



przestrzenie TEORII

**KRAJOBRAZ JAKO SPOSÓB DOŚWIADCZANIA
ŚWIATA – TEORIE, ESTETYKI, PRAKTYKI (CZĘŚĆ 1)**

**Ewa Baszak-Glebow
Justyna Hanna Budzik
Irena Chawrińska
Ilona Copik
Rick Dolphijn
Paulina Feliksik
Ewa Róża Janion
Monika Jazowska
Kōjin Karatani
Magdalena Kempna-Pieniążek
Barbara Kita
Anna Krajewska
Krzysztof Loska
Michalina Lubaszewska
Mikołaj Marcela
Daria Mazur
Artur Piskorz
Karolina Płonka
Magdalena Roszczynialska
Izabela Sobczak
Agnieszka Sokołowska
Marta Stańczyk
Dariusz Szczukowski
Szymon Szeszuła
Olena Yufereva
Piotr Zwierzchowski
Kamila Żyto**

43

2025

WYDAWNICTWO NAUKOWE UAM

W projekcie graficznym okładki i stron działowych
wykorzystano fragment tryptyku
Hieronima Boscha *Kuszenie św. Antoniego*, między 1495 a 1515 r.

przestrzenie TEORII

UNIwersytet
IM. ADAMA MICKIEWICZA
W POZNANIU

UNIwersytet
JAGIELLOŃSKI



WYDAWNICTWO
NAUKOWE

POZNAŃ 2025

Wydział Filologii Polskiej i Klasycznej
ul. Fredry 10, Coll. Maius, p. 216, 61-701 Poznań
tel./fax 61 829 46 90
e-mail: akraj@amu.edu.pl

Stanisław Balbus (Kraków)
Paul Allain (Canterbury, Kent)
Monika Błaszczak (Poznań) — sekretarz redakcji
Anna Burzyńska (Kraków)
Bogdana Carpenter (Ann Arbor)
Sylwester Dworacki (Poznań)
Irena Górska (Poznań) — zastępczyni redaktora naczelnego
Krzysztof Hoffmann (Poznań) — sekretarz redakcji
Anna Krajewska (Poznań) — redaktor naczelna
Magdalena Popiel (Kraków)
Wojciech Sztaba (Ludwigsburg)
Elżbieta Tabakowska (Kraków)
Giovanna Tomassucci (Piza)
Dorota Wojda (Kraków)
Seweryna Wystouch (Poznań)
Andrzej Zawadzki (Kraków)

Anna Piotrowicz-Krenc
Piotr Zwierzykowski

Artykuły publikowane w „Przestrzeniach Teorii”
są recenzowane przez dwóch niezależnych recenzentów
polskich lub zagranicznych.

Abstrakty opublikowanych prac są dostępne online
w międzynarodowej bazie danych The Central European Journal
of Social Sciences and Humanities <<http://cejsh.icm.edu.pl>>.

Wydanie drukowane jest podstawową wersją czasopisma.

Wersja elektroniczna czasopisma jest dostępna na Platformie PRESSto
<<http://pressto.amu.edu.pl/index.php/pt/index>>.

© Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu,
Wydawnictwo Naukowe UAM, Poznań 2025

Wersja elektroniczna publikacji jest dostępna na licencji
Creative Commons — Uznanie autorstwa — Użycie niekomercyjne —
Bez utworów zależnych 4.0 Międzynarodowe.

Publikacja dofinansowana przez
Wydział Filologii Polskiej i Klasycznej
Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza w Poznaniu
oraz Wydział Polonistyki Uniwersytetu Jagiellońskiego.

Ewa Wąsowska
Monika Krzywoszyńska
Reginaldo Cammarano

WYDAWNICTWO NAUKOWE UNIwersYTETU
IM. ADAMA MICKIEWICZA W POZNANIU
www.press.amu.edu.pl e-mail: press@amu.edu.pl wyd nauk@amu.edu.pl

Ark. wyd. 29,0 Ark. druk. 29,5

VOLUMINA.PL Sp. z o.o., Szczecin, ul. Ks. Witolda 7-9

ADRES REDAKCJI

KOMITET REDAKCYJNY

REDAKTOR JĘZYKOWY

REDAKTOR STATYSTYCZNY



Opracowanie graficzne

Redaktor

DTP/ Redaktor techniczny

WYDAWCA

ISSN 1644-6763

ISSN (online) 2450-5765

DOI:10.14746/pt

Druk i oprawa

Spis treści

przestrzenie TEORII

KRAJOBRAZ JAKO SPOSÓB DOŚWIADCZANIA ŚWIATA – TEORIE, ESTETYKI, PRAKTYKI (CZĘŚĆ 1)

- 11** **Anna Krajewska**
Krajobraz poruszony
- Rozprawy**
-
- 17** **Krzysztof Loska**
Japońska teoria krajobrazu (*fūkeiron*) jako źródło inspiracji
- 31** **Artur Piskorz**
Pamięć miasta. Filmowy palimpsest Patricka Keillera
- 57** **Piotr Zwierzchowski**
Małomiasteczkowe pejzaże w kinie polskim lat 50.
- 85** **Daria Mazur**
Krajobraz stepu w filmowej adaptacji *Wszystko, co najważniejsze...* a posttraumatyczna narracja zastańcza
- 101** **Dariusz Szczukowski**
Tomasza Różyckiego krajobrazy z odzysku
- 117** **Karolina Płonka**
Śląsk nieoczywisty – literacki obraz górnośląskiego krajobrazu w *Kajs. Opowieści o Górnym Śląsku* Zbigniewa Rokity
- 135** **Monika Jazowska**
Utracony raj. Krajobraz lasu w poezji Romek polskiego pochodzenia
- 153** **Izabela Sobczak**
„Pejzaże pamięci” jako dialog Agaty Tuszyńskiej i Isaaca Bashevisa Singera
- 169** **Ewa Baszak-Glebow**
Sycylijski krajobraz pamięci w filmie *Salvatore Giuliano* (1961, reż. Francesco Rosi)

Magdalena Kempna-Pieniążek Kosmobraz jako narracja. Przypadek <i>space docs</i> koncernu BBC	193
Ilona Copik <i>Set-jetting</i> jako przykład praktykowania krajobrazu filmowego	213
Agnieszka Sokołowska Pejzaże melancholii. Intelktualne podróże W.G. Sebald i Andrzeja Stasiuka w perspektywie postkolonialnej	231
Ewa Róża Janion Od tradycji ludowej do nowoczesnej tożsamości. Wernakularne krajobrazy w poezji Bruna Casilego	249
Olena Yufereva Landscape of Placelessness: Soviet Propaganda and Space in 1930s American Travelogues	265
Michalina Lubaszewska Upamiętnienie i odnowa — graffiti Banksy’ego na tle ruin	285
Justyna Hanna Budzik Metaforyczne archiwum przeobrażenia. Krajobrazy antropocenu w elektronicznym albumie fotograficznym <i>Przemiany</i> Krzysztofa Szlapy (2021)	299
Barbara Kita Pejzaże kontemplacji: na pograniczu kina i fotografii. Przypadek Raymonda Depardona	319
Mikołaj Marcela Uczynić widocznym niewidoczne w krajobrazie (polikryzysu). O projektach artystycznych Richarda Mosse’a, Nicolasa Gouraulta i Jeremy’ego Kamala	335
Paulina Feliksik Trzęsienie ziemi jako źródło polisensorycznego odbioru krajobrazu w <i>Rombo</i> Esther Kinsky	351
Kamila Żyto <i>Grenadyjskie lustro wody</i> , czyli krajobraz polisensoryczny w eksperymentalnym kinie José Val del Omara	369
Marta Stańczyk Antroposceniczność. Krajobraz jako nowa opowieść klimatyczna	385

- 397 Rick Dolphijn, Irena Chawrińska**
On the Femininity of the Swamp. Reading the
Monstrous Garden of Fertility, Fermentation, Decay
- 413 Magdalena Roszczynialska**
Krajobraz jadalny w prozie polskiej XXI wieku —
próba typologii
- 441 Szymon Szeszuła**
Krajobraz a nowoczesność. Teoria krajobrazu
Karataniego Kōjina

Przekłady

- 459 Kōjin Karatani**
Odkrycie krajobrazu (przełożył Szymon Szeszuła)

Contents

przestrzenie TEORII

LANDSCAPE AS A WAY OF EXPERIENCING THE WORLD – THEORIES, AESTHETICS, PRACTICES (PART 1)

- 11 Anna Krajewska**
The landscape is moved

Articles

- 17 Krzysztof Loska**
Japanese landscape theory (fūkeiron) as a source of inspiration
- 31 Artur Piskorz**
Memory of the City. Patrick Keiller's Film Palimpsest
- 57 Piotr Zwierzchowski**
Small-town landscapes in Polish cinema of the 1950s
- 85 Daria Mazur**
The Steppe Landscape in the Film Adaptation of *All That Really Matters...* and the Post-traumatic Exile Narrative
- 101 Dariusz Szczukowski**
Tomasz Różycki's landscapes recovered
- 117 Karolina Płonka**
Inapparent Silesia – the literary depiction of the Upper Silesian Landscape in *Kajś. Opowieść o Górnym Śląsku* by Zbigniew Rokita
- 135 Monika Jazowska**
Lost paradise Forest landscape in poetry of Roma women of Polish origin
- 153 Izabela Sobczak**
Lost Landscapes as a "Dialogue between" Agata Tuszyńska and Isaac Bashevis Singer
- 169 Ewa Baszak-Glebow**
The Sicilian Landscape of Memory in the film *Salvatore Giuliano* (1961, dir. Francesco Rosi)

Magdalena Kempna-Pieniążek Spacescape as a narrative. The case of the BBC's space docs	193
Ilona Copik Set-jetting as an example of practicing cinematic landscape	213
Agnieszka Sokołowska Landscapes of Melancholy: The Intellectual Journeys of W.G. Sebald and Andrzej Stasiuk from a Postcolonial Perspective	231
Ewa Róża Janion From Folk Tradition to Modern Identity. Vernacular Landscapes in the Poetry of Bruno Casile	249
Olena Yufereva Landscape of Placelessness: Soviet Propaganda and Space in 1930s American Travelogues	265
Michalina Lubaszewska Commemoration and renewal — Banksy's graffiti on ruins	285
Justyna Hanna Budzik A Metaphorical Archive of Transition. Views of the Anthropocene in Krzysztof Szlapa's Electronic Photo Album <i>Transformations (Przemiany, 2021)</i>	299
Barbara Kita Landscapes of contemplation: at the intersection of cinema and photography. The case of Raymond Depardon	319
Mikołaj Marcela See the unseen in the landscape (of polycrisis). Art projects by Richard Mosse, Nicolas Gourault and Jeremy Kamal	335
Paulina Feliksik Earthquake as a source of polysensory perception of landscape in <i>Rombo</i> by Esther Kinsky	351
Kamila Żyto The polysensory landscape in the José Val del Omar's experimental film <i>Water-Mirror of Granada</i>	369
Marta Stańczyk Anthroposcenicity. Landscape as a New Climate Narrative	385

- 397 Rick Dolphijn, Irena Chawrińska**
On the Femininity of the Swamp. Reading the
Monstrous Garden of Fertility, Fermentation, Decay
- 413 Magdalena Roszczynialska**
Edible Landscape in Polish Prose of the 21st
Century – An Attempt at Typology
- 441 Szymon Szeszuła**
Landscape and modernity. Karatani Kōjin's theory
of landscape

Przekłady

- 459 Kōjin Karatani**
The Discovery of Landscape (translated by Szymon
Szeszuła)

ABSTRACT. Anna Krajewska, *Krajobraz poruszony* [The landscape is moved]. „Przestrzenie Teorii” 43. Poznań 2025, Adam Mickiewicz University Press, pp. 11–14. ISSN 1644-6763. <https://doi.org/10.14746/pt.2025.43.0>.

The editorial in the issue, *Landscape as a Way of Experiencing the World – Theories, Aesthetics, Practices* (Part 1), serves to present diverse research perspectives, whose common starting point is reflection primarily on action in various fields of experience. Landscapes, viewed as experiencing the world, exist in spaces in theory, art practices, and aesthetics.

KEYWORDS: landscape, experience, movement, perspectives

Nieoczekiwanie dla Redakcji zaproponowany temat *Krajobraz jako sposób doświadczania świata – teorie, estetyki, praktyki* (nawiązujący w opisie do podejmowanych już w różnych ośrodkach tematów, cyklicznych konferencji i seminariów, przeszłych, istniejących oraz będących w trakcie realizacji projektów poświęconych przestrzeniom, krajobrazom i pejzażom) rozrósł się niepomierne. Przysłane teksty nie zmieściły się nam w jednym numerze (2025, nr 43) i przeszły częściowo do kolejnego (2025, nr 44), który zawiera także zapowiadaną przewidywaną część drugą wciąż jeszcze tekstów przychodzących dotyczących wydanego już numeru o rekwizycie (2023, nr 40). Zastanawiałam się, jak będą wyglądać takie „przełamane” numery... Pomyślałam o pewnej grze słów: mówimy o etapie pracy nad wydaniem czasopisma jako o „złamaniu numeru”, a tutaj złamały się nam nie tylko numery, lecz także dwa tematy: krajobraz i rekwizyt...

Metafora złamania/przełamania/załamania zaczyna pracować i poruszać wyobraźnię... Czy krajobraz lub rekwizyt mogą zostać złamane? A może to nie jest proste złamanie (oznaczające albo destrukcję, zniszczenie, podział, albo przeciwnie – złożenie w całość, zaprezentowanie ostatecznego wyglądu, jak przy wydawaniu książki), ale przełamanie (traktujące o pokonaniu trudności czy oporów związanych z podejmowaniem różnych tematów)? Albo jeszcze inaczej: załamanie jako rodzaj załamania się fali, niczym promieni załamujących się w kryształach...

Prezentowany numer, zatytułowany *Krajobraz jako sposób doświadczania świata – teorie, estetyki, praktyki* (część 1), służy pokazaniu różnorodnych perspektyw badawczych, dla których wspólnym punktem wyjścia jest refleksja przede wszystkim nad działaniem na rozmaitych polach doświadczeń. Krajobrazy widziane jako doświadczanie świata istnieją w przestrzeniach teorii, praktykach sztuki, odsłonach estetyki.

Teksty układają się w grupy spójne pewnymi wspólnymi motywami (miasta, bagna, stepu, ogrodu), technikami tworzenia (fotografowanie, filmowanie, zapisywanie), organizacją ruchu (wędrówka, podróż, ucieczka), związku krajobrazu z władzą i systemem politycznym (przecinanie, wymazywanie, umieranie krajobrazu), relacji między sztuką a polityką (murale, wojna, karykatura, ideologia), stanów umysłu (kontemplacja, melancholia, trauma).

Wędrujemy więc przez miasto (które prowokuje nas niczym palimpsest do wielowarstwowych odczytań), idziemy przez las (który może nas ukryć lub wydać), pamiętamy step (skojarzony z posttraumatycznym przeżyciem w narracji zesłańca), odczuwamy trzęsienie ziemi, dotykamy lustra wody (doznania polisensoryczne), wchodzimy w obszar walki (mafia, społeczeństwo, wojna, katastrofa klimatyczna), oglądamy krajobraz w okowach władzy (rodzaj śmierci krajobrazu).

Widzimy więc działania prowadzące do rodzaju łamania krajobrazu. Wskutek naszej ingerencji zostaje on podzielony i poruszony. Nieważne, czy to będzie przecięcie liniami projektowanych dróg, czy ustanawianiem nieoczekiwanych stref wolnej sztuki wobec destrukcyjnej wojny lub zniewalającej propagandy. Nieważne, czy dokona się podział nie tyle przestrzeni, ile czasu – krajobrazy pojawiają się w naszej pamięci jako inne, nacechowane przeżyciami, ale też pokazywane poprzez różnorodne środki artystyczne, techniki filmowe itp.

Krajobrazy podzielone umykają z tradycyjnego opisu „z natury”. Patrzymy więc już raczej nie na wolną przestrzeń, ale na mapy, rysunki, murale, zabudowy miast, uciekamy w historię i czas naszych wspomnień – niekiedy posttraumatycznych, innym razem utopijnych; sięgamy po nowe środki wyrazu. Krajobraz podzielony to zawsze krajobraz po jakiejś bitwie, stoczony z naturą, władzą, zmysłami, czasem itp. Patrząc, próbujemy odczytać niewyraźne, ukryte, zapomniane czy pomijane. Krajobraz podzielony to nie jest już krajobraz statycznego opisu przestrzeni, ale utrwalenia jakiejś formy działania będącej zapisem zmiany. Ten zapis może być bardzo różnicowany – może przyjmować formę notatki, zdjęcia, kolażu, photobooka (albumu, książki fotograficznej), odwoływać się do aktów patrzenia, fotografowania, notowania, malowania, filmowania, odświeżania, zacierania, wymazywania, oddziaływania (*set-jetting*). Krajobraz wyłania się z operowania kamerą, jak i z relacji świadka w procesie sądowym. Zawsze ustanawiamy go poprzez przyjęcie jakiegoś punktu widzenia. Tu przypomina się cytat z wiersza Herberta *Ofiarowanie Ifigenii*: „Widok jest pyszny, jeśli przywołać na pomoc odpowiednią perspektywę”. Czym zatem jest widok, jeśli nie złamaniem krajobrazu? Może być rejestracją (zawsze niedoskonałą), ale i powidokiem (zawsze nieostrym). Krajobraz podzielony staje się często

krajobrazem poruszonym, rozciąga się zatem w strefach zachodzących na siebie, niejednoznacznych, anamorficznym, poznawanych zmysłami i ujmowanych w refleksji teoretycznej, doznawanych i projektowanych, ujawnianych i zacieranych, istniejących i wyobrażonych, przebiegających na linii od pyłku do kosmosu.

W prezentowanym numerze krajobraz okazuje się jednak przede wszystkim krajobrazem poruszonym (nie tylko ze względu na zwrot „poruszyć temat”), podlega stałym przemieszczeniom, odwołuje się do znanej perspektywy widzenia, ale jednocześnie się jej wymyka, mediując ze światem ludzkim i pozaludzkim. Jak pisze, analizując wiersz Tomasza Różyckiego, Dariusz Szczukowski, krajobraz jest poruszony zarówno w sensie podlegania sieci wzajemnych zależności, „splotu tego, co oswojone, i tego, co niesamowite, mające chybotliwy i niepokojąco «błędny» charakter”, jak i „poruszający, głęboko afektywny, wytwarzający określone nastrojenie, a może bardziej rozstrojenie podmiotu, związane z odczuciem niepokoju: wszak – wskazuje poeta – «serce nie bije równo» w zetknięciu z miejscem naznaczonym pustką”.

Artykuły mogą więc być czytane po kolei, ale też mogą zostać poruszone, zderzać się ze sobą, załamywać w światach innych kultur, czasów, porządków, światopoglądów...

Ramą dla tego numeru uczyniliśmy zmierzenie się z myślą teoretyków japońskich na temat teorii krajobrazu (teksty polskich autorów Krzysztofa Loski i Szymona Szeszuły oraz tłumaczenie japońskiego badacza Kōjina Karataniego).

Otwieramy zatem „Przestrzenie Teorii” jako przestrzeń możliwości współdziałania w toczącej się dyskusji nad poruszoną przestrzenią krajobrazu w przestrzeniach teorii. Przestrzenie niepokoją, prowokują do wyjścia w otwarty, stale niegotowy świat.

Jaki wyłoni się krajobraz po tej bitwie z tematem i redagowaniem, określą już sami czytelnicy...

Anna Krajewska

Anna Krajewska – prof. zw. dr hab., redaktor naczelna czasopisma teoretycznoliterackiego „Przestrzenie Teorii” oraz serii „Biblioteka Przestrzeni Teorii”. Założycielka i kierowniczka Zakładu Estetyki Literackiej Instytutu Filologii Polskiej Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza w Poznaniu w latach 2003–2021. Zajmuje się literaturoznawstwem, zwłaszcza teorią dramatu, estetyką literacką i performatywną. Autorka licznych prac poświęconych teorii i estetyce współczesnego dramatu, w tym książek: *Komedia polska dwudziestolecia międzywojennego. Tradycjonaliści i nowatorzy* (Wrocław 1989 – wyd. I, Poznań 2004 – wyd. II), *Dramat i teatr absurdu w Polsce* (Poznań 1996), *Dra-*

mat współczesny. Teoria i interpretacja (Poznań 2005), *Dramatyczna teoria literatury* (Poznań 2009), *Splątany świat* (Poznań 2025). ORCID: 0000-0001-5622-0852. Adres e-mail: <akraj@amu.edu.pl>.

Anna Krajewska – full professor, Ph.D., editor-in-chief of the literary theory journal “Przestrzenie Teorii” and the “Przestrzenie Teorii Library” series. Initiator and head of the Unit for Literary Aesthetics at Adam Mickiewicz University in Poznań in the years 2003–2021. She deals with literary studies, especially the theory of drama, literary and performative aesthetics. Author of numerous works on the theory and aesthetics of contemporary drama, including: *Komedia polska dwudziestolecia międzywojennego. Tradycjoniści i nowatorzy* [*Polish Comedy of the Inter-war Period. Traditionalists and Innovators*] (Wrocław 1989 – 1st ed., Poznań 2004 – 2nd ed.); *Dramat i teatr absurdu w Polsce* [*Drama and the Theatre of the Absurd in Poland*] (Poznań 1996); *Dramat współczesny. Teoria i interpretacja* [*Contemporary Drama. Theory and Interpretation*] (Poznań 2005); *Dramatyczna teoria literatury* [*Dramatic Literary Theory*] (Poznań 2009); *Splątany świat* [*Entangled World*] (Poznań 2025). ORCID: 0000-0001-5622-0852. E-mail address: <akraj@amu.edu.pl>.

Rozprawy



Japońska teoria krajobrazu (*fūkeiron*) jako źródło inspiracji

ABSTRACT. Krzysztof Loska, *Japońska teoria krajobrazu (fūkeiron) jako źródło inspiracji* [Japanese landscape theory (fūkeiron) as a source of inspiration]. „Przestrzenie Teorii” 43. Poznań 2025, Adam Mickiewicz University Press, pp. 17–30. ISSN 1644-6763. <https://doi.org/10.14746/pt.2025.43.1>.

Starting from the theoretical concept of Masao Matsuda, who wrote about the landscape in the context of political power to draw attention to the homogenization of space and the violence of state apparatuses, I intend to consider the influence that the Japanese theory (*fūkeiron*) had on contemporary visual art. The point of reference is the work of Éric Baudelaire, French American director and multimedia artist who developed the approach proposed by Masao Matsuda and Masao Adachi. In his films and installations, he showed how the transformation of space relates to the oppressive system of power. The subject of the analysis are two documentaries: *The Anabasis of May and Fusako Shigenobu*, Masao Adachi & 27 Years without Images (2011) and *Also Known as Jihadi* (2017).

KEYWORDS: landscape, documentary film, Matsuda Matsuda, Masao Adachi, Éric Baudelaire

„Wszystkie krajobrazy, nawet te najbardziej malownicze,
umieszczane na widokówkach, związane są z władzą”¹.

Masao Adachi

Początek nowego tysiąclecia przyniósł odrodzenie zainteresowania japońską teorią krajobrazu (*fūkeiron*), która z powodzeniem rozwijała się na przełomie lat 60. i 70. ubiegłego wieku w obszarze sztuk wizualnych – przede wszystkim filmu (Nagisa Ōshima, Kōji Wakamatsu, Masao Adachi) i fotografii (Takuma Nakahira, Tatsuo Kurihara). Za głównego teoretyka nowego nurtu artystycznego uznawano wówczas Masao Matsudę (1933–2020), który w krótkim czasie opublikował serię artykułów poświęconych problematyce krajobrazowej, zebranych następnie i wydanych w książce *Śmierć krajobrazu (Fūkei no shimetsu)*². Tytułowe pojęcie rozważane jest przez niego w odnie-

¹ M. Adachi, J. Sharp, *Midnight Eye Interview* 2007, <http://www.midnighteye.com/interviews/masao-adachi> (dostęp: 15.01.2025).

² M. Matsuda, *Fūkei no shimetsu*, Tōkyō 2013 (wersja rozszerzona w stosunku do pierwotnego wydania z 1971 roku). W przekładzie angielskim ukazały się teksty: *City as Landscape*, przeł. Y. Sakuramoto, https://www.aub.edu.lb/art_galleries/Documents/Matsuda-City-as-Landscape.pdf (dostęp: 15.01.2025) oraz *Why Landscape War?*, <https://www.e-flux.com/notes/529039/why-landscape-war> (dostęp: 15.01.2025).

sieniu do władzy politycznej i ekonomicznej, co sprawia, że głównymi tematami są postępująca homogenizacja przestrzeni oraz wszechobecna przemoc instytucji państwowych, które przyczyniają się do alienacji człowieka.

Masao Matsuda rozumie krajobraz nie tylko jako sposób organizacji przestrzeni, lecz także – przede wszystkim – jako układ zależności obejmujących całość życia codziennego³. Wszechobecne instytucje państwa, wyznaczając linie na mapie i budując drogi, kształtują scenerię oraz ingerują w środowisko, a tym samym podporządkowują sobie człowieka. Punktem wyjścia jest analiza praktyk kartograficznych i technik dyscyplinujących, która pozwala uchwycić związek między rosnącą kontrolą przestrzeni a ustrojem politycznym i gospodarczym ukształtowanym w powojennej Japonii. Do pewnego stopnia w dalekowschodniej refleksji można znaleźć zapowiedź zachodnich teorii, zarówno socjologicznych, jak i filozoficznych, które wskazują na powiązanie krajobrazu z systemami nadzoru. Nawet w obszarze historii sztuki wybrzmiewa opinia, że należy zmienić myślenie o krajobrazie i uświadomić sobie, iż jako proces wytwarzania tożsamości jest on narzędziem władzy, co przekonująco uzasadniał W.J.T. Mitchell⁴.

Przyjęta przez Masao Matsudę perspektywa badawcza opiera się na założeniu, że ekonomiczny, polityczny i kulturowy wymiar krajobrazu – jako zbioru materialnych praktyk wymuszających określone sposoby zachowania w przestrzeni (np. ciągi komunikacyjne w mieście, zasady ruchu drogowego itp.) – należy rozważać w kontekście przemian zachodzących w społeczeństwie postindustrialnym. Zwrócenie uwagi na pogłębiający się proces wymazywania różnic między centrum i peryferiami oraz terenami przemysłowymi i rolniczymi pozwoliło na wysunięcie tezy o stopniowym zaniku lokalności. Przyczyn takiego stanu rzeczy japoński krytyk poszukiwał w przyspieszonym rozwoju ekonomicznym kraju oraz migracji ludności wiejskiej w okresie powojennym. Spostrzeżenia te potwierdziły wcześniejszą diagnozę, że ujednoczenie dokonało się pod wpływem działania wielkiego kapitału, który doprowadził do przeobrażenia środowiska naturalnego. Postępująca homogenizacja sprawiła, że krajobraz stał się niezauważalny, dlatego spacerując po chodnikach, czekając na przystankach autobusowych, przechodząc przez ulicę w wyznaczonych miejscach i zatrzymując się na czerwonym świetle, podporządkowujemy się regułom narzuconym przez aparaty państwa⁵.

³ Omówienie poglądów teoretycznych Masao Matsudy oraz charakterystykę części twórczości artystycznej Nagisy Ōshimy, Masao Adachiego i Takumy Nakahiry związanej z filmem krajobrazowym zamieszczam w artykule *Japońska teoria krajobrazu (fūkeiron) jako narzędzie krytyki politycznej*, „Załącznik Kulturoznawczy” 2025, nr 12, s. 141–156.

⁴ W.J.T. Mitchell, *Introduction*, [w:] *Landscape and Power*, red. *idem*, Chicago 2002, s. 1–2.

⁵ Zarys tej koncepcji pojawił się w jednym z wczesnych esejów Matsudy – *W sprawie zwyczajnego krajobrazu (Doko ni demo aru fūkei o megutte)*, który ukazał się w książce *Fūkei*

Echa przeszłości

Jeśli można dziś mówić o powrocie do japońskiej teorii krajobrazu (*fūkeiron*), to należy zauważyć, że dokonuje się on nie tyle w sferze dyskursu naukowego, ile przede wszystkim w obszarze praktyki artystycznej, o czym przekonują wernisaże w japońskich galeriach, w których prezentuje się zarówno klasyczne prace z końca lat 60., jak też inspirowane nimi dokonania młodszego pokolenia artystów wideo i fotografików⁶. W sierpniu 2023 roku turyści zwiedzający stolicę Japonii mieli okazję zobaczyć dwie wystawy za-inspirowane tym dyskursem. W Totem Pole Photo Gallery zaprezentowano instalację Haruto Sakaty, złożoną z fotografii i filmów wideo pod wspólnym tytułem *Krajobrazy śmierci (Eshi suru fūkei)*. Autor pokazał w nich znikające tereny wiejskie przeznaczone pod budowę autostrad wokół lotniska Narita, a przy okazji podkreślał nieobecność ludzi i zachęcał odbiorców do porzucenia perspektywy antropocentrycznej. W znacznie bardziej prestiżowym Tokijskim Muzeum Fotografii (Tōkyō-to Shashin Bijutsukan) zorganizowano wystawę *Po teorii krajobrazu (Fūkeiron igo)*. Kuratorka Hiroko Tasaka pisała w katalogu, że istotą zgromadzonych prac jest analiza struktur władzy politycznej i ekonomicznej oraz sposobów jej manifestowania się w codziennym krajobrazie⁷. Wystawa stanowiła próbę odpowiedzi na pytanie, jakie znaczenie dla współczesnego odbiorcy ma dyskurs krajobrazowy i czy zawiera on w sobie potencjał pozwalający przemyśleć na nowo zależności między krajobrazem a władzą. Pomimo że część zaprezentowanych materiałów nie miała wiele wspólnego ze splotem sztuki i polityki, a ich twórcy posługiwali się różnymi metodami i technikami, to jednak wszystkich łączyło przekonanie, że można odsłonić to, co ukryte za zwyczajnymi pejzażami⁸.

Ekspozycja przygotowana przez Hiroko Tasakę została ułożona w odwrotnym porządku chronologicznym, dlatego zwiedzający zaczynają od obejrzenia najnowszych dokonań artystycznych, nawiązujących do teoretycznych propozycji Masao Matsudy, a dopiero na końcu docierają do źródeł, czyli oryginalnych publikacji z końca lat 60. ubiegłego wieku, filmów Nagisy Ōshimy (1932–2013), Kōjiego Wakamatsu (1936–2012), Masao Adachiego

no shimetsu pod zmienionym tytułem *Antyutopia (Yūtopia no hango)*. W tekście tym autor po raz pierwszy posłużył się określeniem „film krajobrazowy” (*fūkei eiga*) w odniesieniu do filmu Nagisy Ōshimy *Po wojnie tokijskiej (Tōkyō sensō sengo hiwa, 1970)*.

⁶ W 2000 roku zorganizowano w Japonii pierwszą retrospektywę filmów Masao Adachiego oraz przygotowano specjalny numer czasopisma „Eiga geijutsu” poświęcony teorii krajobrazu. Zredagował go Haruhiko Arai – reżyser i scenarzysta filmowy.

⁷ Cf. H. Tasaka, *After the Landscape Theory*, przeł. J. Junkerman, [w:] *After the Landscape Theory*, red. H. Tasaka, G. Hirasawa, N. Kurokawa, Tokyo 2023, s. 12. Wystawa *Fūkeiron* igo trwała od 11 sierpnia do 5 listopada 2023 roku.

⁸ *Ibidem*, s. 14.

(ur. 1939) oraz fotografii Takumy Nakahiry (1938–2015). Wystawa przypomina, że koncepcja Matsudy i jego współpracowników służyła pokazaniu tego, co pozornie niewidoczne, ale wszechobecne, czyli ingerencji władzy politycznej w tkankę życia codziennego, która przejawia się chociażby w pozornie niewinnych sposobach kontroli i dyscyplinowania ludzi w przestrzeni miejskiej (np. zasady ruchu ulicznego, wyznaczanie przejść dla pieszych i ścieżek rowerowych, stosowanie sygnalizacji świetlnej itd.).

Tytuł *Po teorii krajobrazu* wskazuje zarówno na następstwo czasowe, bezpośredni wpływ lub polemikę, jak i hołd złożony prekursorom. Keiko Sasaoka (ur. 1978) zaprezentowała 19 fotografii wykonanych w Parku Pokoju w Hirosimie. Jej zdjęcia są nieostre i niedoświetlone – na wzór prac Takumy Nakahiry – jak gdyby artystka chciała uchwycić to, co nieuchwytnie, utrwalić ślady po tym, co nieprzedstawialne. W tym celu stosowała kolaż, nakładała na siebie obrazy teraźniejszości i przeszłości. Z kolei w projektach wideo Maiko Endo (ur. 1981) i Toshiko Takashi (ur. 1940) przeważa perspektywa osobista – co wydaje się sprzeczne z pierwotnymi założeniami teorii Matsudy – ale dzięki temu dzieła obu autorek uświadamiają widzowi przesunięcie, jakie dokonało się w myśleniu o krajobrazie.

Spojrzenie z Zachodu

Wpływ teorii krajobrazu dostrzec można również poza Japonią. W amerykańskich ośrodkach akademickich organizowano panele dyskusyjne poświęcone filmom krajobrazowym (*fūkei eiga*), w paryskim oddziale Cinémathèque Française odbył się przegląd wszystkich filmów Masao Adachiego, a jedno z francuskich wydawnictw opublikowało wybór pism reżysera⁹. Zastanawiając się nad obecnością teorii krajobrazu (*fūkeiron*) we współczesnej praktyce artystycznej, zamierzam pokazać jej wpływ na przykładzie twórczości Érica Baudelaire’a – amerykańsko-francuskiego reżysera i artysty multimedialnego. Przedmiotem refleksji pragnę uczynić dwa filmy dokumentalne: *Anabaza. 27 lat bez obrazów (L’anabase de May et Fusako Shigenobu, Masao Adachi et 27 années sans images, 2011)* oraz *Znany jako dżihadysta (Also Known as Jihadi, 2017)*. Pierwszy z nich, na-

⁹ M. Adachi, *Le bus de la révolution passera bientôt près de chez toi: Écrits sur le cinéma, la guérilla et l’avant-garde (1963–2010)*, Paris 2012. W 2011 roku Philippe Grandrieux nakręcił dokument *Być może piękno umocniło naszą determinację: Masao Adachi (Il se peut que la beauté ait renforcé notre résolution – Masao Adachi, 2011)*. W 2016 roku w wiedeńskiej Albertinie otwarto wystawę *Provoke: Photography in Japan between Protest and Performance, 1960–1975*, na której zgromadzono zdjęcia Takumy Nakahiry i innych artystów związanych z magazynem „Provoke”.

kręcony w Bejrucie i Tokio, jest hołdem złożonym Masao Adachiemu, drugi – będący zapisem podróży z Europy na Bliski Wschód i z powrotem – to wizualna medytacja na temat źródeł przemocy i skutków terroryzmu jako narzędzi w walce z uciskiem.

W obu filmach Baudelaire'a pojawiają się nawiązania do *Seryjnego mordercy* (*Ryakushō: renzoku shasatsuma*, 1969) – dzieła będącego punktem wyjścia do teoretycznych rozważań o politycznej funkcji krajobrazu. Masao Adachi opowiedział w nim historię dziewiętnastoletniego zabójcy, który jesienią 1968 roku zastrzelił czterech mężczyzn. Japoński reżyser zrezygnował jednak z pokusy zrekonstruowania przebiegu tragicznych wydarzeń na rzecz pokazania pozornie przypadkowych krajobrazów – w istocie ujęć przedstawiających miejsca odwiedzane przez Norio Nagayamę podczas wędrówki z północnych krańców Japonii w stronę miast położonych w środkowej części kraju. Innym źródłem inspiracji był ostatni przed emigracją film Adachiego *Japońska Armia Czerwona – Ludowy Front Wyzwolenia Palestyny: Deklaracja wojny* (*Sekigun – PFLP: Sekai sensō sengen*, 1971), nakręcony we współpracy z Kōjim Wakamatsu w obozach dla uchodźców i bazach szkoleniowych bojowników palestyńskich. Obaj reżyserzy filmowali przedmieścia Bejrutu, zestawiali obrazy miejskie z fragmentami archiwalnych kronik filmowych, urywkami programów telewizyjnych oraz materiałów propagandowych. Ich celem było urzeczywistnienie idei kina jako narzędzia w walce rewolucyjnej, o którym to pomysłe postanowił opowiedzieć Baudelaire. Skupił się na życiu Adachiego na obczyźnie, jego politycznym zaangażowaniu, związkach ze skrajnie lewicowymi ugrupowaniami oraz powrocie do ojczyzny.

Anabaza, czyli droga tam i z powrotem

Posługując się w tytule swojego filmu greckim słowem *ανάβασις*, zaczerpniętym z *Wyprawy Cyrusa* Ksenofonta (ok. 430–355 p.n.e.), Baudelaire pragnął pokazać, że droga nigdy nie jest prosta, a wyruszając w podróż, nie wiemy, czy uda nam się dotrzeć do miejsca przeznaczenia ani czy możliwy będzie powrót do domu¹⁰. W takiej sytuacji pozostaje jedynie zaakceptować nierozstrzygalność, czyli pogodzić się z przygodnością życia, poczuciem zagubienia i niepewności. W tym sensie słowo *ανάβασις*, tłumaczone przez Zbigniewa Kubiaka jako 'droga w górę' lub 'w głąb ładu'¹¹, opisuje kondycję

¹⁰ W katalogu do wystawy *L'Anabase* Éric Baudelaire odniósł się nie tylko do Ksenofonta, lecz również do interpretacji jego dzieła dokonanej przez Alaina Badiou w ósmym rozdziale książki *Le Siècle* (Paris 2005).

¹¹ Z. Kubiak, *Literatura Greków i Rzymian*, Kraków 2013, s. 134.

współczesnego człowieka, narażonego na groźbę utraty poczucia bezpieczeństwa, konfrontację z przemocą oraz niekończącą się włóczęgę.

Ksenofont opisał wyprawę greckich najemników pod wodzą perskiego satrapy Cyrusa i ich powrót z Mezopotamii przez góryste tereny Azji Mniejszej ku brzegom Morza Czarnego. Po niespodziewanej śmierci wodza wyprawy jego podkomendni, pozbawieni celu i powodu do kontynuowania marszu w głąb obcego kraju, postanowili wrócić do ojczyzny. Wojownicy przeszli tam i z powrotem ponad sześć i pół tysiąca kilometrów (według obliczeń samego Ksenofonta). Po drodze grabili, mordowali i walczyli z napotkanymi plemionami. Po kilkunastu miesiącach wędrówki dotarli do brzegów Morza Czarnego¹². Z jednej strony anabazę można rozumieć jako „rozpad istniejącego porządku po tym, jak zmianie uległa sytuacja uczestników wyprawy, którzy z wojowników stali się pozbawionymi przywództwa ludźmi blakającymi się po wrogim terytorium”¹³, z drugiej – jako proces radykalnej transformacji.

Przykładem ilustrującym pozytywną przemianę może być sytuacja ludzi uwięzionych w jaskini i przykutych do skały, o których pisał Platon w siódmej księdze *Państwa*. W ich przypadku anabaza – bo takiego słowa użył grecki filozof – okazała się drogą prowadzącą do wolności. Wyjście na światło dzienne pozwoliło im zobaczyć rzeczy takimi, jakimi są w swej istocie. Ujmując to jeszcze inaczej: nawet jeśli anabaza jest „podróżą, po której wraca się do punktu wyjścia” – jak mówił Éric Baudelaire – to „ludzie biorący w niej udział ulegli przemianie pod wpływem tego doświadczenia” i zrozumieli, że miejsce pochodzenia nie będzie już takie samo¹⁴.

Krajobraz i władza – przestrzeń ujednoczona

Pomysł na realizację filmu zrodził się z rozmów prowadzonych przez Baudelaire’a z Masao Adachim oraz Mei Shigenobu, która mówiła o swojej matce Fusako – współzałożycielce Japońskiej Armii Czerwonej, poszukiwanej za działalność terrorystyczną¹⁵. Reżyser nie proponuje obiektywne-

¹² Cf. H. King, *Anabasis*, „October” 2012, t. 142, s. 121.

¹³ N. Mohaiemen, *All That is Certain Vanishes into Air: Tracing the Anabasis of the Japanese Red Army*, [w:] *Terrorism and the Arts*, red. J. Harris, New York 2021, s. 191.

¹⁴ Éric Baudelaire by Benoît Rossel, <http://bombmagazine.org/article/6242627/eric-baudelaire> (dostęp: 15.01.2025).

¹⁵ Fusako Shigenobu (ur. 1945) należała do skrajnie lewicowej Frakcji Czerwonej Armii (*Sekigun-ha*) i współtworzyła Japońską Czerwoną Armię (*Nihon Sekigun*). Po rozbiciu organizacji przez oddziały policji w 1971 roku wyjechała do Libanu, gdzie nawiązała współpracę z Frontem Wyzwolenia Palestyny. W 2000 roku została aresztowana po przylocie do ojczyzny, a następnie skazana na więzienie, z którego wyszła dopiero w 2022 roku. Jej córka Mei (imię

go spojrzenia w przeszłość; chodzi mu raczej o połączenie historii osobistej z polityczną, sportretowanie losów dwóch osób żyjących przez ćwierć wieku w ukryciu, uchwycenie związku między działalnością rewolucyjną a artystyczną. Baudelaire nie pokazuje zbyt często swoich rozmówców – słyszymy ich głosy, lecz nie widzimy twarzy. Zamiast nich na ekranie pojawia się sceneria, w której rozgrywała się historia ich życia. Nie chodzi o ilustracyjny charakter obrazów, lecz o ich rolę kontrapunktyczną, podkreślenie niezależności obrazu i ścieżki dźwiękowej. Zgodnie z przyjętymi założeniami podczas oglądania dokumentalnych zdjęć z „arabskiej wiosny”, czyli zapisu demonstracji zorganizowanych w Bejrucie w 2011 roku, słyszymy głos Adachiego, który opowiada o sytuacji politycznej w Japonii lat 60. W ten sposób Baudelaire wskazuje na połączenie dwóch płaszczyzn czasowych: splot przeszłości i teraźniejszości, dzięki któremu może zaakcentować, że przeszłość jest niedokończonym projektem.

Jeden z podstawowych tematów *Anabazy* to homogenizacja przestrzeni, czyli zamazanie różnicy między poszczególnymi miejscami. Widzowie nie mają pewności, czy nakręcone kamerą Super 8 ujęcia przedstawiają sceny rozgrywane się w Bejrucie, czy w Tokio. W obu miastach wiszą bowiem takie same reklamy, a płynne przejścia montażowe łączą boczne uliczki handlowe w Libanie i Japonii, dzięki czemu podobieństwa stają się jeszcze bardziej uderzające. Niedookreślony jest również czas powstania zdjęć, ponieważ ziarnisty obraz zaciera granicę między przeszłością a teraźniejszością. W efekcie współczesne ujęcia wyglądają jak materiały archiwalne (reżyser podkreśla podobieństwo poprzez paralelizmy w sposobach kadrowania lub sugestię ciągłości przestrzennej między kolejnymi ujęciami). W końcowych fragmentach filmu Masao Adachi mówi: „Kwestia bycia «tu» lub «gdzieś indziej» – w Japonii czy na Bliskim Wschodzie – wskazuje na różnicę jedynie w sensie geograficznym, lecz uważam, że istnieje tylko jedno «tutaj». Dokądkolwiek pójdziesz, zawsze jesteś «tutaj»¹⁶. Autorowi chodzi o poszukiwanie tego „tutaj”, ale „gdzieś indziej”. W ten sposób połączenie różnych miejsc i porządków czasowych podważa chronologię oraz logikę przyczynowo-skutkową i uświadamia nam nierozstrzygalność prawdy.

Ujawnienie struktur władzy tworzących homogeniczne krajobrazy jest kluczowym efektem zastosowania tej teorii, przeniesionej później na obszar współczesnej sztuki filmowej. Jeśli krajobraz zostaje ujednoczony – między

zapisywane w wariantcie angielskim jako May) urodziła się 1 marca 1973 roku i wychowywała w obozie dla uchodźców (jej ojciec był Palestyńczykiem).

¹⁶ Problem homogenizacji krajobrazu pojawił się już w zrealizowanej wcześniej instalacji *Site Displacement / Déplacement de site* (2007), w której Baudelaire zaprezentował serię 22 zdjęć wykonanych we francuskim mieście Clermont-Ferrand, zestawionych z podobnymi obrazami sfotografowanymi przez Anay Mann w Indiach.

innymi za sprawą przepływu ludzi, towarów i obrazów – to jednocześnie wytwarza nową podmiotowość, zdolną do urzeczywistnienia ukrytego potencjału radykalnej transformacji. Na podobne aspekty zwrócił uwagę Éric Baudelaire w rozmowie z Benoît Rosselem: „zastanawiam się, w jaki sposób fotografować krajobraz, żeby odsłonić ukryte w nim struktury polityczne. [...] Czy z historii Japońskiej Armii Czerwonej możemy wyciągnąć wnioski, które pomogą nam przemyśleć konflikt izraelsko-palestyński, zastanowić się nad strategiami oporu, walką zbrojną oraz rewolucyjną ideologią zmierzającą do obalenia istniejącego systemu?”¹⁷. Masao Adachi i Éric Baudelaire stawiają hipotezę, że przemoc na Bliskim Wschodzie jest pochodną krajobrazu, który otacza mieszkańców tego regionu.

Oddramatyzowanie wydarzeń poprzez skupienie się na scenach przedstawiających rozpadającą się miejską infrastrukturę, budynki przemysłowe i place budowy zestawione z opuszczonymi wiejskimi terenami pozwala wyeksponować rolę krajobrazów. Kadry są często rozmyte lub niestabilne – przypominają fotografie Takumy Nakahiry. Obrazy znikają niespodziewanie jak przebliski wspomnień, których nie potrafimy umiejscowić. Mei Shigenobu mówi o systemie władzy oraz strategii oporu, która przebija się zza tych obrazów. Od czasu do czasu pojawiają się fragmenty filmów nakręconych przez Adachiego w latach 60. lub materiały telewizyjne, które przypominają o realności wydarzeń historycznych. Zapożyczone obrazy łączą się z ujęciami przedstawiającymi masywy górskie lub ruiny zbombardowanych budynków. Za ich pomocą Baudelaire ilustruje wypowiedzi Adachiego, który mówi, że „stwarza nas to, co widzimy wokół siebie” – dlatego kamera nie jest skierowana na niego, lecz na krajobrazy.

Widzowie słuchają opowieści o początkach ruchu studenckiego, protestach przeciwko traktatowi ANPO, który gwarantował obecność wojsk amerykańskich i utrzymanie baz wojskowych na Okinawie, stopniowej radykalizacji różnych grup politycznych, związku sztuki z walką zbrojną, stosowaniu przemocy przez państwo, a wreszcie ucieczce z kraju i życiu na obczyźnie. Monolog Adachiego stanowi próbę namysłu nad niedokończonym projektem rewolucyjnym lat 60., w którym artysta dostrzegł pęknięcia i niespójności, a przede wszystkim wątpliwości etyczne dotyczące strategii polegającej na sianiu terroru, co ilustruje opowieść o zamachu na lotnisku w Tel Awiwie dokonanym przez członków Japońskiej Armii Czerwonej¹⁸.

¹⁷ *Éric Baudelaire by Benoît Rossel..., ed. cit.*

¹⁸ 30 maja 1972 roku trzech członków Japońskiej Armii Czerwonej wysiadło na lotnisku w Tel Awiwie z samolotu Air France i rozpoczęło ostrzał z broni przemyczonej w futerałach instrumentów muzycznych. W strzelaninie zginęło 26 osób, głównie pasażerów samolotu lecącego z Portoryko (kilkadziesiąt innych osób odniosło rany). Jeden ze sprawców przeżył zamach i został skazany na wieloletnie więzienie.

Opowieściom o tymczasowości życia na uchodźstwie, braku poczucia przynależności i deterytorializacji towarzyszą obrazy anonimowych miejsc, które – mimo iż leżą na kilku kontynentach – w niepokojący sposób są do siebie podobne, przypominają nie-miejsca, czyli przestrzenie przejściowe. Baudelaire pokazuje, że ruch uliczny w wielkich miastach wygląda zawsze tak samo, podobnie jak place budowy, wieżowce stojące przy głównych ulicach handlowych Tokio i Bejrutu czy neony reklamowe wielkich koncernów spożywczych i samochodowych, zmieniające charakter miejskiego krajobrazu, poddanego procesowi homogenizacji. Baudelaire nie proponuje narracji mającej scalić rozproszone fragmenty, wypełnić luki i powiązać różne płaszczyzny czasowe; wręcz przeciwnie – pokazuje proces wymazywania przeszłości i usuwania śladów osobistej historii po to, by ukryć prawdziwe pochodzenie obrazów¹⁹.

Krajobrazy przemocy

Znany jako dżihadysta (Also Known as Jihadi, 2017) – drugi film krajobrazowy Érica Baudelaire’a – powstał jako część projektu *Après (Po)*, w którym artysta skupił się na skutkach tragicznych wydarzeń, do jakich doszło dwa lata wcześniej w stolicy Francji²⁰. Całość projektu wraz z towarzyszącymi pokazami filmu *Znany jako zabójca* Adachiego można było zobaczyć najpierw w Centre Pompidou we wrześniu 2017 roku – jako prolegomenę do dyskusji nad irracjonalnością przemocy – a następnie podczas wernisażu *Powidoki* w Galerie Barbara Wien w Berlinie w 2019 roku.

„*Après* dotyczy czasu teraźniejszego – pisał Baudelaire w katalogu wystawy – który jest doświadczony jako splot tego wszystkiego, co następuje «po»: po wydarzeniu, po katastrofie, po utracie pewności”²¹. Po zamachach terrorystycznych z 13 listopada 2015 roku w Paryżu i Saint-Denis reżyser czuł potrzebę znalezienia formy pozwalającej wyrazić to, co niepojęte, zmierzyć się z problemem, dla którego nie znalazł wytłumaczenia, zastanowić się nad przyczynami narastającej przemocy przy założeniu, że namysł nad

¹⁹ Życie bez obrazów, o czym mówi podtytuł filmu, to odniesienie do utraconych obrazów: prywatnego archiwum Adachiego, które uległo zniszczeniu w czasie bombardowania Bejrutu w 1982 roku, jak i rodzinnych zdjęć Fusako i Mei Shigenobu, które spłonęły w pożarze ich domu.

²⁰ Wyraz *après* w tytule instalacji Baudelaire’a wskazuje nie tyle na następstwo czasowe, co raczej na bezpośredni związek, czyli konieczność przemyślenia na nowo kwestii zaszygnalizowanych przez Masao Matsudę i Masao Adachiego.

²¹ Wypowiedź Baudelaire’a pochodzi ze wstępu do katalogu *Après* (Éditions du Centre Pompidou, Paris 2017).

nią nie prowadzi do usprawiedliwienia terroru²². Baudelaire zadaje sobie (i odbiorcom) pytanie, jak pokazać to, co nieprzedstawialne, czyli opowiedzieć o zbrodni bez pokazywania jej sprawcy, jedynie za pomocą obrazów miejsc oraz obszernych cytatów z protokołów sądowych, zderzonych z dźwiękowymi pejzażami. Sięgając do zapisów z przesłuchań, raportów z inwigilacji i zeznań świadków, Baudelaire nakręcił film na temat funkcjonowania wymiaru sprawiedliwości – instytucja prawa stała się krajobrazem. „Celem nie jest jednak dotarcie do prawdy, ponieważ nie ma jej w tej opowieści – chodzi jedynie o ustanowienie ramy poznawczej, pozwalającej na zrozumienie tego, co niezrozumiałe i czego, być może, zrozumieć wcale nie chcemy” – tłumaczy Baudelaire w katalogu do wystawy²³.

Znany jako dżihadysta to historia młodego Francuza arabskiego pochodzenia, Abdela Aziza Mekki, który rezygnuje z nisko płatnej pracy dostawcy i wyjeżdża na Bliski Wschód, by w szeregach Państwa Islamskiego walczyć z reżimem Baszszara Al-Asada. Kamera powtarza jego drogę z Francji do Syrii, przez Turcję, Hiszpanię i Algierię. Podobnie jak Masao Adachi w *Seryjnym mordercy*, Baudelaire oparł się pokusie stworzenia biograficznej opowieści o życiu terrorysty; zamiast tego sporządził mapę jego wędrówek i podążał śladem swojego bohatera, dzięki czemu zrekonstruował historię za pomocą serii obrazów. Stworzył opowieść o człowieku, który wyruszył w podróż z nadzieją na bohaterską i męczeńską śmierć, lecz wrócił pozbawiony złudzeń i rozgoryczony.

Patrząc na niewyróżniające się niczym szczególnym miejsca, reżyser nie szukał w nich ukrytego znaczenia ani nie wierzył w dotarcie do prawdy o człowieku, ponieważ uważał, że twórczość artystyczna przypomina pracę geodety z powieści Franza Kafki, który pragnie dokonać pomiarów niematerialnego zamku, czyli opisać niewidzialne struktury władzy i nadać życiu pewien porządek²⁴. Wychodząc z takiego założenia, artysta nie manipuluje zarejestrowanymi obrazami, nie posługuje się komentarzem spoza kadru ani nie korzysta ze strategii performatywnego odtworzenia, po którą

²² Éric Baudelaire w eseju *Cinema of the Invisible*, zamieszczonym w tomie *Politics of Memory: Documentary and Archive* (red. M. Scottini, E. Galasso, Berlin 2015, s. 143), podkreśla, że jednym z głównych tematów jego twórczości jest kwestia terroryzmu, co widać zarówno w omawianych przeze mnie filmach, jak i w innych projektach artystycznych, chociażby w pokazywanej w Kassel (2015) i Berlinie (2016) instalacji *Fraemwrok, Famrwrok, Frmwraoek*, złożonej z wykresów i tabel pochodzących z ponad stu artykułów naukowych na temat terroryzmu, które artysta zeskanował i wydrukował na tapecie o łącznej długości 144 m, by pokazać, w jaki sposób nauki społeczne tłumaczą zjawisko terroryzmu.

²³ Wypowiedź Baudelaire'a pochodzi ze wstępu do katalogu wystawy *Après*.

²⁴ A. Gritz, *Empathy and Contradictions, Eric Baudelaire in conversation with Anna Gritz*, „Mousse” 2017, nr 57, <https://www.moussemagazine.it/magazine/eric-baudelaire-anna-gritz-2017/> (dostęp: 15.01.2025).

sięgali Joshua Oppenheimer czy Rithy Panh, opowiadający o zbrodniach ludobójstwa. Pragnie jedynie zadać pytanie: „w jaki sposób prawo lub film dokumentalny mogą wytwarzać wiedzę i dlaczego zawodzą?”²⁵.

Baudelaire, podobnie jak Adachi, filmuje kamerą z ręki miejsca pozornie nieistotne, które związane są z życiem bohatera: boczne uliczki, boisko do piłki nożnej, tanie hotele, plaże oraz infrastrukturę miejską (przewody telefoniczne, linie wysokiego napięcia, flagi będące symbolami państw, po których podróżuje). Krajobrazy nie są tu wyłącznie scenerią dla działań podejmowanych przez ludzi, lecz mają sprawczość niezależną od człowieka, wydają się ważniejsze od niego samego. Film nie jest opowieścią o tym, jak młody człowiek został dżihadystą, lecz o śladach pozostawionych przez niego podczas wędrówki na Bliski Wschód, o miejscach związanych z jego życiem: szpitalu w Vitry, w którym przyszedł na świat, osiedlu, na którym się wychowywał, oraz szkole podstawowej, w której uczył się i zawarł pierwsze przyjaźnie.

Film rozpoczyna się od panoramy Doliny Marny – departamentu w południowo-wschodniej części aglomeracji paryskiej. Kamera, pokazująca tereny przemysłowe i blokowisko, sugeruje, że miejski krajobraz jest źródłem alienacji. Dzielnice robotnicze w miastach francuskich są „krajobrazami bez właściwości, dziedzictwem nie do rozszyfrowania” – stwierdza reżyser²⁶. Można powiedzieć, że modernistyczne utopie pierwszej połowy XX wieku przekształciły się w swoje przeciwieństwo – miejskie getta. W założeniu Le Corbusiera chodziło o stworzenie przestrzeni do życia w harmonijnej wspólnocie, lecz zamiast tego powstały olbrzymie budynki mieszkalne, które stały się symbolem degradacji przestrzeni i rozkwitu przestępczości. Tak rozumiana architektura służy władzy politycznej, gdyż narzuca określony porządek i organizuje życie całego społeczeństwa, kontroluje wszystkie jego aspekty²⁷.

Baudelaire konsekwentnie przekonuje, że teoria krajobrazu jest skuteczniejsza jako narzędzie zadawania pytań aniżeli udzielania odpowiedzi – jej cel stanowi wydobycie politycznego i społecznego znaczenia obrazów. Reżyser mówi o dwóch rodzajach krajobrazów: geograficznym, czyli zarejestrowanym przez kamerę, oraz sądowym, który wyłania się z dokumentów procesowych i akt policyjnych, dostarczających częściowej wiedzy na temat

²⁵ E. Balsom, *The Reality-Based Community*, „E-flux Journal” 2017, nr 83, <https://www.e-flux.com/journal/83/142332/the-reality-based-community> (dostęp: 15.01.2025).

²⁶ X. Wrona, É. Baudelaire, M. Lista, *A pour Architecture / A for Architecture*, [w:] *Après...*, ed. cit.

²⁷ *Ibidem*. Autorzy odwołują się do eseju Georges’a Bataille’a *Architecture* („Documents” 1929, t. 1, nr 2, s. 117), w którym francuski filozof pisał, że architektura jest odzwierciedleniem władzy politycznej.

źródła przemocy²⁸. Pierwszy z nich doprowadził do politycznej radykalizacji młodego człowieka – stał się źródłem ucisku, drugi opowiada historię wytworzoną przez narzędzia służące inwigilacji²⁹.

O filmie *Znany jako dżihadysta* Baudelaire mówi jako o remake'u *Seryjnego mordercy*, ponieważ powtarza on strategię polegającą na filmowaniu nie tyle dramatycznych wydarzeń, ile krajobrazów, które bohater widział w czasie podróży tam i z powrotem. Oba omawiane przeze mnie dzieła Baudelaire'a opowiadają o wędrówce po obcej ziemi, utracie punktów odniesienia oraz pragnieniu powrotu do domu; zadają pytania o to, co niepojęte, a co dotyczy zbrodni i działalności terrorystycznej – i żaden nie udziela prostych odpowiedzi. Reżyser przypomina, że anabaza nie jest wyprawą w sensie geograficznym, lecz podróżą ideologiczną, opisem zmiany, która zachodzi wewnątrz człowieka, poszukiwaniem odpowiedzi na pytania egzystencjalne w obliczu rozpadu dotychczasowych porządków społecznego i politycznego. Baudelaire mówi: „Uważam, że naszym moralnym obowiązkiem jest zastanowienie się, dlaczego człowiek zabija drugiego człowieka, co się stało ze społeczeństwem, w którym rośnie liczba aktów przemocy?”³⁰.

Podsumowanie

O ile Masao Matsuda podkreślał, że namysł nad krajobrazem jest równoznaczny z dyskursem na temat władzy (*kenryokuron*), o tyle Éric Baudelaire z japońskiej teorii na plan pierwszy wysuwa „jej zdolność do formułowania pytań na temat społecznych i politycznych kontekstów miejsca, a zarazem badania związków zachodzących między tymi kontekstami a procesem alienacji, który prowadzi jednostki do przemocy”³¹. W opinii reżysera *Anabazy* filmy krajobrazowe uczą nas, jak patrzeć na otaczający świat, aby zobaczyć jego ideologiczny wymiar, uchwycić zależność między zarządzaniem przestrzenią a kapitalistycznymi stosunkami władzy oraz zrozumieć, że transformacja przestrzeni łączy się z opresyjnym systemem politycznym i porządkiem narzuconym przez instytucje państwowe.

We współczesnej refleksji teoretycznej badacze coraz częściej patrzą na krajobraz jako narzędzie ucisku, służące dyscyplinowaniu, segregacji, kon-

²⁸ A. Gritz, *op. cit.*

²⁹ Polityczny kontekst krajobrazu odgrywał ważną rolę już we wczesnych projektach Baudelaire'a, o czym świadczy instalacja *Państwa wyobrażone* (*États imaginés*, 2004–2005), złożona z fotografii wykonanych przez reżysera w Abchazji – na spornym terytorium utworzonym na terenach dawnego ZSRR, które wcześniej należało do Gruzji.

³⁰ A. Gritz, *op. cit.*

³¹ *Ibidem.*

troli oraz kształtowaniu hierarchii społecznych. Z drugiej strony zwracają uwagę na fakt, że w krajobrazie zawarty jest wyrotowy potencjał, wskazujący na linię ujścia, czyli możliwość podważenia hegemonii oraz wypracowania strategii oporu (demonstracje, marsze)³². Filmy krajobrazowe nie opowiadają wszak o rewolucji jako dramatycznym zerwaniu z istniejącym porządkiem; dotyczą jedynie radykalnych koncepcji intelektualnych, które poprzedzają czyny tego rodzaju. Japońska teoria krajobrazu nie zajmuje się spektaklami przemocy, lecz analizą czynników warunkujących jej występowanie oraz refleksją nad represyjnymi działaniami podejmowanymi przez instytucje państwowe³³.

BIBLIOGRAFIA

- Adachi M., *Le bus de la révolution passera bientôt près de chez toi: Écrits sur le cinéma, la guérilla et l'avant-garde (1963–2010)*, Paris 2012.
- Adachi M., Sharp J., *Midnight Eye Interview*, 2007, <http://www.midnighteye.com/interviews/masao-adachi> (dostęp: 15.01.2025).
- Après* [katalog], Éditions du Centre Pompidou, Paris 2017.
- Badiou A., *Le Siècle*, Paris 2005.
- Balsom E., *The Reality-Based Community*, „E-flux Journal” 2017, nr 83, <https://www.e-flux.com/journal/83/142332/the-reality-based-community> (dostęp: 15.01.2025).
- Bataille G., *Architecture*, „Documents” 1929, t. 1, nr 2.
- Baudelaire É., *Cinema of the Invisible*, [w:] *Politics of Memory: Documentary and Archive*, red. M. Scottini, E. Galasso, Berlin 2015.
- Éric Baudelaire by Benoît Rossel*, <http://bombmagazine.org/article/6242627/eric-baudelaire> (dostęp: 15.01.2025).
- Furuhata Y., *Cinema of Actuality: Japanese Avant-garde Filmmaking in the Season of Image Politics*, Durham 2013.
- Gritz A., *Empathy and Contradictions, Eric Baudelaire in conversation with Anna Gritz*, „Mousse” 2017, nr 57, <https://www.moussemagazine.it/magazine/eric-baudelaire-anna-gritz-2017/> (dostęp: 15.01.2025).
- King H., *Anabasis*, „October” 2012, t. 142.
- Kubiak Z., *Literatura Greków i Rzymian*, Kraków 2013.
- Loska K., *Japońska teoria krajobrazu (fūkeiron) jako narzędzie krytyki politycznej*, „Załącznik Kulturoznawczy” 2025, nr 12, s. 141–156.
- Matsuda M., *City as Landscape*, przeł. Y. Sakuramoto, https://www.aub.edu.lb/art_galleries/Documents/Matsuda-City-as-Landscape.pdf (dostęp: 15.01.2025).
- Matsuda M., *Fūkei no shimetsu*, Tokio 2013.

³² Cf. H.P.M. Winchester, L. Kong, K. Dunn, *Landscapes. Ways of Imagining the World*, London 2013.

³³ Cf. Y. Furuhata, *Cinema of Actuality: Japanese Avant-garde Filmmaking in the Season of Image Politics*, Durham 2013, s. 139.

- Matsuda M., *Why Landscape War?*, <https://www.e-flux.com/notes/529039/why-landscape-war> (dostęp: 15.01.2025).
- Mitchell W.J.T., *Introduction*, [w:] *Landscape and Power*, red. *idem*, Chicago 2002.
- Mohaiemen N., *All That is Certain Vanishes into Air: Tracing the Anabasis of the Japanese Red Army*, [w:] *Terrorism and the Arts*, red. J. Harris, New York 2021.
- Tasaka H., *After the Landscape Theory*, przeł. J. Junkerman, [w:] *After the Landscape Theory*, red. H. Tasaka, G. Hirasawa, N. Kurokawa, Tokyo 2023.
- Winchester H.P.M., Kong L., Dunn K., *Landscapes. Ways of Imagining the World*, London 2013.
- Wrona X., Baudelaire É., Lista M., *A pour Architecture / A for Architecture*, [w:] *Après* [katalog], Éditions du Centre Pompidou, Paris 2017.

Krzysztof Loska – profesor zwyczajny w Instytucie Sztuk Audiowizualnych Uniwersytetu Jagiellońskiego, prodziekan Wydziału Zarządzania i Komunikacji Społecznej, przewodniczący Komitetu Nauk o Sztuce PAN, członek Rady Doskonałości Naukowej, prezes krakowskiego oddziału Polskiego Towarzystwa Badań nad Filmem i Mediami, redaktor naczelny serii „Horyzonty Kina” wydawanej przez Universitas. Prowadzi badania z zakresu historii kina ze szczególnym uwzględnieniem kinematografii azjatyckich, postkolonializmu i kulturowych uwarunkowań tekstów filmowych. Kierownik czterech projektów badawczych finansowanych ze środków KBN, MNiSW i NCN. Autor 170 artykułów naukowych oraz 13 monografii, m.in. pozycji: *Dziedzictwo McLuhana – między nowoczesnością a ponowoczesnością* (2001), *Hitchcock: autor wśród gatunków* (2002), *David Cronenberg: rozpad ciała, rozpad gatunku* (2003, wspólnie z Andrzejem Pitrussem), *Tożsamość i media. O filmach Atoma Egoyana* (2006), *Poetyka filmu japońskiego* (2009), *Kenji Mizoguchiego i wyobraźnia melodramatyczna* (2012), *Nowy film japoński* (2013), *Mistrzowie kina japońskiego* (2015), *Postkolonialna Europa: etnoobrazy współczesnego kina* (2016), *W cieniu Imperium Wschodzącego Słońca* (2022). ORCID: 0000-0003-4078-798X. Adres e-mail: <krzysztof.loska@uj.edu.pl>.

Krzysztof Loska – Professor of Human Sciences, Vice-Dean of the Faculty of Management and Social Communication at the Jagiellonian University in Kraków. He is co-founder of the Polish Society for Film and Media Studies. He is President of The Study of Art Committee at the Polish Academy of Sciences. He has written 170 papers and dissertations on media, popular culture, postcolonialism, and Asian cinema published in many journals and collective works. He has supervised several research projects funded by the Ministry of Science and Higher Education, and National Science Centre. He has published 13 books (in Polish), including: *McLuhan's Legacy. Between Modern and Postmodern* (2001), *Poetics of Japanese Cinema* (2009), *Kenji Mizoguchi and the Melodramatic Imagination* (2011), *New Japanese Cinema* (2013), *Masters of Japanese Film* (2015) and *Postcolonial Europe: Ethnoscapes of Contemporary Cinema* (2016) and *In the Shadow of the Empire of the Rising Sun* (2022). ORCID: 0000-0003-4078-798X. E-mail address: <krzysztof.loska@uj.edu.pl>.

Pamięć miasta. Filmowy palimpsest Patricka Keillera

ABSTRACT. Artur Piskorz, *Pamięć miasta. Filmowy palimpsest Patricka Keillera* [Memory of the City. Patrick Keiller's Film Palimpsest]. „Przestrzenie Teorii” 43. Poznań 2025, Adam Mickiewicz University Press, pp. 31–56. ISSN 1644-6763. <https://doi.org/10.14746/pt.2025.43.2>.

Patrick Keiller, in his essay entitled *The Poetic Experience of Townscape and Landscape*, notes that the “desire to transform the world is not uncommon, and there are a number of ways of fulfilling it. One of these is by adopting a certain subjectivity, aggressive or passive, deliberately sought or simply the result of a mood, which alters experience of the world, and so transforms it”. For the British director, the way to transform the world is filmmaking. The English landscapes shown in his films, and especially urban areas, are dazzling with the almost complete absence of human figures. The (a)synchrony of image and sound shapes a kind of “third dimension” in the viewer’s mind, a kind of “space in between”. This, in turn, becomes a mental landscape structured by the logic of associations and understatements that can be read like a palimpsest. The article focuses on this way of reading urban space, using the example of the film *London*.

KEYWORDS: Patrick Keiller, landscape, palimpsest, London, wandering

Patrick Keiller, z wykształcenia architekt, jest nie tylko twórcą filmowym, lecz także eseistą, wykładowcą akademickim oraz autorem artystycznych instalacji¹. Jego dorobek obejmuje dziewięć filmów, przyciągających uwagę zwłaszcza oryginalnym sposobem łączenia obrazu i dźwięku oraz rygorystycznym przestrzeganiem zaledwie kilku formalnych zasad. W swoich najbardziej znanych obrazach: *London* (1994), *Robinson in Space* (1997) oraz *Robinson in Ruins* (2010) Keiller, wykorzystując statyczne ujęcia, niespieszny montaż oraz spowolniony ruch wewnątrzkadrowy, podejmuje tematykę związaną z krajobrazem, architekturą oraz ich oddziaływaniem na człowieka. Obiektyw kamery skupia się na przestrzeni, a ścieżkę dźwiękową wypełniają naturalne odgłosy tła bądź muzyka klasyczna. Całość spaja zaś płynący zza kadru monolog narratora zdającego relację z serii pieszych

¹ W marcu 2012 roku w Tate Modern w Londynie otwarto wystawę The Robinson Institute. W opisie można przeczytać m.in., że „Robinson Institute to wystawa szukająca przyczyn obecnego kryzysu gospodarczego. W ramach Robinson Institute obrazy pomników oraz charakterystycznych miejsc angielskiego krajobrazu wykorzystywane są do zilustrowania rozwoju kapitalizmu”. *Vide* <https://www.tate.org.uk/whats-on/tate-britain/patrick-keiller-robinson-institute> (dostęp: 10.02.2025).

wycieczek po Anglii, odbywanych wraz z przyjacielem Robinsonem. W ten sposób Brytyczki buduje efekt wizualnego ambientu.

Żadna z postaci nie pojawia się na ekranie. Ich peregrynacjom w fizycznej przestrzeni towarzyszy komentarz przypominający intelektualną wycieczkę po obszarach ornamentowanych cytatami i sentencjami, odautorskimi komentarzami, zaskakującymi odwołaniami i (auto)refleksjami. Bohaterowie rozpoczynają swą wędrówkę w stolicy Zjednoczonego Królestwa, stopniowo kierują się ku jej przedmieściom i dalej – ku angielskiej prowincji. W *London* narrator kreśli wielowątkowy kontekst historyczno-społeczno-polityczny, z którego wyłania się kalejdoskopowy wizerunek metropolii przytłoczonej ciężarem wielowiekowej historii i tradycji. Zrealizowany trzy lata później sequel *Robinson in Space* relacjonuje wyprawę dwójki przyjaciół poza obszar Londynu. Mistrzowska, a chwilami wręcz hipnotyzująca interpretacja monologu narratora w wykonaniu Paula Scofielda dodaje obu filmom szczególnej wyjątkowości. W trzecim filmie z serii, *Robinson in Ruins*, obszary zurbanizowane zostają zastąpione przez wiejskie drogi i bezdroża. Szerokoekranowy format obrazu uzupełnia ścieżka dźwiękowa eksponująca naturalne odgłosy przyrody, zaś Scofielda w roli narratora zastępuje Vanessa Redgrave.

W swoich filmach Keiller uzyskuje efekt wyobcowania dzięki specyficznemu sposobowi ustawienia kamery oraz nieoczywistemu wyborowi lokacji. Reżyser stroni od stereotypu, co widać zwłaszcza w przypadku pierwszego z przywołanych filmów. W *London* oko kamery zdaje się beznamiętnie spoglądać na brytyjską stolicę, kadry unikają wystylizowanej symetrii, początkowej malowniczości czy wystudiowanego artyzmu. Poczucie izolacji intensyfikuje niemal całkowity brak ludzkich postaci, których funkcja została sprowadzona do roli ornamentu. Sprawia to, że uwaga odbiorcy koncentruje się przede wszystkim na krajobrazie i jego detalach (il. 1).

Jeff Malpas i Keith Jacobs trafnie dodają, że w „tych trzech filmach nie ma aktorów, scenografii ani dialogów; żadnych typowych filmowych chwytów. Keiller unika ruchu kamery: żadnych ujęć z wózka, panoram czy najazdów; żadnych zbliżeń. Montaż przypomina filmy dokumentalne [...]”². Opis ten koresponduje z uwagami reżysera, który w eseju *The Poetic Experience of Townscape and Landscape* pisze:

pragnienie przekształcenia świata nie jest czymś niezwykłym, a jego spełnienie jest możliwe na wiele sposobów. Jednym z nich jest przyjęcie subiektywnego spojrzenia, agresywnego lub pasywnego, wypracowanego bądź wynikającego z nastroju chwili, który zmieniając doświadczenie świata, tym samym go przekształca³.

² J. Malpas, K. Jacobs, *Place, space, and capital: The landscapes of Patrick Keiller*, „Environment and Planning D: Society and Space” 2016, t. 34, nr 6, s. 3.

³ P. Keiller, *The View from the Train*, London 2014, s. 9.

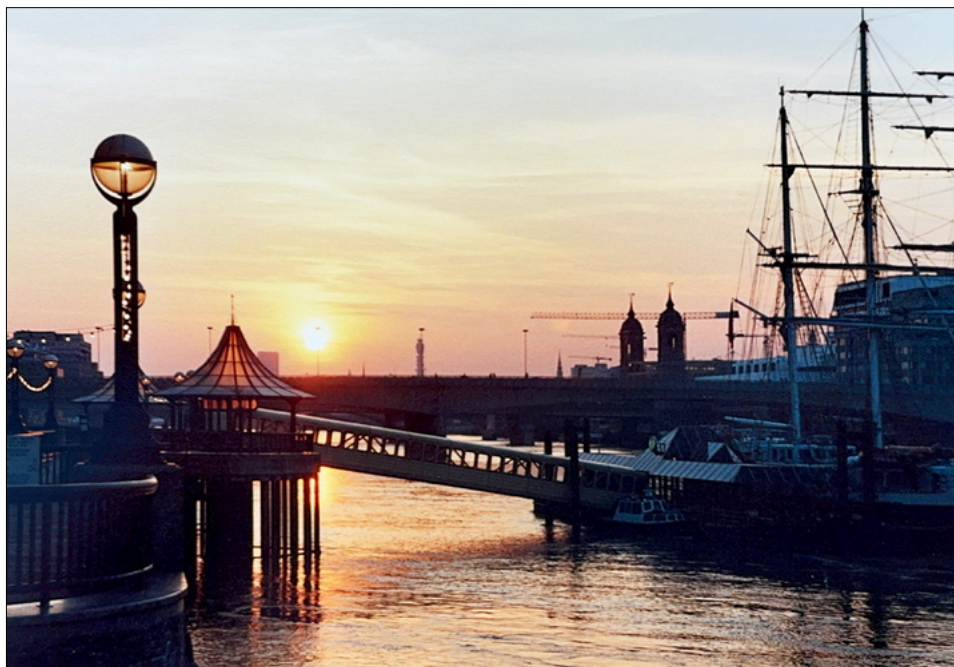


Il. 1

Przyjęcie wspomnianego spojrzenia staje się możliwe dzięki spoglądaniu przez obiektyw kamery. Przy czym zjawisko „przekształcania świata” zachodzi nie tylko na ekranie; dzięki filmowemu doświadczeniu może ono dokonać się również w umyśle odbiorcy.

Według Keillera efekt obcości przestrzeni związany jest z tym, iż pewne miejsca charakteryzuje swoista potencjalność zdarzeń – zarówno tych, które wydarzyły się w przeszłości, jak i przyszłych. Te zaś mogą być postrzegane jako konstytuujące współczesne mity posiadające własną historię, którą można przekształcić w narrację „łączącą nieruchome obrazy bądź stanowiącą

scenerię dla filmu w taki sam sposób, w jaki lokacje stanowią tło akcji w innych filmach. Celem staje się przedstawienie miejsca jako pewnego rodzaju historycznego palimpsestu i/lub jego odpowiednika, jako ekspozycji stanu umysłu⁴, co z kolei subiektywizuje perspektywę spojrzenia, intensyfikując „niczym *Stimmung* odczuwanie miejsca”⁵ (il. 2).



Il. 2

Zarysowana w ten sposób perspektywa zakreśla horyzont poniższych uwag. Koncentrują się one na pierwszej części filmowej trylogii (*London*), tematycznie i formalnie wpisującej się w paradygmat miasta-jako-palimpsestu. *Robinson in Space* oraz *Robinson in Ruins* nie tyle wymykają się tej perspektywie, co raczej ją modyfikują, wykraczając poza przyjęte ramy niniejszego wywodu. Punktem wyjścia jest opis sposobu kreowania przez Keillera przestrzeni jako palimpsestu, a następnie rekonstrukcja (potencjalnego) efektu, jaki wywiera on na odbiorcy, intensyfikując jego „odczuwanie miejsca”. Ostatnia część artykułu stanowi zapis procesu tworzenia przez odbiorcę paralelnego palimpsestu w reakcji na doświadczenie filmowej lektury. Kolejno następujące po sobie ujęcia mają bowiem potencjał

⁴ *Ibidem*, s. 11.

⁵ *Ibidem*, s. 10.

uruchamiania ciągu skojarzeń umożliwiającą rekonstrukcję „pamięci miejsca”⁶ będącego pożywką dla „swobodnych gier wyobraźni lub powrotu wypartych znaczeń”⁷.

Palimpsest

Palimpsest, jako materiał piśmienny (zazwyczaj pergamin) poddany swoistemu recyklingowi, jest efektem wielowiekowej tradycji, która polegała na usunięciu z niego tekstu pierwotnego, co dawało możliwość jego ponownego wykorzystania. Palimpsest może być także rozumiany jako nośny trop interpretacyjny. W tym przypadku można mówić o procesie tworzenia nowych tekstów na kanwie tych już istniejących, o nakładaniu kolejnych warstw znaczeń i odniesień. Andreas Huyssen przypomina, że literacki rodowód palimpsestu oraz jego związek z piśmiennictwem nie stoją na przeszkodzie, aby wykorzystywać go do „omawiania konfiguracji przestrzeni miejskich i ich rozwoju w czasie, bez prostego przekształcania architektury i miasta w tekst. Czytanie miasta Berlina lub nowojorskiego Times Square jako palimpsestu nie oznacza zanegowania materialności istniejących budynków”⁸ (il. 3).

Zatem miasta i wypełniające je budynki mogą być postrzegane i czytane niczym palimpsesty przestrzeni. Miejska wyobraźnia lokuje w jednym miejscu wspomnienie o tym, co było tam wcześniej, bądź domaga się jakiejś alternatywy dla tego, co jest, gdyż „silne znaki obecnej przestrzeni łączą się w wyobraźni ze śladami przeszłości, wymazaniami, stratami i heterotopiami”⁹. Czytanie przestrzeni miasta staje się czytaniem palimpsestu, w efekcie czego, jak ujmuje to Gérard Genette, rodzi się sztuka „tworzenia czegoś nowego z czegoś starego”, mająca tę zaletę, iż „wytwarza przedmioty bardziej złożone i bardziej wyrafinowane od przedmiotów «zrobionych umyślnie»: na dawną strukturę nakłada się i splata z nią nowa funkcja, a dysonans powstający z tego zetknięcia dwóch współobecnych elementów nadaje szczególny smak całości”¹⁰.

⁶ I. Kowalczyk, *Podróż do przeszłości. Interpretacje najnowszej historii w polskiej sztuce krytycznej*, Warszawa 2010, s. 30.

⁷ A. Assmann, *Przestrzenie pamięci. Formy i przemiany pamięci kulturowej*, [w:] *Pamięć zbiorowa i kulturowa. Współczesna perspektywa niemiecka*, red. M. Saryusz-Wolska, Kraków 2009, s. 114.

⁸ A. Huyssen, *Present Pasts. Urban Palimpsests and the Politics of Memory*, Stanford 2003, s. 7.

⁹ *Ibidem.*

¹⁰ E. Dutka, „Za, a nawet przeciw” czyli parę uwag i pytań o palimpsestowość miejsc i przestrzeni, [w:] *Palimpsest. Miejsca i przestrzenie*, red. A. Gomółka, A. Szawerna-Dyrzka, Katowice 2018, s. 18.



Il. 3

Powstałe w taki sposób „coś nowego” poszerza konteksty dyskursu, stając się swego rodzaju „interpretacyjnym wytrychem” otwierającym kolejne obszary refleksji nad pejzażem. Dlatego czasami „łatwiej byłoby powiedzieć, czym palimpsest nie jest, niż czym jest”¹¹. Za jego pomocą „określane są artefakty, ale i charakteryzowana bywa przestrzeń fizykalna, odnosi się on zarówno do terminu literackiego, jak i do dyskursu, jest przedmiotem badań lub narzędziem metodologicznym”¹². Z upływem czasu we „współczesnych naukach społecznych i humanistycznych stał się palimpsest często eksplotowaną metaforą, pozwalającą zobrazować wielowarstwowość i wieloznaczność języka, sztuki, kultury, historii czy pamięci”¹³. Stąd też, jak zauważa Rafał Koschany, palimpsest właśnie jako metafora na stałe zagościł w refleksji nad miastem i – szerzej – pejzażem, stając się poręcznym narzędziem (zwłaszcza w ujęciu strukturalno-semiotycznym) wykorzystywanym do badania i rozumienia miasta¹⁴. W efekcie każdy „czyta” miasto i przestrzeń w zindywidualizowany sposób, multiplikując interpretacje.

Subiektywne (od)czytanie przestrzeni nie zmienia faktu, że pozostaje w nią wpisana pewna

logika (i polityka) usytuowania pamięci kulturowej i zbiorowej. Obejmuje ona zarówno materialne artefakty (tablice i pomniki upamiętniające wydarzenia, ludzi i coraz częściej zwierzęta, muzea, architekturę, nekropolie, murale), jak i to, co nie istnieje już w wymiarze materialnym – pustki, wyrwy, luki, ruiny, pozostawiające niekiedy ślady nieobecnej przeszłości, a wreszcie także to, co mieści się w sferze performatyki, a więc działań – inscenizacje historyczne, rytuały pamięci, indywidualne akcje i zbiorowe ceremonie¹⁵.

Zatem palimpsest jako idea i narzędzie opisu mieni się wielością odcieni, które można w tym miejscu jedynie zasygnalizować, nie podejmując próby choćby pobieżnego przeglądu literatury przedmiotu odwołującej się do wykorzystania tego pojęcia w dyskursie krytycznym. Definitywna nieostrość pojęcia poszerza obszar możliwości interpretacyjnych. Intencjonalności, będącej immanentną cechą twórczości Patricka Keillera, przyświeca także idea:

zrozumienie miast i architektury – oraz komunikowanie tego zrozumienia – oznacza opowiadanie prawdziwych historii o prawdziwych miejscach. Przez wykorzystanie

¹¹ *Ibidem*, s. 17.

¹² *Ibidem*.

¹³ R. Koschany, *Miasto-palimpsest. Semiotyczna interpretacja Czerniowiec*, „Polonistyka. Innowacje” 2019, nr 9, s. 66.

¹⁴ *Ibidem*.

¹⁵ E. Rybicka, *Pamięć i miasto. Palimpsest vs. pole walki*, „Teksty Drugie” 2011, nr 5, s. 202.

narracyjnego formatu wytyczona zostaje trasa, którą można wprowadzić to, co nieoczekiwane i nieznanne. Sięgając pod powierzchnię, można odkryć coś zaskakującego. Ten proces może ponownie przybliżyć miasto jego mieszkańcom, stwarzając okazję do odkrycia czegoś nowego [...]. To, co dziwne, okazuje się znajome, a to, co znajome, staje się dziwne¹⁶.

Pojęcie „powierzchni” ma tutaj istotne znaczenie, jeśli wziąć pod uwagę charakter kompozycji filmowych ujęć. Ich statyczność, połączona ze szczerkowym ruchem wewnątrzkadrowym, może kojarzyć się z oglądaniem serii fotografii. Widz może odnieść wrażenie, że spogląda na nieruchomą powierzchnię obrazu, pod którym może skrywać się coś innego i nieznanego.

Rzeczywistość rejestrowana na taśmie filmowej za pomocą obiektywu kamery stanowi tekst pierwotny palimpsestu, a nadpisywanie go przez reżysera przebiega wieloetapowo. Pierwszym krokiem jest wyodrębnienie jakiegoś fragmentu przestrzeni poprzez subiektywizację jej percepcji i zarejestrowanie jej na taśmie filmowej. Keiller stwierdza:

to, co zaczęło się od poszukiwania pojedynczych budynków, stopniowo ulegało poszerzeniu, obejmując wszelkiego rodzaju szczegóły codziennego otoczenia: dziwne zapuszczone witryny sklepowe, dachy, rusztowania, wnętrza londyńskiego metra itd. Subiektywność była bardzo podobna do tej relacjonowanej przez Aragona lub stanu umysłu, który Walter Benjamin opisuje w swoich esejach o Marsylii¹⁷.



Il. 4

¹⁶ I. Borden, J. Kerr, A. Pivaro, J. Rendell, *Introduction*, [w:] *Strangely Familiar: Narratives of Architecture in the City*, red. I. Borden, J. Kerr, A. Pivaro, J. Rendell, London 1996, s. 9.

¹⁷ P. Keiller, *op. cit.*, s. 11.

Sposób ukazywania miejskiego pejzażu w utworach brytyjskiego twórcy może wywołać u odbiorcy odczucie szczególnego rodzaju zdystansowania, będącego efektem połączenia swoistej beznamietności spojrzenia z wystudowaniem kompozycji. Jay Goldsmith uważa, że w filmach Keillera podstawą jest ujęcie ustanawiające.

Takie ujęcia mogą identyfikować konkretne miejsca z ich własnymi archetypowymi czy historycznymi odniesieniami. Londyn, angielska wieś, różne wojskowe i przemysłowe obiekty na terenie Wielkiej Brytanii – wszystko to jest przedstawione w taki sposób. Każda ulica w mieście, przypadkowe ruiny znajdujące się w polu czy parking supermarketu uchwycone przez Keillera w nieruchomym, szerokim ujęciu kreują określony kontekst, w którym przemieszczają się bohaterowie, dokonując odkryć i komentując przedmioty o lokalnym i historycznym znaczeniu¹⁸.

W ten sposób powstaje ciąg skojarzeń motywowany kolejnością następujących po sobie ujęć. Przy czym, jak zaznacza reżyser, „gdyby ktoś zmontował ujęcia w innej kolejności lub nakręcił inne, w rezultacie powstałaby inna, równie prawdopodobna historia”¹⁹.

Michel Montaigne, James Bond i królowa Elżbieta

Keiller nie tylko rejestruje miejski pejzaż, który staje się tekstem pierwotnym, lecz także uzupełnia go o warstwę słownego komentarza. Całość wpisuje w mentalny pejzaż odbiorcy, zapraszając go do współuczestnictwa w intelektualnej przygodzie odkrywania kolejnych warstw palimpsestu. Twórca podkreśla przy tym różnicę między sposobem jego rejestracji i odbioru, jako że:

właśnie to rozróżnienie między sposobami oglądania dzieli równoległe analogie między obiektem a ideą oraz między otoczeniem a nastrojem, atmosferą lub stanem umysłu. Krajobraz funkcjonuje na wszystkie te sposoby w kinie, być może bardziej niż gdziekolwiek indziej. Tragiczny-euforyczny palimpsest; wzajemność wyobraźni i rzeczywistości; miejsce widziane w kategoriach innego miejsca; otoczenie jako stan umysłu – wszystkie te zjawiska pokrywają się w filmach²⁰.

Patrick Keiller konstruuje filmowy palimpsest poprzez uruchomienie ciągu skojarzeń, naprzemiennie eksponując obrazy lub dźwięki. Punktami

¹⁸ L. Goldsmith, *Space Exploration. Patrick Keiller on landscape cinema and the problem of dwelling*, „Museum of the Moving Image” 18 January 2012, <https://movingimagesource.us/articles/space-exploration-20120118> (dostęp: 10.02.2025).

¹⁹ P. Keiller, *op. cit.*, s. 79.

