

Trzęsienie ziemi jako źródło polisensorycznego odbioru krajobrazu w *Rombo* Esther Kinsky

ABSTRACT. Paulina Feliksik, *Trzęsienie ziemi jako źródło polisensorycznego odbioru krajobrazu w „Rombo” Esther Kinsky* [Earthquake as a source of polysensory perception of landscape in *Rombo* by Esther Kinsky]. „Przestrzenie Teorii” 43. Poznań 2025, Adam Mickiewicz University Press, pp. 351–367. ISSN 1644-6763. <https://doi.org/10.14746/pt.2025.43.19>.

The article presents an analysis of Esther Kinsky's novel *Rombo* in terms of sensory geography and research on the relationship between the sense of hearing and the landscape. The aim was to show that the earthquake enabled a consciously polysensory experience of the landscape of the valley below Monte Canin, and therefore its perception both before and after the 1976 events in the province of Udine in northern Italy was taken into account. Given the nature of the event and its aftermath, it was also important to look at the haptics present in the literary characters' relationship to the landscape. The analysis underscores the inextricable link between the various senses (primarily hearing, touch and sight) and the experience of the landscape.

KEYWORDS: sensory geography, haptics, landscape, materiality, earthquake

Rombo Esther Kinsky opowiada o wydarzeniach zapoczątkowanych 6 maja 1976 roku, kiedy to w prowincji Udine na północy Włoch doszło do trzęsienia ziemi o sile 6,4 w skali Richtera. Bohaterowie tej powieści skupiają uwagę na doświadczeniach splatających się z krajobrazem, dźwiękami i wyobrażeniami mającymi pomóc im zrozumieć tę katastrofę. Pochodzą z doliny w pobliżu Monte Canin, które dla społeczności nie tylko jest punktem odniesienia z uwagi na swoją wielkość (2587 m n.p.m.), lecz także „nieustannie [...] wszędzie szuka się go wzrokiem, dla orientacji, by upewnić się co do własnego miejsca na świecie”¹.

Celem artykułu jest ukazanie, w jaki sposób katastrofa naturalna stała się źródłem świadomości polisensorycznego odbioru i opisu krajobrazu². Pod-

¹ E. Kinsky, *Rombo*, przeł. Z. Sucharska, Okoniny 2024, s. 47.

² Osobną kwestią jest tutaj zastanowienie się nad subwersywnością tej katastrofy. O tym, że można w taki sposób postrzegać różnego typu katastrofy, pisali m.in. Justyna Tabaszewska czy Konrad Wojnowski. Vide J. Tabaszewska, *Katastrofy afektywne. Kategoria katastrofy w dyskursie ekokrytycznym i afektywnym – wstępne rozpoznania*, [w:] *Poetyki ekocydu: historia, natura, konflikt*, red. A. Ubertowska, D. Korczyńska-Partyka, E. Kuliś, Warszawa 2019, s. 23–40; K. Wojnowski, *Pożyteczne katastrofy*, Kraków 2016. Natomiast

stawowym punktem odniesienia będzie sensoryczna geografia literacka³, która z uwagi na swoją transdyscyplinarność najlepiej oddaje zróżnicowanie kontekstów i wielość aspektów pojawiających się w ramach analizy przestrzeni w *Rombo*. Ta propozycja teoretyczna będzie powracać w niniejszym artykule z uwagi m.in. na obecność w niej wątków związanych ze zmysłem słuchu i w konsekwencji także z krajobrazem dźwiękowym. Jest to szczególnie istotne w analizie tytułowego *rombo* i jego znaczenia dla społeczności doliny, ponieważ pamięć tego odgłosu wiąże się z reakcjami cielesnymi i afektywnymi. Jak wskazuje Sebastian Bernat:

[d]oświadczenie krajobrazu jest zwykle multisensoryczne, lecz przeważa w nim percepcja wzrokowa. W określonych jednak warunkach może być ono zdominowane przez inny zmysł (na przykład przy dużym natężeniu hałasu przez słuch, a przy nieprzyjemnym zapachu przez węch). Obok bodźców wizualnych dużą rolę w postrzeganiu krajobrazu odgrywają bodźce dźwiękowe⁴.

Rombo nie tylko zapowiada nadchodzące wydarzenia i wpływa na późniejszy odbiór innych dźwięków, m.in. grzmotów, lecz także staje się nieodłączną częścią krajobrazu doliny pod Monte Canin. Bernat przekonuje również, że:

[d]źwięk jest integralnie związany z przestrzenią geograficzną. Dynamizuje przestrzeń, która bez niego wydaje się martwa, i opisuje ją, równocześnie zaś przestrzeń stanowi nieodzowny aspekt doświadczenia dźwięku i służy jego uobecnianiu, nadając mu głębię i bogactwo⁵.

Z dźwiękiem w *Rombo* są bezpośrednio związane drgania i wstrząsy. Samo trzęsienie ziemi powstaje na skutek ruchu płyt tektonicznych. Wiąże się to często z dużymi zniszczeniami materialnymi, zmianami w krajobrazie, ale też cierpieniami bytów ludzkich i nie-ludzkich. Drżenie i wstrząsy są odczuwane przez wszystkie istoty na danym obszarze, w związku z tym bardzo mocno uwidocznia się haptyczny wymiar krajobrazu.

Na samym wstępie chciałabym jednak zwrócić uwagę na metaforę, która szczególnie dobrze oddaje sens poniższej analizy. Mowa o teksturze miej-

kluczowe w tym przypadku byłoby pogłębione spojrzenie na refleksje bohaterów, a to z uwagi na rozległość problematyki zasługuje na osobny artykuł. Dlatego ta kwestia została tutaj jedynie wspomniana.

³ E. Rybicka, *Geopoetyka. Miejsce i przestrzeń we współczesnych teoriach i praktykach literackich*, Kraków 2014, s. 247–267.

⁴ S. Bernat, *Toponofilia. W poszukiwaniu harmonii krajobrazu dźwiękowego*, „Ethos. Kwartalnik Instytutu Jana Pawła II KUL” 2013, nr 4, s. 240.

