vero* delle situazioni narrate, viene così intensificata dal costante ripetersi di quest'ultime, in un mondo che sembra dare continui segnali di una sua fine imminente.

## 2. *Mata apokalipsa e Piccola apocalisse: il locale, l'altro. L'universale?*

Se il destino in parte condiviso con la Polonia dai paesi dell'ex blocco sovietico (certamente operando tutti i necessari distinguo) ha favorito e continua ancora a favorire la comprensione dei diversi livelli di alterità di *Mata apokalipsa* da parte dei lettori provenienti dagli ex Stati satelliti dell'URSS<sup>14</sup>, la mancanza nel contesto storico italiano di un'esperienza comune a quella polacca rende opportuna una contestualizzazione rivolta al fruitore della traduzione. È proprio questo infatti il fine della nota con cui Marchesani correda il volume edito da Feltrinelli. Oltre ad offrire una rassegna degli scrittori più autorevoli della Repubblica Popolare di Polonia e una descrizione della produzione letteraria di Konwicki, lo studioso e traduttore fa menzione della *Nowa Fala* e del *drugi obieg wydawniczy*, descrivendo alcuni meccanismi della censura; anche da un punto di vista storico Marchesani viene incontro al proprio lettore fornendo un ritratto degli eventi del passato polacco più recente; nomina gli "scioperi di Ursus e Radom seguiti da una violenta repressione poliziesca antioperaia" (Konwicki 1988: 250) e fatti storici talmente prossimi da rasentare, nell'anno in cui apparve l'edizione italiana, l'attualità della cronaca (nella nota viene fatto riferimento agli accordi di Danzica dell'estate del 1980<sup>15</sup>). Da una parte, tra gli innumerevoli altri suoi meriti, va riconosciuto indubbiamente a Marchesani anche quello, come nota Bernardini (2014: 153), di avere segnalato per primo "[...] al pubblico del nostro paese l'occorrenza di quel fenomeno tipicamente polacco che era il 'drugi obieg' editoriale";

<sup>14</sup> Un'affinità tra destini, vale la pena sottolineare, non limitata esclusivamente ai paesi del blocco orientale. Si confrontino, a tale proposito, le considerazioni di Baczyńska (2000: 241-256) riguardanti l'esperienza della Spagna franchista come "[...] chiaro punto di riferimento nel processo di contestualizzazione" dell'opera di Konwicki e di una certa familiarità del lettore spagnolo con "la realtà denigrante, oppressiva, deprimente della Varsavia di fine anni Settanta". Riguardo alla mancanza di analogie nella memoria storico-culturale tra paesi, e spostandoci per un attimo in un territorio specifico della traduzione, ovvero quello della trasposizione filmica, non si può non menzionare l'ardito esperimento cinematografico mediante il quale il regista Costa-Gavras, in *La petite apocalypse* (1992), ha adattato (in maniera molto libera) il romanzo di Konwicki, trasferendone l'azione nella Parigi degli anni Novanta e rappresentando attraverso la lente del grottesco la crisi ideologica degli intellettuali francesi formati nel Sessantotto (per un'analisi della pellicola cfr. Van Heuckelom 2014).

<sup>15</sup> Tali avvenimenti trovarono eco anche sulle pagine delle maggiori testate italiane. Riporto come esempio l'archivio online dell'"Unità", visitabile all'indirizzo <<https://archivio.unita.news/>> [ultimo accesso: 20.03.2020]. Una ricerca avanzata per annata o per parola chiave restituisce l'idea della risonanza che ebbero gli eventi polacchi dell'estate del 1980 oltre i confini nazionali.

dall'altra, invece, un attento e lucido sguardo agli eventi polacchi dell'80 così affondato nell'allora *oggi* può, a distanza di quasi quarant'anni e agli occhi del lettore odierno, apparire sotto molti aspetti più vicino allo stile della pubblicistica. Il paratesto di *Piccola apocalisse* corre così il rischio di diventare esso stesso documento non più attuale del passato descritto<sup>16</sup>, soprattutto se si tiene in considerazione che quella del 1981 è l'unica edizione esistente.