²⁰ *Ibidem*, s. 30.

wyjścia mogą być konkretne ujęcie, wybrany detal bądź pojedyncze zdanie z komentarza narratora. I tak na fasadzie budynku osłoniętego płytą pilśniową widnieje plakat reklamujący szkołę języka angielskiego „Montaigne”. Równocześnie głos narratora przytacza zdanie zaczerpnięte z dzieł francuskiego pisarza: „Dobrze jest urodzić się w podłych czasach, gdyż w porównaniu z innymi już za niewielką cenę można uchodzić za cnotliwego”²¹. W cytowaniu Montaigne’a kryje się pewna logika. Chociaż dźwięk rymuje się z obrazem, w tle pobrzmiwa nuta ironii. Szkoła języka angielskiego nie tylko nosi imię francuskiego pisarza, lecz także reklamuje się w sposób będący dosłownie obrazowym zaprzeczeniem intelektualnego i literackiego wyrafinowania kojarzącego się z Montaigne’em. Słowa narratora zdają się zawierać sugestię: jakże niewiele dzisiaj trzeba, aby się wyróżnić.

Nazwisko klasyka odsyła przy tym do innych francuskich pisarzy, byłych mieszkańców Londynu: Mallarmégo, Rimbauda, Verlaine’a. Obok nich w narracji pojawiają się również odniesienia do Anglików: De Quinceya, Stevensona czy Defoe. Ich życie i twórczość także były powiązane z brytyjską stolicą. Stevenson kojarzyć się może z *Dr. Jekylllem i panem Hydem*, De Quincey – z *Wyznaniami angielskiego opiumisty*, a Defoe – z *Dziennikiem roku zarazy*. Bohaterowie utworów literackich przemierzali ulice i zakamarki Londynu. Ten zaś, przywołując tytuł eseju Iaina Sinclaira poświęcony filmowi, zmienia się w „nekropolię niespokojnych duchów” nie tylko obecnych na kartach powieści, lecz także wkradających się do umysłu widza. Bowiem *London* jest według Sinclaira wywołującą zadumę prowokacją, kolekcją znajomych do bólu pocztówek, których pochodzenie daje się ignorować. To rodzaj dziennika, który „jest tak szczery w swej fikcyjności jak dziennik Defoe, wyczarowujący głos z ciszy, będący wewnętrznym monologiem, ironicznie, choć natarczywie wgryzającym się w mózg”²².

Z kolei dotarłszy w okolice Vauxhall Bridge, narrator podkreśla wszechobecną w stolicy atmosferę konspiracji i intrygi²³. Słowem tym towarzyszy widok żurawi górujących nad placem budowy, gdzie wznoszona jest siedziba wywiadu wojskowego:

W Vauxhall Cross znajduje się spektakularny budynek zaprojektowany przez architekta Terry’ego Farrell’a. W budynku tym mieści się rządowy departament tajnych służb – MI6. Podczas gdy brytyjski rząd publicznie potwierdził istnienie MI6, oficjalnie MI6 nie istnieje. Po części prawdopodobnie dlatego, że MI6 odpowiada za ochronę bezpieczeństwa narodowego przed zagrożeniami zewnętrznymi ze strony krajów i organizacji zagranicznych, co w praktyce oznacza, że musi potajemnie

²¹ *Idem*, *London*, London 2020, s. 12.

²² I. Sinclair, *London. Necropolis of fretful ghosts*, „Sight & Sound” 1994, nr 6, s. 12.

²³ P. Keiller, *London*, ed. cit., s. 23.

gromadzić informacje o ludziach i krajach, z których pochodzą. Nic zatem dziwnego, że brytyjski rząd nie chce przyznać się do szpiegowania innych osób²⁴.



Il. 5

W chwili powstawania filmu siedziba brytyjskiego wywiadu była jeszcze niegotowa. Tymczasem dla współczesnego widza ta sama sekwencja *London* oglądana po upływie dwóch kolejnych dekad może się kojarzyć z filmami powstałymi już po ukończeniu budowy, a zwłaszcza ze spektakularną sceną eksplozji, do jakiej doszło w tym budynku w filmie *Skyfall* Sama Mendesa z 2012 roku²⁵. Ostatecznie, jak konkluduje narrator:

w połowie maja oficjalnie uznano istnienie tajnych służb, a odpowiedzialność za operacje antyterrorystyczne przeniesiono ze Special Branch do MI5. Z jej nowej siedziby na Millbank drążono tunel pod rzeką do MI6 w Vauxhall, którego koszt wzrósł wówczas do 240 milionów funtów, co odpowiadało budowie ośmiu nowych szpitali²⁶.

²⁴ S. Pile, *The Un(known) City... or, an Urban Geography of What Lies Buried below the Surface*, [w:] *The Unknown City. Contesting Architecture and Social Space*, red. I. Borden, J. Kerr, J. Rendell, A. Pivaro, London 2000, s. 270.

²⁵ Motyw konspiracji czy intrygi pojawia się również w dwóch kolejnych filmach serii. W *Robinson in Space* okazuje się bowiem, że Robinson pragnął kiedyś zostać szpiegiem. Proponuje także narratorowi kolejną wyprawę, której inspiracją była „lektura *A Tour Thro' the Whole Island of Great Britain* Daniela Defoe, oparta na podróżach Defoe jako szpiega Roberta Harleya, ministra rządu za panowania królowej Anny”. Literackie tropy przenikają się, przeszłość rozbrzmiewa echem w terażniejszości, a konstrukcyjna matryca dzieła Defoe dostarcza budulca dla struktury filmowej narracji. *Vide* P. Keiller, *Robinson in Space*, London 1999, s. 20.

²⁶ P. Keiller, *London, ed. cit.*, s. 98–99.

Niekiedy tekst pierwotny wchodzi w niespodziewaną interakcję z nadpisanym. Doświadczyla tego widownia opuszczająca kino po premierze filmu, która odbyła się w londyńskim Institute of Contemporary Arts przy the Mall. Skręcając po wyjściu z budynku w lewo, można dojść do Placu Trafalgarskiego, zaś udając się w przeciwną stronę, wychodzi się w kierunku Pałacu Buckingham. To właśnie tam odbywają się państwowe uroczystości z okazji urodzin monarchy, znane jako Trooping the Colour. Parada składa się z ponad tysiąca żołnierzy, kilkuset koni i muzyków. Za nimi podążają członkowie rodziny królewskiej z monarchą zamykającym pochód. Jak pisze Keiller, po zakończeniu seansu „wychodząca z kina publiczność wkraczała w przestrzeń jednej z sekwencji, którą nakręciłem z balkonu ICA”²⁷.

Sekwencja opatrzona jest szczegółowym komentarzem narratora przywołującego historyczne tło jej powstania, opisującego szczegóły związane z umundurowaniem, techniką jego wykonania i kolorystyką. W wypowiedzi można wyczuć fascynację splendorem rytuału wraz z nutą krytyki pod adresem instytucji monarchii:

Byłem zdumiony kontrastem pomiędzy precyzją i splendorem widowiska a nędzą otaczającego miasta [...]”²⁸.

Jednak wybiegając spojrzeniem poza obszar otoczony barierkami odgradzającymi publiczność od paradujących żołnierzy, odbiorca mógłby się natknąć na znacznie mniej spektakularne realia teraźniejszości. Doświadczenie takie mogło być udziałem tych, którzy mieli okazję obejrzeć film w ICA. Dla pozostałych widzów odniesieniem do bliższej im rzeczywistości mogła być z kolei wzmianka narratora o sensacji wywołanej upublicznieniem rewelacji na temat życia osobistego księżnej Diany.

Memoryscape

Keiller uważa, że sposób filmowania konsekwentnie narzucający odbiorcy dystans spojrzenia w połączeniu z wewnętrznym monologiem stanowi próbę odwzorowania sposobu funkcjonowania świadomości. Ponadto oddaje on wewnętrzne doświadczenie wyalienowanego *flâneura*, stając się „odpowiednio nowoczesnym, a nawet postmodernistycznym sposobem podejścia do fikcji”²⁹. Umożliwia to odbiorcy zindywidualizowany sposób odczytania czy lepiej: doświadczania jego filmowych palimpsestów. Nieznaczną, niejednoznaczną,

²⁷ *Idem, The View..., ed. cit.*, s. 85.

²⁸ *Idem, London, ed. cit.*, s. 123.

²⁹ *Idem, The View..., ed. cit.*, s. 79.

a chwilami nawet nieistniejąca korelacja między obrazem a treścią narracji wymaga od widza permanentnej mediacji pomiędzy tym, co ten widzi i słyszy. To z kolei skutkuje konstruowaniem mentalnej przestrzeni wypełnionej skojarzeniami, odniesieniami, analogiami czy aluzjami zawartymi w monologu narratora wspomagającymi nadpisywanie tekstu pierwotnego.

Niebagatelną rolę odgrywa w tym procesie stosowany przez Keillera rytm montażowy, budowany w oparciu o serię ujęć, których długość zdaje się przekraczać ilość czasu konieczną do przyswojenia ich zawartości. Długość ujęcia pozostaje w niejednoznacznej korelacji z długością wypowiedzi narratora i podobnie jak konsekwentne operowanie ciszą kieruje uwagę odbiorcy na zawartość kolejnych ujęć. Stąd też, jak piszą Malpas i Jacobs, widz „zmuszony jest do zwrócenia uwagi na dane ujęcie i zawarte w nim szczegóły, a także do szukania odpowiedzi na pytanie o to, na jakich elementach tego ujęcia ma skupiać się jego uwaga bądź też czy takie skupienie jest w ogóle konieczne”³⁰. W ten sposób kształtuje się przestrzeń będąca obszarem złożonej gry wyobraźni odbiorcy, z jednej strony kontemplującego serię statycznych obrazów, a z drugiej wystawionego na ciąg informacji przekazywanych przez narratora (il. 6).



Il. 6

³⁰ J. Malpas, K. Jacobs, *op. cit.*, s. 3.

W efekcie uwagę widza przykuwają poszczególne detale: liście drzew delikatnie poruszające się na wietrze, leniwie płynący strumień, powietrze drgające w słonecznym żarze, bezszelestnie sunący ulicą autobus... Ścieżkę dźwiękową wypełniają subtelne dźwięki tła, okazjonalnie przerywane fragmentami utworów muzyki klasycznej. Monolog narratora, przypominający strumień świadomości, spaja poszczególne elementy w nierozdzielalną całość. Nina Power także zwraca uwagę na to, że „długie ujęcia, niejednokrotnie pozbawione ludzkich postaci, pozwalają zobaczyć najmniejszy ruch: kołysanie się upraw, zabłąkanego owada, przejeżdżający samochód”. Autorka stwierdza, że „technika filmowa Keillera powoduje, iż czas zdaje się spowalniać”³¹.

Zwolnienie tempa pozwala wyeksponować szczegóły, które w innym wypadku zapewne umknęłyby uwadze odbiorcy. Ale oznacza ono także możliwość pojawienia się nudy, „będącej formą spowolnienia lub rozciągnięcia czasu. Stąd nuda sama w sobie wpływa na zmianę sposobu, w jaki jawi się świat”³². Sprawia to, że wraz z upływem czasu odbiorca wchodzi w rodzaj transu, emocjonalnego i mentalnego zawieszenia rozpiętego między graniczącą z nudą kontemplacją serii obrazów a ciągiem opisów, skojarzeń i cytatów wypełniających monolog narratora. Powstały w ten sposób efekt zdystansowania sprawia, że nie możemy nawet powiedzieć, iż jesteśmy widzami, „a już z pewnością nie możemy powiedzieć, że jesteśmy świadkami tego, o czym jest mowa. Wszystko zdaje się być jakby «z drugiej ręki» [...], a przez to zawsze wątpliwe, zawsze niepewne”³³.

Odbiór filmów Keillera to doświadczanie światów równoległych: tego ekranowego i tego, który powstaje w wyobraźni odbiorcy. Ten pierwszy jest strukturyzowany ciągiem filmowych ujęć oraz rytmem narracji, a drugi porządkują wspomnienia i przeżycia widza aktywowane filmową opowieścią. Obie płaszczyzny, przenikając się, każdorazowo rekonstruują kruchą strukturę mentalnego palimpsestu powstającą w wyobraźni odbiorcy, który wędruje przez miasto śladami narratora i Robinsona. O ile filmowi bohaterowie pokonują fizyczny dystans, o tyle widz pozostaje unieruchomiony przed ekranem, skazany na grę wyobraźni. A stąd już blisko do Xaviera de Maistre’a i jego wymagowanych wędrówek po pokoju, którego nie mógł opuszczać, przebywając w areszcie domowym. Jak pisał: „Według mnie nie ma nic bardziej atrakcyjnego od podążania tropem idei; tak jak myśliwy

³¹ N. Power, *Ghost of the Fields: An Interview with Patrick Keiller*, „Film Quarterly” 2010, t. 64, nr 2, s. 44.

³² J. Malpas, K. Jacobs, *op. cit.*, s. 3.

³³ *Ibidem*, s. 4.

idzie za zwierzyną i nie dba o trzymanie się utartego szlaku”³⁴. Mentalne przechadzki filmowego widza można poniekąd porównać do wyobrazonych podróży opisanych przez de Maistre’a.

Malpas i Jacobs stwierdzają, że „filmy Keillera są dociekaniem sposobu, w jaki miejsca ulegają przekształceniu pod wpływem spojrzenia, jak i badaniem aktu spojrzenia, jaki ma miejsce w filmie”³⁵. Akt spojrzenia nie tylko pozwala odbiorcy podążać za ciągiem kolejnych ujęć, lecz także pobudza do własnych skojarzeń z nimi związanych. Finałowa część niniejszych rozważań rekonstruuje subiektywny wariant konfrontacji widza z filmowym tekstem. Stanowi próbę odtworzenia „stanu umysłu” odbiorcy, który czytając filmowy palimpsest Keillera, jednocześnie tworzy jego alternatywne wersje będące rezultatem osobistego doświadczenia.

Pocztówki z pamięci

Poruszając problem „społecznego i politycznego «ramowania» pamięci miast”, Elżbieta Rybicka sugeruje zbieżność tego procesu z narracjami literackimi:

widoczne jest bowiem w literaturze sprzężenie pomiędzy miastem a pamięcią rozumianą jako przeciw-historia [...] oraz miastem jako materialnym nośnikiem pamięci kulturowej [...].³⁶

Można by dodać: oraz materialnym nośnikiem pamięci osobistej, do czego inspirują wędrówki narratora i Robinsona po ulicach brytyjskiej stolicy. Język, dzięki któremu można uchwycić tego rodzaju relacje, odwołuje się do trzech metafor: palimpsestu, śladu oraz pola walki³⁷.

Poniższe uwagi odwołują się przede wszystkim do dwóch pierwszych: palimpsestu i śladu, rekonstruuja „stan umysłu” będący alternatywą wobec wizji narratora. Inspirację stanowi kilka wybranych ujęć, które niczym pocztówki z pamięci mogą uruchomić osobisty ciąg skojarzeń odbiorcy.

³⁴ X. de Maistre, *Podróż dookoła mojego pokoju*, Kraków 2014, s. 29.

³⁵ J. Malpas, K. Jacobs, *op. cit.*, s. 3.

³⁶ E. Rybicka, *op. cit.*, s. 202.

³⁷ *Ibidem*, s. 202. Ewa Rewers przypomina, że „w przestrzeni miejskiej rozgrywa się szczególnego rodzaju wymiana między znakami i śladami. Ślad bowiem nie jest znakiem. Nie jest nim zarówno w sensie semiotycznym, jak hermeneutycznym. Jego status ontologiczny i funkcja w miejskiej *epistémé* są także odmienne”. I dodaje, że palimpsest „jest konfiguracją śladów oraz, co równie ważne – konfiguracją miasta”. *Vide* E. Rewers, *Post-polis. Wstęp do filozofii ponowoczesnego miasta*, Kraków 2005, s. 21–22.



Il. 7. Battersea Power Station

Punktem wyjścia w procesie rekonstrukcji palimpsestu pamięci miasta jest ujęcie pojawiające się w połowie 18. minuty filmu. Widoczna na nim Battersea Power Station to ikona Londynu, ulokowana na południowym brzegu Tamizy. Ogromna, zbudowana z cegły konstrukcja przez wiele lat funkcjonowała jako opalana węglem elektrownia. Powstawała etapami od 1929 roku. Została oddana do użytku w 1955 roku i zamknięta niespełna trzy dekady później, w 1983 roku. Modernistyczny budynek zaprojektował Giles Gilbert Scott. Architekt ma w swoim dorobku także inną, utrzymaną w podobnym stylu londyńską elektrownię, Bankside Power Station, która została przekształcona w galerię sztuki współczesnej (Tate Modern) i otwarta dla publiczności w 2000 roku. Nazwisko Scotta przywodzi na myśl ikoniczne czerwone budki telefoniczne, których również był on projektantem. Potężny budynek Battersea skłania do rozważań na temat gospodarczych przemian Wielkiej Brytanii w minionym stuleciu; Londyńczyk z dzielnicy Pimlico wspomni natomiast, jak przez kilkadziesiąt lat elektrownia zaopatrzyła jego mieszkanie w ciepłą wodę i elektryczność (il. 8).



Il. 8

Kontekst kulturowy nadpisuje kolejną warstwę palimpsestu, bowiem Battersea Power Station została wcześniej wyniesiona z poziomu lokalnej ikony do elementu krajobrazu nieodmiennie kojarzącego się z Londynem. Ten potencjał budowli dostrzegł już Alfred Hitchcock w 1936 roku. W krótkiej sekwencji filmu *Sabotaż* (*The Sabotage*) reżyser wykorzystał co prawda jedynie model elektrowni, ale bez wątpienia już wtedy jej bryła wyróżniała się na tle panoramy Londynu. Przez krótką chwilę „zagrała” w tle w jednej ze scen filmu *Na pomoc!* (*Help!*, 1965, reż. Richard Lester) z udziałem The Beatles, pojawiła się w *Sensie życia według Monty Pythona* (*Monty Python's The Meaning of Life*, 1983, reż. Terry Gilliam, Terry Jones) oraz adaptacji powieści Orwella *1984* (1984, reż. Michael Radford) (il. 9).

Tymczasem w filmowym Robinsonie widok ten budzi raczej ponure skojarzenia:

Większość jednostek poruszających się teraz po rzece przewozi śmieci na wysypisko w Essex: pół miliona ton rocznie ze składów w Battersea i okolic mostu Wandsworth. [...] Niekiedy postrzegam całe miasto jako pomnik ku czci Rimbaud³⁸.

³⁸ P. Keiller, *London, ed. cit.*, s. 57–58.



Il. 9

Ta wizja w pewnym stopniu rymuje się z obrazem Battersea, który – uwieczniony na okładce albumu *Animals* zespołu Pink Floyd z 1977 roku – na trwałe zapisał się w zbiorowej świadomości. W tamtym czasie grupa cieszyła się ogromną popularnością, a sama płyta, której oficjalna premiera odbyła się na terenie elektrowni, osiągnęła wielomilionowy nakład. Szarobura okładka przedstawiająca ten niezwykły budynek wyglądała nierealnie, chociaż płyty zespołu od zawsze wyróżniały się oryginalną mieszanką minimalizmu i abstrakcji doprawionej angielskim poczuciem humoru. Tym razem ponure zdjęcie z okładki ukazywało pejzaż zupełnie niepasujący do blichtru stolicy byłego imperium. Dla osoby niemieszkającej w Londynie wniosek był zapewne oczywisty: albo to artystyczna wizja niemająca fizycznego odpowiednika w rzeczywistości, albo wizualna metafora nawiązująca do muzycznego przekazu zespołu.

Jednak wspólna wędrówka ulicami Londynu z filmowymi bohaterami udowadnia, że budynek nie tylko istnieje naprawdę, lecz także prezentuje się niemal dokładnie tak jak na zdjęciu, zaś z upływem czasu jego wygląd budzi sentyment. Fotografowany z różnych perspektyw ceglany kolos z czterema charakterystycznymi kominami zdradza widoczne ślady zaniedbania kontrastującego z modernizującą się przez lata okolicą. Około 2012 roku teren wokół elektrowni ogrodzono, a w trakcie kolejnej dekady zarówno ona, jak i jej okolice podlegały transformacji. Z biegiem czasu Battersea Power Station przysłoniły nowo powstałe wieżowce, odsyłające do przeszłości panoramę miasta oglądaną z Mostu Chelsea. Jesienią 2022 roku kompleks oddano do użytku. Spoglądając na elektrownię z tego mostu, Robinson widział

kryształowo-szare niebo. Dziwny układ mostów, jedne proste, inne łukowate, jeszcze inne opadające lub pochylone pod kątem do pierwszego [...]. Kilka z tych mostów jest nadal obciążonych budami, inne podtrzymują słupy, sygnały, kruche balustrady. Cieńsze liny krzyżują się i osuwają się w dal; liny wspierają nadbrzeża³⁹.

Pierwsza filmowa wyprawa bohaterów, a wraz z nimi także widza, dobiegła końca (il. 10).



Il. 10

³⁹ *Ibidem*, s. 60.

Jesienią tego samego roku w sklepach muzycznych pojawił się remaster płyty *Animals*. Jej okładkę zdobiło aktualne zdjęcie elektrowni otoczonej dźwigami. Szaroburą tonacją oryginału zastąpił wyblakły siny błękit. Wtedy także po zmroku fasadę budynku rozświetliły ogromne napisy reklamujące premierę odświeżonej wersji nagrania. Czym była okładka wyświetlana na fasadzie Battersea Power Station? Nadpisanym tekstem pierwotnym? Tak jak wersja z 2022 roku stanowiła palimpsest tej z 1977 roku, tak samo budynek elektrowni w 2022 roku można było czytać niczym palimpsest tego z okładki sprzed kilku dekad. To, co działo się pomiędzy tymi wydarzeniami, wchłonęła pamięć miasta (il. 11).



Il. 11. Trafalgar Square i Whitehall

Plac Trafalgarski przyniósł wędrowcom z filmu Brytyjczyka wspomnienia sprzed kilku stuleci:

Właśnie mija trzysta czterdziesta trzecia rocznica egzekucji króla Karola I przez rewolucyjny rząd z 1649 roku. Co roku grupy anglikatolików i innych ultra-monarchistów składają wieńce przy jego pomniku, zanim odbędą ceremonię w Banqueting House, gdzie król został ścięty na szafocie ustawionym za jednym z okien⁴⁰.

Jednakże to miejsce łączy się również z innymi wydarzeniami o rewolucyjnym charakterze – gwałtownymi zamieszkami, które wybuchły tam 31 marca 1990 roku. Demonstrowano wówczas przeciwko wprowadzeniu

⁴⁰ *Ibidem*, s. 20.

przez rząd Margaret Thatcher podatku pogłownego. Kolejnego dnia centrum miasta przypominało pobojowisko – na chodnikach leżało szkło z rozbitych witryn sklepowych, które zabezpieczono płytami pilśniowymi, na ulicach pojawiły się góry śmieci, dookoła pełno było zdemolowanych ławek (il. 12).



Il. 12

Osmolona fasada znajdującego się przy placu budynku South Africa House nosiła ślady ugaszonego pożaru. Robinson wspomniał, że kiedyś w tym miejscu znajdował się Morley Hotel, w którym w sierpniu 1852 roku tuż po przybyciu z Rosji mieszkał Aleksander Hercen⁴¹. W latach 80. ubiegłego stulecia miejsce to kojarzyło się raczej z odbywającymi się tam regularnie demonstracjami na rzecz uwolnienia Nelsona Mandeli. Sam Hercen przeniósł się potem w okolice Paddington, co upamiętnia niebieska tablica umieszczona na fasadzie budynku przy Orsett Terrace, w którym mieszkał w latach 1860–1863. W swoich wspomnieniach Hercen pisze, że nie ma na świecie

miasta innego niż Londyn, które lepiej przysposabiałyoby do przebywania z dala od ludzi i do ćwiczenia samotności. Sposób życia, odległości, klimat, gęstość po-

⁴¹ *Ibidem*, s. 169.

pulacji, w której zanika osobowość, wszystko to razem w połączeniu z brakiem kontynentalnych rozrywek sprzyja temu samemu efektowi. Ten, kto wie, jak żyć samotnie, nie ma się co obawiać nudy Londynu. Życie tutaj, podobnie jak tutejsze powietrze, jest złe dla słabych, dla tych, którzy szukają wsparcia poza sobą, dla tych, którzy szukają gościnności, współczucia, uwagi; płuca moralne muszą być tak silne jak płuca fizyczne, których zadaniem jest oddzielenie tlenu od zmieszanej z dymem mgły⁴².



II. 13

Z Placu Trafalgarskiego już niedaleko do Whitehall – centrum administracji rządowej. „Robinson jest zwolennikiem reformy konstytucyjnej. Trzydziestego stycznia pojechaliśmy autobusem do Whitehall...”⁴³.

Ono również jest miejscem licznych demonstracji. Jeszcze niedawno regularnie odbywały się tam protesty przeciwko brexitowi. W 2022 roku tłumy wypełniły okolicę z zupełnie innego powodu. Miasto pogrążone było w żałobie po śmierci królowej Elżbiety. O monarchini przypominały sklepowe witryny eksponujące jej portrety. Pamięć podsunęła kolejne skojarzenia. Kiedy w 1977 roku zespół Pink Floyd wydawał *Animals*, Elżbieta II obchodziła srebrny jubileusz zasiadania na tronie, a wydarzenie to upamiętnił w filmie *Jubileusz* Derek Jarman.

⁴² A. Herzen, *My Past and Thoughts*, Berkeley 1973, s. 447.

⁴³ P. Keiller, *London*, ed. cit., s. 20.



II. 14

Wędrówki z narratorem i jego towarzyszem zachęcają do tego rodzaju gry skojarzeń, która nie musi być niczym więcej niż właśnie tylko grą skojarzeń. Ostatecznie po

zaniku modernistycznych fantazji o *creatio ex nihilo* i pragnieniu czystości nowych początków zaczęliśmy czytać miasta i budynki jako palimpsesty przestrzeni, pomniki jako transformowalne i przejściowe, a rzeźbę jako podlegającą zmienności czasu. Oczywiście większość budynków wcale nie jest palimpsestami. Jak zauważył kiedyś Freud, ta sama przestrzeń nie może mieć dwóch różnych treści. Ale miejska wyobraźnia w swoim zasięgu czasowym może umieszczać różne rzeczy w jednym miejscu: wspomnienia tego, co było wcześniej, wyobrażone alternatywy dla tego, co jest⁴⁴.

Nawet jeśli Freud miał rację, to w mieście takim jak Londyn ta zasada nie działa, a w każdym razie nie powinna działać, gdyż odzierałaby miejski pejzaż z jego wieloznacznego i tak pociągającego uroku (re)interpretacji.

Jako zapis wypraw narratora i Robinsona eksplorujących miejski pejzaż *London* zachęca do intelektualnych, historiozoficznych i politycznych dywagacji. Filmowy ekran, na którym niespiesznie przesuwiają się kolejne

⁴⁴ A. Huyssen, *op. cit.*, s. 7.

ujęcia, zmienia się w tafłę lustra odbijającą myśli odbiorcy. Statyczność tych ujęć sprawia, że

w zasięgu wzroku nie ma ruchu ani w pionie, ani w poziomie, ani w przód, ani w tył [...], zmuszając do zwrócenia uwagi na obraz jako *powierzchnię* i wzajemne powiązania elementów ją tworzących⁴⁵.



II. 15

Robinson uważał, że jeśli wystarczająco uważnie przyjrzeć się powierzchni miasta, „ukáže [...] się molekularna podstawa wydarzeń historycznych”⁴⁶. To miało dawać mu nadzieję wejrzenia w przyszłość i być może dostrzeżenia kolejnej warstwy palimpsestu nadpisującego pierwotny tekst miasta.

⁴⁵ J. Malpas, K. Jacobs, *op. cit.*, s. 3.

⁴⁶ P. Keiller, *London, ed. cit.*, s. 64.

BIBLIOGRAFIA

- Assmann A., *Przestrzenie pamięci. Formy i przemiany pamięci kulturowej*, [w:] *Pamięć zbiorowa i kulturowa. Współczesna perspektywa niemiecka*, red. M. Saryusz-Wolska, Kraków 2009.
- Borden I., Kerr J., Pivaro A., Rendell J., *Introduction*, [w:] *Strangely Familiar: Narratives of Architecture in the City*, red. I. Borden, J. Kerr, A. Pivaro, J. Rendell, London 1996.
- Dutka E., „Za, a nawet przeciw” czyli parę uwag i pytań o palimpsestowość miejsc i przestrzeni, [w:] *Palimpsest. Miejsca i przestrzenie*, red. A. Gomóła, A. Szawerna-Dyrzka, Katowice 2018.
- Goldsmith L., *Space Exploration. Patrick Keiller on landscape cinema and the problem of dwelling*, „Museum of the Moving Image” 18 January 2012, <https://movingimage-source.us/articles/space-exploration-20120118> (dostęp: 10.02.2025).
- Herzen A., *My Past and Thoughts*, Berkeley 1973.
- Huyssen A., *Present Pasts. Urban Palimpsests and the Politics of Memory*, Stanford 2003.
- Keiller P., *London*, London 2020.
- Keiller P., *Robinson in Space*, London 1999.
- Keiller P., *The View from the Train*, London 2014.
- Koschany R., *Miasto-palimpsest. Semiotyczna interpretacja Czerniowiec*, „Polonistyka. Innowacje” 2019, nr 9.
- Kowalczyk I., *Podróż do przeszłości. Interpretacje najnowszej historii w polskiej sztuce krytycznej*, Warszawa 2010.
- Maistre X. de, *Podróż dookoła mojego pokoju*, Kraków 2014.
- Malpas J., Jacobs K., *Place, space, and capital: The landscapes of Patrick Keiller*, „Environment and Planning D: Society and Space” 2016, t. 34, nr 6.
- Pile S., *The Un(known) City... or, an Urban Geography of What Lies Buried below the Surface*, [w:] *The Unknown City. Contesting Architecture and Social Space*, red. I. Borden, J. Kerr, J. Rendell, A. Pivaro, London 2000.
- Power N., *Ghost of the Fields: An Interview with Patrick Keiller*, „Film Quarterly” 2010, t. 64, nr 2.
- Rewers E., *Post-polis. Wstęp do filozofii ponowoczesnego miasta*, Kraków 2005.
- Rybicka E., *Pamięć i miasto. Palimpsest vs. pole walki*, „Teksty Drugie” 2011, nr 5.
- Sinclair I., *London. Necropolis of fretful ghosts*, „Sight & Sound” 1994, nr 6.

Artur Piskorz – dr hab., prof. UKEN w Krakowie. Filmoznawca, anglista, tłumacz. Jego zainteresowania badawcze obejmują tematykę związaną z kulturą i kinematografią anglosaską. Miłośnik kina Stanleya Kubricka, którego filmom poświęcił wiele artykułów (a także prace magisterską i doktorską). Autor monografii poświęconej filmowemu dorobkowi Mike’a Leigh. Obecnie zajmuje się twórczością Patricka Keillera. ORCID: 0000-0003-2714-1260. Adres e-mail: <artur.piskorz@uken.krakow.pl>.

Artur Piskorz – Professor in the English Department at the University of the National Education Commission, Kraków. His research focuses on British and American

cinema in social and political contexts. The cinema of Stanley Kubrick has been his lifelong passion and interest resulting in the doctoral dissertation. He also published a critical monograph of Mike Leigh's cinema. His current interest and publications focus on the cinema of Patrick Keiller. ORCID: 0000-0003-2714-1260. E-mail address: <artur.piskorz@uken.krakow.pl>.

Małomiasteczkowe pejzaże w kinie polskim lat 50.

ABSTRACT. Piotr Zwierzchowski, *Małomiasteczkowe pejzaże w kinie polskim lat 50.* [Small-town landscapes in Polish cinema of the 1950s]. „Przestrzenie Teorii” 43. Poznań 2025, Adam Mickiewicz University Press, pp. 57–83. ISSN 1644-6763. <https://doi.org/10.14746/pt.2025.43.3>.

The heroine of *The Bus Leaves at 6:20* (1954) by Jan Rybkowski leaves behind the stuffy space of a small town: small houses, courtyards, cobbled streets and a small market square where a carousel has just set up. The beginning of Rybkowski's film brings one of the first neorealist images of everyday life, which, however, has to give way to socialist realist landscapes: the smoking chimneys of factories and steelworks in Silesia will provide the heroine with dignity and freedom. Small towns were included in this and similar dichotomies: freedom – enslavement, persistence – change, and even political – private, also in subsequent films of this decade, although these categories, depending on the author's strategy or the dominant social mood, were assigned different values and given different meanings. In *Winter Twilight* by Stanisław Lenartowicz, *The Small Town* (both 1956) by Jerzy Ziarnik, *The Small Town* (1958/1960) by Romuald Drobaczyński, Julian Dziedzina and Janusz Łęski, the third novella of *Cross of Valour* (1958) and *Nobody's Calling* (1960) by Kazimierz Kutz, the space of the town and its material reality influenced the way of life of the protagonists, became evidence of the fall, a closed circle from which one cannot escape, but also contributed to the invalidation of the political perspective and allowed for a different passage of time and way of life.

KEYWORDS: Polish cinema, small towns, film space, 1950s, socialist realism

1

Miasteczko ukazane w filmie *Czerwone i złote* (1969) Stanisława Lenartowicza zdaje się pozostawać poza współczesnością, choć przecież w niej właśnie rozgrywała się akcja. Na uwagę Alicji Iskierko, że jest ono jakby z innego czasu, Stanisław Grochowiak, który napisał scenariusz, odpowiadał: „Bo jest to typ miasteczka niezniszczalnego, na którym ciąży tradycja wieków, które zmienia się znacznie wolniej niż wydarzenia historyczne”¹. Odnosząc się do tych słów, Aleksander Jackiewicz dodawał, że jest ono „niezniszczalne jak miasteczko z wierszy, abstrakcyjne i uogólnione”². Małomiasteczkowe krajobrazy w kinie PRL-u nierzadko odsyłają do takich kulturowych wyobrażeń, są też jednak bardzo mocno osadzone w kontek-

¹ S. Grochowiak, *Suma losu ludzkiego*, rozm. A. Iskierko, „Ekran” 1968, nr 44, s. 4.

² A. Jackiewicz, *Staruszkowie z Wielkopolski*, [w:] *idem, Moja filмотeka. Kino polskie*, Warszawa 1983, s. 182.

stach historycznych, uwzględniających czas zarówno akcji, jak i realizacji poszczególnych filmów.

Powiązania z krajobrazem należą do najważniejszych cech małego miasta³. Układ urbanistyczny i specyfika architektoniczna mają także wymiary społeczny i kulturowy. Rynek, znajdująca się przy nim restauracja (choć częściej bardziej adekwatnym określeniem byłaby knajpa), kościół, plac targowy zdają się wyznaczać cały świat „niewielkiej społeczności lokalnej o silnej świadomości tożsamości społecznej i kulturowej wyrażającej się poczuciem więzi wewnętrznej, przywiązaniem do miejsca pochodzenia, swobodną formą życia społecznego i kulturalnego”⁴. Dominuje niska zabudowa, a niewielkie terytorium sprawia, że tworzą się specyficzne relacje społeczne. Analiza małomiasteczkowych krajobrazów w kinie polskim lat 50. nie może wszakże koncentrować się jedynie na rekonstrukcji stałych elementów, wykorzystywanych przez filmowców w „malowaniu pejzażu tych pipidówek”⁵. Powinna uwzględniać również zmieniające się konteksty, decydujące o ich odczytywaniu.

Zarówno polityczno-społeczna, jak i historycznofilmowa dynamika lat 50. przekłada się na wielość znaczeń małomiasteczkowego pejzażu, różnorodność kontekstów politycznych i ideologicznych, strategii i estetyk autorskich, niekiedy wykorzystujących rozmaite konwencje, ale niepozbywionych wnikliwych obserwacji społecznych. Nie biorę pod uwagę wszystkich filmów z dekady, których akcja rozgrywa się w niewielkich miastach; wybieram te skupiające się na małomiasteczkowości lub w różny sposób wykorzystujące jej specyfikę. W socrealistycznym filmie Jana Rybkowskiego *Autobus odjeżdża 6.20* (1954) małe domki i wąskie uliczki kojarzyły się z przeszłością i brakiem perspektyw w przeciwieństwie do nowoczesnego i pełnego nadziei krajobrazu dużego miasta oraz fabryk i hut. W tę i podobne dychotomie: wolność–zniewolenie, trwanie–zmiana, a nawet polityczne–prywatne małe miasteczka były wpisywane także w kolejnych filmach tej dekady, choć kategoriom tym w zależności od strategii autorskich czy dominujących nastrojów społecznych przypisywano odmienne wartości i nadawano różne znaczenia. W *Zimowym zmierzchu* Stanisława Lenartowicza, *Miasteczku* (oba 1956) Jerzego Ziarnika, *Miasteczku* (1958/1960)

³ Sławomir Gzell pisze o „sprzężeniu lokalizacji z dominantą krajobrazową (wtedy charakterystyczny widok dachów piętrzących się aż do szczytu dominanty wzbogaconej specjalnym budynkiem) lub wytworzeniu dominanty krajobrazowej (przy lokalizacji na terenie płaskim zgrupowanie domów wokół dominanty, zwykle kościoła; elementem tej kompozycji jest zielen; przy malowniczości sylwetki oglądanej z zewnątrz teren wewnątrz traktowany jest jako płaski [...]).” *Vide* S. Gzell, *Fenomen małomiejskości*, Warszawa 1987, s. 11.

⁴ G. Odoj, *Tożsamość kulturowa społeczności małomiasteczkowej*, Katowice 2007, s. 7.

⁵ Z. Florczak, *Koszmar z fałszywym uśmiechem*, „Film” 1960, nr 19, s. 4.

Romualda Drobaczyńskiego, Juliana Dziedziny i Janusza Łęskiego, trzeciej noweli *Krzyża Walecznych* (1958) i *Nikt nie woła* (1960) Kazimierza Kutza przestrzeń miasteczka i jego materialna rzeczywistość wpływały na sposób życia bohaterów, stawały się świadectwami upadku, zamkniętymi kręgami, z których nie można uciec, ale też sprzyjały unieważnianiu perspektywy politycznej oraz pozwalały na inny upływ czasu i sposób życia.

2

Mariusz Zemło pisał, że w kulturze PRL-u małe miasteczka ukazywano

jako przestrzenie zastygłe w rozwoju, a nawet zacofane cywilizacyjnie, mało atrakcyjne, skazujące mieszkańców na vegetację, widziano w nich miejsce straconych szans, bez perspektyw na lepszą przyszłość⁶.

Słowa te są bez wątpienia zbyt uogólniające, zwłaszcza jeśli odniesiemy je do całego okresu Polski Ludowej, dobrze jednak oddają postrzeganie małych miasteczek w kulturze socrealistycznej. W większości ówczesnych filmów, nawet jeżeli ich akcja rozgrywała się w niewielkich ośrodkach, podkreślano raczej rozwój działających w nich fabryk i hut niż małomiasteczkość tych przestrzeni. Tak było choćby w *Pierwszych dniach* (1951) Jana Rybkowskiego. Występują tam elementy małomiasteczkiej zabudowy i relacji społecznych, choć wielkość miasta nie została określona. Ważniejszy jest jednak fakt, że dominantę przestrzenną i ideową stanowi fabryka. Podobnie dzieje się w *Niedaleko Warszawy* (1954) Marii Kaniewskiej-Forbert. W tym filmie miejsce akcji można określić jako osadę fabryczną⁷. Małe miasto jako miejsce hamujące rozwój nowego człowieka pokazał natomiast Rybkowski w *Autobus odjeżdża 6.20*. Wpisał jego krajobraz w opowieść o równouprawnieniu kobiet, które stanowiło jeden z najbardziej wyrazistych motywów polskiego kina socrealistycznego⁸.

⁶ M. Zemło, *Fenomen małego miasta*, Warszawa 2002, s. 22.

⁷ Cf. uwagi Michała Głowińskiego na temat relacji pejzaży fabrycznego i bukolicznego w tym filmie. Vide M. Głowiński, *Fabryczne dymy i kwitnąca czeremcha (scenariusz Adama Ważyka)*, [w:] *idem, Rytuał i demagogia. Trzydzieścio szkiców o sztuce zdegradowanej*, Warszawa 1992, s. 128.

⁸ Vide np. P. Zwierchowski, *Zapomniani bohaterowie. O bohaterach filmowych polskiego socrealizmu*, Warszawa 2000, s. 127–134; R. Marszałek, *Kapelusz i chustka*, [w:] *Film i kontekst*, red. D. Palczewska, Z. Benedyktowicz, Wrocław 1988; M. Piechota, *Kobieta w polskim filmie socrealistycznym*, [w:] *Socrealizm. Fabuły – komunikaty – ikony*, red. K. Stępnik, M. Piechota, Lublin 2006; E. Toniak, *Olbrzymki. Kobiety i socrealizm*, Kraków 2008.

Krystyna Poradzka – pomocnica fryzjerska w małym miasteczku – wyjeżdża na Śląsk i rozpoczyna pracę w hucie jako sprzątaczką, by po niedługim czasie zostać spawaczką i przodownicą pracy. Wyrwanie się z małomiasteczkowego krajobrazu stanowiło początek tej drogi i zarazem ideowego dojrzewania bohaterki. Z biernej mieszkanki prowincji przeradza się ona w uświadomioną ideologicznie i aktywnie działającą robotnicę wielkiej huty. Miasteczko jest tu symbolem tradycji zmuszającej ją do podporządkowania się zarówno mężowi, jak i społecznym nakazom niezgodnym z nową socjalistyczną rzeczywistością.

Ciasne uliczki Iłży, pochylone domy, niska zabudowa stanowią architektoniczny oraz urbanistyczny symbol ciasnoty intelektualnej i społecznej mieszkańców, którzy nie widzą i nie chcą widzieć nieuchronnie następujących zmian. Obecny w tle zamek jeszcze bardziej wiąże miasteczko z przeszłością. Nawet jednak do małomiasteczkowego pejzażu wkrada się nowe. Agitatorzy zachęcają do podjęcia pracy w fabryce. Na rynku pojawiają się transparenty, m.in. z napisem: „Praca w przemyśle czeka na ciebie”. Nie zmienia one na stałe obrazu miasteczka, ale uzmysławiają, że poza nim dzieją się wielkie sprawy. Nie przypadkiem Krystyna słyszy, że „Przecież u nas wciąż ci niby za ciasno”. Rzecz jasna nie chodzi jedynie o przestrzeń, ale o brak perspektyw i niemożność dostrzeżenia tego, co naprawdę ważne. Kobieta musi więc wyjechać.

Kiedy wygląda z okna jadącego pociągu, witają ją dymiące kominy Śląska. Ujęcia pokazujące kopalniane krajobrazy trwają zbyt długo jak na przypadkowe spojrzenie. Ten pejzaż jest tak różny od małomiasteczkowego zaduchu, że musi stanowić obietnicę lepszego życia nie tylko dla całego społeczeństwa, lecz także dla niedocenianej kobiety. Przemysłowy krajobraz jest eksponowany także później, kiedy Krystyna dociera już do miasta. Pozornie zdaje się ją przytłaczać, ale stanowi zapowiedź nowoczesności. Jego nieodłącznymi elementami są wyeksponowane na ulicach portrety przodowników i przodowniczek pracy. Krystyna przygląda się zwłaszcza Marii Palikowej – przodującej tokarce, która wyrabia 252% normy i otrzymała mieszkanie na nowym osiedlu robotniczym. Miejski krajobraz od razu inaczej ustawia miejsce kobiety w społeczeństwie.

Kiedy bohaterka opuszcza swoje miasteczko, pozostawia za sobą duszną przestrzeń: małe domki, podwórka, brukowane uliczki i niewielki rynek, na którym właśnie stanęła karuzela. Początek filmu Rybkowskiego przynosi jeden z pierwszych neorealistycznych⁹ obrazów życia codziennego, który jednak musi ustąpić socrealistycznym krajobrazom – dymiące kominy fabryk i hut Śląska zapewnią bohaterce godność i wolność. Przeciwwstawienie

⁹ Już kilka lat później Jan Rybkowski ponownie osadził akcję swojego filmu w miasteczku. Także w *Godzinach nadziei* (1955) można doszukiwać się neorealistycznych inspiracji, choć tym razem akcja nie rozgrywała się współcześnie, ale w roku 1945.

tych dwóch przestrzeni miało symbolizować (polityczny) spór nowoczesności z anachronizmem. Stanisław Wohl – autor (razem z Feliksem Średnickim) zdjęć do *Autobusu* – podkreślał, że starał się

znaleźć plastyczny wyraz dla kontrastu między małym miasteczkiem, które straciło właściwie sens istnienia w swojej dotychczasowej formie, i przemysłowym Śląskiem, na zewnętrznym wyglądzie którego, mimo niezatartego piętna czasów kapitalistycznych, wyraźnie zarysowują się nowe cechy naszych czasów¹⁰.

Ta opozycja została bardzo wyraźnie zaakcentowana w scenariuszu. Widać to w porównaniu pierwszych i ostatnich zdań. Na początku: „Perspektywa wąskiej uliczki zabytkowego miasteczka. Daleko na horyzoncie widać ruiny zameczku. Nastrój nieco śpiący, jak zwykle w małym miasteczku”¹¹. Domek (w scenariuszu było to mieszkanie), w którym mieszkają na końcu Poradzcy – kobieta otrzymała przydział jako przodownica pracy – równie dobrze mógłby znajdować się w małym mieście. Nie chodzi jednak tylko o samą architekturę czy nowoczesność wewnątrz. Liczy się wszystko, co jest wokół. Niedaleko znajdują się nowe bloki, a co najważniejsze, „na horyzoncie wspaniały krajobraz kominów i nadszybi kopalnianych. Właśnie tutaj, wśród tych ludzi, w sercu wielkiego przemysłu będzie się toczyć walka o nowego Wiktora”¹². Tak właśnie kończy się film Rybkowskiego. Mąż Poradzkiej się pogubił. Teraz musi ocalić swoje małżeństwo, jak również udowodnić, że jest nie tylko dobrym fachowcem, lecz także dojrzałym ideowo członkiem socjalistycznej społeczności. Dzięki mądrymu sekretarzowi partii dostanie jeszcze jedną szansę: wyjedzie do Nowej Huty. W ostatnim ujęciu filmu widzimy Wiktora, który wysiadłszy z autobusu po radosnej rozmowie z Krystyną, stoi na brukowanej drodze, a za nim tło tworzą majestatyczne śląskie kominy, krajobraz uważany za typowy dla nowej rzeczywistości. Oboje są już nowymi ludźmi; ciasne uliczki Ilży pozostały daleko za nimi.

3

W *Zimowym zmierzchu*¹³ nie było radosnych dymów z fabrycznych kominów, ale też spraw narodowych, publicznych, wielkiej i małej historii, które

¹⁰ *Stenogram z Plenum Stowarzyszenia Polskich Artystów Teatru i Filmu, odbytego w dn. 27–28 IX 1954 r.*, Archiwum Filmoteki Narodowej – Instytutu Audiowizualnego (dalej: AFINA), sygn. A-208, poz. 32, k. 203–204.

¹¹ W. Skulska, J. Rybkowski, *Autobus odjeżdża 6.20*, Warszawa 1954, s. 5.

¹² *Ibidem*, s. 81.

¹³ Pisząc o tym filmie, wykorzystuję sformułowania z tekstów: *Zimowy zmierzch*, „Ekran” 2016, nr 6; *Stanisława Lenartowicza opowieści o czasie*, [w:] *Zatrzymane w obrazie. Kadry – Słowa – Fotografie*, red. J. Czaja, W. Otto, A. Śliwińska, Poznań 2023.

zdominują kino polskie drugiej połowy lat 50. Osadzając akcję w położonej na dalekiej prowincji Kamionce, twórcy skupili się na losie jednostki w jej codziennej egzystencji. Życie mieszkańców miasteczka toczy się utartym rytmem, który zostaje zakłócony przez powrót do domu syna starego kolejarza Rumszy. Ojciec nie potrafi wybaczyć Józkowi, że razem z nim przyjechała jego ciężarna żona. Na chłopaka oczekiwała przecież Celinka – córka sąsiada i współpracownika Rumszy.

Zimowy zmierzch nawet bardziej niż *Człowiek na torze* Andrzeja Munka odcinał się od socrealistycznego opowiadania o świecie. Lenartowicz i autor zdjęć Mieczysław Jahoda skupili się na obrazie, co stanowiło zaprzeczenie logocentrycznego charakteru kultury stalinowskiej. Opozycji wobec socrealizmu było znacznie więcej. Dostrzegł je od razu po premierze Aleksander Jackiewicz: odrzucenie realizmu oraz prymatu „młodych” nad „starymi”, obiektywizmu nad subiektywizmem i przyszłości nad przeszłością, przywrócenie symboliki religijnej¹⁴. Sprzeczne z programem socrealizmu były także filmowe miasteczko, jego zabudowa, tradycja, styl życia.

Koncentracja na plastyczności obrazu i poszukiwanie sensów przekraczających wymiar materialnej dosłowności nie wykluczały jednak „opisu środowiskowego. Został on przedstawiony za pomocą odpowiedniej inscenizacji i fotografii plenerów oraz wnętrz, lecz ograniczony do niezbędnego minimum”¹⁵. Zapewnienia reżysera, że *Zimowy zmierzch* jest filmem realistycznym, a jego źródło stanowią przeżycia oraz doświadczenia jego i Tadeusza Konwickiego, który napisał scenariusz, mogą wydać się zaskakujące. To, co pojawia się na ekranie, nie pochodzi z wyobraźni filmowców, ale z materialnej rzeczywistości lub możliwych przeżyć i myśli bohaterów.

Lenartowicz mówił o scenariuszu Konwickiego, że pisarzowi udało się wydobyć „te wszystkie osobliwości życia w małym miasteczku, którego bogactwo i głębię potrafią zauważyć i docenić tylko nieliczni”¹⁶. Obaj doskonale znali atmosferę takich miejsc, w których czas płynie inaczej, życie ma od dawna ustalony rytm, a obyczajowość dopuszcza – jak w jednym z kadrów – nocne schadzki na tle bryły kościoła. Łączyło ich pochodzenie; do końca życia ważnym elementem ich tożsamości była Wileńszczyzna. Nie można oczywiście powiedzieć wprost, że stanowi ona przestrzeń filmu, ale

¹⁴ A. Jackiewicz, *Na stacji Chandra Unyńska*, „Trybuna Ludu” 1957, nr 32, s. 6. Cf. T. Lubelski, *Historia kina polskiego 1895–2014*, Kraków 2015, s. 206–207.

¹⁵ M. Maron, *Mieczysław Jahoda. Fenomeny światła*, z opracowaniem biograficznym A.M. Leśniewskiej-Zagrodzkiej, Łódź 2019, s. 93.

¹⁶ *Stanisław Lenartowicz*, [w:] S. Janicki, *Polscy twórcy filmowi o sobie*, Warszawa 1962, s. 48.

niewątpliwie są to wschodnie tereny Polski¹⁷. Z drugiej strony filmowa Kamionka znajduje się poza czasem i przestrzenią. Dyskurs historyczny czy polityczny był, rzecz jasna, niemożliwy – nie ma więc Kresów Wschodnich, utraconych terytoriów; są za to utracony świat, nostalgia, świadomość, że coś się zmienia i nie można temu zapobiec.

Atmosferę *Zimowego zmierzchu* budują przede wszystkim wnętrza, zbliżenia, twarze, ale także krajobraz małego miasteczka. Służą temu m.in. kompozycje zdjęć, które „w sposób przekonujący wiążą postaci bohaterów z przestrzenią”¹⁸. Niskie drewniane domy osadzają Kamionkę w przeszłości. Tak jak Rumsza należą do świata, który już mija, nawet nie ze względu na przemiany społeczne czy polityczne, ale po prostu z powodu upływu czasu. Z kolei niewielka przestrzeń Kamionki wyznacza cały świat starego kolejarza. Bierność bohaterów, niechęć do przekształcania świata, skupienie się na prywatności i intymności, dramacie rodziny oraz doświadczeniu starości i jednostkowej śmierci, ukazanie wspólnoty sąsiedzkiej, a nie ideologicznej, w żaden sposób nie pasowały do dominujących jeszcze do niedawna tematów i krajobrazów. Pozbawione odniesień do dynamiki dużego miasta lub fabryki miasteczko nie tylko oddziałuje na tempo narracji, lecz także w zasadniczy sposób odrzuca socrealistyczne postrzeganie świata.

W Kamionce nie ma rynku; dominantami przestrzennymi są stacja kolejowa i kościół¹⁹. Tak znaczące usytuowanie tego ostatniego wskazywało na swoiste centrum, także symboliczne, a zarazem podkreślało wymiar religijny zarówno życia miasteczka, jak i samego filmu. W Kamionce „[l]udzie żyją [przecież] zgodnie z rytmem kościelnych świąt, według zasad małej społeczności”²⁰, sfera duchowa ma dla nich pierwszorzędne znaczenie, nawet jeśli ich religijność bywa dość powierzchowna²¹. Budynek kościoła może być postrzegany również jako tradycyjny element małomiasteczkowej tożsamości i obyczajowości, zwłaszcza jeśli się uwzględni pamięć Kon-

¹⁷ Sam Lenartowicz po latach mówił o wileńskich repatriantach na Mazurach. *Vide Pojechałem do Włoch po prawdziwego Włocha. Rozmowa ze Stanisławem Lenartowiczem*, rozm. M. Podsiadły, [w:] *Stanisław Lenartowicz: twórca osobny*, red. R. Bubnicki, A. Dębski, Wrocław 2011, s. 134. W takiej sytuacji Kamionka byłaby „światem ludzi wykorzenionych, których wyrzucono i którym zabrano ich małą ojczyznę”. *Vide* M. Hendrykowska, *Intymny portret we wnętrzu. „Zimowy zmierzch” Stanisława Lenartowicza*, [w:] *Polska szkoła filmowa. Reinterpretacje i nawiązania*, red. W. Otto, Poznań 2018, s. 113.

¹⁸ M. Maron, *op. cit.*, s. 101.

¹⁹ M. Hendrykowska, *op. cit.*, s. 115.

²⁰ *Pojechałem do Włoch po prawdziwego Włocha...*, *ed. cit.*, s. 134. Marcin Maron zwraca uwagę, że akcja filmu rozgrywa się między świętami Bożego Narodzenia a Matki Boskiej Gromnicznej. *Vide idem*, *op. cit.*, s. 90.

²¹ M. Hendrykowska, *op. cit.*, s. 118.

wickiego i Lenartowicza. Uczynienie go jedną z dominant przestrzennych wzmacnia to wrażenie.

Niewielka stacja kolejowa, stanowiąca swoistą bramę, przejście do innego świata, to często pojawiający się element małomiasteczkowego krajobrazu (ważną rolę odegra także w *Krzyżu Walecznych* i *Nikt nie woła*; w obu *Miasteczkach* jej funkcję przejmie przystanek PKS). Za każdym razem będzie jednak przede wszystkim miejscem, które umożliwi opuszczenie miasteczka. Tak też stanie się w *Zimowym zmierzchu*. Nie będzie to oznaka porażki, ale nadziei, która w tym poświęconym starości i przegranemu życiu, pełnym smutku i żalu filmie jest jednak wyjątkowo ważna.

[...] małe miasteczko – mówił Lenartowicz – to nie wyłącznie przystań ludzi zgorzkniałych, zrezygnowanych, bez przyszłości i nadziei. Mam zaufanie i wierzę w człowieka, który wystartował w życie z takiego jak w *Zimowym zmierzchu* miasteczka. Różni go od innych na korzyść ten багаż przeżyć, te złoża goryczy, zwątpienia, zadumy nad losem ludzkim, które stamtąd wyniósł²².

Dlatego też zakończenie jest niejednoznaczne, rozdarte między zanurzeniem w stagnacji a – jakby wbrew tytułowi – nadzieją na zmianę. Nie wiadomo, w którą stronę nas ona poprowadzi, ale rodzi się nowe życie – Rum-sza nie potrafi pogodzić się z synem, lecz zależy mu na nowo narodzonym wnuku. Celinka postanawia wyjechać.

Zimowy zmierzch powstał w czasie stagnacji, w momencie, w którym nie wiadomo, jaką decyzję podjąć, ale też niepozbawionym wiary, że los może dać szansę na nowy początek, nawet jeżeli coś przy tym utracimy. Krajobraz Kamionki się nie zmieni, miasteczko pozostanie ponadczasowe, funkcjonujące poza historią, ale zawarte w nim smutek i zanurzenie w przeszłości nie będą już takie oczywiste. Również w ten sposób w *Zimowym zmierzchu* zapisały się ówczesne emocje, niepokój i nadzieje.

4

Boże jaki miły wieczór
tyle wódki tyle piwa
a potem płatanina
w kulisach tego raję
między pluszową kotarą
a kuchnią za kratą
czułem jak wyzwalam się

²² Stanisław Lenartowicz..., ed. cit., s. 48.

od zbędnego nadmiaru energii
w którą wyposażyla mnie młodość

możliwe
że mógłbym użyć jej inaczej
np. napisać 4 reportaże
o perspektywach rozwoju małych miasteczek

ale
.....mam w dupie małe miasteczka
.....mam w dupie małe miasteczka
.....mam w dupie małe miasteczka²³

Wiersz *Sobota* został opublikowany w 1958 roku, już po śmierci Andrzeja Bursy. Trudno ustalić dokładną datę jego powstania, z pewnością jednak była to połowa lat 50. Radosław Młynarczyk zauważa, że nie tylko u Bursy pojawiają się te po trzykroć powtórzone słowa²⁴. Możemy je przeczytać także w napisanym w 1955 roku opowiadaniu Marka Hłaski *Kancik, czyli wszystko się zmieniło*. Bohater, dziennikarz, mówi:

Ja sam jestem z małego miasteczka. Jak człowiek się urodzi w takim małym miasteczku, to potem przez pół życia myśli, że nic się na świecie nie zmienia. W dupie mam małe miasteczka!²⁵

Intencje obu twórców i sytuacje podmiotów lirycznych nie są tożsame. Niezależnie jednak od tego, jaki był fundament tak kategorycznej deklaracji: niechęć do małych miasteczek jako formy życia, sprzeciw wobec bezsensowności wymuszonego pisania o nich, reakcja na zmiany lub ich brak, wyraz rozczarowania rzeczywistością, czy miasteczka były podmiotami wypowiedzi, czy jedynie pretekstem, nie przypadkiem pojawiły się w takim właśnie kontekście. W połowie lat 50. nie brakowało krytycznych opisów miasteczek. Zwracano uwagę na biedę, brak perspektyw, niezgodność działań lokalnej władzy z socjalistycznymi ideałami, biurokratyzację, „drobnomieszczańskie

²³ A. Bursa, *Sobota*, [w:] *idem, Utwory wierszem i prozą*, Kraków 1969, s. 106.

²⁴ R. Młynarczyk, *Kogo obchodzą małe miasteczka? O „Kanciku” Marka Hłaski i „Sobocie” Andrzeja Bursy*, „Literaturoznawstwo: Historia, Teoria, Metodologia, Krytyka” 2012–2013, nr 6–7, s. 221.

²⁵ M. Hłasko, *Kancik, czyli wszystko się zmieniło*, [w:] *idem, Utwory wybrane*, t. I, Warszawa 1986, s. 167. Hłasko pisał również: „Ale przyjemnie jest zobaczyć, że człowiek w małym, zasranym mieście, w takim mieście, gdzie bez przerwy pada deszcz i bez przerwy jest błoto, gdzie nie ma światła, gdzie jak jedną dziwkę boli ząb, to już nie ma nocnego życia – zupełnie zmienił się człowiek. To jest przyjemnie zobaczyć”. *Vide ibidem*, s. 166.

zwyczaje oraz brak socjalistycznego systemu wartości mieszkańców”²⁶, niewykorzystywanie potencjału, szanse rozwoju, jakie dawałyby nowe zakłady pracy. Przynajmniej niektóre z tych pejoratywnie postrzeganych zjawisk mieściłyby się również w przekazie socrealistycznym, pasowałyby choćby do filmu *Autobus odjeżdża 6.20*. Zasadniczo jednak zmienił się kontekst. W połowie dekady obrazy te wpisywały się przede wszystkim w proces odrzucania konwencji tematycznych i wizualnych oraz odsłaniania autentycznej rzeczywistości, również jej materialnego wymiaru.

Dlatego też filmowa Kamionka stanowiła swoisty ewenement. Bardziej charakterystyczne były dwa filmy zatytułowane *Miasteczko* – zrealizowany w 1956 roku i zaliczany do „czarnej serii” dokument Jerzego Ziarnika oraz powstała dwa lata później (a mająca premierę dopiero w roku 1960) fabuła Romualda Drobaczyńskiego, Juliana Dziedziny i Janusza Łęskiego. Często przywoływane są razem, ze względu na tytuły i tematykę oraz krytyczny obraz miasteczka, warto jednak zwrócić uwagę na podobieństwa i różnice w sposobie prezentowania małomiasteczkowego krajobrazu.

W wielu ówczesnych filmach, np. *Lubelskiej starówce* Bohdana Kosińskiego, *Warszawie 1956* Jerzego Bossaka i Jarosława Brzozowskiego, *1 200 000 izb* (wszystkie 1956) Aleksandra Minorskiego, *Miejscu zamieszkania* (1957) Maksymiliana Wrocławskiego, *Miasta na wyspach* (1958) Bohdana Kosińskiego i Jerzego Dmowskiego oraz *Gdzie diabeł mówi dobranoc* (1956) i *Ludziach z pustego obszaru* (1957) Kazimierza Karabasza i Władysława Ślesickiego, jak również *Z Powiśla...* (1958) Karabasza fundamentalną rolę odgrywał – choć w różnym stopniu – krytyczny ogląd miejskiego krajobrazu, co stanowiło wyraźną polemikę z socrealistyczną fasadowością. Starano się odsłaniać, na ile to było wówczas możliwe, urbanistyczne i architektoniczne absurdy i zaniedbania, problemy związane z polityką mieszkaniową oraz degradację materialnej rzeczywistości²⁷.

Miejski krajobraz tworzą

ulica (także noca), knajpa, ruiny, nędzne mieszkania, rzadko i jako ozdobnik – nowe bloki, do granic możliwości zatłoczone tramwaje i autobusy, miejskie pustkowie, zapyziałe podwórka, dzielnice, a nawet całe miasteczko, klub-świetlica-biblioteka, sala sądowa, urząd, bazar, komisariat milicji, szpital²⁸.

²⁶ E. Knap, *Obraz prowincjonalnego socjalistycznego miasta na łamach tygodnika „Po prostu” w latach 1955–1957*, [w:] *Miasto (post)socjalistyczne. Przestrzeń władzy*, t. 1, red. K. Nędza-Sikonowska, M. Pirveli, Kraków 2015, s. 205.

²⁷ A. Szpulak, *View from the inside. The images of the city in the „black series” documentary films in Poland in the 1950s*, „Images” 2017, t. XXII, nr 31.

²⁸ *Idem*, *Czas przeobrażeń 1956–1960*, [w:] *Historia polskiego filmu dokumentalnego (1945–2014)*, red. M. Hendrykowska, Poznań 2015, s. 114.

Krajobraz Staszowa/Wincentowa²⁹, choć nie ma w nim wszystkich wymienionych przed chwilą elementów, pozornie nie różni się od tych „wielkomijskich” scenerii:

Wizerunek wyludniającego się, egzystującego w beznadziejnym marazmie miasteczka zubożałych szewców, często skazywanych za pokątny handel skórą – nielegalny, ale konieczny dla utrzymania rodzin – albo po prostu byłych szewców, wyjąwszy kwestie komunikacji miejskiej, pokazywany jest w tych samych sceneriach: ulica, knajpa, mieszkanie-rudera, urząd, targ. Powolniejszy jest tylko rytm ruchu wewnątrzkadrowego i montażu³⁰.

Trudno nie zgodzić się z opinią Andrzeja Szpulaka. Można oczywiście spojrzeć na tę kwestię z nieco innej perspektywy – jako na świadectwo swojej małomiasteczkowości Warszawy czy Lublina. Co jednak ważniejsze, wspomniane przez autora elementy niosą inne znaczenia, gdy potraktujemy je jako tworzące niemal całość miejskiej przestrzeni. Pierwszy kadr *Miasteczka*, ukazujący niewielki zaułek, mógłby zostać sfotografowany wszędzie. W kolejnym ujęciu widzimy rynek, stanowiący centrum małomiasteczkowego świata³¹. Ulica, knajpa, mieszkanie-rudera, urząd, targ, jak pisał wspomniany przed chwilą Andrzej Szpulak, mogą być wszędzie, rynek zresztą także, ale w małym miasteczku odgrywa rolę szczególną. Najważniejszy zdaje się na nim nie ratusz, ale przystanek PKS, swoistego rodzaju brama, w Wincentowie prowadząca tylko w jedną stronę. W wielkim mieście giną kwartały, tu jednak umiera całe miasto. Kiedy kamera pokazuje rynek, jego niską zabudowę, pustą przestrzeń w oddali, mamy świadomość, że nic więcej już nie ma, choćby innych dzielnic, w których życie być może wygląda inaczej. Dlatego też mimo podobnej scenerii małomiasteczkowy pejzaż Wincentowa różni się jednak od podobnych miejsc w Warszawie i innych większych miastach.

²⁹ Filmy te były kręcone w konkretnych miejscach, które jednak anonimizowano, aby pokazać uniwersalność przekazu. Historia miasteczka takiego jak Staszów, w którym swój film zrealizował Jerzy Ziarnik, „miała być przykładem kilku tysięcy bardzo podobnych historii zapomnianych miasteczek w Polsce. Konkretny przykład miał uzmysłowić pewne mechanizmy, które dotknęły wiele innych miejscowości”. Vide G. Nastalek-Żygadło, *Filmowy portret problemów społecznych w „czarnej serii” (1956–1958)*, Warszawa 2013, s. 120. Dlatego też filmowcy zmienili jego nazwę na Wincentowo, co zresztą wyraźnie zasygnalizowali w komentarzu z offu. Z kolei podczas realizacji fabularnego *Miasteczka* podkreślano, że „to nie jest film o Sieradzu, lecz o sprawach, ludziach i konfliktach «Polski powiatowej»”. Vide esw. [E. Smoleń-Wasilewska], „*Miasteczko*” nie jest filmem o Sieradzu, „Film” 1960, nr 19, s. 5. Takie zastrzeżenia były bardzo wyraźnie artykułowane podczas premiery, żeby nie urazić mieszkańców i podkreślić, że problemy w nim pokazane należą już, przynajmniej tutaj, do przeszłości.

³⁰ A. Szpulak, *Czas przeobrażeń...*, ed. cit., s. 115.

³¹ M. Zemło, op. cit., s. 43–49. Innym centrum jest najczęściej plac przed kościołem.

W miasteczku, słynącym niegdyś z mistrzowskich wyrobów szewskich, panuje bezrobocie. Polityka państwa nie sprzyja prywatnej inicjatywie, a młodzi próbują wyjechać jak najdalej. Nie przypadkiem najważniejszym „pozytywnym” elementem krajobrazu jest wspomniany już przystanek PKS-u – jedyne miejsce, które daje jakąkolwiek nadzieję, choć niezwiązaną z samym Wincentowem. Ożywa ono raz w tygodniu, kiedy odbywa się targ, łączący krajobraz małomiasteczkowy z wiejskim. Nawet to wydarzenie jest jednak nacechowane pesymistycznie. Krajobraz Wincentowa „napawał grozą”³². Narrator sporo mówi o umierającym mieście, o bezrobociu, a kamera przesuwana się wzdłuż małych odrapanych domów, ruin, cegielni.

Krajobraz miasteczka ulega degradacji. Pytanie o odpowiedzialność za taki stan rzeczy pozostaje jednak niedopowiedziane. Nie podejmowano kwestii odpowiedzialności politycznej, związanej z funkcjonowaniem systemu, albo przyjmowano specyficzną współodpowiedzialność, używając pierwszej osoby liczby mnogiej lub form bezosobowych. Warto jednak podkreślić, że ze względu na stosunkową wyrazistość politycznej krytyki *Miasteczko* wyróżnia się spośród innych filmów „czarnej serii”:

[...] Ziarnik, zauważając mechanizmy niszczące substancję materialną i duchową miasteczka, umieszcza je po stronie działań władzy i narzuconych przez jej politykę przemian ekonomicznych³³.

Dlatego też film został ostro zaatakowany, a jego rozpowszechnianie w znacznej mierze ograniczono³⁴.

Podobny los spotkał fabularne *Miasteczko* Romualda Drobaczyńskiego, Juliana Dziedziny i Janusza Łęskiego. Sam tytuł stanowił jednoznaczne nawiązanie do filmu Ziarnika i porównanie z nim niejednokrotnie się pojawiało, także na etapie oceny scenariusza³⁵. Już wówczas było widać, że twórcy będą musieli zmierzyć się z pytaniami, jakie ma być tytułowe miasteczko – zarówno w kontekście artystycznym³⁶, jak i społecznym, kulturo-

³² M. Fiejdasz, „Czarna seria” w polskim filmie dokumentalnym, „Kwartalnik Filmowy” 1998, nr 23, s. 50. Z drugiej strony trudno odmówić racji Mikołajowi Jazdonowi, który pisał o „leniwej atmosferze prowincjonalnego miasteczka, pełnego urokliwych uliczek i domów świetnie sfotografowanych przez Antoniego Staśkiewicza”. Vide M. Jazdon, *Czarne filmy posiadały. „Czarna seria” polskiego dokumentu 1956–1958*, [w:] *Widziane po latach. Analizy i interpretacje filmu polskiego*, red. M. Hendrykowska, Poznań 2000, s. 55.

³³ A. Szpulak, *Czas przeobrażeń...*, ed. cit., s. 121.

³⁴ M. Fiejdasz, op. cit., s. 60.

³⁵ *Protokół z posiedzenia Komisji Ocen Scenariuszy w dn. 7 II 1958 r.*, AFINA, sygn. A-214, poz. 89, k. 2.

³⁶ Konrad Eberhardt uważał, że skupiając się na pogodnym, słonecznym dniu, odpuszczenie radości młodzi, twórcy nie wykorzystali potencjału małego miasteczka. Przypominał

wym oraz politycznym, jakie emocje mają budzić małomiasteczkowe pejzaże. Odpowiedzi na nie w znaczący sposób wpływały na ocenę filmu.

Życie w Widłakowie toczy się ustalonym od lat rytmem. Przez otoczony niską zabudową rynek, nad którym góruje wieża kościoła, przechodzi procesja³⁷; jednym z głównych wydarzeń dnia będzie odpust. Ludzie biorą śluby, umierają, handlują, starają się o mieszkania, szukają stabilizacji, piją, jeden z bohaterów ucieka z wojska, aby zobaczyć kumpli i spotkać się z dziewczyną. Małomiasteczkowa codzienność zapewniała bliskość, stabilność, ale też świadomość ograniczeń i poczucia poddania nieustannej kontroli. W przeciwieństwie do Ziarnika twórcy nie chcieli przedstawiać jedynie mrocznego obrazu miasteczka. W relacji z planu zdjęciowego Elżbieta Smoleń-Wasilewska pisała o bohaterach powstającego filmu:

Jedni z nich kochają swe miasteczko i pozornie nudne, choć wypełnione po brzegi małymi sprawami życie, inni duszą się w małomiasteczkowej atmosferze, nie widzą tu warunków dla stworzenia sobie znośnej egzystencji, chcą się stąd wyrwać³⁸.

Także reżyserzy podkreślali, że chcą pokazać również „dobre strony egzystencji małomiasteczkowej”³⁹. Porównanie do dokumentalnego *Miasteczka* i wpisanie filmu Drobaczyńskiego, Dziedziny i Łęskiego w kontekst kina interwencyjnego sprawiły jednak, że dostrzegano w nim przede wszystkim brzydotę. Po latach Ewelina Nurczyńska-Fidelska pisała w kontekście „czarnego realizmu”:

[o]braz małego miasta ujawnia w tym filmie fizyczną szpetotę obumierającej materialnej egzystencji oraz nędzę, nudę i beznadzieję życia jego mieszkańców⁴⁰.

Takich głosów nie brakowało oczywiście zaraz po premierze. W jednej z najmocniejszych recenzji, opublikowanej w „Trybunie Ludu”, Jan Alfred Szczepański stwierdzał, że w filmie ukazano

w tym kontekście *Główną ulicę* (*Calle mayor*, 1956) Javiera Bardema. Wskazywał też na *Sierpniową niedzielę* (*Domenica d'agosto*, 1950) Luciana Emmera, zaznaczając zarazem, że polskiemu filmowi zabrakło lekkości. Prowadziło go to do pytań, czym i jakie właściwie miało być filmowe miasteczko. *Vide idem*, *Miasteczko – mit nienaruszony*, „Ekran” 1959, nr 9, s. 3.

³⁷ Rozważania dotyczące autentyczności małomiasteczkowego krajobrazu dobrze puentuje historia jej realizacji, kiedy okazało się, że w tym samym czasie odbędzie się rzeczywista procesja, w związku z czym twórcy musieli uważać, aby się nie spotkały. *Vide* E. Smoleń-Wasilewska, *Miasteczko*, „Film” 1958, nr 30, s. 9.

³⁸ *Ibidem*.

³⁹ *Ibidem*.

⁴⁰ E. Nurczyńska-Fidelska, „Czarny realizm”. *O stylu i jego funkcji w filmach nurtu współczesnego*, [w:] „Szkoła polska” – *powroty*, red. eadem, B. Stolarska, Łódź 1998, s. 39.

małe miasteczko polskie jako szczelnie w sobie zamknięte, zewnętrznym wpływom niedostępne skupisko samej brzydoty, nędzy, dusznych horyzontów, braku perspektyw⁴¹.

Kiedy jednak przyjrzeć się miasteczku uważniej, widać, że choć niektóre z domów rozpadają się ze starości, nie brakuje w nim też solidnych budynków z cegły, zamieszkałych przez zadowolonych z siebie i swojego życia ludzi, nawet jeśli są oni pokazywani z lekką kpina, trochę jak w filmach z poprzednich lat, jako skupieni na dobrobycie drobnomieszczenie nierozumiejący potrzeb młodych ludzi. Równie istotne jest bowiem to, czego w tym miasteczku nie ma. „To nie było miasteczko wymarłych warsztatów, walących się kamienic, starych ludzi oczekujących na rynku na codzienny przejazd autobusu – miejsce ponurej vegetacji, nędzy”⁴² – pisał Konrad Eberhardt, niedwuznacznie przywołując Wincentowo/Staszów z *Miasteczka* Ziarnika i pokazując w ten sposób inne emocje towarzyszące pejzażom Widłakowa.

Odpowiedź na pytanie o wiarygodność *Miasteczka* nie jest jednoznaczna. Wynika to nie tylko z jego wizualności, lecz także z przyjętej perspektywy odbioru. Z jednej strony można ten film potraktować jako „polskie ćwiczenie neorealistyczne”⁴³, z drugiej twórcom zarzucano nadmierne wykorzystywanie wszelkiego rodzaju stereotypów⁴⁴, także wizualnych:

[...] autorzy przystąpili do malowania pejzażu owej pipidówki. Odbywa się akurat odpust połączony z zabawą, więc mamy całą przebogatą scenerię, wszystko, co kiedykolwiek literatura i plastyka na ten temat zarejestrowały: i fotografa z malowaną dekoracją, i karuzelę, i procesję, i kieszonkowca, i chuliganów, i straż pożarną, która w drabiniastym wozie zjawia się dawno po ugaszeniu pożaru. Jest i groteskowa orkiestra – i, zdaje mi się, wszystko, co można sobie wypisać na papierku pod tytułem: „Jak sobie wyobrażam pipidówkę”⁴⁵.

Zbigniew Florczak był usatysfakcjonowany autentycznością obrazu, uważał jednak, że jego wymowa została przez twórców w jakiś sposób zafałszowana. Zabrakło obrazków z nowoczesności, których według niego jest w małych miasteczkach coraz więcej. Podobne zarzuty stawiali także inni recenzenci, np. Zbigniew Klaczyński, według którego

⁴¹ Jaszcz [J.A. Szczepański], *Półprawdy – gorsze niż nieprawda*, „Trybuna Ludu” 1960, nr 110. Z jego negatywną oceną ostro polemizował Antoni Bohdziewicz – opiekun filmu. *Vide idem, Ile jest warte – półprawdy?*, „Film” 1960, nr 21, s. 6.

⁴² K. Eberhardt, *op. cit.*, s. 3.

⁴³ E. Nurczyńska-Fidelska, *op. cit.*, s. 39.

⁴⁴ Już podczas kolaudacji zastanawiano się, czy zestawienie stereotypowych elementów pozwoli na uchwycenie atmosfery małego miasteczka. *Vide Protokół z posiedzenia Komisji Ocen Scenariuszy w dn. 7 II 1958 r.*, *ed. cit.*, k. 1–2.

⁴⁵ Z. Florczak, *op. cit.*, s. 4.

[j]est to bowiem niewątpliwie upoetyzowany miejscami obraz jakiegoś sztucznego rezerwatu, wyizolowanego sztucznie z powszechnego nurtu socjalnych i ekonomicznych przemian⁴⁶.

Czytając te opinie, trzeba pamiętać, że na przełomie lat 50. i 60. zmieniły się postawy wobec miasteczek, co nie pozostawało bez wpływu na ocenę wiarygodności filmowych pejzaży.

Od realizacji do premiery minęły dwa lata. Pod koniec lat 50. władze postanowiły ponownie ograniczyć autonomię filmowców, a polityczne oceny poszczególnych filmów w coraz większym stopniu decydowały o ich losach. Negatywnie oceniono także *Miasteczko*. Jego wymowę uznano za zbyt pesymistyczną i nieodzwierciedlającą rzeczywistości współczesnej Polski⁴⁷. Film zmieniał więc swój kształt, a szczególne emocje budziło zakończenie⁴⁸. W pierwotnej wersji Władek – jedyny taksówkarz w Widłakowie – i jego ukochana Zosia – córka zamożnych ogrodników – mają już dosyć małomiasteczkowej hipokryzji i braku perspektyw. Decydują się na wyjazd, ale w ostatniej scenie na rynek, którego obraz stanowił klamrę wizualną, wjeżdża ich zepsuty samochód, ciągnięty przez konia. Ucieczka z miasteczka okazała się niemożliwa. To zakończenie uznano za zbyt pesymistyczne⁴⁹.

Poszukując rozwiązania tej sytuacji, Antoni Bohdziewicz, pod którego kierownictwem artystycznym pracowali reżyserowie, przygotował dokrętki⁵⁰. Zosia i Władek wjeżdżają do większego miasta. Zza okien samochodu widać nowe jasne bloki, które stają się symbolami nowoczesności i nadziei. Jak w filmie socrealistycznym, żeby widz nie musiał sam interpretować tego obrazu, słyszymy komentarz, który Bohdziewicz sam napisał i przeczytał:

Zosia i Władek, kiedy zaświecił poranek, byli jeszcze w podróży. W podróży dokąd? Gdzie będzie kres tej drogi? Proszę, tu się coś buduje, może warto się tu zatrzymać? Moglibyśmy wtedy całą historię zakończyć słowami: „Zosia i Władek zobaczyli nowe osiedle, zostali tam, ożenili się i było im tam dobrze. Bardzo dobrze”. Niestety, to by było zbyt piękne, żeby mogło być prawdziwe. Tak się kończy opowieść w bajkach. W naszym trudnym życiu taki finał zdarza się bardzo rzadko. Więc jak? Tu szukać

⁴⁶ Z. Klaczyński, *Małe miasteczka wcale nie są nudne*, „Ekran” 1960, nr 18, s. 2.

⁴⁷ *Miasteczko* omawiano na posiedzeniu Komisji ds. Filmu KC PZPR. Vide M. Wojtczak, *Przemięło... jednak pozostało. Od Zakazanych Piosenek do Moralnego Niepokoju. Nasze kino w latach 1944–1970*, t. I, Warszawa 2019, s. 450–452.

⁴⁸ Vide P. Śmiałowski, „Proszę to wyciąć”, czyli historia scen wyciętych z polskich filmów w pierwszym ćwierćwieczu PRL, wyd. II poprawione, Kraków 2024, s. 47–49.

⁴⁹ Po kolaudacji polecono nawet zmienić muzykę na bardziej pogodną. Vide *Protokół [zmian zaleconych przez komisję kolaudacyjną]*, [w:] *Miasteczko. Film fabularny. Materiały dok. z produkcji*, AFINA, sygn. S-2097.

⁵⁰ *Miasteczko. Film fabularny. Scenopis dokrętek. Scenariusz dokrętek*, AFINA, sygn. S-2073.

szczęścia czy jechać dalej? Niełatwo będzie o decyzję w naszej wędrówce. Tyle jest miejsc w kraju, gdzie powstają nowe osiedla i nowe fabryki, gdzie nasz Władek bardzo by się przydał. Które z tych miejsc wybrać? Gdzie będzie najlepiej? Musimy zostawić naszych bohaterów na rozstajnych drogach. Jedna historia skończona. Drugą może kiedyś opowiemy.

To zakończenie pojawiło się w jednej z wersji filmu; widziało je przynajmniej kilku dziennikarzy⁵¹. Trudno jednak się dziwić, że ostatecznie z niego zrezygnowano (podobnie jak z jeszcze jednej dogranej przez Bohdziewiczą sceny). Zostało zrealizowane bardzo nieudolnie, z wyraźną reprojekcją, przez którą znajdujące się w tle nowe bloki prezentowały się tym bardziej niewiarygodnie. Nie chodziło wszakże jedynie o całkowitą niezgodność z poetyką całości i zbyt widoczne nawiązanie do socrealistycznej ideologii oraz wywodzących się z niej rozwiązań estetycznych. Kontrast nowoczesnego miejskiego pejzażu z małomiasteczkowym, jednoznacznie negujący wartość niewielkich ośrodków, kłócił się z obowiązującym wówczas postrzeganiem małych miasteczek jako miejsc, z których należy nie tyle uciekać, co je zmieniać⁵².

W recenzjach pobrzmiewało pytanie, czy młodzi powinni wyjechać, aby szukać szansy w bardziej nowoczesnym świecie, skoro bez nich – najbardziej ambitnych – miasteczka nie mają szans na rozwój⁵³. Dlatego też w ostatecznej wersji awaria samochodu uniemożliwi wyjazd Władkowi i Zosi, ale chwilowe przygnębienie zostanie szybko zamienione w radosne plany na jutro. Niby w żartobliwej formie podczas rozmowy z osieroconym chłopcem pojawiają się wzmianki o fabryce, która być może powstanie w miasteczku. Jego rozwój, zgodny z socjalistycznym planowaniem, powinien być dla widza czymś oczywistym⁵⁴. Optymistyczny finał zmieniał wymowę całego filmu. Opustoszały rynek nie budził już poczucia beznadziei i marazmu.

⁵¹ „[...] ostatnia sekwencja filmu, następująca po rejestrze koszmarnych, nędznych spraw i wypadków tego prowincjonalnego dnia, podczas którego ani jedno światełko dzisiejszego dnia nie błysnęło – po tym nadmiernie sceptycznym rejestrze ostatnie kadry filmu pokazują nam anonimowe, świeżo malowane bloki jakiegoś miasta i dwoje bardzo programowo uśmiechniętych bohaterów”. *Vide* Z. Florczak, *op. cit.*, s. 5. O skażeniu komentarzem pisał J. Budkiewicz (*Lepiej późno niż wcale*, „Głos Pracy” 1960, nr 66). *Cf.* S. Ozimek, *Od wojny w dzień powszedni*, [w:] *Historia filmu polskiego*, t. 4, 1957–1961, red. J. Toeplitz, Warszawa 1980, s. 153.

⁵² Taka była też konkluzja niezrealizowanego projektu drugiej części *Miasteczka* pod tytułem *Główne ulice*. Nowoczesna Warszawa pozornie wita Zosię i Władka z otwartymi rękami. Okazuje się jednak, że swoje miejsce znajdują oni w rozbudowującym się Widłakowie. *Vide* J. Dobraczyński, J. Łęski, *Główne ulice. Nowela filmowa*, AFINA, sygn. S-35490. Dziękuję Agnieszce Polanowskiej i Piotrowi Śmiałowskiemu za zwrócenie mojej uwagi na ten dokument.

⁵³ *Vide* np. E. Boczek, „*Miasteczko*”. *Nowy polski film, nad którym dyskutują wszyscy czytelnicy „Nowej Wsi”, „Nowa Wieś”* 1960, nr 24, s. 2.

⁵⁴ A. Bohdziewicz, *op. cit.*, s. 6.

Wszystkie te zmiany w niewielkim stopniu pomogły *Miasteczku*. Kiedy wchodziło na ekrany w 1960 roku, było już mocno spóźnione w stosunku do „czarnej serii”, więc jego ewentualny demaskatorski charakter nie mógł wybrzmieć w pełni. W kolejnych latach inaczej już postrzegano miasteczka. Kino drugiej połowy lat 50. nie opowiadało o zmianie małomiasteczkowego krajobrazu poprzez działania modernizacyjne i uprzemysłowienie. Wręcz przeciwnie – ich przestrzeń oznaczała również brak: nie tylko perspektyw, lecz także bloków i dużych zakładów produkcyjnych. Pisząc o filmie Ziarnika, Magda Szcześniak zauważa: „[m]iasteczko jest rewersem nowych ośrodków przemysłowych [...]”⁵⁵. Zacznie się to zmieniać w kinie lat 60., co znajduje uzasadnienie w polityce wobec mniejszych miejscowości, jak również w wymaganiach stawianych polskiemu kinu współczesnemu przez Uchwałę Sekretariatu KC w sprawie kinematografii z 1960 roku. Przykładem mogą być choćby *Dwa żebra Adama* (1963) Janusza Morgensterna, w którym przemysłowa przebudowa Godów stanowi istotny element fabuły.

5

Miasteczko, o wiele bardziej niż duże miasto, kojarzy się ze swojskością, z bliskością, poczuciem bezpieczeństwa, przekazywaniem tradycji, trwałością lokalnych struktur. Żadnej z tych cech nie mają Luborz i Zielno – miasteczka z *Wdowy*, trzeciej noweli *Krzyża Walecznych*, oraz z *Nikt nie woła*, obu w reżyserii Kazimierz Kutza. Zasadniczy wpływ miał na to czas akcji. Filmy zarówno Ziarnika, jak i Drobaczyńskiego, Dziedziny i Łęskiego ukazywały przestrzenie współczesne. Kutz sięgnął do tużpowojennej przeszłości, kiedy to miasteczka doświadczały zniszczenia tkanki miejskiej, wymiany mieszkańców związanej z migracjami, osłabienia zaufania społecznego i tradycyjnego systemu wartości. Nie był pierwszym reżyserem, który w latach 50. wykorzystał scenerię małego miasteczka na odzyskanych/zdobytych Ziemiach Zachodnich, by podjąć problem tożsamości, zmiany oraz (dez)integracji społecznej i kulturowej⁵⁶. W *Godzinach nadziei* (1955) Jana Rybkowskiego zaludniał je, jeszcze w ostatnich dniach II wojny światowej, wielokulturowy tłum migrantów. W *Trzech kobietach* (1956) Stanisława Różewicza stawało się miejscem odradzania życia i jednocześnie symbolem powojennego chaosu oraz kłopotów z tworzeniem wspólnoty. Także Kutz podejmował te problemy, nieprzypadkowo osadzając akcję na Ziemiach

⁵⁵ M. Szcześniak, *Poruszeni. Awans i emocje w socjalistycznej Polsce*, Warszawa 2023, s. 281.

⁵⁶ Vide I. Copik, *Przemieszczona tożsamość. Kino PRL wobec problemu Ziemi Zachodnich*, „Kwartalnik Filmowy” 2021, nr 116, s. 60–61.

Zachodnich i wpisując w małomiasteczkowe krajobrazy, zwłaszcza w *Nikt nie woła, miłość bohaterów*.

W *Krzyżu Walecznych* do znajdującego się na Ziemiach Zachodnich miasteczka Luborz, w którym mieszkają żołnierze pielęgnujący pamięć o swoim dowódcy, przyjeżdża wdowa po nim, młoda jeszcze kobieta. Ma stać się żywym elementem kultu kapitana Joczysa, niezależnie od własnych potrzeb i sposobu na życie. Zostanie jej ofiarowany domek znajdujący się pozornie poza miasteczkiem, ale nie tylko pozostający w jego obrębie, lecz także podlegający tutejszym regułom i atmosferze. Już w pierwszym ujęciu widzimy główną ulicę miasteczka, zamykający ją kościół, z boku ratusz i plac, na którym za chwilę pojawi się tabliczka oznaczająca nadanie mu nazwiska kapitana Joczysa. Ta niewielka, wręcz ściśnięta przestrzeń okaże się pułapką dla Małgorzaty Joczysowej oraz zootechnika Tadeusza Więcka, który przyjechał tym samym pociągiem. W powitaniu wdowy biorą udział liczni – być może wszyscy – mieszkańcy miasteczka, szczelnie wypełniający ekranową przestrzeń.