⁵ *Ibidem*, s. 241.

sca, gdzie ważne jest, że „z jednej strony przywołuje podstawowe znaczenia geologiczne, związane z materialnością, a z drugiej fakt, iż tekstury miejsca tworzą w równym stopniu teksty kultury”⁶. Należy przy tym podkreślić, że bohaterowie i bohaterki *Rombo* nie są postaciami historycznymi, ale literackimi, wykreowanymi w celu opowieści o rzeczywistych wydarzeniach, do których doszło w 1976 roku we Włoszech. Jak wskazuje Elżbieta Rybicka, „tekstura miejsca byłaby zatem splotem materialności i tekstów kultury”⁷. Ponadto zarówno w tej metaforze, jak i w *Rombo* kluczowe znaczenie ma materialność, która w powieści uwidocznia się m.in. w polisensorycznym odbiorze krajobrazu. Zmienia się on pod wpływem działań ludzkich oraz nie-ludzkich i staje się żywą, zmienną materią zarówno na skutek trzęsienia ziemi, jak i innych wydarzeń czy decyzji.

Polisensoryczność krajobrazu doliny pod Monte Canin w tej powieści jest w dużej mierze związana ze zmysłami słuchu, wzroku i dotyku, które w pewnym momencie stają się niemal nierozzerwalne. Zanim jednak przejdę do bardziej szczegółowej analizy wpływu *rombo* na społeczność, chciałabym zwrócić uwagę na znaczenie zmysłu wzroku w odbiorze krajobrazu i tego, jak w tej perspektywie zmieniała się relacja ludzi z krajobrazem przed trzęsieniem ziemi oraz po nim.

Krajobraz ożywiony

Krajobraz doliny jest ukazany w *Rombo* jako nieustannie zmieniający się. Źródła tych przemian to zarówno człowiek, jak i zjawiska naturalne – „lawiny, potoki mułu, powódzie błotne; każdorazowemu przemieszczeniu i przesunięciu towarzyszyło głębokie, rozdygotane westchnienie; westchnienie materii, bez cienia melancholii”⁸. Materia staje się ożywionym bytem, który jest zmieniany na skutek lawin czy błotnych powodzi, ale jednocześnie nie ukazuje żadnej tęsknoty za stanem poprzednim. Pewnego rodzaju akceptacja przemian krajobrazu pojawia się tylko wtedy, gdy są one konsekwencją działań naturalnych. W momencie gdy ingeruje człowiek, uwidocznia się nieprzystawalność obu sfer – „tu ruiny, tam rzędy białych szeregowców jak od linijki, kancjaści intruzi w okolicy wyszlifowanej przez wiatr, wodę i kamień na kamieniu; poza osiedłami stosy poprzesuwanego glazów, moreny, zgromadzony materialny opór wobec ruchu”⁹. Poprzez użycie sformułowań związanych z materialnością podkreślony zostaje kontrast między

⁶ E. Rybicka, *op. cit.*, s. 168.

⁷ *Ibidem*, s. 169.

⁸ E. Kinsky, *op. cit.*, s. 28.

⁹ *Ibidem*, s. 67.

działaniami ludzkimi i nie-ludzkimi – „kancjaści intruzi” stanowią wyłom w „wyszlifowanej okolicy”. Celem jest podkreślenie negatywnego spojrzenia na ludzką ingerencję w krajobraz kreowany przez działania i zjawiska naturalne. Kanciaste jest tutaj tym, co nie przystaje, przeszkadza i wydaje się zbędne. Punktem odniesienia jest idealizowany krajobraz, wyszlifowany przez wiatr, wodę i ruchy tektoniczne.

Szczególnie dużą uwagę zwraca się na decydowanie o krajobrazie przez wodę, a zwłaszcza rzekę, która „znosi, odkłada, wypłukuje, podmywa, transportuje, sączy się, mamrocze, pędzi i na wydechu wypłukuje coś na kształt jezior”¹⁰. Zantropomorfizowana rzeka staje się zatem jedną z głównych determinant tego, jak wygląda krajobraz. Jednocześnie po raz kolejny widoczny staje się kontrast między tym, jak krajobraz kształtowany jest przez zjawiska i elementy świata naturalnego, a tym, jak próbuje decydować o nim człowiek:

rzeki, potoki, strumienie kreślą w dolinie, co do nich należy, białe znaki i linie wytrzymałości, bez celu, żłobienia w czymś trwałym; ścieżki, drogi układają się zaś w inne, bardziej nieporadne pismo wynegocjowanej dostępności¹¹.

Wyszlifowany krajobraz jest związany ze żłobieniem w trwałym terenie, które dzieje się pod wpływem wody, a kanciastość ludzkich dążeń dostrzec można w „nieporadnym piśmie wynegocjowanej dostępności”. Z tego wynikają dwie kwestie: po pierwsze, działania człowieka nie przystają do otoczenia, a po drugie, mogą dotyczyć tylko tego, na co zezwala krajobraz, który jednocześnie częściowo ogranicza mu dostępność, stawia przed nim wyzwania. Taki obraz zostaje zaburzony w momencie wystąpienia wstrząsów w maju 1976 roku:

[w]strząsy podważyły jednak pewność związaną z drogą i jej przejezdność. Skalne lawiny, błotne osuwiska, poprzestawiany bieg rzek, spiętrzone jeziora, spustoszone lasy przerwały drogi, zmieniły ich kierunek, a nawet cel. Mówią na to: teren przerzedzony¹².

Mając wcześniej konkretny kształt oraz cel droga stała się bezużyteczna i często niedostępna dla człowieka. Krajobraz na skutek wstrząsów zmienił swój charakter zarówno w części, gdzie doszło do ingerencji ludzkiej, jak i nie-ludzkiej. Teren przerzedzony to w konsekwencji taki, który utracił swój pierwotny kształt i charakter, a także poszczególne elementy.

¹⁰ *Ibidem*, s. 57.

¹¹ *Ibidem*, s. 67.

¹² *Ibidem*, s. 38.

Droga stała się tym samym labiryntem, który nie był wcześniej znany pod względem kształtu, ale też ewentualnych zagrożeń w postaci np. niemożności przedostania się na drugi brzeg rzeki bądź zwalonych drzew. W konsekwencji człowiek próbował na nowo znaleźć poczucie bezpieczeństwa w krajobrazie, co wiązało się z kolejnym przeobrażeniem otoczenia:

[L]udzie wydeptywali nowe ścieżki jak gdyby w akcie zdecydowanego sprzeciwu wobec słabnącego zaufania i związanego z nim zagubienia. Nowe ścieżki wpisywały się w teren, torowały sobie drogę, stały się transkrypcją ingerencji, znakiem odzyskiwania przejeźdźności¹³.