Davvero, come afferma Łukaszewicz (2000: 258) "il romanzo di Konwicki [...] favorisce decisamente il destinatario dell'opera originale"? Nonostante le innegabili difficoltà interpretative davanti alle quali è posto il pubblico italiano (e come quest'ultimo, il pubblico di *Mata apokalipsa* in ogni traduzione), mi sembra che l'affermazione in base alla quale la lettura di Konwicki venga svantaggiata *tout court* nel passaggio dal polacco a un'altra lingua possa essere confutata anche solo prendendo in considerazione il fatto che, a trent'anni dal tramonto della Repubblica Popolare di Polonia, il mondo descritto nel romanzo ha smesso di essere familiare anche al lettore polacco più giovane. Di conseguenza questi, così come il lettore di *Mata apokalipsa* in traduzione, non si trova in una particolare condizione di privilegio. Difficile anche convenire con quanto scrive Cieński, il quale afferma che "Konwicki is not an (sic!) universal writer, and some of the constitutive elements of the identity of his fiction world are obviously marked by the Polish and Lithuanian cultures" (Cieński 2006: 73). Tale conclusione, così riassunta, fa da chiusa all'abstract del contributo in cui lo studioso analizza il modo in cui gli specialisti di altri paesi si sono occupati dell'opera di Konwicki incappando, parimenti ai traduttori, in semplificazioni dinanzi alla complessa alterità culturale rappresentata nei suoi libri. Cieński dapprima riscontra, a un livello metodologico, alcune analogie alla base delle dinamiche relative agli studi sulla letteratura meno recente condotte sia in Polonia per il pubblico polacco, sia all'estero per i lettori di altri paesi:

lo studioso che scrive per il lettore polacco contemporaneo si trova a volte in una situazione decisamente analoga a quella di un autore che scrive per il pubblico "di un'altra lingua", avendo il tempo cancellato in maniera così efficace la possibilità di identificarsi col passato (o, più precisamente, le conoscenze storiche), tantoché i commenti indirizzati al destinatario polacco dovranno essere gli stessi di quelli diretti al lettore esterno alla nostra cultura. Dunque, lo studioso di letteratura che si rivolge ai polacchi (ad esempio a degli studenti) e che si trova in una situazione di distanza storico-culturale, mette parimenti in atto delle procedure tipiche per il traduttore, o piuttosto per colui che commenta un testo straniero/tradotto: diversamente, qualora non realizzasse una simile "traduzione", verrebbe meno al patto col lettore (Cieński 2006: 67).

<sup>16</sup> Scrive Simeonova-Konach (2015: 239), la quale si è anche occupata della ricezione dell'opera di Konwicki in Bulgaria: "la traduzione delle opere di successo a breve distanza dalla loro pubblicazione, di quelle scritte seguendo gli ultimi trend o in determinati momenti storico-sociali, non consente al traduttore di verificarla in una prospettiva storica; tali libri dopo un certo tempo perdono il proprio significato". Questo postulato pare altrettanto adeguato se ampliamo, come nel nostro caso, il raggio d'azione del traduttore al paratesto nel suo insieme, compreso quindi l'apparato critico.

L'autore del contributo passa dunque a ragionare sulle differenze che dovrebbero caratterizzare i metodi di indagine degli studiosi che si occupano della produzione letteraria contemporanea nazionale e altrui:

Qualora [...] uno studioso si occupi dell'età contemporanea, le diversità sul piano culturale, le differenze tra i *realia* politico-culturali si collocano decisamente in primo piano. Gli sforzi dello studioso polacco che si rivolge a un destinatario contemporaneo di lingua polacca dovranno essere volti alla spiegazione dei significati, all'interpretazione, e non a rendere più accessibile il testo mediante una sua "traduzione" in un codice culturale (simbolico) che ne faciliti la comprensione per il lettore. Il compito di rendere più accessibile un testo, contestualizzarlo, assumendo uno dei vari ruoli di competenza del traduttore, spetterà a mio parere invece, allo studioso che scrive in lingua straniera e che si rivolge a un destinatario non polacco, persino allo specialista (ibidem).