Sposób jej konstruowania pozwala przeciwstawić zbiorowość miasteczka jednostkowym oczekiwaniom. Przybysze z zewnątrz stają się ciałem obcym, nie pasują do tego małomiasteczkowego pejzażu. Nie przypadkiem, choć Więcek zatrzymuje się u Petraków, nigdy nie widzimy go w tym mieszkaniu. Domek Joczysowej zdaje się pozostawać poza miejską przestrzenią, choć znajduje się w obrębie Luborza. Dzięki temu pejzaż miejski – w jakimś sensie zawłaszczony, bo przecież tworzą go rodziny osadników – pozostaje nienaruszalny; obcy w żaden sposób go nie zmieniają.

Zdaje się on zapowiadać spokój, miejsce, w którym można wreszcie odechnąć. Nie bez powodu Więcek mówi Joczysowej o swoich pragnieniach: „I zrodziły się we mnie tęsknoty: domek, dzikie wino i te rzeczy”. Są one na tyle istotne, że przywołuje je ponownie: „Myślałem o czymś takim: małe miasteczko, mały domek, dzikie wino, spokój”. Oboje biorą pod uwagę wspólną przyszłość. Dochodzi jednak do konfrontacji wyobrażenia z rzeczywistością. Małomiasteczkowa sielanka okazuje się fałszywą obietnicą. Liczne powiązania społeczne, ich charakter, niewielka przestrzeń i typ zabudowy uniemożliwiają ukrycie niektórych działań, ograniczają anonimowość w miejscach publicznych i przekładają się na „ramy społecznej kontroli, w której w sposób najbardziej wyrazisty manifestują się integrujące funkcje społeczności i tożsamość mentalna mieszkańców”⁵⁷. Małomiasteczkowość sprawia,

⁵⁷ G. Odoj, *Małe miasto jako przedmiot badań etnologicznych w Polsce. Stan i perspektywy*, „Studia Etnologiczne i Antropologiczne” 2011, nr 11, s. 125. Cf. *idem*, *Tożsamość kulturowa społeczności małomiasteczkowej...*, ed. cit., s. 74. Co prawda Sławomir Gzell zauważa, że wpływ na związane z tą kontrolą obyczaje i sankcje ma w znacznej mierze „ciągłość zamieszkiwania trwająca często przez pokolenia, a więc w małych miastach, nie doświadczających napływu

że Joczysowa zawsze wystawiona jest na ogląd innych, nie może uciec od kontroli społecznej. Prawdziwą chwilą wolności bohaterowie mogą cieszyć się na łące poza miastem⁵⁸. Tu pozostają przez moment sami, ale szybko pojawiają się śledzące kobietę dzieci, wysłane przez porucznika Ołdaka.

Małe miasto, stanowiące przedmiot marzeń, pozostaje swoistym bytem idealnym, który nie przystaje do rzeczywistości. Niewielka przestrzeń Luborza zacieśnia się wokół bohaterów; na tyle umożliwia innym sprawowanie nad nimi kontroli społecznej, że nie pozwala na swobodne życie. Miasteczko zdaje się składać z jednej ulicy, placu, ratusza i kościoła – nawet jeżeli jest inaczej, kamera tego nie pokazuje. Wolność Joczysowej i Więcka zostaje ograniczona także przez sposób jego terytorialnej organizacji, co zostaje wprost uwidocznione w scenie konfrontacji mężczyzny ze współrządzającym (razem z księdzem) Luborzem porucznikiem Ołdakiem i jego żołnierzami. Ich zawłaszczająca przestrzeń postawa połączona z narzucaniem przez nich reguł życia w miasteczku ostatecznie niszczy nadzieję Więcka na możliwość wspólnego życia z Małgorzatą Joczysową.

Mieszkańcy chcą uczynić kobietę częścią swojej społeczności, narzucić jej własną tożsamość społeczną i kulturową, wpisać w lokalny krajobraz. Traktują ją jak jego brakujący element, nie zważając na jej pragnienia i potrzeby. Kiedy Ołdak dowiaduje się o wyjeździe Joczysowej, zaskoczony i zrozpaczony pyta: „Dlaczego?”. Odpowiedź przynosi kolejne ujęcie, w którym widzimy znowu główną ulicę miasteczka, stojących na niej ludzi, przylegające do niej kościół i plac. Mieszkańcy wypełniają kadr, a jednocześnie zamykają miasteczko wokół siebie. Nie pozwalają wydobyć się poza to, co na widoku. Z jednej strony mamy do czynienia z klamrą narracyjną, jak później w *Nikt nie woła*, z drugiej – z krajobrazem niemalże klaustrofobicznym, nieprzyjaznym dla ludzi z zewnątrz, chcących żyć swobodnie, poza kontrolą mało-miasteczkowej społeczności.

Nieprzyjazny jest również krajobraz w *Nikt nie woła*. Podobnie jak we *Wdowie* nie sprzyja on miłości oraz uwzględnia specyfikę miasteczka przejmowanego przez nową społeczność (pozostaje pytanie, na ile w gruncie rzeczy istotny jest fakt, że chodzi o Ziemię Zachodnie). Staje się ono u Kutza metaforą powojennego świata, z obcością i naruszoną tożsamością,

fal imigracyjnych niosących odmienne sposoby życia, zwyczaje i obyczaje”, sytuacja w Luborzu jest jednak wyjątkowa, ponieważ miasteczko opuszczone przez poprzednich mieszkańców – jak można się domyślać, Niemców – zajęła zwarta społeczność, reprezentująca wspólne przekonania i system wartości. *Vide* S. Gzell, *op. cit.*, s. 49.

⁵⁸ Znajdująca się w tle kapliczka i sposób plastycznej inscenizacji tego fragmentu przywodzą na myśl początek *Popiołu i diamentu*. *Vide* A. Gwóźdź, *Przestrzenie estetyczne filmów Kazimierza Kutza*, [w:] *Kutzowisko. O twórczości filmowej, teatralnej i telewizyjnej Kazimierza Kutza*, red. *idem*, Katowice 2000, s. 15.

przestrzenią nieprzyjazną, osaczającą bohaterów. Są nimi – znów tak jak we *Wdowie* – ludzie z zewnątrz, którzy przybywają do miasteczka, wypelniają ją swoją obecnością, ale pozostają przybyszami, obcymi⁵⁹ (i w końcu wyjada). W *Nikt nie woła* ta obcość zostaje jeszcze wzmocniona:

Rzuceni na tło lizajowatych murów bohaterowie nieustannie doświadczać będą podwójnej obcości wobec siebie (bo dzielą ich okupacyjne doświadczenia) i wobec miasta (które nie jest ich miastem), choć z kina dobiegają słowa zachęty lektora Polskiej Kroniki Filmowej, że „Ziemie Zachodnie czekają na polskiego osadnika”⁶⁰.

Myśląc o Zielonej Górze, Józef Hen – scenarzysta i autor niewydanego wówczas literackiego pierwowzoru – nazwał to miasteczko Zielnem. Ani ta fikcyjna nazwa, ani odniesienie do realnie istniejącego miasta nie miały jednak większego znaczenia. Najważniejszy był wybór miejsca realizacji. Kutz mówił o tym wprost:

Wybraliśmy na miejsce akcji i zdjęć miasteczko, które nie było siedem wieków odnawiane – Bystrzyca Kłodzka nad Bystrzycą, na ziemiach odzyskanych. Bardzo stare miasto na wysokim brzegu, husyckie jeszcze, przedziwne, będące właściwie katalogiem najróżnorodniejszych faktur architektonicznych, pejzażowych, kolorystycznych itd. Myśmy te faktury posegregowali jakby pod kątem naszych potrzeb, tj. cały kontekst psychologiczny przetłumaczyliśmy na grafikę. Poszczególne sceny były więc kręcone na odpowiednio precyzyjnie dobranym plenerowym tle⁶¹.

Nikt nie woła przedstawia „miejsce w pewnym sensie odrealnione i «odhistorycznione»”⁶². Iwona Grodź wskazywała na „proces wymazywania rzeczywistości zewnętrznej przez sprowadzenie jej do kilku powtarzających się ascetycznych obrazów”⁶³. Paulina Kwiatkowska zwracała uwagę, że wymiar obrazu filmowego „został zredukowany do minimum i zastąpiony kompozycjami graficznymi, które sugerują przede wszystkim interpretację estetyczną i filozoficzną”⁶⁴. Można by więc rzec, że samo miasteczko – zarówno realna Bystrzyca Kłodzka, jak i filmowe Zielno – zanika. Zakochany

⁵⁹ *Ibidem*, s. 9–10.

⁶⁰ *Ibidem*, s. 14.

⁶¹ *Wąchać swój czas. Z Kazimierzem Kutzem rozmawia Teresa Krzemień*, „Kultura” 1980, nr 47, s. 14.

⁶² M. Saryusz-Wolska, „*Nikt nie woła*” Kazimierza Kutza – cztery płaszczyzny historii filmu, [w:] *Sztuka ma znaczenie*, red. D. Rode, M. Składanek, M. Ożóg, Łódź 2020, s. 117.

⁶³ I. Grodź, *Intymistyka w najczystszej wydaniu*. „*Nikt nie woła*” Kazimierza Kutza a polska rzeczywistość wobec II wojny światowej, [w:] *Kino polskie wobec II wojny światowej*, red. P. Zwierzchowski, D. Mazur, M. Guzek, Bydgoszcz 2011, s. 229.

⁶⁴ P. Kwiatkowska, *Kryształizacja uczuć w obrazie filmowym*. O „*Nikt nie woła*” Kazimierza Kutza, „Kwartalnik Filmowy” 2008, nr 64, s. 150.

człowiek postrzega świat coraz bardziej przez perspektywę swojego uczucia. „Świat redukowal się do dwójga”⁶⁵ – mówił Kutz.

Małomiejskie pejzaże Bystrzycy Kłodzkiej / Zielna nie są jednak pozbawione znaczenia. Bez nich, bez tego punktu wyjścia cały zamysł byłby niemożliwy. Materialne doświadczenie miasteczka, choć później schodzi na drugi plan, odgrywa fundamentalną rolę w kreowaniu przestrzeni filmowej⁶⁶. Zrzućnawana tkanka materialna⁶⁷ tworzy pejzaż nieprzychylny ludziom, którzy chcieliby rozpocząć nowe życie⁶⁸. Dotyczy to zarówno osadników, jak i zakochanych. Andrzej Gwóźdź pisze:

[p]ropozycja małżeństwa w tym świecie bez horyzontu, zaklętym w czworokątą odrapanych murów, to zapowiedź przegranej. Przeżarty wilgocią, księżycowy pejzaż Zielna więzi bowiem kochanków w niemal paranoicznej płaszczyźnie między przeszłością, której już nie ma, a przyszłością⁶⁹.

Przestrzeń się zacieśnia. Na sytuację bohaterów wpływ ma także topografia miasteczka, osadzonego na skarpie, mającego jeszcze fragmenty dawnych murów obronnych, zamykającego w sobie bohaterów, przesłaniającego horyzont. Bliskość między ludźmi nie może się dopełnić; miłość umyka Bożkowi i Lucynie. Kolejne warstwy miasteczka zdają się narastać nad bohaterami, budują wrażenie odcięcia i zamknięcia, wzmocnione przez labirynt uliczek. Również architektonicznie różni się ono od Luborza. Wyższe domy przytłaczają, a wąskie uliczki stają się tym bardziej klaustrofobiczne. Zresztą bardziej otwarta przestrzeń nie zmienia tego wrażenia; takie są „[...] wielkie place i rzeka, która płynie poprzez rumowiska i nie daje tej rzeczywistości wytchnienia, nie burzy jej strategii”⁷⁰. Widać to też w scenach ukazujących domek Bożka i most (po którym ciągle przemierzają się ludzie niemający jeszcze swojego miejsca), kiedy i ten pejzaż jest domykany przez stanowiące dominantę wizualną ściany domów.

Miejskie przestrzenie, układ uliczek, architektura domów i struktura ich ścian – wszystko to ma znaczenie przede wszystkim jako tło historii mi-

⁶⁵ *Wąchać swój czas...*, ed. cit., s. 14.

⁶⁶ E. Strzelczyk, *Percepcyjne i kontekstowe kryteria analizy stylu filmu „Nikt nie woła” Kazimierza Kutza*, „Studia Filmoznawcze”, t. IX: *Problemy poznawania dzieła filmowego*, red. J. Trzynadłowski, Wrocław 1990, s. 125.

⁶⁷ Magdalena Saryusz-Wolska zastanawiała się, „[c]zy materialny rozpad przedstawionego miasteczka świadczy o złej kondycji fikcyjnego Zielna w 1945 r., czy realnej Bystrzycy Kłodzkiej w 1959 r.?” *Vide eadem*, „Nikt nie woła” Kazimierza Kutza..., ed. cit., s. 121.

⁶⁸ I. Copik, *op. cit.*, s. 62.

⁶⁹ A. Gwóźdź, *op. cit.*, s. 14.

⁷⁰ A. Szpulak, „Nikt nie woła” Kazimierza Kutza – rewolucja słabo kamuflowana, [w:] *Widziane po latach...*, ed. cit., s. 113.

łosnej. Kamera nie przygląda się małomiasteczkowej obyczajowości i życiu codziennemu. Choć takie sceny się pojawiają, służą czemuś innemu. Bohaterowie idą na targ; wchodzą tym samym w gwarłą codzienność miasteczka, ale Kutz natychmiast się z niej wycofuje. Najpierw znikają ludzie, następnie słyszymy już tylko cichy dźwięk targowej krzątania, młodzi znów są tylko ze sobą na tle szarych, odrapanych ścian. Po kolejnej rozmowie, podczas której dalej starają się ukrywać swoje uczucia, po tym, jak niemal dochodzi do pocałunku, oboje obracają się wokół siebie wzdłuż muru, aż nagle pojawia się pusty rynek. Z przestrzeni ograniczonej tylko do nich wchodzi w inną przestrzeń, bardziej rozległą, pozornie dającą oddech, ale w gruncie rzeczy pozbawioną życia.

Takie bowiem jest jeszcze to miasteczko, w którym życie – w różnych tego słowa znaczeniach – musi się dopiero odrodzić/narodzić, pozbawione więzi nowych mieszkańców z krajobrazem:

To architektura zapatrzona w przeszłość albo zawieszona poza czasem, zupełnie nieprzygotowana na przyjęcie nowego pojałtańskiego świata. Te okcydentalne sceny są brzydkie, chłodne, odpychające i w tym sensie – świadomie polemizujące z optymizmem propagandowych wizji *terra repromissionis*. Taki zamysł estetyczny, wzmocniony dodatkowo przejmującą muzyką Wojciecha Kilara, służyć miał redukcji kontekstu politycznego prozy Hena oraz koncentracji na intymnym portrecie psychologicznym postaci. Kutzowy Okcydent to erem: nie tylko nie sprzyja miłości, ale również nie chroni przed brutalnością historii (demistyfikacja mitu azylanckiego)⁷¹.

Z jednej strony sposób ukazywania małego miasteczka odcina ten film od polityczności; z drugiej nie bez znaczenia był przecież fakt, że jego akcja rozgrywała się na Dolnym Śląsku. Poniemieckość miasteczka jest sygnalizowana na kilka sposobów, np. przez rekwizyty czy język, i choć przecież w ówczesnym dyskursie Ziemi Odzyskanych nie mogło być o niej oficjalnie mowy, tworzyła wrażenie obcości i inności. Mamy więc do czynienia z przemowaniem pustego miasteczka przez obcych. Tak według Kutza „wyglądało wejście żywiołu polskiego w tę pustą cywilizację, puste miasta, gdzie jeszcze zupy były na talerzach, na tę cywilizację europejską”⁷². Ujęcie z lotu ptaka ukazuje pusty plac i ulice, które nagle zapełniają się ludźmi („wypełnianie kadru ludzką masą” Andrzej Gwóźdź uznaje za charakterystyczne dla Kutza⁷³). Zaczyna się nowe życie, które powinno doprowadzić do oswojenia

⁷¹ J. Szydłowska, *Od Kutza do Smarzewskiego: film fabularny jako medium wiedzy o Ziemiach Zachodnich i Północnych*, „Komunikaty Mazursko-Warmińskie” 2011, nr 3, s. 527–528.

⁷² *Z góry widać lepiej. Niedokończone rozmowy z Kazimierzem Kutzem. Rozmawiał Andrzej Gwóźdź*, Łódź 2019, s. 77.

⁷³ A. Gwóźdź, *op. cit.*, s. 12–13.

przestrzeni. Tak się jednak nie dzieje i dotyczy to również bohaterów. Tak jak we *Wdowie* miasteczko zdaje się obiecywać spokój, odpoczynek, oddalenie od wojennej i powojennej rzeczywistości; okazuje się to jednak pułapką, pozorem. Miłość unieważnia rzeczywistość polityczną, ale i dla niej nie ma tu miejsca.

6

Także w latach 60. nie brakowało znaczących portretów małych miasteczek, choć zmieniały się one wraz z przemianami społecznymi oraz inaczej rozłożonymi akcentami potrzeb politycznych i propagandowych. Zmieniały się, rzecz jasna, same miasteczka, choć główne cechy małomiasteczkowych krajobrazów były stałe. Kreślono je jednak w bardziej optymistycznych barwach, częściej pojawiały się w komedii (oraz innych gatunkach). Nie brakowało w nich śladów modernizacji, łączonej z rozwojem socjalistycznej Polski. Jeśli znajdowały się na Ziemiach Zachodnich, nie dominowało w nich już poczucie obcości, lecz raczej „zespolenia z macierzą”⁷⁴. Niemały wpływ miały tu bowiem postulaty czy raczej wymagania stawiane twórcom we wspomnianej już *Uchwale Sekretariatu KC w sprawie kinematografii*. Nie unikano obyczajowości, niekiedy bardzo wnikliwie przyglądając się więziom społecznym i tożsamości kulturowej. Starano się godzić tradycję (częściej niż poprzednio można było dostrzec w małomiasteczkowym krajobrazie kościół i księdza) oraz nowoczesność, a przy tym pamiętano, aby „odzwierciedlać tematykę współczesnego życia nacechowaną prawdą i realizmem, tematykę aktualnych i rzeczywistych konfliktów społecznych, międzyludzkich, moralnych i politycznych, których rozwiązanie powinno przemawiać na rzecz socjalizmu”⁷⁵. Czasem na miasteczka spoglądano krytycznie, innym razem je uszlachetniano. Niektórzy ze wspomnianych reżyserów – Kazimierz Kutz, Stanisław Lenartowicz, Jan Rybkowski – powracali do małych miasteczek jako miejsca akcji i przestrzeni tworzenia znaczeń, zarówno po to, by kontynuować, jak i modyfikować swoje autorskie strategie. Małomiasteczkowe pejzaże zarazem ewoluowały i pozostawały niezmiennie, choć nie zawsze towarzyszyły im te same znaczenia. Podobnie jak w odniesieniu do kina lat 50., ich analiza pozwala na zrekonstruowanie pełnionych przez nie funkcji oraz zwrócenie uwagi na zmiany w ich portretowaniu wynikające z przeobrażeń kina i rzeczywistości społeczno-politycznej.

⁷⁴ *Uchwała Sekretariatu KC w sprawie kinematografii*, [w:] *Syndrom konformizmu? Kino polskie lat sześćdziesiątych*, red. T. Miczka, współred. A. Madej, Katowice 1994, s. 31.

⁷⁵ *Ibidem*.

BIBLIOGRAFIA

- Boczek E., „Miasteczko”. *Nowy polski film, nad którym dyskutują wszyscy czytelnicy „Nowej Wsi”, „Nowa Wieś”* 1960, nr 24.
- Bohdziewicz A., *Ile jest warte – półprawdy?*, „Film” 1960, nr 21.
- Budkiewicz J., *Lepiej późno niż wcale*, „Głos Pracy” 1960, nr 66.
- Bursa A., *Sobota*, [w:] *idem, Utwory wierszem i prozą*, Kraków 1969.
- Copik I., *Przemieszczona tożsamość. Kino PRL wobec problemu Ziemi Zachodnich*, „Kwartalnik Filmowy” 2021, nr 116.
- Dobraczyński J., Łęski J., *Główne ulice. Nowela filmowa*, Archiwum Filmoteki Narodowej – Instytutu Audiowizualnego, sygn. S-35490.
- Eberhardt K., *Miasteczko – mit nienaruszony*, „Ekran” 1959, nr 9.
- esw. [E. Smoleń-Wasilewska], „Miasteczko” *nie jest filmem o Sieradzu*, „Film” 1960, nr 19.
- Fiejdasz M., „Czarna seria” *w polskim filmie dokumentalnym*, „Kwartalnik Filmowy” 1998, nr 23.
- Florczak Z., *Koszmar z fałszywym uśmiechem*, „Film” 1960, nr 19.
- Głowiński M., *Fabryczne dymy i kwitnąca czeremcha (scenariusz Adama Ważyka)*, [w:] *idem, Rytuał i demagogia. Trzydzieści szkiców o sztuce zdegradowanej*, Warszawa 1992.
- Grochowiak S., *Suma losu ludzkiego*, rozm. A. Iskierko, „Ekran” 1968, nr 44.
- Grodź I., *Intymistka w najczystszej wydaniu. „Nikt nie woła” Kazimierza Kutza a polska rzeczywistość wobec II wojny światowej*, [w:] *Kino polskie wobec II wojny światowej*, red. P. Zwierzchowski, D. Mazur, M. Guzek, Bydgoszcz 2011.
- Gwóźdź A., *Przestrzenie estetyczne filmów Kazimierza Kutza*, [w:] *Kutuzowisko. O twórczości filmowej, teatralnej i telewizyjnej Kazimierza Kutza*, red. *idem*, Katowice 2000.
- Gzell S., *Fenomen małomiejskości*, Warszawa 1987.
- Hendrykowska M., *Intymny portret we wnętrzu. „Zimowy zmierzch” Stanisława Lenartowicza*, [w:] *Polska szkoła filmowa. Reinterpretacje i nawiązania*, red. W. Otto, Poznań 2018.
- Hłasko M., *Kancik, czyli wszystko się zmieniło*, [w:] *idem, Utwory wybrane*, t. I, Warszawa 1986.
- Jackiewicz A., *Na stacji Chandra Unyńska*, „Trybuna Ludu” 1957, nr 32.
- Jackiewicz A., *Staruszkowie z Wielkopolski*, [w:] *idem, Moja filmoteka. Kino polskie*, Warszawa 1983.
- Jaszcz [J.A. Szczepański], *Półprawdy – gorsze niż nieprawda*, „Trybuna Ludu” 1960, nr 110.
- Jazdon M., *Czarne filmy posiwały. „Czarna seria” polskiego dokumentu 1956–1958*, [w:] *Widziane po latach. Analizy i interpretacje filmu polskiego*, red. M. Hendrykowska, Poznań 2000.
- Klaczyński Z., *Małe miasteczka wcale nie są nudne*, „Ekran” 1960, nr 18.
- Knap E., *Obraz prowincjonalnego socjalistycznego miasta na łamach tygodnika „Po prostu” w latach 1955–1957*, [w:] *Miasto (post)socjalistyczne. Przestrzeń władzy*, t. 1, red. K. Nędza-Sikonowska, M. Pirveli, Kraków 2015.
- Kwiatkowska P., *Kryształizacja uczuć w obrazie filmowym. O „Nikt nie woła” Kazimierza Kutza*, „Kwartalnik Filmowy” 2008, nr 64.
- Lubelski T., *Historia kina polskiego 1895–2014*, Kraków 2015.

- Maron M., *Mieczysław Jahoda. Fenomeny światła*, z opracowaniem biograficznym A.M. Leśniewskiej-Zagrodzkiej, Łódź 2019.
- Marszałek R., *Kapelusz i chustka*, [w:] *Film i kontekst*, red. D. Palczewska, Z. Benedyk-towicz, Wrocław 1988.
- „Miasteczko”. *Film fabularny. Scenopis dokrętek. Scenariusz dokrętek*, Archiwum Fil-moteki Narodowej – Instytutu Audiowizualnego, sygn. S-2073.
- Młynarczyk R., *Kogo obchodzą małe miasteczka? O „Kanciku” Marka Hłaski i „Sobo-cie” Andrzeja Bursy*, „Literaturoznawstwo: historia, teoria, metodologia, krytyka” 2012–2013, nr 6–7.
- Nastalek-Żygadło G., *Filmowy portret problemów społecznych w „czarnej serii” (1956–1958)*, Warszawa 2013.
- Nurczyńska-Fidelska E., „Czarny realizm”. *O stylu i jego funkcji w filmach nurtu współ-czesnego*, [w:] „Szkoła polska” – powroty, red. eadem, B. Stolarska, Łódź 1998.
- Odoj G., *Małe miasto jako przedmiot badań etnologicznych w Polsce. Stan i perspektywy*, „Studia Etnologiczne i Antropologiczne” 2011, nr 11.
- Odoj G., *Tożsamość kulturowa społeczności małomiasteczkowej*, Katowice 2007.
- Ozimek S., *Od wojny w dzień powszedni*, [w:] *Historia filmu polskiego*, t. 4: 1957–1961, red. J. Toeplitz, Warszawa 1980.
- Piechota M., *Kobieta w polskim filmie socrealistycznym*, [w:] *Socrealizm. Fabuły – ko-munikaty – ikony*, red. K. Stępnik, M. Piechota, Lublin 2006.
- Pojechałem do Włoch po prawdziwego Włocha. Rozmowa ze Stanisławem Lenartowiczem*, rozm. M. Podsiadły, [w:] *Stanisław Lenartowicz: twórca osobny*, red. R. Bubnicki, A. Dębski, Wrocław 2011.
- Protokół z posiedzenia Komisji Ocen Scenariuszy w dn. 7 II 1958 r.*, Archiwum Filmoteki Narodowej – Instytutu Audiowizualnego, sygn. A-214, poz. 89.
- Protokół [zmian zaleconych przez komisję kolaudacyjną]*, [w:] „Miasteczko”. *Film fa-bularny. Materiały dok. z produkcji*, Archiwum Filmoteki Narodowej – Instytutu Audiowizualnego, sygn. S-2097.
- Saryusz-Wolska M., „Nikt nie woła” *Kazimierza Kutza – cztery płaszczyzny historii filmu*, [w:] *Sztuka ma znaczenie*, red. D. Rode, M. Składanek, M. Ożóg, Łódź 2020.
- Skulska W., Rybkowski J., *Autobus odjeżdża 6.20*, Warszawa 1954.
- Smoleń-Wasilewska E., *Miasteczko*, „Film” 1958, nr 30.
- Stanisław Lenartowicz*, [w:] S. Janicki, *Polscy twórcy filmowi o sobie*, Warszawa 1962.
- Stenogram z Plenum Stowarzyszenia Polskich Artystów Teatru i Filmu, odbytego w dn. 27–28.IX.1954 r.*, Archiwum Filmoteki Narodowej – Instytutu Audiowizualnego, sygn. A-208, poz. 32.
- Strzelczyk E., *Percepcyjne i kontekstowe kryteria analizy stylu filmu „Nikt nie woła” Kazimierza Kutza*, „Studia Filmoznawcze”, t. IX: *Problemy poznawania dzieła fil-mowego*, red. J. Trzynadłowski, Wrocław 1990.
- Szcześniak M., *Poruszeni. Awans i emocje w socjalistycznej Polsce*, Warszawa 2023.
- Szpułak A., *Czas przeobrażeń 1956–1960*, [w:] *Historia polskiego filmu dokumentalnego (1945–2014)*, red. M. Hendrykowska, Poznań 2015.
- Szpułak A., „Nikt nie woła” *Kazimierza Kutza – rewolucja słabo kamuflowana*, [w:] *Wi-dziane po latach. Analizy i interpretacje filmu polskiego*, red. M. Hendrykowska, Poznań 2000.

- Szpułak A., *View from the inside. The images of the city in the „black series” documentary films in Poland in the 1950s*, „Images” 2017, vol. XXII.
- Szydłowska J., *Od Kutza do Smarzewskiego: film fabularny jako medium wiedzy o Ziemiach Zachodnich i Północnych*, „Komunikaty Mazursko-Warmińskie” 2011, nr 3.
- Śmiałowski P., „*Proszę to wyciąć*”, czyli historia scen wyciętych z polskich filmów w pierwszym ćwierćwieczu PRL, wyd. II poprawione, Kraków 2024.
- Toniak E., *Olbrzymki. Kobiety i socrealizm*, Kraków 2008.
- Uchwała Sekretariatu KC w sprawie kinematografii*, [w:] *Syndrom konformizmu? Kino polskie lat sześćdziesiątych*, red. T. Miczka, współred. A. Madej, Katowice 1994.
- Wąchać swój czas. *Z Kazimierzem Kutzem rozmawia Teresa Krzemięń*, „Kultura” 1980, nr 47.
- Wojtczak M., *Przeminęło... jednak pozostało. Od Zakazanych Piosenek do Moralnego Niepokoju. Nasze kino w latach 1944–1970*, t. I, Warszawa 2019.
- Z góry widać lepiej. Niedokończone rozmowy z Kazimierzem Kutzem. Rozmawiał Andrzej Gwóźdź*, Łódź 2019.
- Zemło M., *Fenomen małego miasta*, Warszawa 2002.
- Zwierzchowski P., *Stanisława Lenartowicza opowieści o czasie*, [w:] *Zatrzymane w obrazie. Kadry – Słowa – Fotografie*, red. J. Czaja, W. Otto, A. Śliwińska, Poznań 2023.
- Zwierzchowski P., *Zapomniani bohaterowie. O bohaterach filmowych polskiego socrealizmu*, Warszawa 2000.
- Zwierzchowski P., *Zimowy zmierzch*, „Ekran” 2016, nr 6.

Piotr Zwierzchowski – prof. dr hab. (Uniwersytet Kazimierza Wielkiego), filmoznawca i kulturoznawca, dziekan Wydziału Nauk o Kulturze UKW. Zajmuje się przede wszystkim historią kina polskiego (zwłaszcza lat 1944–1989), ze szczególnym uwzględnieniem kontekstów decydujących o sensie filmowego przekazu. Jest autorem takich książek, jak: *Zapomniani bohaterowie. O bohaterach filmowych polskiego socrealizmu*; *Piękny sen pedagoga. Literackie i filmowe portrety świata edukacji*; *Pęknięty monolit. Konteksty polskiego kina socrealistycznego*; *Spektakl i ideologia. Szkice o filmowych wyobrażeniach śmierci heroicznej*; *Zezowate szczęście*; *Kino nowej pamięci. Obraz II wojny światowej w kinie polskim lat 60.*; „*Sąsiedzi*”. *Film o bydgoskim wrześniu 1939* (współaut. Mariusz Guzek); *Filmowe reprezentacje PZPR*; *Paradoxes of Late Socialism. Polish Popular Cinema of Eighties* (współaut. Arkadiusz Lewicki, Marcin Adamczak, Ilona Copik). ORCID: 0000-0002-1770-777X. Adres e-mail: <piotr.zwierzchowski@ukw.edu.pl>.

Piotr Zwierzchowski – Professor at the Kazimierz Wielki University in Bydgoszcz, Dean of the Department of Culture Studies. He deals first of all with the history of Polish cinema, especially the period of Polish People’s Republic. He has published several books and articles about the Polish cinema, including *Zapomniani bohaterowie. O bohaterach filmowych polskiego socrealizmu* (*Forgotten Heroes. The Protagonists of Polish Socialist Realism Films*); *Pęknięty monolit. Konteksty polskiego kina socrealistycznego* (*The Broken Monolith. The Contexts of Polish Socialist Realism Cinema*); *Zezowate szczęście* (English edition *Munk’s “Bad Luck”*); *Kino nowej pamięci. Obraz II wojny światowej w kinie*

polskim lat 60. (The New Memory Cinema. The Image of World War II in the Polish Cinema of the 1960s.); "Sąsiedzi". Film o bydgoskim wrześniu 1939 ("Neighbors". A film about Bydgoszcz in September 1939, co-author Mariusz Guzek); Filmowe reprezentacje PZPR (Film representations of the PZPR); Paradoxes of Late Socialism. Polish Popular Cinema of Eighties (co-authors Arkadiusz Lewicki, Marcin Adamczak, Ilona Copik). ORCID: 0000-0002-1770-777X. E-mail address: <piotr.zwierzchowski@ukw.edu.pl>.

Krajobraz stepu w filmowej adaptacji *Wszystko, co najważniejsze...* a posttraumatyczna narracja zesłańcza

ABSTRACT. Daria Mazur, *Krajobraz stepu w filmowej adaptacji „Wszystko, co najważniejsze...” a posttraumatyczna narracja zesłańcza* [The Steppe Landscape in the Film Adaptation of *All That Really Matters...* and the Post-traumatic Exile Narrative]. „Przestrzenie Teorii” 43. Poznań 2025, Adam Mickiewicz University Press, pp. 85–99. ISSN 1644-6763. <https://doi.org/10.14746/pt.2025.43.4>.

The article is an attempt to analyze the strategy used in Robert Gliński’s film *All That Really Matters...* that consists of depicting the steppe landscape in close connection with the post-traumatic narrative. The steppe landscape is presented as a topographic space of exile, and at the same time, due to the photogénie factor, it constitutes an element that aesthetically softens the impact of this film on the viewer as an example of a post-traumatic work. Using the landscape as part of the observational-participatory tactics, the director also tried to highlight the meanings given to the depiction of the vast spaces of the steppe, which are justified by the original memories of the main character – Ola Watowa, as referring to transcendent meanings. An important aspect of the aforementioned strategy of depicting the landscape was also treating it as a “medium” of the Kazakh culture, which allowed for emphasizing the common experience of historical trauma both among them and the exiles.

KEYWORDS: post-traumatic narrative, exile, steppe, landscape, observational-participatory landscape, photogénie, postcolonial discourse

Robert Gliński, współpracując ze scenarzystką Dżamilą Ankiewicz, zaadaptował w 1992 roku wspomnienia Oli Watowej dotyczące deportowania jej wraz z synkiem przez sowieckie władze do Kazachstanu w kwietniu 1940 roku¹. Realizatorska osobista wersja tej lektury wpisywała się w próbę

¹ Kanwą dla scenariusza była edycja wspomnień Oli (Pauliny) Watowej, która ukazała się w Warszawie w 1990 roku pod jej nazwiskiem, opatrzona tytułem *Wszystko, co najważniejsze...* Jest to wersja monologowa, którą opracował Jan Zieliński. Po raz pierwszy tekst wspomnień, spisanych w postaci dialogowej (rozmowy nagrywał i zredagował Jacek Trznadel), został wydany w 1984 roku przez emigracyjne wydawnictwo PULS w Londynie. Konflikt, który podzielił Olę Watową i pierwszego redaktora, spowodował, że na krajowym wydaniu znalazło się już tylko nazwisko autorki. Szerzej o złożonych kulisach autorstwa edycji tych wspomnień pisze Anna Gawryś. *Vide* A. Gawryś, *Meandry współautorstwa: przypadek Oli Watowej*, [w:] *Artyst(k)a: obecność i tożsamość: manifestacje podmiotowości w gestach i procesach twórczych*, red. M. Popiel, K. Węgrzyn, M. Kustera, Kraków 2018, s. 29–45; O. Watowa, *Wszystko, co najważniejsze... Rozmowy z Jackiem Trznadlem*, London 1984; *eadem*, *Wszystko, co najważniejsze...*, Warszawa 1990. Robert Gliński twierdzi, że scenarzystka (w kinematografii polskiej występująca również jako Dżamila Ankiewicz-

tworzenia nowej narracji historycznej w kinie po przełomie 1989 roku, wolnej od przemilczeń z okresu PRL-u. Warto przypomnieć, że na mechanizm polegający na wpływie uwarunkowań politycznych na uruchomienie narracji posttraumatycznej zwracają uwagę również badacze, którzy rozpatrują go w odniesieniu do kinematografii obcych – np. chińskiej (Krzysztof Loska) czy rosyjskiej (Paulina Gorlewska)². Reżyser *Wszystko, co najważniejsze...* zastrzegł jednak w wywiadach, że nie jest to film skoncentrowany na samym zesłaniu, które stanowi w nim jedynie pretekst „do ukazania zmagania człowieka z drugim człowiekiem, a przede wszystkim z samym sobą”³. Twórca przekonywał też, że fabuła traktuje o ocalającej sile miłości i spotkaniu z innym, a więc skonfrontowaniu przedstawicielki zachodniej cywilizacji ze światem Wschodu⁴. Stanowiące podstawę dla scenariusza filmu wspomnienia Oli Watowej dawały przede wszystkim możliwość podjęcia tematu symultanicznych wobec Zagłady wojennych losów Żydów w Rosji sowieckiej, a także relacji polsko-żydowskich z tego okresu na przykładzie zesłańczej peregrynacji zasymilowanej, wykształconej kobiety – żony awangardowego poety – i ich dzieci, którą odbywali oni wraz z innymi obywatelami II Rzeczypospolitej, często reprezentującymi postawy antysemickie⁵. Wątki te odegrały zasadniczą rolę w ukształtowaniu fabuły *Wszystko, co najważniejsze...* Adaptowany materiał wspomnieniowy bezsprzecznie wpłynął również, pomimo wspomnianych zastrzeżeń reżysera, na sprofilowanie filmowej opowieści jako uwarunkowanej przez narrację posttraumatyczną⁶, opartej więc na takiej formie, jak zaznacza Joshua Hirsch, która pozwala

-Nowowiejska) znalazła Olę Watową i już na studiach opracowała scenariusz na kanwie jej wspomnień. Vide R. Ciarka, *Wierność sobie (wywiad z Robertem Gliškim)*, „Kwartalnik Filmowy” 1993, nr 1, s. 94.

² Vide P. Gorlewska, *Kino postradzieckie. Trauma doświadczenia sowieckiego w rosyjskich filmach fabularnych po 1990 roku*, Kraków 2021, s. 37–51; K. Loska, *Przymus powtarzania i trauma historyczna. Filmowe obrazy rzezi nankińskiej*, „Kwartalnik Filmowy” 2017, nr 97/98, s. 172.

³ Vide E. Sobiecka-Awdziejczyk, *W stepie Kazachstanu (O filmie „Wszystko, co najważniejsze...” mówi Robert Gliški)*, „Film” 1992, nr 47, s. 4. Vide R. Ciarka, *op. cit.*, s. 94.

⁴ Vide *ibidem*; M. Chyb, *Blżej Azji*, „Kino” 1992, nr 2, s. 29.

⁵ Vide O. Watowa, *Wszystko, co najważniejsze...*, Warszawa 2011, s. 62.

⁶ Warto zwrócić uwagę, że u progu XXI wieku cechy kina posttraumatycznego zostały precyzyjnie zdefiniowane w ramach szerszych dociekań nad zagadnieniami traumy. Vide E.A. Kaplan, B. Wang, *Introduction: From Traumatic Paralysis to the Force Field of Modernity*, [w:] *Trauma and Cinema: Cross-cultural Explorations*, red. E.A. Kaplan, B. Wang, Hongkong 2008, s. 9–10; J. Hirsch, *Afterimage. Film, Trauma, and the Holocaust*, Philadelphia 2004, s. 19; *idem*, *Postmodernizm, drugie pokolenie i międzykulturowe kino posttraumatyczne*, przeł. T. Bilczewski, A. Kowalcz-Pawlik, [w:] *Antologia studiów nad traumą*, red. T. Łysak, Kraków 2015, s. 253–284; T. Łysak, *Od kroniki do filmu posttraumatycznego – filmy dokumentalne o Zagładzie*, Warszawa 2016.

na oddanie ekstremalności tego typu doświadczenia, czyli na wyrażenie tego, co niewyobrażalne⁷.

W kontekście przejawów formuły posttraumatycznej we *Wszystko, co najważniejsze...* należy podkreślić, że specyfika koncepcji realizatorskiej polegała nie tylko na tym, iż miejscem deportacji w filmie Roberta Glińskiego nie była Syberia jako wpisana w romantyczną XIX-wieczną narodową tradycję zesłańczą, a główną bohaterką – ofiarą stała się polska Żydówka⁸. Niezwykle istotnym czynnikiem, nieograniczającym się do podnoszenia wizualnej atrakcyjności filmu, ale odsyłającym przede wszystkim do naddanego sensu zawartych w nim pejzażowych wizji, okazał się wybór strategii polegającej na próbie kreowania posttraumatycznej narracji w ścisłym powiązaniu ze szczególnym, wyraźnie obecnym już w literackim pierwowzorze uwypukleniem elementów krajobrazu⁹. Tadeusz Sobolewski przekonywał w swojej recenzji, że twórca *Wszystko, co najważniejsze...* poprzez ten film „przywraca Kazachstan jako polski topos zesłańczy”¹⁰. Należy więc zaznaczyć, że wschodnie plenery, w których dzięki politycznym przemianom możliwe było realizowanie zdjęć, nie odgrywały jedynie roli tła dla zdarzeń przedstawionych w środkowej części fabuły¹¹. Chronologiczny układ zdarzeń i realistyczna konwencja pozwalały na skoncentrowanie się w niej na wszechstronnym ukazaniu realiów egzystencji na zesłaniu do osady w obwodzie wschodniokazachstańskim, dokąd wiosną 1940 roku trafili po kilku tygodniach transportu w bydłych wagonach główna bohaterka i jej dziesięcioletni synek Andrzej wraz z innymi zesłańcami¹².

⁷ Vide J. Hirsch, *op. cit.*

⁸ Warto przypomnieć, że nawiązująca do tradycyjnego toposu zesłańczego Polaków *Syberia polska* w reżyserii Janusza Zaorskiego powstała dopiero w 2013 roku, a więc w zupełnie innych okolicznościach historyczno-politycznych.

⁹ Vide O. Watowa, *Wszystko, co najważniejsze...*, Warszawa 2011, s. 77–81, 105–106.

¹⁰ T. Sobolewski, *Co mówi Kazachstan*, „Kino” 1993, nr 1, s. 6.

¹¹ Zanim doszło do opuszczenia ZSRR i ogłoszenia przez Republikę Kazachską niepodległości 16 grudnia 1991 roku, a także ostatecznego rozpadu ZSRR, nawiązano współpracę z działającym w Kazachstanie studium Katarsis i przy jego wsparciu polska ekipa filmowa przeprowadziła zaplanowane tam zdjęcia. Vide K. Demidowicz, *Kawior, melony i szampan (rozmowa z Markiem Nowowiejskim, producentem filmu „Wszystko, co najważniejsze...”)*, „Film” 1993, nr 17, s. 7; R. Sumik, *Wszystko, co najważniejsze... (Sprawozdanie z produkcji)*, „Film” 1991, nr 41, s. 11.

¹² Pierwsza część fabuły filmu przybliży realia życia rodziny Watów w okupowanym przez Sowieków Lwowie, a trzecia – następująca po opuszczeniu przez Olę i synka osady w stepie – koncentruje się na wątkach aresztowania bohaterki (spowodowanego odmową przyjęcia sowieckiego paszportu) i gehenny jej uwięzienia, którą kończy przyjęcie go i ostatecznie zgoda na opuszczenie Rosji sowieckiej przez rodzinę Watów. Warto dodać, że Tomasz Łysak (za Haydenem White'em) podkreśla wagę realizmu jako uprzywilejowanej formy oddania prawdy o traumie Zagłady, ale tę tezę można odnieść również do filmowych ekranizacji świadectw zesłania. Vide T. Łysak, *op. cit.*, s. 65.

Analiza tej partii fabuły *Wszystko, co najważniejsze...* pod względem zastosowania w jej strukturze spacji strategii realizatorskich opartych na świadomym wykorzystaniu krajobrazu pozwala na sformułowanie tezy, iż spełnił on w tym filmie funkcję znacznie szerszą niż sceneria i zarazem dużo ważniejszą. Współkształtował i uwiarygodniał wizerunek miejsca zesłania jako przestrzeni nie tylko niezwykle trudnej do zamieszkania i codziennej egzystencji, lecz także uniemożliwiającej ucieczkę. Zarazem też moderował estetykę filmu posttraumatycznego i oddziaływanie formuły tego typu narracji na widzów jako przejaw fotogenii obrazu, opartej na eksplorowaniu takich jego właściwości, jak uroda czy wzniosłość. Zastosowana przez Roberta Glińskiego strategia wykorzystania krajobrazu, która koresponduje z wyszczególnianą w typologii Ilony Copik taktyką „obserwacyjno-uczestniczącą (analityczną)”¹³, opierała się też na łącznym ujęciu walorów rozległych przestrzeni i specyfiki jej postrzegania oraz interpretowania przez główną bohaterkę. W filmie *Wszystko, co najważniejsze...* przejawia się to właśnie jako próby zobrazowania samego doświadczenia krajobrazu, opisywane w pierwowzorze przez Olę Watową. Dzięki temu otwiera się on też na sensory naddane, odsyłające zarówno do perspektywy transcendentnej, pozaantropocentrycznej – kosmicznej, jak również do odgrywanej przez niego roli „medium”¹⁴ kultury ludzi zamieszkujących go od wieków.

Wybrana przez Roberta Glińskiego strategia kształtowania narracji posttraumatycznej opierała się w przeważającej mierze na wyszczególnianych przez E. Ann Kaplan i Ban Wanga sposobach przedstawiania doświadczenia traumatycznego w kinie¹⁵. Wykorzystał on więc czynniki gatunkowe melodramatu rodzinnego jako niosące pocieszenie, ale zarazem posłużył się estetyką szoku (kumulacja tych obrazów następuje w ostatniej części fabuły – są to sceny w więziennej celi ukazujące brutalne pobicie bohaterki, gwałt na niej, a także oddawanie na nią moczu przez sowieckie agresorki), co mogło prowadzić jednak wręcz do efektu tzw. wtórnej traumy¹⁶. Należy też w tym kontekście podkreślić, że przyjęty przez reżysera dominujący punkt widzenia obserwatora-podglądacza był bliski perspektywie ofiary i pozwalał odbiorcy skupić się na jej cierpieniu¹⁷. Autorytet autorki pierwowzoru niewątpliwie przysłużył się wydobyciu i podkreśleniu w filmie, inspirowanym losami

¹³ I. Copik, *Film i krajobraz w perspektywie geografii kulturowej*, „Prace Komisji Krajobrazu Kulturowego” 2023, t. 49, s. 102.

¹⁴ *Ibidem*, s. 104.

¹⁵ *Vide* E.A. Kaplan, B. Wang, *op. cit.*, s. 9–10.

¹⁶ *Vide ibidem*. Kwestię wtórnej traumatyzacji widzów przez kino posługujące się estetyką traumy podejmował natomiast w ujęciu polemicznym Richard Crownshaw (*The Afterlife of Holocaust Memory in Contemporary Literature and Culture*, Basingstoke 2010, s. 18–21).

¹⁷ *Vide* E.A. Kaplan, B. Wang, *op. cit.*, s. 9–10.

rodziny Watów (ale niebędącym, zgodnie z założeniem reżysera, typowym przykładem filmowej biografii), kwestii ścisłego związku między traumatycznymi doświadczeniami głównej bohaterki i jej dziecka a prawdą historyczną¹⁸. Istotnym założeniem owego obrazu było właśnie potwierdzenie prawdziwości świadectwa o traumatyzującym doświadczeniu. Wydatnie wzmacniała to również liczna reprezentacja w fabule współzesłańców – Polaków¹⁹.

Oryginalność koncepcji reżysera polegała natomiast na tym, że wpisane w linearną strukturę opowieści obrazowanie traumy historycznej zostało w analizowanej tu środkowej części fabuły dopełnione przez uwiarygodniające ją czynniki spacjalne, a więc przede wszystkim elementy krajobrazu (podkreślające mechanizmy sowieckiego systemu uwięzienia bez drutów kolczastych i wieżyczek strażniczych). Tego typu zabiegi realizatorskie pozwoliły zarazem na pewnego rodzaju modyfikację estetyki oraz moderowanie oddziaływania na odbiorców *Wszystko, co najważniejsze...* jako filmu posttraumatycznego. Ukazywana w nim ogromna skala sowieckiego terroru ze względu na swój przytłaczający rozmiar mogła utrudniać widzom zaangażowanie emocjonalne; efekt ten miały jednak przełamywać w odbiorze nie tylko wspomniane już elementy melodramatu rodzinnego²⁰. Podobną rolę swoiście kojącego otoczenia współlistniejącego w obliczu drastycznych zesłańczych doświadczeń miało odgrywać świadome zderzenie w fabule wizji okrucieństwa doznawanego przez ofiary systemu sowieckiego z malowniczymi ujęciami krajobrazów. Plastyczne, barwne wizje stepu zostały skonfrontowane na zasadzie kontrapunktu z obrazowaniem wycieńczającej pracy zesłańców, ich głodowania i egzystowania w bardzo prymitywnych warunkach, dotyczących ich chorób i śmierci, jak również fizycznej oraz psychicznej opresji strażników wobec ofiar. Sam zamysł wykorzystania krajobrazów skontrastowanych z przebiegiem kluczowych dla fabuły zdarzeń może nasuwać paralelę z obrazowaniem natury w *Łowcy jeleni* Michaela

¹⁸ *Vide ibidem*. Robert Gliński, sięgając po utrwalone już ówczesnie w społecznym odbiorze wspomnienia Oli Watowej, zrealizował swój obraz na ich kanwie i jednocześnie zastrzegł, że nie jest to filmowa biografia. *Vide* E. Sobiecka-Awdziejczyk, *op. cit.*

¹⁹ Należy przypomnieć, że wojenne losy obywateli II Rzeczypospolitej w Rosji sowieckiej zaczął dokumentować Ośrodek Karta, który podjął współpracę z działającym od 1989 roku rosyjskim Stowarzyszeniem Memoriał. Od 1992 roku tworzono indeksy obywateli polskich represjonowanych przez organy władzy sowieckiej w latach 1939–1956. *Vide* https://web.archive.org/web/20160320042931/http://ksiegarnia.karta.org.pl/Seria__INDEKS_REPRESJONOWANYCH/c1000012 (dostęp: 10.02.2025); Z. Gluza, *Odkrycie Karty. Niezależna strategia pamięci*, oprac. dokumentacji A. Dębska, Warszawa 2012, <https://archiwum.ipn.gov.pl/pl/aktualnosci/konkursy-i-nagrody/nagroda-kustosz-pamieci/2012/24280,Stowarzyszenie-Memorial.html> (dostęp: 10.02.2025).

²⁰ Taką rolę odgrywają wątki miłości małżonków zdolnej przetrwać sowieckie prześladowania oraz bezgranicznej matczynej troski o dziecko.

Cimina z 1978 roku, który w Polsce do upadku komunizmu był objęty zakazem ze strony cenzury²¹. Jednakże w amerykańskim dramacie zderzono ze sobą oddalone geograficznie plenery malowniczej, majestatycznej i spokojnej Pensylwanii z nasyconymi dramatyzmem brutalnych, chaotycznych wojennych doświadczeń dotyczących bohaterów krajobrazami Wietnamu, co poskutkowało efektem porwanej narracji, wywierającej na widzu bardzo silną presję emocjonalną²².

We *Wszystko, co najważniejsze...* pejzaże posłużyły nie tylko odwrotnemu zabiegowi, a więc podkreśleniu ciągłości narracji i epickiego charakteru filmowej opowieści. Zasadniczymi celami były utrwalenie prawdy traumatycznego historycznego doświadczenia i niesienie pewnego rodzaju pocieszenia, wyrażającego się na dwóch poziomach: fabularnym (poprzez podkreśloną w filmie ocalającą siłę miłości małżeństwa Watów i ich synka) oraz pozafilmowym (ze względu na uprawomocnienie i upowszechnienie w Polsce po przełomie ustrojowym świadectwa ofiar²³). W toku odbioru dzieła Roberta Glińskiego daje się zauważyć, iż świadomość surowego, monumentalnego w swej rudymenarności charakteru krajobrazów Kazachstanu jest rozbudzana w widzu z nieprzypadkową regularnością. To celowy zabieg poddawania widza nie tylko oddziaływaniu fabularnych przebiegów zdarzeń, lecz także mocy wizji potęgi natury objawiającej się w stepowym krajobrazie. Warto zwrócić uwagę, że poza topograficznymi ujęciami pozwalającymi na lokalizację domostw i jurt Kazachów oraz lepierek i baraku zesłańców, a także chaty dozorczy oraz odległej osady, do której bohaterka wędruje po lekarstwo dla chorego synka, w środkowej części fabuły stale powracają ujęcia rozległych przestrzeni stepu i okalających go częściowo wzgórz. Są one przedstawiane w szerokich kadrach, szczególnie eksponujących wizualne walory plenerów, a także filmowane z góry, najczęściej bez postaci ludzkich, statycznie, ale niekiedy również w ruchu (np. w scenach przedstawiających galopady kazachskich jeźdźców na smukłych koniach).

Należy zaznaczyć, że owe redundantne ujęcia, skoncentrowane na przedstawianiu krajobrazów, wprost nawiązują do opisów zesłańczej przestrzeni zawartych w pierwowzorze. Oscylują one w dziele Roberta Glińskiego pomiędzy wyrazem znamionym dla fotogenii, malarskości, poetyckości wizji krajobrazowych a ich swoistą pocztówkowością jako zgodną z potocznym wyobrażeniem rozległego, przestronnego i kojarzącego się z pewną wznio-

²¹ Vide M. Pawlicki, *Łowca jeleni*, „Film” 1992, nr 26, s. 24.

²² Vide *ibidem*.

²³ Wyrażało się to nie tylko poprzez kolejne krajowe wydania wspomnień Oli Watowej, lecz także poprzez nagrodę Złotych Lwów, którą film Roberta Glińskiego otrzymał w 1992 roku na Festiwalu Polskich Filmów Fabularnych w Gdyni.

słością krajobrazu stepowego²⁴. Świadomy zabieg realizatorski polegający na obdarzeniu tak ukazywanych plenerów omówionymi w dalszej części artykułu naddanymi znaczeniami (zgodnymi również, co warto podkreślić, z intencją autorki wspomnień) chroni jednak wspomniane filmowe obrazowanie przestrzeni zesłania przed kliszowością i niebezpieczeństwem osuwania się w widokowy kicz. Operator filmu Jarosław Szoda wydobył wartości estetyczne krajobrazowych wizji, zbliżających się niekiedy wręcz do abstrakcyjnych barwnych kompozycji, wykorzystując ich ulotność, wynikającą ze zmieniających się warunków oświetleniowych w różnych porach dnia, przy rozmaitej aurze oraz zróżnicowanej klarowności powietrza. Zarazem jednak owa fotogenia pozwoliła na wykreowanie ich odmiennej w stosunku do przebiegu fabularnych zdarzeń czasowości – jako wyrazu dla natury odrębnej, odrealnionej czasowo²⁵. W tym sensie obrazy te są czymś więcej niż plenerami – nie tylko wskazują na urodę filmowego *milieu*, gdyż ów zabieg czasowy paradoksalnie sprzyja skupieniu uwagi widza na tym, co stanowi istotne centrum doświadczania krajobrazu przez bohaterkę. Są więc równie ważne ze względu na estetykę, narrację, jak i dramaturgię *Wszystko, co najważniejsze...*

Realizatorska strategia obrazowania doświadczenia krajobrazu stepu zawartego we wspomnieniach Oli Watowej polega przede wszystkim na próbie odzwierciedlenia obecnej w nim integracji dwóch perspektyw: „bycia wobec krajobrazu” i „bycia w krajobrazie”²⁶. Pejzaż jest ukazywany we *Wszystko, co najważniejsze...* zarówno poprzez wzrokowe postrzeganie go przez protagonistkę, rejestrującą jego walory estetyczne, jak i jej zakorzenienie w nim jako przestrzeni topograficznej²⁷. Ma więc zarówno wymiar estetyczny, związany z bezpośrednim, polisensorycznym doświadczeniem percepcji, jak i partycypacyjny – w sensie nadanym mu przez Arnolda Berleanta, łączonym z zaangażowaniem spajającym doświadczenie wielozmysłowe oraz kulturowe²⁸. W tym kontekście warto podkreślić, że poprzez

²⁴ Barbara Kita przypomina, że piękno i wzniosłość krajobrazu mogą zbliżać obraz filmowy do kliszowego przedstawienia. *Vide* B. Kita, *Fotogeniczność akwaticznych pejzaży w twórczości Romana Polańskiego*, [w:] *Krajobraz i doświadczenie*, red. B. Frydryczak, M. Salwa, Łódź 2019, s. 151.

²⁵ Jeden z twórców pojęcia fotogenii, Jean Epstein, akcentował właśnie efemeryczność, przelotność jako istotę tego zjawiska w kinie, a zarazem jego związek ze zdolnością do kreacji wyjątkowego czasu filmowego. *Vide* B. Kita, *op. cit.*, s. 150; J. Aumont, *Les théories des cinéastes*, Paris 2002, s. 29, 78.

²⁶ B. Frydryczak, *Krajobraz. Od estetyki „the picturesque” do doświadczenia topograficznego*, Poznań 2013, s. 9.

²⁷ *Vide* B. Frydryczak, M. Salwa, *O doświadczeniu krajobrazu. Wprowadzenie*, [w:] *Krajobraz i doświadczenie*, *ed. cit.*, s. 8.

²⁸ *Vide ibidem*, s. 9; A. Berleant, *Art and Engagement*, Philadelphia 1991; *idem*, *Living in the Landscape. Toward an Aesthetics of Environment*, Lawrence 1997.

zastosowanie oryginalnej strategii spacyjnej Robertowi Glińskiemu udało się przekroczyć również nasuwającą się paralelę wizji stepu z metaforą, figurą „niehumanitarnej ziemi” jako wpisana w historyczną narrację dotyczącą represji dotykających podczas II wojny światowej obywateli II Rzeczypospolitej w państwie sowieckim²⁹. Twórca zaakcentował odniesienia pojęcia krajobrazu jako zjawiska wyrastającego z pogranicza, a nie z fantazmatu dychotomii kultury i natury. Zobrazował złożone procesy związane z nakładaniem się czynników kulturowych na postrzeganie natury przez Olę, jak również z mechanizmem naturalizacji kultury przejawiającym się np. jako wyrosłe z natury, geologicznie uwarunkowane siedziby ludzkie (lepianki budowane z ziemnych bloków)³⁰.

Zastosowana we *Wszystko, co najważniejsze...* strategia spacyjna miała posłużyć ukazaniu środkami filmowymi przejawianej przez autorkę wspomnień, w oczywistym sensie zaskakującej w dramatycznych okolicznościach zesłania, wyraźnej woli głębokiego wnikania pod powierzchnię rzeczywistości, dociekania swoistego statusu miejsca, jego złożoności, a zarazem „dowartościowania”³¹ go, jak ujmuje to Ilona Copik. W zaproponowanej przez siebie typologii badaczka określa efekt tego rodzaju taktyki realizatorskiej jako filmowy krajobraz „obserwacyjno-uczestniczący”, a więc analityczny³². Zgodnie z takim ujęciem Ola jest „innym” w owym krajobrazie, gdyż jej kontakt z miejscem silnie warunkuje właśnie kondycja obcego przybysza jako osoby skazanej przez sowieckie władze na zesłanie³³. Zajmuje jednak pozycję „pomiędzy” – pochodzi zarazem z wnętrza, jak i z zewnątrz danego obszaru – która zgodnie z koncepcją Ilony Copik pozwala na przełamywanie stereotypów oraz pewnego rodzaju egocentryzmu (w przypadku Oli na odrzucenie skoncentrowania się na własnym cierpieniu), a przede wszystkim na zbliżenie się do istoty miejsca³⁴. Warunkiem osiągnięcia owego celu jest, jak przekonuje badaczka, utrzymanie przez jednostkę „powściągliwości emocjonalnej jako postawy twórczej i dyskursywnej”³⁵. Paradoksalnie więc wycieńczenie fizyczne, trauma zesłania, samotna walka o przeżycie swoje i syna mogą wyostrzać opisane tu postrzeganie i doświadczenie krajobrazu stepu przez główną bohaterkę. Sama rozległa przestrzeń niejako dopomi-

²⁹ Jej geneza jest związana z tytułem książki Józefa Czapskiego (*Na niehumanitarnej ziemi*, Paryż 1949).

³⁰ Vide I. Lorenc, *Estetyczne badania nad krajobrazem w świetle przeobrażeń współczesnej humanistyki. Ku fenomenologii krajobrazu*, [w:] *Krajobraz i doświadczenie*, ed. cit., s. 17–18, 20, 24–25.

³¹ I. Copik, *op. cit.*, s. 103.

³² *Ibidem*, s. 102.

³³ *Vide ibidem*, s. 103.

³⁴ *Vide ibidem*.

³⁵ *Ibidem*.

na się obserwacyjno-analitycznego rozpoznania objawiających się w niej „dyskursów”³⁶.

Również wrażliwość estetyczna Oli Watowej, ukształtowana w środowisku przedwojennej inteligencji czy wręcz awangardy artystycznej, a także jej szczególnie indywidualna skłonność kontemplatywna uwrażliwiają bohaterkę na takie widzenie otaczającego ją krajobrazu stepu, które odsłania nieoczywiste pokłady. Przejawia się to poprzez postrzeganie owego rozległego fragmentu natury jako przestrzeni osobnej, niezależnej od ludzkiego spojrzenia, wolnej od ingerencji, a przede wszystkim otwierającej się na rodzaj niedopowiedzianego metafizycznego ukojenia, jej transcendentny sens³⁷. Tego typu specyficzną kosmiczną perspektywą są podsztyte ukazane w filmie wyraźnie geocentryczne barwne wizje stepu, oddające jego swoistą dynamikę, eksplorujące styk przestworzy i ładu – rozplywającą się przy zachodzie słońca w ceglanej czerwieni, różach i fioletach linię horyzontu bądź ustrukturyzowanie zamykających kadry łagodnych wzgórz w oddali. Nokturnowe obrazy ultramarynowego nieba z księżycem i zapadającego nad stepem zmierzchu towarzyszące scenom ukazującym próby pewnego rodzaju modlitewnej kontemplacji bohaterki sygnalizują wykraczanie poza racjonalną, antropocentryczną perspektywę jako moderujące również w pewnym sensie posttraumatyczną narrację filmową.

Należy podkreślić, że tego typu ujęcia pejzaży mogą być odczytywane poprzez sens naddany, symboliczny jako potencjalnie otwierające na ponadczasną czy transcendentną perspektywę (poniekąd potwierdzaną dialogiem głównej bohaterki z prezydentową) i jako takie właśnie mają swoje odpowiedniki w opisach zawartych w pierwowzorze literackim³⁸. Ola Watowa zaakcentowała w nim rolę odbywanych w otoczeniu stepu wieczornych rozmów z inną zesłaną, Stefanią Skwarczyńską, jako inspirujących duchowo i pobudzających do modlitewnej refleksji³⁹. Wspomniany aspekt, wyakcentowany w pierwowzorze, zaznaczający się w filmie jedynie w bardzo subtelny sposób, właśnie w powiązaniu z obrazowaniem krajobrazu (choć nie został szerzej rozwinięty w dyskursie) może w kontekście formuły filmu posttraumatycznego prowokować widza do refleksji rozwijającej się w dwojakim kierunku. Pierwsza perspektywa to kwestia obecnego w filozofii, judaizmie i chrześcijaństwie teologicznego namysłu nad Bogiem w obliczu ogromu ludzkiego cierpienia doświadczanego podczas II wojny światowej, którego

³⁶ *Ibidem.*

³⁷ *Vide ibidem*, s. 104.

³⁸ *Vide* O. Watowa, *Wszystko, co najważniejsze...*, Warszawa 2011, s. 101.

³⁹ *Vide ibidem*, s. 100–102; A. Micińska, J. Gazda, *Powracamy do filmu „Wszystko, co najważniejsze...”*, z *Andrzejem Watem rozmawiają Anna Micińska i Janusz Gazda*, „Kwartalnik Filmowy” 1993, nr 2, s. 138.

wątki zostały w filmie szczególnie uwypuklone⁴⁰. Druga zaś koncentruje się na rozważaniu wiary jako dającej oparcie i otuchę w konfrontacji człowieka z traumatycznym doświadczeniem, co ma długą tradycję zarówno w myśli chrześcijańskiej, jak i judaizmie⁴¹. Podkreślić jednak należy, że ów aspekt nie został przez reżysera szczególnie wyeksponowany – w przeciwieństwie do wyrażenie zaznaczonej w fabule motywacji wynikającej z miłości do męża i syna jako warunkującej heroiczną postawę protagonistki.

Przede wszystkim jednak Robert Gliński obrazuje we *Wszystko, co najważniejsze...*, jak już wspomniano, zarówno bezpośrednio, polisensoryczne estetyczne doświadczanie krajobrazu (które znalazło też wyraźną reprezentację we wspomnieniowej relacji Oli Watowej z zesłania), jak i znaczące się równie silnie jego doświadczenie kulturowe. Owa złożoność pozwala twórcom na specyficzną prezentację rozległego pejzażu zesłania, która charakterem zdecydowanie wyrasta poza doraźność doznań, a zarazem jest oparta na poszukiwaniu jego powiązań z człowiekiem i wartościami kultury⁴². To właśnie perspektywy: wartości oraz kulturowa nadają ukaazywanym we *Wszystko, co najważniejsze...* obrazom stepu sensy zarówno egzystencjalne, jak i metafizyczne. Krajobraz przejawia się więc w filmie Roberta Glińskiego właśnie jako próba zobrazowania zjawisk opisywanych przez owo pojęcie z „pogranicza kultury i natury”⁴³ – czyli jako zdecydowanie czerpiący z tej drugiej i w oczywisty sposób zakotwiczony w niej, a zarazem warunkowany, moderowany przez pierwszą. W tym kontekście należy również zaznaczyć, iż ujęcie go w pierwowzorce wskazuje wyraźnie na prekursorską postawę autorki ze względu na sytuowanie go przez Olę Watową poza dominującą ówczesnie tradycyjną modernistyczną opozycją

⁴⁰ Vide H. Jonas, *Idea Boga po Auschwitz*, przeł. G. Sowiński, Kraków 2003; J.A. Kłoczowski, *Hans Jonas o boskiej wszechmocy i niemocy Boga*, [w:] H. Jonas, *op. cit.*, s. 5–13; E. Berkovits, *God, Man and History*, Jerusalem 2004; R.L. Rubenstein, *After Auschwitz. History, Theology and contemporary Judaism*, London 1992; M. Singer, *Żydowska teologia po Auschwitz w Ameryce*, <https://cdim.pl/teksty/michael-signer-zydowska-teologia-po-auschwitz-w-ameryce/> (dostęp: 10.02.2025); J. Moltmann, *Bóg nadziei*, przeł. W. Góźdz, Lublin 2006; P. Kopiec, *Milczenie Boga. Przykłady żydowskiej i chrześcijańskiej teologii Holokaustu (Paul van Buren i Richard L. Rubenstein)*, „Przegląd Humanistyczny” 2019, nr 3, s. 61–76.

⁴¹ Vide Nachman z Braclawia, *Puste krzesło. Odnaleźć radość i nadzieję*, przeł. J. Moderski, Poznań 1996; G. Scholem, *Mistyryzm żydowski i jego główne kierunki*, przeł. I. Kania, Warszawa 2007; M. Buber, *Droga człowieka według nauczania chasydów*, przeł. G. Zlatkes, Warszawa 2004; R. Elior, *Jewish Mysticism, The Infinite Expression of Freedom*, Oxford–Portland, Oregon 2010; E. Lévinas, *Trudna wolność, Eseje o judaizmie*, przeł. A. Kuryś, Gdynia 1991; Mistrz Eckhart, *Dzieła wszystkie*, t. 1–5, przeł. W. Szymon, Poznań 2020; J. Moltmann, *op. cit.*; P. Roszak, *Życie w cieniu pytań. Antropologiczne przesłanie Expositio super Iob św. Tomasza z Akwinu*, „Biblica et Patristica Thoruniensia” 2013, nr 6, s. 111–134.

⁴² Vide B. Frydryczak, M. Salwa, *op. cit.*, s. 9.

⁴³ *Ibidem*, s. 10.

kultura–natura⁴⁴. Zastosowana przez reżysera *Wszystko, co najważniejsze...* strategia spacjalna stanowi więc również przejaw próby oddania owej wyjątkowej zdolności bohaterki do postrzegania krajobrazu we wzajemnej korelacji perspektyw, ściśle wynikających z jego osadzenia w naturze, lecz płynących także z kultury.

Niezwykle ważne jest zarazem to, że obrazowana przez Roberta Glinńskiego szczególna dynamika miejsca odzwierciedla obecne w pierwowzorze otwarcie bohaterki na odmienne, marginalizowane perspektywy i dyskursywne praktyki ludzkie – a więc widzenie stepu przez Kazachów i ich zdolności wtopienia weń swoich siedzib, współegzystencję w jego przestrzeni wraz ze zwierzętami (końmi, wołami, owcami)⁴⁵. Stepowe otoczenie zrazu wydawać się może jednostajne, jednorodne, puste, a przede wszystkim odludne. Ola, pokonując własne ograniczenia, podejmuje jednak trud przemierzania owej w znacznym stopniu nieprzyjaznej człowiekowi przestrzeni i spotyka się z jej mieszkańcami innymi niż współzesańcy. Fabularne wątki owych osadzonych w krajobrazie wędrówek protagonistki pozwalają również na otwarcie uważnego widza na perspektywę Innego. W tym sensie za pośrednictwem bohaterki reżyser upowszechnia opowieść własną tubylców i uświadamia prawdę o ich historycznym doświadczeniu, które wpisuje się w zdekolonizowaną, posttraumatyczną formułę opowieści filmowej⁴⁶. Film ukazuje Kazachów z ich kulturą, obyczajami, tradycją jako nierozzerwalnie związanych z krajobrazem stepowym, a zarazem prowokuje do namysłu nad skalą represji, którym zostali oni poddani przez sowiecki system (przymusowe osiedlenia i kolektywizacja, rekwirowanie przez władze zwierząt hodowlanych i zbóż prowadzące do klęski głodu, aresztowania i mordowanie świadków jej skali)⁴⁷. Właśnie w takim kontekście ukazane w filmie plenery jako tylko pozornie egzotyczne, malownicze wyobrażenia o Wschodzie (powiązane z utartym stereotypowym zachodnim widzeniem go) zdecydowanie wykraczają poza mapowanie topograficzne miejsc zdarzeń, gdyż przestrzeń stepu odgrywa we *Wszystko, co najważniejsze...* rolę swoistego „medium”⁴⁸ kultury Kazachów.

Reżyser usiłował w ten sposób oddać obecne w pierwowzorze wyraźne otwarcie na nią autorki jako wyzbytej stereotypowej dla przedstawicieli Zachodu orientalnej perspektywy swego rodzaju prekursorki myśli post-

⁴⁴ Vide I. Lorenc, *op. cit.*, s. 20.

⁴⁵ Vide I. Copik, *op. cit.*, s. 104.

⁴⁶ Vide T. Łysak, *Trauma – od genealogii pojęcia do studiów nad traumą*, [w:] *Antologia studiów nad traumą...*, ed. cit., s. 22–24.

⁴⁷ Vide A. Applebaum, *Czerwony głód*, Warszawa 2018, s. 198, 202, 248–249, 352, 353.

⁴⁸ I. Copik, *op. cit.*, s. 104.

kolonialnej⁴⁹. Scenom przybycia karawany zesłańców do osady towarzyszą malownicze wizje krajobrazu oraz bezpośredniego otoczenia, postrzeganego jednak przez towarzyszących Oli deportowanych w perspektywie zdecydowanie europocentrycznej (prezydentowa mówi z wyższością: „Jak mamy żyć pośród tych barbarzyńców”⁵⁰). Warto zaznaczyć, że z wyraźną stereotypowością, leżącą u źródeł tego etnocentrycznego czy wręcz rasistowskiego w wymowie osądu, koresponduje towarzysząca owym scenom ścieżka muzyczna, oparta na wyrazistych orientalnych motywach, eksplorująca utarte, sztamkowe wyobrażenia o rytmice i melodyce tradycyjnej muzyki tego regionu⁵¹. Fabularnie wątki powiązane z sąsiedztwem siedzib Kazachów i deportowanych wykazują zaś, że przynosi ono zesłanym wielokrotnie ratunek (pomoc w zorganizowaniu pierwszej siedziby dla Oli, schronienie udzielone jej i synkowi w jurcie, wymiana ubrań za pożywienie, podzielenie się posiłkiem, leczenie przez znachorkę). Filmowe wizerunki tubylców wydają się zatem tylko pozornie równie tajemnicze, egzotyczne i obce jak krajobraz, w którym bytują oni od wieków. Jednakże reżyser wydobywa w zbliżeniach z uogólnionego przedstawienia owej etnicznej zbiorowości pojedyncze twarze – portrety tych, którzy w jakiś sposób wspomagają zesłańców (młody Kazach, jego matka, znachorka). Z kolei zobrazowanie w filmie dzikich, nieujarzmionych obszarów stepowych, w których w symbiozie z przyrodą egzystują Kazachowie, usiłujący mimo sprzeciwu komunistycznych władz podtrzymywać swoje tradycje, służy przede wszystkim zaakcentowaniu faktu, że oni również są ofiarami systemu i opierają się opresyjnej polityce sowieckiego państwa. Kazachowie, od wieków zamieszkujący step, nie dają się wpasować ani w ideologiczne projekty podboju i opanowania natury, ani w mechanizmy przekształcania niezamieszkałych terenów w strefę uwięzienia bez krat – swoistego rozległego Gułagu.

Strategia obserwacyjno-uczestnicząca, mająca swoje umotywowanie w pierwowzorze literackim, pozwoliła więc reżyserowi poprzez wpisane w nią wizje krajobrazu jako zdolnego do kształtowania zarówno jednostkowych, jak i zbiorowych tożsamości na demaskowanie w niezwykle głębokim sensie prawdy o systemowym terrorze w Rosji sowieckiej, a więc i na wyostrenie formuły narracji posttraumatycznej⁵². Rozległe przestrzenie

⁴⁹ W tym kontekście należy zwrócić uwagę, że Ilona Copik akcentuje zdolność do nasycenia obserwacyjno-uczestniczących filmowych ujęć krajobrazu perspektywą postkolonialną wraz z jej krytyką imperializmu. *Vide ibidem*, s. 105. Warto również przypomnieć tezę Stefa Crapsa przywoływaną przez Tomasza Łysaka: „to właśnie trauma może być pomostem między kulturami”. [Cyt. za:] T. Łysak, *op. cit.*, s. 23.

⁵⁰ Cytat według ścieżki dźwiękowej filmu.

⁵¹ Autorem muzyki do filmu jest Jerzy Satanowski.

⁵² *Vide* W.J.T. Mitchell, *Landscape and Power*, Chicago–London 2002, s. 1; I. Copik, *op. cit.*, s. 105.

stepu dawały poczucie wkorzenia w otaczającą naturę zarówno głównej bohaterce filmu jako deportowanej, poddanej deterytorializacji i odczuwającej w związku z tym nostalgię za utraconym przywiązaniem do miejsca, jak i – w pewnym sensie – Kazachom⁵³. Krajobraz ukazywany w środkowej części fabuły *Wszystko, co najważniejsze...* poprzez symbolizację posłużył też uwypukleniu jego ocalającego, transcendentnego sensu, objawiającego się w toku konfrontacji bohaterki ze szczególnym monumentalnym obszarem, niepoddającym się ludzkiej kontroli, trwałym i jakby osadzonym w odrębności czasowej. Równie ważnym walorem owych pejzażowych wizji zawartych w posttraumatycznym filmie Roberta Glińskiego okazało się zaprezentowanie ich jako otwierających bohaterkę, a poprzez empatię z nią także widzów, na kulturowy dialog.

BIBLIOGRAFIA

- Applebaum A., *Czerwony głód*, Warszawa 2018.
- Aumont J., *Les théories des cinéastes*, Paris 2002.
- Berkovits E., *God, Man and History*, Jerusalem 2004.
- Berleant A., *Art and Engagment*, Philadelphia 1991.
- Berleant A., *Living in the Landscape. Toward an Aesthetics of Environment*, Lawrence 1997.
- Buber M., *Droga człowieka według nauczania chasydów*, przeł. G. Zlatkes, Warszawa 2004.
- Chyb M., *Bliżej Azji*, „Kino” 1992, nr 2.
- Ciarka R., *Wierność sobie (wywiad z Robertem Glińskim)*, „Kwartalnik Filmowy” 1993, nr 1.
- Copik I., *Film i krajobraz w perspektywie geografii kulturowej*, „Prace Komisji Krajobrazu Kulturowego” 2023, t. 49.
- Crownshaw R., *The Afterlife of Holocaust Memory in Contemporary Literature and Culture*, Basingstoke 2010.
- Czapski J., *Na nieludzkiej ziemi*, Paryż 1949.
- Demidowicz K., *Kawior, melony i szampan (rozmowa z Markiem Nowowiejskim, producentem filmu „Wszystko, co najważniejsze...”)*, „Film” 1993, nr 17.
- Elior R., *Jewish Mysticism, The Infinite Expression of Freedom*, Oxford–Portland, Oregon 2010.
- Frydryczak B., *Krajobraz. Od estetyki „the picturesque” do doświadczenia topograficznego*, Poznań 2013.
- Frydryczak B., Salwa M., *O doświadczeniu krajobrazu. Wprowadzenie*, [w:] *Krajobraz i doświadczenie*, red. B. Frydryczak, M. Salwa, Łódź 2019.
- Gawryś A., *Meandry współautorstwa: przypadek Oli Watowej*, [w:] *Artyst(k)a: obecność i tożsamość: manifestacje podmiotowości w gestach i procesach twórczych*, red. M. Popiel, K. Węgrzyn, M. Kustera, Kraków 2018.

⁵³ Vide I. Lorenc, *op. cit.*, s. 19.

- Gluzka Z., *Odkrycie Karty. Niezależna strategia pamięci* (oprac. dokumentacji A. Dębska), Warszawa 2012.
- Horlewska P., *Kino postradzieckie. Trauma doświadczenia sowieckiego w rosyjskich filmach fabularnych po 1990 roku*, Kraków 2021.
- Hirsch J., *Afterimage. Film, Trauma, and the Holocaust*, Philadelphia 2004.
- Hirsch J., *Postmodernizm, drugie pokolenie i międzykulturowe kino posttraumatyczne*, przeł. T. Bilczewski, A. Kowalczak-Pawlik, [w:] *Antologia studiów nad traumą*, red. T. Łysak, Kraków 2015.
- <https://archiwum.ipn.gov.pl/pl/aktualnosci/konkursy-i-nagrody/nagroda-kustosz-pamieci/2012/24280,Stowarzyszenie-Memorial.html> (dostęp: 10.02.2025).
- https://web.archive.org/web/20160320042931/http://ksiegarnia.karta.org.pl/Seria__IN-DEKS_REPRESJONOWANYCH/c1000012 (dostęp: 10.02.2025).
- Jonas H., *Idea Boga po Auschwitz*, przeł. G. Sowiński, Kraków 2003.
- Kaplan E.A., Wang B., *Introduction: From Traumatic Paralysis to the Force Field of Modernity*, [w:] *Trauma and Cinema: Cross-cultural Explorations*, red. E.A. Kaplan, B. Wang, Hongkong 2008.
- Kita B., *Fotogeniczność akwaticznych pejzaży w twórczości Romana Polańskiego*, [w:] *Krajobraz i doświadczenie*, red. B. Frydryczak, M. Salwa, Łódź 2019.
- Kłoczowski J.A., *Hans Jonas o boskiej wszechmocy i niemocy Boga*, [w:] H. Jonas, *Idea Boga po Auschwitz*, przeł. G. Sowiński, Kraków 2003.
- Kopiec P., *Milczenie Boga. Przykłady żydowskiej i chrześcijańskiej teologii Holokaustu (Paul van Buren i Richard L. Rubenstein)*, „Przegląd Humanistyczny” 2019, nr 3.
- Lévinas E., *Trudna wolność. Eseje o judaizmie*, przeł. A. Kuryś, Gdynia 1991.
- Lorenc I., *Estetyczne badania nad krajobrazem w świetle przeobrażeń współczesnej humanistyki. Ku fenomenologii krajobrazu*, [w:] *Krajobraz i doświadczenie*, red. B. Frydryczak, M. Salwa, Łódź 2019.
- Loska K., *Przymus powtarzania i trauma historyczna. Filmowe obrazy rzezi nankińskiej*, „Kwartalnik Filmowy” 2017, nr 97–98.
- Łysak T., *Od kroniki do filmu posttraumatycznego – filmy dokumentalne o Zagładzie*, Warszawa 2016.
- Łysak T., *Trauma – od genealogii pojęcia do studiów nad traumą*, [w:] *Antologia studiów nad traumą*, red. T. Łysak, Kraków 2015.
- Micińska A., Gazda J., *Powracamy do filmu „Wszystko, co najważniejsze...”*, z *Andrzejem Watem rozmawiają Anna Micińska i Janusz Gazda*, „Kwartalnik Filmowy” 1993, nr 2.
- Mistrz Eckhart, *Dzieła wszystkie*, t. 1–5, przeł. W. Szymon, Poznań 2020.
- Mitchell W.J.T., *Landscape and Power*, Chicago–London 2002.
- Moltmann J., *Bóg nadziei*, przeł. W. Gózdź, Lublin 2006.
- Nachman z Braclawia, *Puste krzesło. Odnaleźć radość i nadzieję*, przeł. J. Moderski, Poznań 1996.
- Pawlicki M., *Łowca jeleni*, „Film” 1992, nr 26.
- Roszak P., *Życie w cieniu pytań, Antropologiczne przesłanie Expositio super Iob św. Tomasza z Akwinu*, „Biblica et Patristica Thoruniensia” 2013, nr 6.
- Rubenstein R.L., *After Auschwitz. History, Theology and contemporary Judaism*, London 1992.

- Scholem G., *Mistycyzm żydowski i jego główne kierunki*, przeł. I. Kania, Warszawa 2007.
- Singer M., *Żydowska teologia po Auschwitz w Ameryce*, <https://cdim.pl/teksty/michael-signer-zydowska-teologia-po-auschwitz-w-ameryce/> (dostęp: 10.02.2025).
- Sobiecka-Awdziejczyk E., *W stepie Kazachstanu (O filmie „Wszystko, co najważniejsze...” mówi Robert Gliński)*, „Film” 1992, nr 47.
- Sobolewski T., *Co mówi Kazachstan*, „Kino” 1993, nr 1.
- Sumik R., *Wszystko, co najważniejsze... (Sprawozdanie z produkcji)*, „Film” 1991, nr 41.
- Watowa O., *Wszystko, co najważniejsze...*, Warszawa 1990.
- Watowa O., *Wszystko, co najważniejsze...*, Warszawa 2011.
- Watowa O., *Wszystko, co najważniejsze... Rozmowy z Jackiem Trznadlem*, London 1984.

Daria Mazur – dr hab., prof. Uniwersytetu Kazimierza Wielkiego w Bydgoszczy, filmoznawczyni i literaturoznawczyni. Zajmuje się wątkami religijnymi i ideologicznymi w literaturze i filmie, związkami historii idei i kultury współczesnej, historią polskiego kina przedwojennego oraz po II wojnie światowej, a także kinem jidysz. Współautorka serii wydawniczych „Przestrzeń w Kulturze Współczesnej” oraz „Kino Polskie Wczoraj i Dziś”. Kierowniczką Katedry Kultury Współczesnej na Wydziale Nauk o Kulturze. Autorka książki *Między Wschodem i Zachodem. Horyzonty aksjologiczne literatury europejskiej w lekturze Józefa Czapkiego* (2004), monografii filmu Michała Waszyńskiego *Dybuk* (2007; wyd. w jęz. angielskim *Waszynski's 'The Dybbuk'* 2009) oraz pozycji *Realizm socpaxowski* (2013). ORCID: 0000-0003-1096-6338. Adres e-mail: <daria@ukw.edu.pl>.

Daria Mazur – Associate Professor at the Department of Cultural Studies at Kazimierz Wielki University in Bydgoszcz, head of the Department of Contemporary Culture, film and literature scholar. Author of *Między Wschodem i Zachodem. Horyzonty aksjologiczne literatury europejskiej w lekturze Józefa Czapkiego* [*Between East and West. Axiological Horizons of European Literature in the Reading of Józef Czapki*] (2004), a monograph on Michał Waszyński's film – *Dybuk* (2007; published in English as *Waszynski's The Dybbuk*, 2009), *Realizm socpaxowski* [*Socpax Realism*] (2013). She deals with religious and ideological themes in literature and film, the connections between the history of ideas and contemporary culture, the history of Polish cinema before and after World War II, and Yiddish cinema. Co-author of the publishing series *Przestrzeń w kulturze współczesnej* [*Space in Contemporary Culture*] and *Kino polskie wczoraj i dziś* [*Polish Cinema Yesterday and Today*]. ORCID: 0000-0003-1096-6338. E-mail address: <daria@ukw.edu.pl>.

Tomasza Różyckiego krajobrazy z odzysku

ABSTRACT. Dariusz Szczukowski, *Tomasza Różyckiego krajobrazy z odzysku* [Tomasz Różycki's landscapes recovered]. „Przestrzenie Teorii” 43. Poznań 2025, Adam Mickiewicz University Press, pp. 101–115. ISSN 1644-6763. <https://doi.org/10.14746/pt.2025.43.5>.

In this article I analyze the motif of landscape in the poetry of Tomasz Różycki in the context of post-memory and geopoetics referring to the history of Eastern Europe. I am interested in the category of the poet undertaken by Różycki – the heir of the lost landscapes of his grandparents, marked by emptiness, the tension between the past and the present, between the known and the lost. I am particularly interested here in the poem *Spalone mapy* as a record of the affective experience of the landscape, which is an attempt to regain ties with a lost place and history of one's ancestors.

KEYWORDS: Tomasz Różycki, landscape, postmemory, geopoetics, Polish poetry

Zacznę od cytatu. Tomasz Różycki w jednym z wierszy zamieszczonym w tomie *Kolonie* oznajmia:

Całe życie w pociągu, może nawet i dwa,
bo ciało, uprowadzone przez diabła, żelazo
i prędkość, traci znacznie więcej niż tylko czas,
to jasne. I wzrok na nic, bo nie ma w krajobrazie

punktu oparcia, czegoś, dzięki czemu by tak
można się raz umieścić we wzorze, w układzie
i oddać się fizyce, i pomyśleć, że świat
ma jakieś procedury i że w takim razie

jest więc maszyną, jest skończony. Byłoby lżej.
Ale nie, są dodatki, jest coś, co łączy mnie
z miastem, dzieckiem, kobietą, jakiś inny układ,
jakaś matematyka, w której się rozmnażam

na dziesięć klonów, w której jest błąd, jakaś skaza –
serce nie bije równo, gdy peron jest pusty¹.

Oczywiście można by powiedzieć, że poeta oddaje w wierszu fenomen jazdy pociągiem, w którym prędkość wyklucza podmiot z władzy nad ogląda-

¹ T. Różycki, *Kolonie*, Kraków 2006, s. 35.

nym krajobrazem². Jednak wiersz ten ujawnia podskórnie poczucie niestabilności świata, niemożność jego obramowania w bezpieczny *the picturesque*. Dla poety krajobraz nie odsyła bowiem do okularocentrycznej logiki, w której podmiot w metafizycznym geście przedstawia go przed sobą w ramach skończonego wytworu, zestawu, jakby powiedział Heidegger, lecz kieruje się inną, afektywną logiką. Wymyka się regułom tworzenia panoramy – reprezentacji świata stabilizującej ramy kartezjańskiej świadomości³. Tak skonstruowany krajobraz nie niesie estetycznego zachwyty, pozwalającego pojąć świat jako całość i zamknąć w matematyczny wzór⁴. Jest przemieszczony, podlegający zmianom perspektywy, z których żadna nie okazuje się wiążąca. Podmiot wierszy Różyckiego sytuuje się zatem w krajobrazie, układa się ze światami ludzkim i nieludzkim. Z jednej strony krajobraz jest poruszony – w tym sensie, że podległy sieci wzajemnych zależności, splotu tego, co oswojone, i tego, co niesamowite, mające chybotliwy i niepokojąco „błędny” charakter. Z drugiej strony poruszający, głęboko afektywny, wytwarzający określone nastrojenie, a może bardziej rozstrojenie podmiotu, związane z odczuciem niepokoju; wszak – wskazuje poeta – „serce nie bije równo” w zetknięciu z miejscem naznaczonym pustką.