Szczególnie ważna wydaje się tutaj refleksja, że jest to „krajobraz pełen nieustannego przeciągania, tarcia, przesuwania i zacierania śladów, odkrywania niewiarygodnego świadectwa terenu”¹⁴. Tarcia i przesuwanie związane są nie tylko z ruchem płyt tektonicznych, lecz także z działaniami człowieka i natury. Co znaczące, nie ma tu określeń wskazujących na to, że krajobraz jest polem walki sfer ludzkiej i nie-ludzkiej. We wspomnieniach bardzo mocno widoczne jest natomiast przekonanie, że krajobraz pamięta minione wydarzenia – „wiele rzeczy odbudowano, ale krajobraz nie zapomina, co mu się przytrafiło, wszędzie zostały jeszcze ruiny i gruzy po drzewach i krzewy, pnie się po nich bluszczyć”¹⁵.

Krajobraz wielozmysłowy

Elżbieta Rybicka przekonuje, że „specyficzne formy krajobrazowe (góry, morza, pustynie, doliny, jeziora itd.) oraz regiony i miejsca wiążą się [...] ze swoistymi i rozpoznawalnymi wrażeniami sensorycznymi, które mogą tworzyć tożsamość terytorialną danych obszarów”¹⁶. W przypadku doliny w powieści Kinsky są to szczyt Monte Canin oraz tytułowe *rombo*, który to dźwięk jest przez bohaterów powieści określany jako: „[b]uczający, furkoczący, grzmiący, mruczący, huczający, łomoczący, szumiący, świszczący, bulgoczący, gwiżdżący, brzęczący, ryczący. I tak dalej. Ale zawsze potężny”¹⁷. Jest to właściwie zbiór dźwięków towarzyszących trzęsieniu ziemi, które stanowi efekt ścierania się płyt tektonicznych. Co znamienne, bohaterowie powieści bardzo często antropomorfizują *rombo*, próbują nazwać i skonceptualizować

¹³ *Ibidem*, s. 38.

¹⁴ *Ibidem*, s. 57.

¹⁵ *Ibidem*, s. 207.

¹⁶ E. Rybicka, *op. cit.*, s. 248.

¹⁷ E. Kinsky, *op. cit.*, s. 43.

wać zagrożenie, a dokładniej: informacje o tym, że ono nadchodzi. Jest to zatem dźwięk wzbudzający niepokój i przerażenie u mieszkańców doliny. Jak mówi jeden z nich: „*rombo* zawsze jest w pobliżu”¹⁸. Wiąże się tylko z negatywnymi emocjami, ze strachem, a wręcz z przerażeniem, a także ze zmianą życia i krajobrazu.

Później każdy będzie mówić o tym odgłosie. O *rombo*, od którego wszystko się zaczęło. Które wszystko zmieniło, jak to się mówi, za jednym zamachem, przy czym przypominało raczej cios, głuchy, tępy odgłos siły nadciągającej z bardzo daleka¹⁹.

Z uwagi na to, jak istotne znaczenie dla krajobrazu i społeczności ma dźwięk *rombo*, należy przytoczyć koncepcję „krajobrazu dźwiękowego” (*soundscape*), która została wprowadzona przez Raymonda Murraya Schafera²⁰. Elżbieta Rybicka zwraca uwagę, że

krajobraz dźwiękowy – w odróżnieniu od uniwersalnej fonosfery – jest związany z konkretną lokalizacją, a zatem z geograficznym usytuowaniem, ze specyfiką regionu bądź miejsca, dlatego może stanowić o jego *genius loci*²¹.

Odnosząc to do krajobrazu dźwiękowego zaprezentowanego w powieści Kinsky, można powiedzieć, że tytułowe *rombo* przynależy do tego jednostkowego *soundscape* i konkretnego wydarzenia, a więc trzęsienia ziemi z maja i potem z września 1976 roku. Do propozycji kanadyjskiego badacza odwołuje się też Beata Frydryczak, która zwraca dodatkowo uwagę, że:

[d]ługo przyroda postrzegana była jako hałaśliwa czy też, jak to ujmuje Tuan, hałas był przywilejem przyrody, a nie człowieka. Śpiew ptaków zachwyca nas i jest kojący. Zapomnieliśmy, że czasami może być sygnałem zagrożenia²².

Jest to znamienne w przypadku *rombo*, ponieważ ten dźwięk zwiastował trudne wydarzenia, a właściwie stanowił ich początek. Później mieszkańcy w sposób lękowy reagowali na jakikolwiek odgłos przypominający *rombo* – dopatrywali się w nim nadciągającego nieszczęścia. Szczególnie istotne jest to, że we wspomnieniach jest on łączony z wcześniejszą ciszą, spokojem („a tymczasem zapadła kompletna cisza, prawie całkowita ciemność

¹⁸ *Ibidem*, s. 11.

¹⁹ *Ibidem*, s. 43.

²⁰ R.M. Schafer, *Muzyka środowiska*, przeł. D. Gwizdalanka, „Res Facta” 1982, nr 9, s. 288–315.

²¹ E. Rybicka, *op. cit.*, s. 249.

²² B. Frydryczak, *Zmysły w krajobrazie*, „Estetyka i Krytyka” 2016, nr 3, s. 19. *Vide eadem*, *Zmysły w krajobrazie*, Łódź 2020.

i cisza, cisza głęboka jak nigdy przedtem, i rozległo się głębokie brzęczenie, wszystkim zaczęły wstrząsać grzmoty i drżenie, i chrzęst²³), ale też pewnego rodzaju napięciem.

W tym miejscu warto przywołać kilka haseł ze słownika przestrzennego używanych w przywołanej koncepcji, np. zdarzenia dźwiękowe (*sound events*), „w których wyróżnić można dźwięki orientacyjne, porównywalne z punktami orientacyjnymi w terenie”²⁴. *Rombo* wraz ze wstrząsami, reakcjami ludzi i bytów nie-ludzkich można rozumieć jako zdarzenie dźwiękowe, ponieważ jest silnie związane z wydarzeniami z maja 1976 roku. Jednak warto wskazać także na inny termin, a mianowicie na dźwięki rozpoznawcze (*soundmarks*), „które decydują o swoistości miejsc i krajobrazów”²⁵, a jednocześnie „nie mają [...] charakteru stabilnego, podlegają dyslokacji, ale ich funkcja pozostaje raczej stała – jako medium specyficznej atmosfery”²⁶. Tytułowe *rombo* bardzo silnie „zrosło się” z krajobrazem doliny pod Monte Canin oraz wydarzeniami z maja i potem z września 1976 roku, ale jednocześnie taki odgłos bohaterowie mogliby usłyszeć w innych miejscach; jednak z wielkim prawdopodobieństwem pierwsze skojarzenie będzie wiązać się właśnie z tą doliną.