Se questi postulati sono, almeno a un livello teorico, in parte condivisibili, d'altro canto le conclusioni cui lo studioso giunge poco dopo, riflettendo sui risultati ottenuti dall'analisi delle monografie dedicate a Konwicki, appaiono alquanto radicali:

Le sue [di Konwicki, N.d.A] opere non saranno 'altrettanto stimolanti per un polacco, un russo, uno svizzero o un giapponese', giacché ciò significherebbe che in sostanza esse siano state private della propria identità locale, determinante per il loro significato e che andrebbe *rispettata* [corsivo mio] sia dallo studioso che dal traduttore (ibidem: 70).

L'uso del concetto di *współczesność* privo di ulteriori puntualizzazioni riguardanti le convenzionali periodizzazioni della letteratura (un tema di per sé problematico e ampiamente dibattuto) pecca forse di genericità, giacché, pur rientrando Konwicki all'interno della letteratura contemporanea, per la comprensione di molti dei *realia* politico-culturali presenti all'interno della sua opera da parte di un pubblico di lettori più giovane potrebbe rivelarsi necessario non solo fornirne una chiave interpretativa, ma ancor prima illustrare il contesto (storico, politico, sociale e culturale) di riferimento. Inoltre, l'eventuale attenuazione dell'alterità presente nel testo letterario da parte di studiosi e traduttori non è riconducibile a un'etica professionale e alla mancanza di un presunto *rispetto* da parte di questi ultimi, ma può essere frutto di diverse prospettive, fatto che rappresenta un potenziale arricchimento, o ancora di logiche e strategie che non per forza riflettono scelte personali e/o deliberate. In ultimo, come abbiamo visto precedentemente, non tanto nel processo traduttivo quanto nei suoi risultati la perdita parziale dell'identità locale può derivare da caratteristiche insite nel testo letterario; è appunto ciò che accade nel caso qui preso in esame, dove la tendenza alla descrizione iperbolica della realtà porta addirittura all'opacizzazione della suddetta identità.

La marcata caratterizzazione storica, sociale e culturale dovuta alla cospicua presenza di elementi culturali specifici dell'epoca in cui è ambientato il romanzo è certamente il più manifesto, ma non l'unico, tra i fattori portatori di un valore locale. Accanto a parole e locuzioni, ma anche, come abbiamo visto, situazioni in cui più o meno chiara, seppur non sempre intellegibile, è la connotazione culturale, si trovano nell'opera di Konwicki altri elementi che contribuiscono ad aumentare l'alterità del testo. Mi riferisco nello specifico a diversi contesti referenziali estranei al lettore italiano quali i riferimenti a personaggi storici polacchi, la centralità della topografia di Varsavia e gli abbondanti russismi. Tali elementi sono, nell'edizione italiana, accompagnati sovente dalle note del traduttore. Inoltre, un ulteriore aspetto che il lettore italiano non può rilevare in *Piccola apocalisse* è il dialogo di questo libro con le altre opere dell'autore, in particolare con *Wniebowstąpienie* (1967) e *Zwierzoczekoupiór* (1969), e ciò, purtroppo, esclusivamente a cagione della carenza di traduzioni della sua produzione in prosa<sup>17</sup>.

## 2.1. "...writing that gains in translation"

Alla luce di quanto finora affermato, si possono trarre le seguenti conclusioni: 1) la realtà che sta alla base del grottesco, inteso sia come principio strutturale che come risultato e *modus interpretandi* di un'opera, non è secondaria in *Mata apokalipsa*, bensì costituisce il fulcro del romanzo, fermamente impiantato nel ragionamento sulle (macro e micro) dinamiche storico-sociali della Polonia del tempo; 2) parte di questa realtà non viene percepita e riconosciuta come tale dal lettore di *Mata apokalipsa* in traduzione, cui sono estranei diversi contesti referenziali noti invece al lettore polacco, e più precisamente a quello contemporaneo a Konwicki o che sia familiare con vari aspetti della realtà ai tempi della Repubblica Popolare di Polonia; 3) sebbene alcuni studiosi considerino la ricezione del romanzo tradotto inficiata dall'impossibile identificazione degli elementi di carattere locale dovuta alla mancanza di familiarità del lettore con i *realia* del tempo, il risultato finale può addirittura consistere in un aumento della carica allegorica e simbolica dell'opera, il cui messaggio complessivo tenderà a un'universalità maggiore rispetto a quella presente nel testo originale.