Pocztówka z Europy Wschodniej

Wykorzystana przez poetę metaforyka błędu/skazy odsyła także do wielokrotnie wykorzystywanego przez niego motywu mapy⁵. W twórczości Różyckiego mapa nie jest prostą reprezentacją przestrzeni geograficznej; jest pełna przekrzywień, nie ma w niej pewnych i ostatecznych granic⁶. Nieprzypadkowo w podtytule eseistycznej książki Różyckiego pojawia się określenie „Błędna kartografia Europy”⁷. Poeta z pełną świadomością zauważa

² Analizy tego wiersza podjął się W. Maryjka. *Vide „Całe życie w pociągu”. O motywach kolejowych w twórczości Tomasza Różyckiego*, [w:] *Obroty liter. Szkice o twórczości Tomasza Różyckiego*, red. A. Czabanowska-Wróbel, M. Rabizo-Birek, Kraków 2017, s. 211–230.

³ *Vide* M. Heidegger, *Czas światooobrazu*, przeł. K. Wolicki, [w:] *idem, Budować, mieszkać, myśleć*, Warszawa 1977.

⁴ *Vide* J. Ritter, *Krajobraz. O postawie estetycznej w nowoczesnym społeczeństwie*, [w:] *idem, J*, [w:] *Krajobrazy. Antologia tekstów*, red. B. Frydryczak, D. Angutek, Poznań 2014, s. 35–52. W tym miejscu warto przypomnieć również klasyczną pracę G. Simmela *Filozofia krajobrazu*, [w:] *idem, Most i drzwi. Wybór esejów*, przeł. M. Łukasiewicz, Warszawa 2006.

⁵ *Cf.* A. Czabanowska-Wróbel, *Odnalezione mapy. Miłosz – Zagajewski – Różycki*, „Ruch Literacki” 2011, nr 3, s. 241–253.

⁶ *Vide* E. Rybicka, *Mapy. Od metafory do kartografii krytycznej*, „Teksty Drugie” 2013, nr 4, s. 30–47.

⁷ T. Różycki, *Próba ognia. Błędna kartografia Europy*, Kraków–Budapeszt–Syrakuzy 2020.

bowiem fantazmatyczną podszewkę symbolicznej topografii. Jednocześnie zaznacza na tej mapie „bio-geo-graficzny” ciężar swej twórczości, który zostaje określony jako Europa Wschodnia.

Można powiedzieć, że autor przechwytuje sam koncept Europy Wschodniej, przynależący jeszcze do oświeceniowego urzędowania europejskiej kartografii, uznającego Wschód jako miejsce podległe zachodniej dominacji, sytuujące się na marginesach cywilizacji europejskiej⁸. To umiejscawianie podmiotu zakłada posttraumatyczną perspektywę, będącą fundamentem jego konstruowania, i wyznacza „zmysłowe doświadczenie przestrzeni”⁹. W wierszu *Wiatr* Różycki tak opisuje „Wschodnią Europę”:

[...] to przecież wciąż ta sama Wschodnia
Europa, najlepsze miejsce, w którym się znika
pokolenie za pokoleniem, zostawiając tyle
po sobie placów w gruzach, niepełnych archiwów,

i włosów, tyle włosów, zbitych okularów,
niepotrzebnych protez, skrzynek, kufrów, waliz,
neseserów, torebek, pustych puszek, fiołek,
pudełek do których nie ma już czego włożyć¹⁰

Jeśli potraktować ten wiersz jako pocztówkę stanowiącą formułę „obrazowego widzenia świata, ujmowania go w ramy i przekładania na obraz”¹¹, byłaby to pocztówka niepokojąca, ukazująca pogorzeliśko, nieustającą rujnację¹². Europa Wschodnia to „skażony krajobraz”¹³ mgławicowych ruin

⁸ Vide L. Wolff, *Wynalezienie Europy Wschodniej. Mapa cywilizacji w dobie Oświecenia*, przeł. T. Bieroń, Kraków 2020.

⁹ Vide T. Cieślak, *Zmysłowe doświadczenie przestrzeni w twórczości Tomasza Różyckiego*, „Białostockie Studia Literaturoznawcze” 2017, nr 11, s. 97–104.

¹⁰ T. Różycki, *Litery*, Kraków 2016, s. 77.

¹¹ Vide B. Frydryczak, *Krajobraz. Od estetyki „the picturesque” do doświadczenia topograficznego*, Poznań 2014, s. 161.

¹² Myśląc o rujnacji, odwołuję się do prac: A.S. Stoler, *Rozkład pozostaje. Od ruin do rujnacji*, przeł. A. Rejniak-Majewska, „Widok. Teorie i Praktyki Kultury Wizualnej” 2013, nr 4, <http://widok.ibl.waw.pl/index.php/one/article/view/125/199/> (dostęp: 20.02.2025), a także M. Nieszczerzewskiej, *Ruinologie, Kontekstualizacje pozostałości architektury*, Poznań 2018.

¹³ Wykorzystuję tutaj określenie Martina Pollacka. Vide M. Pollack, *Skażone krajobrazy*, przeł. K. Niedenthal, Wołowiec 2014. Pisarz wskazuje: „Krajobraz. Pojęcie to budzi w nas najczęściej pozytywne odczucia oraz przyjemne skojarzenia, zwłaszcza jeśli, zupełnie bezkrytycznie, mamy na myśli niezabudowaną i niezaludnioną przestrzeń, którą poznajemy w czasie pieszych wędrówek lub podróży samochodem. Wyobrażamy sobie wtedy łąki i lasy, meandry rzek, potoki, dzikie wąwozy oraz zielone górskie grzbiety, na których człowiek nie odcisnął jeszcze bezwzględnie i nieodwracalnie swojego niszczylińskiego piętna [...]. Jesteśmy przekonani, że krajobraz, w którym na pierwszy rzut oka nic nie razi, ma na nas łagodzący, kojący

rozbrajających ramy płaskiej aktualności. Jest to miejsce „nie-własne”, utkane z niepokojących resztek. Tak zarysowany krajobraz wiąże się z pracą pamięci i postpamięci, nieustannie „uczasowiającej” środowisko zanurzone w przeszłości¹⁴. Pozostałości te można czytać jako ciąg alegorii: z jednej strony odsyłają one do nieobecności, a z drugiej ich dotkliwa materialność jest uciążliwa dla pamięci, wzmacniana jeszcze przez określenie „niepotrzebnych” – wyłączonych z komunikacji i jednocześnie włączonych w obieg nieludzkiego zniszczenia. Różycki zarysowuje obszar *sensorium*, w którym granice światów ludzkiego i nieludzkiego się zacierają, a losy przedmiotów i ludzi podlegają nieujarzmionemu prawu entropii.

Charakterystyczna dla autora *Kolonii* poetyka wyliczenia koncentruje się wokół dobrze znanej topiki zagłady i dotkliwych wysiedleń (buty, grzebień, włosy, zbite okulary). Różycki sytuuje się zatem jako strażnik bolesnej postpamięci, skazanej na dryfowanie w resztkowym świecie¹⁵. „Wschodnia Europa” to miejsce widmowe, naznaczone nieobecnością, zagładą i migracjami, wypełnione pozostałościami. Można by powiedzieć, że jest to niekończący się żałobny pejzaż, w którym strata okazuje się nieodwołana i nieusuwalna.

Nieprzypadkowo w cytowanym wyżej wierszu pojawia się taki oto ciąg: skrzynia/kufer/waliza/neseser. Wymienione przedmioty sugerują, że jest w nich jakiś ukryty skarb, sekret, który wzbudza niezdrową ciekawość, a w końcu kusi możliwością przywłaszczenia. Odsyłają do źródła poetyckiego doświadczenia Różyckiego, za które według prywatnej mitologii poety odpowiedzialny jest dziadek. Podczas wkraczania Armii Czerwonej do Lwowa czyni on bowiem niezrozumiały, iście szaleńczy gest: mimo rozpaczliwych sprzeciwów członków rodziny pakuje do skrzyni książkę. Poeta zaznacza:

wpływ, stwarza poczucie wewnętrznego spokoju i harmonii. Krajobraz, w przeciwieństwie do zurbanizowanej przestrzeni, uważamy za cudownego pocieszyciela i uzdrowiciela. Miejsce, w którym można się zaszyć i czerpać z niego siły. Lecz takie proste to nie jest” (*ibidem*, s. 5).

¹⁴ T. Ingold wskazuje na czasowy charakter krajobrazu, związany z perspektywą zamieszkiwania, a więc i wytwarzania, a nie kontemplacyjnego oglądu. *Vide* T. Ingold, *Czasowość krajobrazu*, przeł. B. Frydryczak, [w:] *Krajobrazy. Antologia tekstów*, red. B. Frydryczak, D. Angutek, Poznań 2014, s. 141–164.

¹⁵ Odwołuję się tutaj do dobrze umoszczonego w polskiej humanistyce pojęcia postpamięci. Dla przypomnienia zacytuję Hirsch: „W moim rozumieniu postpamięć od pamięci odróżnia pokoleniowy dystans, a od historii – głęboka osobista więź. Postpamięć jest silną i bardzo szczególną formą pamięci właśnie dlatego, że jej relacja wobec przedmiotu czy źródła jest zapośredniczona nie poprzez wspomnienia, ale wyobraźnię i twórczość. [...] Postpamięć charakteryzuje doświadczenie tych, którzy dorastali w środowisku zdominowanym przez narracje wywodzące się sprzed ich narodzin. Ich własne, spóźnione historie ulegają zniesieniu przez historie poprzedniego pokolenia ukształtowane przez doświadczenie traumatyczne, którego nie sposób ani zrozumieć, ani przetworzyć”. *Vide* M. Hirsch, *Żałoba i postpamięć*, przeł. K. Bojarska, [w:] *Teoria wiedzy o przeszłości na tle współczesnej humanistyki. Antologia*, red. E. Domańska, Poznań 2010, s. 254.

„Odziedziczyłem listę tytułów nieistniejących książek, egzotyczne nazwy i nazwiska. Pusty kufer, gadająca skrzynkę, mikroby, kurz, drobiny sadzy”¹⁶. Materialna namacalność odziedziczonego kufra, indeksalnie przynależącego do historii dziadków poety, staje się jednocześnie nośnikiem pamięci i opowieści wytwarzającej imaginacyjne ujęcia przeszłości, która z jednej strony wyznacza „miecznik” poety, mityczne, sensotwórcze centrum świata, a z drugiej – uwiera i ciąży widmowością.

Różycki ustanawia się jednak spadkobiercą nie tylko utraconego skarbu, który na zawsze pozostaje nie do odzyskania, lecz także krajobrazu wpiśnianego w porządek czasowy i widziany z perspektywy mieszkańca danego terytorium, w którym odciskają się praktyki zamieszkiwania, przekształcania, a w końcu i pamiętania¹⁷. Poeta wskazuje:

Teraz widać wyraźnie, że odziedziczyłem
wielką otwartą równinę, przechodzącą w step
nagle, bez ostrzeżenia zaraz za rzeką, gdzie
ślady ognisk i zgliszcza, butelki i liczne

wydeptane ścieżki ucieczki, rozjeżdżone
gaśnicami szlaki przeganiania ludów,
wyłącznie z pustych po kimś miejsc wybudowana
przestrzeń mieszkaniowa. Pustostan, ale po kim?
(*Akt mowy*¹⁸)

Porządek topograficzny jest tutaj zachwiany – nie ma jasno wyszeregowanych podziałów przestrzennych, równina nagle przechodzi w step, ścieżki nie prowadzą do żadnego celu – mitycznego skarbu ukrytego w mrokach labiryntu czy domu pojętego jako siedlisko bycia, przywołują dramatyzm przesiedleń. Można by powiedzieć, że topografia została przefiltrowana przez krajobraz pamięci, „uaktualniający” migawki przeszłości. Różycki ukazuje, że nasze zamieszkiwanie jest naznaczone niemożliwą do asymilacji pustką. Słynne sformułowanie Heideggera „budować, mieszkać, myśleć” zostaje

¹⁶ T. Różycki, *Tomi. Notatki z miejsca postoju*, Warszawa 2013, s. 160. W innym miejscu wskazuje: „Tak jak wielu w tym wieku, oddawałem się mityzacji tej rzeczywistości, która była wówczas w obiegu. Zdaję sobie sprawę, że w pewnym sensie było to powszechne: moi dziadkowie z uporem wspominali fantastyczną krainę swojego dzieciństwa i lat dojrzałych – Lwów, ową napowietrzną, latającą ojczyznę legend i szczęśliwości, ale także grozy i wykluczenia z raju. Poczucie obcości miało wiele przyczyn, wiele wytłumaczeń: krajem rządzą oni, nie my. W związku z tym prawdziwa ojczyzna obecna była w przeszłości lub przyszłości, nigdy w teraźniejszości. Czuję się tak, jakbym urodził się sto lat za późno i moja epoka należała do przeszłości. Czuję, że jestem stamtąd, skądinałd” (*ibidem*, s. 50–51).

¹⁷ *Vide* T. Ingold, *op. cit.*

¹⁸ T. Różycki, *Litery, ed. cit.*, s. 63.

tutaj dosłownie przenicowane; okazuje się przebudowywaniem, przemoblowywaniem, przemyśliwaniem ruin, a nie wypełnionym sensem „byciem u siebie”, troskliwie oswajającym przestrzeń¹⁹. W ten sposób poeta podkreśla obcość miejsca, uruchamianą już we wcześniejszych *Dwunastu Stacjach*, w których objaśnia, że rodzinne miasto Opole to „po niemiecku Oppeln”²⁰. Nieprzypadkowo pierwszy tom zostaje zatytułowany *Vaterland*, a w wierszu *Totemy i koraliki* poeta wyznaje: „Wszystko mam poniemieckie”²¹. Zatem nie istnieje przestrzeń swojskości, w której można łatwo zarysować granice i stanąć na jej straży.

Krajobraz ruin, podległy czasowi, stanie się próbą odczytania zaszyfrowanej wiadomości – uciążliwej pozostałości:

I co miałbym zrobić z taką wiadomością?
Oglądam przez lornetkę straconą ruinę.
Dom i ogród niszczeją, nikt nie chce go dźwigać.
Całe skrzydło zdrętwiało, mech wchodzi po stopniach,
napisy są zatarte. Język jakby obcy,
wyrazom tym brakuje poszczególnych liter,
ukradli je miejscowi [...].

(*Lato z muzyką*²²)

Poeta patrzy zatem na krajobraz niczym Walter Benjamin wybierający aniola z obrazu Paula Klee za swego przewodnika. Melancholijne spojrzenie Benjamina przeciwstawia się oświeceniowej wizji historii postrzeganej w kategoriach postępu, wskazuje na świat jak ciąg nieustających strat, ciągłą rujnację:

Tam, gdzie przed nami pojawia się łańcuch zdarzeń, on widzi jedną wieczną katastrofę, która nieprzerwanie mnoży piętrzące się ruiny i ciska mu je pod stopy. Chciałby się pewnie zatrzymać, zbudzić pomarłych i poskładać szczątki zaścielające pobojowisko²³.

¹⁹ Vide M. Heidegger, *Budować, mieszkać, myśleć. Eseje*, przeł. K. Michalski, Warszawa 1975; *idem, Budować, mieszkać, myśleć*, [w:] *Odczyty i rozprawy*, przeł. J. Mizera, Warszawa 2007.

²⁰ T. Różycki, *Dwanaście stacji*, Kraków 2021, s. 7.

²¹ *Idem, Vaterland*, Łódź 1997; *idem, Kolonie...*, ed. cit., s. 42.

²² *Idem, Litery*, ed. cit., s. 83.

²³ W. Benjamin, *Anioł historii. Eseje, szkice, fragmenty*, wyb. i oprac. H. Orłowski, Poznań 1996, s. 418. Jakub Momro tak komentuje benjaminowskie rozumienie alegorii: „o ile w symbolu dochodzi do metamorfozy świata, jego transfiguracji w rzeczywistość zbawioną poprzez treść, o tyle w alegorii liczy się jedynie element arbitralności i historyczności, a zatem semantycznej pustki. [...] Na poziomie egzystencjalnym alegoria jest znakiem tego, co utracone, co przepada w mroku niepamięci; jest sferą marginalnych zdarzeń, dla których

W spojrzeniu Różyckiego, podobnie jak i Benjamina, nie znajdziemy nic z siły nadającej sens; nie pomaga nawet lornetka. Nie można przeszłości wpisać w gładki wzór. Pragnienie dotarcia do sensu okazuje się za słabe, napotyka bowiem przeszkodę – materialną usterkę, której nie da się ot tak, po prostu usunąć. Podmiot bezradnie próbuje odczytać wiadomość. Nie wiemy nawet, kto jest jej nadawcą i czy na pewno to on właśnie miałby być jej odbiorcą.

Niepokojąco wybrzmiewają również następne strofy omawianego wyżej wiersza *Akt mowy*, w których pojawia się obraz zajmowania ruin, zawłaszczania przestrzeni:

Z gnieźdzącym się tam tłumem nowych lokatorów,
koczujących przy bramach i tłumem podmiotów
roszczących sobie prawa do tej rdzy, wykopów,
oczeretów, rozpadlin, bodiaków, skażonych

radem, polonem, cezem. Ile też podmiotów,
które się domagają głosu w wypowiedzi,
w akcie mowy krzyczących gęsi i w najmniejszym
poświęście wiatru, jęku drzew, stęknieniu ziemi.

(*Akt mowy*²⁴)

Poeta zwraca tutaj uwagę na krajobraz naznaczony wirusem zniszczenia. Skupia się na tym, co zazwyczaj zostaje przeoczone, niewidoczne dla ludzkiego spojrzenia: „zwykłych”, pozbawionych posmaku egzotyki oczeretów i ostów (nazywanych w wierszu bodiakami), które zestawia ze znanymi z listy Mendelejewa złowrogo brzmiącymi pierwiastkami radioaktywnymi sugerującymi katastrofę nuklearną²⁵. Tym samym historia gatunku ludzkiego łączy się z historią naturalną, co – jak wskazuje Monika Bakke – „obejmuje wymiar zarówno biologiczny – traktowany w kategoriach życia (*bios, zoe*) i śmierci (*thanatos*) – jak i szeroko rozumiany wymiar geologiczny (*geos*)”²⁶. W wierszu *Dziedzictwo* pojawi się podobny obraz: podmiot oznajmia, że odziedziczy ziemię „o powierzchni znikomej, równej obszarowi / na

nie było miejsca w historii zwycięzców” (J. Momro, *Widmontologie nowoczesności. Genezy*, Warszawa 2014, s. 33).

²⁴ T. Różycki, *Litery*, ed. cit., s. 63.

²⁵ T. Dobrzyńska widzi tutaj nawiązania do wybuchu reaktora jądrowego w Czarnobylu i dostrzega przemyślaną grę z językiem; rad i polon odsyłają według badaczki do nazw naszego państwa i Związku Radzieckiego (Kraju Rad). Vide T. Dobrzyńska, *Dziedzictwo. Powroty do kraju rodzinnego przodków w wierszach Tomasza Różyckiego*, [w:] *Obroty liter. Szkice o twórczości Tomasza Różyckiego*, ed. cit., s. 64.

²⁶ M. Bakke, *Gdy stawka jest większa niż życie. Sztuka wobec mineralno-biologicznych wspólnot*, „Teksty Drugie” 2020, nr 1, s. 167.

który padnie ciało, lecz bez ograniczeń / co do jej głębokości – pięć metrów próchnicy / z wypalonych traw, sadów, książek, z popiołów / i ze zmielonych kości. Pod zatrutą warstwą / warstwa wciąż pracująca – jeszcze się tli życie, / jeszcze się tam rozpada, co się nie rozpadło / na pasmo głosu, gaz oddechu, mięso liter²⁷. Z jednej strony jest to krajobraz funeralny, odsyłający do ludzkiej śmierci, a z drugiej – obszar poza ludzką władzą, niekontrolowalny, materialny i witalny, podlegający ciągłej metamorfozie.

Zrzucony krajobraz odsłania zatem swój aporetyczny charakter, odsyła do tak ważnego w twórczości Różyckiego doświadczenia błędzenia, poruszania się w labiryntowych, pełnych śladów i pozostałości światach, w których mapy mogą być tylko błędne. Przeszłość pełna gruzów i fragmentów jawi się jako widmowa forma tego, czego nie może przekuć w gładką strukturę narracji. Krajobraz Europy jest krajobrazem pamięci czy postpamięci, nieustannie podminowującej ramy ontologicznego zadomowienia.

Krajobrazy postpamięci

„Po co zajmować się duchami?” – pyta Tomasz Różycki, wywołując z niepamięci należące do słownika mieszkańców Lwowa sformułowanie *naser mare*, które, jak zaznacza, „przywieźli stamtąd moi rodzice, dziadkowie i babcie, ich sąsiedzi i znajomi. Tym cenniejsze, że należy do przeszłości, jest słowem-upiorem, wyzbytym cielesności i ojczyzny emigrantem²⁸. To nie jest jedyne „słowo-upiór”, które pojawia się w twórczości Różyckiego. Przywołane zostają także nazwy miejscowości Żeniów, Złoczów, Zadwórze, będące tytułem wiersza zamieszczonego w tomie *Chata umaita*, bliskie dziadkom Różyckiego. Nazwa własna, jak mówi Roland Barthes, jest

„środowiskiem” (w biologicznym znaczeniu tego słowa), w które należy się zanurzyć, pławiąc się w nieskończonej ilości obecnych tam marzeń, a także drogocennym, zawołanym w sobie przedmiotem, który należy rozwinąć niczym kwiat. Jeśli Nazwa jest znakiem, to jest to znak wielowymiarowy, gęsty, brzemienisty w sens, znak, którego żadne użycie nie ograniczy, nie spłaszczy, w przeciwieństwie do nazwy pospolitej, której sens zawsze jest określany przez zdanie²⁹.

Jeśli u czytającego Prousta Barthes’a nazwa mieni się bogactwem sensów i zmysłowych doznań, to u Różyckiego jest naznaczona pustką utracone-

²⁷ T. Różycki, *Litery*, ed. cit., s. 551.

²⁸ *Idem*, *Próba ognia...*, ed. cit., s. 341.

²⁹ R. Barthes, *Proust: nazwy i nazwiska*, [w:] *idem*, *Lektury*, przeł. M.P. Markowski, Warszawa 1999, s. 47.

go świata. Odsyła bowiem do pamięci wydziedziczenia własnych przodków. Nie stwarza efektu bliskości, lecz efekt obcości związany z utratą obiektu. Funkcjonuje na zasadzie niepokojących odprysków z „zaprzeszłego” świata, które nieustannie nawiedzają i niepokoją: „Pytam, dlaczego nie spalili Lwowa, dlaczego nie zamienili tego w popiół, lekki dym, / nikt nie musiałby nosić takiego ciężaru całe / życie i nawet we snach po stokroć upadać” (*Entropia*)³⁰. Wskazuje na ciągle nieprzepracowane poczucie utraty i nieobecności:

W polarnych częściach strychu śniegi, w pozostałych lato
od nowa się otwiera, wystarczy, że wejdiesz
i poruszysz zmeźniale od światła powietrze,
i szybko się okaże, że najmniejszy atom

jest pełen tamtych głosów, które tu przybyły
przez labirynty kranów, rur oraz kanałów,

tak nagle sponad stołu z tamtych dawno zgniłych
już przecież domów, pudeł z dykty, z blachy, z bali,
obrośniętych jak Mojżesz winem, podpalanych
jedną butelką w nocy [...] ³¹

Głosy oddające niemożność zbudowania spójnej narracji ujawniają ciągle przeświadczenie o rodzinnych wydarzeniach, które zostają niedopowiedziane, zakryte przed podmiotem; nie dają się łatwo zasymilować. Podmiot ustanawia się wobec ciągłej „katastrofy”. Analizując postholocaustowe piśarstwo trzeciego pokolenia, Victoria Aarons wskazuje, że pamięć o traumatycznych wydarzeniach jest pełna sekretnych obrazów i niejasnych znaków, które wytwarzają szczątkowy i mglisty krajobraz postpamięci jeszcze bardziej niż w pokoleniu rodziców, którym „przeszłość zostaje narzucona”³². W twórczości Różyckiego to ciągle poczucie nieprzynależności, obcości, luki historycznej przybierającej fabularną formę labiryntowych, onirycznych podróży (jak w powieści *Bestiarium* czy poemacie *Dwanaście stacji*) – zarówno w czasie, jak i przestrzeni.

Różycki podejmuje się wejść w postpamięciowy krajobraz swoich dziadków. Wędruje na terytorium Ukrainy. W tym przypadku podróż jest wędrówką ujmowaną nie tyle w okularach pejzażysty, ile w haptycznym doświad-

³⁰ T. Różycki, *Vaterland*, ed. cit., s. 8.

³¹ *Idem*, *Chata umaita*, Warszawa 2001, s. 22.

³² *Vide* V. Aarons, A.L. Berger, *Third-Generation Holocaust Representation. Trauma, History, and Memory*, Evanston 2017, s. 63; B. Dąbrowski, *Nostalgie posthistorii, blizny postpamięci – (o)znaczenie nieobecności, (prze)pisanie utraty w „Mapie” Barbary Sadurskiej*, „Autobiografia. Literatura Kultura Media” 2023, nr 2, s. 151–166.

czaniu, zmysłowym otwarciu na taktylność i materialność świata. Krajobraz jest zatem wytwarzany w ciągłym napięciu między terażniejszością a przeszłością, spojrzeniem podmiotu, które za Georges'em Didi-Hubermanem można nazwać spojrzeniem archeologa, kierującego się pamięcią usłyszanych opowieści babci, a także mapą, mającą stanowić cenny kierunkowskaz dla poszukiwacza³³. Różycki zaznacza:

Miałem ze sobą mapkę narysowaną z wielką pieczołowitością przez mojego wujka geodetę – dokładnie według wspomnień dziadka, babci i sąsiadów. Wujek posłużył się przy opracowaniu jej także planami domu i mapami z dokumentów sądowych, które się zachowały od czasu zakupu domu w roku 1923. Widniały na niej wszystkie ważne topograficzne punkty: tory kolejowe, stacja, wzniesienia, drogi, rzeczka i kanały melioracyjne, kapliczki, lasy, zagrody, domy i siatka pól – w pobliżu domu wujek narysował niemal każde drzewo³⁴.

Zatem to mapa wyznacza trajektorie podróży Różyckiego, chcącego na jej podstawie dokonać rzeczy niemożliwej – przybliżyć to, co przeszłe, utkane z pamięci i domowego archiwum z twardą aktualną rzeczywistością, która zawsze będzie rozmijać się z przeszłością, mimo że – jak sugeruje poeta – mapa ma charakter „profesjonalny”, gdyż została stworzona przez wujka-geodetę. W dalszej części eseju poeta wskazuje:

mapa ta dziwnie nie chciała mi posłużyć, tak jakby obraz, znak, jakim była, nie przylegał wcale do rzeczywistości. Chodziłem, a raczej błądziłem długo po wsi, ale ponieważ wciąż nie udawało mi się zorientować swojego położenia według mapy, dopadło mnie nagle zwątpienie, czy aby na pewno wysiadłem w dobrym miejscu. Obracałem mapę wielokrotnie w rękach, usiłując rozpoznać, gdzie są tory kolejowe, w jakiej pozycji do nich płynie narysowany strumień, gdzie jest staw, majdan służący za mały rynecek, gdzie cerkiew, a gdzie dom babci, który wszakże nie był od stacji bardzo daleko [...]. Błądziłem zdezorientowany, nie mogąc znaleźć niczego, a zwłaszcza domu i kapliczki³⁵.

Mapa okazuje się boleśnie nie przystawać do terytorium. Zawodzi jako przewodniczka, prowadzi wręcz do „zawrotu głowy” narratora, jego całkowitej dezorientacji. Jej indeksalny charakter okazuje się złudny, a ona przestaje być czytelna. Podmiot musi konfrontować się z przestrzenią i ze swoją percepcją. Rzeczywistość „odsuwa się spod nóg”, staje się nieuchwytna. Wędrownica zaczyna przemieniać się w błądzenie egzystencjalnej kruchości,

³³ *Vide* G. Didi-Huberman, *Kora*, przeł. T. Swoboda, Gdańsk 2013, s. 49.

³⁴ T. Różycki, *Próba ognia...*, *ed. cit.*, s. 362.

³⁵ *Ibidem*.

stającej nagle przed radykalną obcością nie tylko przestrzeni, lecz także przeszłości, do której nie ma dostępu, której materialne i pamięciowe ślady zostały zatarte. Narrator znajduje się w zawieszeniu, w widmowej sferze „pomiędzy” mapą a terytorium, terażniejszością a przeszłością.

Różycki nie zawaha się określić takich map mianem spalonych. Są one:

tak gęste od znaczeń, że samo wyjaśnienie ich nie jest możliwe i rozłupywanie tego węzła nazw i znaków bardzo boli. Zanurzę się w tę ciemność i spróbuję w niej na moment rozjaśnić niektóre zakamarki. Pochylę się i pozbię kilka tych spopielonych kłaczków, strzępów, drobinek sadzy. Muszę przyłgnąć do ziemi, zanurzyć głowę w wysokiej trawie na zboczu kolejowego nasypu³⁶.

Mapa przynależy do rzeczy dziedziczonych (tak jak kufer z książkami, o którym pisałem wcześniej), metonimicznie przynależących do losów przodków, ich niejasnych opowieści. Odczytywanie mapy to praca archeologa, wytwarzająca imaginacyjną opowieść z materialnych pozostałości, które wyrażają jedynie to, co zostało na zawsze utracone.

Jak dowiadujemy się z dalszej części eseju, poecie udaje się w końcu dotrzeć do miejsca, w którym mieszkała jego babcia: „To była łąka, na której widziałem wejście do podziemnej piwniczki i kilka kikutów drzew. Nie zostało na niej nic więcej”³⁷. Jest to zatem krajobraz naznaczony pustką i brakiem, boleśnie dotykający podmiot. Odzyskiwanie domu kończy się porażką. Do tego doświadczenia Różycki jeszcze powróci, tym razem w liryku *Spalone mapy*:

Pojechałem na Ukrainę, to był czerwiec
i szedłem po kolana w trawach, ziola i pyłki
krażyły w powietrzu. Szukałem, lecz bliscy
schowali się pod ziemią, zamieszkali głębiej

niż pokolenia mrówek. Pytałem się wszędzie
o ślady po nich, ale rosły trawy, liście,
i pszczoły wirowały. Kładłem się więc blisko,
twarzą do ziemi i mówiłem to zaklęcie –

możecie wyjść, już jest po wszystkim. I ruszała
się ziemia, a w niej krety i dżdżownice, i drżała
ziemia i państwa mrówek roily się, pszczoły
latały ponad wszystkim, mówiłem wychodźcie,

³⁶ *Ibidem*, s. 346.

³⁷ *Ibidem*, s. 368.

mówiłem tak do ziemi i czułem, jak rośnie
trawa ogromna, dzika wokół mojej głowy³⁸.

Utwór ujawnia głęboko zmysłowe doświadczenie topografii³⁹. Wędrowka bowiem – zgodnie z sugestią Barbary Frydryczak – „oznacza porzucenie punktu obserwacji na rzecz wkroczenia w krajobraz, a raczej kroczenia przez krajobraz, «bycia w krajobrazie»”⁴⁰. To wkroczenie w krajobraz Ukrainy w przypadku podmiotu jest zmysłowe, głęboko „ucieleśnione”⁴¹, ale też „uczასowione”; odsłania palimpsestowy wymiar krajobrazu, pod którym kryje się „zapomniana” historia wysiedlenia dziadków. Ślady tego traumatycznego wydarzenia odciskają się na tym na pierwszy rzut oka idyllicznym, pełnym życia czerwcowym krajobrazie.

Wiersz Różyckiego ma ogromną afektywną siłę, która wyzwala się z przekroczenia granicy między ludzkim a nieludzkim, śmiercią a życiem. Sugestywny gest przyłgnięcia twarzy do powierzchni ziemi jest niezwykle dotkliwy w podwójnym znaczeniu tego słowa: afektywnym, odsyłającym do poczucia bólu, utraty, jakie wyraża się w „wywoływaniu” umarłych, próbie przywrócenia ich życiu, i na wskroś zmysłowym, pozwalającym na taktylny kontakt z fakturą ziemi, poza domeną spojrzenia. Można powiedzieć, że podmiot rezygnuje ze swojej sprawczości, traci władzę nad własnymi doznaniem, „jest dotykany” przez ziemię. Odczucie materialnej więzi z ziemią ujawniania się w doznaniu jej poruszenia się, drżenia⁴² – wyznaczającego

³⁸ T. Różycki, *Kolonie*, ed. cit., s. 57. W podobnej metaforyce jest utrzymany wiersz 38. *Dziedzictwo*: „Dopiero upadając czułem, że [...] / odziedziczę także ziemię, / o powierzchni znikomej, równej obszarowi / na który padnie ciało, lecz bez ograniczeń / co do jej głębokości – pięć metrów próchnicy, / z wypalonych traw, sadów, książek, z popiołów // i ze zmielonych kości. Pod zatrutą warstwą wciąż pracującą – jeszcze się tli życie, / jeszcze się tam rozpada, co się nie rozpadło / na pasmo głosu, gaz oddechu, mięso liter” (T. Różycki, *Litery...*, ed. cit., s. 51).

³⁹ Przywoływany już wyżej T. Cieślak wskazuje: „Różycki umiejscawia podmiot liryczny swojego wiersza gdzieś na drugim planie, przez co podkreśla właśnie siłę samego życia, które jest tajemniczym i odrębnym fenomenem [...], trwa samo przez się, bujne i tajemnicze, niepojęte”. *Vide* T. Cieślak, *Bez lęku przed wpływem? Strategie poetyckie Tomasza Różyckiego w świetle liryki Adama Zagajewskiego. Analiza przypadku*, [w:] *Kultura w świecie luster. Niepowtarzalność i multiplikacje w literaturze XX i XXI wieku*, red. A. Tryksza, M. Medecka, M. Ryszkiewicz, Lublin 2017, s. 43.

⁴⁰ B. Frydryczak, *Zmysły w krajobrazie*, Łódź 2020, s. 84.

⁴¹ B. Frydryczak wskazuje: „Ucieleśnienie krajobrazu to chwila, w której krajobraz nawiązuje zwrotną relację z naszym ciałem, stymulując doznania wszystkich zmysłów, wnioskując w nasze ciało za pośrednictwem bodźców, które są nieodłącznym elementem żywego, dynamicznego krajobrazu: przemierzanego, uprawianego, odczuwanego i postrzeganego” (*ibidem*, s. 54).

⁴² Trafnie wskazuje Dobrzyńska: „poruszenie można by też odnieść do sfery emocjonalnej, jeśli zestawimy się z nim zleksykalizowaną metaforę językową «coś kogoś poruszyło», «coś

posttraumatyczną witalność – rozkwitającej roślinności, przemieszczających się w ziemi zwierząt (mrówek, dżdżownic, kretów) czy lecących pszczół, a z drugiej strony – bolesnej utraty. Bogactwo natury, jej bioróżnorodność zestawiono z bolesnymi wydarzeniami, które okazują się niezauważalną, epizodyczną „ludzką mikrohistorią”. Krajobraz w tym wierszu jest zatem osobliwy – podmiot doświadcza jednocześnie radykalnej bliskości i równie bolesnej separacji.

*

Krajobraz w twórczości Tomasza Różyckiego jest posttraumatyczny, naznaczony katastrofą, Można by go zatem określić jako krajobraz z odzysku, odsyłający do bolesnej przeszłości dziadków i uruchamiający postmemorialną narrację utkaną z niedomówień i przemilczeń. Poeta wskazuje:

Każda historia ma swoje czarne miejsca, spalone, spopielone, niedoczytane. Dlatego wiem, że nie ma dobrej wersji – zawsze będzie coś, co pominię, coś niedocenionego, domagającego się głosu, jakaś niewypowiedziana krzywda. Jakieś niewysłowione szczęście, które zostało w powietrzu, które zabrał wiatr. Przebaczenie mi wszyscy, których imiona przywołuję⁴³.

W tym przypadku akt poetycki naznaczony będzie błędem, nieuchronnością klęski. Katastrofy nie można bowiem zatrzeć, wymazać z pejzażu Europy Wschodniej. Jednak mimo to Różycki wyznaje:

[...] Mam duże nadzieje
związane z mym dziedzictwem: któregoś dnia czerwca
czy maja tu powrócę, znów się przeprowadzę
i stanę się fragmentem tego krajobrazu,
za fasolą na tyczkach, niskim słonecznikiem,
psim polem, kombinatem, jego ruinami.

(51. *Lacki brzeg*⁴⁴)

wytrąciło kogoś z równowagi, wzruszyło». Zatem w ruchu, jaki zachodzi w ziemi, można by dostrzec reakcję na wołania podmiotu wiersza czy nawet objaw wstrząsu, jakiego doznaje Ziemia. Efekt taki wynikałby ze sprzężenia dwóch znaczeń rzeczownika «ziemia», który (jak już wskazywałam wcześniej) oznacza «grunt» albo całą planetę Ziemię. Dzięki polisemii tego wyrazu ruch w glebie można by zinterpretować jako poetycki obraz poruszenia się całej ziemi – jak w hiperbolicznym porównaniu: «aż się ziemia zatrzęsła» (T. Dobrzyńska, *ibidem*, s. 60).

⁴³ T. Różycki, *Próba ognia...*, ed. cit., s. 347.

⁴⁴ *Idem*, *Litery*, ed. cit., s. 64.

BIBLIOGRAFIA

- Aarons V., Berger A.L., *Third-Generation Holocaust Representation. Trauma, History, and Memory*, Evanston 2017.
- Bakke M., *Gdy stawka jest większa niż życie. Sztuka wobec mineralno-biologicznych wspólnot*, „Teksty Drugie” 2020, nr 1.
- Barthes R., *Proust: nazwy i nazwiska*, [w:] *idem, Lektury*, przeł. M.P. Markowski, Warszawa 1999.
- Benjamin W., *Anioł historii. Eseje, szkice, fragmenty*, wyb. i oprac. H. Orłowski, Poznań 1996.
- Cieślak T., *Bez lęku przed wpływem? Strategie poetyckie Tomasza Różyckiego w świetle liryki Adama Zagajewskiego. Analiza przypadku*, [w:] *Kultura w świecie luster. Niepowtarzalność i multiplikacje w literaturze XX i XXI wieku*, red. A. Tryksza, M. Medecką, M. Ryszkiewicz, Lublin 2017.
- Cieślak T., *Zmysłowe doświadczanie przestrzeni w twórczości Tomasza Różyckiego*, „Białostockie Studia Literaturoznawcze” 2017, nr 11, s. 97–104.
- Czabanowska-Wróbel A., *Odnalezione mapy. Miłosz – Zagajewski – Różycy*, „Ruch Literacki” 2011, nr 3, s. 241–253.
- Dąbrowski B., *Nostalgie posthistorii, blizny postpamięci – (o)znaczanie nieobecności, (prze)pisanie utraty w „Mapie” Barbary Sadurskiej*, „Autobiografia. Literatura Kultura Media” 2023, nr 2, s. 151–166.
- Didi-Huberman G., *Kora*, przeł. T. Swoboda, Gdańsk 2013.
- Dobrzyńska T., *Dziedzictwo. Powroty do kraju rodzinnego przodków w wierszach Tomasza Różyckiego*, [w:] *Obroty liter. Szkice o twórczości Tomasza Różyckiego*, red. A. Czabanowska-Wróbel, M. Rabizo-Birek, s. 31–46.
- Frydryczak B., *Krajobraz. Od estetyki „the picturesque” do doświadczenia topograficznego*, Poznań 2014.
- Frydryczak B., *Zmysły w krajobrazie*, Łódź 2020.
- Heidegger M., *Budować, mieszkać, myśleć*, [w:] *idem, Odczyty i rozprawy*, przeł. J. Mizersa, Warszawa 2007.
- Heidegger M., *Czas światoo obrazu*, przeł. K. Wolicki, [w:] *idem, Budować, mieszkać, myśleć*, Warszawa 1977.
- Hirsch M., *Żaloba i postpamięć*, przeł. K. Bojarska, [w:] *Teoria wiedzy o przeszłości na tle współczesnej humanistyki. Antologia*, red. E. Domańska, Poznań 2010.
- Ingold T., *Czasowość krajobrazu*, przeł. B. Frydryczak, [w:] *Krajobrazy. Antologia tekstów*, red. B. Frydryczak, D. Angutek, Poznań 2014, s. 141–164.
- Maryjka W., *Całe życie w pociągu”. O motywach kolejowych w twórczości Tomasza Różyckiego*, [w:] *Obroty liter. Szkice o twórczości Tomasza Różyckiego*, red. A. Czabanowska-Wróbel, M. Rabizo-Birek, Kraków 2017, s. 211–230.
- Momro J., *Widmontologie nowoczesności. Genezy*, Warszawa 2014.
- Nieszczerzewska M., *Ruinologie. Kontekstualizacje pozostałości architektury*, Poznań 2018.
- Pollack M., *Skażone krajobrazy*, przeł. K. Niedenthal, Wołowiec 2014.
- Ritter J., *Krajobraz. O postawie estetycznej w nowoczesnym społeczeństwie*, [w:] *Krajobrazy. Antologia tekstów*, red. B. Frydryczak, D. Angutek, Poznań 2014, s. 35–52.

- Różycki T., *Chata umaita*, Warszawa 2001.
- Różycki T., *Dwanaście stacji*, Kraków 2021.
- Różycki T., *Kolonie*, Kraków 2006.
- Różycki T., *Litery*, Kraków 2016.
- Różycki T., *Próba ognia. Błędna kartografia Europy*, Kraków–Budapeszt–Syrakuzy 2020.
- Różycki T., *Tomi. Notatki z miejsca postoju*, Warszawa 2013.
- Różycki T., *Vaterland*, Łódź 1997.
- Rybicka E., *Mapy. Od metafory do kartografii krytycznej*, „Teksty Drugie” 2013, nr 4, s. 30–47.
- Simmel G., *Filozofia krajobrazu*, [w:] *idem, Most i drzewi. Wybór esejów*, przeł. M. Łukasiewicz, Warszawa 2006.
- Stoler A.S., *Rozkład pozostaje. Od ruin do rujnacji*, przeł. A. Rejniak-Majewska, „Widok. Teorie i Praktyki Kultury Wizualnej” 2013, nr 4, <http://widok.ibl.waw.pl/index.php/one/article/view/125/199/> (dostęp: 20.02.2025).
- Wolff L., *Wynalezienie Europy Wschodniej. Mapa cywilizacji w dobie Oświecenia*, przeł. T. Bieroń, Kraków 2020.

Dariusz Szczukowski – dr hab., prof. UG, polonista. Zajmuje się polską literaturą nowoczesną oraz dydaktyką literatury w perspektywie postkrytycznej. Dyrektor Instytutu Filologii Polskiej Uniwersytetu Gdańskiego. Autor monografii *Tadeusz Różewicz wobec niewyraźnego* (Kraków 2008), *Bolesław Leśmian i doświadczenie literatury* (Gdańsk 2019), *Praktykowanie lektury* (Gdańsk 2019). ORCID: 0000-0002-3407-9584. Adres e-mail: <dariusz.szczukowski@ug.edu.pl>.

Dariusz Szczukowski – Assoc. Prof. Polish philologist, specializes in Polish modern literature and the didactics of literature in a postcritical perspective. Director of the Institute of Polish Philology University of Gdańsk. Author of monographs *Tadeusz Różewicz wobec niewyraźnego* (Kraków 2008), *Bolesław Leśmian i doświadczenie literatury* (Gdańsk 2019), *Praktykowanie lektury* (Gdańsk 2019). ORCID: 0000-0002-3407-9584. E-mail address: <dariusz.szczukowski@ug.edu.pl>.

Śląsk nieoczywisty – literacki obraz górnosląskiego krajobrazu w *Kajś. Opowieści o Górnym Śląsku* Zbigniewa Rokity

ABSTRACT. Karolina Płonka, *Śląsk nieoczywisty – literacki obraz górnosląskiego krajobrazu w „Kajś. Opowieści o Górnym Śląsku” Zbigniewa Rokity* [Inapparent Silesia – the literary depiction of the Upper Silesian Landscape in *Kajś. Opowieść o Górnym Śląsku* by Zbigniew Rokita]. „Przestrzenie Teorii” 43. Poznań 2025, Adam Mickiewicz University Press, pp. 117–133. ISSN 1644-6763. <https://doi.org/10.14746/pt.2025.43.6>.

The article is dedicated to an analysis of the Upper Silesian landscape, which becomes, for the author of *Kajś. Opowieść o Górnym Śląsku*, one of the elements that shaped his – previously lost – Silesian identity. Zbigniew Rokita’s mission, which he undertakes in his reportage, is to ‘disenchant’ the stereotypical image of industrial Silesia. The primary aim of this article is therefore to show how the reporter builds his narrative in order to achieve his goal. The analysis focuses primarily on those places on the map of Upper Silesia that Rokita uses to build the titular unobvious image of the region. These are: Hałda Szarlota, the image of which is constructed in opposition to St. Anne’s Mountain, Bytom as a symbol of Polish colonialism in Silesia, and Camp Zgoda as one of Upper Silesia’s ‘non-places of memory’. The article also discusses the role of the media’s exclusive focus on the industrial part of Upper Silesia, while completely ignoring its agricultural, and incidentally older, part.

KEYWORDS: searching identity, Upper Silesia, travel, mining damage, spoil heap, post-apocalyptic landscape

Reportaż Zbigniewa Rokity *Kajś. Opowieść o Górnym Śląsku* jest zapisem zmagania autora ze śląską tożsamością. Przez większą część życia wypierał on swoją śląskość, a kiedy już ją uznał, przez kilka lat próbował zwalczyć związany z nią wstyd. Podstawą dojścia do samoakceptacji i zakorzenienia się w rodzinnych Gliwicach było dla Rokity uświadomienie sobie tego, co powoduje poczucie wstydu i niechęć wobec Śląska, a następnie przepracowanie trudnej historii tego regionu – w tym także namysł nad rolą wpływów polskich i niemieckich na tym terenie – aż w końcu odzyskanie, poprzez rekonstrukcję życia przodków, śląskiej tożsamości. Autor *Kajś...* poznaje Śląsk nie tylko za pośrednictwem książek, lecz także w czasie podróży po regionie.

Doświadczenie przestrzeni nie musi polegać wyłącznie na kontakcie fizycznym; istnieje także coś w rodzaju „emocjonalnego doświadczenia wy-

różnianego przez człowieka z pewnych względów obszaru”¹. Oba rodzaje doświadczenia przestrzeni stają się udziałem Zbigniewa Rokity. Ten reportaż o Górnym Śląsku stanowi zapis jego spierania się ze śląskim dziedzictwem. By zrozumieć ten region, Rokita musi go poznać ze wszystkich stron – od literatury i sztuki, przez historię, aż po przestrzeń. Reporter odwiedza miejsca powszechnie kojarzone ze śląską kulturą, przestrzenie naznaczone ważnymi lub tragicznymi wydarzeniami, ale również miejsca zapomniane, nieupamiętnione, zrujnowane miasteczka i wsie. Co ważne, nie poprzestaje jedynie na stereotypowych wyobrażeniach powielanych w przekazach kulturowych, ale postanawia doświadczyć Śląska na własnej skórze i właśnie w tym celu podróżuje w rozmaite zakątki regionu. Konstruując swą opowieść o Górnym Śląsku, za każdym razem z niezwykłą czułością i zachwytem opisuje odwiedzane miejsca, szczególnie jeśli zostały one naznaczone śladami jego przodków.

Rozbrat z górniczym stereotypem Śląska

Należy zacząć od określenia specyfiki Śląska, a więc tego, że:

po dziś dzień pokutuje błędne utożsamianie przemysłowej części województwa śląskiego (wraz z nieśląskim Zagłębiem) z pojęciem „Śląsk” – choć Śląsk przemysłowy to raptem kilka procent powierzchni Śląska historycznego, który obejmuje ziemie od Ostrawy po Zgorzelec.

(s. 80)²

Co więcej, powszechnie znane – górnicze – oblicze Śląska nie stanowi jego całościowego ujęcia, bowiem jego lustrzanym odbiciem jest Śląsk rolniczy, wiejski, na który nie zwracają uwagi nawet jego mieszkańcy. Powtarzając za reporterem: „pierwszy jest nowy, drugi stary” (s. 96).

Jak już wcześniej wspomniano, dla autora *Kajś...* niezwykle ważne jest odcięcie się od utartych – i w jego mniemaniu fałszywych – wyobrażeń. W utworze wielokrotnie podkreśla on, jak niewielki odsetek tego regionu zajmuje część przemysłowa.

Świętochłowice wyglądają tak, jak ludzie w całej Polsce wyobrażają sobie, że wygląda Górny Śląsk. A Górny Śląsk dość rzadko wygląda jak Górny Śląsk. W więk-

¹ M. Sulima, *Miejsce zamieszkania a przestrzeń publiczna albo swojskość a obcość*, „Technical Transactions / Czasopismo Techniczne” 2010, nr 3–A, z. 6, r. CVII, s. 224.

² Z. Rokita, *Kajś. Opowieść o Górnym Śląsku*, Wołowiec 2020, s. 80. Lokalizacja wszystkich cytatów pochodzących z reportażu będzie dalej oznaczana w ten sposób.

szości jest lesisty, polny, małomiasteczkowy, a aglomeracja to niewielki splachetek ziemi. Ale tak, w Świętochłowicach pełnych hałd, familoków i kominów Górny Śląsk wygląda jak należy.

(s. 205–206)

Jak dowodzi Rokita, są miejsca na Śląsku wpisujące się w utarte wyobrażenia o tym regionie – np. świętochłowicka sceneria stanowiąca tło filmów Kazimierza Kutza – ale nie jest to jedyna odsłona Górnego Śląska. Podobnie bowiem jak powierzchnia obecnego województwa śląskiego nie równa się historycznej części Śląska, tak samo przemysłowa aglomeracja nie może być utożsamiana z całym regionem. Jednak łatwiej jest przyjąć, że Górny Śląsk to kopalnie, góry węgla, dymiące hałdy, brud i zanieczyszczenie, dlatego że ułatwia to jednoznacznie negatywne wartościowanie tego miejsca³.

Ważne w tym kontekście są figury związane z górnictwem: węgiel, górnik, kopalnia – a właściwie ich brak, bowiem Rokita niemal w ogóle nie poświęca im miejsca w swoim reportażu⁴, co dopełnia jego misję „odczarowania” w *Kajs...* stereotypowego obrazu Śląska jako miejsca nieciekawego, brudnego i odpychającego. Nie podlega dyskusji, że kopalnia i pracujący w niej górnik to najważniejsze kulturowo-obyczajowe elementy Górnego Śląska. Przemilczenie tak ważnego wątku wielu może oburzać – jak bowiem można podróżować po Śląsku i nie wybrać się na wycieczkę do zabytkowej kopalni? Jednak – jak sygnalizowano – Rokity nie interesuje stereotypowy Górny Śląsk, bo jest on jego zdaniem „tak zaklęty w tych oczywistościach, że choć już mało tu górników i hutników, trudno znaleźć opowiadające o regionie programy telewizyjne czy widokówki, na których nie pojawiłyby się kopalnia czy huta” (s. 198). Rokita nie chce utrwalać obrazu Górnego Śląska odchodzącego już w niebyt – coraz więcej kopalń zostaje zamkniętych, a zawód górnika nie cieszy się specjalnym zainteresowaniem⁵.

³ W tym kontekście przydatne wydaje się pojęcie brudu w koncepcji Mary Douglas jako czegoś złego, nacechowanego negatywnie. *Vide* M. Douglas, *Czystość i zmaza*, przeł. M. Bucholc, Warszawa 2007.

⁴ Tematyka i objętość artykułu nie pozwalają na dokładne omówienie tego tematu. Należy jednak wspomnieć, że pojawia się porównanie pracy historyka (pracującego w Muzeum Śląskim zlokalizowanym w byłej kopalni) do pracy górnika (s. 44–45). Autor wspomina też mimochodem, że jego dziadek pracował w jednej z górnośląskich kopalń.

⁵ *Cf.* Z. Rokita, *Kopalnie umierają głośno. Opowieść o Śląsku prawdziwym*, „Tygodnik Powszechny”, <https://www.tygodnikpowszechny.pl/zbigniew-rokita-kopalnie-umieraja-glosno-opowiesc-o-slaskuprawdziwym-185519> (dostęp: 13.05.2024).

Góra św. Anny – Hałda „Szarłota”

Rokita żyje niejako na granicy między przemysłowym (nowym) i rolniczym (starym) Śląskiem, ponieważ przebiega ona kilkaset metrów od jego rodzinnego domu. Ostatnim bastionem nowego Śląska jest dla Rokity dom Tadeusza Różewicza, w którym pisarz mieszkał po wojnie przez kilkanaście lat:

Za domem Różewiczów zaczyna się już Górny Śląsk wiejski i rolniczy, lasy i pola, które urozmaicone paroma miastami ciągną się aż po Śląsk Dolny. Wójtowa Wieś i Ostropa są bramami Górnego Śląska dawnego, nietkniętego industrializacją. To Katowice są historią alternatywną tego regionu, która się wydarzyła, jedną z wiosek, które zmieniły się w miasto. A przecież jeszcze niespełna dwieście lat temu [...] Katowice nie były znacznie większe od Ostropy.

(s. 96–97)

To zestawienie stary–nowy Górny Śląsk determinuje w *Kajs...* kolejną parę nietypowych opozycji. Dla Rokity symbolem „zielonej” części regionu jest Góra św. Anny – najsłynniejsze w tym regionie naturalne wzniesienie⁶. Ta święta góra jest miejscem szczególnym ze względu na emocjonalny związek, jaki mają z nią zarówno Niemcy, jak i Polacy⁷.

W czasie II wojny światowej nazisci poddali świętą górę Ślązaków całkowitej sekularyzacji – wzniesli na niej pomnik ku czci poległych Niemców oraz jeden z największych amfiteatrów w Europie, gdzie organizowane były wiece polityczne⁸. Właśnie ten nazistowski epizod najbardziej oddziałuje na

⁶ Historia najsłynniejszego górnośląskiego szczytu jest równie skomplikowana co historia całego regionu. Już w czasie zaborów Góra św. Anny była uznawana za „zwornik tożsamości regionalnej” na Górnym Śląsku i symbol „świętości Śląska”. *Vide* P. Przybyła, *Góra Świętej Anny. Święta i wulkan*, [w:] *Wyobrażenia przeszłości. Polsko-niemieckie miejsca pamięci*, red. R. Traba, H.H. Hahn, Warszawa 2017, s. 176. Ten szczyt był więc początkowo miejscem kultu religijnego, później zaś – ze względu na położenie geograficzne – stał się strategicznym punktem podczas III powstania śląskiego, co tylko potwierdziło zasadność traktowania go w charakterze symbolu polskości Śląska. *Vide* I. Wilczek, *Góra Świętej Anny – przekaz znaczeń przestrzeni*, „*Builder Science*” 2022, nr 11(304), s. 65. Jak jednak zauważa Krystian Węgrzynek, *Annaberg* trudno uznawać jedynie za symbol polskości, ponieważ wyniki plebiscytu z 1921 roku pokazały, że Polacy stanowili mniejszość w tamtejszej gminie – 91 głosów było za przynależnością do Polski, zaś aż 403 głosy za Niemcami. *Vide* K. Węgrzynek, *Wulkan i ludzie. Góra Świętej Anny w tekstach śląskich – od geopolityki do geopoetyki*, [w:] *Przestrzeń – literatura – doświadczenie. Z inspiracji geopoetyki*, red. T. Gęsina, Z. Kadłubek, Katowice 2016, s. 179.

⁷ P. Wróblewski, *Konflikty etniczne na Górze św. Anny. Polacy i mniejszość niemiecka*, [w:] *Górnośląskie Studia Socjologiczne. Seria Nowa*, t. 3, red. M.S. Szczepański, A. Śliz, Katowice 2012, s. 64.

⁸ *Ibidem*, s. 69.

Rokitę, który mówi: „Co mogę poradzić, że te wszystkie bzdury o nazistach, którzy próbowali wskrzeszać zmarłych, nawiązywali kontakt z kosmitami i budowali latające spodki, działają mi na wyobraźnię?” (s. 118). Narratora *Kajś...* bardziej fascynuje niemiecka historia tego miejsca – poświęca on znacznie więcej uwagi opisowi rzeźby germańskiego wojownika⁹ niż jego komunistycznemu następcy, który jest „mniej tajemniczy, [choć – przyp. K.P.] równie propagandowy” (s. 118). Pomnik Czynu Powstańczego miał symbolizować odwieczną polskość Śląska, co – jak wiadomo – jest dużym uproszczeniem historii relacji polsko-niemieckich w tym regionie i być może dlatego Rokita nie poświęca mu zbyt wiele miejsca¹⁰. Powojenny pomnik nie jest fascynujący być może także dlatego, że można go oglądać do dziś, zaś germańskiego wojownika można szukać jedynie na zdjęciach lub go sobie wyobrażać.

Jeśli więc obecność Góry św. Anny w opisie górnośląskiego krajobrazu nikogo nie powinna dziwić, to jednak poświęcenie całego rozdziału hałdom może już nieco zaskakiwać. Rokita czyni hałdę – znak rozpoznawczy krajobrazu przemysłowego Śląska – a konkretnie „Szarlotę” niejako lustrzanym odbiciem świętej góry. Podczas wyprawy z „bardem górnośląskich hałd” (s. 220) Wojciechem Śmieją i jego synem Rokita poznaje specyfikę hałd i proces ich powstawania. W następujących słowach relacjonuje przebieg tej wycieczki:

Dojeżdżamy do Rydułtów. I jest – Mount Charlotta. Widzimy ją, góruje nad krajobrazem. W tym momencie nawigacja staje się bezużyteczna, nie ma do niej oficjalnego dojazdu, dociera się tam jakimś chaszczami, łączkami, zagajniczkami, ale my nie znamy drogi, więc kluczymy, pakujemy się w kolejne wertepy, ślepe dukty, żwirówki, ale żadne z nich nie prowadzą do celu. Krążymy po wiosce, pytamy miejscowych, pokazują palcem tam, sam, jedziemy, wracamy, tak w kółko, hałda to znika nam z oczu, to znów się pojawia [...], coraz bardziej wątpimy, czy ona istnieje.

(s. 222)

⁹ Rokita opisuje go tak, jakby widział go na własne oczy, choć jest to oczywiście niemożliwe, gdyż wraz z końcem II wojny światowej został zlikwidowany: „Obok postawiono mauzoleum. Po wejściu do wpuszczonej kilka metrów w ziemię Hali Zmarłych wzrok potrzebował chwili, by oswoić się ze skąpanym w mroku wnętrzem. Stopniowo z ciemności wyłaniała się kilkunastotonowa rzeźba umierającego germańskiego wojownika otoczona pięćdziesięcioma sarkofagami. Spoczywały w nich prochy Niemców poległych tu w 1921 roku. Wnętrze mauzoleum musiało robić wrażenie” (s. 118).

¹⁰ Warto także wspomnieć, że Góra św. Anny w 1945 roku stała się symbolem pojednania polsko-niemieckiego, kiedy odprawiono tam pierwszą w Polsce mszę w języku niemieckim. *Vide* P. Wróblewski, *op. cit.*, s. 69.

Jest to podróż na styku jawy i snu. Hałda ma w odczuciu narratora charakter widmowy, a dotarcie do niej wydaje się po jakimś czasie tak nie-realne, że zaczyna on wątpić w jej istnienie.

Ekspedycja ta wiele zmienia w postrzeganiu reportera, bo jak sam mówi:

Nigdy nie zajmowały mnie zbytnio hałdy, ot, kupa syfu nawiezonego z okolicznych kopalń i zakładów. Ale Wojtek mówi o nich z takim uczuciem! [...] I namówił mnie na podróż po hałdach.

(s. 220)

Namacalne obcowanie z „Szarlotą” wyzwala w Rokicie zachwyt nad tym przedziwnym i niebezpiecznym tworem, czego wyrazem jest apostrofa do hałdy, przypominająca mickiewiczowską inwokację do Litwy:

O, Szarloto, nasza Góro Tabor, gdzie brud przemienia się w piękno, sami sobie ciebie usypujemy, sami stawiamy zabytki z tego, co zbywa, ty, Szarloto, stworzona z ludzkiego i nieludzkiego, zawieszona między naturalnym i sztucznym tak, że nie wiadomo już, które jest które. Hałdo, ty nasz górnośląski Frankensteinie, osierocony kwilisz ku szybom i chodnikom, tkwisz w łańcuchu hałdzianym, tym kopalnianym bidulu.

(s. 225–226)

Rydułtowska hałda zostaje tutaj przyrównana do góry Tabor, jednak zamiast mistycznej przemiany człowieka-Boga brud przeobraża się na niej w piękno. Hałda jawi się więc niemalże jako miejsce święte, na co zwracał uwagę już Aleksander Nawarecki¹¹. Wspomniana metafora ma związek z procesem tworzenia hałd, które są „zabytkiem z tego, co zbywa” (s. 225). Jest ona bowiem miejscem składowania przeróżnych odpadów, a także „cmentarzyskiem wszelkiej maści odrzutów i bubli” (s. 221) czy – jak podają słowniki – „kupa kamieni pustych i ziem płonnych z kopalni wydobytych i w pobliżu szybu leżących”¹². Rokita zwraca także uwagę, że hałda nie powstaje samoistnie, ale wskutek ludzkich działań: „sami sobie ciebie usypujemy, sami stawiamy” (s. 225).

Już z samej definicji wynika, że typowy górnośląski zwał nie jest tworem naturalnym, jednakże nie jest też całkowicie sztuczny. Okazuje się bowiem, że hałda to żyzna gleba dla endemicznej – właściwej tylko dla niej – roślinności. „Szarlota”, będąca wytworem człowieka, może jednocześnie zapewniać

¹¹ A. Nawarecki, *Hałda. Teologia resztek*, [w:] *idem, Lajerman*, Gdańsk 2010, s. 46–56, [cyt. za:] K. Niesporek, *Hałda. O śląskiej wyobraźni symbolicznej*, Katowice, 2019, s. 30.

¹² „Hałda”, [w:] *Słownik języka polskiego*, t. 2: H–M, red. J. Karłowicz, A. Kryński, W. Niedźwiecki, Warszawa 1902, s. 10, [cyt. za:] K. Niesporek, *op. cit.*, s. 26. Współczesna definicja – *vide* „Hałda”, [w:] *Inny słownik języka polskiego*, t. 1: A–Ó, red. M. Bańko, Warszawa 2000, s. 500.

byt innym organizmom – w tym także ludziom¹³. Nasuwa się pytanie: jakie zyski mogą czerpać ludzie z ziejącego trującymi oparami nasypu? Okazuje się, że spore. Po pierwsze, hałda jest wypełniona przeróżnymi rzeczami: węglem, kamieniami, uszkodzonymi i porzuconymi przedmiotami, których zbieraniem i handlem trudnią się tzw. hałdziarze¹⁴. Po drugie, nierzadko żyją tu (w dosłownym tego określenia znaczeniu) bezdomni, których ogrzewa płonące wnętrze.

Rokita nazywa „Szarlotę” „osieroconym górnośląskim Frankensteinem” (s. 226), a więc utworzonym z resztek martwym bytem, który ożył i obrócił się przeciwko swym twórcom. Hałdy pozostawione same sobie stały się ogromnym zagrożeniem dla środowiska naturalnego. Na początku były to niewielkie usypiska tworzone na uboczu¹⁵ – stąd „sieroctwo” „Szarloty” – lecz w miarę rozwoju przemysłu zaczęły się rozrastać i zatruwać coraz groźniejszymi oparami¹⁶. Obcowanie z tym przedziwnym masywem budzi w reporterze skrajne odczucia: z jednej strony wie on, że wdycha zatrute powietrze, ale z drugiej hałda łączy go tajemniczym i nierealnym wyglądem, podobnie jak obrazy znane z filmów postapokaliptycznych, które budzą trwogę, ale jednocześnie fascynują. Wszakże nie bez powodu rydułtowska hałda nazwana została „górnośląskim Wezuwiuszem” (s. 224), wiele bowiem – w percepcji narratora – łączy hałdę z wulkanem:

[...] stajemy przed popękana ziemią, z której trzewi ziele gęsty i ciepły dym. Hałda w środku płonie, spalają się nawiezione tu syfy, dym nas truże, ale i wabi.

(s. 223–224)

Dodatkowym elementem nasuwającym wulkaniczne skojarzenia jest stwierdzenie, że hałdy są „czasem uśpione, ale nigdy wygasłe” (s. 225). Niebezpieczeństwo hałdy ocenia się na podstawie określonego etapu jej istnienia:

¹³ Rokita obrazowaniem hałdy jako samoregenerującego się ekosystemu i laboratorium nowych gatunków wpisuje się w witalistyczną narrację krajobrazową, która kładzie nacisk na „samoistny potencjał rekultywacyjny” przyrody (E. Rybicka, *Krajobraz po transformacji*, „Teksty Drugie” 2023, nr 2, s. 222). Natura nie jest tutaj „zasobem eksploatowanym przez człowieka, a staje się ponownie *zoe*, siłą sprawczą, która dokonuje kolejnego aktu transformacji” (*ibidem*, s. 220).

¹⁴ K. Niesporek, *op. cit.*, s. 38–39.

¹⁵ *Ibidem*, s. 34.

¹⁶ Na przełomie wieków XVIII i XIX składowano tu przede wszystkim odpady z kopalni węgla kamiennego i hut żelaza. U schyłku XIX wieku zaczęto zwozić także odpady z elektrowni opalanych węglem (popiół i pyły), a w XX wieku dołączono odpady z zakładów chemicznych. *Vide* M. Lubina, *Pokochać hałdę*, [w:] *Hałda. Materiały IV Sesji Śląskoznawczej Pracowników Naukowych, Studentów i Gości Wydziału Filologicznego Uniwersytetu Śląskiego. Katowice, 6–7 maja 1999*, red. T.M. Głogowski, M. Kisiel, Katowice 2000, s. 12–13, [cyt. za:] K. Niesporek, *op. cit.*, s. 26–27.

Są trzy fazy życia hałdy i relacji człowieka z nią: usypywanie, potem kohabitacja, gdy dzieci się na niej bawią, ludzie z niej żyją, i wreszcie zamieranie, kiedy resztki węgla się kończą. Wtedy zaczyna być widziana jako zagrożenie. Od narodzin przez życie aż po śmierć. To cykl życia hałdy: inhalowanie trucizną i utrzymywanie się z niej. (s. 223)

Jak poucza Rokitę przewodnik:

W ogóle nie należy chodzić po hałdach, jeśli objęte są one procesem termicznym. Grozi to bowiem ugrzęźnięciem w tworzących się pustkach [...]. Panująca w nich temperatura sięga nawet 100°C.

(s. 224)

Taki górnośląski „wulkan” żarzy się bowiem przez kilkadziesiąt lat, usypia czujność, by zniecka wybuchnąć. Dopóki jednak można jakoś hałdę wyzyskać – wybierać resztki węgla czy znaleźć inne przydatne odpadki – nikt nie przejmuje się zagrożeniem. Dopiero gdy wszystko zostanie wybrane, hałda zaczyna budzić grozę. Z tego powodu staje się dla Rokity „nośną metaforą Górnego Śląska” (s. 223), który przez lata eksploatowano dla ogromnych zysków, by teraz – kiedy jego złoża naturalne się kończą – uznawać go wyłącznie za miejsce szkodliwe i niemożliwe do życia.



Hałda „Szarłota” (2003)

Źródło: fot. A. Gola, *Kajś...*, ed. cit., s. 221.

Warto w tym miejscu odwołać się do jednej z zamieszczonych w *Kajś...* fotografii hałd, ponieważ patrząc na nią – bez wiedzy o tym, co przedstawia – można pomyśleć, że jest to zwykła góra. Hałda przypomina Rokicie nie tylko wulkan, lecz także właśnie górę. Nie bez powodu bowiem wspinaczka na „Szarlotę” zostaje przyrównana do zdobywania górskiego szczytu:

Jest. Stajemy u podnóża Szarloty, parkujemy auto w chaszczach, wchodzimy do zony jak stalkerzy u Tarkowskiego. To świat dziur w płotach, obsuwających się kamieni, zapadlisk. Wejście tu jest zabronione. Wchodzimy pod górę, ale jest nam coraz trudniej. To ogromny nasyp, ślizgam się, potykam. My, hałdziani Kukucz-kowie¹⁷, zdobywamy ten nasz szczyt, szukamy szlaków, ale tu nie ma szlaków, trzeba je sobie wychodzić, tu, w tych skałach, gdzie żużel jest mezozoikiem, a pył węglowy – paleozoikiem. Przed nami kawałek płaskiego terenu lub jak ujmuje to Wojtek Śmieja – *plateau*. [...] Wspinamy się coraz wyżej, [...]. Wreszcie stajemy na szczycie. Niżej kursują wywrotki, które z pobliskiej kopalni zwożą kolejne odpady i dosypują górę, orogeneza rydułtowska nie czeka na ruch skorupy ziemskiej, jej ojcam i matkami nie są faldowania i wypiętrzenia, ale jelicze i stary.

(s. 223–225)

„Szarlota” okazuje się równie niebezpieczna co najsłynniejsze masywy górskie – jest pełna pułapek i zapadlisk. W relacji Rokity zdobywanie najwyższych górskich szczytów zdaje się niczym w porównaniu ze wspinaczką na hałdę, ponieważ tu nie ma wytyczonych szlaków, dlatego każdy krok jest wielką niewiadomą. Jednakże trudy wspinaczki zostają – przynajmniej w części – wynagrodzone niesamowitą panoramą.

Otoczenie hałdy przywołuje na myśl postprzemysłowy, niemal apokaliptyczny krajobraz, zagrażający zdrowiu lub nawet życiu. Rzadka i zmutowana roślinność – „korzeń tkwi w podziemnym kotle, lodyga jest długa, obrośnięta żółtą, gęstą sierścią, całość wykrzywiona” (s. 225) – zapadliska, gorące wyziewy i toksyczne opary:

Kilkadziesiąt metrów dalej naszym oczom ukazuje się jeszcze większe kuriozum: kilkumetrowy krater wyrzucający z siebie licznych posłańców tablicy Mendelejewa.

(s. 224)

To wszystko potęguje obraz hałdy jako sfery zakazanej, miejsca koszmaru ekologicznego. „Szarlota” symbolizuje „walkę przyrody z człowiekiem,

¹⁷ Nie bez powodu Rokita przywołuje tu nazwisko słynnego śląskiego alpinisty. Jerzy Kukuczka wielokrotnie w swych wspomnieniach i wypowiedziach przyrównywał najwyższe szczyty do górnośląskich hałd, podobnie jak czyni to Rokita na kartach *Kajś...* Vide E. Dutka, *Śląskie „Alpy” i „Himalaje”. O transgranicznej biografii i niejednorodnym krajobrazie terenu*, [w:] *Region a tożsamości transgraniczne. Literatura, miejsca, translokacje*, red. D. Zawadzka, M. Mikołajczak, K. Sawicka-Mierzyńska, Kraków 2016, s. 303.

gdzie pozorne zwycięstwo odniósł człowiek z wywrotkami marki Scania” (s. 226). Pozorne zwycięstwo człowieka nad materią polega na jego przeświadczeniu o tym, że może kontrolować hałdę, ma bowiem bezpośredni wpływ na jej istnienie i formę, co poświadcza ciągła obecność wywrotek zwożących nowe odpady. Jednakże człowiek w starciu z tym płonącym tworem sytuuje się w rzeczywistości na przegranej pozycji. Hałdy mają bowiem niezwykle szkodliwy wpływ zarówno na środowisko – „wystarczy pojechać do tych wszystkich Szopienic (bo niejedne Szopienice nawiedziła katastrofa ekologiczna¹⁸)” (s. 226) – jak i na życie okolicznych mieszkańców, można bowiem „posłuchać ludzi i już wiadomo, kto przegrał” (s. 226).

W opowieści Rokity „Szarłota” urasta do symbolu Górnego Śląska ważniejszego nawet niż Góra św. Anny. Przywołanie przez narratora *Kajs...* najbardziej charakterystycznych obiektów dla Bliskiego Wschodu (piramid i zikkuratów) podkreśla inherentność hałd w górnośląskim krajobrazie. Dlatego też górująca nad okolicą hałda na ogół nie przykuwa uwagi przechodnia ani nie wywołuje w nim głębszych refleksji; jest pierwiastkiem świadczącym o „swojskości” tego regionu¹⁹. Zdaniem Śmiei hałdy są równie ważnymi elementami śląskiej kultury co Kopalnia „Guido”, Nikiszowiec, barbórki czy orkiestra górnicza. Co więcej, twierdzi on, że w innych państwach Europy takie twory uznawane są za ważne symbole tożsamościowe, o czym świadczy obecność francuskich hałd z zagłębia Nord-Pas de Calais na liście UNESCO²⁰.

Spojrzenie Rokity na „Szarlotę” nie jest pionierskie, bowiem – jak dowodzi Katarzyna Niesporek – dla wielu górnośląskich twórców hałda są ważnym dziedzictwem, „miejszem spotkania człowieka z naturą i kulturą, które kieruje ich pragnienia do źródła – w głąb Ziemi”²¹. Dwudziestowieczna literatura tego regionu stanowi odpowiedź na postrzeganie hałd jako elementu degradującego i oszpecającego górnośląski krajobraz²². Hałda jest więc w górnośląskiej twórczości – także w *Kajs...* – nie tylko ekologicznym zagrożeniem, choć na to też Rokita zwraca uwagę, lecz także bardzo ważnym i wciąż niedocenianym dziedzictwem kulturowym Górnego Śląska, które należy zachować i podziwiać. Uwzniesienie hałdy – przedstawienie jej jako

¹⁸ Rokita ma tutaj na myśli tzw. śląski Czarnobyl, czyli epidemię ołowicy z lat 70. XX wieku wśród ludzi mieszkających w Szopienicach w pobliżu tamtejszej huty cynku. Wynikła ona z tego, że zamiast filtrów na hutniczych kominach montowano atrapy, by zwiększyć produkcję zakładu. Reporter opowiada tę historię słowami dr Jolanty Wadowskiej-Król, zwanej Matką Boską Szopienicką, która odkryła źródło problemu i skrycie pomagała zatrutym dzieciom. Więcej na ten temat – *vide* M. Majcher, *Doktórka od familoków*, Warszawa 2023.

¹⁹ K. Niesporek, *op. cit.*, s. 29.

²⁰ Parafraza wypowiedzi Wojciecha Śmiei przytoczonej przez Rokitę w reportażu (s. 226).

²¹ K. Niesporek, *op. cit.*, s. 40.

²² *Ibidem*, s. 31.

miejsca świętego i traktowanie z ogromnym namaszczeniem – stanowi jeden z elementów składających się na prywatną mitologię Rokity, która z kolei jest podstawą konstruowanej przez niego śląskiej tożsamości.

Bytom

O Górnym Śląsku trudno wygłaszać jednoznaczne sądy. Rokita zwraca uwagę, że z jednej strony jest to region prężnie się rozwijający i ma duży udział w tworzeniu polskiego PKB. Poza tym panuje w nim niewielkie bezrobocie, spada odsetek ludzi pracujących w przemyśle na rzecz zwiększonej liczby osób wykształconych, a Katowice i Gliwice znajdują się w pierwszej dziesiątce najbogatszych miast w Polsce. Z drugiej strony śląskie miasta gwałtownie się wyludniają. Górny Śląsk jest jednym z najbardziej zanieczyszczonych regionów w Polsce – a „dziesięć z jedenastu najuboższych miast w Polsce leży w województwie śląskim” (s. 255). Oba te aspekty są dla Rokity równie ważne, bo jak mówi: „to nie tak, że województwo śląskie jest brudne, biedne i schorowane. I to też nie tak, że jest czyste, zamożne i szczęśliwe. To wszystko jest bardziej skomplikowane” (s. 255). Ma to związek z tym, że: „O Górnym Śląsku są [...] dziś dwie opowieści. Bo istnieją hipsterskie knajpki na gliwickiej starówce, przyciągający turystów Nikiszowiec i galerie w szybach pokopalnianych, ale jest też postapokalipsa na Lipinach, Bobrku czy Zandce” (s. 253–254).

Oprócz Śląska turystycznego, na który składają się odrestaurowane kopalnie udostępniane zwiedzającym („Guido”), odnowione osiedle górnicze na katowickim Nikiszowcu i Giszowcu czy galerie sztuki w pokopalnianych szybach (Muzeum Śląskie w Katowicach), istnieje także Śląsk postapokaliptyczny. Okazuje się więc, że miejsca kultury i rozrywki oraz odnowione budynki to nie cały Śląsk, a jedynie jego strona reprezentacyjna. Ta druga odsłona Górnego Śląska nie wpisuje się w obraz wysoko rozwiniętego regionu, dlatego też rzadko się o niej wspomina. Składa się na nią wiele górnośląskich miejscowości, choć najbardziej widoczne szkody są obecnie w Bytomiu, który jest w wielu dyskusjach dowodem na „polski kolonializm na Śląsku” (s. 61).

Choć zdania na temat przydatności teorii postkolonialnych do badań relacji centro-peryferyjnych są różne²³, to jednak warto powołać się w tym miejscu na stwierdzenie Tomasza Zaryckiego, że „regiony kraju cechujące się odrębnościami kulturowymi mogą być uznane za ofiary procesu koloniza-

²³ Vide np. L.M. Nijakowski, *O przydatności studiów postkolonialnych w badaniach Śląska*, „Przegląd Humanistyczny” 2014, r. LVIII, nr 5, s. 83–95; M. Szmeja, *Niemcy? Polacy? Ślązacy! Rodzimi mieszkańcy Opolszczyzny w świetle analiz socjologicznych*, Kraków 2000.

cji”²⁴. Takim właśnie odrębnym kulturowo regionem, silnie eksploatowanym przez państwo, jest Górny Śląsk. Wielu może uważać go za miejsce przeklęte, ponieważ bogactwo ukryte głęboko pod ziemią finalnie rzeczywiście stało się jego przekleństwem²⁵. Przejawia się ono tym, że: „Za życia jednej osoby [babci Rokity – przyp. K.P.] z zapierającego dech w piersiach secesyjnego miasta Bytom staje się symbolem rabunkowej eksploatacji. Bo to nie tak, że na Górnym Śląsku za komuny były tylko barbórki i pomarańcze z Niemiec, a wszyscy żyli tu jak pączki w maśle” (s. 273).

Jak dziś wygląda Bytom? Rokita nazywa go „bezmąslnie wydrażonym górotworem” (s. 278) i opisuje w następujący sposób:

Ziemia pod Bytomiem szybko zaczęła wyglądać jak szwajcarski ser. [...] żadnego innego miasta w regionie wydobyć węgla nie zdewastowało tak jak Bytomia. W pobliżu pojawiały się ogromne dziury, to, co na powierzchni, nie miało się na czym trzymać. [...] Tutejsze rzeki zmieniły się w ścieki, z których zniknęło życie, a poziom zanieczyszczenia kilkanaście razy przekracza normę. W wielu miejscach gleby są toksyczne, ziemia zatruta na kilkadziesiąt centymetrów w głąb, marchewka w przydomowym ogródku zakazana. [...] Tysiące budynków są uszkodzone, ludzie muszą czasem opuszczać domy z dnia na dzień, żyją w strachu.

(s. 275–276)

Nie dość więc, że zmieniło się ukształtowanie terenu: „ulica Piekarska kiedyś była płaska, a teraz tak siadła, że z jednej strony tramwaj podjeżdża pod górkę, z drugiej zjeżdża z górki” (s. 277), to jeszcze ziemia w niektórych miejscach całkowicie się zapadła: „Na Bobrku zniknęły drzewa. Tak po prostu. Nagle po jednej stronie ulicy pach i drzew nie ma, wpadły dokądś, powstała czeluść” (s. 278). Jak więc żyć w miejscu, w którym nie da się żyć? Jak egzystować w mieście, w którym woda jest zatruta, powietrze zanieczyszczone, gleba toksyczna i gdzie regularnie dochodzi do mniejszych lub większych trzęsień ziemi²⁶?

W tym miejscu warto zwrócić uwagę na wymiar haptyczny krajobrazu postindustrialnego, którego przykładem jest Górny Śląsk, a więc: mikrowstrzą-

²⁴ T. Zarycki, *Polska i jej regiony a debata postkolonialna*, [w:] *Oblicze polityczne regionów Polski*, red. M. Dajnowicz, Białystok 2008, s. 37.

²⁵ K. Ćwiklak, *Relacja centrum – peryferie w najnowszej prozie o Górnym Śląsku*, [w:] *Centra – peryferie...*, ed. cit., s. 185.

²⁶ O przebiegu tego zjawiska opowiada Rokicie jeden z mieszkańców Bytomia w następujących słowach: „Jakoś dziwnie mi o tym opowiadać. Czuje się, że coś faluje pod stopami, jak rozkołysany pokład okrętu. To czasem ułamek sekundy, czasem kilka sekund. Nagle coś spada z szafki, coś toczy się po podłodze, przesuwne drzwi się otwierają, lampa się kiwa. A jak się to skończy, chodzimy po mieszkaniu i sprawdzamy, czy gdzieś pojawiły się pęknięcia, oglądamy sufit, ściany. Jakiś czas temu w mojej kamienicy powstała szpara wielkości dorosłego mężczyzny” (s. 277–278).

sy, osuwiska czy tąpnięcia spowodowane niestabilnością gruntu wyeksploatowanego podczas prac górniczych. Zdaniem Elżbiety Rybickiej owo drżenie ziemi „jest wyjątkowo sugestywną i celną metaforą relacji pomiędzy człowiekiem a krajobrazem potransforancyjnym, symptomem sprzężenia zwrotnego i obustronnej destabilizacji”²⁷. Ta metafora wskazuje na to, że choć człowiek swą podziemną aktywnością wytrącił ziemię z równowagi, to jednak tąpnięcia są sugestywną odpowiedzią na zainicjowaną przez niego destabilizację²⁸.

Niestabilność, niepewność jutra, brak nadziei na rozwój, groźba utraty zdrowia – dla niektórych to zbyt duże ryzyko. Nic więc dziwnego, że miasto szybko się wyludnia.

Bytom się przepoczwarza, człowiek nadużył gościnności natury, więc natura zdmuchuje człowieka, człowiek okazuje się naskórkiem do usunięcia.

(s. 278)

W dość drastycznych słowach Rokita ukazuje to, co wcześniej sygnalizował w przypadku hałdy – człowiek tylko pozornie wygrywa z naturą, bo w ostatecznym rozrachunku to ona okazuje się o wiele potężniejsza. W Bytomiu ziemia po prostu pochłania wszystko, co się na niej znajduje – i człowiek pozostaje wobec tego bezradny. Najbardziej przynębiające jest jednak to, że „od jakiegoś czasu zresztą znów draży się pod miastem” (s. 278).

Miejsca – nie-miejsca pamięci

Podczas podróży po regionie Rokita zwraca szczególną uwagę na miejsca będące kumulacją tragicznej górnośląskiej historii, nazywane przez niego „pomnikami pomników” (s. 234)²⁹. Ponad wszystko fascynują go jednak pozostałości ścierania się polskości i niemieckości na Górnym Śląsku. Jak można się domyślać, takich naznaczonych miejsc w krajobrazie regionu o skomplikowanej i bolesnej historii nie brakuje. Rokita wspomina o zdewastowanych ponemieckich cmentarzach, usuniętych tablicach czy pomnikach³⁰.

²⁷ E. Rybicka, *op. cit.*, s. 210.

²⁸ *Ibidem*, s. 211.

²⁹ Rokita mówi o cokole na katowickim Placu Wolności: „Niemcy zbudowali miasto i postawili tu pomnik niemieckich cesarzy, Polacy odbili miasto, zburzyli pomnik niemiecki, postawili pomnik walczących z Niemcami powstańców, Niemcy przejęli miasto, zburzyli polski pomnik, Sowieci zajęli miasto, powstał pomnik radzieckich żołnierzy, a parę lat temu zdemontowano pomnik radziecki i rozgorzała dyskusja, co powinno się stać z pustym cokolem. Patrzę na niego tego dnia i widzę w nim pomnik pomników. To mi się podoba” (s. 233–234).

³⁰ Więcej o pozostałościach niemieckich na tzw. Ziemiach Odzyskanych – *vide* K. Kuszyk, *Ponemieckie*, Wołowiec 2019.

Autor *Kajś...* nie skupia się jednak wyłącznie na miejscach upamiętnionych, ale równie mocno zajmują go „nie-miejsca pamięci”³¹ – przestrzenie nieupamiętnione, zaniedbane, zdewastowane, w których wydarzyło się coś ważnego, a nierzadko także tragicznego. W tym miejscu należy odróżnić pojęcie niepamięci od pojęcia zapomnienia. „Nie-miejscem pamięci” mogą więc być antypomniki, wokół których „istnieje [...] performatywnie wyrażana pamięć”³², o jakiej jednak nie chce lub nie umie się mówić³³. Przykładem „nie-miejsca pamięci” w *Kajś...* jest obóz w Zgodzie – dzielnicy Świętochłowic. Jak podaje Sendyka, „nie-miejsce pamięci” to nie tylko miejsce całkowicie zapomniane/nieupamiętnione – jak wspomniany wyżej cmentarz – lecz także upamiętnione „nie dość”³⁴. Właśnie tak jest w przypadku obozu w Zgodzie³⁵. Niby na jego terenie stoją tablice, niby powstała ustawa upamiętniająca (2020), niby rok w rok odbywa się tzw. marsz na Zgodę odwzorowujący trasę więźniów transportowanych do obozu, ale to wszystko jest „nie dość”, nie wyjaśnia bowiem w pełni tragedii.

Należy także zauważyć, że owo upamiętnienie pojawiło się w tym miejscu stosunkowo niedawno. Pod koniec lat 80. XX wieku dawny obóz pracy był miejscem rekreacji³⁶. To kolejny element, który wskazuje na to, że

³¹ Termin ukuty w opozycji do koncepcji „miejsca pamięci” (*lieux de mémoire*) Pierre’a Nory rozumianego jako wszelkie działania, które mają na celu podtrzymywanie pamięci o zdarzeniach z przeszłości. *Vide* P. Norra, *Between Memory and History. Les lieux de mémoire*, „Representation” 1989, no 26, s. 6–24. Pojęcia „nie-miejsca pamięci” (*non-lieux de mémoire*) użył po raz pierwszy Claude Lanzmann w rozumieniu nieoznaczonego miejsca, w którym doszło do zagłady. *Vide* R. Sendyka, *Miejsce / nie-miejsce pamięci*, [w:] *Nie-miejsca pamięci. Elementarz*, kier. projektu *eadem*, Kraków 2017, s. 10–12.

³² R. Sendyka, *Pryzma – zrozumieć nie-miejsce pamięci (non-lieux de mémoire)*, „Teksty Drugie” 2013, nr 1–2, s. 325.

³³ *Eadem*, *Pamięć / niepamięć*, [w:] *Nie-miejsca pamięci. Elementarz...*, *ed. cit.*, s. 15.

³⁴ *Eadem*, *Nieupamiętnione*, [w:] *Nie-miejsca pamięci. Elementarz...*, *ed. cit.*, s. 40.

³⁵ Jak podaje Rokita: „Obóz w Zgodzie istniał od lutego do listopada 1945 roku. Powiedzieć, że był piekłem na ziemi, to nic nie powiedzieć. Naziści porzucili go ledwie kilka tygodni wcześniej. Gdy przyszedli komuniści, wszystko było gotowe. Nic, tylko wejść i mordować. Łagier pod klucz. Miał to być obóz pracy, ale stał się przede wszystkim katownią. Komendantem był Salomon Morel, dwudziestosześcioletni Żyd, który [...] cudem przeżył [wojnę – przyp. K.P.]. [...] Zdecydowaną większość katorżników stanowili okoliczni mieszkańcy (często starcy, kobiety i dzieci). Wszystkich jak leci Morel uznał za nazistów i przypisał im odpowiedzialność za straszne cierpienia, których sam doznał podczas wojny. W Zgodzie spośród około pięciu tysięcy osadzonych zginął przeszło co trzeci” (s. 209).

³⁶ Tak relacjonuje to rozmówczyni Rokity Dorota Boreczek, która była więźniarką tego obozu: „Kiedy pierwszy raz przyjechałam do Świętochłowic, w 1989 roku, i poszłam na teren Zgody, zobaczyłam dwie grupy ludzi: małe dzieci, które bawiły się w piaskownicy, i mężczyźni pijących piwo. Rekreacja. Piaskownica dla maluchów była w miejscu, w którym stał bunkier, karcer wielkości sławki, z lodowatą wodą sięgającą do piersi. Stamtąd wyciągali już tylko trup. Powiem panu: szlag mnie trafił” (s. 208–209).

świętochłowski obóz można nazwać „nie-miejscem pamięci”. Jak bowiem zauważa Sendyka:

pamięć o nich [takich miejscach – przyp. K.P.] nie ujawnia się w porządku kultury materialnej [...], ale poprzez przeczenie [...], zamykanie oczu, w końcu gesty radykalne, jak rozkopywanie, zaśmiecanie czy dewastowanie³⁷.