Sam dźwięk przez wielu bohaterów powieści kojarzony jest z grzmotami. W związku z tym każdy taki odgłos wywoływał u mieszkańców niepokój. Jest to widoczne m.in. w opisach pierwszego po trzęsieniu ziemi wesela:

[...] kiedy zaczęły się grzmoty, wszystkich znów ogarnął strach. Lęk, jaki wywołuje ten dźwięk, nigdy całkowicie nie zniknie, czuję go do dziś²⁷.

W konsekwencji zjawiska przyrody są kojarzone głównie z zagrożeniem i widmem zbliżającej się katastrofy. Jednocześnie należy zwrócić uwagę na pewność cytowanego bohatera, że taki odbiór nie zmieni się nigdy i grzmoty zawsze będą mu się kojarzyły z trzęsieniem ziemi. Timothy Ingold przekонуje:

[m]ówimy „słyszę dźwięki” tak, jakbyśmy byli w nich skapani. One wnikają w głębi naszej istoty i wprawiają nas w lekki rezonans²⁸.

²³ E. Kinsky, *op. cit.*, s. 24.

²⁴ B. Frydryczak, *op. cit.*, s. 17–18.

²⁵ E. Rybicka, *op. cit.*, s. 249.

²⁶ *Ibidem*, s. 253.

²⁷ E. Kinsky, *op. cit.*, s. 153–154.

²⁸ T. Ingold, *Atmosferyczne krajobrazy*, przeł. D. Angutek, [w:] *Krajobrazy. Antologia tekstów*, red. B. Frydryczak, D. Angutek, Poznań 2014, s. 398.

Choć bohaterowie często zwracają uwagę, że takie same reakcje ciała mogą zaobserwować także, będąc w innych miejscach, nie tylko w dolinie, to jednak ten krajobraz szczególnie kojarzy im się z *rombo*. Tak kluczowy wpływ jest związany z charakterystyką zmysłu słuchu:

Słuchając, znajdujemy się jakby we wnętrzu rejestrowanych zjawisk. Perspektywa audialna nie jest linearna, lecz wielokierunkowa, nawet kiedy słyszymy tylko jednym uchem. Dźwięk jest dynamiczny, stanowi jeden z najbardziej zdarzeniowych postrzeganych przez nas fenomenów, nie można go zatrzymać ani rozpatrywać w oderwaniu od źródła i siły, która go wytworzyła.

Ważny jest również kontekst dźwięku. Odbiór dźwięku stanowi ważny składnik naszych doznań emocjonalnych i przeżyć estetycznych, może wprowadzać do naszej interpretacji rzeczywistości nowe sensory, zmuszając do jej zmodyfikowania. Z drugiej strony doświadczenie dźwięku, podobnie jak doświadczenie czasu, zależy od ludzkich umiejętności porządkowania oraz interpretowania zjawisk²⁹.

Określenie „znajdowania się we wnętrzu rejestrowanych zjawisk” jest szczególnie istotne w przypadku *Rombo*, ponieważ tytułowy dźwięk jest związany z wydarzeniami, w których biorą udział bohaterowie tej powieści, a ponadto samo trzęsienie ziemi ma swoje źródło we wnętrzu – w tym przypadku ziemi. Mieszkańcy próbują wytłumaczyć sobie (przynajmniej częściowo) samo wydarzenie:

nikt nie przeczy, że wydobył się z głębi, zamiast stoczyć na przykład z górskich zboczy, nawet jeśli łomot rozległ się kilkukrotnie, gdy tylko – co tego pierwszego wieczoru powtarzało się nieustannie – poruszone masy skalne oderwały się od góry i runęły w dolinę³⁰.

W tej perspektywie znaczącą rolę odgrywa krajobraz, w którym przebywają mieszkańcy. Tym niemniej za każdym razem zarówno odgłos, jak i wyobrażenie potwora, któremu przypisuje się odpowiedzialność za trzęsienie, pochodzi z wnętrza ziemi.

Kluczowe jest to, że *rombo* kojarzy się z jakąś niezidentyfikowaną siłą, istotą, zwierzęciem:

grzmienie tego zwierzęcia pod naszymi stopami, które ruszało się i obracało, sprawiło, że ziemia się chwiała i spadały dachówki, a co prawie udało się odbudować, znów runęło³¹.

²⁹ S. Bernat, *op. cit.*, s. 242.

³⁰ E. Kinsky, *op. cit.*, s. 44.

³¹ *Ibidem*, s. 238–239.

Nie jest jednak utożsamiane z konkretnym zwierzęciem, a bardziej istotą, która niszczy codzienność, czy wręcz potworem:

potem, kilka dni później, potwór jednak znów zaczął ryczeć, było to w południe; stałam na podwórzu, niebo nagle zrobiło się żółte i miałam wrażenie, że wszystkie odgłosy zostały wchłonięte, ta cisza, niesamowita cisza, a potem ryk jak w maju³².

Rombo odbiera się jako ryczenie, będące odgłosem samym w sobie niekomfortowym, często wzbudzającym rodzaj napięcia, poczucia zagrożenia.

Jak zauważa Joseph Amato, każde miejsce ma swoje specyficzne odgłosy, które organizują życie społeczności lub są wyrazem jego specyfiki³³.

Odgłosy pochodzące z głębi ziemi są też przez mieszkańców łączone z legendarną Ribią Faronicą, która „leży głęboko na dnie morza i śpi, ale od czasu do czasu jeden z jej rybich ogonów zadrży przez sen, sprawiając, że części ziemi ulegają przesunięciu”³⁴. Jest to postać budząca niepokój mieszkańców. Jednocześnie stanowi pewnego rodzaju próbę wyjaśnienia wydarzeń i ich skutków, które wymykają się zdolnościom poznawczym.

W tym kontekście pojawia się też lokalna definicja trzęsienia ziemi:

Co to jest trzęsienie ziemi? To przecież jak gdyby coś ogromnego poruszało się przez sen. Albo jakiś olbrzym spał niespokojnie, a przebudzenie miało zaprowadzić na świecie nowy porządek. I człowieka z jego życiem uczynić najmniejszym kamyczkiem w rzece³⁵.