Che all'opera letteraria spetti un destino differente al di fuori dal contesto nazionale è del resto uno dei postulati cardine della World Literature, così diversa dalla *Weltliteratur* auspicata da Goethe agli inizi dell'Ottocento, e la quale, nonostante le contestazioni a essa rivolte, rimane perlomeno nei suoi presupposti teorici una prospettiva critica di grande interesse nella riflessione sul panorama letterario globale e globalizzato. Nell'articolato saggio *What Is World Literature?*, caposaldo degli studi sull'argomento, Damrosch (2003: 6) afferma infatti che "a literary work manifests differently abroad than it does at home" e che "as it moves into the sphere of world literature, far from inevitably suffering a loss of

<sup>17</sup> Unica, fortunata eccezione, nota bene a quasi quarant'anni di distanza dall'uscita di *Piccola apocalisse*, è la recente pubblicazione di *Bohin* nella traduzione italiana di Dario Prola (La Parlesia editore, 2019).



authenticity or essence, a work can gain in many ways". Una volta tradotta, l'opera inizia quindi un processo di sviluppo entro l'ottica mondiale, quasi acquistando una nuova vita. Nata in un contesto culturale differente e separata da quello originale sia dal punto di vista cronologico che spaziale, essa è necessariamente caratterizzata da una sua rinnovata, inedita interpretazione. Al di là delle legittime critiche sollevate in merito ad alcuni esiti teorici e pratici della World Literature<sup>18</sup>, alcune sue enunciazioni riguardanti non tanto la letteratura come sistema o insieme di sistemi, quanto il testo letterario di per sé, aiutano a comprendere meglio talune dinamiche inerenti al funzionamento di quest'ultimo al di fuori dei confini culturali in cui è sorto. Il punto cruciale di questa teoria risiede, a parer mio, nella consapevolezza che, nonostante le ineludibili perdite risultanti dalla traslazione linguistica e culturale di un testo letterario, esso possa altresì trarne dei vantaggi. Riassume così Tabaszewska (2019: 4): "if it were possible to make a profit-and-loss balance, it would be positive for migrating literature, and this is a declared or hidden assumption of all the theories of world literature".

Tornando ancora a Damrosch, quando lo studioso afferma che la World Literature consiste in "*writing that gains in translation* [corsivo mio]", e non tanto in "a set canon of texts but a mode of reading: a form of detached engagement with worlds beyond our own place and time" (Damrosch 2003: 281), egli non fa altro che confermare il perché del carattere universale di *Mata apokalipsa*; nonostante sia indissolubilmente legata al suo contesto storico, quest'opera resta infatti profondamente attuale nel descrivere i meccanismi di sopravvivenza, resa, lotta e ancora connivenza dell'essere umano in ogni sistema totalitario. Che Konwicky stesso ne auspicasse una lettura che andasse oltre il momento contingente lo leggiamo in una celebre e lunga intervista, in cui l'autore afferma:

Non si può guardare alla letteratura esclusivamente mediante il prisma del momento politico. Ritengo che all'interno dei miei libri si possano trovare degli strati più duraturi nel tempo e più universali. [...] La mia intenzione non era quella di creare un pamphlet politico romanzato che incitasse alla lotta. Volevo prendere parte a una certa discussione di carattere ideologico. Eppure questo libro è un'unica, grande rivolta contro il totalitarismo (Nowicki 1986: 158-159).