Kiedy Rokita podczas jednej ze swych podróży udaje się na teren dawnego obozu w Zgodzie, sytuacja wygląda nieco lepiej niż pod koniec XX wieku:

Jadę pod ogródki działkowe. O Zgodzie przypomina tam tylko odzyskana z wyspiarska brama obozowa – jedyna pozostałość po obozie – garść zniczy i trzy lakoniczne tablice.

(s. 211)

Obóz w Zgodzie jest tematem niewygodnym, ponieważ – jak wskazują mieszkańcy Świętochłowic – niemal każdy znał lub zna kogoś, kto w nim przebywał (jako ofiara lub oprawca), publiczna dyskusja mogłaby więc zaszkodzić wielu osobom. Choć „tutaj o Zgodzie się wie” (s. 211), to jednak niewiele się mówi, bo jest to „zupełnie nieprzepracowana pamięć” (s. 211). Obóz w Zgodzie stanowi żywą ranę w górnośląskim krajobrazie, która nie może się zagoić.

*

Pomimo negatywnych skutków industrializacji, które odcisnęły silne piętno na wielu śląskich miastach, Rokita najbardziej zachwyca się tymi wyludnionymi i chylącymi się ku upadkowi. Jak bowiem twierdzi:

[...] na Górnym Śląsku na ogół te najbardziej poturbowane dzielnice są najpiękniejsze. Ma się tam momentami poczucie, jakby państwo abdykowało, a na Bobrku już nawet monopole się zamykają. Ale jest najpiękniej.

(s. 273)

Autor wszystkimi swymi relacjami z podróży zaświadcza, że to właśnie taki Śląsk niezmiernie go fascynuje. Nie reprezentacyjny Nikiszowiec, nie odrestaurowane kopalnie-muzea, nie przerobione na budynki użyteczności publicznej szyby pokopalniane, ale miejsca wyludnione, pokiereszowane, nadszarpnięte zębem czasu i naznaczone tragiczną historią Górnego Śląska, jak np. obóz w Zgodzie – a właściwie to, co z niego zostało. Reportera przyciągają także przestrzenie nieoczywiste, które nie dają się łatwo skla-

³⁷ R. Sendyka, *Pryzma...*, ed. cit., s. 325.

syfikować jako piękne czy brzydkie, bo pewnie też nikt oprócz niego się nad tym nie zastanawiał. Zdaniem Rokity przy odrobinie dobrej chęci w każdej, nawet najbrzydszej rzeczy można dostrzec urok, dlatego w swym autobiograficznym reportażu postanawia on podjąć ten wysiłek i dostrzec specyficzne piękno nawet w hałdzie uznawanej powszechnie za przemysłowy śmietnik czy Bytomiu nazywanym „polskim Detroit” (s. 277).

BIBLIOGRAFIA

- Ćwiklak K., *Relacja centrum – peryferie w najnowszej prozie o Górnym Śląsku*, [w:] *Centra – peryferie w literaturze polskiej XX i XXI wieku*, red. W. Browarny, E. Rybicka, D. Lisak-Gębala, Kraków 2015.
- Douglas M., *Czystość i zmaza*, przeł. M. Bucholc, Warszawa 2007.
- Dutka E., *Śląskie „Alpy” i „Himalaje”. O transgranicznej biografii i niejednorodnym krajobrazie terenu*, [w:] *Region a tożsamości transgraniczne. Literatura, miejsca, translokacje*, red. D. Zawadzka, M. Mikołajczak, K. Sawicka-Mierzyńska, Kraków 2016.
- „Hałda”, [w:] *Inny słownik języka polskiego*, t. 1: A–Ó, red. M. Bańko, Warszawa 2000.
- Kuszyk K., *Poniemieckie*, Wołowiec 2019.
- Nie-miejsca pamięci. Elementarz*, kier. projektu R. Sendyka, Kraków 2017, <https://ruj.uj.edu.pl/server/api/core/bitstreams/7924f889-16b2-41de-8e64-7ef14315e958/content> (dostęp: 19.03.2025).
- Niesporek K., *Hałda. O śląskiej wyobraźni symbolicznej*, Katowice 2019.
- Nijkowski L.M., *O przydatności studiów postkolonialnych w badaniach Śląska*, „Przegląd Humanistyczny” 2014, r. LVIII, nr 5, s. 83–95.
- Nora P., *Between Memory and History. Les lieux de mémoire*, „Representation” 1989, no 26, s. 6–24.
- Przybyła P., *Góra Świętej Anny. Święta i wulkan*, [w:] *Wyobrażenia przeszłości. Polsko-niemieckie miejsca pamięci*, red. R. Traba, H.H. Hahn, Warszawa 2017.
- Rokita Z., *Kopalnie umierają głośno. Opowieść o Śląsku prawdziwym*, „Tygodnik Powszechny”, <https://www.tygodnikpowszechny.pl/zbigniew-rokita-kopalnie-umieraja-glosno-opowiesc-o-slaskuprawdziwym-185519> (dostęp: 13.05.2024).
- Rybicka E., *Krajobraz po transformacji*, „Teksty Drugie” 2023, nr 2, s. 203–227.
- Sendyka R., *Pryzma – zrozumieć nie-miejsce pamięci (non-lieux de mémoire)*, „Teksty Drugie” 2013, nr 1–2, s. 323–344.
- Sulima M., *Miejsce zamieszkania a przestrzeń publiczna albo swojskość i obcość*, „Technical Transactions / Czasopismo Techniczne” 2010, z. 3–A, r. CVII, nr 6, s. 223–228.
- Szmeja M., *Niemcy? Polacy? Ślązacy! Rodzimi mieszkańcy Opolszczyzny w świetle analiz socjologicznych*, Kraków 2000.
- Węgrzynek K., *Wulkan i ludzie. Góra Świętej Anny w tekstach śląskich – od geopolityki do geopoetyki*, [w:] *Przestrzeń – literatura – doświadczenie. Z inspiracji geopoetyki*, red. T. Gęsina, Z. Kadłubek, Katowice 2016.

- Wilczek I., *Góra Świętej Anny – przekaz znaczeń przestrzeni*, „Builder Science” 2022, nr 11, s. 65–69.
- Wróblewski P., *Konflikty etniczne na Górze św. Anny. Polacy i mniejszość niemiecka*, [w:] *Górnośląskie Studia Socjologiczne. Seria Nowa*, t. 3, red. M.S. Szczepański, A. Śliz, Katowice 2012.
- Zarycki T., *Polska i jej regiony a debata postkolonialna*, [w:] *Oblicze polityczne regionów Polski*, red. M. Dajnowicz, Białystok 2008.

Karolina Płonka – magister (Uniwersytet Gdański), doktorantka w Szkole Doktorskiej przy Wydziale Filologicznym UG. Zajmuje się badaniem literackich obrazów i głosów szeroko pojętych grup mniejszościowych. Ostatnio wydała artykuł *Rynek wydawniczy przewodników turystycznych w Polsce w opiniach użytkowników mediów cyfrowych – badania własne* („Turystyka Kulturowa”). Obecnie pracuje nad analizą literackich obrazów doświadczenia awansu społecznego. ORCID: 0000-0001-7795-1961. Adres e-mail: <karolina.plonka@phdstud.ug.edu.pl>.

Karolina Płonka – MA, PhD student at University of Gdańsk, Doctoral School at the Faculty of Philology. Her specialization is the study of literary images and voices of broadly understood minority groups. Author recently published an article titled: *The publishing market of guidebooks in Poland in opinion of digital media users – own research* (“Cultural Tourism”). Currently working on the issue of literary representations of the experience of social mobility. ORCID: 0000-0001-7795-1961. E-mail address: <karolina.plonka@phdstud.ug.edu.pl>.

Utracony raj. Krajobraz lasu w poezji Romek polskiego pochodzenia

ABSTRACT. Monika Jazowska, *Utracony raj. Krajobraz lasu w poezji Romek polskiego pochodzenia* [Lost paradise Forest landscape in poetry of Roma women of Polish origin]. „Przestrzenie Teorii” 43. Poznań 2025, Adam Mickiewicz University Press, pp. 135–152. ISSN 1644-6763. <https://doi.org/10.14746/pt.2025.43.7>.

The role of the article was to capture the importance of landscape and space as fundamental pillars in the consciousness of Roma women poets of Polish origin. The landscape in the poetic view was not only the backdrop of everyday life, but also participated in the difficult experiences of their lives such as: wandering, escaping death during World War II, and forced settlements. The poetry of Bronisława Wajs, Izolda Kwiek and Teresa Mirga is an important part of Roma culture, which helps to know and understand their identity.

KEYWORDS: Roma, poetry, landscape, paradise, wandering, identity

„Cyganie gwarną swą gromadą
Po besarabskiej krążą ziemi.
Dzisiaj nad rzeką spać się kładą
Jak wolność ich noclegi błogie”.

A. Puszkina, *Cyganie*

Biblijny raj to miejsce, w którego centrum Bóg umieścił człowieka, dając mu życie. Ten pierwszy dom – prawzór – jest uświadomionym (dla wierzących) lub nieuświadomionym (dla niewierzących) odpowiednikiem tęsknoty za przestrzenią bezpieczeństwa, jedności z przyrodą, bezgranicznej miłości, opieki troskliwego Stwórcy – czyli za przestrzenią osłaniającą i chroniącą ludzi. Wygnanie człowieka z raju w ziemski chaos, w przestrzeń nieuporządkowaną, pełną niebezpieczeństw, gdzie zaczął doświadczać głodu, bólu i śmierci, stało się w jego egzystencji momentem granicznym. Topos utraconego raju i późniejsza ziemska wędrówka biblijnego Adama korespondują ze zmitologizowaną historią Cygana, po którą często sięgali twórcy literatury. Pisała o tym w swojej książce *Dzieci Hagar* Anna Sobieska:

[...] cygańszczyźnie jako typowo rosyjskiemu „gestowi” katastrofizmu życiowego przyjrano się pod kątem świadectw literackich z przełomu XIX i XX wieku, w których figury Cygana/Cyganki pojawiały się jako pewnego rodzaju wariant młodopolskich obrazów tułaczy wędrujących w poszukiwaniu Absolutu czy raju utraconego. Pozwoliło to przybliżyć wiedzę o tym, jak wyobrażenia o Romach wpływały na kształt mitu o podróży do źródeł, na kształt fascynacji pierwotnością, egzotyką¹.

Analiza twórczości poetyckiej Romek polskiego pochodzenia umożliwia bodaj częściowe odszyfrowanie kulturowego kodu kobiet będących przedstawicielkami tej mniejszości etnicznej oraz prowadzi do odpowiedzi na pytanie: jaki wpływ na ich mentalność wywarło życie w podróży, w symbiozie z przyrodą i porami roku, na obrzeżach lasów – w świecie pozbawionym granic, zawłaszczających ich wolność?

Lakoniczny wizerunek współczesnej Cyganki i jej życia znajdujemy w wierszu Teresy Mirgi² *** *Jestem Cyganką*:

Jestem Cyganką
Ale wróżyć nie umiem
Jestem Cyganką
I mam uczciwą duszę
Martwię się i modłę
Za ten świat
Nasz lud nie broni swych bram
Naszą ojczyzną jest cały świat
Skąd się wzięli ci dziwni Cyganie
I jakże nieskomplikowani –
Byle niebo było pełne gwiazd.
Wolność! Bo coś przed siebie gna
I to nie jest stracony czas³.

Poetycki portret współczesnej Romki składa się z dwóch części. Obraz znajdujący się w pierwszej części dyptyku (sześć początkowych wersów) wypełnia charakterystyczna konfesja. Podmiot liryczny wyznaje, że jest Cyganką, która nie potrafi wróżyć i jest uczciwa, wykazuje zdolność do empatii i gorliwą wiarę. To wyznanie manifestuje sprzeciw wobec utrwalonego w środowisku gadziów (nie-Romów) negatywnego stereotypu romskiej kobiety: wróżki, oszustki, złodziejki, naciągaczki, cwaniaczki, błagierki. Jest wyrazem buntu przeciwko obiegowej opinii, która wynika z braku wiedzy

¹ A. Sobieska, *Dzieci Hagar*, Warszawa 2015, s. 14.

² Teresa Mirga (ur. 1962) – cygańska poetka tworząca w językach polskim i romskim, założycielka zespołu Kałe Bała.

³ T. Mirga, *Wiersze i pieśni*, Tarnów 2006, s. 15.

na temat romskich tradycji, kultury i korzeni. Obraz drugi (obecny w siedmiu kolejnych wersach) to próba przekroczenia prywatnego uniwersum. Wykreowana w wierszu Mirgi kobieta utożsamia się z narodem, który nigdy nie brał udziału w historycznych wojnach, nie bronił granic swojej ojczyzny, bo jej nie miał. W światopoglądzie reprezentantki mniejszościowej grupy etnicznej pojęcie ojczyzny rozumiane jest jako miejsce wyjątkowe – utożsamia ją bowiem ona z całym światem, makrokosmosem. Pytanie-stwierdzenie: „Skąd się wzięli ci dziwni Cyganie, / I jakże nieskomplikowani” ujawnia świadomość istnienia w społeczeństwie kolejnych stereotypów. W powszechnym odbiorze przedstawiciele większości etnicznej Cygan jawi się jako ktoś dziwny, nieskomplikowany (prosty/prostacki), kto do szczęścia potrzebuje tylko nieba pełnego gwiazd. Ta uproszczona wizja egzystencji Romów wynika przede wszystkim z niezrozumienia istoty ich mentalności, której fundamentem jest potrzeba wolności. To ona pozwala im być w drodze, rozumianej nie tylko dosłownie, lecz także metaforycznie – jako ciągle wędrowanie-poszukiwanie, będące czasem wartościowym, dobrze wykorzystanym, właściwie przeżytym.

Współczesny Cygan fizycznie i mentalnie sytuuje się na styku dwóch przestrzeni: tej (tu i teraz), która została zamieszкана, zabudowana, zdobyta, nazwana, zamknięta w ustalonych granicach, oraz tamtej (tam i wtedy), gdzie dalej panuje jakiś rodzaj nieuporządkowania, destabilizacji, która jest nieokreślona, otwarta, wolna, co przywołuje tęsknotę za dawnym życiem, odczuwalnym w dwójnasób, ponieważ dotykającym zarazem boskości i człowieczeństwa. Tę tęsknotę sugeruje wymowa dwóch ostatnich wersów wiersza Mirgi, w których podmiot liryczny zapewnia, że czas spędzony na nieustannym wędrowaniu (życiu w drodze) nie jest czasem straconym.

Cyganie, funkcjonujący w diasporze, nigdy nie żyli w jednej określonej przestrzeni. Upływ ich czasu każdego dnia zdawał się ocierać o sferę *sacrum* – w tym sensie był niezmienny. Życie w drodze łączyło się z ciągłym dotykaniem miejsc sakralnych. Wędrówka odbywana na przestrzeni setek lat pozwalała im być bliżej tego, co święte i boskie. Czasu bycia w drodze (i towarzyszącej ich wożom współodczuwającej przyrody) nie rozumieli więc jako czasu zmarnowanego – był on dla nich równoważnikiem procesu duchowego dojrzenia.

O tym, jak niezwykle było dorastanie w lesie, przepełnione aurą tajemniczości i wyjątkowości, pisała wielokrotnie Papusza (Bronisława Wajs). W jednym z wierszy wyznawała:

Pokochał mnie las,
dał mi cygańskie słowo.
Wiatr nauczył mnie śpiewać,

rzeka płakać pomogła.
Wszystkie kwiaty leśne
szyją mi spódnice.
Wszystko, co w lesie żyje,
to siostry moje i bracia.
Najmilsze moje lasy
dymy wznoszą pod niebo,
ogniska proszą Boga,
żeby lasów nie tknął płomień.
Dziś, jutro życie moje minie
i w moim lesie zostaną
moje niemądre pieśni.
I zaśpiewa je las
czarny, zielony, czerwony⁴.

Przestrzeń upersonifikowanego lasu to miejsce narodzin i śmierci wykreowanej bohaterki wiersza, z którą utożsamia się podmiot liryczny. Występuje tu ona w podwójnej roli: rzymskiego dziecka i dojrzałej kobiety. Perspektywa widzenia świata w obu wypadkach jest niezmienna. Bohaterka utworu postrzega las jako czulego opiekuna, potrafiącego bezwarunkowo pokochać człowieka, nauczyć go swojego Słowa, które tym samym staje się językiem cygańskim. Wszystko, co związane z leśną naturą, pomaga dziewczynce dojrzewać. Poszczególne elementy leśnej przestrzeni zyskują atrybuty mądrego praojca: wiatr uczy ją śpiewać, rzeka – płakać, kwiaty dają jej odzienie. Rosnące w lesie rośliny traktowane są jako najbliżsi krewni: siostry i bracia, a ich całość stanowi symboliczną jedność w wielości, mającą moc wznoszenia błagalnych modlitw do Stwórcy o zachowanie życia. Wiersz Papuszy przedstawia obraz jakiejś mitologicznej (bajkowej) czy wręcz sakralnej krainy, który wydaje się równie nierealny jak konkretny świat, w jakim nie odnajduje się żyjący w nim na co dzień współczesny Rom. To częsta kreacja rzeczywistości przedstawionej w twórczości Bronisławy Wajs. Poetka nie widzi w mentalności Cyganów poczucia zagrożenia ze strony dzikiej natury, jaką jest las oddalony od wielkich aglomeracji miejskich. To dla nich przestrzeń bezpieczeństwa, zaś cywilizowane miasta i wsie są według niej miejscami, z których z wrogą siłą przegania się tabory Romów albo gdzie poddaje się je marginalizacji i dyskryminacji. Podmiot liryczny wiersza *Lesie, Ojcie mój* traktuje naturę jak troskliwego rodzica, który mądrze wychowuje swoje cygańskie dziecko, by ono, kiedy już wejdzie w dorosłość, wypełniło jego wolę zapisaną w testamencie, śpiewając współbrzmiające z leśną muzyką „niemądre pieśni”. W wykreowanym w utworze krajobrazie lasu znajdujemy trzy podstawowe kolory: czarny, zielony i czer-

⁴ Papusza, *Lesie, Ojcie mój*, przeł. J. Ficowski, Warszawa 2013, s. 81.

wony. Czarny kojarzy się z barwą skóry Cyganów, dymem ognisk, ziemią i śmiercią, zielony – z momentem rozkwitu, dojrzałym życiem, radością, obfitością, a czerwony – przypisany jesieni, w której liście zmieniają swoje barwy i zaczynają powoli zamierać – odpowiada nostalgicznym momentom ludzkiej egzystencji, ekstremalnym emocjom, poczuciu przemijania. Z lasu jako całości wyodrębniają się poszczególne drzewa, które – choć różne – tworzą wspólną przestrzeń, nie tylko osłaniającą, zakrywającą, chroniącą cygańskie rodziny, lecz także przedłużającą ich życie po śmierci.

Jak podaje Księga Rodzaju, w biblijnym raju Bóg umieścił wśród drzew dwa wyjątkowe gatunki, które zadecydowały o historii ludzkości: drzewo życia, tożsame z życiodajną obecnością samego Stwórcy, oraz drzewo poznania dobra i zła, którego owoce okazały się dla człowieka zabójcze. Oba stanowią odpowiedniki symbolicznego drzewa, które „obarczone zostało szczególnym znaczeniem – stało się metaforycznym obrazem życia i przeciwstawionego mu poznania”⁵. Owoce, który miał nakarmić ciało, rozłączył istotę ludzką z Bogiem. Drzewo ukorzenione w ziemi, w tym, co trudne, ciężkie, brudne, a jednocześnie wyciągające konary w stronę nieba – do tego, co wzniosłe, piękne, duchowe, rozumiane jest w różnych kulturach jako alegoryczna figura człowieka rozdartego między dobrem a złem. Eliade w książce *Obrazy i symbole* nazwie to drzewo Drzewem Kosmicznym, bowiem „korzeniami dotyka [ono] Piekieł, konarami zaś sięga Nieba”⁶.

Motyw drzewa często przywołuje w swojej poezji Teresa Mirga. W wierszu *Czemu tak?* „ja” liryczne zastanawia się nad wyborami etycznymi człowieka:

Ja nie wiem czemu
Człowiek kłamie,
Zamyka się w sobie,
Rośnie jak drzewo,
Nie widzi
Kto stoi obok?
Nigdy długo dobrego nie pamięta,
Kiedy mu dobrze jest.
Tak wiele mu potrzeba,
By powiedział – starczy,
Dziękuję za wszystko!⁷

⁵ A. Czajkowska, *Poetyckie pożegnania w cieniu drzew*, [w:] *Las w kulturze polskiej*, red. W. Łysiak, Poznań 2002, s. 405.

⁶ M. Eliade, *Obrazy i symbole. O istocie sfery religijnej*, przeł. M. i P. Rodakowie, Warszawa 2009, s. 54.

⁷ T. Mirga, *op. cit.*, s. 16.

Porównanie człowieka do rosnącego drzewa ma tutaj konotację negatywną. Twardość pnia odpowiada twardości ludzkiego charakteru. Kora, pełniąc funkcję zbroi chroniącej drzewo przed uszkodzeniami, wyschnięciem czy pasożytami, może być odczytywana jako metafora ludzkiej skóry, która stanowi barierę ochronną, odgradzającą czy izolującą jednostkę od innych. Człowiek – podobnie jak samotne wyniosłe drzewo – „zamyka się w sobie”, żyje według własnych zasad, nie zwraca uwagi na potrzeby innych. Ma serce twarde jak pień, kłamie, szybko zapomina o dobrych rzeczach, których doświadczył, odpycha ludzi, świadomie się alienuje, jest zachłanny, egoistyczny. Stały element leśnej natury podlega tu desakralizacji, staje się znakiem *profanum*. Poetkę interesuje ta część ludzkiej psychiki, która „rozrasta się” jak pasożytnicza jemiola, prowadząca do uschnięcia (obumarcia) dobra, zatracenia się w wypaczonym obrazie świata i drugiego człowieka. Refleksja Mirgi nad kondycją moralną człowieka jest przygnębiająca.

Romska poetka ponownie zastosuje porównanie człowieka do drzewa w wierszu *** *Boże!*, w którym podmiot liryczny zwraca się do Stwórcy z pytaniem o sens ludzkiej egzystencji, nieuchronnie skazanej na przemijanie:

Boże!
Czemu martwię się, że czas ucieka
Młodość przemija
Już ja nie taka
ani piękna, ani gładka
oczy patrzą innymi oczami
ani ręce, ani usta nie te
Ale, ale! Myśli moje
Pogodzić się muszą
Że to wciąż ja
Inna jeszcze piękniejsza,
Silniejsza, cicha i pokorna –
Stare rodzące się drzewo w sadzie⁸.

Porównanie kobieta–drzewo funkcjonuje tu już na zupełnie innych prawach. Dojrzała kobieta zastanawia się nad swoją cielesnością i smuci się z powodu gasnącej urody; jest zdziwiona, że upływający czas namacalnie odcisnął na niej ślad, wyraźnie zarysował linie zmarszczek na dłoniach i ustach, osłabił ostrość widzenia – stała się „już nie taka / ani piękna i gładka”. Ponure refleksje podmiotu lirycznego przerywa jednak próba nowego zakorzenienia się w rzeczywistości, zatrzymania myśli na tym, co tu i teraz, mądrej zgody na inną formę egzystencji – stwierdza on: „to wciąż

⁸ *Ibidem*, s. 48.

ja”. Dostrzega w pięknie starzejącej się kobiety inne piękno, równoznaczne z ogromną siłą. Płyne ona ze świadomości, iż nie musi już głośno krzyżeć, aby zaznaczyć swoją obecność w świecie. Starość prowadzi do rozważonej zgody na bycie „cichą i pokorną”, a zatem godną szacunku. Koresponduje to z kulturowym wizerunkiem kobiety romskiej, która „dopiero w wieku dojrzałym (około 60. roku życia) zasługuje na szacunek i równouprawnienie⁹. Posunięta w latach kobieta w finale wiersza Mirgi utożsamia się – na zasadzie *coincidentia oppositorum* – z „rodzącym się” drzewem, a w szerszym znaczeniu – z płodną Matką Ziemią. Jak zauważa Eliade:

Obraz drzewa służył nie tylko do symbolizowania kosmosu, lecz był także symbolem życia, młodości, nieśmiertelności i mądrości. Obok drzew kosmicznych, jak jesion Yggdrasil z mitologii germańskiej, historia religii zna drzewa życia (Mezopotamia), drzewa nieśmiertelności (Azja, Stary Testament), mądrości (Stary Testament), młodości (Mezopotamia, Indie, Iran). Drzewo staje się zatem dla człowieka religijnego wyrazem wszystkiego, co realne i święte, jako takiego, wszystkiego, co bogowie mają z natury, co wszakże pośród ludzi mogą osiągnąć tylko nieliczni uprzywilejowani, bohaterowie i półbogowie. Dlatego w mitach o poszukiwaniu nieśmiertelności i wiecznej młodości pojawia się drzewo ze złotymi owocami lub z cudownym listowiem, które rośnie „w dalekim kraju” (w rzeczywistości w innym świecie), strzeżone przez potwory (gryfy, smoki, węże)¹⁰.

Sytuowanie się w roli kwitnącego drzewa jest próbą przekroczenia, może nawet zatrzymania strumienia czasu, a jednocześnie zrozumienia istoty ludzkiej egzystencji. Emil Cioran w książce *Na szczytach rozpaczy* stwierdza:

Przekonuję się coraz bardziej, że człowiek to nieszczęśliwe zwierzę porzucone na tym świecie, zmuszone szukać sobie własnego sposobu życia, jakiego przed nim natura jeszcze nie zna. Na skutek swojej tak zwanej wolności cierpi on o wiele bardziej niż w jakiegokolwiek możliwej niewoli egzystencji naturalnej. Dlatego nie jest dla mnie dziwne, że człowiek zazdrości niekiedy kwiatu bądź innej roślinie. Pragnąc żyć jak roślina, wzrastać od korzenia, rozkwitając i usychając w blasku słońca w najpełniejszej nieświadomości, pragnąc zespolić się najgłębiej z płodnością ziemi, stać się bezimiennym wyrazem życiowego procesu – człowiek daje dowód rozpaczliwego zwątpienia w sens człowieczeństwa¹¹.

„Ja” liryczne w wierszu Mirgi nie wątpi w sens człowieczeństwa; wręcz przeciwnie – identyfikuje się ze „starym, rodzącym się” drzewem, które pozbawione konieczności wyborów życiowych (odczłowieczone), dopiero jest

⁹ A. Adamczyk, *Romni wśród Romów. Kobieta w kulturze romskiej*, „Przegląd Politologiczny” 2011, nr 2, s. 41.

¹⁰ M. Eliade, *op. cit.*, s. 159–160.

¹¹ E. Cioran, *Na szczytach rozpaczy*, przeł. I. Kania, Warszawa 2007, s. 142.

w stanie w pełni zakorzenieć się w procesie życia. Bycie starym (spróchniałym) drzewem staje się znakiem pokornego godzenia się z przemijaniem tego, co fizyczne. Jednocześnie jest manifestem rozrastania się świadomości psychicznej. Żywo płynące soki w kwitnącym drzewie mogą być odczytywane jako metafora ludzkiej krwi, zaś proces usychania i ponownego kwitnienia drzewa odpowiada odwiecznemu biegowi życia, kiedy rodzimy się i umieramy albo przekwitamy w pewnych obszarach naszej egzystencji, by na tym miejscu mogła zakwitnąć nowa aktywność. Próchno staje się z reguły pożywką dla nowego życia. Śmierć jest tylko przejściem do nowej formy bytu. Tę ideę znajdujemy przecież w wielu religiach.

Każde drzewo, sad, łąki, płynące rzeki i rwące potoki wrośnięte są w krwiobieg cygańskich map mentalnych, stanowią w ich światopoglądzie świętość. Sad to namiastka biblijnego Edenu, miejsca transcendencji. Kierunek myśli podmiotu lirycznego w wierszu Mirgi pozwala odbiorcy widzieć człowieka i drzewo jako spójną całość, której nadrzędne cele to wzrastanie, dążenie do tego, co boskie.

W artykule prezentującym motyw lasu w twórczości literackiej Romów Magdalena Machowska stwierdza:

Ze stosunku do Ziemi, natury powstał dekalog Romów – nie pal ognia w lesie, nie zanieczyszczaj wody. Romowie byli tymi, którzy widzieli siebie jako część natury. Byli tymi, którzy gadali, rozmawiali ze wszystkimi zjawiskami przyrody ożywionej i nieożywionej. Ich tożsamość to najpierw „bycie skądś”, a nie „bycie kimś”. Może stąd właśnie wyrastają przejmujące strofy o ziemi, ptakach, lesie, wodzie¹².

Cygana można porównać do ekologa uwrażliwionego na dobro przyrody – więź z nią wynika w wypadku obu ze świadomości, że istnienie człowieka uwarunkowane jest życiem natury, nierozzerwalnie się z nim łączy. Romowie są szczególnie wyczuleni na dobro fauny i flory. Odczuwają silną zależność pomiędzy tym, co ludzkie i pozaludzkie. Fundamentem ich wspólnych doświadczeń jest ziemia. Relacja Cygan–las/dom wydaje się niezwykle trwała. O słuszności tej tezy przekonuje fragment rozmowy Jerzego Ficowskiego z jednym z Romów zamieszczonej w książce *Demony cudzego strachu*:

[...] – Widział pan kiedy, panie pisarzu – odezwał się jeden – żeby Cyganie las puścili z dymem?

– Nie widziałem.

– To może pan słyszał?

– Nie słyszałem....

¹² M. Machowska, *Motyw lasu we współczesnej poezji polskich Romów*, [w:] *Las w kulturze polskiej*, ed. cit., s. 513.

– A ja tak. To stara bajka, ale nie cygańska. To ludzie, co by chcieli nas wygnać z lasów, plotą takie niewidy, że to od cygańskich ognisk pożary idą. A my ogień trzymamy uwiązany jak psa. Gasimy ogniska na dobranoc, nie czekamy, aż deszcz to za nas zrobi. Kto by własny dom podpalał? Że ten dom raz tu, raz tam? Czasem i po latach wraca się pod znajome drzewa, w swoje stare kąty [...]¹³.

Cyganie pozbawieni własnej ojczyzny wędrują do miejsc, które ich nie zdradzą, nie wyrzucą, nie skrzywdzą – takimi miejscami są właśnie leśne polany, knieje, ostępy, bory i puszcze. Ich życie jest wędrówką od domu do domu. Stałe elementy topograficzne na mapie romskiego nomady to ziemia, droga i las. Wkraczając do lasu, staje się on gościem, który musi dostosować się do zasad panujących w tej przestrzeni. Wyjątkami są cygańskie dzieci, które się w niej rodzą, w efekcie czego stają się jej integralną częścią. W kulturze Romów dzieci mają pełną swobodę, a ich dzieciństwo jest beztroskie. „Wychowanie romskie charakteryzuje się bowiem ogromną tolerancją wobec dzieci”¹⁴.

O takiej beztroskiej wolności i organicznym zespoleniu dziecka z naturą pisała Papusza w wierszu *Pieśń cygańska z Papuszy głowy ułożona*:

W lesie wyrosłam jak złoty krzak,
w cygańskim namiocie zrodzona,
do borowika podobna.
Jak własne serce kocham ogień.
Wiatry wielkie i małe
Wykołysały Cyganeczkę
i w świat pognały ją daleko...
Deszcze lży mi obmywały,
Słońce, mój ojciec cygański, złoty,
Ogrzewało mnie
I pięknie opaliło mi serce [...]¹⁵.

Porównanie do bycia „złotym krzakiem”, wyrosłym w cygańskim (leśnym) namiocie, jest znaczące. Dziki krzak to nieokiełznany twór leśny, rozrastający się na różne strony. W niczym nie przypomina dumnego, silnego, proporcjonalnie ukształtowanego drzewa. A jednak w owym niepozornym krzaku tkwi coś wyjątkowego – zwraca on na siebie uwagę przede wszystkim złotym (królewskim) kolorem. Toteż „ja” liryczne z dumną radością przyznaje się do miejsca narodzin. Określenie „wyrosnąć jak krzak” może też być równoznaczne z postawą bycia buntownikiem, kimś, kto nie oba-

¹³ J. Ficowski, *Demony cudzego strachu*, Warszawa 2013, s. 15–16.

¹⁴ A. Adamczyk, *op. cit.*, s. 38.

¹⁵ Papusza, *op. cit.*, s. 50.

wia się destabilizacji, lecz bez lęku podąża w zawilości własnej tożsamości. Krzak w zagajniku zatrzymuje energię, siłę i potencjał. Inaczej rzecz się ma z jego pozycją na wielkich przestrzeniach – polach, łąkach, pastwiskach. Tam musi samotnie walczyć o przetrwanie. Podobnie znaczące wydaje się podobieństwo do borowika, który jest nietuzinkowym grzybem. Zwraca na siebie uwagę jako gatunek szlachetny, wyróżniający się majestatycznym kształtem. Potocznie nazywa się go prawdziwkim. Kontaminacja „złotego krzaku” z „borowikiem” konotuje obraz istoty silnej, dumnej, dostojnej, świadomej swojej wartości, prawdziwej w zachowaniu i myśleniu.

Cyganezka w *Pieśni cygańskiej z Papuszy głowy ułożonej* nie wspomina ani o swej biologicznej matce, ani o ojcu. Nie czuje się jednak sierotą, ponieważ wszystko, co łączy się z przyrodą (także zjawiska atmosferyczne), brało udział w jej wychowaniu. Słońce – obok lasu – odgrywało rolę „cygańskiego ojca”. Ogrzewało ciało i serce dziewczynki, które stało się ogniste, gorące, bijące w rytm żarzących się w lesie palenisk. Dlatego poetka wyznaje z egzaltacją:

Oj, jak pięknie żyć,
Słyszeć to wszystko!
Oj, jak pięknie
Widzieć to wszystko!
[...]

Jak pięknie wpatrzeć się w toń rzeki
I powiedzieć jej wszystko.
Bo nikt mnie nie rozumie,
Tylko lasy i wody.
To, co tu opowiadam,
Wszystko, wszystko już dawno
minęło
I wszystko, wszystko ze sobą wzięło –
I moje lata młode¹⁶.

Pieśń cygańska z Papuszy głowy ułożona to rodzaj lirycznego pamiętnika romskiej duszy. Zostały w nim poetycko utrwalone wspomnienia z dorastania w lesie, który jawi się jako magiczna kraina szczęścia, dostępna tylko Romom, z której zostali brutalnie wyrwani. Podmiot liryczny z ufnością rozkłada przed czytelnikiem intymną mapę mentalną i pokazuje drogi swojego życia, które biegły tak samo jak te lasy. Tylko ktoś, kto urodził się w lesie, może w tak osobisty sposób opisywać przestrzeń dzikiej, niezrozumiałej dla gadziów natury.

¹⁶ *Ibidem*, s. 51.

Charakterystyczne dla symbiozy lasu i człowieka jest podobieństwo zawłości leśnych ścieżek do meandrów ludzkiej psychiki. Heidegger utożsamiał drogi lasu z drogami myślenia¹⁷, trudnym procesem odkrywania własnej tożsamości. „Ja” liryczne w wierszu Papuszy, powtarzając jak mantrę słowa: „Oj, jak pięknie żyć”, daje świadectwo bycia osobą wolną, świadomie zakorzenioną w romskim stylu życia i romskiej tradycji. Ostatnie wersy: „To, co tu opowiadam, Wszystko, wszystko już dawno minęło / I wszystko, wszystko ze sobą wzięło / I moje lata młode” – są czytelną aluzją do Wielkiego Postoju, który zmusił Cyganów do życia osiadłego. Od tego momentu w poetyckich utworach Romek polskiego pochodzenia wybrzmiewać będzie tęsknota za życiem w drodze, wędrówką od lasu do lasu, od domu do domu. Przekonuje o tym fragment wspomnień autorki¹⁸ spisanych przez Angelikę Kuźniak w książce *Papusza*:

[...] Nauki żadnej nie posiadam, żadnej szkoły. Co może powiedzieć stara Cyganka podobna do prawdziwka zapomnianego w jesiennym lesie? Jestem dziewczyna biedna, spod krzaku. Nerwowa, duszę mam malutką. Jestem zwyczajny człowiek, może gorszy od wszystkich [...] – Mnie – ścisza głos – ten Gorzów zjadł. Benzyna dusi, powietrze złe. Dobrze ludzie dali mieszkanie, ale wziąć słowika w klatkę zamknąć to on wszystko traci. Choć pięknie śpiewa, to jemu jest smutno. I te ściany takie ciężkie nade mną. A ja cygańska córka, las mi zdrowie daje. Jechałam taborem, to czułam się jak królowa Bona. Do mnie należeli perły rannej rosy. Moje były gwiazdy złote. Dziś co we włosy wplotę? [...] W majowym słońcu jagody zbirałam, czarne jak ły cygańskie. Na gałązkach się huśtałam. Żyłam wodnym szumem i jego srebrzystym dźwiękiem. Śpiewać nauczył mnie wiatr, ruczaje płakać. A jak lipy kwitły, to aż mnie zatykało, tak miód było czuć. W górach też cudnie. Jechaliśmy potokiem, pienił się, skakał, chodził po kamieniach, w deszczu groźniał, rozlewał się, wszystkich nas potopić chciał. Cyganka zejszła z wozu na drogę, tańczyła. Czemu? Bo jej radość była. Kawalek chleba suchego ugryzła, wody się napila i była szczęśliwa. Z gołymi rękami jechał człowiek po świecie. Czasem tylko coś pomieniał, parę groszy wziął. Wywróżył. I szedł dalej za tym chlebem żebraczym. Po pięćdziesiąt wozów jeździło u nas. Polskę znam od końca do końca. To wszystko nie można wydrężyć ze serca. Ale kto zrozumie? Może tylko ci, co lubią przyrodę, świat, stare dawne życie przepamiętają w sobie¹⁹.

W twórczości poetyckiej Izoldy Kwiek²⁰ równie często jak u Mirgi i Papuszy powraca wątek lasu jako miejsca silnie wpisanego w romską mentalność. Oto jeden z jej wierszy, zatytułowany po prostu *Las*:

¹⁷ Vide M. Heidegger, *Drogi lasu*, przeł. J. Gierasimiuk, R. Marszałek, J. Mizera, J. Sidorek, K. Wolicki, Warszawa 1997.

¹⁸ Zaświadczających o autobiograficznym wymiarze twórczości Bronisławy Wajs.

¹⁹ A. Kuźniak, *Papusza*, Wołowiec 2013, s. 23–24.

²⁰ Izolda Kwiek (ur. 1954) – romska poetka, tancerka i działaczka społeczna.

Wiem czym jesteś lesie dla mnie,
przystanią, radością, smutkiem,
dobrem i złem zarazem.
Kiedyś moje bose stopy biegały po twojej ścieżce
rosą zwilżonej
i każda trawa szeroko i swobodnie uśmiechała się
do mnie.

A kiedy tabor opuszczał cię,
płakałeś ze mną zielonymi łzami.
Żałuję Ciebie, bo kocham Ciebie
szczerze zieloną miłością²¹.

Przestrzeń lasu wydaje się w tym wierszu ambiwalentna; jawi się jednocześnie jako dobro i zło, domena radości i smutku. Ambivalencja staje się wszak zrozumiała, kiedy zostaje uruchomiona perspektywa czasu: „kiedyś”/ teraz. Radość, dobro, uśmiech, szczęście, poczucie niezwykle silnej więzi Cygana z lasem pojawiają się w momencie powrotu pamięcią do przeszłości, do czasu, gdy stanowili oni (Cygani i las) nierozdzielalną jedność. Przestrzeń lasu wchłaniała wówczas w siebie wszystkie pozytywne emocje człowieka i odwzajemniała okazywaną jej miłość. Czas teraźniejszy naznaczony jest traumą, zobrazowaną w taborze opuszczającym las – staje się on symbolem wszystkich romskich rodzin, które zmuszone były porzucić swój jedyny, znany, przyjazny mikroświat. Poetka zdaje sobie sprawę, w jak trudnej sytuacji się one znalazły; wie, że wraz z odejściem od natury ich los został podporządkowany nieznanemu, budzącej niepokój, bo przychodzącej z zewnątrz mocy. Zostały pozbawione bezinteresownej, bezpiecznej, przyjaznej opieki. Cztery ostatnie wersy utworu Kwiek odsłaniają istotę tragedii obopólnej miłości. Podmiot liryczny zwraca się do lasu jak do najbliższej sercu osoby; szczerze wyznaje jej swą „zieloną miłość” i rozpacza wraz z nią „zielonymi łzami” z powodu bolesnego rozłączenia.

W innym wierszu Izoldy Kwiek, noszącym tytuł *Wezwanie*, pojawia się motyw Wielkiego Postoju Cyganów, kiedy to Wielka Wędrownica, związana z filozofią ich życia, została brutalnie zatrzymana. Oto poetycki obraz nowej, niechcianej rzeczywistości Romów, którzy utracili organiczną łączność z lasem:

I
Okolo zapada zmrok
Ogarnia cały świat
I tylko pod blachą ogień drży

²¹ I. Kwiek, *Żal*, Kraków 2005, s. 16.

Rzucając nam przyjemny blask
A serca gorąco biją w nas
Ogarniając mrok i cały świat
Las ciemny i pusty woła wzywa nas

II

Czymże jesteście lesie bez ciebie
Ptakiem zamkniętym w klatce
Dłonie wyciągamy, łzy wylewamy
I Ciebie lesie zielony wzywamy
Ale za późno do Twoich dróg
Do ścieżek zarośniętych mchem
Za późno do wolności
Bo i my zarośliśmy lesie zielony
W domach i murach
W troskach i łzach
O lesie opuszczony
Kto Cię dzisiaj rozbawi
Kto na twej polanie wesóły ogień rozpali
Dzisiaj taborów jest Ci brak
Cygańskie śpiewy i tańce rozwił wiatr
A serce Twoje zostało
I rośnie w nas
Kto kogo zdradził, my Ciebie
Czy Ty lesie nas²².

Niekomfortowa sytuacja wcielenia Cyganów do obcego, nieprzyjaznego im terytorium miast i wsi wywołuje potrzebę poetyckiej refleksji nad teraźniejszymi i przyszłymi relacjami Romów z przedstawicielami świata gadziów. Czy to, co tworzyło dawną symbiozę Cygan–las, ma szansę nawiązać analogiczną więź Cygan–Inny / obcy człowiek?

Do głosu dochodzi tu bolesna świadomość, że powrót do życia w lesie jest już niemożliwy. Zarośnięte mchem ścieżki, tożsame z „zarośniętymi” emocjonalnie sercami Cyganów, są symbolami zerwania więzi przyrody z wędrującym narodem cygańskim. Wolność, jaką dawał las, pozostała jedynie w sferze wspomnień. Zamknięci i ograniczeni w możliwości wolnego wyboru życia Romowie „zarośli / w domach i murach / w troskach i łzach”, poczuli się osamotnieni, opuszczeni jak „ciemny i pusty las”. W *Wezwaniu* głośno wybrzmiewają żal za utraconym życiem, nostalgia, której w żaden sposób nie da się zagłuszyć. Taki sam żal odczuwa wykreowany w utworze Kwiek las, któremu „taborów jest brak”. W cygańskich piersiach bije od teraz jego leśne serce, zroszone z pierwotną kulturą, od której nie można

²² *Ibidem*, s. 19–20.

się odciąć, na którą nie można się zamknąć. Serce jako symbol miłości ponad podziałami, językami, kulturami może stać się jedynym łącznikiem pomiędzy zagubionymi Cyganami a Innymi. Ole M. Hoystad w książce *Serce. Historia i kultura symbolu* pisał:

Skoro zaś serce, mimo wszelkich różnic historycznych, wydaje się pojęciem centralnym w wielu kulturach, może jednak przedstawia sobą coś wspólnego dla wszystkich ludzi. Może serce potrafi zbudować pomost między kulturami, które inaczej nie umiałyby się porozumieć? Może istnieje wspólna mowa serca dla wszystkich ludzi we wszelkich kulturach, by mogli się zrozumieć bezpośrednio, ponad barierami językowymi i na przekór przeciwieństwu religijnym i odmiennościom kulturowym?²³

Retoryczne pytania Hoystada wydają się nieadekwatne w wypadku społecznego statusu Cyganów, którzy spotkali się z niezrozumieniem, marginalizacją i dyskryminacją. Polityczne decyzje przypominają nieudany zabieg chirurgiczny, podczas którego starano się przeszczepić Cyganom serce lasu. „A serce Twoje zostało / I rośnie w nas” – stwierdza nostalgicznie „ja” liryczne. Wyrwanie Romów z przestrzeni lasu kojarzy się z odebraniem matce małego dziecka. Zagubienie, alienację mniejszości etnicznej można też porównać do błotnistej drogi, której nie chcą ani nie potrafią pokonać Cyganie. Na ich sumieniach ciąży dodatkowo grzech zdrady – podmiot liryczny w ostatnich wersach *Wezwania* stawia dramatyczne pytanie: „Kto kogo zdradził, my Ciebie / Czy Ty lesie nas”. Ma ono charakter retoryczny. Można jednak pokusić się o metaforyczną odpowiedź. Zdrada jest tu obustronna; dotyczy nie tylko sfery życia ludzi, lecz także lasu – po raz kolejny mamy więc do czynienia z zabiegiem personifikacji przyrody, której zostają przypisane ludzkie emocje. Pojęcie zdrady wiąże się z odczuwaniem traumy, zerwaniem ważnej relacji. Zdrada wprowadza w życie chaos, niepewność, łamie wiarę człowieka w drugiego człowieka. Zdrajca to wróg, któremu przypisuje się najgorsze cechy. W wierszu Kwiek „ja” liryczne nie wie, kto jest zdrajcą, kto dopuścił się niegodziwości. Z historii Romów wiemy, że polityczne rozporządzenia zmusiły mniejszość etniczną do drastycznej zmiany stylu życia, rezygnacji z wolnego życia w taborze. Poszukiwanie winnych unaocznia wewnętrzny konflikt podmiotu lirycznego. W ostatecznym rozrachunku pytanie o winnych – szukanie zdrajcy – pozostaje bez odpowiedzi. Obustronne zaleczenie ran jest niemożliwe.

²³ O.M. Hoystad, *Serce. Historia kultury i symbolu*, przeł. M. Gołębiowska-Bijak, Warszawa 2011, s. 19.

W podobnym tonie jest utrzymany wiersz Papuszy *Lesie, Ojciec mój*:

Lesie, ojciec mój,
Czarny ojciec,
Ty mnie wychowałeś,
Ty mnie porzuciłeś.
Liście twoje drżą
I ja drzę jak one,
Ty śpiewasz i ja śpiewam,
Śmiejesz się i ja się śmieję.
Ty nie zapomniałeś
I ja cię pamiętam.
O Boże, dokąd iść?
Co robić, skąd brać
Bajki i pieśni?
Do lasu nie chodzę,
Rzeki nie spotykam.
Lesie, ojciec mój,
Czarny ojciec²⁴.

Personifikacja lasu to w poezji Papuszy częsty (wypadałoby zapytać, na ile świadomy) zabieg stylistyczny. Czarny ojciec – związany z ziemią, siłą, życiem, ze wzrostem – jawi się jako leśny rodzic, który z troską wychował swoje dziecko, dzięki czemu może ono dalej współodczuwać wszystkie „emocje” natury: drżenie liści odpowiada drżeniu ludzkiego ciała, śpiew lasu zachęca Romów do wspólnej pieśni, solidarnego śmiechu i wspomnień. W przywołanym wyżej wierszu Papuszy, podobnie jak w *Wezwaniu* Izoldy Kwiek, zdrada, której dopuścili się wobec siebie las i Cygan, pozostawia przykre odczucie pustki. „Ja” liryczne przeżywające wyraźny kryzys osobowości zwraca się do Boga, licząc na Jego wsparcie i pokierowanie dalszym życiem. Formułuje fundamentalne pytanie: „Co robić, skąd brać / Bajki i pieśni?”. Jest to pytanie o podstawy dotychczasowej egzystencji, opartej na opowiadaniu bajek i śpiewaniu pieśni. Twardy grunt – fundament przeszłego życia – został bowiem zburzony. Pozostaje głucha skarga: „Lesie, ojciec mój, / Czarny ojciec...”.

Papusza jest świadoma, że pęknięcia, które dokonało się w fundamencie życia Romów, już nigdy nie będzie można naprawić. Rytualne wspomnienia mają powoli zabliznić głębokie rany, które zadano Cyganom w wyniku krzywdzących ich decyzji politycznych. Pojawienie się Obcego w społeczeństwie tubylców jest zawsze sytuacją trudną dla przyszłości. Na jednej prze-

²⁴ Papusza, *op. cit.*, s. 85.

strzeni zaczynają wówczas funkcjonować dwie obce sobie mapy mentalne. Cyganie z potrzebą życia w drodze, ciągłego doświadczania wolności, postawieni twarzą w twarz z ludźmi odgradzonymi płotami – pozamykanymi w domach z betonu czy wielopiętrowych blokach, obserwującymi świat jedynie przez szyby okien – czują się na ich terytorium obcy. Do zjednoczenia dojść nie może. Świadomość opuszczonej leśnej przestrzeni – synonimu wolności, zaniechanego życia w zgodzie z rytmem natury – jeszcze bardziej pogłębia niezrozumienie i niechęć do nowego stylu funkcjonowania. W osiadłym społeczeństwie natura sytuuje się obok, a jego przedstawiciele czynią sobie ziemię – zgodnie z biblijnymi słowami – poddaną. Las jest dla nich miejscem niebezpiecznym, ciemnym, nieokielznanym, zwodniczym, podobnym do mitycznego terytorium pełnego starosłowiańskich demonów. Nie-Cyganie najczęściej widzą w lesie powykręcane, spróchniałe konary, uschnięte drzewa, powyrywane korzenie. Chodzą tam tylko za dnia, nocą jawi się on bowiem jako miejsce groźne, pełne przerażających dźwięków i niebezpiecznych tworów.

Tymczasem w świadomości współcześnie żyjących Romów tęsknota za dawnym, bezpiecznym z ich punktu widzenia życiem jest trwale obecna. Upominanie się o skradzioną wolność, natrętne wspomnienie idealnego, szczęśliwego życia wędrującego taboru znajdujemy w wierszu Izoldy Kwiek *Okienko szczęścia*:

Z okienka mojego domu las widzę
Las ciemny – pusty smutek go ogarnął bez nas
Dokąd nas zawieją wiatry czasu
A może wróci do nas szczęście
Może wróci do nas las
Tam gdzie kiedyś Tabor nasz stał
Tabor szczęścia radości wolności
Tabor gdzie rodziła się najpiękniejsza miłość
Gdzie w klatce mi śpiewał ptak
Wiatr rozwiewał nam włosy
Boże wróć nam tamten czas
Boże daj nam wolność jeszcze raz
Dzieci nasze niechaj nie płaczą
Niechaj słońce uśmiecha się do nas
A cygański śpiew niech usłyszysz świat²⁵.

Mit szczęśliwego życia w taborze przetrwał w kulturze i mentalności współczesnych Cyganów. Codzienne egzystowanie w przestrzeni cywilizacji natrętnie przypomina im o tym, co utracili, co bezpowrotnie minęło. Podobnie jak biblijny człowiek zostali skazani na wygnanie – wypędzeni z leśnego

²⁵ I. Kwiek, *Jak dotyk słońca*, Ruda Śląska 2014, s. 15.

raju znaleźli się w zabudowanych osiedlach, murowanych domach-klatkach, z których okien gdzieś tylko w oddali można dostrzec ciemny las, przenieść się oczami wyobraźni w wymiar idealnej (lub idealizowanej) przestrzeni: szczęścia, wolności, miłości. Wydawać by się mogło, że życie wspomnieniami nie ma sensu, ponieważ zamyka człowieka na terażniejszość. Jednak dla współczesnych Cyganów pamięć o przeszłości jest testamentem przodków, których wolę należy uszanować. Przekazywana w rozmowach i pieśniach historia życia wędrujących protoplastów ma budować tożsamość młodych. I chociaż żarliwe prośby skierowane do Boga o zwrócenie wolności nigdy nie zostaną wysłuchane, spadkobiercy kultywują swoje dawne rytuały, które pozwalają im odnaleźć się w trudnej terażniejszości.

Cyganie są grupą etniczną, której życie niegdyś było nierozzerwalnie związane z lasem. Ziemia w dosłownym znaczeniu stanowiła mapę ich wędrówek. Rom nie czynił jej sobie poddaną, ale z pełną pokorą żył z nią w przyjaźni i szacunku. Był przekonany, że świętość lasu nie może i nie powinna podlegać zniszczeniu/zepsuciu przez ludzi. Stał na straży tej idei. Na poetyckich mapach mentalnych wpisanych w poezję Papuszy, Teresy Mirgi i Izoldy Kwiek przyroda jest usytuowana na pierwszym planie. Orientacja na mapie rekonstruowanej przez nie cygańskiej mentalności może wydawać się trudna dla tych, co odeszli od natury – prowadzi bowiem przez ścieżki lasu, które w niczym nie przypominają ścieżek życia w labiryncie cywilizacji.

Poezja Romek polskiego pochodzenia odkrywa przed czytelnikiem znacznie więcej niż tylko historię życia w taborze – w prostych słowach daje wyraz problemom ukrytym w intymnych zakamarkach duszy Cyganki. Mentalność każdej z poetek została naznaczona Wielkim Postojem – dla Papuszy stanowił on nagle fizyczne skazanie na życie w czterech ścianach, a Teresa Mirga i Izolda Kwiek, wychowane już w domach, poza taborom, pamiętają o nim jak o niezagojonej ranie. Jednocześnie ewokowanie tego trudnego momentu wywołuje silną atawistyczną potrzebę bycia blisko przyrody. Trauma związana z przymusowym, gwałtem wprowadzonym obcym stylem życia uzewnętrznia się w ich twórczości poetyckiej, która utrwała bolesne wspomnienia, utkane z grubych splotów tęsknoty za innym, lepszym życiem – utraconym rajem.

BIBLIOGRAFIA

- Adamczyk A., *Romni wśród Romów. Kobieta w kulturze romskiej*, „Przegląd Politologiczny” 2011, nr 2.
- Cioran E., *Na szczytach rozpacz*, przeł. I. Kania, Warszawa 2007.
- Czajkowska A., *Poetyckie pożegnania w cieniu drzew*, [w:] *Las w kulturze polskiej*, red. W. Łysiak, Poznań 2002.

- Eliade M., *Obrazy i symbole*, przeł. M. i P. Rodakowie, Warszawa 2009.
- Eliade M., *Sacrum a profanum. O istocie sfery religijnej*, przeł. B. Baran, Warszawa 2008.
- Ficowski J., *Demony cudzego strachu*, Warszawa 2013.
- Heidegger M., *Drogi lasu*, przeł. J. Gierasimiuk, R. Marszałek, J. Mizera, J. Sidorek, K. Wolicki, Warszawa 1997.
- Hoystand O.M., *Serce. Historia kultury i symbolu*, przeł. M. Gołębiowska-Bijak, Warszawa 2011.
- Kuźniak A., *Papusza*, Wołowiec 2013.
- Kwiek I., *Jak dotyk słońca*, Ruda Śląska 2014.
- Kwiek I., *Żal*, Kraków 2005.
- Machowska M., *Motyw lasu we współczesnej poezji polskich Romów*, [w:] *Las w kulturze polskiej*, red. W. Łysiak, Poznań 2002.
- Mirga T., *Wiersze i pieśni*, Tarnów 2006.
- Papusza, *Lesie, Ojciec mój*, Warszawa 2013.
- Pismo Święte. Stary i Nowy Testament*, Poznań 2003.
- Puszkin A., *Cyganie*, [w:] J. Ficowski, *Demony cudzego strachu*, Warszawa 2013.

Monika Jazowska – magister filologii polskiej. Rozpoczęła studia doktoranckie na Uniwersytecie Jana Kochanowskiego w Kielcach. ORCID: 0009-0003-2431-5242. Adres e-mail: <monikaszczepanikM@interia.eu>.

Monika Jazowska – MA in Polish philology. Started doctoral studies at Jan Kochanowski University in Kielce. ORCID: 0009-0003-2431-5242. E-mail address: <monikaszczepanikM@interia.eu>.

„Pejzaże pamięci” jako dialog Agaty Tuszyńskiej i Isaaca Bashevisa Singera¹

ABSTRACT. Izabela Sobczak, „Pejzaże pamięci” jako dialog Agaty Tuszyńskiej i Isaaca Bashevisa Singera [Lost Landscapes as a “Dialogue between” Agata Tuszyńska and Isaac Bashevis Singer]. „Przestrzenie Teorii” 43. Poznań 2025, Adam Mickiewicz University Press, pp. 153–167. ISSN 1644-6763. <https://doi.org/10.14746/pt.2025.43.8>.

The article analyzes Agata Tuszyńska’s *Lost Landscapes: In Search of Isaac Bashevis Singer and the Jews of Poland* (Singer. *Pejzaże pamięci*) and *Familial History of Fear* (*Rodzinna historia lęku*), in which landscape becomes a space of dialogue with the work of Isaac Bashevis Singer and a literary attempt to inscribe a private history. Intertextual references to Singer’s works serve not merely a stylistic function, but become a tool of affective participation in memory and shared Jewish identity. This dialogue takes on a spatial dimension in a dual sense: the landscape brings together a vision of pre-war, lost Poland with the real, post-war terrain marked by absence (R. Sendyka) and affect (H.U. Gumbrecht). In the spirit of Stanisław Balbus’s “reminiscence”, Tuszyńska does not compete with Singer but co-creates the narrative, complementing the modernist portrait. The landscape thus becomes not only an (auto)biographical gesture, but also a literary map of reclaiming voice and place within a community of memory.

KEYWORDS: landscape, dialogue, Agata Tuszyńska, Isaac Bashevis Singer, Jewish identity

Czym są „pejzaże pamięci”?

W artykule *Mój Singer*, opublikowanym w „Odrze” w 2004 roku, a więc dziesięć lat po wydaniu książki *Singer. Pejzaże pamięci* (1994), Agata Tuszyńska wyraża swój stosunek do żydowskiego pisarza modernistycznego w następujących słowach:

Ofiarował mi świat, którego nie znałam, którego szukałam, którego bez niego może nie odkryłabym nigdy. Wziął mnie za rękę i poprowadził – krokami swoich książek – przez żydowskie miasteczka, bóżnice, chedery, przez warszawskie kamienice Nalewek i drewniane domy Biłgoraja i Piask. Pootwierał drzwi do ich życia, ich codzienności, ich religii².

¹ This research was funded in whole or in part by National Science Centre, Poland, grant number: 2023/49/N/ HS2/01130. For the purpose of Open Access, the author has applied a CC-BY public copyright licence to any Author Accepted Manuscript (AAM) version arising from this submission.

² A. Tuszyńska, *Mój Singer*, „Odra” 2004, nr 4, s. 70.

Rola, jaką Isaac Bashevis Singer odgrywał w życiu i twórczości Tuszyńskiej, jawi się jako znacząca, choć niejednoznaczna. Dla przykładu, w wywiadzie udzielonym „Twojemu Stylowi”, opublikowanym w tym samym roku co *Pejzaże pamięci*, opowiadając o swoim wyobrażonym partnerze życiowym, zachęcona przez dziennikarkę pisarka wypowiada się o Singerze i komentuje w sposób żartobliwy i nieco kokieterystyczny, że wybaczyłaby mu „wszystkie ciemne strony życiorysu”³. O ile pewien rodzaj intymności, który wówczas mógł pełnić funkcję marketingową, zostaje zachowany również dekadę później, o tyle zmienia się jego wydźwięk – Tuszyńska wypowiada się o Singerze w zupełnie innym tonie. Co prawda pisarz, jak czytamy w przytoczonym cytacie, „bierze” ją „za rękę”, ale bynajmniej nie po to, by nawiązać romantyczną relację, lecz by wskazać drogę, poprowadzić przez „żydowskie miasteczka”. Ten przestrzenny, dynamiczny charakter transgeneracyjnego związku dwojga twórców wydaje się fundamentem książki *Singer. Pejzaże pamięci*. W przedmowie autorka doprecyzowuje rolę pisarza:

Isaac Bashevis Singer był moim **przewodnikiem** po świecie Żydów polskich. Zanim mogłam zrozumieć słowo „Żyd”, przestali istnieć jako społeczność⁴.

Personalny stosunek do Singera i podkreślenie jego roli jako przewodnika każą zaznaczyć wyraźną obecność autorki i komplikują kwestie gatunkowe dzieła *Singer. Pejzaże pamięci*. Bliskość oraz zaangażowanie emocjonalne wykluczają obiektywność typową dla monografii, a jednocześnie – na co wskazują liczne odautorskie odniesienia, poetycki język, emocjonalność i fragmenty fikcjonalizujące życie Singera (np. opis ślubu jego rodziców) – nie pozwalają określić tego dzieła mianem klasycznej biografii. Renata Jochymek nazwie *Pejzaże* „opowieścią biograficzno-eseistyczną”⁵, zaś Michalina Krytowska – choć w odniesieniu do wcześniejszego dzieła Tuszyńskiej pt. *Długie życie gorszycielki* – wprowadza termin „bio(geo)grafia”. To ostatnie określenie wydaje się wyjątkowo trafne również w przypadku opowieści o Singerze, ponieważ uwypukla wagę materialnego i topograficznego zwrotu w biograficznej twórczości kobiet⁶. Charakter przestrzenny pozwala

³ D. Mirska, A. Tuszyńska, *Tęsknię za żywymi ludźmi*, „Twój Styl” 1994, nr 8, s. 114.

⁴ A. Tuszyńska, *Singer. Pejzaże pamięci*, Gdańsk 1996, s. 7 (podkr. moje – I.S.).

⁵ R. Jochymek, *W zwierciadle biografii. Współczesna polska biografia na przykładzie utworów Joanny Siedleckiej, Agaty Tuszyńskiej, Barbary Wachowicz*, Warszawa 2004, s. 45.

⁶ Cf. A. Tuszyńska, *Długie życie gorszycielki. Losy i świat Ireny Krzywickiej*, Warszawa 1999; M. Krytowska, *Bio(geo)grafia kobieca – przestrzenny wymiar doświadczenia*, „Autobiografia” 2016, nr 2(7), s. 75–91. Krytowska wskazała na szczególne znaczenie topografii w opowieściach kobiecych (jako przykład podała zbiór *Krakowski szlak kobiet. Przewodniczka po Krakowie emancypantek* pod red. Ewy Furgał, który jest poświęcony znanym kobietom związanym z Krakowem). Należy jednak zaznaczyć, że autorka artykułu połączyła potencjał

natomiast nie sprowadzać znaczenia „pejzażu” do poziomu czysto retorycznego lub metaforycznego chwytu, który często zdobi okładki wielu tytułów⁷. W *Pejzażach pamięci* Tuszyńskiej „pejzaż” wykracza daleko poza rolę figuratywną; staje się strukturą organizującą tekst, rzeczywistą płaszczyzną odtwarzania pamięci i historii. Przestrzeń – konkretne miejsca, miasta, ulice – stanowi tu punkt zakotwiczenia narracji, umożliwiający rekonstrukcję zarówno biografii bohatera, jak i jego kulturowego dziedzictwa. Takie profilowanie biografii żydowskiego pisarza jako bio(geo)grafii otwiera się na szeroko omawianą w literaturoznawstwie relację między traumą Zagłady a miejscem, w tym „nie-miejscem pamięci”⁸ Romy Sedyki, a także samą formułą krajobrazu. Kluczowe w *landscape studies*, które Sedyka z dużą dokładnością omawia i adaptuje na rzecz polskiego kontekstu, jest zwrócenie uwagi na paradoks – widzialność sceny traumy przy jednoczesnym ukryciu jej czynnika organizującego⁹. Znaczące w tym ujęciu staje się także pojęcie dystansu – to właśnie ono odróżnia krajobraz od miejsca. Krajobraz zakłada pewną perspektywę oddalenia, spojrzenie z zewnątrz, umożliwiające ujęcie całości, ale utrudniające intymny kontakt z (traumatycznym) doświadczeniem. Sedyka dostrzega jednak momenty, w których ta oddalona perspektywa podlega przemieszczeniu – kiedy „pojawia się ruch od planu ogólnego do zbliżenia”¹⁰. Właśnie w tym ruchu, w przejściu od pejzażu ku

poznawczy przestrzennego charakteru biografii ze sferą duchową; materialność w jej interpretacji jest „pasażem”, który łączy wymiar ludzki z „ponadludzkim”, a przestrzeń ma znaczenie symboliczne. Jednakże w przypadku *Pejzaży pamięci* realne miejsca stają się integralnymi częściami doświadczenia; tym samym konkretna przestrzeń jest zbyt znacząco zanurzona w kontekstach historycznym i geograficznym, by nabierała cech symbolu i otwierała się na psychoanalityczne odczytanie.

⁷ Można tu wspomnieć chociażby o takich tytułach, jak *Pejzaż intymny. Rozmowy autobiograficzne o świecie i o sztuce Lecha Majewskiego* (Katowice–Poznań 2017) czy *Pejzaż akustyczny. Szkice o słuchaniu i rozumieniu literatury* (Poznań 2010) – jubileuszowy tom prac Barbary Kasprzakowej, w których nie znajdziemy sproblematyzowania elementu „pejzażu”.

⁸ Nie-miejscem pamięci są wszelkie rozproszone, nieoznaczone memorialnie, nieupamiętnione lokalizacje wojennych i powojennych tragedii, kaźni, ludobójstwa. Istotne jest jednak to – tłumaczy Roma Sedyka – że nie-miejsca pamięci nie zostały trwale zapomniane, jak sugerował twórca terminu Claude Lanzmann, a „istnieje wokół nich performatywnie wytwarzana pamięć” – mają charakter sprawczy, pozostają aktywne we wspólnocie mnemonicznej i „domagają się uznania swego znaczenia”. Vide R. Sedyka, *Poza obozem. Nie-miejsca pamięci – próba rozpoznania*, Warszawa 2021, s. 47.

⁹ R. Sedyka, *op. cit.*, s. 82. Badaczka powołuje się na wiele dzieł z zakresu studiów nad traumą połączonych z refleksją nad krajobrazem, m.in.: T. Cole, *Holocaust Landscapes*, London 2016; W.J.Th. Mitchell, *Landscape and Power*, Chicago 2002; J. Rapson, *Topographies of Suffering: Buchenwald, Babi Yar, Lidice*, New York 2015; na polskim gruncie A. Szczepan, *Krajobrazy postpamięci*, „Teksty Drugie” 2014, nr 1; obszerna praca B. Frydryczak, *Krajobraz. Od estetyki „the picturesque” do doświadczenia topograficznego*, Poznań 2013.

¹⁰ R. Sedyka, *op. cit.*, s. 83.

afektywnemu spotkaniu, *Pejzaże pamięci* odsłaniają swoje najważniejsze sensory. Pejzaż staje się przestrzenią zbliżenia – nie tylko topograficznego, lecz także egzystencjalnego i literackiego. To właśnie w takim zbliżeniu dwóch perspektyw – autorki i jej bohatera, pamięci oraz niepamięci, miejsca i jego braku – ujawnia się wspólna żydowska historia. Co więcej, dialogiczny charakter „pejzażu” wiąże się z kategorią pamięci, ale w sposób dynamiczny, a nie statyczny. Jak podsumowuje Sendyka, trafnie kompilując i tłumacząc tezy Jessiki Rapson:

Ujęcie miejsc powiązanych z pamięcią jako krajobrazów pozwala rozumieć je nie jako „zamrożone” obiekty, które „ucieleśniają pamięć”, ale raczej jako „**koordynaty dialogu**” – nie jako dokładnie zlokalizowane obiekty topograficzne, które „reprezentują polityczne i instytucjonalne polityki”, ale jako „doświadczeniowe ramy”, w których *statis* pokonywana jest przez nieustanną metamorfozę¹¹.

Pejzaż jako „koordynator dialogu”

Dla Tuszyńskiej jednym ze źródeł rekonstrukcji postaci Singera są jego powieści. Autorka korzysta z polskich i anglojęzycznych przekładów takich utworów, jak *Sosza*, *Urząd mojego ojca*, *Miłość i wygnanie*, *Niewolnik*, *Rodzina Muszkatów*, a także z wywiadów z pisarzem i fragmentów zagranicznej literatury przedmiotu. Skala intertekstualnych odwołań nie wynika jednak z analitycznego zamysłu, ale pełni funkcje poznawczą i artystyczną. Tuszyńska jest przy tym świadoma praktyki twórczej Singera, który samodzielnie opracowywał angielskie wersje swoich dzieł – nie tylko autoryzował, lecz często także znacząco zmieniał, poprawiał i redagował teksty pierwotnie publikowane w czasopismach w jidysz. W efekcie część jego utworów istnieje wyłącznie jako spójne całości w wersji anglojęzycznej¹². Celem artykułu nie jest jednak klasyczna analiza intertekstualna – z dwóch przyczyn: po pierwsze, dlatego, że taką perspektywę na dzieło Tuszyńskiej

¹¹ *Ibidem*, s. 81 (podkr. moje – I.S.).

¹² Tuszyńska jest świadoma zabiegów translacyjnych Singera; w podrozdziale *Maska 2. Lustra przekładów* rozwija ten temat i uznaje działanie pisarza za świadomą kreację autorską. Teraz i wszędzie dalej będę powoływała się na najnowsze, zmienione wydanie *Pejzaży*; *vide* A. Tuszyńska, *Singer. Pejzaże pamięci*, Kraków 2010, s. 290–292. Singer twierdził, że woli, by jego utwory były przekładane z wersji anglojęzycznych. Wspomina o tym Ch. Shmeruk (*Pułapki przekładu*, przeł. M. Adamczyk-Garbowska, [w:] *idem, Świat utracony. O twórczości Isaaca Bashevisa Singera*, Lublin 2003, s. 177). Fakt, że pisarz dostosowuje wersje swoich dzieł do konkretnego odbiorcy (żydowskiego i angielskiego), podkreślała także Adamczyk-Garbowska w książce *Polska Isaaca Bashevisa Singera – rozstanie i powrót*, Lublin 1994, s. 146–147.

przyjmuje już chociażby Renata Jochymek¹³; po drugie, ważniejsze, bo przyjęta perspektywa pejzażowa pozwala zobaczyć, jak urzeczywistnia się dialog w jego materialnym i afektywnym charakterze oraz w jaki sposób przejęta od Singera wyobraźnia przestrzenna wpływa na poszukiwania własnej tożsamości Tuszyńskiej (szczególnie na podstawie jej późniejszej twórczości).

Wątki analityczne należy zatem zacząć od zaznaczenia, że przyczynków do ekspresji twórczej Tuszyńska poszukuje nie tylko w przestrzeni literatury, lecz także w urzędach, księgach hipotecznych, archiwach, które wertuje w celu znalezienia singerowskich śladów. Odnajduje np. plan warszawskiego mieszkania rodziny Singerów na ulicy Krochmalnej 10. Opisuje rzeczywiste położenie balkonu, z którego bohaterowie Singera, skrojeni na jego wzór, tak często obserwowali świat¹⁴. Projekt Tuszyńskiej zakłada swoistą konfrontację literackiej wyobraźni – zapisu pamięci Singera – z rzeczywistością przestrzenną współczesnej Polski; nie po to, by przeszłość zakwestionować, lecz by poprzez pejzaż na nowo ją urzeczywistnić i zmaterializować w literaturze. A zatem w tych fragmentach *Pejzaży*, które weryfikują przeszłość z krajobrazem Polski lat 90. – takich jak wywiad z mieszkanką Leoncinia, ankieta na temat Żydów przeprowadzana z młodzieżą, opisy miejsc, w których kiedyś stały żydowskie kamienice, informacje dotyczące konkretnej liczby ofiar itd. – stanowiących odejście od głównego tematu biografii, samego Singera, Tuszyńska dopisuje historię, której nie był on i nie może być świadkiem. *Pejzaże pamięci* byłyby zatem swoistą kontynuacją twórczości żydowskiego pisarza, przykładaniem mapy jego wspomnień do geografii ulicy Krochmalnej dzisiejszej Warszawy.

Reprezentowanie drugiej, współczesnej strony dialogu polegające na dopełnianiu obrazów „prekursora” jest szczególnie zauważalne we fragmentach, w których Tuszyńska opowiada o swoich wyprawach po Polsce, do miasteczek Lubelszczyzny, które przed wojną były zasiedlone w znacznej

¹³ Badaczka zwraca uwagę na fakt, że Tuszyńska wielokrotnie powołuje się na całe cytaty z utworów Singera bez jakiegokolwiek sygnału odniesienia. Jochymek nazwie tę strategię cytatawą i raczej chroni pisarkę przed zarzutami o świadomy plagiat. Píše np. tak: „Narratorka-autorka podejmuje ze swoim wzorcem – powieściami Singera – dyskurs intertekstualny, ale z jego stylem nie polemizuje. Modyfikuje tylko jego semiotyczne impulsy. W wielu miejscach stylizacja «na Singera» zostaje zderzona z reporterskim oglądem świata, z pozornie współczesnym językiem rozmówców autorki”. *Vide* R. Jochymek, *Pejzaże pamięci Agaty Tuszyńskiej a konwencja reportażu i proza Singera*, „Annales Academiae Paedagogicae Cracoviensis. Studia Historicolitteraria” 2004, nr 4, s. 175.

¹⁴ *Vide* np. I.B. Singer, *Miłość i wygnanie. Wczesne lata – wspomnienia*, przeł. L. Czyżewski, Wrocław 1991, s. 38. Jak przyznawał Singer w jednym z wywiadów: „W swoich książkach wracam do ulicy Krochmalnej 10. Pamiętam każdy jej zakątek i każdego mieszkańca. Mówię sobie, że tak jak inni ludzie kopią w poszukiwaniu złota, które Bóg stworzył miliardy lat temu, tak moją kopalnią złota jest ta ulica”. *Vide* R. Burgin, *Rozmowy z Isaakiem Bashevisem Singerem*, przeł. E. Petrajtis-O'Neill, Gdańsk 1992, s. 13.

mierze przez Żydów i na których podstawie Singer tworzył literacki pejzaż polskich miast¹⁵. O Chełmie, wypromowanym przez autora humorystycznie, jako miasto głupców, o którego powstaniu mędrcy mieli sprzeczne opinie (niektórzy z bohaterów wierzyli np., że przed Chełmem były tylko chaos, mgła i pył¹⁶), Tuszyńska pisze:

W Chełmie, przysłowiowym mieście głupców, nie ma dziś ani jednego Żyda. Przed wojną stanowili połowę ludności miasta. [...] Dziś trudno rozpoznać na tej łące z kilkoma drzewami ślady żydowskich nagrobków. Przy jednym, może jedynym w całości, zapalam świecę¹⁷.

Wyrazistym miastem przedstawianym przez Singera jest Frampol, który staje się osią przecięcia opowiadań wchodzących do tomu *Gimpel Głupek*. W jednej z nowel, kreślącej historię rodziny „małych szewców” z Frampola, założyciel rodu Abba Szuster otworzył w miasteczku zakład szewski. Otoczony powszechnym szacunkiem, przekazał swoim kolejnym synom przepis na chemikalia do moczenia skór. Na koniec opowiadania widzimy najmłodszego z rodu – prawdomównego, pobożnego, najlepszego szewca we Frampolu, nazwanego po protoplaście Abba – na tle nieco idyllicznego pejzażu:

Wieczorami, gdy zachodziło słońce, zmierzch otaczał swym przyćmionym blaskiem cały dom. [...] Wiedział, że w szerokim świecie pełno jest obcych miast i dalekich krajów, że w rzeczywistości Frampol nie był większy od kropki w małym modlitewniku, ale jemu się zdawało, że jego małe miasteczko jest pępkiem świata, a jego dom znajduje się w samym tego pępka centrum. Nachodziły go przy tym często myśli, że gdyby przyszedł Mesjasz, aby zaprowadzić Żydów do Ziemi Izraela, on, Abba, pozostałby we Frampolu w swym własnym domu, na swym wzgórzu¹⁸.

Tym silniej wybrzmiewa kontrastujący z powyższym opis Frampola – a raczej tego, co z niego zostało – w *Pejzażach pamięci*. Po żydowskiej społeczności miasteczka (razem z wyobrażonym domem Abby) pozostaje jedynie piach:

¹⁵ Jedną z cech przykuwających uwagę w twórczości Singera są opisy poszczególnych miast, szczególnie w momentach, gdy na ich tle uwidocznia się emocjonalny stosunek bohaterów do polskiego krajobrazu. Opis Biłgoraja w opowiadaniu o takim tytule ma charakter mityczny; w podobny sposób Asa Heszeli, bohater powieści *Rodzina Muszkatów*, patrzy na Tereszpól; bohaterka tej samej powieści, Hadasa, z pokrewną wrażliwością opisuje Warszawę. Więcej na ten temat – *vide* M. Adamczyk-Garbowska, *op. cit.*, s. 65–69.

¹⁶ *Vide* I.B. Singer, *Głupcy z Chełma i ich dzieje*, przeł. A. Piwowarczyk, „Rocznik Chełmski” 1999, t. 5, s. 399–416.

¹⁷ A. Tuszyńska, *Singer...*, *ed. cit.*, s. 346.

¹⁸ I.B. Singer, *Rodzina małych szewców*, [w:] *idem*, *Gimpel Głupek*, przeł. A.A. Zasadziński, Warszawa 1994, s. 100–101.

Do cmentarza we Frampolu prowadzi ulica Cmentarna. Jest ogrodzony. Zachowało się około czterdziestu nagrobków. Najstarszy z 1857 roku. Trochę rozkradziono, reszta spoczywa w ziemi. „Gleba ziemi tutejszej – informuje Słownik Królestwa Polskiego – składa się z glinki, miejscami popielatki, pomieszanej z piaskami lub też z samego piasku, a w nim napotykanne są z rzadka większych i mniejszych rozmiarów glazy i krzemki. Położenie powierzchni więcej równe”. Frampol i Goraj słynęły z taktwa¹⁹.

Dwustronność dialogu pozwala dostrzec w opowiadaniu Singera – jako jedynej przestrzeni podtrzymującej dom Abby – szansę, przynajmniej wyobrażoną, na to, by przeszłość żydowska została odzyskana. Z drugiej strony perspektywa Tuszyńskiej, która skupia się na zaprezentowaniu rzeczywistej nieobecności – domostw, całych miasteczek, ale także elementów kulturowych i religijnych, synagog i bóżnic – reprezentuje istotną historycznie skalę procesu wykorzeniania „żydowskości” z miejsca, które było *de facto* tej tożsamości domem, także dla Singera. Określenie *alte hajm*, w jidysz ‘stary dom’, oznaczało, szczególnie wśród powojennych żydowskich emigrantów, ojczyznę. Ktoś, to był z *alte hajm*, pochodził z polskiego sztetla²⁰. Zwiedzając poszczególne miejsca, Tuszyńska przerysowuje mapę kraju dzieciństwa modernistycznego twórcy, nanosi ją na pustą dziś ziemię, kreśli między odłamkami kamieni ze zburzonych świątyń żydowskich, mierzy się z tym, co już fizycznie nie istnieje, ale jest nadal wyraźnie obecne. Ten latentny, mówiąc za Hansem Ulrichem Gumbrechtem, charakter *Pejzaży pamięci* – uwydatniony, bo mocno spokrewniony z doświadczeniem przestrzennym²¹ – mógłby wskazywać na podwójną jakość samej relacji z Singerem. Tuszyńska przyznaje w wywiadzie, że pisarza odnajduje w „nieobecności”²², a w *Pejzażach* napisze:

¹⁹ A. Tuszyńska, *Singer...*, ed. cit., s. 345.

²⁰ Wyrażenie *alte hajm* i jego znaczenie zostają przywołane w książce poświęconej Ester Singer Kreitman (siostrze Singerów) autorstwa jej syna Maurice’a Carra. Tłumaczenie na język polski ukazało się w 2021 roku. Vide M. Carr, *Singerowie. Kolejne wygnanie*, przeł. K. Katańska, Lublin 2021, s. 190. Co interesujące, to właśnie fragmenty tej książki (jeszcze wtedy w Polsce nieznaney) Tuszyńska przywołała w ustępach *Pejzaży* poświęconych siostrze Singerów – szczególnie w rozdziale *Widokówka ze Świdra*. Vide A. Tuszyńska, *Singer...*, ed. cit., s. 135–144.

²¹ Odwołuję się tu do kategorii latencji niemieckiego badacza, która wskazuje na ukrytą, nieuświadomioną i niewypowiedzianą traumę (najczęściej powojenną), niebędącą jednak czymś, co istnieje jako „wyparte”, ale przyjmującą rodzaj „nastroju”, złączoną z afektywnym doświadczeniem określonej przestrzeni. Nawet jeśli niewidoczna, latencja jest zawsze obecna i odczuwalna. Vide H.U. Gumbrecht, *Po roku 1945: latencja jako źródło współczesności*, przeł. A. Paszkowska, Warszawa 2015, s. 44–45.

²² D. Mirska, A. Tuszyńska, *op. cit.*, s. 115.

[...] Rzeczywistość, jaką opisywał, była mi równie daleka i niedostępna jak epoka faraonów lub starożytnych Rzymian, a jednak instynktownie bliższa. Jej ślady bardziej **przeczuwałam**, niż znałam dookoła siebie, w resztkach synagog i potrzaskanych symboli²³.

Książka biograficzna Tuszyńskiej staje się tym samym latentnym poszukiwaniem relacji z nieobecnym już autorem, którego doświadczenie jest wciąż żywe. Droga do tego doświadczenia nie prowadzi jednak przez współczesne praktyki danej społeczności, ale przez nadawanie znaczenia topografii, która ma charakter afektywny i rodzi się w tożsamości z drugą osobą. Gdy archiwa i budynki zostały zniszczone, afekt stanowi jedyne dostępne źródło poznania. Jest tym silniejszy, im bardziej Tuszyńska odnajduje na ścieżce ku Singerowi własną historię – o czym nie pisze jeszcze w poświęconej mu książce. Ale to właśnie tam, podczas jednego z doświadczeń w Piaskach, łączy to, co przestrzenne, z tym, co emocjonalne:

W Piaskach, gdy pytam, kto tam mieszkał, słyszę: to było żydowskie miasteczko, a teraz jest polskie. Jest coś w głosie tej kobiety zamiatającej ulicę przed dawnym żydowskim sklepikiem (a i dziś małym sklepem z farbami, do którego trzeba zejść po tych samych kamiennych schodkach), jest coś w jej głosie, co mnie przeraża i sprawia, że patrzę z żalem na puszające się w oknach miasteczka czerwone pelargonie²⁴.

Ten pozbawiony afektacji – która nie jest obca Tuszyńskiej – ton opisu, oparty na dosadnej elipsie, podkreśla tragizm kryjący się w codzienności. Stwierdzenie: „to było żydowskie miasteczko, a teraz jest polskie” staje się bowiem synekdochalną reprezentacją historii, w której wartość poznawcza odnajduje się w tym, co przemilczane i jedynie „przeczute”. Ton głosu kobiety, czerwone pelargonie, zachowane schody, reakcja emocjonalna Tuszyńskiej stanowią sygnały i ślady opowieści zarówno publicznej, jak i prywatnej, którym autorka zaczyna wychodzić naprzeciw²⁵. Singer w całkiem niespodziewany sposób staje się przewodnikiem w rodzaju Beatrycze dla Tuszyńskiej – niby-Dantego, oprowadzanej po życiu pozagrobowym będącym jednocześnie reprezentacją życia doczesnego. Nie ulega bowiem wątpliwości, że Polska – nie tylko ta, którą Singer zostawia, przedwojenna, lecz także

²³ A. Tuszyńska, *Singer...*, ed. cit., s. 9 (podkr. moje – I.S.).

²⁴ *Ibidem*, s. 344.

²⁵ Opisując w *Rodzinnej historii lęku* moment, gdy była w Łęczycy – miasteczku, z którego pochodziła jej rodzina – autorka powróciła do konceptu polskiego, „nie-żydowskiego” miasteczka w słowach: „Nic po was nie zostało. Nawet blizny. Polskie miasteczko z zamkiem królewskim, rynkiem, figurą Matki Boskiej przed magistratem, kilkoma kościołami i klasztorem. Jak inne dziś od tamtego, polskie, nie żydowskie miasteczko”. *Vide* A. Tuszyńska, *Rodzinna historia lęku*, Kraków 2005, s. 183.

ta, do której na emigracji uporczywie decyduje się nie wracać, powojenna – traci zupełnie rolę, jaką odgrywała. Przestaje być domem w wymiarze najbardziej bliskim, Biłgorajem jako szczęśliwą krainą z opisu singerowskich wspomnień dzieciństwa²⁶. Staje się rajem utraconym, miejscem, z którego zostało się wygnanym albo w którym się zginęło. Zostaje przemianowana na Atlantyde wygnańców (jak Drohobycz w opowieściach Andrzeja Chciuka) przez tych, którzy wyjechali, albo na piekło przez tych, którzy zostali.

Przestrzenna wyobraźnia (pejzaż) jako efekt dialogu

Pejzaże pamięci funkcjonują w podwójnym wymiarze: z jednej strony jako przestrzeń rozmowy i dopisania historii Singera, z drugiej, oświetlone późniejszą twórczością Tuszyńskiej, m.in. *Rodzinną historią lęku* (2005), stają się progiem do pisarstwa osobistego. Sądzę, że tę dwutorowość dobrze oddają słowa samego Singera, który w książce *Miłość i wygnanie* pisał, że jego książka stanowi „autobiografię duchową, fikcję literacką zbudowaną na kanwie prawdy albo przyczynki do autobiografii”. Fikcjonalizowanie historii rodzinnej Singera, mieszanie własnego głosu z jego głosem mogłyby wydać się nieodpowiednie dla archiwum biografistki, ale nie są takie, gdy mówimy o archiwum pisarskim. Tuszyńska odsłania proces twórczy, przedstawia sposoby konceptualizowania myśli na temat własnego pochodzenia i pokazuje, że napisane w dwugłosie *Pejzaże pamięci* wyznaczają twórczy horyzont późniejszego pisarstwa autobiograficznego.

W *Rodzinnej historii lęku* autorka skupia się na przodkach, których nie знаła, a którzy wyznaczają jej rodowód – jak babka Dela Przedborska (z domu Goldstein), zmarła podczas wojny po ucieczce z getta, ukrywająca się po aryjskiej stronie wraz z córeczką Haliną, przyszłą matką autorki. Mamę Tuszyńskiej oraz jej kuzyna Mariana Marzyńskiego łączą wspomnienia z warszawskiego getta – chowali się razem w koszu na bieleznię. Traumatyczne przeżycia żyjących bliskich stają się źródłem wiedzy o rodzinnej przeszłości. Szczególnie interesujące są momenty, w których ożywienie nieobecnych dokonuje się wyłącznie dzięki wyobraźni – tej przestrzennej, literackiej, której źródłem, jak sądzą, był wcześniejszy dialog z Singerem.

Kiedy w *Rodzinnej historii lęku* Tuszyńska wyobraża sobie przedwojenne życie córek Przedborskich z Łęcycy – siostr jej dziadka – umieszcza je w konkretnej przestrzeni i rysuje w bliskości bohaterek Singera. Fra-

²⁶ Vide M. Adamczyk-Garbowska, *Biłgoraj, czyli raj... Autobiograficzna twórczość rodzicielstwa Singerów*, [w:] *Biłgoraj, czyli raj. Rodzina Singerów i świat, którego już nie ma*, red. M. Adamczyk-Garbowska, B. Wróblewski, Lublin 2005, s. 141–148.

nia zostaje przedstawiona w historii miłości do Olka – Polaka, któremu towarzyszyła „sława casanovy”; dzięki niemu ona, jej siostra Bronka oraz szwagierka Dela uciekną z getta. Zanim jednak do tego dojdzie, Tuszyńska opisuje Franię (opisowi towarzyszy w książce fotografia) jako młodą studentkę, która za chwilę się zakocha, na tle Warszawy lat 30.:

Teraz, w Warszawie, zamieszkała u brata ojca, zwanego stryjem Jankiem. Był znany pediatrą, z apartamentem i gabinetem zawsze pełnym pacjentów na jednej z najelegantszych ulic miasta, Marszałkowskiej. Zaczynała z pozycji ubogiej krewnej, z nabożeństwem przypatrującej się wystawom sklepów i bywalcom kawiarni, pałacom dawnej magnaterii, rezydencjom królów. W samym centrum miasta, niedaleko głównego dworca i filharmonii, mieszało niewielu Żydów, choć jedna z głównych arterii ciągnących od Wisły do zachodnich rogatek nosiła nazwę Alej Jerozolimskich. Większość Żydów warszawskich osiedliła się w północnej części stolicy. Pejsaci, w chałatach, wykrzykujący w jidysz straganiarze, domokrażcy, handlarze sznurówadeł, grzebieni i cholewek wypełniali egzotycznym tłumem ulice i labirynty oficy. Pozostawali w strojach dawnej wiary, a wierność tradycji dawała im poczucie zakorzenienia i bezpieczeństwa.