Człowiek w tym ujęciu staje się niewiele znaczącym elementem wobec siły natury, a konkretnie trzęsienia ziemi. W przypadku krajobrazu dźwiękowego należy przywołać także pojęcie „społeczności akustycznej” (*acoustic community*)

definiowanej jako społeczność, w której życiu informacja akustyczna odgrywa ważną rolę. Przedmiotem badań z zakresu ekologii dźwiękowej są interakcje między społeczeństwem a jego środowiskiem dźwiękowym. Krajobraz dźwiękowy nie tylko odzwierciedla charakter społeczności, jej potrzeb i preferencji jej członków, lecz także przyczynia się do regulowania jej działalności. Społeczność zatem i jej środowisko akustyczne tworzą system, co znaczy, że zmiana jednego z elementów w jakimkolwiek aspekcie pociąga określoną zmianę w drugim³⁶.

³² *Ibidem*, s. 241.

³³ S. Bernat, *op. cit.*, s. 242.

³⁴ E. Kinsky, *op. cit.*, s. 116.

³⁵ *Ibidem*, s. 252.

³⁶ S. Bernat, *op. cit.*, s. 244–245.

W przypadku społeczności doliny pod Monte Canin można dostrzec, że trzęsienie ziemi i poprzedzające je *rombo* zaważyły na bardzo silnej relacji ze środowiskiem dźwiękowym. Postaci niebędące w centrum opisywanych wydarzeń i niemieszkające w dolinie nie mają takiej relacji z *rombo*, które wpłynęło na przemianę środowiska, krajobrazu i społeczeństwa, a także pojawienie się lęku przy każdym grzmocie. Społeczeństwo przed trzęsieniem ziemi miało tylko wiedzę teoretyczną o *rombo*, a nawet traktowało to zjawisko jako legendę. Pojawienie się *rombo* spowodowało całkowitą zmianę perspektywy i postrzegania tego dźwięku, a także krajobrazu.

Najlepiej obrazują to słowa jednego z bohaterów: „trzęsienie ziemi wraca i stawia wszystko na głowie, także nasze myśli”³⁷. Jest to tożsame z tym, co o katastrofie pisali Aleksandra Kunce („rujnuje dom oraz jest kresem gospodarowania i bezpieczeństwa płynącego z zadowolenia”³⁸) oraz Yi-Fu Tuana („nagle pozbawieni domu i sąsiedztwa, tracimy tym samym poczucie bezpieczeństwa, ochronę przed chaosem zewnętrznego świata”³⁹). W przypadku bohaterów *Rombo* ma to dosłowne i symboliczne znaczenie. Z jednej strony ich domy uległy zniszczeniu na skutek trzęsienia ziemi, a z drugiej krajobraz przestał być postrzegany jako przyjazny, bezpieczny i znajomy; stał się zniekształcony. Jednocześnie nie sposób rozdzielić tych dwóch perspektyw, ponieważ „popękane ściany zieją pustką, dachy wyginają się do środka, drzwi wystają krzywo z tej rozległej przestrzeni, w której rzeczy straciły swoje pierwotne miejsce”⁴⁰. Zabudowania są tak samo zniszczone jak otaczająca je przestrzeń; w efekcie zanika granica między wcześniej znaną materialnością a krajobrazem. Wszystko łączy się poprzez zniszczenia, które są namacalne. Trzęsienie ziemi, o którym mówią bohaterowie *Rombo*, od początku jest cielesne i afektywne – począwszy od napięcia w ciałach ludzkich i nie-ludzkich, poprzez poczucie drgań, wstrząsów, aż po kontakt z gruzami i zniekształconym krajobrazem.

Uwidoczniają się przy tym dwie perspektywy: dosłowna – dotykania zniszczonej przestrzeni, kontakt z własnym, nierzadko poranionym ciałem, odczuwania drżenia, wstrząsów i różnych przedmiotów, a także metaforyczna: bohaterowie są dotknięci wydarzeniami z 1976 roku i to trzęsienie na zawsze będzie dla nich raną („Nam wszystkim, którzy przeżyliśmy trzęsienie ziemi, te grzmoty zadały ranę. A po niej pozostała blizna, która

³⁷ E. Kinsky, *op. cit.*, s. 72.

³⁸ A. Kunce, *Katastrofa, czyli na ruinach zadowolenia*, „Kultura Współczesna” 2020, nr 2, s. 147.

³⁹ Y.-F. Tuan, *Topofilia i środowisko*, przeł. J. Dworniczak, [w]: *Krajobrazy. Antologia tekstów...*, *ed. cit.*, s. 304.

⁴⁰ E. Kinsky, *op. cit.*, s. 42.

nie zniknie już nigdy”⁴¹). Koreluje to z teoretycznym ujęciem haptyczności w kontekście krajobrazu:

określa zdolność uczestnictwa – pasywnego (jako bycia dotkniętym) lub aktywnego (jako dotknięcia) – w krajobrazie, obejmując kinestezję jako świadomość obecności i ruchu w percepcji przestrzeni oraz w relacji ciała do miejsca. W tym sensie doświadczenie haptyczne daje dostęp do świata życia i do świata materialnego⁴².

Jeszcze przed pojawieniem się *rombo* bohaterowie odczuwali niezrozumiałe napięcie cielesne. Pojawienie się tych odgłosów stanowiło pewnego rodzaju preludium do traumatycznego doświadczenia cielesnego. Frydryczak wskazuje ponadto, że:

[s]amo taktylne odczucie ma bierną naturę, dopiero w połączeniu z ruchem, w połączeniu z doświadczeniem topograficznym przeobraża się w aktywne bycie-w-świecie. Ciało stanowi medium, poprzez które doświadczamy świata i odczuwamy go. Zmysły działają, aby powiadomić o obecności i zobowiązaniu do ustanowienia „bycia-w-świecie”. Zarówno doświadczają przestrzeni, jak i nadają jej strukturę⁴³.

Doświadczenie cielesne i zmysłowe umożliwiło późniejsze prowadzenie opowieści, przywoływanie wspomnień i konstruowanie bohaterów. Narracja fabularna (a przynajmniej to, jakie relacje zawiązują się między bohaterami) jest bowiem w tym tekście sprawą drugorzędną. Kluczowe okazuje się doświadczenie trzęsienia ziemi. Nie jest to jednorazowe wydarzenie, o którym nie ma potem cielesnej pamięci; powraca ono np. w napięciu ciała i poczuciu niepewności podczas grzmotów w trakcie burzy. Zostało to mocniej ugruntowane na skutek trzęsienia ziemi z września 1976 roku. Krajobraz w związku z tym był intensywniej odbierany nie tylko przez zmysł wzroku, lecz przede wszystkim zmysły słuchu i dotyku, także na poziomie afektywnym.