<sup>18</sup> Per quanto riguarda le critiche degli esiti teorici si veda *Against World Literature: On the Politics of Untranslatability* (2013) di Apter, la quale ne decostruisce il modello e l'ottimismo dei postulati. Secondo la studiosa vi è una "centrifugal pressure of dominant world languages and literatures" che rischia di portare come risultato a una mera "literary monoculture that travels through the world absorbing difference" (Apter 2013: 71; 83). Circa le critiche agli esiti pratici, occorre qui citare Bukowiec e le sue riserve riguardo al "dangerous paradox in the practical [...] application of the theoretical construct, which is the concept of world literature" che emerge in seguito alla sua analisi sulla presenza della letteratura polacca all'interno dell'ambiziosa *The Gale Contextual Encyclopedia of World Literature* (2009). Dopo avere constatato la presenza di soli cinque scrittori polacchi nel novero dei totali contenuti nell'enciclopedia (tutti e cinque sono autori del Novecento, e ben tre vengono citati con reiterati errori ortografici), Bukowiec lamenta le "unavoidable distortions of facts (in this case names); secondly, accidental reinterpretations caused by the chaotic selection and hierarchisation of inherited information (Różewicz as a dramatist, Schulz as a Pole, etc.); thirdly, the impossibility of falsifying sources, checking information, whose value is unverifiable due to the absolute inaccessibility of original texts" (Bukowiec 2019: 130).

Tracce dell'universalità messa qui in evidenza le ritroviamo anche nella motivazione che ha accompagnato, nel 1981, l'assegnazione a *Piccola apocalisse* di Konwicki del Premio Mondello all'interno della sezione "Narrativa di autore straniero pubblicata in traduzione italiana": "Sullo sfondo di una Varsavia disfatta e irreale, sospesa fra un presente e un futuro che sembrano rispecchiarsi e sfumare l'uno nell'altro nell'opprimente banalità di *un totalitarismo senza volto* [corsivo mio], *Piccola apocalisse* di Tadeusz Konwicki [...] narra il cammino verso l'auto immolazione di un nostro contemporaneo al tempo stesso fraterno e straniato, *un Ulisse polacco che somiglia a tanti possibili, anonimi protagonisti vittime della realtà del nostro tempo* [corsivo mio]"<sup>19</sup>.

## Bibliografia

### Letteratura primaria

Konwicki T. (1981), *Piccola apocalisse*, trad. it. P. Marchesani, Feltrinelli, Milano.

Konwicki T. (1988), *Mała apokalipsa*, Wydawnictwo Alfa, Warszawa.

Konwicki T. (2010), *Mała apokalipsa*, Wydawnictwo Agora, Warszawa.

### Letteratura secondaria

Aixelá J. F. (1996), *Culture-specific items in translation*, in: Álvarez R., África M.C. (a cura di), *Translation, Power, Subversion*, Multilingual Matters, Clevedon.

Apter E. (2013), *Against World Literature. On the Politics of Untranslatibility*, Verso, London-New York.

Augé M. (2018), *Nonluoghi. Introduzione a un'antologia della submodernità*, trad. it. D. Rolland, C. Milani, Elèuthera, Milano.

Baczyńska B. (2000), *Mała Apokalipsa (Un pequeño Apocalipsis) po hiszpańsku*, "Romanica Wratislaviensia", 46: 241-256.

Baker M. (1992), *In Other Words: A Coursebook on Translation*, Routledge, London-New York.

Benedyktowicz Z. (1991), *Widmo środka świata. Przyczynek do antropologii współczesności*, "Konteksty. Polska Sztuka Ludowa", XLV, 1: 16-32.

Bobryk B. (2010), *Telewizor w Małej apokalipsie Tadeusza Konwickiego*, "Europa Orientalis", XXIX: 209-223.

Bukowiec P. (2019), *World Literature as a Non-Place*, trad. ing. K. Szymańska, "Wielogłos", III: 119-136.