Obok, na Nalewki, Leszno, Sienna, wprowadzali się bogatsi Żydzi – przedsiębiorcy, właściciele kamienic i fabryk, finansjera. Połowa handlu i przemysłu w Warszawie znajdowała się w ich rękach. W milionowej stolicy Polski co trzeci mieszkaniec był Żydem. Co drugi prywatny lekarz, co trzeci adwokat i notariusz mieli żydowskich przodków²⁷.

W projekcie przywoływania namacalnej przeszłości słychać echa singerowskich opisów. Tuszyńska uczy się konkretyzować mapę przeszłości jako ramę dla doświadczeń swoich bohaterów za Singerem. Noblista rysuje charakter warszawskich dzielnic w sposób podobny do powyższego w swoich tekstach metaliterackich, w których Warszawa jest wyznaczana nazwami ulic, granicami dzielnic i konkretną atmosferą poszczególnych miejsc:

Warszawscy Żydzi dzielili stolicę na „te” i „tamte” ulice. Zrozumiałe, że z kimkolwiek się rozmawiało, rozmówca zawsze mieszkał na najlepszej, na „tej” ulicy. Ten ogólny podział miasta pokrywał się z grubsza z podziałem na część północną i południową, choć jeśli w Warszawie kursowałyby metro, można by pokonać dystans między „tymi” a „tamtymi” ulicami w kilka minut. [...] Za dobre uważano ulice położone w południowej części żydowskiej Warszawy: Śliską, Pańską, Grzybowską, Twardą, Plac Grzybowski, Gnojną, Krochmalną, Mariańską. [...] „Te” okolice ulubili sobie rabini i cadykowie. [...] Na „tamtych” ulicach można było co prawda dobrze się obłowić, ale tutaj swobodniej się odpoczywało. Złodzieje mieli swoje knajpy, restauracyjki i meliny. Tu mieszały ich kochanki. [...] Do „tamtych” ulic należały: Dzielną, Pa-

²⁷ A. Tuszyńska, *Rodzinna historia...*, ed. cit., s. 323–324.

wia, Gęsia, Miła, Niska, Stawki, plac Muranowski, a już przede wszystkim Nalewki i Franciszkańska²⁸.

W obrębie specyficznej mapy miast polskich, którą rządzą „inne” przestrzenne układy, związane z tożsamościowym określaniem się żydowskiego świata (przedwojennie oddzielonego, jak wskazuje Singer, od świata gojów), rozgrywają się – podobnie jak u Tuszyńskiej – kluczowe historie miłosne. Kiedy w *Rodzinie Muszkatów* Singera główni bohaterowie i kochankowie, Hadasa i Ojzer-Heszł, którzy schodzą się wbrew decyzji rodzin, postanawiają razem uciec, mówią do siebie niewiele. Nie potrafiąc wypowiedzieć swoich uczuć, idą na spacer. To właśnie we wrażeniu mijanych ulic i drogi, którą przebywają, odznaczają się ich jednoczesna bliskość i strach mierzony uliczną kulturą żydowską, która w kontraście do związku bohaterów przypomina o dusznej atmosferze rodzinnej i świecie, przeciwko któremu się buntują:

Kiedy wyszli z kawiarni, nadchodził już wieczór. Przeszli obok Arsenału na rogu Nalewek i Długiej, a dalej poszli Rymarską i przez plac Bankowy. Na placu za Żelazną Bramą paliły się już uliczne latarnie. Od strony Ogrodu Saskiego wiał zimny wiatr. [...] Wokół kramów na placu targowym tłoczyło się mnóstwo ludzi. Hadasa mocno trzymała ramię Ojzera-Heszła, jakby się bała, że może go zgubić. W dalszej części bazaru handlarze krzatali się wokół kramów zapelnionych stertami masła i olbrzymich serów szwajcarskich, wiankami grzybów, korytkami z ostrygami i rybami. [...] Ojzer-Heszł i Hadasa przeszli kawałek Krochmalną i wyszli na Gnojną. Na ulicy dmuchał zimny wiatr. Hadasa zaczęła kasłać²⁹.

„Zbuntowana” miłość przynosząca hańbę żydowskiej tradycji rodzinnej jest centralną osią przytaczanej opowieści o Frani w *Rodzinnej historii lęku* Tuszyńskiej. Wydaje się, że dla Singera opisy afektywnych relacji są silnie spowinowacane z konkretną przestrzenią geograficzną. Co interesujące, dla bohatera powieści autobiograficznej *Miłość i wygnanie* topograficzna wyobraźnia wypływa z głęboko zakorzonego podmiotowego poczucia dezorientacji, które konkretyzuje się w realnym doświadczeniu przestrzennym. Singer opisuje swoje nowojorskie doświadczenie:

Zawróciłem. Ktoś kiedyś mi radził, żebym zawsze nosił z sobą kompas. Jesteś najgorszą ofiarą i bałwanem pod słońcem, lajałem samego siebie. Kompas nic by mi nie pomógł. Jeszcze bardziej by mnie tylko zdezorientował. [...] Cierpiałem na jakiś kompleks dezorientacji³⁰.

²⁸ I.B. Singer, *Każda żydowska ulica w Warszawie była oddzielnym miastem...*, [w:] *idem, Felietony, eseje, wywiady*, przeł. T. Kuberczyk, wst. Ch. Shmeruk, Warszawa 1993, s. 21–24.

²⁹ *Idem, Rodzina Muszkatów*, przeł. J. Borowik, Warszawa 2003, s. 193–194.

³⁰ *Idem, Miłość i wygnanie...*, *ed. cit.*, s. 302.

Dezorientacja staje się konstytutywną cechą tożsamości żydowskiej, wypływającą z ortodoksyjnego charakteru rodziny Singera, w której topografia świata ograniczała się – jak w opowiadaniu o Abbie – do własnego domu i otaczającego go miasteczka. Nic dziwnego, że Tuszyńska – spadkobierczyni tej tożsamości – potrzebuje przewodnika. Co jednak istotne, nie zawsze udana próba przestrzennego dookreślenia siebie w ramach doświadczeń przedwojennego świata nabiera innego wymiaru w rzeczywistości wojennej. Rozróżnienie stron na „tamte” i „te” przyjmuje zupełnie nowy wydźwięk, gdy „tamta strona”, czyli „aryjska”, oznacza życie, a „ta”, po stronie getta, śmierć.

Pejzaż i pamięć w dialogu

Odzworowująca warszawskie, otwockie i łączyckie ulice Tuszyńska kieruje się wyrażonym w literaturze doświadczeniem Singera. Mogłoby się wydawać, że kartograficzna wyobraźnia wyrasta na gruncie modernistycznej tradycji³¹ i że to właśnie kontynuacja realistycznej poetyki może spełnić projekt ocalenia bliskich z niejasnych trajektorii pamięci. Członkowie żydowskiej rodziny osadzeni na nowo w paralelnej, wyznaczanej przez podobne zasady rzeczywistości otrzymują drugie życie. Sposób, w jaki Tuszyńska odziedziczy realistyczną poetykę – poprzez uwypuklenie szczególnie przestrzennych wątków, skupienie na materialnym szczególe – tworzy pomost między artystyczną wyobraźnią (dzieloną pokoleniowo) a rzeczywistością (materialną i doświadczalną). Tuszyńska i Singer jako krzewiciele pamięci oraz wskrzesiciele przeszłych rzeczywistości opierają twórczość na wyobraźni zakorzenionej w szczególe materialnym – elemencie topograficznym bądź rzeczowym. „Mam parawany zdarzeń i faktów, pomiędzy którymi poruszam się siłą wyobraźni” – przyznaje Tuszyńska³². Gra pamięci i wyobraźni nie jest oczywiście niczym nowym w dyskursie krytycznym. Już Marianne Hirsch stwierdziła, że związek między postpamięcią a przeszłością nie jest zapośredniczony przez przypominanie, ale dzięki „zaangażowaniu wyobraźni,

³¹ Byłoby to także zgodne z analizą porównawczą Karoliny Chyły, która zestawia opisy Warszawy u Singera i Stefana Żeromskiego. Vide K. Chyła, *Miasto utrapienia, pejzaż pamięci: Żeromski, Singer i żydowska Warszawa*, „Academic Journal of Modern Philology” 2021, vol. 11, s. 9–19. Chyła także łączy pejzaż singerowski z elementami braku i pamięci: „Warszawa Singerowska to oczywiście utracona kraina, a zarazem kraina paradoksalna, unicestwiona w sferze rzeczywistości i ciągle uderzająco, zmysłowo żywa w sferze literatury, wciąż od początku wskrzeszana mocą pamięci w całym przepychu zarówno swojej szpetoty, jak swego piękna”. *Ibidem*, s. 10.

³² A. Papińska, A. Tuszyńska, *op. cit.*, s. 9.

projekcji i kreacji”³³. To, co wyjątkowe w grze pamięci i wyobraźni współczesnej pisarki, dotyczy momentu, w którym artystycznym źródłem staje się osoba ukonkretniona w rzeczywistości biograficznej. Dlatego też w wypadku Tuszyńskiej i Singera pokoleniowa wyobraźnia nie byłaby jedynie spowinowacona z ponadpokoleniową pamięcią zbiorową czy kulturową³⁴ – to raczej w obrębie pamięci kulturowej intencjonalny wybór konkretnego przewodnika, relacja afektywna, która dookreśla się w dialogu.

*

Przestrzeń dialogu, jaką tworzą *Pejzaże pamięci*, znajduje odbicie zarówno w warstwie tematycznej, jak i formalnej książki – w gęstej siatce cytatów, kryptocytatów i odniesień intertekstualnych. Sposób ich wkomponowania budził wątpliwości natury etycznej³⁵ i był już przedmiotem wcześniejszych analiz. Te intertekstualne ślady wychodzą jednak poza ramy stylistycznej gry, stają się wehikułem wspólnego doświadczenia. Prowadzony przez Agatę Tuszyńską dialog z Singerem nie ma charakteru rywalizacji – jak chciałby Harold Bloom w koncepcji „lęku przed wpływem” – lecz współuczestnictwa, bliższego ujęciu „reminiscencji stylistycznej” Stanisława Balbusa, która pole-

³³ M. Hirsch, *The Generation of Postmemory, Writing and Visual Culture after Holocaust*, New York 2012, s. 5.

³⁴ Uplasowanie twórczości Singera i Tuszyńskiej w perspektywie badań nad pamięcią nie może zmierzać ku wyważaniu już otwartych drzwi. O praktykach pamięciowego odtwarzania rzeczywistości u Tuszyńskiej, idąc za tezami Paula Ricoëura, pisała m.in. J. Zaborska („Uprawiam archeologię pamięci” – rozważania o utworze „Singer. Pejzaże pamięci” Agaty Tuszyńskiej, „Prace Literaturoznawcze” 2016, nr IV, s. 201–212). Wydaje się jednak, że w kontekście omawianych pisarzy perspektywy kanoniczne, począwszy od pamięci zbiorowej (Maurice Halbwachs), do pamięci kulturowej (Jan Assmann), muszą zostać przeformułowane bądź należy je stosować z pewną uważnością. W przypadku Tuszyńskiej i Singera nie chodzi o współdzieloną pamięć zbiorową i stawianie w kontrze do niej pamięci indywidualnej, a raczej o pamięć zapośredniczoną i rekonstruowaną za pomocą literackiego dialogu. Ta „wspólna” pamięć odnosiłaby się konkretnie do omawianych autorów, nie tracąc z pola uwagi charakteru afektywnego. O krytyce assmannowskiej „pamięci kulturowej” z uwagi na przestrzeń postkolonialną, dowartościowując przy tym „oś politycznego afektu”, pisał m.in. Michael Rothberg. *Vide* M. Rothberg, *Między Paryżem a Warszawą. Pamięć wielokierunkowa, etyka i odpowiedzialność historyczna*, przeł. T. Bilczewski, A. Kowalczewski-Pawlik, [w:] *Od pamięci biologicznej do postpamięci*, red. T. Szostak, R. Sendyka, R. Nycz, Warszawa 2013, s. 169–178.

³⁵ Książka Agaty Tuszyńskiej spotkała się z krytyczną recepcją, zwłaszcza w środowisku badaczy literatury żydowskiej. Główne zarzuty dotyczyły braku kompetencji w zakresie języka jidysz, a co za tym idzie – niemożności bezpośredniego odniesienia się do oryginalnej twórczości Singera. Krytykowano również brak odpowiednich przypisów, co rodziło oskarżenia o nieprzejrzystość warsztatu naukowego, a nawet o plagiat. *Cf.* M. Adamczyk-Garbowska, *Polska Isaaca Bashevisa Singera – rozstanie i powrót*, Lublin 1994; Ch. Shmeruk, *Dwie książki o Singercie*, „Teksty Drugie” 1996, nr 4, s. 128–134.

ga na „ukazani[u] własnego punktu widzenia we współbieżnej, lecz wyraźnie cudzej perspektywie, wprowadzeni[u] cudzego współbieżnego punktu widzenia w perspektywę własną”³⁶. Ta reminiscencja nie służy jednak jedynie stylistycznemu nawiązaniu, ale staje się narzędziem pamięci, sposobem na odzyskiwanie i dopisywanie historii – zarówno żydowskiej, jak i osobistej. Książka Tuszyńskiej staje się zatem miejscem przecięcia biografii i wyobraźni, zapisem dzielonej tożsamości, w której „pejzaże” są „już nie tylko Isaaca Bashevisa Singera, już także i moje”³⁷. To właśnie w tej dialogicznej przestrzeni reminiscencji – pejzażu pamięci – Tuszyńska odnajduje sposób na opowiedzenie nie tylko historii Singera, lecz także własnej. W tym sensie pamięć i pejzaż zyskują wspólny cel: odtworzenia przestrzeni, w której można zrozumieć siebie poprzez literaturę innych – „krokami jego książek”, jak czytamy w cytacie otwierającym te rozważania.

BIBLIOGRAFIA

- Adamczyk-Garbowska M., *Polska Isaaca Bashevisa Singera – rozstanie i powrót*, Lublin 1994.
- Balbus S., *Między stylami*, Kraków 1996.
- Bilgoraj, czyli raj. *Rodzina Singerów i świat, którego już nie ma*, red. M. Adamczyk-Garbowska, B. Wróblewski, Lublin 2005.
- Burgin R., *Rozmowy z Isaakiem Bashevisem Singerem*, przeł. E. Petrajtis-O’Neill, Gdańsk 1992.
- Carr M., *Singerowie. Kolejne wygnanie*, przeł. K. Katańska, przekł. przejrziała i popr. K. Makaruk, Lublin 2021.
- Chyła K., *Miasto utrapienia, pejzaż pamięci: Żeromski, Singer i żydowska Warszawa*, „Academic Journal of Modern Philology” 2021, vol. 11, s. 9–19.
- Cole T., *Holocaust Landscapes*, London 2016.
- Frydryczak B., *Krajobraz. Od estetyki „the picturesque” do doświadczenia topograficznego*, Poznań 2013.
- Gumbrecht H.U., *Po roku 1945: latencja jako źródło współczesności*, przeł. A. Paszkowska, Warszawa 2015.
- Hirsch M., *The Generation of Postmemory. Writing and Visual Culture after Holocaust*, New York 2012.
- Jochymek R., *Pejzaże pamięci Agaty Tuszyńskiej a konwencja reportażu i proza Singera*, „Annales Academiae Paedagogicae Cracoviensis. Studia Historicolitteraria” 2004, nr 4, s. 169–182.
- Jochymek R., *Współczesna polska biografia na przykładzie utworów Joanny Siedleckiej, Agaty Tuszyńskiej, Barbary Wachowicz*, Warszawa 2004.

³⁶ S. Balbus, *Między stylami*, Kraków 1996, s. 285.

³⁷ A. Tuszyńska, *Singer...*, ed. cit., s. 9.

- Krytowska M., *Bio(geo)grafia kobieca – przestrzenny wymiar doświadczenia*, „Autobiografia” 2016, nr 2(7), s. 75–91.
- Mirska D., Tuszyńska A., *Tęsknię za żywymi ludźmi*, „Twój Styl” 1994, nr 8, s. 114–115.
- Mitchell W.J.Th., *Landscape and Power*, Chicago 2002.
- Od pamięci biodziedzicznej do postpamięci*, red. T. Szostak, R. Sendyka, R. Nycz, Warszawa 2013.
- Rapson J., *Topographies of Suffering: Buchenwald, Babi Yar, Lidice*, New York 2015.
- Sendyka R., *Poza obozem. Nie-miejsca pamięci – próba rozpoznania*, Warszawa 2021.
- Shmeruk Ch., *Dwie książki o Singerze*, „Teksty Drugie” 1996, nr 4, s. 128–134.
- Shmeruk Ch., *Świat utracony. O twórczości Isaaca Bashevisa Singera*, Lublin 2003.
- Singer I.B., *Felietony, eseje, wywiady*, przeł. T. Kuberczyk, wst. Ch. Shmeruk, Warszawa 1993.
- Singer I.B., *Gimpel Głupek*, przeł. A.A. Zasadziński, Warszawa 1994.
- Singer I.B., *Głupcy z Chelma i ich dzieje*, przeł. A. Piwowarczyk, „Rocznik Chelmski” 1999, t. 5, s. 399–416.
- Singer I.B., *Miłość i wygnanie. Wczesne lata – wspomnienia*, przeł. L. Czyżewski, Wrocław 1991.
- Singer I.B., *Rodzina Muszkatów*, przeł. J. Borowik, Warszawa 2003.
- Szczepan A., *Krajobrazy postpamięci*, „Teksty Drugie” 2014, nr 1.
- Tuszyńska A., *Długie życie gorszycielki. Losy i świat Ireny Krzywickiej*, Warszawa 1999.
- Tuszyńska A., *Mój Singer*, „Odra” 2004, nr 4, s. 70–72.
- Tuszyńska A., *Rodzinną historią lęku*, Kraków 2005.
- Tuszyńska A., *Singer. Pejzaże pamięci*, wyd. 2, Gdańsk 1996.
- Tuszyńska A., *Singer. Pejzaże pamięci*, wyd. 2 zmien., Kraków 2010.
- Zaborowska J., „Uprawiam archeologię pamięci” – rozważania o utworze „Singer. Pejzaże pamięci” Agaty Tuszyńskiej, „Prace Literaturoznawcze” 2016, nr IV, s. 201–212.

Izabela Sobczak – doktor (Wydział Filologii Polskiej i Klasycznej UAM), literaturoznawczyni. Stopień doktora uzyskała w kwietniu 2025 roku na podstawie pracy *Domena dialogu. Intertekstualność, podmiotowość i modernizm we współczesnej prozie kobiet (Filipiak – Kuryluk – Tuszyńska)*. Polską literaturę współczesną (kobieca) czytana w relacji do modernizmu bada obecnie jako kierowniczka grantu NCN Preludium. Interesuje się teorią i praktyką przekładu literackiego. Publikowała m.in. w „Przekładańcu”, „Porównaniach”, „Wiek XIX”, „Forum Poetyki”. ORCID: 0000-0001-7167-5767. Adres e-mail: <izasob@amu.edu.pl>.

Izabela Sobczak – PhD, Faculty of Polish and Classical Philology at Adam Mickiewicz University in Poznań (AMU), literary scholar. She obtained her doctoral degree in April 2025 based on the dissertation *The Domain of Dialogue: Intertextuality, Subjectivity, and Modernism in Contemporary Women’s Prose (Filipiak – Kuryluk – Tuszyńska)*. She is currently researching contemporary Polish women’s literature in relation to modernism as the principal investigator of a National Science Centre (NCN) Preludium grant. Her academic interests include the theory and practice of literary translation. She has published, among others, in “Przekładaniec”, “Porównania”, “Wiek XIX”, and “Forum Poetyki”. ORCID: 0000-0001-7167-5767. E-mail address: <izasob@amu.edu.pl>.

Sycylijski krajobraz pamięci w filmie *Salvatore Giuliano* (1961, reż. Francesco Rosi)¹

ABSTRACT. Ewa Baszak-Glebow, *Sycylijski krajobraz pamięci w filmie „Salvatore Giuliano”* (1961, reż. Francesco Rosi) [The Sicilian Landscape of Memory in the film *Salvatore Giuliano* (1961, dir. Francesco Rosi)]. „Przestrzenie Teorii” 43. Poznań 2025, Adam Mickiewicz University Press, pp. 169–191. ISSN 1644-6763. <https://doi.org/10.14746/pt.2025.43.9>.

Salvatore Giuliano (dir. Francesco Rosi, 1962) tells the story of symbolic locations for the Sicilians – the Portella della Ginestra pass and the surrounding area of Montelepre in the Palermo province. These areas were the scene of conflicts between the state and the mafia, and between the peasants and the authorities. On 1st May 1947, several thousand peasants and workers gathered there during a rally organised by left-wing political parties to celebrate an electoral success and continue the campaign for agrarian reforms. The gathering was shot at by a group of armed assailants. Sicilians blame the mafia and landowners for this event. The director uses authentic landscapes of Sicily, emphasising the documentary style of the film. The landscape of Sicily in the film is also a symbol of isolation – both geographical and political. Separated from the rest of Italy, Sicily in the film appears to be a place where state law has no full power, and local conflicts unfold against the backdrop of mountainous wastelands. The article analyses the sites of memory, drawing on Pierre Nora’s theory, that make up the filmic landscape, highlighting the real issues of 1940s Sicily. The scenes shot in the mountainous regions and the Sicilian town of Montelepre evoke a sense of reportage, enhancing the credibility of the narrative and bringing the viewer closer to these historically significant events for the Sicilians.

KEYWORDS: landscape, Sicily, Portella della Ginestra, sites of memory, Montelepre, story of Sicily, *Salvatore Giuliano*

W 1961 roku Francesco Rosi – twórca kina zaangażowanego społeczeństwa – przybywa na Sycylię, żeby zekranizować historię bandyty Salvatore Giuliana. Film unika klasycznej narracji biograficznej, zamiast tego konstruuje mozaikową, quasidokumentalną opowieść, w której pejzaż staje się nośnikiem pamięci, odgrywa rolę świadka losu mieszkańców oraz stanowi obraz kontemplacji. Pejzaż w filmie Francesca Rosiego *Salvatore Giuliano* nie pełni jedynie funkcji tła, lecz staje się integralnym elementem narracji, wpływającym na odbiór wydarzeń i budującym ich znaczenie. Sycylijski

¹ Artykuł powstał w wyniku realizacji projektu badawczego o numerze 024/08/X/HS2/00174, finansowanego ze środków Narodowego Centrum Nauki w ramach konkursu Miniatura-8. Autorka artykułu zebrała materiały podczas pobytu na Uniwersytecie w Palermo oraz m.in. w Montelepre, gdzie urodził się Salvatore Giuliano.

krajobraz jest poniekąd sceną pamięci, „opowiada” lokalną historię mieszkańców, okazuje się niemyim świadkiem krwawych intryg politycznych, do których doszło w latach 1943–1950² w Montelepre – małej miejscowości niedaleko Palermo. Surowość i nieprzystępność sycylijskich krajobrazów wzmacniają fatalistyczną wymowę filmu oraz podkreślają, że przemoc i zawirowania polityczne są wpisane w historię tego miejsca. Tereny te były sceną konfliktów między państwem a mafią oraz między chłopami a władzą państwową, co wyjaśnię w dalszej części artykułu.

Francesco Rosi wykorzystuje autentyczne krajobrazy Sycylii. Podkreśla to dokumentalny styl filmu. Z reporterską precyzją opowiada przede wszystkim historię miejsc – miejsc pamięci³ dla Sycylijczyków⁴. Mowa m.in. o wydarzeniu na Portella della Ginestra (Przełęcz Janowca)⁵, gdzie 1 maja 1947 roku zgromadziło się kilka tysięcy chłopów i robotników na wiecu zorganizowanym przez lewicowe partie polityczne, aby świętować sukces wyborczy i kontynuować kampanię na rzecz reform agrarnych. Zgromadzenie zostało ostrzelane przez grupę uzbrojonych napastników⁶. Surowość górskiego pej-

² Na Sycylii po zakończeniu II wojny światowej działały silne ruchy chłopskie, które domagały się reform agrarnych i polepszenia warunków życia. *Vide* więcej o historii Sycylii w czasie działań bandy Giuliana w: *Separatismo e Movimento Indipendentista (terza parte)*, [w:] M.A. Crociata, *Sicilia nella storia La Sicilia e i Siciliani dalla dominazione saracena alla fine della lotta separatista (827–1950)*, t. 3, Palermo 2011, s. 79–90.

³ W artykule używam pojęć „miejsce” i „przestrzeń” w rozumieniu Yi-Fu Tuana. Przestrzeń jest bardziej abstrakcyjna i najczęściej nakłada się na znaczenie miejsca. Tuan pisze, że na początku jest przestrzeń, która w miarę poznawania i nadawania jej wartości może stać się miejscem. Tożsamość danemu miejscu nadają zdarzenia, ludzie, konteksty kulturowe: „Bezpieczeństwo i stabilność miejsca zwraca naszą uwagę na otwartość, wielkość i grozę przestrzeni i na odwrót. Co więcej, kojarząc przestrzeń z ruchem, odczuwamy miejsce jako pauzę: każde zatrzymanie w ruchu umożliwia przekształcenie sytuacji (położenia) w miejsce”. *Vide* więcej w: Y-F. Tuan, *Przestrzeń i miejsce*, przeł. A. Morawińska, Warszawa 1987, s. 16.

⁴ Pamięć rozumiem za: J.K. Lenartowicz, *Słownik psychologii architektury*, Kraków 2005, s. 74, jako „utrwaloną przeszłość, trwałość przeszłości. Zespół czynności, dzięki którym osobnik może zdobywać doświadczenie. Zdolność do odtwarzania sobie lub do rozpoznawania tego, co minione, a co było niegdyś przedmiotem spostrzegania, przeżywania lub działania”. Ponadto jest tyle pamięci, ile grup społecznych; jak pisze Pierre Nora, „pamięć zakorzeniona jest w konkretnie, w przestrzeni, w geście, w obrazie i przedmiocie. Pamięć jest absolutem, historia zna tylko to, co względne”, dlatego miejsca pamięci to przede wszystkim miejsca wspomnień, pamięć zawsze wyczulona jest na to, jak się ją przekazuje, „w jaki sposób ukrywa, cenzuruje lub pokazuje”. Dlatego na gruncie filmoznawczym ważna jest forma reprezentacji pamięci, jaką celowo stosuje reżyser. *Vide* więcej o związkach między pamięcią a historią w: P. Nora, *Między pamięcią a historią*, przeł. P. Kłoczowski, Gdańsk 2022, s. 95–126. Solidne opracowanie sieci powiązań między historią a pamięcią można odnaleźć w: S. Dec-Pustelnik, *Historia a pamięć. Pojednanie polsko-niemieckie w dyskursie medialnym*, Wrocław 2019.

⁵ Wł. ‘Przełęcz na Wzgórzu Janowca’. Co interesujące, kwiat janowca w symbolice chrześcijańskiej oznacza grzech ludzki, cierpienie Chrystusa.

⁶ G. Sciortino Giuliano, *Vita d’inferno, cause ed effetti*, Palermo 2010, s. 119–122.

zazu odzwierciedla brutalność działań Salvatore Giuliana i ukazuje Sycylię jako miejsce, gdzie prawa natury i człowieka są równie nieprzejdane. Sławomir Kaprański podkreśla, że pomiędzy pamięcią a przestrzenią zachodzą bardzo ważne relacje. Przestrzeń zawiera zakumulowane doświadczenie historyczne, pełni funkcję „reprezentacji zapamiętanej przeszłości”⁷. Ponadto Kaprański przytacza teorie socjologa Maurice’a Halbwachsa z lat 20. i 30. ubiegłego wieku. Uważał on, że pamięć jest zdeterminowana nie przez przeszłość, lecz przez terażniejszość:

Pamiętamy to, co jest istotne z punktu widzenia terażniejszej sytuacji grup, do których przynależymy [...]. Pamięć w ujęciu Halbwachsa jest przeszłością terażniejszości, taką wizją dawnych wydarzeń, która pozwala zrozumieć, usprawiedliwić czy uprawomocnić to, co jest teraz⁸.

Ta koncepcja wydaje się trafna w kontekście historii Sycylińczyków opowiedzianej w filmie *Rosiego*. Obraz został nakręcony w latach 60., czyli niecałą dekadę po okrutnych wydarzeniach, które zhańbiły historię wyspiarzy. Słusznie zauważa Ilona Copik, że „filmy jako określone wizje przeszłości uczestniczą w konstruowaniu społecznego i symbolicznego krajobrazu pamięci. Film, który jako nośnik pamięci zbiorowej nie tylko przekazuje wiedzę o przeszłości, ale ją współkreuje, sam staje się «aktorem» pamięci”⁹. Zdarzenia, do których doszło w okolicach Palermo, były wciąż „żywe” w pamięci mieszkańców podczas kręcenia filmu. Niektórzy z nich brali udział w odtwarzaniu sceny masakry na Przełęczy Janowca, o czym szerzej w dalszej części artykułu.

Krajobraz jako nośnik pamięci działań Salvatore Giuliana

Tezy Williama Mitchella na temat krajobrazu brzmią: „krajobraz jest medium obecnym we wszystkich kulturach”¹⁰; „Nie jest istotne tylko to, o czym jest krajobraz albo co oznacza, lecz należy zastanowić się: «co robi, w jaki sposób operuje jako praktyka kulturowa?»”¹¹. Mają one ogromne zna-

⁷ S. Kaprański, *Pamięć, przestrzeń, tożsamość. Próba refleksji teoretycznej*, [w:] *Pamięć, przestrzeń, tożsamość*, red. S. Kaprański, Warszawa 2010, s. 11.

⁸ *Ibidem*, s. 13.

⁹ M. Pakier, M. Saryusz-Wolska, *Media pamięci*, [w:] *Modi memorandi. Leksykon kultury pamięci*, red. M. Saryusz-Wolska, R. Traba, współpr. J. Kalicka, Warszawa 2014, s. 214, [cyt. za:] I. Copik, *Topografie i krajobrazy: filmowy Śląsk*, Katowice 2017, s. 275.

¹⁰ W.J.T. Mitchell, *Imperial Landscape*, [w:] *Landscape and Power*, red. W.J.T. Mitchell, Chicago 2005, s. 5.

¹¹ *Ibidem*, s. 1.

czenie w trakcie analizy pejzażu filmowego. W jaki sposób pejzaż „znaczy” w filmie Francesca Rosiego? Żeby odpowiedzieć na to pytanie, należy przybliżyć czytelnikowi fenomen historii Salvatore Giuliana, „króla Montelepre”¹². Tereny, na których przebywał, stały się poniekąd jego terytorium¹³. Dlaczego Francesco Rosi zdecydował się kręcić w autentycznych miejscach, w których Giuliano działał wraz ze swoją bandą? Pejzaż filmowy często stanowi reprezentację tożsamości narodowej i kulturowej. W *Salvatore Giuliano* pejzaż sycylijski odzwierciedla nie tylko fizyczną rzeczywistość, lecz także tożsamość i kulturę regionu. Sycylia jest przedstawiana jako miejsce odrębne kulturowo – pod względem zarówno geografii, jak i społecznych struktur władzy (chodzi tu zwłaszcza o wpływ mafii sycylijskiej – *cosa nostra*). Przestrzeń filmowa kształtuje postrzeganie miejsca i ludzi. W przypadku filmu Rosiego krajobraz staje się kluczowym elementem w budowaniu narracji o Sycylijczykach – ich zmaganiach, poczuciu izolacji oraz specyficznej relacji z władzą.

Martin Lefebvre podkreśla, że pejzaż nie jest neutralnym odwzorowaniem rzeczywistości, ale konstruktem kulturowym, który kształtuje pamięć, przynależność i identyfikację widza. Może to być przestrzeń, która przypomina o określonych wydarzeniach historycznych czy utraconych miejscach lub reprezentuje ideologiczne i emocjonalne więzi z danym krajobrazem. *Salvatore Giuliano* doskonale ilustruje proces, który Lefebvre określa jako transformację przestrzeni filmowej w krajobraz. W klasycznym modelu kina narracyjnego miejsce akcji pełni przede wszystkim funkcję tła, podporządkowanego logice fabularnej i służącego osadzeniu wydarzeń „gdzieś”, bez nadawania mu szczególnej wagi. Jednak w określonych realizacjach – za sprawą zarówno świadomej koncepcji twórców, jak i specyficznej strategii odbiorczej widzów – przestrzeń zyskuje status podmiotowy, wychodzi poza rolę neutralnej scenografii i staje się aktywnym komponentem znaczeniowym dzieła filmowego¹⁴.

¹² Montelepre, miejscowość w prowincji Palermo na Sycylii. Scena ze zwłokami Giuliana była natomiast kręcona w Castelvetro, w prowincji Trapani.

¹³ Pojęcie terytorium różni się od przestrzeni tym, że jest związane z władaniem grupowym. Jak pisze Bohdan Jałowicki: „Terytorium jest terenem, na którym jest sprawowana jurysdykcja jakiejś władzy”. Celowo zatem używam pojęcia „terytorium Giuliana”, gdyż z relacji świadków można stwierdzić, że był to obszar, nad którym sprawował on władzę. Więcej o rodzajach przestrzeni – *vide* B. Jałowicki, *Spoleczne wytwarzanie przestrzeni*, Warszawa 1988, s. 19.

¹⁴ Martin Lefebvre pisze o pejzażu jako przestrzeni akcji (ang. *setting*), który stanowi jedynie tło jej oraz przestrzeni widzenia (ang. *landscape*), gdzie pejzaż zaczyna odgrywać bardziej autonomiczną rolę, przyciągając uwagę widza. Przystaje być jedynie tłem, a staje się przedmiotem kontemplacji. *Vide* M. Lefebvre, *Between setting and landscape*, [w:] *Landscape and Film*, red. M. Lefebvre, New York 2006, s. 21–29; *idem*, *On landscape in narrative*

Wracając do wydarzeń, które nacechowały dane miejsca w prowincji Palermo, należy nakreślić postać sycylijskiego chłopca Salvatore Giuliana. W latach 40. wypowiedział on wojnę bogaczom wyzyskującym najbiedniejsze warstwy sycylijskiej ludności. Po przypadkowym zabójstwie policjanta w 1943 roku w wieku 23 lat rozpoczął w ukryciu działania partyzanckie. Zyskał popularność i sławę człowieka walczącego o narodowe prawa ludu sycylijskiego. Rozdawał część skradzionych pieniędzy i żywności biednym z okolicznych wiosek, czym zyskał sobie popularność wśród ludności sycylijskiej. Po całej wyspie rozeszły się pogłoski o jego oddziale partyzanckim. Opanowanie przez Giuliana sztuki walki partyzanckiej pozwoliło mu zdobyć tytuł „króla Montelepre”. Uwielbiany przez dziennikarzy, a także wysoko postawionych polityków i mafiosów, Giuliano szybko stał się ucieleśnieniem popularnego mitu bandyty oporu wobec opresyjnej władzy.

Po zakończeniu II wojny światowej na Sycylii działały silne ruchy chłopskie, które domagały się reform agrarnych i polepszenia warunków życia. Giuliano dołączył do ruchu separatystycznego i prowadził działania partyzanckie dla E.V.I.S – Ochotniczej Armii na rzecz Niepodległości Sycylii¹⁵. W 1946 roku Sycylia została autonomicznym regionem, a Giuliano stał się niewygodny dla mafii¹⁶. W tym momencie rozpoczynają się krwawe lata dla mieszkańców Montelepre. Wydarzeniem, które na stałe zapisało się na kartach historii wyspy, jest masakra na Przełęczy Janowca, znana w całej Włoszech jako Portella della Ginestra. Od 1 maja 1894 roku co roku w Święto Pracy mieszkańcy okolicznych wiosek: San Giuseppe Jato, San Cipirello, Piana degli Albanesi, Camporeale i Roccamena przybywali do tego miejsca udekorowanymi wozami, na których znajdowało się jedzenie typowe dla sycylijskich pikników: wino, owoce, chleb i słodycze. 1 maja 1947 roku zjawili się tam kilka tysięcy osób. Tym razem uczestników pikniku było więcej, gdyż w tym właśnie roku po raz pierwszy chadecja przegrała wybory, a zwycięstwo świętowali komuniści i socjaliści. Na przełęczy zjawili się sekretarze miejscowych organizacji włoskiej partii socjalistycznej. Podczas przemówień polityków ktoś zaczął nagle strzelać do bezbronnego tłumu z dwóch szczytów: Pizzuta i Kumeta¹⁷. Rozpoczęła się krwawa rzeź, a nieuzbrojeni robotnicy, kobiety, dzieci oraz osoby starsze w popłochu zaczęły uciekać (jest to najważniejsza scena w filmie Rosiego).

Cinema, „Canadian Journal of Film Studies / Revue Canadienne d'Études Cinématographiques” 2011, nr 20, https://www.academia.edu/824667/On_Landscape_in_Narrative_Cinema (dostęp: 5.02.2025).

¹⁵ G. Lauri Lucente, *The Narrative of Realism and Myth in Francesco Rosi's Salvatore Giuliano and Michael Cimino's The Sicilian*, „Journal of Anglo-Italian Studies” 2013, nr 12, s. 213.

¹⁶ T. Miczka, *W Cinecittà i okolicach*, Warszawa 1993, s. 111.

¹⁷ G. Manica, *Portella della ginestra*, „Nuova Antologia” 2008, nr 2247, s. 326–329.

Masakra na Portella della Ginestra wstrząsnęła całymi Włochami. Kto odpowiada za to tragiczne wydarzenie? Sprawa do dziś pozostaje niewyjaśniona¹⁸. Historyk Christopher Duccan pisze, że to Salvatore Giuliano otworzył ogień z broni maszynowej, działając na rozkaz lokalnych prawicowych członków mafii¹⁹. Francesco Rosi nie daje nam odpowiedzi na to pytanie. Ta masakra często jest jednak uważana za pierwszy przypadek *omerta' di stato*²⁰ po II wojnie światowej, w którym wszyscy kluczowi gracze albo popełnili samobójstwo, albo zostali zamordowani²¹.

Krajobrazy pamięci

Na początku filmu *Salvatore Giuliano* na ekranie pojawiają się słowa:

Ten film został nakręcony na Sycylii – w Montelepre, gdzie urodził się Salvatore Giuliano, w domach, na ulicach i w górach, gdzie przez siedem lat sprawował władzę. W Castelvetro, w domu, gdzie spędził ostatnie miesiące swojego życia, oraz na dziedzińcu, gdzie pewnego ranka odnaleziono jego martwe ciało²².

Opis miejsc, w których Giuliano „panował” przez siedem lat, buduje aurę niemal mitycznej postaci – kogoś, kto miał władzę nad sycylijskim krajobrazem i ludźmi. Napisy otwierające sugerują, że Rosi zamierzał zrekonstruować wydarzenia z Montelepre i okolic z lat 1943–1950 oraz zrealizować sceny w miejscach, gdzie sycylijski Robin Hood podejmował działania mające na celu uzyskanie przez wyspę niezależności od włoskiego rządu. Chiara Racalbutto słusznie zauważa, że decyzja, by nakręcić film w miasteczkach sycylijskich niedaleko Palermo, w których kilka lat wcześniej rozegrały się prawdziwe wydarzenia z udziałem bohaterów, oraz potrzeba natychmiastowego poinformowania o tym widzów oznaczają „wyraźną wolę przedstawienia faktów w sposób werystyczny, bez sztucz-

¹⁸ *Ibidem*, s. 326–345. O życiu Salvatore Giuliana pisze szeroko jego siostrzeniec G. Sciortino Giuliano, z którym miałam przyjemność rozmawiać. Giuseppe prowadzi hotel Castello di Giuliano w Montelepre, a turystów oprowadza po starym mieszkaniu Giuliana, przekształconym w małe muzeum. *Vide* G. Sciortino Giuliano, *Vita d'inferno, cause ed effetti*, Palermo 2010.

¹⁹ Ch. Duggan, *Historia Włoch*, przeł. J. Urban, Wrocław 2009, s. 201.

²⁰ Wł. ‘powszechna zgoda na milczenie’. *Vide* M. Pantaleone, *Omertà di Stato: Da Salvatore Giuliano a Totò Riina (Italian Edition)*, Neapol 1993; M. Webster, *Mafia. Historia Cosa Nostry*, przeł. W. Łygaś, Warszawa 2010.

²¹ M. Pantaleone, *op. cit.* s. 33, [cyt. za:] G. Lauri-Lucente, *op. cit.*, s. 213.

²² Wszystkie tłumaczenia z włoskiego w niniejszym artykule pochodzą od jego autorki.

ności i moralizatorskich pomówień”²³. Ponadto Francesco Rosi obsadził w filmie mieszkańców Montelepre i okolic, a nie profesjonalnych aktorów. Tłumaczył Sycylijczykom, żeby się nie przebierali, nie próbowali grać ani udawać kogoś, kim nie są. Istotne było dla niego, żeby poruszali się, jedli i spacerowali uliczkami sycylijskich wsi tak, jak to robią na co dzień. Gdy nie wszyscy zastosowali się do jego wskazówek, rozzłoszczony przemawiał do naturszczyków:

Jak myślicie, dlaczego przyjechałbym aż do Sagany, żeby nakręcić tę scenę? Po to, żeby odtworzyć ją taką, jaka była naprawdę. Jeśli chciałbym wprowadzić element fantazji, mógłbym ją nakręcić gdziekolwiek, na przykład niedaleko Rzymu, i kosztowałyby mnie to mniej! Zatrudniłbym aktorów i ubrałbym ich według moich wyobrażeń. Musicie zrozumieć, że chcę was widzieć takimi, jakimi jesteście naprawdę, nie próbujcie grać...²⁴

Punktem odniesienia dla wielu reżyserów włoskiej kinematografii lat 60. wciąż był neorealizm. Z dorobku tego nurtu korzystał również Francesco Rosi. Nie tylko zatrudniał tzw. naturszczyków, którzy byli świadomie wykorzystywani jako środek artystyczny, podkreślający realizm i autentyczność obrazu. Jak zauważa Racalbutto, Rosi podjął lekcję neorealizmu, a nawet ją wzbogacił, niemalże „szpiegując przez «dziurkę od klucza» nie tylko oślepione słońcem i nędzą twarze mieszkańców Montelepre, ale również niejasne mechanizmy społeczno-polityczne regulujące złożony aparat państwowy”²⁵. Jak wspomina sam Rosi, *Salvatore Giuliano* jest owocem lekcji wyniesionej z filmu *Ziemia drży* (*La terra trema*) Luchina Viscontiego²⁶.

Jak zostało już wspomniane, film nie jest, wbrew temu, na co mógłby wskazywać tytuł, tylko historią życia bandyty Salvatore Giuliana. Świadczy o tym chociażby alternatywny tytuł, który Rosi chciał mu nadać: *Sicilia '43-'60*. Reżyser przyznaje, że zależało mu na stworzeniu kroniki problemu społecznego, który pojawił się w tych latach, i dlatego tytuł *Sicilia '43-'60* bardziej mu odpowiadał²⁷. Rosi wciąż powtarzał, że postać Salvatore Giuliana wcale nie jest ważna. Co prawda na początku pracy nad filmem myślał nawet o zatrudnieniu do tej roli Marlona Brando ze względu na pewne

²³ Ch. Racalbutto, *Le pallottole mietevano l'erba. Portella della Ginestra fra Salvatore Giuliano e Segreti di Stato*, [w:] *La Sicilia tra schermo e storia*, red. S. Gesu, Catania 2008.

²⁴ S. Gesu, *Banditi, briganti*, [w:] *La Sicilia tra schermo e storia...*, ed. cit., s. 95.

²⁵ Ch. Racalbutto, *op. cit.*, s. 173.

²⁶ M. Ciment, *Dossier Rosi*, red. L. Codelli, Milano 2008, s. 81, [cyt. za:] A. Pane, *Paesaggi urbani e rurali nel cinema di Francesco Rosi*, [w:] *Delli Aspetti de Paesi vecchi e nuovi Media per l'Immagine del paessaggio*, red. A. Berrino, A. Buccaro, Neapol 2016, s. 713.

²⁷ *Salvatore Giuliano. Un film di Francesco Rosi*, red. T. Kezich, Roma 1961, s. 15.

fizyczne podobieństwo do bohatera, lecz potem całkowicie zmienił zdanie. „Będę go widywał bardzo rzadko – mówił. – Raz martwego na dziedzińcu, raz u prawnika De Maria i w kostnicy Castelvetro. Będzie występował jeszcze w paru scenach, ale prawie zawsze w dalekich planach”²⁸. Rosi przedstawił historię Sycylii, stylizując kadry na kronikę i opowiadając zdarzenia w sposób niechronologiczny. Ta fragmentaryczna struktura narracji być może daje szansę uchwycenia radykalnej niezrozumiałości traumatycznego doświadczenia Sycylijszyków²⁹. Tadeusz Miczka trafnie opisuje dziennikarską dociekliwość reżysera:

Rosi był twórcą poetyki fabularyzowanego reportażu interwencyjnego. Pracę nad każdym filmem rozpoczynał od długotrwałej i drobiazgowej analizy dokumentacji na miejscu akcji. Wysiłek ten nie został nigdy zmarnowany. Każdy jego następny obraz ekranowy był prawdziwym wydarzeniem politycznym i kulturalnym³⁰.

Już rozpoczynając pracę nad filmem, Rosi napotkał pewne trudności. Kiedy ogłoszono casting, nikt się nie zgłosił. Mieszkańcy Montelepre obawiali się, że we Włoszech będzie podtrzymywany negatywny obraz miasta związany z masakrą na Portella della Ginestra. Reżyser zorganizował spotkanie z mieszkańcami i burmistrzem, aby zapewnić ich, że film będzie się trzymał wyłącznie faktów i miał charakter rzetelnej relacji dziennikarskiej. Wówczas nastawienie mieszkańców Montelepre zmieniło się i wielu z nich zostało zatrudnionych jako statyści lub aktorzy drugoplanowi³¹. To, że mieszkańcy czuli, iż ich powinnością jest strzec prawdy historycznej o miejscu zamieszkania i pamięci o ofiarach masakry oraz rzetelnego przedstawienia historii Salvatore Giuliana, potwierdza teorię Tuana o miejscu jako przestrzeni kształtowania tożsamości jednostkowej i zbiorowej³². Sycylijszczy

²⁸ Ostatecznie Rosi wybrał mężczyznę z Palermo – dwudziestosześcioletniego kierowcę z reputacją zdobywcy kobiet. Mężczyzna nazywał się Pietro Cammarata. *Vide ibidem*, s. 18.

²⁹ O odtwarzaniu traumatycznych wydarzeń w filmie poprzez fragmentaryczność narracji pisze szczegółowo w kontekście rzezi nankińskiej Krzysztof Loska (*Przymus powtarzania i trauma historyczna – filmowe obrazy rzezi nankińskiej*, „Kwartalnik Filmowy” 2017, nr 97–98, s. 169–180).

³⁰ T. Miczka, *op. cit.*, s. 111.

³¹ L. Mirone, *Quando Rosi reclutò gli attori nel feudo del re di Montelepre*, <https://ricerca.repubblica.it/repubblica/archivio/repubblica/2005/01/11/quando-rosi-recluto-gli-attori-nel-feudo.html> (dostęp: 10.02.2024).

³² Yi-Fu Tuan pisze o sposobie, w jaki różne miejsca kształtują naszą tożsamość i relacje społeczne. Podkreśla, że miejsce jest nie tylko fizyczną lokalizacją, lecz także nośnikiem emocji, wartości, tradycji i kulturowych odniesień, które wpływają na poczucie tożsamości zarówno na poziomie jednostkowym, jak i zbiorowym. Autor używa pojęcia topofilii, które obejmuje wszelkie powiązania pomiędzy ludzkimi uczuciami a materialnym środowiskiem.

nie chcieli, żeby Montelepre było kojarzone z hańbą z 1 maja 1947 roku. Ich zachowanie może świadczyć o traumie historycznej, która wpływa na pamięć zbiorową i tożsamość regionu. Poprzez taką postawę mieszkańcy ujawnili ponadto swoją nieufność do Innego, w tym przypadku do reżysera włoskiego, a nie wyspiarskiego³³.

W filmie Rosiego ważne są procesy pamięci, rekonstruowanie doświadczeń i to, o czym obszernie pisał w kontekście przestrzeni Zbigniew Benedyktynowicz: „w tego rodzaju filmach dochodzą do głosu wielkie pytania, na które nie ma odpowiedzi”³⁴. Pojęcie „krajobrazu” – sięgając do jego znaczenia etymologicznego – implikuje podwójny sens: nacechowanego estetycznie i semantycznie „obrazu” oraz „kraju”, czyli zarówno geograficznego i politycznego obszaru, jak i rodzimej krainy związanej z określoną tożsamością narodową, symbolicznym imaginariem i praktykami kulturowymi³⁵. „Krajobraz nie jest po prostu światem, który postrzegamy; jest konstrukcją, kompozycją tego świata. Krajobraz jest sposobem postrzegania świata”³⁶ – stwierdza Denis Cosgrove. Według Simona Schamy krajobraz pamięci sytuuje się na pograniczu badań nad kulturowym uwikłaniem ludzi i obserwacji natury, definiuje mieszkańców, tworzy ich historię, a tym samym konstruuje tożsamość miejsca. Jak twierdzi Cosgrove, krajobraz pamięci zachowuje ślady przeszłości, a zarazem przypomina o aktualnych obyczajach w danym środowisku³⁷. Dla niniejszego wywodu ważne jest również pojęcie miejsca pamięci (*fr. lieux de memoire*). Może to być miejsce topograficzne, pomnik, miejsce symboliczne oraz, jak pisze Pierre Nora, konkretne, choć najlepiej byłoby tłumaczyć ten termin jako „miejsce wspomnień”³⁸. Jak pisze Sylwia Dec-Pustelnik, nawiązując do teorii Nory, miejsca pamięci to „zarówno miejsca geograficzne i architektoniczne, jak też realne i mityczne postaci,

Vide Y.-F. Tuan, *Topofilia i środowisko*, przeł. J. Dworniczak, [w:] *Krajobrazy. Antologia tekstów*, red. B. Frydryczak, D. Angutek, Poznań 2014, s. 297–318; *idem, Przestrzeń i miejsce*, przeł. A. Morawińska, Warszawa 1987.

³³ Również w filmie wybrzmiewa nieufność wyspiarzy do narodu włoskiego, co Rosi świetnie wychwytuje, ale nie ocenia zachowań postaci przedstawionych w filmie.

³⁴ Z. Benedyktynowicz, *Przestrzeń pamięci*, [w:] *Film i kontekst*, red. J. Szumigraj, Wrocław 1988, s. 153.

³⁵ K. Koprowska, *Krajobrazy pamięci. O poezji Henryka Grynberga*, [w:] „Teksty Drugie” 2016, nr 4, s. 282.

³⁶ D. Cosgrove, *Landscape and the European Sense of Sight – Eying Nature*, [w:] *Handbook of Cultural Geography*, red. K. Anderson, M. Domosh, S. Pile, N. Thrift, London 2003, [cyt. za:] B. Frydryczak, *Krajobraz. Od estetyki „the picturesque” do doświadczenia topograficznego*, Poznań 2013, s. 47.

³⁷ S. Schama, *Landscape and memory*, New York 1996.

³⁸ P. Nora, *Między pamięcią a historią: Les lieux de memoire*, przeł. M. Borowski, M. Sugiery, „Didaskalia” 2011, nr 10, s. 20–27.

wydarzenia, hasła [...]. Miejsca pamięci to elementy obecne w pamięci zbiorowej, które fundują tożsamość grupy”³⁹.

Pamięć lokalna jest składową tożsamości regionalnej. Miejsca pamięci czy szerzej: krajobrazy pamięci ogniskują się na historii lokalnej, dając szansę na ponowne zrozumienie historii. Słusznie różnice pojęciowe pomiędzy krajobrazem pamięci a miejscami pamięci analizuje Ilona Copik:

Kategoria „krajobrazu pamięci” opiera się na idei eksponowania bardziej skomplikowanych aniżeli w przypadku „miejsca pamięci” relacji na linii: pamięć–przestrzeń–tożsamość, uwzględniających całą dynamikę współczesnych miejsc ustanawianych przez złożone sieci relacji, wzajemnych oddziaływań i sprzecznych interesów, pozwalających włączyć w refleksję o miejscu nie tylko elementy oficjalne, ale także wszystko to, co dotychczas z jakichś powodów pozostawało nienazwane czy wyparte ze świadomości zbiorowej⁴⁰.

Dlatego filmy jako określone wizje przeszłości uczestniczą w społecznym, kulturowym i symbolicznym krajobrazie pamięci.

Przytoczone teorie krajobrazu dają możliwość rekonstrukcji wizji pamięci lokalnej w filmach. Ponadto pejzaż filmowy, jak pisał Mitchell, pełni funkcję nie tylko narracyjną, lecz także emocjonalną, kształtuje nastrój, emocjonalne stany i duchowe przeżycia⁴¹.

Miejsca pamięci w filmie

W filmie *Salvatore Giuliano* głos z offu opowiada historię Sycylii, a przed oczami widza rozpościerają się pejzaż sycylijski i najważniejsze miejsca upamiętniające historię Montelepre – miejsca urodzenia Giuliana, Castelvetro – przestrzeni jego schadzek i śmierci, a także góry Cammarata – jego niezdobytej twierdzy. To stąd obserwował nadchodzących wrogów, robił wypad, by rabować rządowe konwoje przewożące pieniądze lub żywność, oraz zatrzymywał pociągi. Sycylia wylania się w swoim surowym i autentycznym pięknie, bez żadnego akcentu – ani idealizującego, ani oczerniającego. Jak powiada Andrea Pane, „jest to weryzm doprowadzony do skrajnej esencjonalności: reżyser intensywnie doświadcza miejsc, w których rozgrywa się prawdziwa akcja, aby przełożyć je na podobną do prawdziwej fikcję obrazu filmowego”⁴².

³⁹ S. Dec-Pustelnik, *Historia a pamięć. Pojednanie polsko-niemieckie w dyskursie niemieckim*, Wrocław 2019, s. 27.

⁴⁰ I. Copik, *op. cit.*, s. 27.

⁴¹ Więcej na ten temat w: *Landscape and Power*, red. W.J.T. Mitchell, Chicago 1994.

⁴² A. Pane, *op. cit.*, s. 713.



Il. 1. Góry Cammarata – miejsce kryjówek Giuliana, widok z góry na konwój policyjny⁴³

Źródło: kadr z filmu *Salvatore Giuliano*.

Pierwszy kadr w filmie prezentuje ogólne ujęcie podwórza na dziedzińcu w Castelvetrano w prowincji Trapani w 1950 roku, na którym znaleziono zwłoki Giuliana. Ukazuje surowość miejsca, podkreśla opustoszenie oraz okrutną rzeczywistość śmierci. Choć Giuliano był legendarnym bandytą i lud sycylijski go uwielbiał, jego ciało spoczywa samotnie w nieprzyjaznym otoczeniu. Emiliano Morreale trafnie opisuje tę scenę: ma to być przede wszystkim obraz wstrząsający, który wraz z rozwojem akcji w filmie wywiera coraz silniejszy wpływ na widza⁴⁴.

Mieszkańcy Montelepre obserwują zdarzenie z góry, ze zniszczonego kamiennego budynku, bez żadnych emocji, zmęczeni wydarzeniami ostatnich lat. Rosi nie pokazuje śmierci bohatera jako aktu heroicznego. Jest to moment kluczowy, ponieważ już od początku reżyser podkreśla rolę filmu jako „aktora pamięci” – kamera nie tyle relacjonuje śmierć bandyty, co rekonstruuje ją w określonej narracji, sugeruje niejasności i manipulacje wokół jego losu.

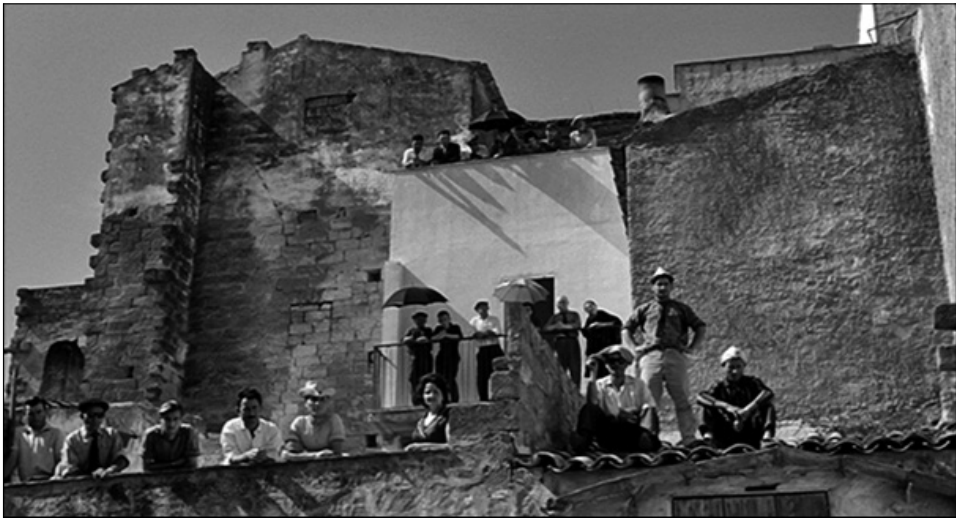
⁴³ Wszystkie kadry pochodzą z filmu *Salvatore Giuliano* (reż. F. Rosi, 1961), wypożyczonego w Biblioteca di Architettura na Uniwersytecie w Palermo. Rosi Francesco, *Salvatore Giuliano un film di Francesco Rosi soggetto e sceneggiatura di Francesco Rosi... [et al.]*, direttore della fotografia Gianni Di Venanzo musiche di Piero Piccioni Campi Bisenzio Dolmen home video dopo il 2000.

⁴⁴ E. Morreale, *La mafia immaginaria. Settant'anni di Cosa Nostra al cinema (1949–2019)*, Roma 2020, s. 115.



Il. 2. Zwłoki Salvatore Giuliana na dziedzińcu w Castelvetrano

Źródło: kadr z filmu *Salvatore Giuliano*.



Il. 3. Mieszkańcy obserwują dochodzenie w sprawie Giuliana na dziedzińcu kamienicy w Castelvetrano

Źródło: kadr z filmu *Salvatore Giuliano*.

Cała ludność gminy Piana degli Albanesi zdecydowała się wziąć udział w rekonstrukcji masakry w Portella della Ginestra, aby wyrazić swoje oburzenie i w ten sposób złożyć zeznania. Wśród statystów było wielu ocalałych

z prawdziwej masakry. Emocje były tak wielkie, że ludzie biegali autentycznie przestraszeni, a kamera została niemal zgnieciona przez tłum⁴⁵. Pejzaż filmowy staje się czymś w rodzaju „świadka milczącego”, przestrzenią, która zachowuje pamięć o wydarzeniach na jej terenie.



Il. 4. i 5. *Portella della Ginestra* – chwila przed masakrą i po niej

Źródło: kadr z filmu *Salvatore Giuliano*.

⁴⁵ M. Pia Fusco, *In realtà fu la Sicilia a raccontare il bandito*, <https://ricerca.repubblica.it/repubblica/archivio/repubblica/1999/08/09/in-realta-fu-la-sicilia-raccontare-il.html> (dostęp: 15.02.2025).

Sceny kręcone w Portella della Ginestra nadają krajobrazowi funkcję świadka wydarzeń historycznych. To właśnie tutaj oddziały Giuliana (być może) na zlecenie potężniejszych politycznych graczy otworzyły ogień do robotników i chłopów celebrujących Święto Pracy. Krajobraz staje się niemym świadkiem masakry, który zachowuje w sobie ślady przemocy. Francesco Rosi nie daje nam odpowiedzi na pytanie, kto strzelał i zabił niewinnych: banda Giuliana, mafia czy zwolennicy chadecji. A może wszyscy oni działali wspólnie? Niewątpliwie zdarzenie to do dziś pozostaje wspomnieniem traumatycznym dla Sycylijczyków. W tej scenie Rosi wykorzystuje rozległe, otwarte pola, aby pokazać wielką skalę tragedii. Pejzaż jest tu zarówno piękny, jak i przerażający – wzgórza kontrastują z przemocą, która się na nich rozgrywa. Otwarte przestrzenie pozwalają na ukazanie chaosu i paniki tłumowi, a równocześnie podkreślają bezbronność ofiar.

Krajobraz pełni ponadto funkcję ilustracji wewnętrznego stanu bohaterów, co widać na surowych i pustych terenach górskich, gdzie Giuliano walczy o przetrwanie. Co interesujące, częściej widzimy „ślady po Giuliano”: ścieżki, którymi kroczył, czy cień, który pozostawił w wąskich uliczkach Montelepre. Rejestrujemy jego spojrzenie z góry na zbliżających się karabinierów, lecz nie widzimy samego Giuliana.



Il. 6. Giuliano i inni separatyści krążą po ulicach opustoszałego i cichego Montelepre

Źródło: kadr z filmu *Salvatore Giuliano*.

W kolejnej scenie jeden z separatystów, ustawiony tyłem do kamery, „rozmawia” z rozpościerającym się przed nim górskim krajobrazem regionu. Mówi:

Sycylio, obudź się! Za długo trwał ten haniebnny sen, w tym smutnym śnie straciłaś wszystko, nawet honor. Przeto grajcie głośno trąby! Przestańcie spać, bo to jak umrzeć. Róże różowe i białe róże Sycylii staną się czerwone przez naszą czerwoną krew. Nasze dzieci i dzieci naszych dzieci będą żyły wolne na wolnej ziemi i będą mogły unieść czoło ku niebu i uśmiechać się do swojej przyszłości.

Ten monolog wyraża wołanie regionu o przebudzenie. Jest to apel o zerwanie ze zhańbioną przeszłością. Sycylia w tym fragmencie staje się miejscem pamięci, które przechowuje zbiorowe doświadczenie Sycylińczyków. Krew – symbol walki i poświęcenia mieszkańców – ma umożliwić lepsze życie „dzieciom naszych dzieci, które będą żyły wolne”. Sycylia jako miejsce pamięci podlega procesowi reinterpretacji, który daje nadzieję na wyzwolenie od tragedii przeszłości. Krajobraz odgrywa w tej scenie rolę miejsca pamięci, które nie tylko przypomina o przeszłości, lecz także staje się nośnikiem zmagania o przyszłość, o przebudzenie. Sycylia w tym sensie jest miejscem, które zatrzymało się w czasie, gdyż jej historia nie została należycie przepracowana i wciąż domaga się odpowiedzi na pytania o przeszłość i przyszłość.

Film ukazuje przestrzenie związane z traumą i wyparciem tych okrutnych wydarzeń przez Sycylińczyków. Nawiązując do wcześniej wspomnianej teorii Yi-Fu Tuana, można stwierdzić, że konkretne miejsce nadaje przestrzeni tożsamość. Sycylińczyk, który wchodzi na teren oznaczony traumami, odczuwa silne emocje, tak jakby był genetycznie zespolony ze swoją ziemią. Wartość miejsca Portelli della Ginestra jest obecnie przypominana poprzez napisy na kamieniach upamiętniające pamięć o ofiarach z 1 maja 1947 roku.

Każdy kadr – od wąskich uliczek Castelvetro po surowe góry – jest nacechowany historycznym znaczeniem, co wzmacnia polityczny i społeczny przekaz filmu. W wielu scenach Rosi pokazuje sycylijskie wioski i ubogich mieszkańców, którzy muszą żyć w cieniu mafii i politycznych intryg. Te sceny często są rozgrywane na tle opustoszałych pól, wyschniętej ziemi i skalistych wzgórz, co potęguje wrażenie, że mieszkańcy ciągle zmagają się z trudnymi warunkami. Pejzaż symbolizuje wyzwania zarówno ekonomiczne, jak i społeczne, z jakimi mierzy się sycylijska ludność. Dopracowane są również detale: bohaterowie obserwują swój mały sycylijski świat z balkonów, które również stanowią miejsca pamięci. Człowiek jest niemalże wpisany w krajobraz architektoniczny.

Jednym z najbardziej charakterystycznych elementów filmu są sceny w górzystych regionach Sycylii, gdzie Giuliano i jego banda ukrywają się przed policją. W tych momentach Rosi pokazuje surowy, skalisty krajobraz, który podkreśla izolację bohaterów. Wysokie, nagie wzgórza, wąskie przełęcze i bezkresne widoki w tle symbolizują oddzielenie Giuliana od społeczeństwa oraz jego desperacką walkę o przetrwanie. W jednej ze scen policja

organizuje obławę na jego ludzi, co odbywa się na tych trudnych, niemal niedostępnych terenach. Tożsamość miejsca również może wyrządzić krzywdę człowiekowi, jak w przypadku bohatera schwytanego przez karabinierów w celu przesłuchania. Mężczyzna pyta: „Ile razy jeszcze muszę płacić za to, że jestem z Montelepre?”. Tożsamość miejsca wyrządziła bohaterowi zło, co w tej scenie zostało pokazane bardzo obrazowo.



Il. 7. Wąskie uliczki z balkonami

Źródło: kadr z filmu *Salvatore Giuliano*.



Il. 8. Kryjówka Giuliana i jego bandy

Źródło: kadr z filmu *Salvatore Giuliano*.

Pejzaż sycylijski staje się metaforą surowości, brutalności i izolacji społecznej. Krajobrazy: pustkowia, góry, a nawet ulice miasteczek podkreślają poczucie wyobcowania i napięcia między społeczeństwem a władzą. Wieś i góry są miejscami działania ukrytej, bezwzględnej siły. We wsi po kryjomu działa mafia, a w górach kryje się banda Giuliana. Natomiast Palermo, stolica regionu, jest przestrzenią politycznych intryg, manipulacji, fałszywych narracji oraz siedzibą *cosa nostra*.



Il. 9. Palermo, rok 1943 – w stolicy regionu organizowane są większe demonstracje polityczne

Źródło: kadr z filmu *Salvatore Giuliano*.

Podsumowanie

W filmie Francesca Rosiego historia Giuliana nie zajmuje najważniejszego miejsca, a on sam jako postać występuje tylko trzy razy. Ważnym aspektem, na który zwraca uwagę reżyser, są miejsca tworzące tę historię. Sycylię definiuje jej przeszłość – bunt, przemoc i zdrada są wpisane w krajobraz i tożsamość mieszkańców. Sławomir Kaprański podkreśla konstrukcyjny wymiar krajobrazu – jest on dla niego obszarem skoncentrowanych praktyk kulturowych, obejmujących ekspresje mnogich tożsamości i spornych pamięci, ścierających się sił i walki o władzę⁴⁶. W filmie Rosiego pejzaże Sycylii są świadkami zarówno działań Giuliana, jak i politycznych machinacji oraz aktów przemocy.

⁴⁶ S. Kaprański, *op. cit.*, s. 26.

Sceny poddane analizie w tym artykule potwierdzają tezę, że film *Salvatore Giuliano* nie tyle przekazuje wiedzę o przeszłości, ile ją współtworzy, narzuca pewne sposoby opowiadania i interpretowania historii, a jednocześnie ukazuje, jak krajobraz Sycylii staje się przestrzenią pamięci, miejscem ścierania się różnych narracji o tożsamości i przeszłości regionu. W *Salvatore Giuliano* krajobraz „znaczy” w sposób wielowymiarowy – jako archiwum pamięci, przestrzeń traumy i świadectwo sił politycznych kształtujących historię. Neorealistyczny styl (autentyczność przestrzeni, nieprofesjonalni aktorzy) wzmacnia dokumentalny charakter przekazu.

W *Salvatore Giuliano* pejzaż funkcjonuje jako forma pamięci zbiorowej oraz świadek traumy. Przeszłość nie jest tu rekonstruowana w sposób linearny, ale poprzez skrawki wspomnień, śledztwa i fragmentaryczne obrazy. Sprawa rzezi w Portella della Ginestra na ponad dekadę ucichła, a mieszkańcy regionu nie chcieli wracać do tego tematu i rozdrapywać niezabliźnionych ran. Przybycie włoskiego reżysera na wyspę spowodowało jednak powrót mieszkańców do sycylijskich miejsc pamięci.

Film location filmu *Salvatore Giuliano*, a zarazem miejsca pamięci w Montelepre obecnie:



Il. 10. Droga przy cmentarzu w Montelepre, gdzie spoczywa Salvatore Giuliano, i znak zakazu używania klaksonów w tym miejscu



Il. 11. Film location – cmentarz w Montelepre



Il. 12. Grób Salvatore Giuliana



Il. 13. Wąskie uliczki i mieszkania z balkonami, na których bohaterowie dyskutowali na temat bieżącej sytuacji społeczno-politycznej na Sycylii



Il. 14. Góry Cammarata obecnie (2024) – miejsce kryjówek Giuliana

Źródło il. 10–14: prywatna galeria autorki z 2024 roku.

Podziękowania

Dziękuję p. Gaetano Pisciotcie – kustoszowi Biblioteki Uniwersyteckiej w Palermo – za wielogodzinne rozmowy na temat historii Sycylii oraz za wszystkie wskazówki dotyczące działań Salvatore Giuliana. Dziękuję również prof. Giacomo Taglianiemu za nieocenioną pomoc podczas kwerendy naukowej w Palermo.

Ringraziamento

Ringrazio per l'aiuto nella scrittura dell'articolo, in particolare il sig. Gaetano Pisciotta, Custode della Biblioteca Universitaria di Architettura di Palermo, per le lunghe conversazioni sulla storia della Sicilia e per tutti i consigli riguardanti le azioni di Salvatore Giuliano. Grazie al Professore Giacomo Tagliani per la sua preziosa assistenza durante la ricerca scientifica a Palermo.

BIBLIOGRAFIA

- Benedyktynowicz Z., *Przestrzenie pamięci*, [w:] *Film i kontekst*, red. J. Szumigraj, Wrocław 1988.
- Ciment M., *Dossier Rosi*, red. L. Codelli, Milano 2008.
- Copik I., *Topografie i krajobrazy: filmowy Śląsk*, Katowice 2017.
- Cosgrove D., *Landscape and the European Sense of Sight – Eying Nature*, [w:] *Handbook of Cultural Geography*, red. K. Anderson, M. Domosh, S. Pile, N. Thrift, London 2003.
- Crociata M.A., *Sicilia nella storia La Sicilia e i Siciliani dalla dominazione saracena alla fine della lotta separatista (827–1950)*, t. 3, Palermo 2011.
- Dec-Pustelnik S., *Historia a pamięć. Pojednanie polsko-niemieckie w dyskursie medialnym*, Wrocław 2019.
- Duggan Ch., *Historia Włoch*, przeł. J. Urban, Wrocław 2009.
- Frydryczak B., *Krajobraz. Od estetyki „the picturesque” do doświadczenia topograficznego*, Poznań 2013.
- Gesu S., *Banditi, briganti*, [w:] *La Sicilia tra schermo e storia*, red. S. Gesu, Catania 2008.
- Jalowiecki B., *Spoleczne wytwarzanie przestrzeni*, Warszawa 1988.
- Kapralski S., *Pamięć, przestrzeń, tożsamość. Próba refleksji teoretycznej*, [w:] *Pamięć, przestrzeń, tożsamość*, red. S. Kapralski, Warszawa 2010.
- Koprowska K., *Krajobrazy pamięci. O poezji Henryka Grynberga*, „Teksty Drugie” 2016, nr 4.
- Landscape and Power*, red. W.J.T. Mitchell, Chicago 1994.
- Lauri Lucente G., *The Narrative of Realism and Myth in Francesco Rosi’s Salvatore Giuliano and Michael Cimino’s The Sicilian*, „Journal of Anglo-Italian Studies” 2013, nr 12.
- Lefebvre M., *Between setting and landscape*, [w:] *Landscape and Film*, red. M. Lefebvre, New York 2006.
- Lefebvre M., *On landscape in narrative Cinema*, „Canadian Journal of Film Studies / Revue Canadienne d’Études Cinématographiques” 2011, nr 20, https://www.academia.edu/824667/On_Landscape_in_Narrative_Cinema (dostęp: 5.02.2025).
- Lenartowicz J.K., *Słownik psychologii architektury*, Kraków 2005.
- Loska K., *Przymus powtarzania i trauma historyczna – filmowe obrazy rzezi nankińskiej*, „Kwartalnik Filmowy” 2017.
- Manica G., *Portella della ginestra*, „Nuova Antologia” 2008, nr 2247.
- Miczka T., *W Cinecittà i okolicach*, Warszawa 1993.
- Mirone L., *Quando Rosi reclutò gli attori nel feudo del re di Montelepre*, <https://ricerca.repubblica.it/repubblica/archivio/repubblica/2005/01/11/quando-rosi-recluto-gli-attori-nel-feudo.html> (dostęp: 10.02.2024).
- Mitchell W.J.T., *Imperial Landscape*, [w:] *Landscape and Power*, red. W.J.T. Mitchell, Chicago 2005.
- Morreale E., *La mafia immaginaria. Settant’anni di Cosa Nostra al cinema (1949–2019)*, Roma 2020.
- Nora P., *Między pamięcią a historią*, przeł. P. Kłoczowski, Gdańsk 2022.

- Nora P., *Między pamięcią a historią: Les lieux de memoire*, przeł. M. Borowski, M. Sugięra, „Didaskalia” 2011, nr 10.
- Pakier M., Saryusz-Wolska M., *Media pamięci*, [w:] *Modi memorandi. Leksykon kultury pamięci*, red. M. Saryusz-Wolska, R. Traba, współpr. J. Kalicka, Warszawa 2014.
- Pane A., *Paesaggi urbani e rurali nel cinema di Francesco Rosi*, [w:] *Delli Aspetti de Paesi vecchi e nuovi Media per l'Immagine del paesaggio*, red. A. Berrino, A. Bucaro, Neapol 2016.
- Pantaleone M., *Omertà di Stato: Da Salvatore Giuliano a Totò Riina (Italian Edition)*, Neapol 1993.
- Pia Fusco M., *In realtà fu la Sicilia a raccontare il bandito*, <https://ricerca.repubblica.it/repubblica/archivio/repubblica/1999/08/09/in-realta-fu-la-sicilia-raccontare-il.html> (dostęp: 15.02.2025).
- Racalbuto Ch., *Le pallottole mietevano l'erba. Portella della Ginestra fra Salvatore Giuliano e Segreti di Stato*, [w:] *La Sicilia tra schermo e storia*, red. S. Gesu, Catania 2008.
- Salvatore Giuliano. Un film di Francesco Rosi*, red. T. Kezich, Roma 1961.
- Schama S., *Landscape and memory*, New York 1996.
- Sciortino G.G., *Vita d'inferno, cause ed effetti*, Palermo 2010.
- Tuan Y.-F., *Przestrzeń i miejsce*, przeł. A. Morawińska, Warszawa 1987.
- Tuan Y.-F., *Topofilia i środowisko*, przeł. J. Dworniczak, [w:] *Krajobrazy. Antologia tekstów*, red. B. Frydryczak, D. Angutek, Poznań 2014.
- Webster M., *Mafia. Historia Cosa Nostry*, przeł. W. Łygaś, Warszawa 2010.

Ewa Baszak-Glebow – adiunkt, doktor (Uniwersytet Wrocławski). Zajmuje się badaniami dotyczącymi tożsamości regionalnej w kinie i literaturze włoskiej. W Instytucie Dziennikarstwa i Komunikacji Społecznej prowadzi zajęcia z wystąpień publicznych oraz z historii i teorii kina, a także pełni funkcję zastępcy dyrektora ds. dydaktycznych. Ostatnio wydała monografię *Kinematografia i literatura sardyńska a tożsamość regionalna. Od Grazii Deleddy do Salvatore Mereu* (Wrocław 2022). Obecnie pracuje nad zagadnieniem wizerunku mafii w kinie włoskim. ORCID: 0000-0003-3812-1281. Adres e-mail: <ewa.baszak@uwr.edu.pl>.

Ewa Baszak-Glebow – Assistant Professor, University of Wrocław, specializes in research on regional identity in Italian cinema and literature. At the Institute of Journalism and Social Communication, she teaches public speaking, as well as the history and theory of cinema, and serves as the Deputy Director for Teaching Affairs. Recently, she published a monograph *Kinematografia i literatura sardyńska a tożsamość regionalna. Od Grazii Deleddy do Salvatore Mereu* (Wrocław 2022). As part of a National Science Centre grant, she is currently working on the image of the mafia in Italian cinema. ORCID: 0000-0003-3812-1281. E-mail address: <ewa.baszak@uwr.edu.pl>.

Kosmobraz jako narracja. Przypadek *space docs* koncernu BBC

ABSTRACT. Magdalena Kempna-Pieniążek, *Kosmobraz jako narracja. Przypadek space docs koncernu BBC* [Spacescape as a narrative. The case of the BBC's space docs]. „Przestrzenie Teorii” 43. Poznań 2025, Adam Mickiewicz University Press, pp. 193–211. ISSN 1644-6763. <https://doi.org/10.14746/pt.2025.43.10>.

The article deals with the variability and dynamics of spacescapes understood as narratives encoded in cosmic views. Starting from the definition formulated by Alice Gorman, the author analyses three BBC series devoted to the exploration of the Solar System: *The Planets* (1999), *Wonders of the Solar System* (2010) and *The Planets* (2019), proving that spacescapes appear in all of them, but their roles differ. In *The Planets* from 1999, we encounter a narrative of technological sublimity; in *Wonders of the Solar System* – an Arcadian tale; and in the 2019 series – a narrative of terraforming other worlds. In the first part of the article, the author discusses selected issues of practices of space-making and studying cosmic landscapes. Then, using the example of three series produced by the BBC, she shows the dominant narratives embedded in the cosmogenic images present in contemporary high-budget *space docs*. Importantly, the narratives of technological sublimity, terraforming and Arcadianism are not mutually exclusive, but are closely related. In their evolution, they seem to follow the direction set by Gorman's definition: while *The Planets* from 1999 primarily emphasise the 'terrestrial' elements of the vertical landscape, *Wonders of the Solar System* emphasise orbital shots in the style of *The Blue Marble*, and *The Planets* from 2019 show us places that have so far only been visited by unmanned space probes.

KEYWORDS: space documentaries, spacescape, BBC documentary series, cultural landscape, practices of space-making

Popularnonaukowe książki Briana Coxa i Andrew Cohena, które już od ponad dekady towarzyszą premierom kolejnych seriali realizowanych przez koncern BBC, pełne są opisów Ziemi oglądanej z kosmosu. Szczegółowo omawia się w nich fotografie takie jak *Earthrise – Wschód Ziemi* (1968); przywołuje się także relacje astronautów i kosmonautów z misji, w których uczestniczyli¹. W ostatniej części *Ukrytych sił Natury* autorzy zestawiają ze sobą wypowiedzi Carla Sagana i Jurija Gagarina:

Nasza planeta to tylko samotna plamka w bezmiarze otaczających ją kosmicznych ciemności. Ta jej znikomość w obliczu bezkresnej przestrzeni nie pozostawia żadnej nadziei, że nadejdzie skądś pomoc, by obronić nas przed nami samymi.

Carl Sagan

¹ Vide B. Cox, A. Cohen, *Człowiek i Wszechświat*, przeł. Ł. Lamża, Kraków 2024, s. 34.

Co za piękno. Widziałem chmury i ich lekkie cienie na odległej drogowej Ziemi... Woda wyglądała jak ciemne, lekko połyskujące kropki... Gdy patrzyłem w stronę horyzontu, widziałem gwałtowne, kontrastujące przejście między jasną powierzchnią a absolutnie czarnym niebem. Rozkoszowałem się bogatą paletą kolorów Ziemi. Otacza ją jasnyniebieska aureola, która stopniowo ciemnieje, przechodzi w turkus, granat, fiolet, a w końcu całkowitą czerń.

Jurij Gagarin²

Oba cytaty, ukierunkowując uwagę na widok Ziemi oglądanej z kosmosu, ukazują krajobrazy, w których zakodowano opowieści o pięknie, ale zarazem i kruchości życia na trzeciej planecie od Słońca. Nie są to bynajmniej wypowiedzi odosobnione. Astrokultura chętnie wykorzystuje narracyjny potencjał kosmicznych pejzaży. Sięga przy tym po możliwości oferowane przez najróżniejsze media: poczynając od literatury, przez fotografię, kino i inne media audiowizualne, a kończąc na internetowych memach. Chciałabym przyrzeć się niektórym z tych narracji. W tym celu odniosę się do zrealizowanych przez koncern BBC w ciągu 20 lat trzech serii filmów: od *Planet* z 1999 roku, przez *Cuda Układu Słonecznego* z 2010 roku, po *Planety*³ nakręcone w roku 2019. Wybór takich realizacji jest reprezentatywny na tle stosunkowo już licznej grupy *space documentaries*⁴, czyli filmów o eksploracji przestrzeni kosmicznej, zrealizowanych przez koncern będący aktualnie jednym z głównych producentów⁵ treści tego typu, a co za tym idzie – podmiotów kształtujących konwencje wspomnianego gatunku. Na potrzeby niniejszej analizy wybieram seriale, których wspólnym tematem jest eksploracja Układu Słonecznego. Zrealizowane w ciągu 20 lat opowieści o poznawaniu planet (i ich księżyców) krążących wokół Słońca pozwolą

² Oba cytaty podaje za: *idem, Ukryte siły Natury*, przeł. R. Kosarzycki, Kraków 2024, s. 240–241.

³ Chociaż dwa z omawianych tutaj seriali noszą taki sam tytuł, to nie są dostępne żadne źródła potwierdzające, iż twórcy drugiego z nich planowali zrealizować remake lub sequel pierwszego.

⁴ Cf. np. seriale *Human Universe* (2014), *Forces of Nature* (2016), *Wszechświat* (2022) czy *Solar System* (2024; w momencie powstawania tego artykułu niedostępny w Polsce).

⁵ *Space documentaries* są produkowane przez wiele – głównie amerykańskich i brytyjskich – stacji telewizyjnych i koncernów medialnych (np. Discovery+, PBS, National Geographic); powstają także z inicjatywy NASA lub w ścisłej współpracy z tą agencją oraz bywają efektami koprodukcji różnych podmiotów, coraz częściej udostępnianymi na platformach streamingowych (np. Amazon Prime). Ograniczone ramy niniejszego artykułu nie pozwalają na szczegółowe omówienie rozwoju tego gatunku, warto jednak wspomnieć, że jego swoistym „tekstem założycielskim”, ustanawiającym główne konwencje, był emitowany przez stację PBS w 1980 roku serial *Cosmos: A Personal Voyage*. O ile w ostatnich dekadach XX wieku realizacje tego typu powstawały sporadycznie, o tyle współcześnie obserwujemy rozkwit gatunku, o czym świadczą m.in. omawiane w tym artykule realizacje BBC.

dostrzec zmienność i dynamikę kosmobrazów rozumianych jako narracje zakodowane w kosmicznych widokach.

Narracyjny charakter kosmobrazu wynika już z definicji tego pojęcia sformułowanej przez Alice Gorman:

Miejsca związane z eksploracją kosmosu tworzą trójpoziomowy, wertykalnie zorientowany pejzaż, począwszy od zaprojektowanych na Ziemi kosmicznych krajobrazów (obiekty startowe, stacje śledzenia lotów itd.), przez [...] krajobrazy ziemskiej orbity i powierzchni ciał niebieskich (satelity, części rakiet, lądowniki, szczątki), aż po tereny rozciągające się poza Układem Słonecznym, gdzie dotarły jak dotąd tylko sondy Voyager, czyli przestrzeń bogatą w skojarzenia, choć pozbawioną znamion ludzkiej kultury materialnej⁶.

Potencjał tak rozumianego kosmobrazu w zakresie konstruowania opowieści wynika z tego, że jest on szczególnie, bo odnoszącym się do przestrzeni kosmicznej typem krajobrazu kulturowego, który Beata Frydryczak definiuje jako konstrukt „nadbudowany nad tym, co społeczne, uwarunkowany przez to, co estetyczne, i stworzony z tego, co przyrodnicze”⁷. Badaczka zauważa, że w odróżnieniu od krajobrazu estetycznego, rozumianego jako idea, krajobraz kulturowy ma charakter procesualny⁸, ściśle związany z ludzką działalnością. To samo dotyczy kosmobrazów, opisywanych przez Gorman w sposób przywodzący na myśl podróż kosmiczną przebiegającą w trzech etapach: od startu z Ziemi, przez ziemską orbitę, po rubieżę Układu Słonecznego i głęboki kosmos.

Stwierdzenie, że każdy kosmobraz to odrębna i unikatowa narracja, byłoby nadużyciem, jako że niektóre wzorce nieustannie się powtarzają. W dalszym ciągu ekspansywna jest narracja nowego pogranicza, zgodnie z którą przestrzeń kosmiczna funkcjonuje, a często nawet wygląda w filmach i na fotografiach niczym pozaziemski ekwiwalent tzw. Dzikiego Zachodu. Mimo to z pewnością możemy mówić o pewnej zmienności w obrębie opowieści wpiśnianych w kosmiczne pejzaże, co doskonale ilustrują trzy zrealizowane przez koncern BBC seriale popularnonaukowe o eksploracji Układu Słonecznego. W niniejszym artykule zamierzam wykazać, że w nich wszystkich występują kosmobrazy, ich role są jednak różne. W brytyjskich *space docs* nie pojawiają się charakterystyczne dla amerykańskiej popkultury opowieści o nowym kosmicznym pograniczu, dostrzegalne między innymi w wysokobudżetowych serialach fabularnych, takich jak *The Expanse* (2015–2022) i *For All*

⁶ A. Gorman, *The cultural landscape of interplanetary space*, „Journal of Social Archaeology” 2005, t. 5, nr 1, s. 88.

⁷ B. Frydryczak, *Krajobraz. Od estetyki „the picturesque” do doświadczenia topograficznego*, Poznań 2013, s. 52.

⁸ *Ibidem*, s. 54.

Mankind (2019–). W *Planetach* z 1999 roku spotykamy się za to z narracją wzniosłości technologicznej, w *Cudach Układu Słonecznego* – z opowieścią, którą na potrzeby tego artykułu nazwałam arkadyjską, a w *Planetach* z roku 2019 – z narracją o terraformowaniu innych światów. Ponieważ wszystkie te opowieści sytują się w szerszym kontekście astrokulturowych praktyk polegających na nadawaniu sensów przestrzeni kosmicznej, w pierwszej części artykułu zarysuję wybrane – istotne z perspektywy poruszanych tutaj wątków – kierunki refleksji oraz badawcze intuicje związane z eksplorowaniem kosmicznych pejzaży. Następnie na przykładzie trzech wspomnianych serii zrealizowanych przez koncern BBC pokażę dominujące narracje wpisane w kosmobrazy obecne we współczesnych wysokobudżetowych *space docs*.

Kosmobrazy i praktyki kosmotwórstwa

Stosując termin „praktyki kosmotwórstwa” (*practices of space-making*), Alice Gorman i Juan Francisco Salazar mają na myśli „produkcję socjotechnicznych i socjoekologicznych wyobrażeń przestrzeni kosmicznej oraz nowych podmiotowości”, funkcjonujących zarówno wewnątrz, jak i poza społecznymi interakcjami oraz relacjami władzy organizowanymi przez kapitalizm⁹. Taka definicja wynika z poczynionej przez badaczy obserwacji, że kosmos wciąż jest powszechnie postrzegany w duchu kolonialnym – w wielu dyskursach, w tym w popkulturze, funkcjonuje jako teren, który należy „podbić” lub w którym trzeba poszukiwać nowych planet „do zasiedlenia”¹⁰, co wiąże się z definiowaniem go jako nowego pogranicza¹¹. Tę tendencję ilustruje w przekonujący sposób Elizabeth Kessler. Analizuje ona zdjęcia z teleskopu Hubble’a, w których tzw. głęboki kosmos prezentowany jest w sposób uderzająco podobny do wyobrażeń amerykańskiego Zachodu znanych m.in. z obrazów Thomasa Morana czy fotografii Timothy’ego O’Sullivan¹². Zjawisko, które Kessler bada w kontekście estetycznym, na gruncie kina i telewizji manifestuje się jako wiele fabularnych konwencji, doskonale znanych zarówno z hollywoodzkich blockbustów (*Interstellar*, 2014, reż. Ch. Nolan; *Marsjanin*, 2015, reż. R. Scott), jak i wysokobudżetowych seriali (*The Expanse*, *For All Mankind*), w których przedstawiciele i przedstawi-

⁹ Vide J.F. Salazar, A. Gorman, *Social Studies of Outer Space. Pluriversal Articulations*, [w:] *The Routledge Handbook of Social Studies of Outer Space*, red. eadem, London – New York 2023, s. 4.