W tym przypadku należy podkreślić, że dolina jest literacką topografią sensualną, w której odbiór krajobrazu przez bohaterów powieści jest wielozmysłowy. Elżbieta Rybicka przywołuje w związku z tym koncepcję o zjawiskach polisensoryczności oraz synestezji:

nie doświadczamy bowiem miejsc tylko jednym zmysłem, ludzkie *sensorium* aktywizuje się całościowo, choć zdarza się, iż bodźce percepcyjne jednego rodzaju mogą stanowić dominantę zarówno danego miejsca czy krajobrazu, jego literackiej reprezentacji lub wręcz decydować o sygnaturze autorskiej⁴⁴.

⁴¹ *Ibidem*, s. 242.

⁴² B. Frydryczak, *op. cit.*, s. 20.

⁴³ *Ibidem*.

⁴⁴ E. Rybicka, *op. cit.*, s. 249.

Krajobraz w *Rombo* zmienia się pod wpływem trzęsienia ziemi nie tylko fizycznie poprzez zniszczenia materialne, lecz także w odbiorze emocjonalnym i cielesnym mieszkańców doliny. Doświadczenie otoczenia poprzez zmysły słuchu, dotyku i smaku staje się intensywniejsze. Beata Frydryczak wskazuje, że:

[d]oznania kinestetyczne, wrażenia taktylne pozwalają wyostrzyć doświadczenie topograficzne: skupić się na szczególe, na tym, co umyka w ogólnym oglądzie, ale wymaga zbliżenia, przybliżenia, wejścia w bezpośredni kontakt – wejścia w krajobraz. Staje się zmysłowym uniwersum, które nas obejmuje⁴⁵.

Ludzie, byty nie-ludzkie i krajobraz tworzą jedność w momencie trzęsienia ziemi, co nie byłoby możliwe bez doświadczeń cielesnego, słuchowego i wzrokowego. Taka wielozmysłowa forma umożliwiła bezpośrednie poznanie i wejście w kontakt z otoczeniem. Szczyt Monte Canin był co prawda punktem odniesienia już wcześniej, ale na pozostałą część krajobrazu zwracano mniejszą uwagę. Dopiero po trzęsieniu ziemi możliwe stało się dostrzeżenie perspektywy najbliższej okolicy, własnego podwórka, zniszczonego domu, samochodu. Szczególnie istotny jest moment, gdy mieszkańcy byli zmuszeni mieszkać w namiotach – człowiek znajduje się wtedy bardzo blisko gruntu, odczuwa jego nierówności, chłód, wilgoć. Także wszelkie inne elementy środowiska, jak deszcz, wiatr, słońce, stają się wręcz namacalne – trudniej się przed nimi ukryć, a często nie jest to w pełni możliwe. Krajobraz bywa odbierany cielesnie i wielozmysłowo. Jak zauważa Berleant:

postrzeganie krajobrazu nigdy nie ogranicza się do wizualności, lecz obejmuje także wrażliwość somatyczną⁴⁶.

Haptyczność krajobrazu

Jeden z bohaterów *Rombo* mówi: „grunt codziennego życia staje się terenem zakłóceń, na którym każdy – dotykając, patrząc, nasłuchując – poszukuje tego, co utracone”⁴⁷. Sam grunt jest rozumiany zarówno dosłownie, jak i symbolicznie. Z jednej strony mowa o trzęsieniu z maja i września 1976 roku, z drugiej – o utracie poczucia bezpieczeństwa.

Warto zwrócić uwagę na to, jakie znaczenie ma sam grunt w języku, ponieważ sformułowanie „grunt to...” wskazuje, że dany element jest pod-

⁴⁵ B. Frydryczak, *op. cit.*, s. 20.

⁴⁶ A. Berleant, *Wrażliwość i zmysły. Estetyczna przemiana świata człowieka*, przeł. S. Stankiewicz, Kraków 2011, s. 236, [cyt. za:] B. Frydryczak, *op. cit.*, s. 15.

⁴⁷ E. Kinsky, *op. cit.*, s. 25.

stawowy i bez niego nie zaistnieją inne aspekty. Innym przykładem jest „osuwanie się gruntu spod nóg”, czyli utrata poczucia bezpieczeństwa. Na skutek trzęsienia ziemi dochodzi właśnie do takiej sytuacji, która dodatkowo nie może być w żaden sposób kontrolowana przez człowieka. Jeden z bohaterów mówi:

Nagle wszyscy już zapomnieli i będą później latami poszukiwać odpowiedzi w snach. Jak wyglądał grunt przed pęknięciem, przed odłamkami, ruinami, śladami tarcia; grunt pod nogami zmieniony z dnia na dzień?⁴⁸

Uwidocznia się tutaj ścisły związek sfery ludzkiej z materialnością świata. W związku z tym warto przywołać kategorię materiofory⁴⁹, która w większym stopniu niż tradycyjnie rozumiana metafora wskazuje na spłot materialności światów ludzkiego i nie-ludzkiego. Znaczenie i użyteczność materiofory w sposób bardzo obrazowy przedstawili Jeffrey Jerome Cohen oraz Lowell Duckert we wprowadzeniu do *Elemental Ecocriticism. Thinking with Earth, Air, Water and Fire*:

Żywioty można opisać jako magnesy metafor, ale ich zdolność do wiązania materialności i narracji jest głębsza niż zwykle wrażenie czy trajektoria grawitacyjna. Poprzez ich działanie metafora staje się materioforą, tropiczno-materialnym zwojem, słowem i substancją razem transportowanymi z języka, ale nieredukowalnymi do terminów językowych⁵⁰.

Materiofora nie tylko uwzględnia związki krajobrazu, zmysłów, materialności i spojrzenia antropocentrycznego, lecz także umożliwia pogłębioną refleksję oraz staje się kumulacją wielu znaczeń; czasami nawet umożliwia wykorzystanie jej w różnych kontekstach. Tak jest w przypadku materiofory uwzględniającej grunt, ponieważ uwidocznia się w tym miejscu haptyczność krajobrazu, który może dać stabilność, ale także drzeć, zmieniać się. W konsekwencji poprzez zniekształcenie materialnego gruntu dochodzi do utraty poczucia bezpieczeństwa.

⁴⁸ *Ibidem*, s. 25.

⁴⁹ O materioforze w polskiej humanistyce pisali Elżbieta Rybicka, Anna Barcz i Filip Ryba. Vide E. Rybicka, *Pustynia Błędowska. Krajobraz po katastrofie, żywioty i narracje lokalne*, [w:] *Środowiska industrialne/postindustrialne zależności (w literaturze i kulturze polskiej od XIX do XX wieku)*, red. L. Sadzikowska, M. Tomczok, P. Tomczok, Kraków 2023, s. 137; A. Barcz, *Odra – rzeka ekoparadygmatyczna*, „Poznańskie Studia Polonistyczne. Seria Literacka” 2017, nr 30, s. 231; F. Ryba, *Węzeł i supeł. Od metaforyzacji do materioforyzacji dyskursów teoretycznych*, „Pamiętnik Teatralny” 2022, nr 4, s. 85–104.