<sup>19</sup> Riporto di seguito il resto della motivazione dell'attribuzione del premio all'autore, letta dalla slavista Serena Vitale durante la serata finale della settima edizione del Premio letterario internazionale Mondello: "Nella sua denuncia lucida e impietosa, la cui forza profetica si accompagna a una leggerezza fantastica, visionaria e grottesca, che la rende più sottile e acuminata, questo romanzo è tuttavia attraversato da una continua, sotterranea tensione liberatoria grazie alla quale la disperazione appare infine, se non capovolta, certamente capace di ospitare dentro di sé, dandole voce di dignità umana e poetica, una paradossale, ostinata speranza". La premiazione si può visionare per intero all'indirizzo <http://www.rai.tv/dl/sicilia/video/ContentItem-eg4d2076-8077-47ea-9008-8a904e85d09f.html> [ultimo accesso: 20.06.2020].

- Cieński M. (2006), *Literaturoznawca jako "tłumacz": kilka uwag o Konwickim w oczach badaczyniepolskojęzycznych*, in: E. Skibińska (a cura di), *Konwicki i tłumacze*, Oficyna Wydawnicza Leksem, Łask: 65-73.
- Damrosch D. (2003), *What is World Literature?*, Princeton University Press, Princeton.
- Gregotti V. (2011), *Architettura e postmetropoli*, Einaudi, Torino.
- Kayser W. (1966), *The Grottesque in Art and Literature*, trad. ing. U. Weisstein, McGraw-Hill, New York.
- Lerska J., pseud. Fik M. (1990), *Bardzo mała apokalipsa*, "Kultura niezależna", 60: 53-60.
- Luque Nadal L. (2009), *Los culturemas: ¿unidades lingüísticas, ideológicas o culturales?*, "Language Design", XI: 93-120.
- Łukaszewicz J. (2000), *Mała apokalipsa powłosku*, "Romanica Wratislaviensia", 46: 257-272.
- Minois G. (2004), *Storia del riso e della derisione*, trad. it. M. Carbone, Dedalo, Bari.
- Newmark P. (1988), *A Textbook of Translation*, Prentice Hall International, London.
- Nowicki S., pseud. Beres S. (1986), *Pół wieku czyścica. Rozmowy z Tadeuszem Konwickim*, Aneks, Londyn.
- Perkowski P. (2006), *Pół wieku z cenzurą. Przypadek Tadeusza Konwickiego*, "Pamiętnik Literacki", 2: 75-95.
- Pokorna B. (2001), *Autobiografizm w Małej apokalipsie Tadeusza Konwickiego*, "Prace Naukowe. Filologia Polska. Historia i Teoria Literatury", 8: 141-149.
- Simeonova-Konach G. (2015), *Przekład w przestrzeni oddziaływania obcej kultury*, "Przekłady Literatur Słowiańskich", VI, 1: 237-248.
- Skibińska E. (2006), *Tadeusz Konwicki na przekładowej mapie świata*, in: Ead., *Konwicki i tłumacze*, Oficyna Wydawnicza Leksem, Łask: 47-63.
- Sofronova L.A., Kurenajaja N.M. (2002) (a cura di), *Utopia i utopičeskoje v slawjanskom mire*, Stepanenko, Moskwa.
- Soja E.W. (2000), *Postmetropolis: Critical Studies of Cities and Regions*, Basil Blackwell, Oxford.
- Stańczuk M. (2015), *Tropologiczna koncepcja groteski*, "Przegląd Filozoficzno-Literacki", 1: 81-92.
- Tabaszewska J. (2019), *The Price of Participation. Short-Range Cultures and World Literature*, trad. ing. K. Szymańska, "Wielogłos", III: 1-16.
- Van Heuckelom K. (2014), *Małej apokalipsy ciąg dalszy. Costa Gavras a Konwicki*, in: Cudak R. (a cura di), *Literatura polska w świecie. Mapowanie, opisy, interpretacje*, vol. 5, Wydawnictwo Gnome, Katowice: 161-170.
- Vlahov, S., Florin, S. (1980), *Neperevodimoje v perevode*, Meždunarodnyje otnošenija, Moskwa.