¹⁰ *Ibidem*, s. 1.

¹¹ *Ibidem*, s. 4.

¹² Vide E.A. Kessler, *Picturing the Cosmos. Hubble Space Telescope Images and the Astronomical Sublime*, Minneapolis–London 2012, s. 29–37.

cielki ludzkości wyruszają ze „Starego Świata” (Ziemi) na poszukiwanie „Nowego Świata” (kosmicznej ziemi obiecanej, chciałoby się powiedzieć), pokonują liczne niebezpieczeństwa i w obcych, często nieprzyjaznych światach zakładają osady funkcjonujące niczym westernowe pograniczne miasteczka, stanowiące przyczółek cywilizacji, poza którym rozpościera się przestrzeń zdominowana przez groźne siły natury – w tym przypadku kosmicznej. Na gruncie *space documentaries* taką narrację promują amerykańskie serie *Kosmos* (2014) oraz *Kosmos: możliwe światy* (2020). Ich struktura oparta jest na wplataniu faktów i ciekawostek związanych z prawami fizyki i astrofizyki w opowieść o kolejnych odkrywcach i rewolucyjnych teoriach układających się w ciąg osiągnięć, które w XX wieku pozwoliły człowiekowi po raz pierwszy opuścić ziemską orbitę, a w przyszłości być może pomogą mu sięgnąć gwiazd i zbudować nowe, lepsze społeczeństwa w odległych zakątkach wszechświata¹³.

Aktualnie badaczki i badacze są zgodni co do tego, że proces kolonizacji kosmosu rozpoczął się na długo przed powołaniem do istnienia agencji NASA czy umieszczeniem na ziemskiej orbicie i poza nią realnie istniejących obiektów wykonanych ludzką ręką. Alexander C.T. Geppert pisze w tym kontekście o „meblowaniu” kosmosu nie tylko artefaktami, lecz także rozmaitymi pomysłami i ideami¹⁴. W efekcie tych procesów geografia kosmosu funkcjonuje obecnie jako „kontynuacja, jeśli nie logiczne przedłużenie wcześniejszych geografii imperialnej ekspansji i kolonialnej dominacji”, a sama przestrzeń kosmiczna od XX wieku jest jedną z głównych platform utopijnego myślenia, służącą pozycjonowaniu, rozgrywaniu i negocjowaniu rozmaitych idei naukowych, technologicznych i futurystycznych¹⁵.

Fundamentalna zmiana w postrzeganiu przestrzeni kosmicznej, do której doszło w wyniku rozpoczęcia w latach 50. XX wieku ery kosmicznych podbojów, polega zdaniem badaczy na przekształcaniu jej „w miejsce samo w sobie” czy też „wzbogacaniu kosmosu o miejsca”¹⁶. W trafny sposób ujmuje to Lisa Messeri:

¹³ Szczegółową i wieloaspektową analizę serialu *Cosmos: A Personal Voyage* oraz jego zrealizowanej po latach kontynuacji, serii *Kosmos* z 2014 roku, można znaleźć w artykule Kornelii Boczkowskiej *The Homely Sublime in Space Science Documentary Film: Domesticating the Feeling of Homelessness in Carl Sagan’s “Cosmos” and Its Sequel* („Kultura Popularna” 2017, nr 4, s. 24–34).

¹⁴ Vide A.C.T. Geppert, *European Astrofuturism, Cosmic Provincialism: Historicizing the Space Age*, [w:] *Imagining Outer Space. European Astroculture in the Twentieth Century*, red. *idem*, New York 2012, s. 3.

¹⁵ *Ibidem*.

¹⁶ Vide L. Messeri, *Placing Outer Space. An Earthly Ethnography of Other Worlds*, Durham–London 2016, s. 2.

Miejsca na Ziemi mogą być miastami lub wioskami, punktami orientacyjnymi lub krajobrazami. Mają one określony charakter, który może zmieniać się w czasie lub być różnie postrzegany przez różne osoby. Co jednak szczególnie ważne, można być (lub wyobrazić sobie bycie) w miejscu. Miejsce sugeruje intymność, która może pomniejszyć kosmos do poziomu ludzkiego doświadczenia¹⁷.

Ta zmiana pociąga za sobą wyłonienie się koncepcji przestrzeni kosmicznej jako „społecznego miejsca”, dla której zdaniem Gorman i Salazara głównym punktem odniesienia jest ludzki podmiot, a jej narracja została zdominowana przez przekonanie, że „zawsze byliśmy w przestrzeni kosmicznej; że przestrzeń kosmiczna jest już zajęta przez amorficzny ludzki podmiot”¹⁸. Peter Dickens i James S. Ormrod nazywają ten proces „humanizacją kosmosu”¹⁹, a Daniel Sage komentuje go stwierdzeniem, że „dzięki kosmosowi możemy usytuować i umiejscawiać się na niezliczone nowe sposoby, aczkolwiek zwykle robimy to w imię wyraźnie określonych interesów”²⁰. W kontekście tak rozumianych praktyk kosmotwórstwa „trójpoziomowy, wertykalnie zorientowany pejzaż”, o którym pisze Gorman, rozciąga się daleko poza obszar heliopauzy, obejmuje egzoplanety, dalekie galaktyki oraz kosmiczne osobliwości, na czele z Wielkim Wybuchem, a w produkowaniu kosmobrazów aktywną rolę odgrywać mogą nie tylko lokacje związane z rzeczywistą eksploracją kosmosu, lecz także wszystkie inne miejsca pobudzające zbiorową i indywidualną kosmologiczną wyobraźnię.

W odniesieniu do ekranowej reprezentacji tak rozumianych kosmobrazów stosuje się sformułowaną przez Barbarę Kitę definicję krajobrazu filmowego jako bytu „zarówno natury, jak i kultury, geografii, historii, wnętrza i zewnątrz, indywidualności i zbiorowości”, łączącego „poziom rzeczywistości i porządku symbolicznego”²¹. Można także mówić o niej, że ma „procesualną naturę”, tak jak każdy inny krajobraz, „który nie tyle «jest», co «staje się» w toku ludzkich działań, stanowiąc rodzaj wejścia, otwarcia na miejsce”²². Kosmobrazy są ponadto w stanie odgrywać role standardowo przypisane innym filmowym krajobrazom – w zależności od potrzeb mogą być tłem, toposem gatunkowym (głównie w kinie *science fic-*

¹⁷ *Ibidem.*

¹⁸ J.F. Salazar, A. Gorman, *Social Studies of Outer Space...*, ed. cit., s. 5.

¹⁹ *Vide* P. Dickens, J.S. Ormrod, *Cosmic Society. Towards a sociology of the universe*, London – New York 2007, s. 2.

²⁰ D. Sage, *How Outer Space Made America. Geography, Organization and the Cosmic Sublime*, Farnham–Burlington 2014, s. 2.

²¹ B. Kita, *Pejzaż za oknem. Europejskie widokówki filmowe – wprowadzenie*, [w:] *Filmowe pejzaże Europy*, red. eadem, M. Kempna-Pieniążek, Katowice 2017, s. 22.

²² *Ibidem*, s. 47.

tion), miejscem akcji, ale także malowniczymi pejzażami czy „pejzażami refleksyjnymi”²³. Co istotne, audiowizualne kosmobrazy, które często (choć nie zawsze) obywają się bez ludzkiej postaci, stanowią także świadectwo opisywanego przez autorkę zwrotu dokonującego się w myśleniu o krajobrazie jako takim:

Człowiek nie jest już postrzegany jako wyłączny twórca pejzażu, lecz staje się jego współtwórcą, a zarazem jednym z bytów przyrody. W takim ujęciu zmienia się status pejzażu, który nie potrzebuje ludzkiego odniesienia, by zaistnieć, kazać się widzieć, być znaczącym nośnikiem sensów²⁴.

Jak każdy inny krajobraz kulturowy, kosmobraz może być rozumiany jako „medium kultury, która wyraża siebie za pośrednictwem ludzkich praktyk kształtowania otoczenia, porządkowania ziemi, lokowania w niej swoich śladów – kulturowych artefaktów”, a także jako „użyteczna kategoria antropologiczna służąca badaniu kultury w miejscu, pozwalająca rozszyfrować identyfikujące ją nawarstwione znaczenia i wartości oraz procesy ich społecznego uzgadniania w toku interakcji”²⁵. W końcu również w sformułowanej przez Gorman definicji kosmobrazu istotną rolę odgrywają wszelkie kulturowe artefakty (stacje kosmiczne, satelity i ich szczątki...) oraz społeczne interakcje kształtujące znane nam reprezentacje przestrzeni kosmicznej, aczkolwiek praktyki z tym związane dotyczą „otoczenia” w sensie nie tyle lokalnym, co (ponad)globalnym, a tym, co podlega „porządkowaniu”, jest przestrzeń około- i międzyplanetarna.

W interpretacji Beaty Frydryczak i Doroty Angutek opozycją względem krajobrazu kulturowego jest krajobraz panoramiczny, który

pociąga za sobą postawę zdystansowanego obserwatora [...]. W tym doświadczeniu sytuujemy się więc *wobec* lub *naprzeciw* krajobrazu w przeciwieństwie do postawy zaangażowanego mieszkańca, który sytuje się *wewnątrz* czy *pośród* krajobrazu²⁶.

Twórcy *space docs* w zmiennych proporcjach wykorzystują oba podejścia. Pierwsze z nich jest zarezerwowane dla panoramicznych ujęć prezentujących ziemską przyrodę, na ogół dziewiczą i pozbawioną widocznych znamion

²³ Vide B. Kita, *Pejzaż refleksyjny*, [w:] *Przestrzeń w kulturze współczesnej*, red. D. Mazur, B. Morzyńska-Wrzošek, Bydgoszcz 2016, s. 337.

²⁴ *Eadem*, *Pejzaż za oknem...*, ed. cit., s. 10.

²⁵ I. Copik, *Topografie i krajobrazy. Filmowy Śląsk*, Katowice 2017, s. 46.

²⁶ B. Frydryczak, D. Angutek, *Od krajobrazu naturalnego do krajobrazu kulturowego. Wprowadzenie*, [w:] *Krajobrazy. Antologia tekstów*, red. *eidem*, Poznań 2014, s. 10. Wyróżnienia w przywołanym cytacie pochodzą od jego autorek.

ludzkiej ingerencji²⁷; drugie – i to ono będzie mnie tutaj interesować – przejawia się w gormanowskich „wertikalnych” pejzażach, za pomocą których ludzkość „syttuje się wewnątrz” kosmicznych krajobrazów na wiele różnych sposobów i dzięki rozmaitym opowieściom. W dalszych częściach artykułu omówię trzy z nich, odnosząc się do zrealizowanych przez koncern BBC serii poświęconych eksploracji Układu Słonecznego.

Jedna Ziemia. *Planety* (1999)

Spośród trzech omawianych tu seriali *Planety* z 1999 roku zawierają najliczniejsze materiały ukazujące starty raket, naziemne centra dowodzenia, a także ujęcia sond i promów kosmicznych opuszczających ziemską atmosferę. Serial powstał tuż przed tym, jak – wraz z premierami *Wędrówek z dinozaurami* (1999) czy *Błękitnej planety* (2001–2002) – nastąpiło trwające do dziś odrodzenie formuły wysokobudżetowych filmów popularnonaukowych, które najpierw w zasadniczy sposób wpłynęło na poetykę filmów przyrodniczych, a następnie pozwoliło twórcom *space documentaries* powrócić do formuły wypracowanej przez Carla Sagana w serialu *Cosmos: A Personal Voyage*. Wysokobudżetowe filmy przyrodnicze, znane także jako *blue chip wildlife films*, mają następujące cechy: prezentowanie na ekranie megafauny, eksponowanie wizualnego splendoru natury nieskażonej przez cywilizację, unikanie zarówno kontrowersyjnych tematów politycznych, jak i żargonu naukowego, zacieranie śladów obecności człowieka w ukazywanych krajobrazach, budowanie wrażenia ponadczasowości przekazu oferowanego przez film oraz konstruowanie dramatycznych, pełnych napięcia narracji. Wiele z wymienionych właściwości już wkrótce pojawiło się w *space docs* (w których przedstawiciele megafauny zastąpiły gwiazdy i planety, a ślady ludzkiej cywilizacji – choć nie mogły zostać całkowicie usunięte – zostały zredukowane na rzecz dużej liczby ujęć przyrody)²⁸, *Planety* jednak jeszcze nie przejawiają charakterystycznych cech takich późniejszych BBC-owskich seriali, jak *Cuda Układu Słonecznego*, *Human Universe* czy *Wszechświat*. Stosunkowo niewiele jest w nich ujęć prezentujących piękno ziemskiej przyrody, sporo za to specjalistycznej wiedzy oraz odniesień do sytuacji politycznej, których współczesne wysokobudżetowe filmy popularnonaukowe zdecydowanie unikają. Serial wpisuje się w omawiany przez Michaela Jefriesa format *science* – jeden z dwóch realizacyjnych paradygmatów funkcjonujących w BBC przed przełomem wieków.

²⁷ Więcej na ten temat pisałam w artykule *Kosmiczne krajobrazy. Space documentaries jako filmy/serieale pejzażowe* („Załącznik Kulturoznawczy” 2025, nr 12, s. 225–241).

²⁸ Vide D. Bousé, *Wildlife Films*, Philadelphia 2000, s. 14–15.

Drugi z nich – format *nature* – zarezerwowany dla filmów przyrodniczych, zdaniem autora był wyrazem romantycznego stosunku do natury i dążenia do dostarczania widzom estetycznej przyjemności poprzez eskapistyczne narracje wzmocnione egzotycznymi lokalizacjami lub prezentowanie uroczych i komicznych wizerunków zwierząt²⁹. W kontrze do tego idyllicznego obrazu format *science* proponował bardziej kontrowersyjne i trudne tematy³⁰.

Realizując go, twórcy *Planet* konstruują kosmobrazy w oparciu o materiały archiwalne, w tym zdjęcia dostarczone przez sondy Voyager, tylko w ograniczonym zakresie posiłkując się technologią CGI. Estetyczny akcent został w tym serialu postawiony nie na atrakcyjne przedstawienie tego, co może dziać się pod grubą koldrą chmur na Wenus czy też na księżycach Saturna, lecz na spektakularność ludzkich wysiłków związanych z eksploracją Układu Słonecznego. Obrazy obiektów startowych czy opadających ku morzu kapsuł z astronautami powracającymi z kosmicznych misji, którym często towarzyszą ujęcia podekscytowanych pracowników NASA czy ESA oraz wypowiedzi dotyczące silnych emocji towarzyszących braniu udziału w misjach takich jak Apollo, ustanawiają w *Planetach* narrację technologicznej wzniosłości³¹, w której doświadczenia obezwładnienia, podziwu i przytłoczenia jakimś ogromem, połączone z poczuciem dumy z osiągnięć ludzkiego umysłu, stają się udziałem podmiotu w chwili konfrontacji z potęgą nie przyrody, lecz techniki.

W odróżnieniu od wzniosłości związanej z fenomenami natury, w której artykulacjach powracają motywy niedostępnych górskich szczytów, klifów czy morskich otchłani, wzniosłość technologiczna charakteryzuje się dużą zmiennością obiektów i – jak pokazuje David Nye – w różnych epokach wiązała się np. z pierwszymi fabrykami, koleją żelazną, drapaczami chmur czy neonowymi miejskimi pejzażami. Przypadek kosmicznych technologii autor rozpatruje w tym samym rozdziale, w którym pisze o bombie atomowej – jej doświadczenie uderzyło w jeden z fundamentów wzniosłości, czyli we względne poczucie bezpieczeństwa obserwatora, przynajmniej do momentu, w którym „wzniosłość załogowych lotów kosmicznych mogła z łatwością

²⁹ Vide M. Jefries, *BBC Natural History versus Science Paradigms*, „Science as Culture” 2003, t. 12, nr 4, s. 528.

³⁰ *Ibidem*.

³¹ Szczegółowe omówienie idei kosmicznej wzniosłości zdecydowanie wykracza poza ramy tego artykułu. Tematowi temu całą książkę poświęcił Daniel Sage (*vide idem*, *How Outer Space Made America...*, ed. cit.); pisze o nim również – tym razem w kontekście *space docs* – Kornelia Boczkowska (*eadem*, *The Homely Sublime...*, ed. cit., s. 24–34). Cf. M. Kempna-Pieniążek, *Zamknięci w nieskończonej otchłani. Przestrzeń kosmiczna (i jej polityka) w filmach dokumentalnych Wernera Herzoga*, „Białostockie Studia Literaturoznawcze” 2022, nr 21, s. 117–133.

przesłonić refleksję nad militarnymi zastosowaniami rakiet³². Entuzjazm towarzyszący kosmicznym podróżom może być zatem postrzegany jako nostalgiczny powrót do technologicznej wzniosłości w jej klasycznym wydaniu, zakwestionowanym przez ekstremalne doświadczenia związane z niszczycielskimi możliwościami bomby atomowej. Wzniosłość technologiczna charakteryzuje się jednak nie tylko dużą zmiennością obiektów, lecz także silnym uwikłaniem w kwestie polityczne i ideologiczne. W swoim amerykańskim wydaniu, istotnym w kontekście silnej pozycji NASA w kosmicznym wyścigu, „jej obiekty [...] często są świadomie konstruowane i postrzegane jako demonstracje większej mocy i wiedzy niż te, które posiada przeciwnik³³. Co więcej, zdaniem Nye’a doświadczenia takie jak obserwowanie startu sondy z przyłądka Canaveral stymulują patriotyczne uczucia Amerykanów, kiedy bowiem obserwatorzy i obserwatorki „dochodzą do siebie po potężnym szoku związanym z wystrzeleniem rakiety, interpretują nieokreśloność tego wydarzenia jako symbolizującą ich związek z narodem³⁴.

Co istotne, twórcy *Planet* z 1999 roku próbują zuniwersalizować doświadczenie kosmicznej technologicznej wzniosłości i oswobodzić je z nacjonalistycznych konotacji. W serialu, którego czołówka w *slow motion* ukazuje w dużych zbliżeniach start rakiety, zostają ze sobą zestawione dwa spojrzenia na kosmiczny wyścig – o jego kolejnych etapach opowiadają zarówno amerykańscy, jak i rosyjscy naukowcy, inżynierowie, astronauta i kosmonauci; uwzględniona zostaje również perspektywa europejskich badaczek i badaczy na różne sposoby zaangażowanych w eksplorację Układu Słonecznego. Kosmobrazy prezentowane w tym serialu, usytuowane w przeważającej części w dolnej części opisywanej przez Gorman wertykalnej osi (obiekty startowe, stacje śledzenia lotów) i konstruowane w oparciu o materiały z zasobów agencji NASA, ale także rosyjskich i brytyjskich archiwów, są nośnikami narracji historycznej, równocześnie jednak służą twórcom serialu do skonstruowania opowieści o stopniowo pokonywanych barierach i wspólnym wysiłku całej ludzkości związanym z poznawaniem Układu Słonecznego. W efekcie technologiczna wzniosłość służy stymulowaniu uczuć nie tyle patriotycznych, co kosmopolitycznych, a ściślej rzecz ujmując – ugruntowaniu idei jednego-świata, którą Denis Cosgrove uznaje za dyskurs konstytutywny dla imaginarium wirtualnego globu, rozwijającego się między innymi pod wpływem dostępnej od połowy XX wieku możliwości oglądania Ziemi z orbity, a następnie także spoza niej. Zdaniem tego autora dyskurs jednego-świata „koncentruje się na powierzchni globu,

³² D.E. Nye, *American Technological Sublime*, Cambridge–London 1994, s. 256.

³³ *Ibidem*, s. 241.

³⁴ *Ibidem*.

cyrkulacji, połączeniu i komunikacji”³⁵, czyli na wątkach odsyłających do kwestii technologicznych, podczas gdy komplementarny względem niego dyskurs całej-ziemi „akcentuje organiczną jedność globu i sprawy życia, trwania oraz zakorzenienia”³⁶, co wiąże go z narracjami połączonymi ze środowiskiem naturalnym. Jak zobaczymy, kolejna realizacja koncertu BBC poświęcona eksploracji przestrzeni kosmicznej, odsuwająca na dalszy plan kwestię technologicznej wzniosłości i zwracająca się w stronę wzniosłości naturalnej oraz kosmicznej, będzie sytuować kosmobrazy w większości właśnie w obrębie tego dyskursu.

Rajska Ziemia. Cuda Układu Słonecznego (2010)

Opisany powyżej zwrot dobrze ilustruje wideoklipowa czołówka serialu, złożona z różnorodnych pejzaży natury połączonych z ujęciami nocnego nieba oraz zdjęciami zarejestrowanymi przez kosmiczne sondy (głównie Cassini), którym towarzyszą słowa:

Żyjemy w świecie cudów – w miejscu przepięknym i bardzo złożonym. Ogromne oceany. Niezwykła pogoda. Potężne góry i zachwycające krajobrazy. Jednak niezmierna różnorodność znajdująca się na naszej planecie nie przygotowuje nas na to, co kryje się poza Ziemią. To, co teraz wiemy o Układzie Słonecznym, jest zdumiewające. Żyjemy w erze największych odkryć w historii cywilizacji. Planety i księżycy Układu Słonecznego nie są już tajemniczymi kropkami na nocnym niebie. To światy, które odwiedzaliśmy, których dotykaliśmy, światy, które fotografowaliśmy. Okazało się, że to miejsca piękniejsze i bardziej fascynujące, niż przypuszczaliśmy³⁷.

W wypowiedzi otwierającej każdy odcinek serialu wątek podziwu dla osiągnięć nauki i techniki spotyka się z motywem zachwytu nad bogactwem i różnorodnością ziemskiego życia. Inaczej jednak niż w *Planetach* z 1999 roku to właśnie drugi z nich jest dla twórców serii głównym punktem odniesienia w procesie konstruowania kosmobrazów.

Twórcy *Cudów Układu Słonecznego* dysponowali znacząco większymi możliwościami niż realizatorzy *Planet*, nie tylko zresztą finansowymi. W czasie powstawania serialu powszechnie dostępne były fotografie z teleskopu Hubble’a oraz materiały z sondy Cassini, która w 2004 roku dotarła do orbity Saturna. W związku z tym w serii eksponowane są spektakularne widoki już nie tylko startujących rakiet, lecz także odległych planet, ich księżyców oraz

³⁵ D. Cosgrove, *Apollo's Eye. A Cartographic Genealogy of the Earth in Western Imagination*, Baltimore–London 2001, s. 263.

³⁶ *Ibidem*, s. 262–263.

³⁷ Cytat pochodzi z czołówki serialu *Cuda Układu Słonecznego* (2010).

np. pustyni Namib, lodowców Islandii czy Wielkiego Kanionu. Zestawianie ze sobą wizerunków obcych światów z ziemskimi pejzażami, pozwalające na zachowanie „wertikalnej” orientacji kosmobrazu, wynika co prawda z edukacyjnej intencji, ale prowadzi do utrwalania konkretnych ideologicznych znaczeń. Nawet jeśli łatwiej jest nam zrozumieć, jak mogły kiedyś wyglądać kaniony na Marsie, kiedy porównamy je z Wielkim Kanionem, to nie zmienia to faktu, że – bez względu na swój splendor i rozległość – owe marsjańskie kaniony oglądane przez obiektywy sond kosmicznych prezentują się jako wyschnięte i martwe w kontraście do wciąż żywych ziemskich formacji tego typu. Aktywny wulkan w Etiopii pomaga wyobrazić sobie, co dzieje się na gorącej powierzchni Wenus, ale w serialu podkreśla się, że w naszym świecie takie zjawiska – mimo grozy, którą budzą – służą podtrzymywaniu życia, podczas gdy na planecie nazywanej złą bliźniaczką Ziemi tworzą wysoce nieprzyjazne warunki. Księżyc Saturna, jak ujawniła sonda Cassini, są fotogeniczne, ostatecznie jednak zostają nazwane w serialu niebiańskim przegładem dziwadł. Wyjątkiem jest Enceladus z jego podpowierzchniowym oceanem, w którym być może funkcjonują kominy hydrotermalne. Nawet jednak i ta przestrzeń wydaje się mało zachęcająca, jeśli weźmiemy pod uwagę, że księżyc ten ma średnicę zaledwie 500 km, co czyni możliwości jego eksploataowania stosunkowo niewielkimi.

Wertykalna orientacja kosmobrazu w *Cudach Układu Słonecznego* jest dwukierunkowa. Twórcy serialu argumentują, że wspaniale jest poznawać zagadki wszechświata, głównie jednak po to, by uświadomić sobie, jak cudownym miejscem okazuje się Ziemia – jedyna jak dotąd znana nam planeta, na której rozwinęło się życie, na dodatek inteligentne. Narracja arkadyjska wpisana w ten typ kosmobrazu wiąże się zarówno z eksponowaniem piękna i różnorodności ziemskich pejzaży zestawianych z fascynującymi, ale niegościnnymi kosmicznymi krajobrazami, jak i z porządkowaniem tych ujęć w kluczu kosmogicznym, aczkolwiek jest to kosmogonia świecka, wręcz scjentyistyczna. „Historia Układu Słonecznego to historia ładu powstałego z chaosu, która wyjaśnia też, jak my się tu znaleźliśmy” – słyszymy w drugim odcinku serialu. W kolejnych epizodach Ziemia wprost nazywana jest rajem czy też bezpieczną przystanią (twierdzeniom tym na ogół towarzyszą ujęcia zielonych lasów czy oceanów), a w finale serialu różni naukowcy mówią o cudzie świadomości, przy czym ich wypowiedzi zostają spuentowane trawestacją słynnej fotografii wykonanej w 1972 roku przez członków załogi Apollo 17, znanej jako *Niebieska kulka* (*The Blue Marble*). Ujęcie umieszczone w serialu przedstawia oglądaną z przestrzeni kosmicznej Ziemię, częściowo oświetloną blaskiem słonecznym i skrzącą się od elektrycznych świateł, co ponownie odsyła nas do wątku technologicznej wzniosłości, a zarazem buduje pewną iluzję – jak bowiem w swojej analizie *Niebieskiej kulki*

przypomina Nicholas Mirzoeff³⁸, od lat 70. żaden człowiek nie oddalił się od Ziemi dostatecznie, by móc zobaczyć ją tak, jak mieli okazję widzieć ją astronauta z Apolla. Ta iluzja, wpisująca się we wspomniany już dyskurs całej-Ziemi, wspiera konstytutywny dla niej i istotny z perspektywy przyjętej w serialu przekaz ideologiczny, zgodnie z którym kosmiczna ekspansja, jeśli ma mieć szansę na sukces, wymaga spojrzenia na zamieszkiwaną przez nas planetę ponad politycznymi podziałami. Jest to jeden z wątków charakterystycznych dla mainstreamowych *space docs* – nie tylko brytyjskich, lecz także amerykańskich. Po raz pierwszy taka narracja została wpisana w kosmobrazy w serialu *Cosmos: A Personal Voyage*. Stanowiła jedną z idei szczególnie mocno promowanych przez pomysłodawcę tej serii – astronoma Carla Sagana, z którego inicjatywy powstało także inne słynne zdjęcie: *Błękitna kropka* (*Pale Blue Dot*), wykonane przez sondę Voyager 1 w 1990 roku i ukazujące Ziemię oglądaną spoza orbity Plutona, czyli z krańców Układu Słonecznego. Patrzenie na Ziemię z dystansu, objęcie jej spojrzeniem pozwalającym uchwycić ją w całości to w *space docs* – a w dużej mierze w całej współczesnej mainstreamowej astrokulturze³⁹ – pierwszy krok na drodze ludzkości ku gwiazdom.

Druga Ziemia? *Planety* (2019)

W zrealizowanym w 2019 roku serialu *Planety* wciąż znajdujemy silne ślady narracji arkadyjskiej. Tutaj również mówi się o cudzie życia i świadomości, a wypowiedziom na temat różnorodności ziemskiej natury towarzyszą panoramiczne pejzaże przedstawiające miejsca (przynajmniej pozornie) nie tknięte ludzką ręką. Narracja technologicznej wzniosłości zostaje odsunięta na daleki plan, o czym świadczą nie tylko zminimalizowanie w materiale zdjęciowym udziału archiwalnych ujęć ukazujących starty rakiet, lecz także brak obecności przed kamerą ekspertów, naukowców czy inżynierów. O ile w *Planetach* z 1999 roku oraz *Cudach Układu Słonecznego* oglądaliśmy dużą reprezentację międzynarodowej ekumeny badaczy, o tyle w serialu z 2019 roku ciężar narracji opiera się na jednej z gwiazd BBC ostatnich lat – brytyjskim fizyku Brianie Coksie. W porównaniu z wcześniejszymi

³⁸ Vide N. Mirzoeff, *Jak zobaczyć świat*, przeł. Ł. Zaremba, Kraków–Warszawa 2016, s. 18.

³⁹ Ten przekaz jest mocno eksponowany m.in. we wspomnianych już książkach Briana Coxa i Andrew Cohena. Przykładowo, w *Ukrytych siłach Natury* jako swoiste motto zostaje przywołana wypowiedź sultana bin Salamana bin Abdulaziza Al Sauda z czasu wyprawy promem kosmicznym STS-51-G: „Pierwszego dnia wszyscy wskazywaliśmy nasze kraje. Trzeciego czy czwartego dnia wskazywaliśmy nasze kontynenty. Piątego dnia widzieliśmy tylko jedną Ziemię”. [Cyt. za:] B. Cox, A. Cohen, *Ukryte siły...*, ed. cit., s. 10.

realizacjami najnowszy z omawianych seriali w znacznie większym stopniu eksponuje ujęcia odległych światów. W odcinku o Saturnie istotne miejsce zajmują zatem obrazy pozyskane dzięki sondzie Cassini, a opowieść o Marsie zostaje zilustrowana zdjęciami z misji Mariner i Pathfinder. Oglądamy także komputerowe symulacje ukazujące pejzaże Wenus, Merkurego, Tytana czy Plutona. Te przestrzenie, choć wciąż niegościnnie, podlegają procesowi osvajania. Kosmobrazy w *Planetach* z 2019 roku stają się opowieściami o terraformowaniu.

Zgadzam się z Małgorzatą Sugierą, że termin „terraformowanie” może być odnoszony do wszelkich praktyk kolonizatorów, którzy „przekształcają [...] cudze ziemie na obraz i podobieństwo tych terenów, z których sami pochodzą”⁴⁰. W klasycznych definicjach tego pojęcia, np. zaproponowanej przez Chrisa Paka, akcent pada na zabiegi, które „mają na celu przystosowanie parametrów środowiska na obcych planetach do wymagań ziemskiego życia przy użyciu takich metod, jak modyfikowanie ich klimatu i atmosfery, odpowiednie kształtowanie terenu i ekologii”⁴¹. Kultura audiowizualna pokazuje jednak, że w procesie terraformowania istotną rolę odgrywają nie tylko działania z zakresu inżynierii planetarnej, lecz także procesy kształtowania krajobrazu kulturowego – w tym przypadku kosmobrazu. Ten z kolei jest w *Planetach* z 2019 roku ustanawiany za pomocą strategii takich jak prezentowanie marsjańskich czy wenusjańskich pejzaży w kluczu estetyki wzniosłości, budowanie kolorystycznych asocjacji między ziemskimi pejzażami oraz przestrzeniami innych planet lub ich księżyców czy też pozycjonowanie ludzkich artefaktów w pozaziemskich krajobrazach⁴².

Beata Frydryczak i Dorota Angutek stwierdzają, że „odbiorca, który kieruje się estetycznym spojrzeniem panoramicznym”, postrzega krajobraz „jako przestrzeń kontemplacyjnego doświadczenia estetycznego wykształconego wedle zasad perspektywy, co przesądza o tym, że dostrzega on w nim obraz. Z drugiej strony uczestnik kultury, mieszkaniec danej okolicy [...] kształtuje krajobraz w toku pracy i przeżywa go egzystencjalnie, bytując-w-nim”⁴³. W ukazujących ziemskie pejzaże ujęciach *Planet* rzecznikiem kontemplacyjnego spojrzenia jest człowiek przemierzający lodowce, kaniony czy morskie brzegi – to właśnie w takich przestrzeniach najczęściej pre-

⁴⁰ M. Sugiera, *Kolonizacja jako terraformowanie: klątwa Argonautów w epoce antropocenów (ćwiczenia z lektury)*, „Postscriptum Polonistyczne” 2023, nr 2, s. 15.

⁴¹ Ch. Pak, *Terraforming: Ecopolitical Transformations and Environmentalism in Science Fiction*, Liverpool 2016, s. 1.

⁴² Szczegółową analizę tego serialu zawarłam w artykule *Inne światy? Krajobrazy i kosmobrazy w serialu „Planety” (2019)*, „Białostockie Studia Literaturoznawcze” 2024, nr 25, s. 95–113.

⁴³ B. Frydryczak, D. Angutek, *op. cit.*, s. 10.

zentowany jest Brian Cox w trakcie wypowiedzi na temat natury Układu Słonecznego. „Uczestnikami kultury” są natomiast, co interesujące, próbniki i sondy kosmiczne, które nie tylko „mieszkają” w obcych światach, lecz także przekształcają je (np. zbierając materiał skalny), a ostatecznie w nich „umierają”, tak jak rosyjska sonda Wenera uszkodzona przez ciśnienie panujące na Wenus czy Cassini płonąca w atmosferze Saturna. Pojawiając się w miejscach wciąż jeszcze dla człowieka fizycznie nieosiągalnych i reprezentując właściwy ludziom stosunek do przestrzeni, instrumenty te stopniowo oswajają dla nas owe obszary i przekształcają je w miejsca we wspomnianym już tutaj rozumieniu Lisy Messeri.

Chociaż w porównaniu z omówionymi wcześniej serialami *Planety* z 2019 roku prezentują najwięcej przestrzeni lokujących się w górnej części osi wyznaczonej przez sformułowaną przez Gorman definicję kosmobrazu, to zawarte w nich kosmiczne pejzaże nie wydają się radykalnie obce. Ukazywane w nich komputerowo generowane ujęcia powierzchni innych skalistych planet: Merkurego, Wenus i Marsa, a także księżyców planet zewnętrznych: Jowisza (Io, Europa) i Saturna (Tytan) składają się z łatwo rozpoznawalnych elementów: szczytów górskich, dolin, wulkanów, kraterów po meteoroidach, kanionów czy jezior. W ich tworzeniu nie uwzględnia się takich elementów, jak różnice w natężeniu światła wynikające z odległości danego ciała niebieskiego od Słońca, a ich charakter trudno uznać za egzotyczny. Cytowane w serialu zdjęcia powierzchni Plutona czy Enceladusa zrobione przez kosmiczne sondy przywodzą na myśl obrazy lodowych pustyń (mówiąc o nich, Brian Cox wędruje po lodowcu w Islandii), a gorące pustkowia Wenus, na którym oglądamy sondę Wenerę, ma niewiele wspólnego z opisem powierzchni tej planety, jaki we wcześniejszym o 20 lat serialu prezentuje Ellen Stofan – geolożka planetarna uczestnicząca w interpretowaniu danych z sondy Magellan, która w pierwszej połowie lat 90. XX wieku skanowała powierzchnię Wenus:

Były tam takie wielkie okrągłe formacje [...]. Otaczały je skały. Były bardzo wysokie. Wyglądały trochę jak góry. Miały na całej powierzchni wulkany, a my zastanawialiśmy się, co to jest. Nigdy nie widzieliśmy czegoś podobnego. [...] Są tam też inne formacje wulkaniczne, wyglądające jak naleśniki. Mają bardzo strome zbocza i płaskie wierzchołki, jakby ktoś naprawdę rzucił tam naleśnik. Były też inne wulkany, wyglądające jak rozgniecione owady. [...] To intrygujące. Ta planeta powinna być podobna do Ziemi, ale nie jest, więc jak do tego doszło?⁴⁴

W nowszych realizacjach z gatunku *space docs* zdecydowanie rzadziej mówi się o takiej radykalnej obcości czy też inności krajobrazów, które praw-

⁴⁴ Cytat pochodzi z drugiego odcinka serialu *Planety* (1999), zatytułowanego *Terra firma*.

dopodobnie zobaczylibyśmy, gdyby było nam dane wylądować na powierzchni innych planet lub ich księżyców. Wręcz przeciwnie – zbiorowa kosmiczna wyobraźnia wyposaża się w obrazy odległych ciał niebieskich, które pozwalają w nich dostrzec jakiś wariant Ziemi. Wenus jako jej „zła bliźniaczka” obrazuje, co stałoby się z trzecią planetą od Słońca pod wpływem niepożądanego efektu cieplarnianego; Mars, w którego imaginariu już od lat 50. i 60. dominują krajobrazy wzorowane na Dolinie Śmierci⁴⁵, pokazuje, jak mogłaby wyglądać Ziemia, gdyby wyschły na niej rzeki i oceany, a ochronna warstwa atmosfery została zniszczona przez wiatr słoneczny; Tytan z kolei prezentuje taki wariant znanych nam pejzaży, w którym jeziora zostały wypełnione nie wodą, lecz płynnym metanem. Różnica między tymi obrazami a opisem przytoczonym za serialem z 1999 roku dobitnie świadczy o tym, że choć ludzkość w dalszym ciągu ma ograniczone możliwości penetrowania odległych planet i ich księżyców, to proces ich terraformowania już się rozpoczął – tyle że na płaszczyźnie zbiorowego kosmicznego imaginariu, w którego kształtowaniu media audiowizualne, na czele z kinem i telewizją, wciąż odgrywają fundamentalną rolę.

Zakończenie

Współczesne kosmobrazy – nie tylko te filmowe czy serialowe – ewoluują, przekształcając się w rytmie dyktowanym z jednej strony przez osiągnięcia astrofizyki, z drugiej – rozwój grafiki komputerowej, z trzeciej zaś – czynniki ideologiczne i polityczne, a także ekologiczne związane z coraz pilniejszą potrzebą znalezienia „drugiej Ziemi”. Zmieniając się, zdają się podążać w kierunku wyznaczonym przez definicję sformułowaną przez Alice Gorman, czego dowodzą omawiane tu seriale – o ile *Planety* z 1999 roku eksponują przede wszystkim „naziemne” elementy wertykalnego pejzażu, o tyle *Cuda Układu Słonecznego* stawiają akcent na orbitalne ujęcia w stylu *Niebieskiej kulki*, a *Planety* z 2019 roku – na ukazywanie przestrzeni, które do tej pory udało się odwiedzić jedynie bezzałogowym sondom kosmicznym.

Omówione tutaj narracje technologicznej wzniosłości, terraformowania oraz arkadyjska nie wykluczają się, lecz poruszają się względem siebie niczym obrazy w kalejdoskopie. Chociaż najnowsze brytyjskie realizacje z gatunku *space documentaries* odsuwają wątek technologii na dalszy plan, to nie eliminują go całkowicie, o czym mogą świadczyć umieszczone w *Planetach* z 2019 roku ujęcia startujących rakiet. Z kolei w serialu tak mocno zorien-

⁴⁵ Więcej na ten temat – vide O. Dunnett, *The Spaces of Outer Space*, [w:] *The Routledge Handbook...*, ed. cit., s. 84–95; N. Koch, *Whose Apocalypse? Biosphere 2 and the Spectacle of Settler Science in the Desert*, „Geoforum” 2021, nr 124, s. 36–45.

towanym na pokonywanie technicznych trudności związanych z eksploracją przestrzeni kosmicznej jak *Planety* z 1999 roku pojawiają się charakterystyczne dla *space docs* już od czasu *Cosmos: A Personal Voyage* ujęcia natury sygnalizujące unikatowość Ziemi jako miejsca, gdzie życie znalazło warunki idealne do tego, by się rozwinąć. Wreszcie we wszystkich omawianych tu realizacjach pojawiają się sugestie dotyczące tego, że wzmożone wysiłki związane z poznawaniem Układu Słonecznego są niezbędne w celu odnalezienia miejsca, które mogłoby posłużyć ludzkości jako pozaziemska kolonia.

Trzy wyłonione tutaj narracje pełnią dominującą funkcję we współczesnej astrokulturze, co nie oznacza, że są jedynymi takimi opowieściami. Pomijając wspomnianą już narrację nowego kosmicznego pogranicza, warto przypomnieć, że w czasach zimnej wojny kosmiczne krajobrazy bardzo często informowały o naturze konfliktów toczących się na Ziemi. Jeszcze w latach 80. XX wieku nurt militarnej astrokultury wpływał na postrzeganie przestrzeni kosmicznej jako pola bitwy, w którym rozstrzygną się wojny przyszłości⁴⁶. Świadomość ekspansywności tej narracji była doskonale wyczuwalna w *Cosmos: A Personal Voyage*, w którym pomysłodawca i zarazem narrator serialu Carl Sagan wprost nawołuje do postrzegania wszechświata przez pryzmat nie wojen i sporów, lecz wspólnego interesu gatunku ludzkiego, nieustannie zagrożonego wyginięciem we wszechświecie rządzonym przez wciąż nie do końca rozpoznane prawa natury.

Kontynuując saganowską ideę, kosmobrazy ze współczesnych brytyjskich *space docs* realizują jeszcze inne prawidło związane z konstruowaniem obdarzonych narracyjnym potencjałem kosmicznych pejzaży – mimo iż ukierunkowane są na eksplorację przestrzeni kosmicznej, to ich właściwą treścią pozostają ziemskie relacje i problemy. Stanowiąc szczególnie wariant krajobrazu kulturowego, kosmobrazy mówią co najmniej tyle samo (jeśli nie więcej) o tym, jak postrzegamy Ziemię, co o tym, jakie możliwości dostrzegamy w przestrzeni kosmicznej. Wpisane w nie wątki technologicznej wzniosłości informują o stanie zaawansowania cywilizacji, która stała się zdolna do eksplorowania innych ciał niebieskich. Narracja arkadyjska – przypominająca, jak unikatowe w skali Układu Słonecznego, a może i galaktyki warunki dla rozwoju życia oferuje Ziemia – pracuje na rzecz umacniania świadomości ekologicznej. Wreszcie narracja terraformowania, w ostatnich latach coraz bardziej ekspansywna, odzwierciedla dotkliwie odczuwaną przez ludzkość potrzebę odnalezienia (lub stworzenia) „drugiej Ziemi” – azylu zdolnego posłużyć nam w chwili, gdy z przyczyn naturalnych lub wskutek nadmiernej eksploatacji ekosystemu rodzima planeta nie będzie

⁴⁶ Więcej na ten temat – *vide* A.C.T. Geppert, T. Siebeneichner, *Spacewar! The Dark Side of Astroculture*, [w:] *Militarizing Outer Space. Astroculture, Dystopia and the Cold War*, red. A.C.T. Geppert, D. Brandau, T. Siebeneichner, New York 2021, s. 10–17.

już w stanie zapewnić nam przetrwania. Należy się spodziewać, że przyszłość, w której motyw kosmicznej ekspansji będzie miał istotne znaczenie, przyniesie jeszcze inne narracje wpisane w kosmobrazy, a w ich kształtowaniu aktywną rolę odegrają zarówno dane uzyskane dzięki kosmicznym teleskopom i sandom najnowszej generacji, jak i czynniki polityczne oraz ideologiczne determinujące ziemskie relacje.

BIBLIOGRAFIA

- Boczowska K., *The Homely Sublime in Space Science Documentary Film: Domesticating the Feeling of Homelessness in Carl Sagan's "Cosmos" and Its Sequel*, „Kultura Popularna” 2017, nr 4, s. 24–34.
- Bousé D., *Wildlife Films*, Philadelphia 2000.
- Copik I., *Topografie i krajobrazy. Filmowy Śląsk*, Katowice 2017.
- Cosgrove D., *Apollo's Eye. A Cartographic Genealogy of the Earth in Western Imagination*, Baltimore–London 2001.
- Cox B., Cohen A., *Człowiek i Wszechświat*, przeł. Ł. Lamża, Kraków 2024.
- Cox B., Cohen A., *Ukryte siły Natury*, przeł. R. Kosarzycki, Kraków 2024.
- Dickens P., Ormrod J.S., *Cosmic Society. Towards a sociology of the universe*, London – New York 2007.
- Dunnett O., *The Spaces of Outer Space*, [w:] *The Routledge Handbook of Social Studies of Outer Space*, red. J.F. Salazar, A. Gorman, London – New York 2023, s. 84–95.
- Frydryczak B., *Krajobraz. Od estetyki „the picturesque” do doświadczenia topograficznego*, Poznań 2013.
- Frydryczak B., Angutek D., *Od krajobrazu naturalnego do krajobrazu kulturowego. Wprowadzenie*, [w:] *Krajobrazy. Antologia tekstów*, red. *idem*, Poznań 2014, s. 7–19.
- Geppert A.C.T., *European Astrofuturism, Cosmic Provincialism: Historicizing the Space Age*, [w:] *Imagining Outer Space. European Astroculture in the Twentieth Century*, red. *idem*, New York 2012, s. 3–24.
- Geppert A.C.T., Siebeneichner T., *Spacewar! The Dark Side of Astroculture*, [w:] *Militarizing Outer Space. Astroculture, Dystopia and the Cold War*, red. A.C.T. Geppert, D. Brandau, T. Siebeneichner, New York 2021, s. 10–17.
- Gorman A., *The cultural landscape of interplanetary space*, „Journal of Social Archaeology” 2005, t. 5, nr 1, s. 85–107.
- Jefries M., *BBC Natural History versus Science Paradigms*, „Science as Culture” 2003, t. 12, nr 4, s. 527–545.
- Kempna-Pieniążek M., *Inne światy? Krajobrazy i kosmobrazy w serialu „Planety” (2019)*, „Białostockie Studia Literaturoznawcze” 2024, nr 25, s. 95–113.
- Kempna-Pieniążek M., *Kosmiczne krajobrazy. Space documentaries jako filmy/seriele pejzażowe*, „Załącznik Kulturoznawczy” 2025, nr 12, s. 225–241.
- Kempna-Pieniążek M., *Zamknięci w nieskończonej otchłani. Przestrzeń kosmiczna (i jej poetyka) w filmach dokumentalnych Wernera Herzoga*, „Białostockie Studia Literaturoznawcze” 2022, nr 21, s. 117–133.

- Kessler E.A., *Picturing the Cosmos. Hubble Space Telescope Images and the Astronomical Sublime*, Minneapolis–London 2012.
- Kita B., *Pejzaż refleksyjny*, [w:] *Przestrzeń w kulturze współczesnej*, red. D. Mazur, B. Morzyńska-Wrzošek, Bydgoszcz 2016, s. 337–347.
- Kita B., *Pejzaż za oknem. Europejskie widokówki filmowe – wprowadzenie*, [w:] *Filmowe pejzaże Europy*, red. eadem, M. Kempna-Pieniążek, Katowice 2017, s. 7–25.
- Koch N., *Whose Apocalypse? Biosphere 2 and the Spectacle of Settler Science in the Desert*, „Geoforum” 2021, nr 124, s. 36–45.
- Messeri L., *Placing Outer Space. An Earthly Ethnography of Other Worlds*, Durham–London 2016.
- Mirzoeff N., *Jak zobaczyć świat*, przeł. Ł. Zaremba, Kraków–Warszawa 2016.
- Nye D.E., *American Technological Sublime*, Cambridge–London 1994.
- Pak C., *Terraforming: Ecopolitical Transformations and Environmentalism in Science Fiction*, Liverpool 2016.
- Sage D., *How Outer Space Made America. Geography, Organization and the Cosmic Sublime*, Farnham–Burlington 2014.
- Salazar J.F., Gorman A., *Social Studies of Outer Space. Pluriversal Articulations*, [w:] *The Routledge Handbook of Social Studies of Outer Space*, red. eadem, London – New York 2023, s. 1–21.
- Sugiera M., *Kolonizacja jako terraformowanie: klątwa Argonautów w epoce antropocenów (ćwiczenia z lektury)*, „Postscriptum Polonistyczne” 2023, nr 2, s. 1–16.

Magdalena Kempna-Pieniążek – doktor hab., prof. Uniwersytetu Śląskiego w Katowicach, kulturoznawczyni i filmoznawczyni. Zajmuje się filmowymi pejzażami, poetykami kina autorskiego oraz filmowymi adaptacjami. Autorka sześciu monografii i licznych artykułów, publikowanych m.in. na łamach „Kwartalnika Filmowego”, „Czasu Kultury” i „Ethosu”. Jej ostatnia książka, *Lekcje ciemności. Kino dokumentalne Wernera Herzoga*, była nominowana na książkę roku w plebiscycie Polskiego Towarzystwa Badań nad Filmem i Mediami. Obecnie autorka pracuje nad zagadnieniem audiowizualnej astrokultury, ze szczególnym uwzględnieniem *space documentaries*. ORCID: 0000-0002-2569-5596. Adres e-mail: <magdalena.kempna@us.edu.pl>.

Magdalena Kempna-Pieniążek – Assoc. Prof. at the University of Silesia in Katowice. She specializes in cultural studies and film studies and works on cinematic landscapes, the poetics of auteur cinema and film adaptation. She has published six books and many articles in, among others, “Kwartalnik Filmowy”, “Czas Kultury” and “Ethos”. Her most recent book, *Lessons of Darkness. Werner Herzog’s Documentary Cinema*, was nominated for Book of the Year by the Polish Society for Film and Media Studies. The author is currently working on the topic of audiovisual astroculture, with a special focus on space documentaries. ORCID: 0000-0002-2569-5596. E-mail address: <magdalena.kempna@us.edu.pl>.

Set-jetting jako przykład praktykowania krajobrazu filmowego

ABSTRACT. Ilona Copik, *Set-jetting jako przykład praktykowania krajobrazu filmowego* [Set-jetting as an example of practicing cinematic landscape]. „Przestrzenie Teorii” 43. Poznań 2025, Adam Mickiewicz University Press, pp. 213–230. ISSN 1644-6763. <https://doi.org/10.14746/pt.2025.43.11>.

The assumption adopted in the article is the ambiguous status of the film landscape and its borderline identity, which results from its location ‘between’ the screen (the image) and the film set (the real place/environment). This understanding of the landscape confirms and at the same time reinforces the contemporary phenomenon of set-jetting, a phenomenon defined as the tendency to visit locations known from different films and series. This study seeks to answer the questions: What is set-jetting as a cultural practice? In what sense is it a new version of well-known cultural tourism, and in what sense is it a typical product of consumer culture, part of a networked circulation of images? How does set-jetting affect real places and local communities? What are contemporary tourist sites, how much fiction and how much reality are in them, to what extent do they contain an authentic story about a place, and to what extent secondary, individualised fabulations. The final aim of the discussion is an attempt to identify the types of landscape practice by contemporary viewers/tourists.

KEYWORDS: set-jetting, film-induced tourism, cinematic landscape, film locations

Set-jetting jest obecnie jednym z silnie obecnych i opisywanych trendów w turystyce. Jego wyznacznik, najogólniej rzecz ujmując, stanowi potencjał filmu i innych mediów generujących fikcję, takich jak: telewizja, DVD, literatura, sztuka do inicjowania praktyk turystycznych¹. Samo badanie relacji pomiędzy turystyką a mediami fikcyjnymi nie jest przy tym kwestią nową. Co najmniej od lat 90. funkcjonują w obiegu naukowym terminy „turystyka filmowa” i „turystyka telewizyjna”, opisujące zjawisko narracji znanych z kina i telewizji jako sił przyciągających turystów do planów filmowych lub realnych lokacji². W wielu definicjach pojawia się określenie „turystyka indukowana filmem lub innymi mediami”³ na podkreślenie potencjału do generowania praktyk turystycznych po premierze filmu lub emisji programu w telewizji. Ten fenomen do tej pory był badany głównie

¹ G. Croy, S. Heitmann, *Tourism and Film*, [w:] *Research Themes for Tourism*, red. P. Robinson, S. Heitmann, P. Dieke, Cambridge 2011, s. 189.

² S. Beeton, *Understanding Film-induced Tourism*, „Tourism Analysis” 2006, t. 11, s. 181.

³ G. Croy, S. Heitmann, *op. cit.*, s. 188.

na gruncie nauk społecznych w dyscyplinach takich jak ekonomia, geografia społeczno-ekonomiczna i nauki o zarządzaniu⁴. Powinien on jednakże, moim zdaniem, znaleźć swoje trwałe miejsce w badaniach filmoznawczych jako problem mieszczący się z jednej strony w obszarze analiz tekstualnych i wizualnych (reprezentacji kulturowej), z drugiej – filmowej recepcji⁵. Badacze kina zgodnie podkreślają bowiem, że każde doświadczenie filmowe jest doświadczeniem przestrzennym *par excellence*. Martin Lefebvre zauważa, że krajobraz i miejsce to dla kina kategorii źródłowe, a film może skłaniać widza do pogłębionej refleksji nad przestrzenią, pamięcią i tożsamością⁶. Tom Conley z kolei pisze o kinie jako „maszynie lokalizacyjnej”⁷, dostrzega podobieństwa pomiędzy kamerą filmową a sztuką kartografii. Film jest dla niego „mapą”, która kieruje spojrzeniem widza, narzuca określone wizje przestrzeni i kolonizuje wyobraźnię publiczności poprzez sposób, w jaki przedstawia geografię, aksjologię, umiejscowione normy społeczne i stosunki władzy.

Punktem wyjścia dla moich rozważań w tym artykule jest krajobraz filmowy rozumiany jako reprezentacja miejsca i kultury, która pobudza współczesną turystykę. Inspirując się ustaleniami badaczy z różnych dyscyplin, chcę odpowiedzieć na pytanie, czym jest *set-jetting* jako trend w turystyce i praktyka kulturowa. Rozpocznę od krótkiego przeglądu krajobrazów filmowych – destynacji turystycznych. Następnie zajmę się genezą podróży do miejsc znanych z filmów w kontekście historii turystyki kulturowej oraz specyfiką filmu jako medium generującego fikcję o potencjale turystycznym. Zarysuję istotne w świetle poruszanych przeze mnie problemów kierunki refleksji o tym, jakie są motywacje filmowych turystów, które uzupełnię opisem typowych praktyk kulturowych i komunikacyjnych podejmowanych w miejscach docelowych na tle kultury konsumpcji i sieciowej cyrkulacji obrazów. Wreszcie zastanowię się, jak *set-jetting* wpływa na realne miejsca i lokalne wspólnoty. W końcowej części artykułu zaproponuję wyodrębnienie typów praktykowania krajobrazu filmowego/realnego, którego podstawą są zróżnicowane procesy nadawania różnych sensów przestrzeniom przez współczesnych widzów/turystów.

⁴ W jęz. polskim *vide* A. Tucki, *Turystyka filmowa – wybrana problematyka badawcza*, „Barometr Regionalny” 2016, t. 14, nr 2, s. 141–146.

⁵ *Vide* E. Ciszewska, *Postfilmowa Łódź i spojrzenie turysty. Sposoby wykorzystywania filmowych walorów miasta w przedsięwzięciach biznesowych i niekomercyjnych*, „Panoptikum” 2016, nr 16, s. 205–227.

⁶ M. Lefebvre, *Between setting and landscape in the cinema*, [w:] *Landscape and film*, red. M. Lefebvre, New York 2006, s. 20.

⁷ T. Conley, *Introduction*, [w:] *idem, Cartographic Cinema*, Minneapolis 2007, s. 1–2.

Od Nowej Zelandii po tajlandzką plażę Maya Bay – filmowe krajobrazy jako destynacje turystyczne

Prawdziwy boom na odwiedzanie miejsc znanych z filmów nastąpił na początku XXI wieku. Jego najbardziej spektakularnym przykładem w opinii większości badaczy były ekranizacje prozy J.R.R. Tolkiena (trylogie *fantasy*: *Władca Pierścieni* / *The Lord of the Rings* 2001–2003 oraz *Hobbit* 2012–2014, reż. Peter Jackson), które ukazały masowej publiczności niezwykle krajobrazy Nowej Zelandii i wprowadziły ten odległy kraj na turystyczną mapę świata⁸. Wymienione produkcje na stałe wpisały się w historię tego zakątka, czego świadectwem są szeroko udostępniane dane wskazujące na stale powiększającą się liczbę turystów odwiedzających wyspę. Przed premierą pierwszego filmu w 2000 roku do Nowej Zelandii podróżowało rocznie 1,7 mln osób; w 2016 roku, po ukazaniu się wszystkich sześciu produkcji, statystyki odwiedzin wzrosły do 3,5 mln turystów na rok⁹. Ten przykład to najbardziej spektakularna odsłona turystyki filmowej, która jest popularnym trendem obserwowanym na całym świecie. Jak pokazują badania, 70% turystów w wieku 20–40 lat, wybierając kierunek wakacji, inspirowane jest krajobrazami znanymi z popularnych filmów i seriali¹⁰. W grupie generacji millenialsów i pokolenia Z platformy streamingowe takie jak HBO czy Netflix i ich produkty odgrywają podobną rolę w podejmowaniu decyzji dotyczących podróży co media społecznościowe. Jak pokazuje raport *Global Travel Trends* z 2024 roku¹¹, opublikowany przez „American Express”, ponad 50% respondentów w różnych kategoriach wiekowych wybiera przy tym kierunek urlopu pod wpływem relacji znajomych oraz wakacyjnych zdjęć zamieszczonych przez użytkowników na Facebooku, Instagramie czy TikToku.

Choć lista potencjalnych destynacji turystycznych wybieranych na podstawie filmów może wydawać się nieograniczona, to w praktyce turystyka indukowana filmem oraz jej badania skupiają się na globalnych produkcjach wyrażających typowo zachodnią hegemoniczną perspektywę.

⁸ Vide np. S. Heitmann, *Authenticity in Tourism*, [w:] *Research Themes for Tourism...*, ed. cit., s. 53–54.

⁹ J. Miś, *Wystarczyło dać u siebie nakręcić słynny film. Liczba turystów wzrosła ponad dwukrotnie*, <https://tygodnik.interia.pl/news-wystarczylo-dac-u-siebie-nakrecic-slynnny-film-liczba-turysto,nId,7011088> (dostęp: 20.02.2025).

¹⁰ M. Filipczak, *Trend na set jetting. Wybierając kierunek wakacji, 70 proc. turystów w wieku 20–40 lat inspirowane jest filmami*, „Gazeta Wyborcza”, dodatek „Wysokie Obcasy”, 29.06.2024, <https://www.wysokieobcasy.pl/akcje-specjalne/7,158911,31090272,set-jetting-na-fali-wybijajac-kierunek-wakacji-70-proc-turystow.html> (dostęp: 20.02.2025).

¹¹ Raport *Global Travel Trends 2024*, <https://www.americanexpress.com/en-gb/travel/discover/get-inspired/global-travel-trends-en-gb> (dostęp: 20.02.2025).

Oprócz wspomnianych wysokobudżetowych ekranizacji prozy Tolkiena czy Joanne K. Rowling i cyklu jej książek o Harrym Potterze do *mainstreamu* współczesnej kultury medialnej weszło wiele lokacji usytuowanych na różnych kontynentach. Do najpopularniejszych należą tajlandzka plaża Maya Bay z filmu *Niebiańska plaża / The Beach* (reż. Danny Boyle, 2000) oraz plaża Kastani na greckiej wyspie Skopelos, gdzie zrealizowano kultowy musical *Mamma Mia* (reż. Phyllida Lloyd, 2008) i jego *sequel Mamma Mia: Here We Go Again!* (reż. Ol Parker, 2018). Uwagę potencjalnych *set-jetterów* przykuwają wzniosłe krajobrazy zlokalizowane w różnych częściach Ameryki Północnej. Oxbow Regional Park w stanie Oregon USA zasłynął z tego, że w jego lasach grasowały filmowe wampiry z pierwszej odsłony sagi *Zmierzch / Twilight* (reż. Catherine Hardwicke, 2008). Jej druga część, zatytułowana *Księżyc w nowiu / New Moon* (reż. Chris Weitz, 2009), podobnie jak kolejne części odsłony słynnej sagi powstawała już na wyspie Vancouver w kanadyjskiej Kolumbii Brytyjskiej. W stanie Montana realizowano sceny westernowego serialu *Yellowstone* (reż. Taylor Sheridan, 2018–2024). Niektóre ujęcia krajobrazowe powstały w najstarszym parku narodowym na świecie, znanym z niezwykłych gejzerów, gorących źródeł i błotnych wulkanów – Yellowstone National Park. Przy wodospadzie Snoqualmie w stanie Waszyngton kręcono większość scen serialu *Miasteczko Twin Peaks / Twin Peaks* (reż. David Lynch, 1990). Z kolei góryste pejzaże w okolicach Roslyn w stanie Waszyngton służyły jako dzikie przestrzenie Alaski w serialu *Przystanek Alaska* (reż. Michael Vettes, Miles Watkins, 1990–1995).

W panteonie filmowych lokacji szczególną rolę odgrywają miasta. Filmy nie tylko wykorzystują takie przestrzenie, lecz także często sprawiają wrażenie, że działanie wyobraźni turystycznej zostało w nich zaprogramowane. Wim Wenders rozślawił Lizbonę, przyczyniając się do wzrostu zainteresowania turystów malowniczymi zaułkami stolicy Portugalii z jej urokliwymi żółtymi tramwajami za sprawą filmu *Lisbon Story* (1994). Paryski Montmartre zagrał w niezapomnianej *Amelii* (reż. Jean-Pierre Jeunet, 2001). Europejskie metropolie uwiecznił Woody Allen w znanych komediach romantycznych, takich jak *Vicky Cristina Barcelona* (2008), *O północy w Paryżu / Midnight in Paris* (2011), *Zakochani w Rzymie / To Rome with Love* (2012). Do legendy przeszły schody prowadzące do nowojorskiego mieszkania Carrie Bradshaw z *Seksu w wielkim mieście / Sex and the City* (reż. Michael Patrick King, 1998–2004), niebieskie drzwi domu Williama Thackera przy Westbourne Park Road w zachodnim Londynie w filmie *Notting Hill* (reż. Roger Michell, 1999) czy hotel San Domenico Palace w sycylijskiej Taorminie, który był miejscem akcji drugiego sezonu *Białego Lotosu / The White Lotus* (reż. Mike White, 2022).

Set-jetting – nowe zjawisko czy dawna tradycja kulturowa?

Dowodem na to, że podróże do miejsc znanych z ekranu stanowią popularną praktykę turystyczną, a filmowe krajobrazy nie tylko inspirują, lecz także mają realne znaczenia, jest upowszechnianie się terminu *set-jetting*. Jego źródłosłów odsyła do semantycznych powiązań pomiędzy miejscem rozumianym jako plan zdjęciowy (*set*) a praktykami jego eksplorowania przy użyciu współczesnych środków transportu, dających możliwości szybkiego przemieszczania się na odległość, takich jak dalekodystansowe samoloty komercyjne (*jetting*). „Obecnie fenomen *set-jettingu* [...] jest bardziej intensywny aniżeli kiedykolwiek wcześniej, a coraz więcej turystów planuje swoją kolejną ucieczkę od rzeczywistości, sięgając po płyty DVD, a nie broszury biur turystycznych”¹² – diagnozowała to zjawisko w 2008 roku na łamach „The New York Post” znana podróżniczka i dziennikarka Gretchen Kelly. *Set-jetting* zwykle nie ogranicza się jednak do realizacji celu dotarcia do miejsca, w którym rozgrywa się akcja ulubionego filmu lub serialu, ale stymuluje dalsze czynności, takie jak „poszukiwanie atmosfery i klimatu czy zwiedzanie obiektów, budowli i obszarów pokazanych w filmie”¹³ – stwierdza Wioletta Bieńkowska-Gołasa. Pozwala zatem miłośnikom kina i seriali w sposób realny zanurzyć się w świecie ulubionych produkcji, przenieść się do świata fikcji i niejako doświadczyć na własnej skórze emocji znanych z filmów. Wykorzystując ten trend, wiele biur podróży zaczęło organizować wycieczki tematyczne, podczas których turyści podążają śladami bohaterów i odwiedzają miejsca oraz obiekty znane z filmów. Przykładem może być ilustrowany przewodnik po Paryżu, w którym została zaznaczona trasa turystyczna inspirowana narracją *Kodu da Vinci / Da Vinci Code* (reż. Ron Howard, 2006). Prowadzi ona ulicami, po których poruszali się bohaterowie bestsellerowej powieści Dana Browna i jej ekranizacji: od Hotelu Ritz, w którym zatrzymał się Robert Langdon, poprzez Pałac Tuileries i Luwr, aż po kościół Saint Sulpice. Przy każdym z zaznaczonych obiektów widnieje informacja na temat tego, jaką rolę odegrał w książce czy filmie¹⁴.

Chociaż termin *set-jetting* wydaje się nowy, sama idea turystyki kulturowej, która jest z nim związana, ma długą tradycję. Obejmuje ona swoim zasięgiem bogaty rezerwuar miejsc geograficznych, w których niegdyś prze-

¹² G. Kelly, *Set Jetting*, „The New York Post” 19.02.2008, <https://nypost.com/2008/02/19/set-jetting-2/> (dostęp: 20.02.2025).

¹³ W. Bieńkowska-Gołasa, *Film tourism in the promotion of selected tourist destinations*, „Acta Scientiarum Polonorum. Oeconomia” 2018, nr 17, s. 5.

¹⁴ T. Joliveau, *Connecting Real and Imaginary Places through Geospatial Technologies: Examples from Set-jetting and Art-oriented Tourism*, „The Cartographic Journal” 2009, t. 46, nr 1, s. 36.

bywały znane osobistości ze świata kultury lub polityki, miejsc, które były dla nich ważne w kontekście zamieszkiwania i/lub z których czerpały one twórczą inspirację, a które po latach stały się popularnymi celami turystycznymi. W usługach biur podróży, które dziś proponują klientom wycieczki śladami Jane Austen w Bath, sióstr Brontë w Yorkshire, van Gogha w Arles i Jeana Giona w Drôme, w istocie można widzieć ślady bardziej pierwotnych praktyk. Podróżników od zawsze bowiem przyciągały miejsca znane z płócien malarzy i opisywane w powieściach¹⁵. „Związki szeroko rozumianej literatury z turystyką sięgają samych początków kultury pisanej i mobilności. Pamiętniki, dzienniki, wspomnienia, przewodniki często motywowały do wyruszenia w drogę – poznania innych miejsc, kultur i ludzi”¹⁶ – pisze Dominik Ziarkowski. „Wielu znanych pisarzy było związanych z konkretnymi miastami, np. Franz Kafka (1883–1924) z Pragą, Hans Christian Andersen (1805–1875) z Kopenhagą, Johann Wolfgang Goethe (1749–1832) z Weimarem, a Mickiewicz (1798–1855) i Słowacki (1809–1849) z Wilnem”¹⁷. Od XIX wieku wraz z rozwojem kultury czytelnicznej wśród ziemian w Europie upowszechniał się zwyczaj wojaży śladami sławnych ludzi i ich dzieł. Czytelników interesowały przy tym zarówno miejsca, w których żyli i tworzyli artyści, jak i te, które zostały odzwierciedlone w ich twórczości. *Set-jetting* można by zatem potraktować jako skumulowany efekt zakorzenionych kulturowo praktyk. Jest jednak pewna zasadnicza różnica. O ile dawniej takie podróżowanie należało do aktywności elitarnych, a śladami pisarzy i artystów mogli podążać jedynie przedstawiciele zamożnych rodzin, obecnie, wraz z rosnącą mobilnością ludzi oraz wszechobecnością mediów i środków masowego przekazu, staje się ono coraz bardziej dostępne i powszechne¹⁸.

Pomiędzy realnością a fikcją

Filmy i seriale jako formy reprezentacji miejsc i kultur zawierające w sobie określony potencjał turystyczny wyróżniają się na tle innych mediów. Jak zauważa Thierry Joliveau:

Film jest szczególnym generatorem fikcji, albowiem kino z natury pokazuje krajozrazy, a nie jedynie przywołuje, jak literatura¹⁹.

¹⁵ *Ibidem*, s. 37.

¹⁶ D. Ziarkowski, *Jaki potencjał dla turystyki kulturowej kryje literatura?*, „Turystyka Kulturowa” 2023, nr 129, s. 286.

¹⁷ *Ibidem*.

¹⁸ T. Joliveau, *op. cit.*, s. 38.

¹⁹ *Ibidem*.

Francuski geograf zwraca uwagę na źródłowy dla kina paradoks: technologia zaangażowana do produkcji sztucznych światów przyczynia się do urealniania fikcyjnych miejsc. Co jednak istotne, większość filmowych narracji nie wykorzystuje w pełni naturalnych scenerii, a przeważającą strategią na planie jest łączenie zdjęć plenerowych ze studyjnymi. To w umysłach widzów podczas projekcji filmu misterna konstrukcja zaprojektowana przez jego twórców i zrealizowana za pomocą montażu tworzy określoną topografię.

Kilka kilometrów kwadratowych Hogwartu w filmach z serii o Harrym Potterze zostało w rzeczywistości zrealizowanych w kilkunastu naturalnych lokacjach rozrzuconych po całej Anglii. Ten geograficzny kalejdoskop obrazów jest nieodłącznym elementem kina²⁰.

Ostatnie z przywołanych stwierdzeń dotyczy relacji pomiędzy realną przestrzenią a tą uchwyconą w obiektywie kamery, które należą do podstawowych kwestii w teorii filmu. Myśliciele zajmujących się X Muzą od zawsze fascynował efekt kina polegający na tym, że w stopniu daleko bardziej odczuwalnym aniżeli starsze media wywołuje ono wrażenie realności. Sprawia ono, że widzowie mogą odwiedzać miejsca, w których nigdy nie byli, a nawet nigdy nie mogliby się znaleźć. Entuzjazm komentatorów rodzącej się sztuki wynikał w dużej mierze z faktu, że ruchome fotografie były postrzegane jako sposobność uwiecznienia życia w całej jego mobilności i witalności, kinematograf zaś jawił się jako aparatura, dzięki której „śmierć przestanie być absolutna”²¹. Kino, które umożliwiała podróże wirtualne, stało się inspiracją dla podróży podejmowanych w realnym świecie i przyczyniło się do poszerzenia doświadczenia turystycznego o inny wymiar.

Dylemat, który od początku dziejów kinematografii nurtował teoretyków: w jakim stopniu kamera podgląda świat i odzwierciedla rzeczywistość, a w jakim ją kreuje, wydaje się kluczowy dla zrozumienia genezy praktyk *set-jettingu*. Balansowanie na granicy rzeczywistości i fikcji, ów najważniejszy efekt kina, jest właśnie czynnikiem, który w niezwykle sposób pobudza ludzką wyobraźnię i prowokuje do zadawania pytań dotyczących możliwości realizacji marzeń o zanurzeniu się w świecie uwidocznionym na ekranie. W tym sensie filmy zawierają w sobie impuls mityczny, działają jak dawne rytuały. Nie chodzi przy tym wyłącznie o to, że – jak zauważa Sue Beeton:

²⁰ *Ibidem*, s. 37.

²¹ T. Lubelski, *Lumière i Méliès: fotograf i iluzjonista inicjują kinematograf*, [w:] *Historia kina*, t. 1: *Kino nieme*, red. T. Lubelski, I. Sowińska, R. Syska, Kraków 2012, s. 93.

narracje filmowe i telewizyjne zawierają elementy tradycyjnego storytellingu, takie jak: kontrast pomiędzy dobrem i złem, człowiek i zjawiska nadprzyrodzone czy to, co klasyczne w bajkach, moral i przestroga²².

Ten fakt w największym stopniu zdaniem badaczki stymuluje turystykę filmową, ale szerzej o antropologiczny wymiar kina jako medium. W tym miejscu warto bowiem przypomnieć to, co dla filmoznawców jest oczywiste, a mianowicie, że film jest „tekstem kultury”, dokumentem antropologicznym odzwierciedlającym zjawiska społeczno-kulturowe.

Za każdym razem, gdy oglądamy film – pisała Alicja Helman – mamy szansę zaobserwować „składową cząstkę rozleglejszych wzorów, które tworzy kultura danego czasu i miejsca”²³. Na ekranie ujawniają się lokalne mikroświaty z elementami żywego doświadczenia i tożsamości społecznej. Rytualne pragnienie uczestnictwa w owych światach jest zasadniczą cechą doświadczenia widzów, w umysłach których przedstawione w filmach miejsca kojarzą się z konkretną, specyficzną kulturą. W poszukiwaniu autentycznych lokacji można dostrzec tęsknotę za poznaniem sensorycznej aury i nastroju określanych jako *genius loci* miejsca. Co jednak interesujące, istotną właściwością filmowego obrazu jest nie tylko odzwierciedlanie realiów, lecz także działanie zwrotne – wpływanie na sposoby konstruowania rzeczywistości przez ludzi. W ten sposób rzeczywiste lokacje upodabniają się czasem do filmowych reprezentacji. Najlepszym tego przykładem może być fikcyjny peron 9 i 3/4 na stacji King’s Cross, który stał się immanentną częścią londyńskiego pejzażu dzięki pierwszej z serii książce Joanne K. Rowling *Harry Potter i kamień filozoficzny* oraz jej ekranizacji. Innym jest Dubrownik – historyczne miasto w Chorwacji, w którym po emisji *Gry o tron* (reż. David Benioff, D.B. Weiss i in., 2011–2018) powstały sklepy i inne atrakcje inspirowane serialem.

Przywołane przykłady nie są szczególnie odkrywcze; potwierdzają jedynie intuicje badaczy, którzy od końca lat 60. XX wieku przekonują o pojawieniu się innego sposobu życia i myślenia przestrzennego. Najbardziej sugestywnie tłumaczył to amerykański geograf Edward Soja, nawiązujący do wcześniejszych prac Henriego Lefebvre’a. Proponował on zastąpić tradycyjną opozycję między przestrzenią „pierwszą”: materialną, codzienną, życiową, fizycznych procesów i społecznych praktyk oraz „drugą”: światem idei, reprezentacji, znaków, tekstów, obrazów – poprzez wprowadzenie określenia przestrzeni „trzeciej”, integrującej miejsca materialne i mentalne, rzeczywi-

²² S. Beeton, *op. cit.*, s. 182.

²³ A. Helman, *Filmoznawstwo wobec antropologii kultury*, [w:] *Film: tekst i kontekst*, red. A. Helman, W. Godzic, Katowice 1982, s. 19.

ste i wyobrażone²⁴. Ta perspektywa koresponduje z rozważaniami na temat *set-jettingu* w tym sensie, że można z niej wyprowadzić pewne wnioski. Po pierwsze, współczesne miejsce nie ma wymiaru wyłącznie fizycznego, lecz także społeczny i narracyjny. Po drugie, miejsce i jego medialna, fikcyjna reprezentacja nie stanowią radykalnego przeciwieństwa, a raczej uzupełniają się i wchodzą ze sobą w rozmaite relacje, tworząc obszary wielopoziomowej i wielozmysłowej przestrzeni składającej się zarówno z materialnych obiektów, tekstur, dźwięków, zapachów, jak i podkolorowanych artystycznie fikcji. *Set-jetting* i wszelkie formy turystyki indukowanej filmem mają swoje źródło właśnie w pojęciu owej „rozszerzonej rzeczywistości” ulokowanej na styku rzeczywistości i fikcji, tego, co rzeczywiste i wyobrażone²⁵.

Od filmu do doświadczenia turystycznego – motywacje filmowych turystów

Jak wynika z badań prowadzonych przez Sue Beeton, motywacje współczesnych widzów do podejmowania aktywności turystycznych nie ograniczają się do potrzeby zaspokojenia ciekawości po projekcji filmu czy emisji serialu oraz poczucia aury miejsca, ale są bardziej złożone. Czynnikiem pobudzającym turystykę indukowaną filmem jest np. wpływ, jaki na życie przeciętnego człowieka wywierają celebryci i kultura popularna. „Syndrom kultu gwiazd”²⁶ jest jednym z generatorów trendu podążania za miejscami, które kojarzą się ze sławnymi aktorami i z ich filmowymi rolami²⁷. Potwierdzeniem tej tezy może być przypadek zatoki Maya Bay, spopularyzowanej w 2000 roku dzięki filmowi *Niebiańska plaża*. Przyczynami niezwyklej popularności lokacji o nazwie Hat Maya (dziś pod hashtagem #mayabay na Instagramie widnieje ponad 500 tys. postów), która jest główną plażą wyspy Phi Phi Leh, były nie tylko lazurowa woda, biały piasek, cisza i odosobnienie, czyli wszystko, co kojarzy się z krajobrazem rajskiej wyspy, lecz także obecność młodego Leonarda DiCaprio, dzięki któremu produkcja ta emanowała entuzjazmem i duchem przygody. Motywacje takie jak ta mogą mieć źródło w oczekiwaniach typowych dla przedstawicieli współczesnego społeczeństwa konsumpcyjnego. Według Zygmunta Baumana jego cechą nie jest powiększanie się skali konsumpcji, lecz „totalność uto-

²⁴ E. Soja, *Thirdspace: Expanding the Scope of the Geographical Imagination*, [w:] *Human Geography Today*, red. D. Massey, J. Allen, P. Sarre, Polity, Cambridge 1999, s. 279.

²⁵ T. Joliveau, *op. cit.*, s. 39.

²⁶ S. Beeton, *op. cit.*, s. 186.

²⁷ *Ibidem*.

warowienia”, „wszechobecna, przenikająca wszelkie aspekty życia komercjalizacja” lub, mówiąc inaczej, „omnipotencja rynku”²⁸. Modelem świata typowym dla aktualnej fazy zachodniego kapitalizmu jest ten, w którym wszelkie elementy rzeczywistości (także czas wolny i podróże) usiłuje się sprowadzić do dóbr konsumpcyjnych. Miejsce turystyczne nie jest już przy tym wyłącznie miejscem, które pragnie się osiągnąć i skonsumować. Jeśli bowiem wierzyć Baumanowi, członkowie społeczeństwa konsumpcyjnego nie tyle tęsknią za zawłaszczeniem i gromadzeniem przedmiotów, ile pragną wciąż nowych wrażeń. Tym, co się naprawdę liczy, jest zmienność. Społeczeństwo konsumpcyjne charakteryzuje „nieustająca presja, by stać się kimś innym, niż się jest, a rynki konsumpcyjne ogniskują uwagę na niezwłocznej deprecjacji swych wcześniejszych ofert, aby zrobić w poprzeczek miejsce dla nowych”²⁹. Te obserwacje zdają się potwierdzać trendy występujące na rynku turystycznym, na którym są promowane kolejne miejsca znane z filmów i seriali.

Wzrost zainteresowania *set-jettingiem* można także tłumaczyć nostalgią. Jak przekonuje Svetlana Boym, współczesna nostalgia to rezultat nowego rozumienia czasu i przestrzeni:

W kontrze do naszej fascynacji cyberprzestrzenią oraz wirtualną wioską ma miejsce globalna epidemia nostalgii, afektywne pragnienie wspólnoty z kolektywną pamięcią, tęsknota za ciągłością w pokawałkowanym świecie. Nostalgia nieuchronnie jawi się jako mechanizm obronny w epoce przyspieszonego rytmu życia i historycznych zawieruch³⁰.

Filmy – archiwa pamięci, które przechowują obrazy dawnych czasoprzeżyczeń – oddziałują na rynku turystycznym jak „marki nostalgiczne”, budzące skojarzenia „z bliską lub dalszą, własną lub historyczną przeszłością”³¹. Powrót do miejsc zapamiętanych z dawnych filmów w rzeczywistości skrywa pragnienie powrotu do innego czasu: „czasu naszego dzieciństwa, powolniejszych rytmów naszych snów”³². Jak przekonuje wspomniana badaczka:

²⁸ Ł. Iwasiński, *Społeczeństwo konsumpcyjne w ujęciu Zygmunta Baumana*, „Kultura i Społeczeństwo” 2015, nr 4, s. 7.

²⁹ Z. Bauman, *Konsumowanie życia*, przeł. M. Wyrwas-Wiśniewska, Kraków 2009, s. 108.

³⁰ *Ibidem*.

³¹ M. Grębosz, *Badania postaw nostalgicznych konsumentów wobec marek*, „Badania marketingowe a potrzeby informacyjne podmiotów decyzyjnych na współczesnym rynku” 2016, nr 460, s. 103.

³² S. Boym, *Nostalgia jako źródło cierpień*, przeł. I. Boruszkowska, „Ruch Literacki” 2019, r. 60, z. 1, s. 100.

Inaczej niż melancholia, która ogranicza się do strefy indywidualnej świadomości, nostalgia polega na relacji pomiędzy jednostkową biografią a biografią grup czy narodów, pomiędzy osobistą i zbiorową pamięcią³³.

Generatorem turystyki indukowanej filmem wydaje się właśnie ów fenomen zbiorowej nostalgii opierającej się na poczuciu utraty, nieograniczającym się do osobistej historii, lecz dotyczącym historii pokolenia. Według Boym figura nostalgii przenika współczesną kulturę popularną, „znajduje się w samym środku kondycji nowoczesnej”³⁴. Co więcej, „technologia i nostalgia stały się współzależne: nowe techniki wraz z zaawansowanym marketingiem stymulują *ersatz* nostalgii (za rzeczami, o których wcale nie myśleliśmy, że zostały przez nas utracone)”³⁵.

Ilustracją tego ostatniego zjawiska mogą być współczesne praktyki marketingowe inspirowane popularnym w latach 90. serialem *Przyjaciele/Friends* (1994–2004). Nowojorska kawiarnia Central Perk – miejsce akcji tego kultowego *sitcomu* – dzięki współpracy z koncernem Warner Bros w 2023 roku została wiernie odtworzona w Bostonie przy Newbury Street. Podobna mieści się w Singapurze i oprócz kawy oferuje gadzety związane z serialem. Jednak nielicencjonowane wersje zaczęły powstawać już wcześniej w innych miastach (m.in. Londynie, Pekinie, Dubaju, Stambule, a także Warszawie i Toruniu). System sprzedaży oparty na zasadzie franczyzy pod nazwą Central Perk Caffè, stanowiącej replikę serialowej kafejki, oferuje możliwości przeniesienia się nie tylko w przestrzeni, lecz także w czasie. Fani serialu zlokalizowani w różnych częściach świata mogą wstąpić na kawę tam, gdzie spotykali się „przyjaciele”, a tym samym znowu poczuć się młodo. Można jednak mieć wątpliwości, czy takie działania rzeczywiście odnoszą się do konkretnych odczuć tęsknoty, czy bardziej przypominają wspomniany już *ersatz* nostalgii, będący czymś w rodzaju sztucznie wykreowanego artefaktu rozprowadzanego przez przemysł rozrywkowy.

Cyrkulacja obrazów w sieci

Jedną z ważnych motywacji *set-jetterów* jest pragnienie kolekcjonowania obrazów. Turystyka to aktywność oparta głównie na wzroku, o czym przekonywał John Urry w *Spojrzeniu turysty*, wskazując zarazem, że ponieważ to, co odległe, wydaje się bardziej ekscytujące, nasza wrażliwość na krajobrazy widziane w podróży jest większa aniżeli w życiu codziennym. Do

³³ *Ibidem*, s. 101.

³⁴ *Ibidem*, s. 102.

³⁵ *Ibidem*.

najbardziej typowych praktyk turystów w miejscu docelowym zalicza się rejestrowanie widoków, tworzenie na ich podstawie nowych narracji w formie filmów lub fotografii i przyczynianie się do ich obiegu w sieci. Przykładowe aktywności tego typu dostarczają liczne materiały na Instagramie opatrzone hashtagem #newyorkfilm, który liczy w tej chwili ponad 23 tys. postów. Uświadamiają one, że turystyka jest niezwykle motorem cyrkulacji poглядów i znaków związanych z miejscami. Udostępniane za pośrednictwem mediów społecznościowych rozmaite formy materialnych reprezentacji są „odczytywane i interpretowane jak znaki – w sensie semiotycznym – zwykle potwierdzając pewne mityczne skojarzenia”³⁶. Towarzyszy temu powielanie stereotypów przestrzennych, takich jak chociażby: Nowy Jork – Miasto, Które Nigdy Nie Śpi, Paryż – Miasto Zakochanych, Rzym – Wieczne Miasto itd. Znajduje w nich odzwierciedlenie sposób percepcji krajobrazów typowy dla zachodniej kultury, w której to, co „obce”, zazwyczaj podlega strategiom egzotyżacji, romantyzacji i orientalizacji (np. tajemniczy i mityczny Wschód). Praktyki komunikacyjne prowadzące do obiegu wtórnych zindywidualizowanych fabulacji, których źródłem jest filmowy *mainstream*, z jednej strony przyczyniają się do recyklingu mitów, czyniąc je żywymi zarówno poprzez przywoływane postacie bohaterów, jak i miejsca akcji, a z drugiej prowokują do zadawania pytań o autentyczność przeżywanego i zapisywanego doświadczenia, nieuchronnie zmierzających do stwierdzenia o powtarzalności i banalizacji zdekontekstualizowanych wizerunków, coraz bardziej podporządkowanych logice komercji.

Procesy cyrkulacji obrazów w sieci spotęgowały technologie geoprzestrzenne, które przyczyniły się zarówno do popularyzacji fikcji, jak i do modyfikacji lokalnych przestrzeni oraz tożsamości. Pisał o tym Joliveau:

konwergencja we wspólnej przestrzeni informacyjnej, artefaktów różnego rodzaju i pochodzących z różnych źródeł ujawniła potencjał do tworzenia nowych sposobów integracji wyobrażonych wszechświatów ze światem rzeczywistym³⁷.

Pokazują to popularne bazy danych, takie jak Internet Movie Database, Movie Location Guide, Movie-locations.com. Już wstępne analizy tych stron uświadamiają szerokie możliwości odkrywania za ich pośrednictwem filmowych lokacji na całym świecie. Przedstawiają one fotografie obiektów, w których kręcono filmy, topografie miast z możliwością mapowania planów zdjęciowych. Znajdziemy tu informacje, na którym kanale w serwisie YouTube można obejrzeć najnowsze wirtualne wycieczki po popularnych

³⁶ T. Joliveau, *op. cit.*, s. 40.

³⁷ *Ibidem*.

planach filmowych. Zakładki „Podróże”, w całości poświęcone destynacjom turystycznym, działają jak połączenie praktyk tour operatora z lokalnym przewodnikiem turystycznym. Z ich pomocą można zaplanować podróż od początku do końca, gdyż, jak czytamy na jednej ze stron, celem twórców jest „promowanie i ułatwianie odpowiedzialnej turystyki filmowej”. Ponadto deklarują oni, że „z przyjemnością wskażą hotele, bary, restauracje i zabytki widziane wcześniej na ekranie”³⁸.

Bazy filmowych lokacji uświadamiają, do jakiego stopnia gotowe produkty turystyczne czekają w sieci na współczesnych potencjalnych *set-jetterów*. Surfując np. po stronie movie-locations.com, po wybraniu destynacji „Los Angeles” otrzymujemy pełny pakiet informacji: od wskazówek, jak dotrzeć na miejsce, przez historię miasta, lokalne ciekawostki, aż po szczegóły produkcji filmów. Jednym z dzieł zrealizowanych w tym mieście jest *Siedem* (reż. David Fincher, 1995). Z opisu lokacji, w których kręcono ten film, nie tylko dowiemy się tego, gdzie mieszkali bohaterowie, jakie były odległości pomiędzy poszczególnymi punktami w przestrzeni czy gdzie mieścił się budynek policji. Otrzymamy także całą topografię zbrodni wraz z konkretnymi adresami, pod jakimi były dokonywane kolejne morderstwa, a także interesujące szczegóły dotyczące niektórych obiektów intertekstualnie „wędrujących” między filmami (np. mroczny gmach biblioteki, w rzeczywistości budynek Bank of America przy South Spring Street, pojawiał się w takich filmach, jak: *Maska / The Mask* [reż. Chuck Russell, 1994] z Jimem Carreyem, *Od wesela do wesela / The Wedding Singer* [reż. Frank Coraci, 1998] z Adamem Sandlerem czy *Uwierz w ducha / Ghost* [reż. Jerry Zucker, 1990] z Whoopi Goldberg). Do pewnego stopnia wszystkie wymienione strony zachęcają użytkowników do interakcji, pozostawiania komentarzy i proponowania nowych lokalizacji filmowych („wyślij mi tweeta @MovieLocation, a ja zobaczę, co mogę dla ciebie znaleźć”)³⁹. Można się zgodzić z Joliveau, który twierdzi, że te „nowe interfejsy zapewniają odwiedzającym możliwość tworzenia bogatszych środowisk, w których mogą stać się prawdziwymi aktorami w fikcyjnym «urealnionym» uniwersum”⁴⁰. Przywołane przykłady pokazują jednak przede wszystkim, że coraz bardziej niemożliwe staje się oderwanie rzeczywistego doświadczenia turystycznego od źródłowego obrazu, a w umysłach filmowych turystów granica pomiędzy światami realnym i wirtualnym staje się coraz mniej wyraźna.