⁵⁰ J.J. Cohen, L. Duckert, *Eleven Principles of the Elements*, [w:] *Elemental Ecocriticism. Thinking with Earth, Air, Water, and Fire*, red. *eidem*, Minneapolis–London 2015, s. 10–11 (tłumaczenie moje – P.F.).

Przywoływane w przytoczonym wcześniej cytacie tarcie i pęknięcie odnoszą się do ścierania się płyt tektonicznych, które staje się przyczyną trzęsienia ziemi, a także pęknięć w krajobrazie będących tego efektem. Krajobraz staje się zaburzony, zniekształcony i zraniony, a wspomniane wstrząsy powodują dosłowną utratę bezpieczeństwa. Analizując krajobrazy potransformacyjne, Elżbieta Rybicka odwołuje się do prac Krzysztofa Szewczyka i wskazuje na obecność tam „drżenia”, które „aktywizuje za sprawą przepływu wibracji haptyczny rezonans, który wraz z rozchodzącymi się falami obejmuje pełne somatyczne odczucie i tworzy rodzaj synergicznego zespolenia pomiędzy dotykiem, równowagą ciała i świadomością przestrzeni”⁵¹. W przypadku prac omawianych przez Rybicką mowa o drganiach spowodowanych działalnością antropocentryczną (wydobyciem surowców), a w *Rombo* o wstrząsach, na które człowiek nie miał wpływu. Niemniej w obu przypadkach drgania, wstrząsy ziemi są cieleśnie odczuwane i uwidoczniają relacje człowieka z krajobrazem. Rybicka przytacza haptyczność poszerzoną Marty Smolińskiej, która wskazuje na wielozmysłowość odbioru⁵². Szczególnie istotne jest zwrócenie uwagi na afektywność, o której w kontekście haptyczności pisał Mark Paterson: „Orientacja haptyczna zmniejsza abstrakcyjny dystans generowany przez spojrzenie i uwzględnia reakcję afektywną”⁵³, co Rybicka komentuje: „I w tym przypadku afekt – jako nagłe, gwałtowne pobudzenie – krąży w zapętlonej relacji między wyładowaniami energii ziemi a ludzkimi reakcjami”⁵⁴. Afektywność obecna jest w reakcjach bohaterów powieści Esther Kinsky na poziomie cielesnych, mięśniowych napięć, które pojawiają się nie tylko podczas trzęsienia ziemi, lecz także przy innych dźwiękach, choć trochę przypominających *rombo*.

Pisząc o przestrzeni haptycznej, Mark Peterson cytuje Gilles’a Deleuze’a i Felixa Guattariego, którzy zwracają uwagę, że jej element „może być zarówno wizualny, jak i słuchowy czy dotykowy”⁵⁵, co koreluje z polisenso-rycznym i afektywnym odbiorem krajobrazu i trzęsienia ziemi w *Rombo*. Peterson dopowiada:

[h]aptyczne nie stoi zatem w opozycji względem optycznego. Nie przeciwstawia oczom rąk, lecz dowartościowuje niezależność sensoryczną całego systemu haptycz-

⁵¹ E. Rybicka, *Krajobraz po transformacji*, „Teksty Drugie” 2023, nr 2, s. 211.

⁵² *Ibidem*. Cf. M. Smolińska, *Haptyczność poszerzona. Zmysł dotyku w sztuce polskiej drugiej połowy XX i początku XXI wieku*, Kraków 2020.

⁵³ M. Paterson, „W jaki sposób dotyka nas świat”: *estetyka haptyczna*, przeł. M. Kmiecik, „Ruch Literacki” 2020, nr 2, s. 183.

⁵⁴ E. Rybicka, *Krajobraz po transformacji*, *ed. cit.*, s. 211–212.

⁵⁵ G. Deleuze, F. Guattari, *Tysiąc plateau*, tłumaczenie zbiorowe, Warszawa 2015, s. 609, [cyt. za:] M. Paterson, *op. cit.*, s. 191.

nego (koordynacji ręka-oko) [...]. Jak udowadnia Fisher, haptyczność i wizualność są ze sobą nierozdzielnie związane⁵⁶.

Dostrzeżenie zniszczonego krajobrazu w *Rombo* jest pewnego rodzaju ucieleśnieniem i unaocznieniem haptyczności oraz afektywności trzęsienia ziemi. Jednocześnie przywołując koncepcję haptycznych geografii, można zwrócić uwagę na wielopoziomowość i wielopostaciowość takiego doświadczenia, które „dotyczy zarówno nieruchomych obiektów, jak i ruchu wewnątrz i na wskroś przestrzeni”⁵⁷. W przypadku *Rombo* należy mówić o jednoczesnym zaistnieniu ruchu zarówno wewnątrz ziemi, jak i na powierzchni doliny Monte Canin oraz okolic.

Polisensoryczność materii krajobrazu

Krajobrazu w *Rombo* nie można ograniczać tylko do odbioru wizualnego, ponieważ na skutek trzęsienia ziemi w szczególny sposób uwidocznia się jego polisensoryczność. Znacząca w tym przypadku jest relacyjność tego, co słuchowe, wizualne, z tym, co haptyczne i afektywne. *Rombo* stawia w centrum relację człowieka z nieantropocentrycznymi dźwiękami, które stanowią preludium do wstrząsów odbieranych cieleśnie. Krajobraz w związku z tym jest zmienny; jedynym punktem stałym okazuje się monumentalne Monte Canin, będące punktem odniesienia i namiastką poczucia bezpieczeństwa dla społeczności doliny.

Krajobraz jest w *Rombo* terenem ciągłych przemian wywołanych działaniami ludzkimi i nie-ludzkimi, a trzęsienie ziemi stanowi głęboką ranę nie tylko dla samej doliny czy jej mieszkańców, lecz także dla relacji ludzi z krajobrazem. Jednocześnie uwidocznia się perspektywa, w której ta katastrofa nie przybiera tylko negatywnego wydźwięku, ponieważ trzęsienie ziemi poprzez swoją specyfikę intensyfikuje doświadczenia związane ze zmysłem dotyku czy słuchu. Cohen i Duckert pisali:

katastrofa to rodzaj „myślenia naprzód” w poszukiwaniu bardziej pojemnych przyszłości, dramat o niemożliwym do zidentyfikowania gatunku, tragiczkomedia, która zaczyna się tam, gdzie skończyła się „komedia przetrwania”⁵⁸.

⁵⁶ M. Paterson, *op. cit.*, s. 191. Cf. J. Fisher, *Relational Sense: Towards a Haptic Aesthetics*, „Parachute” 1997, nr 87(1), s. 11.

⁵⁷ P. Rodaway, *Haptyczne geografie*, przeł. D. Angutek, [w:] *Krajobraz: Antologia tekstów*, ed. *cit.*, s. 489.

⁵⁸ J.J. Cohen, L. Duckert, *op. cit.*, s. 18 (tłumaczenie moje – P.F.).

Trzęsienie ziemi umożliwiło polisensoryczne poznanie poranionego krajobrazu poprzez stanie się z nim jedną „drżącą materią”. Wiąże się to z tym, że „zmysł implikuje fizyczną bliskość i mentalny dystans, zanurzenie i oderwanie jednocześnie”⁵⁹. Cieleśnie i afektywnie odczuwane drgania ziemi wiązały się z odbiorem grzmotów, dźwięków *rombo*, ale też dostrzeganiem krajobrazu, który uległ fizycznym zniekształceniom. Sama materialność przestaje być zatem czymś zewnętrznym; staje się fizycznie obecna, często zagrażająca poprzez swój ciężar, nacisk i niekontrolowane drgania. Te doświadczenia uwiaryściły nierozdzielny spłót różnych zmysłów w doświadczeniu krajobrazu, o którym pisała Elżbieta Rybicka w kontekście literackich geografii sensorycznych.

BIBLIOGRAFIA

- Barcz A., *Odra – rzeka ekoparadygmatyczna*, „Poznańskie Studia Polonistyczne. Seria Literacka” 2017, nr 30, s. 221–235.
- Berleant A., *Wrażliwość i zmysły. Estetyczna przemiana świata człowieka*, przeł. S. Stankiewicz, Kraków 2011.
- Bernat S., *Toponofilia. W poszukiwaniu harmonii krajobrazu dźwiękowego*, „Ethos. Kwartalnik Instytutu Jana Pawła II KUL” 2013, nr 4, s. 235–251.
- Deleuze G., Guattari F., *Tysiąc plateau*, tłumaczenie zbiorowe, Warszawa 2015.
- Elemental Ecocriticism. Thinking with Earth, Air, Water, and Fire*, red. J.J. Cohen, L. Duckert, Minneapolis–London 2015.
- Fisher J., *Relational Sense: Towards a Haptic Aesthetics*, „Parachute” 1997, nr 87, s. 4–11.
- Frydryczak B., *Zmysły w krajobrazie*, „Estetyka i Krytyka” 2016, nr 3, s. 9–22.
- Frydryczak B., *Zmysły w krajobrazie*, Łódź 2020.
- Kinsky E., *Rombo*, przeł. Z. Sucharska, Okoniny 2024.
- Krajobrazy. Antologia tekstów*, red. B. Frydryczak, D. Angutek, Poznań 2014.
- Kunce A., *Katastrofa, czyli na ruinach zadomowienia*, „Kultura Współczesna” 2020, nr 2, s. 146–166.
- Paterson M., „*W jaki sposób dotyka nas świat*”: *estetyka haptyczna*, przeł. M. Kmiecik, „Ruch Literacki” 2020, nr 2, s. 181–212.
- Ryba F., *Węzeł i supeł. Od metaforyzacji do materioforyzacji dyskursów teoretycznych*, „Pamiętnik Teatralny” 2022, nr 4, s. 85–104.
- Rybicka E., *Geopoetyka. Miejsce i przestrzeń we współczesnych teoriach i praktykach literackich*, Kraków 2014.
- Rybicka E., *Krajobraz po transformacji*, „Teksty Drugie” 2023, nr 2, s. 203–227.
- Rybicka E., *Pustynia Błędowska. Krajobraz po katastrofie, żywioły i narracje lokalne*, [w:] *Środowiska industrialne/postindustrialne zależności (w literaturze i kulturze*

⁵⁹ N. Alexander, *Senses of Place*, [w:] *The Routledge Handbook of Literature and Space*, red. R.T. Tally Jr, London 2017, s. 39 (tłumaczenie moje – P.F.).

- polskiej od XIX do XX wieku*), red. L. Sadzikowska, M. Tomczok, P. Tomczok, Kraków 2023, s. 127–143.
- Schafer R.M., *Muzyka środowiska*, przeł. D. Gwizdalanka, „Res Facta” 1982, nr 9, s. 288–315.
- Smolińska M., *Haptyczność poszerzona. Zmysł dotyku w sztuce polskiej drugiej połowy XX i początku XXI wieku*, Kraków 2020.
- Tabaszewska J., *Katastrofy afektywne. Kategoria katastrofy w dyskursie ekokrytycznym i afektywnym – wstępne rozpoznania*, [w:] *Poetyki ekocydu: historia, natura, konflikt*, red. A. Ubertowska, D. Korczyńska-Partyka, E. Kuliś, Warszawa 2019, s. 23–40.
- The Routledge Handbook of Literature and Space*, red. R.T. Tally Jr, London 2017.
- Wojnowski K., *Pożyteczne katastrofy*, Kraków 2016.

Paulina Feliksik – magister (Szkola Doktorska UKEN), kulturoznawczyni. Zajmuje się badaniem dyskursu czarnobylskiego, a także katastrof naturalnych i antropocentrycznych w ujęciu humanistyki środowiskowej oraz geopoetyki. Autorka artykułów opublikowanych w „Ruchu Literackim” oraz monografii zbiorowej *Orbis Pictus. Kino Europy Środkowej po 1989 roku* pod red. J. Kornhausera. ORCID: 0009-0007-8457-4122. Adres e-mail: <[a href="mailto:paulina.feliksik@gmail.com">paulina.feliksik@gmail.com>.

Paulina Feliksik – MA, Doctoral School UKEN, cultural studies. Deals with the Chernobyl discourse, as well as natural and anthropocentric disasters in terms of environmental humanities and geopoetics. Author of articles published in “Ruch Literacki” and the collective monograph *Orbis Pictus. Kino Europy Środkowej po 1989 roku*, edited by J. Kornhauser. ORCID: 0009-0007-8457-4122. E-mail address: <[a href="mailto:paulina.feliksik@gmail.com">paulina.feliksik@gmail.com>.