³⁸ <https://movie-locations.com/travel.php> (dostęp: 20.02.2025).

³⁹ <https://www.movielocationsguide.com/> (dostęp: 20.02.2025).

⁴⁰ T. Joliveau, *op. cit.*, s. 43.

Transformacja i nowy wizerunek miejsca

Nie ma wątpliwości, że kultura filmowa wpływa na turystykę, a popularne produkcje efektywnie włączają się w promocję turystycznych destynacji. Filmy, będące jednym ze źródeł informacji o potencjalnych miejscach do zwiedzania, napędzają rynek. Pokazane w nich krajobrazy fascynują, rozbudzają ciekawość, zaznajamiają z lokalną topografią. Jeśli chodzi o kompleksową wiedzę o danej lokalizacji, to film jest postrzegany jako bardziej wiarygodny niż reklama, bowiem doświadczenie zanurzenia się w filmowej fikcji zdecydowanie bardziej pobudza widzów do działania i poszukiwania dalszych informacji o miejscu⁴¹. Jak pokazują badania, niektóre rodzaje aktywności podejmowane przez *set-jetterów* w docelowym miejscu mogą wydawać się zaskakujące. Oprócz wykonywania fotografii i dzielenia się widokami ze znajomymi do aktywności turystów należą np. symulowanie i odtwarzanie epizodów z filmu, a nawet wchodzenie w role i przebieranie się za filmowe postacie⁴². W odpowiedzi na te potrzeby turystów administratorzy miejsc zaczynają je celowo konstruować jako filmowe atrakcje, oferują profesjonalne wycieczki śladami filmowych postaci i zdarzeń lub zamieniają je w parki rozrywki. Plany zagospodarowania przestrzennego w miejscach, które są filmowymi lokacjami, obejmują często zmiany infrastruktury i dywersyfikację produktów turystycznych, aby jeszcze wyraźniej powiązać je z filmem. Do typowych strategii stosowanych w marketingu terytorialnym wykorzystującym związki z filmową fikcją należą: publikowanie wydawnictw, artykułów, przewodników, mapek i albumów, produkowanie filmów promocyjnych, tworzenie pakietów promocyjnych dla turystów (zniżki, aplikacje mobilne), rozmaitych gadżetów i pamiątek. Wpływ filmów na promocję miejsc zbadali Clen i Heitmann. Stwierdzili, że generalnie wzmacniają one unikatowe wizerunek i markę miejsca, co skutkuje zwiększeniem liczby turystów, a co za tym idzie – wzrostem zatrudnienia i przychodów na danym obszarze oraz podniesieniem się możliwości biznesowych⁴³.

Oprócz aspektów pozytywnych *set-jetting* ma jednak także swoją ciemną odślonę, jaką jest nadmierna eksploatacja miejsca, o czym szczegółowo pisze Beeton⁴⁴. Jednym z przykładów tego zjawiska jest miejscowość Goathland położona w północno-wschodniej Anglii, w hrabstwie Yorkshire, która zagrała fikcyjne miasteczko Aidensfield w popularnym serialu telewizyjnym *Heartbeat* (1992–2010). Mała, zlokalizowana peryferyjnie i licząca zaledwie

⁴¹ G. Croy, S. Heitmann, *op. cit.*, s. 191.

⁴² *Ibidem*, s. 194.

⁴³ *Ibidem*.

⁴⁴ S. Beeton, *op. cit.*, s. 186.

kilkuset mieszkańców wioska dzięki uroczym kamiennym domkom i bujnym wrzosowiskom sprawiała wrażenie cofniętej w czasie. Walory przyrodnicze podkreślało otoczenie Parku Narodowego North York Moors oraz dziewi- czy krajobraz doliny Yorkshire z łagodnymi wzgórzami poprzecinanymi wstęgami rzek. Wszystko to zostało w pewnym sensie utracone po inwazji turystów, która nie pozostała bez wpływu zarówno na stan środowiska naturalnego, jak i procesy interakcji oraz wymiany kulturowej. Goathland dotknęły skumulowane skutki eksplozji turystyki – gwałtowne zmiany ekono- miczne i społeczno-kulturowe, takie jak: komercjalizacja i utrata auten- tyczności, wzrost cen nieruchomości, zmiana sposobu życia mieszkańców. Inne studia przypadków także pokazują silny wpływ produkcji filmowej na miejsce już na etapie pracy na planie zdjęciowym, prowadzący do modyfi- kacji środowiska naturalnego i kulturowego, zakłóceń codziennej rutyny życia mieszkańców, a wreszcie nagłego wzrostu aktywności turystycznej po premierze filmu.

Uwagi końcowe

Podsumowując, można stwierdzić, że filmy jako jedyne w swoim rodza- ju reprezentacje krajobrazów, miejsc, społeczności generują nowy rodzaj popytu turystycznego, które to zjawisko ma rozległe skutki. Obejmują one silne zmiany zarówno w postrzeganiu przez ludzi miejsc, jak i poszerzaniu się możliwości potencjalnych doświadczeń w nich. Nowe percepcje tworzą się na przecięciu tego, co obiektywne i subiektywne, realne i hiperrealne, autentyczne i dostępne za pośrednictwem mediów, ponieważ we współczes- nych miejscach interferują ze sobą różne treści, następuje łączenie dawnych historii i nowych wyobrażeń. Co interesujące, tożsamość miejsc znanych z filmów, takich jak Nowa Zelandia, tworzy się na nowo nie tylko na prze- cięciu realności i filmowej fikcji, lecz także wskutek różnych skojarzeń krą- żących w sieci. Jak zauważono, wśród turystów odwiedzających wyspę są zarówno fani Tolkiena, znający nowozelandzkie krajobrazy z książek czy ich ekranizacji, jak i ludzie, których zachęciły do podróży połączone historie o Nowej Zelandii i wykreowane dziedzictwo kulturowe krainy Śródziemia poznane z „drugiej ręki” – z relacji znajomych lub mediów. Ten przykład uświadamia dwie kwestie. Po pierwsze, w promocji miejsca turystyczne- go film oddziałuje intermedialnie – w kreowaniu wizerunku uczestniczą książki, filmy, seriale, dzieła sztuki, a także materiały promocyjne, druki reklamowe itd. Po drugie, to, co widz zna z ekranu, nie pełni już wyłącznie funkcji „reprezentacji”, ale inicjuje praktyki nadpisywania wtórnych nar- racji i symulacji nowych obrazów, które następnie upowszechniają się za

pośrednictwem sieci oraz mediów społecznościowych. Skłania to do uznania tych praktyk za postturyistyczne⁴⁵.

Krajobrazy filmowe postrzegane w perspektywie *set-jettingu* to nie tylko mozaika widoków zapisanych w umysłach widzów, służących do zaspokojenia ulotnej wizualnej przyjemności, lecz także pretekst do podejmowania różnych aktywności zarówno w miejscach turystycznych, jak i w sieci. Biorąc pod uwagę sposoby nawiązywania kontaktu z odwiedzanymi miejscami i złożone procesy nadawania im różnych sensów, wyróżniam trzy typy praktykowania krajobrazu filmowego⁴⁶. Pierwszym jest podejście obserwacyjne, dla którego kluczowe są strategie oglądania, kontemplowania i kolekcjonowania widoków. Odpowiednie do jego opisu są klasyczne kategorie estetyczne wzniosłości i malowniczości, które najczęściej stanowią o kryterium atrakcyjności krajobrazu, oraz postawa zdystansowanego obserwatora. Drugi typ, występujący znacznie częściej, określa podejście uczestniczące. Typowe są dla niego czynności zwiedzania, przeżywania, odtwarzania, a motywacją do jego podjęcia stanowi potrzeba zanurzenia się w świecie, korzystania z jego uroków, rozrywek i atrakcji. Kategorią opisu jest tu kultura uczestnictwa ze swoją zasadniczą cechą – tym, że członkowie społeczności nie tylko konsumują treści, lecz także tworzą je i dzielą się pomysłami. Trzeci typ to perspektywa zaangażowania w krajobraz-zdarzenie – podejście uczestniczące, jednak dodatkowo nakierowane na zmianę statusu miejsca. Tu przynależą aktywności w zakresie modyfikacji przestrzeni i zmiany lokalnych tożsamości – już nie tylko udział w cyrkulacji krajobrazów i opowieści o miejscu, lecz także podejmowanie praktyk ich współtworzenia. To podejście oddaje procesy najbardziej typowe dla współczesnej rzeczywistości. Na styku mediów i rzeczywistości powstają dzisiaj bowiem nowe wersje autentyczności, a film jako jeden z ważnych nośników świadomości oraz kształtowania wizerunku uczestniczy w mediatyzowanej produkcji przestrzeni i tożsamości.

BIBLIOGRAFIA

- Bauman Z., *Konsumowanie życia*, przeł. M. Wyrwas-Wiśniewska, Kraków 2009.
Beeton S., *Understanding Film-induced Tourism*, „Tourism Analysis” 2006, t. 11.
Bieńkowska-Gołasa W., *Film tourism in the promotion of selected tourist destinations*, „Acta Scientiarum Polonorum. Oeconomia” 2018, nr 17.
Boym S., *Nostalgia jako źródło cierpień*, przeł. I. Boruszkowska, „Ruch Literacki” 2019, r. 60, z. 1.

⁴⁵ S. Heitmann, *Authenticity in Tourism*, [w:] *Research Themes for Tourism...*, ed. cit., s. 53.

⁴⁶ Vide I. Copik, *Film i krajobraz w perspektywie geografii kulturowej*, „Prace Komisji Krajobrazu Kulturowego” 2023, nr 49, s. 89–110.

- Ciszewska E., *Postfilmowa Łódź i spojrzenie turysty. Sposoby wykorzystywania filmowych walorów miasta w przedsięwzięciach biznesowych i niekomercyjnych*, „Panoptikum” 2016, nr 16.
- Cronley T., *Introduction*, [w:] *idem, Cartographic Cinema*, Minneapolis 2007.
- Copik I., *Film i krajobraz w perspektywie geografii kulturowej*, „Prace Komisji Krajobrazu Kulturowego” 2023, nr 49.
- Croy G., Heitmann S., *Tourism and Film*, [w:] *Research Themes for Tourism*, red. P. Robinson, S. Heitmann, P. Dieke, Cambridge 2011.
- Filipczak M., *Trend na set jetting. Wybierając kierunek wakacji, 70 proc. turystów w wieku 20–40 lat inspiruje się filmami*, „Gazeta Wyborcza”, dodatek „Wysokie Obcasy”, 29.06.2024, <https://www.wysokieobcasy.pl/akcje-specjalne/7,158911,31090272,-set-jetting-na-fali-wybierajac-kierunek-wakacji-70-proc-turystow.html> (dostęp: 20.02.2025).
- Global Travel Trends 2024*, <https://www.americanexpress.com/en-gb/travel/discover/get-inspired/global-travel-trends-en-gb> (dostęp: 20.02.2025).
- Grębos M., *Badania postaw nostalgicznych konsumentów wobec marek*, „Prace Naukowe Uniwersytetu Ekonomicznego we Wrocławiu” 2016, nr 460.
- Heitmann S., *Authenticity in Tourism*, [w:] *Research Themes for Tourism*, red. P. Robinson, S. Heitmann, P. Dieke, Cambridge 2011.
- Helman A., *Filmoznawstwo wobec antropologii kultury*, [w:] *Film: tekst i kontekst*, red. A. Helman, W. Godzic, Katowice 1982.
- Iwasiński Ł., *Spoleczeństwo konsumpcyjne w ujęciu Zygmunta Baumana*, „Kultura i Społeczeństwo” 2015, nr 4.
- Joliveau T., *Connecting Real and Imaginary Places through Geospatial Technologies: Examples from Set-jetting and Art-oriented Tourism*, „The Cartographic Journal” 2009, t. 46, nr 1.
- Kelly G., *Set Jetting*, „The New York Post”, 19.02.2008, <https://nypost.com/2008/02/19/set-jetting-2/> (dostęp: 20.02.2025).
- Lefebvre M., *Between setting and landscape in the cinema*, [w:] *Landscape and film*, red. M. Lefebvre, New York 2006.
- Lubelski T., *Lumière i Méliès: fotograf i iluzjonista inicjują kinematograf*, [w:] *Historia kina*, t. 1: *Kino nieme*, red. T. Lubelski, I. Sowińska, R. Syska, Kraków 2012.
- Miś J., *Wystarczyło dać u siebie nakręcić słynny film. Liczba turystów wzrosła ponad dwukrotnie*, <https://tygodnik.interia.pl/news-wystarczylo-dac-u-siebie-nakrecic-slynnny-film-liczba-turysto,nId,7011088> (dostęp: 20.02.2025).
- Soja E., *Thirdspace: Expanding the Scope of the Geographical Imagination*, [w:] *Human Geography Today*, red. D. Massey, J. Allen, P. Sarre, Polity, Cambridge 1999.
- Tucki A., *Turystyka filmowa – wybrana problematyka badawcza*, „Barometr Regionalny” 2016, t. 14, nr 2.
- Ziarkowski D., *Jaki potencjał dla turystyki kulturowej kryje literatura?*, „Turystyka Kulturowa” 2023, nr 129.

Ilona Copik – dr hab., prof. Uniwersytetu Śląskiego w Katowicach, kulturoznawczyni i filmoznawczyni. Prowadzi badania z zakresu antropologii filmu i mediów, filmowych

krajobrazów, historii kina polskiego i kina regionalnego. Autorka trzech monografii i licznych artykułów publikowanych m.in. na łamach „Kwartalnika Filmowego”, „Studiów Filmoznawczych” i „Studiów Śląskich”. Ostatnio wydała książkę *Niestaly łąd. „Miejsca przechodnie” w filmach fabularnych polskich i niemieckich 1945–1989* (2024). Obecnie pracuje nad monografią poświęconą problematyce kina rdzennych reżyserek w Kanadzie. ORCID: 0000-0001-9794-9965. Adres e-mail: <ilona.copik@us.edu.pl>.

Ilona Copik – Assoc. Prof. at the University of Silesia in Katowice. She specializes in cultural studies and film studies and conducts research in the field of anthropology of film and media, cinematic landscapes, history of Polish and regional cinema. She is the author of three monographs and numerous articles published, among others, in “Kwartalnik Filmowy”, “Studia Filmoznawcze” and “Studia Śląskie”. She has recently published the book *Niestaly łąd. ‘Miejsca przechodnie’ w filmach fabularnych polskich i niemieckich 1945–1989* (2024). She is currently working on a monograph devoted to the problems of the cinema of Indigenous women in Canada. ORCID: 0000-0001-9794-9965. E-mail address: <ilona.copik@us.edu.pl>.

Pejzaże melancholii. Intelktualne podróże W.G. Sebald i Andrzeja Stasiuka w perspektywie postkolonialnej

ABSTRACT. Agnieszka Sokołowska, *Pejzaże melancholii. Intelktualne podróże W.G. Sebald i Andrzeja Stasiuka w perspektywie postkolonialnej* [Landscapes of Melancholy: The Intellectual Journeys of W.G. Sebald and Andrzej Stasiuk from a Postcolonial Perspective]. „Przestrzenie Teorii” 43. Poznań 2025, Adam Mickiewicz University Press, pp. 231–247. ISSN 1644-6763. <https://doi.org/10.14746/pt.2025.43.12>.

This article presents a comparative analysis of two intellectual journeys: *The Rings of Saturn: An English Pilgrimage* by W.G. Sebald and *On the Road to Babadag* by Andrzej Stasiuk. The starting point for this discussion is Emil Cioran’s philosophy of history, which situates Sebald’s and Stasiuk’s works within the context of postcolonial and postmemory narratives. The analysis of memory mechanisms takes into account the role of photography in both texts, drawing on Roland Barthes’ *Camera Lucida* and his concept of *punctum* as a theoretical framework. The author of the article interprets these works as contemporary realizations of the Romantic wandering, characterized by melancholy and the aestheticization of reality. In Sebald’s and Stasiuk’s prose the experience of landscape is not merely aesthetic but also leads to epiphanies of the past. Based on Pierre Nora’s theory of *lieux de mémoire*, the article examines how, in both authors’ perspectives, landscape becomes a reflection of their respective visions of history and social concepts.

KEYWORDS: W.G. Sebald, Andrzej Stasiuk, melancholy, memory, intellectual journey, Romantic wandering, postcolonialism

„Są takie fotografie i takie miejsca,
które nie dają spokoju,
choć nic tam nie ma”.

A. Stasiuk, *Jadąc do Babadag*

W *Historii i utopii* Emil Cioran wskazywał na dziejowy mechanizm dominacji rządzący cywilizacją zachodnią. Europa, której od wieków przewodzili władcy zaślepieni ambicją zbudowania „imperium powszechnego”, musi mierzyć się z kolonialnym dziedzictwem, a narodziny świadomości postzależnościowej wiążą się ze zmierzchem znaczenia Starego Kontynentu:

Karol Wielki, Fryderyk II von Hohenstaufen, Karol V, Bonaparte, Hitler ulegli – każdy na swój sposób – pokusie, by urzeczywistnić ideę imperium powszechnego:

ponieśli, z większym lub mniejszym powodzeniem, klęskę. Zachód, gdzie idea ta wzbudza jedynie ironię lub niepokój, żyje teraz we wstydzie za swoje podboje. Co jednak ciekawe, właśnie w chwili, gdy zamyka się w sobie, jego formuły triumfuja i się rozprzestrzeniają; skierowane przeciw jego władzy i supremacji, znajdują echo poza jego granicami. Wygrana Zachodu jest jednocześnie jego zatraceniem¹.

Tę historiozoficzną tezę Ciorana chciałabym uczynić punktem wyjścia do rozważań nad dwoma współczesnymi dziennikami podróży pisanymi z perspektywy postkolonialnej. Przedmiotem mojego szkicu będą intelektualne podróże W.G. Sebald (*Pierścienie Saturna. Angielska pielgrzymka*) oraz Andrzeja Stasiuka (*Jadąc do Babadag*). Pierwsze wydania książek dzieli dziewięć lat, lecz pomimo wielu podobieństw uzasadniających komparatystyczne rozpatrywanie tych tekstów nic nie wskazuje na to, aby Stasiuk w *Jadąc do Babadag* wzorował się bezpośrednio na twórczości Sebald.

Podróż intelektualną – za Dorotą Kozicką – rozumiem wąsko, jako literacką relację z wyjazdu, dla której pewne odniesienie stanowi rzeczywista podróż odbyta przez autora². Jednym z wyznaczników tak definiowanej formy jest narracja pierwszoosobowa, która umożliwia utożsamienie narratora z pisarzem³ oraz pozwala na tropienie w utworze wątków autobiograficznych. *Pierścienie Saturna* oraz *Jadąc do Babadag* wpisują się zarazem w szeroko pojmowaną konwencję literatury podróżniczej – zawierają opisy obcych krain, informacje encyklopedyczne o odwiedzanych miejscach czy osobiste przemyślenia towarzyszące podróżującemu. Są jednak przykładami prozy gatunkowo nieostrej – godzą niektóre elementy reportażu i literatury osobistej z esejem oraz powieścią.

Znaczący jest fakt, że pisarze obierają przeciwległe kierunki podróży. Akcja *Pierścieni Saturna* rozpoczyna się w hrabstwie Suffolk na wybrzeżu Anglii. Babadag leży na drugim biegunie Europy, w południowo-wschodniej Rumunii. Doświadczenia tych miejsc, tak odmiennych, prowadzą do zbliżonych pesymistycznych przemyśleń o entropii czasu i historii oraz katastrofie człowieka. W relacjach pisarzy indywidualne doświadczenie podróży urasta do rangi mitu, a rzeczywisty krajobraz staje się odzwierciedleniem wyznawanej koncepcji społecznej oraz potwierdzeniem zaproponowanej refleksji kulturowej.

Utworki te są przesiąknięte melancholią oraz sceptycyzmem. Melancholia kojarzy się z dystansowaniem się od świata i jego bierną kontestacją, kapitulacją albo świadomym zaniechaniem działania na rzecz dekadentckiego

¹ E. Cioran, *Historia i utopia*, przeł. i posłowiem opatrzył M. Bieńczyk, Warszawa 2008, s. 33.

² D. Kozicka, *Wędrowcy światów prawdziwych. Dwudziestowieczne relacje z podróży*, Kraków 2003, s. 11.

³ *Ibidem*, s. 11.

praktykowania *ennui*. Niekiedy bywa jednak napędem czynnego, twórczego buntu. Rebecca Solnit wykazywała, że chodzenie to nie tylko prywatna forma medytacji, lecz także gest o znaczeniu kulturowym. Nawet samotny marsz jest narzędziem oporu, a pozornie bezcelowa wędrówka może okazać się aktem filozoficznym, środkiem artystycznego wyrazu albo manifestem politycznym⁴. Taka perspektywa pozwala połączyć indywidualistyczny, melancholiczny charakter intelektualnej podróży z pisarstwem postkolonialnym, które z założenia jest nastawione na zmianę świadomości czytelników.

Obaj autorzy odrzucają późną nowoczesność; wybierają to, co dawne lub staroświeckie. Łączy ich nostalgiczne zainteresowanie starymi przedmiotami, śmietnikami, ruinami, cmentarzyskami rzeczy albo gabinetami osobliwości. Sebald zwraca się ku starym bibliotekom i archiwom, Stasiuk zaś – ku odizolowanym od cywilizacji wsioom w Europie Środkowo-Wschodniej. Historia i ewolucja są kłętą, dlatego polski pisarz fascynuje się społecznością romską, która transcenduje czas oraz państwowe granice, a zbiorową tożsamość buduje na legendach i baśniach. Źródłem jest dla niego myśl Ciorana, który był przeciwnikiem postępu, a także jednym z prekursorów literackiego kultu małych ojczyzn⁵. Autor *Historii i utopii* zderzał Bałkany, zachowujące „resztki zdziczenia”⁶, z dekadencckim społeczeństwem Zachodu – i to właśnie w tym regionie, przechowującym duszę i podświadomość kontynentu, dostrzegał nadzieję na odrodzenie Europy⁷.

Stasiuk uważa przy tym, że siła natury jest ponadczasowa i ważniejsza niż dziedzictwo kulturowe. Mijane miasta są dla niego jedynie industrialną nadbudową na podwalinach prehistorycznego krajobrazu. Z empatią mówi o zwierzętach gospodarskich. Sebald również staje po stronie wiecznej przyrody – podczas gdy z upływem czasu wspaniała rezydencja Somerleyton podupadła, otaczający ją ogród stał się bujniejszy i piękniejszy, dzięki czemu zyskał rangę odrębnego wszechświata. Tam, skąd czas i zniszczenie wyгнаły ludzi, panowanie odzyskuje świat zwierząt i roślin. Stając po stronie słabych oraz skrzywdzonych, Sebald pisze o cierpieniu gatunków, które padają ofiarami ludzkiego okrucieństwa. Natura jako jedyna może też przynieść ukojenie neurotycznej, melancholijnej psychice narratora – na miejskiej plaży w Hadze po raz pierwszy w życiu czuje on, że dotarł do domu⁸.

⁴ Vide R. Solnit, *Zew włóczęgi. Opowieści wędrówne*, przeł. A. Dzierzgowska, S. Królak, Kraków 2018.

⁵ C. Snochowska-Gonzalez, *Wolność i pisanie. Dorota Masłowska i Andrzej Stasiuk w postkolonialnej Polsce*, Warszawa 2017, s. 170.

⁶ E. Cioran, *op. cit.*, s. 48.

⁷ *Ibidem*, s. 48–49.

⁸ W.G. Sebald, *Pierścienie Saturna. Angielska pielgrzymka*, przeł. M. Łukasiewicz, Wrocław 2020, s. 87.

Stasiuk poszukuje w obcych miejscach doświadczeń liminalnych, transgresji. Wędrówka jest dla niego rodzajem eskapizmu, chociaż w ostatecznym rozrachunku pisarz dochodzi do wniosku, że krajobraz i kultura Węgier, Rumunii czy Słowacji nie różnią się od tych znanych z niektórych rejonów Polski – wszystkie te kraje zalicza się wszakże do jednego regionu Europy; po wielu podróżach stały się mu one równie bliskie jak rodzimy Beskid Niski⁹.

Również dla Sebalda peregrynacja miała być ucieczką przed „bólem istnienia” i wewnętrzną pustką¹⁰, ale okazała się formą ekspiacji. Podczas podróży bohater-narrator doznaje ataków paniki, a piesza pielgrzymka jest wyczerpująca fizycznie i doprowadza go do załamania nerwowego, które kończy się pobytem w szpitalu. Dokądkolwiek się udaje, narrator *Pierścieni Saturna* odczuwa ciężar dziejów związany z indywidualnymi skłonnościami do pesymizmu oraz samounicestwienia. Zmysłowe doznania krajobrazu prowadzą do epifanii przeszłości – doświadczenia historycznego, o którym pisał Frank Ankersmit¹¹. Te silne przeżycia psychiczne bezpośrednio wpływają na stan zdrowia podróżnika, co jest typową dla bohaterów Sebalda reakcją psychosomatyczną¹², a wynika z konstytucji melancholika, zgodnie z założeniami Roberta Burtona, autora *Anatomii melancholii*¹³. Melancholia to „schorzenie psychiczne”¹⁴, które nie tylko dotyka tułającego się po angielskim wybrzeżu narratora, lecz niczym burtonowska epidemia depresji¹⁵ rozprzestrzenia się na niemal wszystkie postaci *Pierścieni Saturna*: tkaczy jedwabiu z Norwich, Michaela Hamburgera, Aleca Garrarda, poetę Edwarda FitzGerala czy wicehrabiego de Chateaubrianda.

Anatomia melancholii ma doniosłe znaczenie z perspektywy badania literackich wpływów, bo wielu twórców przyznawało się do inspiracji nie tylko treścią czy bogatą w cytaty i intertekstualne nawiązania formułą tej „księgi wszystkich ksiąg”, lecz nawet samą ideą monumentalnego kompendium wiedzy o nieuleczalnym smutku. Traktat ten wysoko cenił Cioran¹⁶; jest on także znaczący w kontekście prozy Sebald¹⁷. Obaj twórcy – rumuński eseista oraz

⁹ A. Stasiuk, *Dziennik okrętowy*, [w:] J. Andruchowycz, A. Stasiuk, *Moja Europa. Dwa eseje o Europie zwanej Środkową*, Wołowiec 2007, s. 85–86.

¹⁰ W.G. Sebald, *op. cit.*, s. 7.

¹¹ F. Ankersmit, *Narracja, reprezentacja, doświadczenie. Studia z teorii historiografii*, red. i wst. E. Domańska, Kraków 2004, s. 223.

¹² K. Kończal, *Sygnatury Sebald. Zwierzęta – Widma – Ruiny*, Wrocław 2021, s. 142.

¹³ R. Burton, *Anatomia melancholii*, wyb. i przeł. M. Tabaczyński, Kraków 2020, s. 202–204.

¹⁴ W.G. Sebald, *op. cit.*, s. 287.

¹⁵ M. Tabaczyński, *Wstęp. Melancholia tej osobliwej anatomii*, [w:] R. Burton, *op. cit.*, s. 69.

¹⁶ M. Bieńczyk, *Postłowie. Herezja i melancholia*, [w:] E. Cioran, *op. cit.*, s. 171.

¹⁷ *Vide* M. Heydel, *Pejzaż z pamięci, płomienia i prochu. Wizja końca w „Pierścieniach Saturna” W.G. Sebald*, [w:] *Scenariusze końca. Zmierzch, kres, apokalipsa*, red. D. Czaja, Wołowiec 2015, s. 183–184.

niemiecki pisarz – w podobny sposób postrzegali melancholię jako postawę życiową i twórczą. Łączyli ją z mizantropią, resentymentem oraz poczuciem zawodu historią, której mechanizm opiera się na permanentnej katastrofie, zapoczątkowanej przez „upadek w czas”¹⁸. Według Ciorana to wygnanie z Edenu okazało się dla naszego gatunku „dezercją z Bytu”¹⁹, zainauguowało proces destrukcji i uruchomiło zwyrodniałe ludzkie marzenia o wielkości:

Człowiek w raju był mimo wszystko dyletantem; przestał nim być z chwilą, gdy go stamtąd wyrzucono. Bo czyż nie zabrał się natychmiast – z powagą i żarliwością, o jaką nikt nie mógłby go podejrzewać – do podboju ziemi?²⁰

Magda Heydel stawia tezę, że „*Pierścienie Saturna*, książka niemieckiego pisarza, który na miejsce życia wybrał wschodnią Anglię, pozwala się czytać jako dziennik terapii przypadłości duszy i ciała metodą Roberta Burtona”²¹. Burton za jeden ze sposobów na nadmiar czarnej zólci uważał pisanie; sam zresztą stosował to remedium i z ironią wskazywał na błędne koło będące napędem jego twórczości: „Piszę o melancholii, żeby przed melancholią uciec w to zajęcie”²². Intelktualna podróż Sebald opiera się na podobnym paradoksie, a także – tak jak siedemnastowieczny traktat – jest wielogłosowa, meandryczna, dygresyjna, zawiera liczne zapożyczenia oraz kryptocytaty zaczerpnięte z arcydzieł literatury światowej:

Jeśli weźmiemy za przykład naturalną historię śledzia w *Pierścieniach Saturna*, okaże się, że ten zaledwie dwudziestostronicowy rozdział jest kompilacją najprzeróżniejszych źródeł [...]. Pozostałe rozdziały „angielskiej pielgrzymki” skonstruowane są w podobny sposób, sprawiając wrażenie patchworkowego konglomeratu fragmentarycznych pre-tekstów, przefiltrowanych przez oko i ucho narratora²³.

Chociaż proza Sebald opowiada o przemocy i cierpieniu, a książka Stasiuka skupia się na rozpadzie i marazmie, można powiedzieć, że oba teksty wpisują się w model romantycznego podróżowania oraz – niekiedy – sentymentalnego doświadczania świata. Sama forma literackiego dziennika podróży była wszakże charakterystyczna dla oświecenia i romantyzmu²⁴,

¹⁸ E. Cioran, *Upadek w czas*, przeł. I. Kania, Warszawa 2008, s. 8.

¹⁹ *Ibidem*, s. 16.

²⁰ *Ibidem*, s. 16.

²¹ M. Heydel, *op. cit.*, s. 184.

²² R. Burton, *op. cit.*, s. 117.

²³ K. Kończal, *op. cit.*, s. 176.

²⁴ M. Głowiński, *Dziennik podróży*, [w:] *Słownik terminów literackich*, red. J. Sławiński, Wrocław 1988, s. 109; J. Kamionka-Straszakowa, „Do ziemi naszej”. *Podróże romantyków*, Kraków 1988, s. 19–20.

a przełomowe znaczenie dla jej rozwoju miały *Podróż sentymentalna przez Francję i Włochy* Laurence’a Sterne’a oraz *Podróż włoska* Johanna Wolfganga Goethego²⁵. Intelktualne podróże Stasiuka i Sebalda nawiązują do tradycji dziewiętnastowiecznego podróżopisarstwa, „skupionego na malowaniu estetycznie ukształtowanych obrazów z perspektywy subiektywnej wrażliwości zwiedzającego”²⁶. Janina Kamionka-Straszakowa podkreślała, że w XIX wieku ukonstytuował się typ samotnego „zbląkanego wędrowca”, który w drodze doznaje niepokojów egzystencjalnych, a jego peregrynacja, nakierowana na poznanie własnego „ja”²⁷, ma przede wszystkim charakter artystyczny i estetyczny, sprowadzający mijane pejzaże do „malarskich obrazów”²⁸. Badaczka zauważyła też, że utwory z epoki wykształciły własny słownik utartych symboli i metafor związanych z toposem *homo viator*²⁹, który w kreacji bohatera romantycznego scalił się z *homo melancholicus*.

Nie bez znaczenia pozostaje więc podtytuł książki Sebalda: *Angielska pielgrzymka*. Sugeruje on zarówno pieszą podróż do miejsca kultu religijnego, jak i romantyczną odmianę *Grand tour* prowadzącą do ważnych ośrodków europejskiej kultury i sztuki³⁰. Narrator podąża szlakiem relikwii oraz wspaniałych zabytków: odbywa m.in. wędrowkę do grobu św. Sebalda w Norymberdze oraz pielgrzymkę do obrazu, aby zobaczyć rembrandtowską *Lekcję anatomii doktora Tulpa*. Częściej jednak wybiera miejsca hańby niż chwały (takie jak utrzymany w złym guście Kopiec Lwa w Belgii upamiętniający bitwę pod Waterloo), pomniki upadku, pejzaże pustki, symbole nicości. Tę predylekcję – podzielaną zresztą przez Stasiuka – można wywodzić z romantycznego zainteresowania „poezją ruin”³¹. W XIX wieku architektoniczne zgliszcza objawiły się jako miejsca tajemnicy, grozy oraz tęsknoty, jednak u autora *Pierścieni Saturna* „Ruiny, w przeciwieństwie do tradycji romantycznej, gdzie najczęściej zapraszały do melancholijnej kontemplacji, stają się [...] «szyfrem przemocy»”³².

Jedna z podróży, o których mowa w *Jadąc do Babadag*, także jest pielgrzymką. Prowadzi do Rășinari – miejsca urodzenia Ciorana, który jest duchowym patronem książki Stasiuka. Pesymistyczna refleksja rumuńskiego eseisty koresponduje z odczuciami towarzyszącymi narratorowi po przybyciu do jego ojczyzny. A ta zdaje mu się – można by rzec, nawiązując

²⁵ Na temat oświeceniowych i romantycznych tradycji podróży intelektualnej – *vide* D. Kozicka, *op. cit.*, s. 30–32.

²⁶ J. Kamionka-Straszakowa, *op. cit.*, s. 25.

²⁷ *Eadem*, *Zbląkaný wędrowiec. Z dziejów romantycznej topiki*, Wrocław 1992, s. 10–12.

²⁸ *Eadem*, „Do ziemi naszej”..., *ed. cit.*, s. 50.

²⁹ *Eadem*, *Zbląkaný wędrowiec...*, *ed. cit.*, s. 14.

³⁰ *Eadem*, „Do ziemi naszej”..., *ed. cit.*, s. 21–22.

³¹ *Eadem*, s. 28; K. Kończal, *op. cit.*, s. 112.

³² K. Kończal, *op. cit.*, s. 160.

do pisarstwa autora *Upadku w czas* – „ojczyzną Demona”: „Tak, pierwszego dnia w Rumunii spadł na mnie cały smutek kontynentu. Wszędzie widziałem schyłek i nie mogłem wyobrazić sobie odrodzenia”³³. Stasiuk odczuwa melancholię m.in. dlatego, że ma przeczucie, iż „jego Europa” rozpada się i przemija. Polski pisarz stawia sobie za cel jej upamiętnienie, ale w pozytywnym sensie – w przeciwieństwie do Sebald nie chodzi mu o podtrzymaną pamięć zła i rozpamiętywanie krzywd, lecz o ocalenie za sprawą opowieści cennych miejsc.

Współcześni autorzy przewartościowują dziewiętnastowieczną koncepcję „podróży na Wschód”³⁴. Stasiuk ukazuje bowiem własny *Wschód*³⁵ – daleki tak od Orientu, jak i od romantycznych dzikich stepów Ukrainy. W *Jadąc do Babadag* pisarz stara się uwznioślić kraje, które przemierza; pociągają go nieśpieszny styl życia, monotony krajobraz, a nawet wszechobecne alkohol i tytoń. Ponadto zwraca uwagę na bliską relację mieszkańców tych regionów ze zwierzętami. Nawet sposób posiadania i uprawy ziemi w Rumunii jest wyzwolony od piętna kolonialnej przemocy czy nadmiernej eksploatacji: „Tutaj wszystko należało do nich. Nie miałem pojęcia, że przestrzeń można tak jednoznacznie i nieodwołalnie wziąć w posiadanie, nie wyrządzając jej przy tym krzywdy”³⁶.

W *Pierścieniach Saturna* Sebald zamieszcza swego rodzaju sumę siedemnastowiecznej wiedzy i powołuje się na dzieła Thomasa Browne’a. Nie bez przyczyny narrator książki powraca właśnie do tego okresu historycznego oraz zmierza do Anglii i Niderlandów – państw, które były nowożytnymi kolebkami przemysłu i handlu zamorskiego oraz pionierami kolonizacji w Afryce i Azji. Na kartach książki od pierwszych stron przewijają się motywy jedwabnika oraz jedwabiu, które są kompozycyjną osią opowieści i mają znaczenie symboliczne. Za sprawą *Bombyx mori* – gatunku nocnego motyla – Sebald może nawiązywać do śmierci i przemijania, podporządkowania przyrody celom hodowli i przemysłu, a także do wielowiekowej kolonialnej wymiany handlowej między Europą a Chinami. Jedwab – delikatny materiał pozyskiwany z kokonu jedwabnika – kojarzy się zarówno z luksusem i arystokracją, jak i z żałobą. Jedwabnictwo zaś może być metaforą pisania³⁷, zwłaszcza melancholicznego.

Obaj autorzy traktują melancholię jako postawę estetyczną i stosują strategię estetyzacji rzeczywistości. Dzięki niej smutne miasteczka w Anglii oraz biedne wsie w Albanii, surowe brytyjskie krajobrazy czy bezkresne

³³ A. Stasiuk, *op. cit.*, s. 17.

³⁴ J. Kamionka-Straszakowa, „Do ziemi naszej”..., *ed. cit.*, s. 20.

³⁵ A. Stasiuk, *Wschód*, Wołowiec 2014.

³⁶ *Idem*, *Jadąc...*, *ed. cit.*, s. 28.

³⁷ M. Płaza, *Postłowie*, [w:] W.G. Sebald, *op. cit.*, s. 315.

rumuńskie stopy stają się dla czytelników atrakcyjne i w swej brzydocie piękne lub wzniosłe. O przezwyciężaniu straty za pomocą piękna w tekstach Sebaldy pisał Sławomir Masłoń. Badacz podał w wątpliwość metodę estetyzacji i zakwestionował wartość alegorycznej melancholii w obliczu głównego celu tej prozy, którym ma być upamiętnienie cierpienia³⁸. W przypadku pisarstwa opartego na alegorycznej melancholii na pierwszym planie znajdują się bowiem odczucia, stan wiedzy oraz nostalgia narratora, a nie ból czy trauma innych ludzi.

Marek Bieńczyk w oparciu o teorię melancholii Sigmunda Freuda wskazywał, że „narcystyczna regresja” jest charakterystyczną częścią doświadczenia melancholijnego: „Zamiast kierować libido w stronę jakiegoś nowego obiektu, melancholik angażuje libidinalną energię w bezkresną kontemplację obrazu siebie”³⁹, dzięki czemu staje się przedmiotem własnej melancholii, a tęsknotę i udrękę zwraca do wewnątrz. Sądzę jednak, że swoista „bezludność” *Angielskiej pielgrzymki* jest związana z posthumanistycznym, „nieantropocentrycznym wymiarem”⁴⁰ wyobrazonego uniwersum Sebaldy, którego znaczenie podkreśliła w swojej monografii Katarzyna Kończal. W prozie niemieckiego pisarza nawet podmiot opowiadający zostaje zdepersonalizowany, a w wielogłosowej historii, którą snuje, granice jego tożsamości zostają zatarte.

Masłoń skrytykował napięcie między przejmującą treścią a piękną formą *Pierścieni Saturna*:

[...] mimo powszechnego zachwyty krytyków opowiedziane historie mogą pozostawić dziwnie nieprzyjemne odczucie u czytelnika. Jeśli wziąć też pod uwagę świadomie staroświecką niemiecką Sebaldy i jego wysoce poetycki styl, można zapytać: jakąż to estetyczną i melancholiczną przyjemność sprawia nam czytanie o bólu? Co więcej, choć historia zniszczenia w *Pierścieniach Saturna* odnosi się głównie do cierpień spowodowanych przez imperializm, książka pełna jest uwodzicielskich obrazów minionej chwały imperialistycznej klasy średniej z czasów przed 1914 rokiem, kiedy to jej świat się rozpadł⁴¹.

Uważam, że wskazywany przez badacza konflikt między estetyką a etyką mówienia o cierpieniu jest z gruntu fałszywy. O bólu można opowiedzieć różnymi językami (o czym przekonuje nas historia literatury), a krytyk literacki nie jest ich dysponentem. Bliskie zestawienie obrazów pięknych oraz takich, które budzą grozę, ma w prozie Sebaldy walor kontrastu ar-

³⁸ S. Masłoń, *W.G. Sebald czuje. Melancholiczny zawrót głowy*, „Teksty Drugie” 2016, nr 5, s. 247, 251.

³⁹ M. Bieńczyk, *Melancholia. O tych, co nigdy nie odnajdą straty*, Warszawa 2012, s. 63.

⁴⁰ K. Kończal, *op. cit.*, s. 13.

⁴¹ S. Masłoń, *op. cit.*, s. 245.

tystycznego. Niemiecki pisarz celowo wzbudza u czytelnika na przemian zachwyty oraz wstręt. W duchu proustowskim pisze o pociągającym uroku „imperialistycznej chwały”, jednakże odwracając ją, ukazując jej przemijanie i rozkład, piętnuje ją moralnie. Jak pisze Kończal, pozostałe po imperium „Ruiny nie są w tej perspektywie traktowane jako miejsca tęsknoty za minionym, lecz raczej jako przestrzenie «nieprzejednanego resentymentu, zaniedbania i porzucenia», jako «sceny zbrodni»⁴².

Narracje Sebalda i Stasiuka opierają się na pracy pamięci. Wynika stąd istotna rola fotografii, która wspomaga proces przypominania. Autorzy przywołują i opisują ilustracje, chociaż dla obu często istotniejsze jest to, co nie zostało uchwycone w kadrze, a co można uczynić przedmiotem literackiej spekulacji. W *Jadąc do Babadag* umieszczono prace węgierskiego fotografa André Kertésza. To właśnie jedno ze zdjęć Kertésza, przedstawiające niewidomego cygańskiego skrzypka oraz bosego chłopca na ulicy w Abony, staje się dla Stasiuka impulsem do wyruszenia w podróż oraz podjęcia opowieści: „Niewykluczone, że wszystko, co napisałem do tej pory, zaczęło się od tej fotografii”⁴³. Symbolizuje ona wieczną nostalgię – niemożliwe do spełnienia pragnienie przeniknięcia do rzeczywistości ze zdjęcia.

W pracy *Światło obrazu* Roland Barthes zauważa, że w każdej fotografii – będącej jednocześnie narzędziem uśmiercenia oraz środkiem powrotu zmarłych – jest zakodowana melancholia⁴⁴. Co znamienne, dla zilustrowania wywodu francuski semiolog posługuje się m.in. reprodukcjami prac Kertésza, a także przywołuje zdjęcie *Ballada skrzypka* – to samo, o którym pisze Stasiuk. Barthes dostrzega w nim obecność *punctum*, istotnego szczegółu, który skupia świadomość patrzącego, uruchamia w nim proustowski tryb przypominania oraz proces literackiej kreacji:

Na pewnym zdjęciu Kertésza (1921) widzimy niewidomego skrzypka cygańskiego, którego prowadzi chłopiec. Natomiast to, co widzę ja, prowadzony przez „oko, które myśli”, każe mi dorzucić coś do zdjęcia. To niebrukowana ulica, ubita ziemia. Skrawek tej drogi daje mi pewność, że znajdujemy się w Europie Środkowej. Odkrywam odniesienie zdjęcia [...]. Całym sobą rozpoznaję atmosferę miasteczek, które zwiedzałem podczas dawnych podróży po Węgrzech i Rumunii⁴⁵.

Uderzający jest fakt, że Barthes daje tu bezpośredni teoretyczny opis doznania, które w praktyce zrealizuje potem Stasiuk, pisząc *Jadąc do Babadag*.

⁴² K. Kończal, *op. cit.*, s. 156.

⁴³ A. Stasiuk, *Jadąc...*, *ed. cit.*, s. 209.

⁴⁴ R. Barthes, *Światło obrazu. Uwagi o fotografii*, przeł. J. Trznadel, Warszawa 2020, s. 160.

⁴⁵ *Ibidem*, s. 86.

Sebald także posługuje się opisami zdjęć, czerpiącymi z tradycji ekfrazy, które niejednokrotnie stanowią podstawę dla wypowiedzi eseistycznej. Liczne ilustracje oraz materiały archiwalne wplecione w tekst książki decydują o bogactwie wizualnej strony narracji. W założeniu mają uwiarygodnić i ukonkretnić historię. W istocie jednak często zwodzą odbiorców: nie są tym, o czym pisze autor, i tylko z pozoru odnoszą się do konkretnych miejsc, artefaktów czy osób. Jedynie wyobrażenia oraz autorytet pisarza wiążą je z treścią książki. Sebald wykorzystuje tu techniki manipulacji i falsyfikowania, o których pisał Barthes, fotografia bowiem „może kłamać na temat znaczenia jakiejś rzeczy, gdyż z natury jest *tendencyjna*, ale nigdy w sprawie istnienia tej rzeczy”⁴⁶. W ten sposób niemiecki pisarz gra z pojęciami prawdy i fikcji powieściowej. Gdy czytelnik odkryje tę mistyfikację, zaczyna być nieufny, także w stosunku do treści książki. Być może *Angielska pielgrzymka*, tak przekonująco opowiedziana, jest zmyśleniem i drwiną z czytelniczej naiwności.

Obok wspomnień indywidualnych bohaterowie tych utworów muszą mierzyć się z ciężarem pamięci zbiorowej oraz dziedziczonymi traumami XX wieku. Spojrzenia narratorów zatrzymują się na zakotwiczonych w pejzażu miejscach pamięci, które przechowują społeczną świadomość historyczną, lecz mogą także akumulować cierpienie. Pierre Nora, wychodząc od opozycji pamięci i historii, zaproponował antropologiczną koncepcję *lieux de mémoire*⁴⁷ jako „zinstytucjonalizowanych form zbiorowych wspomnień”⁴⁸, dzięki którym przeszłość uobecnia się w teraźniejszości. Francuski badacz zakładał, że mogą to być nie tylko fizyczne przestrzenie, lecz także inne artefakty – jak choćby fotografie – mające wymiary materialny, użytkowy i symboliczny, zarazem fikcyjny oraz autentyczny⁴⁹.

Ważnymi wątkami w twórczości Sebalda są zbrodnie nazizmu oraz Holocaust, które pisarz łączy z zagadnieniami imperializmu i kolonializmu w dziejach Europy. Nawet opis drzew powalonych na skutek huraganu czy opowieść o pogromie śledzi interpretuje się jako rozproszone metafory Zagłady⁵⁰, o której w *Pierścieniach Saturna* nie mówi się wprost, lecz przez paralele i aluzje. Co prawda Niemcy właściwie nie brały udziału w mocarstwowym wyścigu o podział świata w XIX wieku, lecz mimo to w historyzoficznej koncepcji Sebald III Rzesza koncentruje w sobie wszystkie zbrodnie, przemoc, faszystowskie dążenia i megalomańskie projekty Starożytności.

⁴⁶ *Ibidem*, s. 154.

⁴⁷ P. Nora, *Między pamięcią a historią. Wybór tekstów*, wyb., wprowadzenie i przekład J.M. Kłoczowski, wst. K. Pomian, Gdańsk 2022, s. 95–96.

⁴⁸ A. Szpociński, *Miejsca pamięci (lieux de mémoire)*, „Teksty Drugie” 2008, nr 4, s. 12.

⁴⁹ P. Nora, *op. cit.*, s. 116, 119.

⁵⁰ M. Heydel, *op. cit.*, s. 202.

Sądzę, że pisarstwo Sebald wcale nie zmierza do przepracowania żałoby ani rozliczenia się ze stratą, lecz przeciwnie – polega na utrwalaniu bólu i podsycaniu resentymetu. Claudia Snochowska-Gonzalez w podobny sposób – jako bezsilne – zdiagnozowała pisarstwo Stasiuka. Badaczka zauważyła, że jego narracje, „choć są tak bezkompromisowe w rozpoznawaniu zniewolenia i okrucieństwa, nie są w stanie ich pokonać”⁵¹. Bieńczyk opisywał ten psychologiczny mechanizm nigdy niedokonanego i niedookreślonego smutku, kontrastując stan melancholii z żałobą:

W przeciwieństwie do żałobnika, u którego praca żałoby jest w przypadku pomyślnym procesem krótkotrwałym, mniej lub bardziej szybko przyswajającym stratę, melancholik „nigdy, nigdy nie odnajduje straty” i z tego ubytku, z tego nieodnalezienia, czyni swój *modus vivendi*, tymczasowy, lecz wciąż ten sam tryb swej smutnej na zawsze wieczności [...]⁵².

Sebald jako kronikarz powszechnej historii ludzkiej katastrofy nie pomija cierpień mieszkańców Europy Środkowo-Wschodniej. Narrator *Pierścieni Saturna*, dostrzegając geograficzny dystans, który dzieli Wyspy Brytyjskie od Bałkanów, wspomina o ich tragicznym losie, kiedy w Sailors' Reading Room w Southwold ogląda album fotografii z czasów I wojny światowej:

Osobny rozdział tomu poświęcony jest Bałkanom, krainie, która była wtedy odległa od Anglii bardziej niż Lahaur czy Omdurman. Strona po stronie idą obrazki z Serbii, Bośni i Albanii, zdjęcia rozproszonych grup ludności i pojedynczych osób, które usiłują wymknąć się tak zwanej zawierusze wojennej [...]. Tę kronikę nieszczęścia poprzedza naturalnie sławne zdjęcie z Sarajewa⁵³.

Następnie opisuje zbrodnie, do których doszło podczas II wojny światowej w Jasenovacu – faszystowskim obozie koncentracyjnym w Chorwacji.

Stasiuk także odnosi się do wydarzeń historycznych, które położyły się cieniem na dziejach Europy Środkowej i Wschodniej. Stalinizm, reżim Nicolae Ceaușescu czy dyktatura Josipa Broza-Tity zdefiniowały antydemokratyczną świadomość polityczną mieszkańców państw tego regionu. Historii XIX wieku Stasiuk nie wiąże jednak z traumą. Wręcz przeciwnie, z nostalgią powraca do mitów Galicji oraz wielonarodowej monarchii austro-węgierskiej. W prozie nostalgicznej bowiem „wyidealizowana dawność”⁵⁴ czasów minionych staje się wartością samą w sobie. Narrator *Jadąc do Babadag*,

⁵¹ C. Snochowska-Gonzalez, *op. cit.*, s. 196.

⁵² M. Bieńczyk, *op. cit.*, s. 14.

⁵³ W.G. Sebald, *op. cit.*, s. 98.

⁵⁴ P. Czaplński, *Wzniosłe tęsknoty. Nostalgie w prozie lat dziewięćdziesiątych*, Kraków 2001, s. 6.

choć z ironią, pije nawet zdrowie cesarza Franciszka Józefa, który jest symbolicznym uosobieniem starego ładu. Ta na pozór paradoksalna tęsknota za imperium to składnik świadomości postzależnościowej, odpowiadający „postkolonialnemu rozczarowaniu rzeczywistością po wyzwoleniu, która może być w najlepszym razie niespełnieniem obietnic, a w najgorszym – po prostu krwawą jatką”⁵⁵.

Stasiuk podejmuje refleksję postkolonialną w kontekście środkowoeuropejskim – kontrastuje „małe narody” tego rejonu, będące ofiarami historii, z wielkimi i sprawczymi państwami zachodnimi:

Istnienie małych krajów o umiarkowanym temperamentem jest po prostu wyzwaniem dla potocznych sądów na temat ekspansji, potęgi, wielkości, znaczenia i reszty tych niepodważalnych komunałów⁵⁶.

Pisząc o bałkańskiej wojnie dziesięciodniowej z 1991 roku, Stasiuk zwraca jednak uwagę, że Europa Środkowo-Wschodnia wcale nie jest wolna od prób terytorialnej ekspansji. Wskazuje na ich specyfikę, lecz także na pokrępujący fakt, że niekiedy prowincja potrafi obronić się przed imperium:

Ekspansja małych, peryferyjnych narodów z konieczności jest prowincjonalna. Pochłania terytoria, które w jakiś sposób przypominają rodzinny dom albo ojczystą wieś. Odmienność i obcość są zbyt wielkim wyzwaniem dla zdobywcy, ponieważ zagrażają jego tożsamości. Mała Słowenia okazała się zbyt duża dla Wielkiej Serbii⁵⁷.

Zarówno Sebald, jak i Stasiuk interesują się peryferiami i z prowincji czynią centrum swoich opowieści. Narrator *Pierścieni Saturna* odnosi się do tradycyjnej opozycji między Wschodem a Zachodem: „Zaskakująco dużo naszych osad zwraca się i przesuwają, o ile to możliwe, ku zachodowi. Wschód jest równoznaczny z brakiem perspektywy”⁵⁸. Stasiuk, kanoniczny prozaik nurtu małych ojczyzn⁵⁹, pisze o „Europie zwanej Środkową”⁶⁰ w kontekście postzależnościowym. Państwa oraz mieszkańców tego regionu nazywa wprost „krajami pomocniczymi, narodami drugiego rzutu, ludami rezerwowymi”⁶¹. Nawet licznie przytaczane w *Jadąc do Babadag* nazwy rumuńskich, węgierskich czy albańskich miejscowości mają brzmieć dla polskiego czytelnika obco i abstrakcyjnie. Pisarz kładzie nacisk na wszel-

⁵⁵ C. Snochowska-Gonzalez, *op. cit.*, s. 162.

⁵⁶ A. Stasiuk, *Jadąc...*, *ed. cit.*, s. 111–112.

⁵⁷ *Ibidem*, s. 104.

⁵⁸ W.G. Sebald, *op. cit.*, s. 162.

⁵⁹ P. Czaplinski, *op. cit.*, s. 13.

⁶⁰ J. Andruchowycz, A. Stasiuk, *op. cit.*

⁶¹ A. Stasiuk, *Jadąc...*, *ed. cit.*, s. 20.

kie odmienności, zaskakujące dla cudzoziemca. Zacołanie, prowizoryczność, brak infrastruktury i publicznego transportu, tandetne hotele czy wyspiarska śmieci w centrach miast pozostawiają przybysza z Zachodu z ogólnym wrażeniem braku, rozkładu i pustki. W przypadku Albanii Stasiuk mówi o obcości wręcz egzotycznej, którą można przyrównać do stereotypowego obrazu państw afrykańskich:

Bardzo możliwe, że turystyczna międzynarodówka przygląda się albańskiemu brzegowi tak, jakby przyglądała się brzegom, powiedzmy, Liberii albo Gwinei. Niewykluczone, że mają nawet lornetki. [...] Jest w tym coś z safari i coś z fatamorgany⁶².

W książce Sebalda znaczący jest już tytuł. Saturn to oczywiście planeta melancholii, a także starorzymski bóg czasu. Natomiast pierścienie Saturna – jak sugeruje motto zaczerpnięte z encyklopedii Brockhousa – składają się z okruszków jego dawnego księżycy, „który znalazłszy się zbyt blisko planety, został zniszczony przez jej siły pływowe”⁶³. Można to interpretować jako metaforyczną ilustrację mechanizmu podporządkowania, wiążącego prowincję z metropolią. Saturn, gazowy olbrzym, niszczy oraz uzależnia mniejsze ciała niebieskie, które zaczynają pełnić funkcję służebną i na stałe orbitują wokół niego.

Niemiecki pisarz demaskuje imperialne podstawy europejskiej kultury i sztuki. W pięknych zabytkach architektonicznych widzi cienie przemocy i wyzysku. Wie także, że bogactwo europejskich miast powstało na fundamencie przemysłu i kapitalizmu. Wskazuje, iż za mecenatem sztuki zawsze stoi rachunek ekonomiczny. Mimo to zdaje sobie sprawę, że sam jest w tej kulturze głęboko zakorzeniony – jego erudycyjna proza odwołuje się do zachodniej tradycji filozoficznej, historii oraz sztuki i jest przeznaczona dla czytelników, którzy również są związani z tym dziedzictwem. W przypadku Stasiuka zauważa się natomiast, że jego intelektualne podróże po słowiańsko-bałkańskiej Europie mają równocześnie wymiary emancypacyjny oraz kolonizujący⁶⁴, bo opis krajobrazu nieuchronnie prowadzi do jego zawłaszczenia.

Istotną postacią w *Pierścieniach Saturna* jest Joseph Conrad – pisarz, kapitan, emigrant i świadek belgijskich zbrodni w Kongu. Sebald przybliży jego biografię, a także przytacza fragmenty *Jądra ciemności*, posługując się cytatami z tej powieści, aby opisać dziewiętnastowieczne realia podboju Afryki⁶⁵. Conrad, chociaż sam nie przyczynił się do kolonizacji, jako Euro-

⁶² *Ibidem*, s. 127.

⁶³ W.G. Sebald, *op. cit.*, s. 5.

⁶⁴ S. Iwasów, *Postkolonializm wobec podróży. Niektóre przypadki Andrzeja Stasiuka*, „Rocznik Komparatystyczny” 2012, nr 3, s. 68.

⁶⁵ W.G. Sebald, *op. cit.*, s. 123.

pejczyk ponosi odpowiedzialność za jej okrucieństwa. Sądzę, że to właśnie z jego postawą identyfikuje się narrator *Angielskiej pielgrzymki*. Wskazują na to nie tylko paralelne emigracyjne epizody biograficzne łączące pisarzy. I u Conrada, i u Sebalda poczucie winy związane z własną tożsamością objawia się głęboką traumą, nienawiścią do siebie, sprowadza fizyczny ból i myśl o autodestrukcji:

[...] Korzeniowski zaczyna pojmować, że trudy, które musi znosić, nie uwalniają go od **winy, jaką obarcza go sama obecność w Kongu**. [...] pierwotnie powzięty plan, by z ramienia Spółki Akcyjnej objąć tu dowództwo statku, napawa go już tylko odrazą. [...] Wróciwszy do Léopoldville, Korzeniowski jest tak chory na ciele i duszy, że sam życzy sobie śmierci⁶⁶.

Życie i twórczość Conrada są znaczące dla teorii studiów postkolonialnych. Edward W. Said pisał o dwoistości bohatera conradowskiego, który dzięki swej ironicznej postawie może być zarazem imperialistą i antyimperialistą⁶⁷, zaś z *Jądra ciemności* wyprowadzał dwie wizje świata postkolonialnego⁶⁸. Autor *Orientalizmu* pokazuje, że Conrad, pomimo ponadprzeciętnej wrażliwości, nie potrafił wykroczyć poza europocentryczny, kolonialny sposób myślenia⁶⁹. Sebald natomiast, opierając się na utożsamieniu, obdarza Korzeniowskiego częścią własnej nowoczesnej świadomości postimperialistycznej. Jednocześnie niemiecki pisarz godzi się z tym, że jego perspektywa także jest zdeterminowana kontekstami kulturowym i historycznym, w których tworzy. Ponadto powołując się na jeden z listów Conrada, narrator *Pierścieni Saturna* rezygnuje z żeglugi morskiej i wybiera wędrowkę wzdłuż brzegu⁷⁰. Pozostając pomiędzy wodą a lądem, przyjmuje stan zawieszenia, typowe dla melancholika „trwanie w szczelinie między rozpaczą niebycia innym i niemożnością bycia sobą”⁷¹. Nie przyjmuje pozycji protagonisty, lecz rolę obserwatora, którą sobie upodobał.

Zarówno pielgrzymka Sebald, jak i podróż Stasiuka mają przede wszystkim wymiar wewnętrzny, dzieją się poza czasem i przestrzenią, a realne poruszanie się jest pretekstem dla wędrowki filozoficznej, która nie ma początku ani kresu. Peregrynacja wiąże się z samotnością i wyobcowaniem. Stasiuk, nawet kiedy jest w grupie, nie podaje informacji o swoich towarzyszach, a ich imiona skraca do inicjałów. Dla pisarzy podróżowanie to rodzaj sztuki. Wysoko cenią oni także tradycyjne przedmioty związane z podróżą,

⁶⁶ *Ibidem*, s. 124 (podkr. moje – A.S.).

⁶⁷ E. Said, *Kultura i imperializm*, przeł. M. Wyrwas-Wiśniewska, Kraków 2009, s. XVII.

⁶⁸ *Ibidem*, s. 24.

⁶⁹ *Ibidem*, s. 23.

⁷⁰ W.G. Sebald, *op. cit.*, s. 5.

⁷¹ M. Bieńczyk, *op. cit.*, s. 34.

takie jak papierowe mapy, kompas, aparat fotograficzny. Dystansują się od „turystów sezonowych”⁷², którzy niczego nie rozumieją, bo ich wyjazdy są pozbawione pierwiastka duchowego i polegają tylko na fizycznym przemierzaniu się.

Utworky te za punkt odniesienia przyjmują mimetyczny opis świata, jednak rzeczywistość ukazująca się obu podróżnikom tak naprawdę zaczyna się w oczach twórcy. To powidok staje się osnową tekstu. Maciej Płaza sugeruje, że gdyby próbować podążać drogą z *Pierścieni Saturna*, nie ujrzy się tego, o czym pisze Sebald, bo doznanie narratora ma widmową strukturę snu⁷³, jest grą przypadku i można je odtworzyć tylko za sprawą lektury. Podobnie podróż w *Jadąc do Babadag* „była właściwie snem”⁷⁴ i czymś niepowtarzalnym, bo wykreowanym przez historyczną świadomość pisarza:

Poruszałem się w przestrzeni, która nie miała żadnej historii, żadnych dziejów, żadnych wartych wspomnienia dokonań. Byłem pierwszym człowiekiem gdzieś u stóp Gór Pieprzowych i wszystko zaczynało się od mojej obecności. Czas zaczynał płynąć, a rzeczy i krajobrazy zaczynały się starzeć dopiero w chwili, gdy dotykałem ich wzrokiem⁷⁵.

Podczas intelektualnej podróży rytm wędrówki wymusza nieciągłość narracji, w której na kilku planach czasowych przeplatają się wydarzenia. Wspomnienia układają się w piętrzące dygresje, a luki w pamięci uzupełnia wyobraźnia. Wypowiedź przybiera formę niekończącej się enumeracji, meandrycznej gawędy albo sentencjonalnych notatek i refleksji; wszystko jednak jest spajane za sprawą drogi. Pomimo przywoływania konkretnych miejsc, dat i faktów tym „wędrującym opowieściom” towarzyszy oniryczne niedookreślenie, bo dzieją się gdzieś między, w ruchu, na szlaku. Są wyzwolone z rygorów początku i zakończenia. Imperia rosną i upadają, krajobrazy ewoluują, lecz duchowa podróż nigdy się nie kończy.

BIBLIOGRAFIA

- Andruchowycz J., Stasiuk A., *Moja Europa. Dwa eseje o Europie zwanej Środkową*, Wołowiec 2007.
- Ankersmit F., *Narracja, reprezentacja, doświadczenie. Studia z teorii historiografii*, red. i wst. E. Domańska, Kraków 2004.
- Barthes R., *Światło obrazu. Uwagi o fotografii*, przeł. J. Trznadel, Warszawa 2020.

⁷² W.G. Sebald, *op. cit.*, s. 96.

⁷³ M. Płaza, *op. cit.*, s. 307.

⁷⁴ A. Stasiuk, *Jadąc...*, *ed. cit.*, s. 183.

⁷⁵ *Ibidem*, s. 10–11.

- Bieńczyk M., *Melancholia. O tych, co nigdy nie odnajdą straty*, Warszawa 2012.
- Burton R., *Anatomia melancholii*, wyb. i przeł. M. Tabaczyński, Kraków 2020.
- Cioran E., *Historia i utopia*, przeł. i posłowiem opatrzył M. Bieńczyk, Warszawa 2008.
- Cioran E., *Upadek w czas*, przeł. I. Kania, Warszawa 2008.
- Czapliński P., *Wzniosłe tęsknoty. Nostalgie w prozie lat dziewięćdziesiątych*, Kraków 2001.
- Iwasiów S., *Postkolonializm wobec podróży. Niektóre przypadki Andrzeja Stasiuka*, „Rocznik Komparatystyczny” 2012, nr 3, s. 51–70.
- Kamionka-Straszakowa J., „Do ziemi naszej”. *Podróże romantyków*, Kraków 1988.
- Kamionka-Straszakowa J., *Zbłąkany wędrowiec. Z dziejów romantycznej topiki*, Wrocław 1992.
- Kończal K., *Sygnatury Sebald. Zwierzęta – Widma – Ruiny*, Wrocław 2021.
- Kozicka D., *Wędrowcy światów prawdziwych. Dwudziestowieczne relacje z podróży*, Kraków 2003.
- Masłoń S., *W.G. Sebald czuje. Melancholiczny zawrót głowy*, „Teksty Drugie” 2016, nr 5, s. 240–256.
- Nora P., *Między pamięcią a historią. Wybór tekstów*, wyb., wprowadzenie i przekład J.M. Kłoczowski, wst. K. Pomian, Gdańsk 2022.
- Said E.W., *Kultura i imperializm*, przeł. M. Wyrwas-Wiśniewska, Kraków 2009.
- Scenariusze końca. Zmierzch, kres, apokalipsa*, red. D. Czaja, Wołowiec 2015.
- Sebald W.G., *Pierścienie Saturna. Angielska pielgrzymka*, przeł. M. Łukasiewicz, Wrocław 2020.
- Słownik terminów literackich*, red. J. Sławiński, Wrocław 1988.
- Snochowska-Gonzalez C., *Wolność i pisanie. Dorota Masłowska i Andrzej Stasiuk w postkolonialnej Polsce*, Warszawa 2017.
- Solnit R., *Zew włóczęgi. Opowieści wędrowne*, przeł. A. Dzierzgowska, S. Królak, Kraków 2018.
- Stasiuk A., *Jadąc do Babadag*, Wołowiec 2004.
- Stasiuk A., *Wschód*, Wołowiec 2014.
- Szpociński A., *Miejsca pamięci (lieux de mémoire)*, „Teksty Drugie” 2008, nr 4, s. 11–20.

Agnieszka Sokołowska – studentka sztuki przekładu oraz prawa na Uniwersytecie Wrocławskim. Autorka artykułu naukowego dla „Praktyki Teoretycznej” oraz tekstów krytycznoliterackich dla „Odry”, „Stonera Polskiego”, „Nowego Napisu” i „Zakładu”. Jej praca *Dwie prawdy w malarstwie. Kolorysty i awangarda wobec Paula Cézanne’a* otrzymała pierwszą nagrodę w Konkursie im. Profesora Czesława Hernasa na najlepszą pracę licencjacką obronioną w Instytucie Filologii Polskiej Uniwersytetu Wrocławskiego w roku akademickim 2023/2024. Stypendystka projektu „Młody Badacz 2020–2025” w ramach programu Inicjatywa Doskonałości – Uczelnia Badawcza na Uniwersytecie Wrocławskim. ORCID: 0009-0004-9390-0151. Adres e-mail: <aggasok@gmail.com>.

Agnieszka Sokołowska – student of translation studies and law at the University of Wrocław. She is the author of a scholarly article published in “Praktyka Teoretyczna” and literary criticism pieces for “Odra”, “Stoner Polski”, “Nowy Napis”, and “Zakład”. Her work, *Two Truths in Painting: Colourists and Avant-Garde towards Paul Cézanne*,

received first prize in the Professor Czesław Hernas Competition for the best undergraduate thesis defended at the Institute of Polish Philology at the University of Wrocław in the 2023/2024 academic year. She is a recipient of the *Młody Badacz 2020–2025* scholarship, awarded as part of the *Inicjatywa Doskonałości – Uczelnia Badawcza* program at the University of Wrocław. ORCID: 0009-0004-9390-0151. E-mail address: <aggasok@gmail.com>.

Od tradycji ludowej do nowoczesnej tożsamości. Wernakularne krajobrazy w poezji Bruna Casilego

ABSTRACT. Ewa Róża Janion, *Od tradycji ludowej do nowoczesnej tożsamości. Wernakularne krajobrazy w poezji Bruna Casilego* [From Folk Tradition to Modern Identity. Vernacular Landscapes in the Poetry of Bruno Casile]. „Przestrzenie Teorii” 43. Poznań 2025, Adam Mickiewicz University Press, pp. 249–264. ISSN 1644-6763. <https://doi.org/10.14746/pt.2025.43.13>.

This paper discusses attitudes towards the southern Calabrian landscape as described in Bruno Casile's poetry collection *Strafonghia sto Skotidi* (*A Light in the Darkness*, 1991). It demonstrates that the experience of the landscape, related to the lives of shepherds and farmers and expressed in the vernacular, oral Greek-Calabrian language, is rooted in the tradition of folk songs and distinct from the approach of the elites (Edward Lear, Antonio Marzano). It is argued that Casile seeks in the multigenerational engagement with the landscape a source of Greek-Calabrian identity, combining class consciousness and a narrative of the linguistic minority's shared origin. The interpretations of Casile's poetry contribute to discussions about the meanings of vernacular (social, participatory) landscapes and the class dimension of aesthetic landscape experience.

KEYWORDS: Bruno Casile, greko, grecanic culture, Calabria, landscape, folk songs

Bruno Casile (1923–1998) to jeden z najważniejszych poetów języka greko (grecko-kalabryjskiego, grekańskiego) – mowy nielicznej mniejszości językowej zamieszkującej południową Kalabrię. Okrzyknięty przez Piera Paola Pasoliniego „chłopskim poetą”¹, budził zainteresowanie lewicowych intelektualistów, uznano go bowiem za autentyczny głos reprezentujący podporządkowanych „innych” i walczący o uznanie dla stygmatyzowanej mniejszości, której przetrwanie było zagrożone z powodu związanej z procesami modernizacyjnymi uniformizacji kultury. Ponieważ język greko ma istotne znaczenie symboliczne dla regionu, również dzisiaj wiersze Casilego bywają odczytywane przy różnych okolicznościach i służą celebracji

¹ *Poeta contadino*, Cf. F. Violi, *Storia degli studi e della letteratura popolare grecanica*, Bova 1992, s. 113. Filippo Violi przedstawia również sylwetkę Casilego w: *I nuovi testi neo-greci di Calabria. Antologia della letteratura grecocalabra*, red. F. Violi, v. 2, Reggio Calabria 2005, s. 175–177.

lokalnego dziedzictwa² – choć właściwie nie bywają interpretowane. Ten artykuł analizuje przedstawienie rodzinnego krajobrazu Casilego w jego poezji, zestawia je z malowniczą wizją angielskiego podróżnika po Kalabrii Edwarda Leara (1812–1888), sonetem miejscowego posiadacza ziemskiego Antonia Marzana oraz pieśniami ludowymi z regionu (*canti popolari*). Pokazuje, jak poprzez nawiązania do grecko-kalabryjskiej twórczości ludowej Casile rekonstruuje, ale również modernizuje tradycyjne doświadczenie krajobrazu oraz włącza je w projekt budowy grecko-kalabryjskiej podmiotowości i tożsamości.

Ujęcie krajobrazu w tym artykule jest inspirowane językiem teoretycznym, którym Tullio Pagano analizuje literacki krajobraz Ligurii, łączącym wymiary estetyczne i etyczne, osadzonym we włoskim kontekście kulturowym³. Włoskie malarstwo renesansowe i krajobraz Włoch odegrały bowiem ważną rolę w formowaniu fundamentalnego dla tradycji europejskiej estetycznego ujęcia krajobrazu jako obiektu nabożnej i zdystansowanej kontemplacji. Temu ujęciu towarzyszyło elitystyczne, sięgające początków literackich reprezentacji krajobrazu przeświadczenie, że jedynie wykształceni poeci i artyści są w stanie dostrzec jego piękno – według często powtarzanej opowieści, gdy Francesco Petrarca przedsięwziął plan wspinaczki na Mont Ventoux tylko po to, by podziwiać ze szczytu okoliczne widoki, miejscowy stary pasterz miał go od tego stanowczo odwodzić, zupełnie nie pojmując tej motywacji. Bardziej współczesnymi odsłonami tej tradycji myślenia będą filozofie krajobrazu Georga Simmela i Joachima Rittera, zgodnie z którymi nowoczesny, wyalienowany podmiot szuka w estetyce krajobrazu utraconej jedności z naturą. Polemikę z podobną optyką podjęli włoscy myśliciele rozwijający problematykę utraty tradycyjnych krajobrazów wskutek modernizacji związanej z boomem ekonomicznym lat 50. i 60. Sycylijczyk Rosario Assunto uzupełnił estetyczną refleksję nad krajobrazem o wymiary etyczny i polityczny, pokazując jego istotność dla społeczeństwa poddanego procesom modernizacji. U Assunta krajobraz jest przede wszystkim konkretną

² Np. w ramach letniego kursu języka greko *To Ddomadi Greko* 4 sierpnia 2024 roku zorganizowano pieszą wyprawę do ruin domu poety, przy których odczytano jego wiersze.

³ T. Pagano, *The Making and Unmaking of Mediterranean Landscape in Italian Literature. The Case of Liguria*, Lanham 2015. Liguria – region położony na drugim skraju Półwyspu Apenińskiego – pomimo fundamentalnych różnic (m.in. gospodarczych, historycznych, społecznych) pod pewnymi względami przypomina Kalabrię, łączy bowiem dwie odrębne rzeczywistości: skupiającą centrum linię brzegową i peryferyjne surowe, niedostępne góry, które zostały opuszczone przez mieszkańców wskutek procesów modernizacyjnych. Odnosząc się do kategoryzacji proponowanej przez Massima Quaina, można też przyjąć podział Kalabrii na górskie „przestrzenie miejsc” (rodzinnych miejscowości określających tożsamość mieszkańców) i nadbrzeżne „przestrzenie przepływów” (nowoczesnych, anonimowych osiedli i linii komunikacyjnych).

przestrzenia, w którą zostały wpisane indywidualne i zbiorowe wspomnienia i która ma potencjał tożsamościowotwórczy⁴. Pochodzący z Ligurii Massimo Quaino zwrócił z kolei uwagę na tradycyjne krajobrazy rodzinnych stron, których harmonia – centralna wartość kultury śródziemnomorskiej – padła ofiarą włoskich ambicji grania pierwszoplanowej roli w europejskiej i globalnej gospodarce. Właśnie w kontekście napięcia między krajobrazem podziwianym przez widzów a doświadczanym przez jego mieszkańców oraz refleksji o utracie wernakularnego krajobrazu i kultury, która go kształtowała, warto sytuować twórczość poetycką Casilego.

Drugim źródłem inspiracji prezentowanych tu interpretacji są prace teoretyczne prowadzone w ramach polskich kulturowych studiów krajobrazowych. Badania Beaty Frydryczak pozwalają sytuować doświadczenie krajobrazu zawarte w poezji Casilego na kontinuum rozpiętym między dwoma sposobami jego ujęcia: malowniczym, a więc przede wszystkim estetycznym czy (za Arnoldem Berleantem) panoramicznym, w którym zdystansowany podmiot-obszernik sytuuje się wobec krajobrazu, oraz biegunowo odmiennym partycypacyjnym, w którym krajobraz to przede wszystkim zamieszkiwana przestrzeń topograficzna, konstytuująca znajdujący się wewnątrz podmiot i przez niego przekształcana⁵. To kontinuum posłuży pokazaniu, że poezja Casilego jest zakorzeniona w topograficznym doświadczeniu krajobrazu, opartym o jego użytkowanie, zaangażowanie i mocne poczucie identyfikacji z konkretną przestrzenią. Szczególnie miejsce zajmuje w jego wierszach krajobraz zimowy – to on sprawia, że poeta przyjmuje postawę odczuwania, estetycznego, ucieleśnionego przeżywania krajobrazu. Jednak ujmuje go zawsze odmiennie niż związani z wysoką tradycją intelektualną przedstawiciele elit.

Bruno Casile pochodził z miejscowości Cavađdu (Cavalli) w południowej Kalabrii. Położone na zboczu gór Aspromonte na wysokości około 650 m n.p.m, ponad godzinę marszu od Bovy – najbliższego miasta (obecnie siedziby gminy), Cavađdu do lat 50. było zamieszkane przez kilkadziesiąt rodzin. Mieszkańcy uprawiali położone w górach pola (obecnie zalesione) i miejscowość w dużej mierze była samowystarczalna. W drugiej połowie XX wieku Cavađdu zostało opuszczone, a dziś jego nazwy nie podają nawet Google Maps. Po wernakularnym krajobrazie – przestrzeni ukształtowanej przez wieloletnie codzienne działania mieszkańców, cennym świadectwie

⁴ Pagano odnosi się do rozprawy Assunta *Il paesaggio e l'estetica* i skupia na nieco innych akcentach jego myśli niż polski tłumacz Mateusz Salwa. Cf. M. Salwa, *Rosario Assunto – filozof ogrodu*, [w:] R. Assunto, *Filozofia ogrodu*, wyb., przeł. i opr. M. Salwa, Łódź 2015, s. 9–42.

⁵ Odnoszę się tu przede wszystkim do studium B. Frydryczak *Krajobraz. Od estetyki the picturesque do doświadczenia topograficznego*, Poznań 2013, a także do pierwszych rozdziałów jej eseju *Zmysły w krajobrazie*, Łódź 2020.

ich stylu życia, tradycji i lokalnej kultury⁶ – pozostały jedynie ślady: reszki gospodarstw, ścieżek, kościółek pw. św. Leona i tablica na jednym z budynków informująca, że niegdyś działała w nim szkoła. Izolacja miejscowości sprawiła, że dłużej niż w bardziej światowej i nowoczesnej Bovie przetrwał tam język greko – relikwyt czasów starożytnych i bizantyńskich, w czasach nowożytnych przekazywany jedynie ustnie, nierzadko piętnowany niechciany znak zacofania i analfabetyzmu⁷. Gdy w końcu lat 60. działania rozpoczęł ruch na rzecz rewaloryzacji i rewitalizacji lokalnego dziedzictwa językowego, Casile odegrał w nim znaczącą rolę⁸. Zbiór poezji *Strafonghia sto skotidi* (*Świąteczko w mroku*), który wydał w 1991 roku, pozostaje jednym z najważniejszych grecko-kalabryjskich tomów.

Wiersze poety z Cavaddu wpisują się w projekt społeczno-polityczny dążący do demarginalizacji grekańskiej mniejszości językowej. Pisanie i wydawanie poezji miały służyć rewitalizacji języka i rewaloryzacji miejscowej kultury. Znaczenie tomu wykracza jednak poza ściśle lokalny kontekst i wiąże się z szerszymi problemami unifikacji kulturowej oraz podporządkowania południa północy kraju. Otwarcie wyrażają to wstęp wydawcy i posłowie napisane przez wyrazistego lewicowego intelektualistę Antonia Piromallego. Ideową wymowę ma również dołączona do wierszy mowa polityczna w greko, a w sposób bardziej lub mniej pośredni wyrażają ją też niektóre wiersze. Głos poetycki Casilego jest głęboko osadzony w kontekście klasowym – poeta konsekwentnie reprezentuje najbiedniejszych mieszkańców najuboższego regionu Włoch, konstruując tożsamość w opozycji do osób bogatych i wpływowych, ale również poszukując prestiżu i dumy we własnej – dotąd podporządkowanej i pogardzanej – kulturze. Ten program tożsamościowy łączy się z poetycką reprezentacją krajobrazu, obecnego w wierszach Casilego przede wszystkim jako (utracona) przestrzeń zakorzenienia, zamieszkiwania i działania.

W tym celu Casile czerpie z ustnej tradycji pieśni ludowych i wyrażanej przez nią wizji świata. Rozwijając tradycyjne formy oraz rekontekstualizując

⁶ Pojęcie wernakularnego krajobrazu zapożyczam – za Paganem – od Johna B. Jacksona. Cf. J.B. Jackson, *Discovering the Vernacular Landscape*, New Haven – London 1984. Ponadto wernakularność łączy krajobraz z ludowym, potocznym językiem greko.

⁷ Wspomnienie Casilego, że matka rугała go, kiedy w Bovie używał rodzinnej wiejskiej mowy, jest lokalnym toposem. Vide M.O. Squillaci, *Investigating the Past and Future of the Greek-Speaking Minorities of Southern Italy: Greko (Calabria). Sustaining Minoritized Languages of Europe Case Study*, Smithsonian Center for Folklife and Cultural Heritage, s. 23, <https://doi.org/10.25573/data.21411690> (dostęp: 8.03.2025).

⁸ Działalność Casilego opisuje Paolo Martino w: P. Martino, *L'affaire Bovesia: un singolare irredentismo*, [w:] *Alloglossie e comunità alloglotte nell'Italia contemporanea: teorie, applicazioni e descrizioni, prospettive*, Roma 2009; *idem*, *Introduzione*, [w:] B. Casile, *Usi e costumi del passato*, red. P. Martino, Bova 2019.

dawne motywy i obrazy, modernizuje grecko-kalabryjską ludową tradycję poetycką. Jego poezja postuluje swoisty minimalizm: antykonsumpcjonizm, bycie elementem przyrody i oszczędność jej zasobów. Wobec nieudanej pod wieloma względami modernizacji Kalabrii i wyzwiań ekologicznych regionu nostalgia za tradycyjnym światem staje się również projektem egzystencjalnym, polegającym na alternatywnym wobec dominującego wzorca zamieszkiwania krajobrazu.

Krytyczny, a nawet rewizjonistyczny ton głosu poetyckiego Casilego wybrzmi, gdy przedstawiany krajobraz Bovy i Cavađdu zostanie zestawiony z jego innymi wersjami – widzianymi z perspektywy poszukującego malowniczości nowoczesnego, romantycznego turysty i lokalnego posiadacza ziemskiego. W 1847 roku ultraperyeryjny region odwiedził angielski malarz pejzażysta Edward Lear⁹. Także dziś jego rysunki i narracje eksponujące walory estetyczne krajobrazu służą turystycznej promocji regionu.

Lear dostrzegł w krajobrazie przede wszystkim architekturę, miasto wpisane w malowniczą górską scenerię. Na zamieszczonej w relacji z podróży litografii nad Bovą góruje katedra, a poniżej uwagę widza przykuwa ciemny masyw Palazzo Nesci, pod którym z kolei znajduje się otoczony kamieniczkami kościół św. Rocha. Spojrzenie malarza redukuje okolicznych mieszkańców do roli sztafażu – ubrani w „egzotyczne” stroje, zwróceniem plecami do obserwatora, kontemplują krajobraz i konwersują ze sobą, siedząc na skalnych półkach. Pejzaż kaskady łańcuchów górskich w prawej części kompozycji nie znajduje w pełni potwierdzenia w topografii Bovy i najpewniej został dorysowany później, jako mniej istotne uzupełnienie weduty¹⁰. Również w swoich relacjach z trasy przemierzanej między interesującymi go miastami Lear często patrzy pocztówkowo, opisuje krajobraz, jakby był on

⁹ E. Lear, *Journals of a Landscape Painter in Southern Calabria*, London 1852, s. 36. Według mojej wiedzy Lear jako jedyny autor-podróżnik postawił stopę w Cavađdu. Pomimo popularności podróży po Italii wśród europejskich elit i mitu naturalnego piękna Kalabrii ze względu na brak środków transportu, nieprzejezdność dróg i zagrożenie zbójnictwem niewielu podróżników odwiedzało te strony (R. Spadea, *Archeologia e percezione dell'antico*, [w:] *Storia d'Italia. Le regioni dall'Unita a oggi: La Calabria*, red. P. Bevilacqua, A. Placanica, Torino 1985, s. 657). Dysponujemy też krótkim opisem krajobrazu Bovy innego angielskiego podróżnika, Normana Douglasa (N. Douglas, *The Old Calabria*, London 1915, s. 272–274). Pejzaż Bovy przedstawił również we włoskim poemacie *Bova* kanonik miejscowej katedry Domenico Napoleone Vitale, którego poetykę Antonio Piromalli określa jako należącą do tradycji danunziańskiej, oratorską i uroczystą (D.N. Vitale, *Poesie edite e inedite*, Cosenza 1998, s. 143–144; A. Piromalli, *La letteratura calabrese*, Napoli 1977, s. 198). Całość bogatej pejzażowej spuścizny Leara nie daje się zamknąć w estetyce *the picturesque*, jednak sądząc, że w jego podróży do Kalabrii zdecydowanie dominuje ten rodzaj doświadczenia krajobrazu.

¹⁰ Potwierdzałyby to szkic do litografii znajdujący się w zbiorach Houghton Library Uniwersytetu Harvarda. Cf. https://hollisarchives.lib.harvard.edu/repositories/24/archival_objects/658539 (dostęp: 8.03.2025).

dziełem sztuki. Rodzinna wieś Casilego pełni tu funkcję wyłącznie estetyczną, czyni widok bardziej atrakcyjnym i dostarcza patrzącemu przyjemności. W jednym poświęconym Cavađdu zdaniu Lear kondensuje podstawowe kategorie romantycznego podróżopisarstwa: dzikość natury przełamanej malowniczością wsi, która kontrastuje ze wzniosłością górskiego miasta:

Szerokie, mroczne cienie poranka wypełniały głęboki jar poniżej góry, a kręta ścieżka prowadziła nas od lasu do lasu przez zachwycającą dolinę, w której najniższym końcu młyn, strumień i kilka wiejskich domków dodawały uroku dzikiej scenerii, a przez gęste listowie czasami można było dostrzec wspaniały widok górującej nad nami Bovy¹¹.

W relacji z podróży Lear przytacza również włoski sonet napisany przez goszczącego go ziemianina – wykształconego w Neapolu, uczonego w łacinie i grece Don Antonia Marzana z Bovy. W liryku rozpoczynającym się od słów „Salve, genio d’Albione!” (‘Bądź pozdrowiony, mistrzu z Albionu!’), będącym ekfrazą napisaną pod wpływem szkiców Leara, Marzano przedstawia krajobraz okolicy z perspektywy władzy. W pejzażu pojawia się również ubogi wieśniak (*poverello*), przedstawiony jako estetyczny element pejzażu. Marzano pisze o obrazie Leara:

Ja tam widzę skały i zamek
Domy, dzwonnice, i niemalże
Całą moją [małą] ojczyznę: i biedaczyne
Który z góry wędruje na dół¹².

Dalej wiersz wyraża zachwyt nad pięknem okolicy i Italii, a całość zamyka odwołanie do Boga.

Marzano opisuje pejzaż (a dokładniej: jego malarskie przedstawienie) po włosku, czyli językiem elit, funkcjonującym w Kalabrii połowy XIX wieku jako język literacki, a nie codziennej komunikacji. Jego włoszczyzna jest uroczysta, wytworna pod względem formy (sonet skomponował klasycznym jedenastozgłoskowcem), bogata w figury retoryczne i cechy konwencjonalnego języka poetyckiego epoki. Casile natomiast pisze w swoim rodzimym języku – pozbawionej nowoczesnej tradycji literackiej potocznej mowie ubogich mieszkańców wyizolowanych górskich wsi. Tworzy więc prostą, mimetyczną poezję elementarnych słów i form. Wernakularnemu językowi towarzyszy

¹¹ Nazwa wsi nie pada w relacji Leara. Jeśli jednak poruszał się on na wschód drogą z Bovy w dół doliny w kierunku miasteczka Palizzi, musiał przejść przez Cavađdu, którego topografia odpowiada opisywanej przez malarza. *Vide E. Lear, op. cit.*, s. 44–45 (tł. z angielskiego moje – E.J.).

¹² *Ibidem*, s. 42 (tł. z włoskiego moje – E.J.).

takiż sposób postrzegania świata. Krajobraz nie jest tu podziwiany ani posiadany na własność, ale raczej pracowicie zamieszkiwany, podmiot zaś okazuje się wrośnięty w pejzaż i zintegrowany z naturą.

Ponieważ język greko przedkłada nad abstrakcje konkret, a w jego lekсыce dominują czasowniki, pisana w nim poezja często przedstawia ludzi w działaniu. Bohaterowie wierszy Casilego zbierają więc winogrona i ziola, żną zboże, adresatka jednego z utworów miłosnych kosi siano dla krowy. Zwierzęta gospodarskie stale towarzyszą ludziom, a poetyckie portrety dziewcząt i kobiet uosabiają wiejską witalność, przynoszą pochwałę życia i pracy. O krajobrazie jako przestrzeni aktywnie kształtowanej przez pracę opowiada sonet *Ottovri (Październik)*. Otwierająca wiersz strofa opisuje uprawiających transhumancję pasterzy, którzy jesienią przenoszą stada na niżej położone pastwiska.

O foritàno àfinni tin ozzia
ce catevènni càtu sta chamà,
pasa jèro stèki sto spitùci
ce pi den don echi pai sto calivàci.

Pasterz opuszcza góry,
i schodzi na równiny.
każdy starzec przebywa w domu,
a kto go nie ma, idzie do szałasu.

I jinèca vastàzi to zzilùcia
o andra spèrri to sitàri,
ti spera san delèggonde sto spiti
cathinnusi condà sto lucisàri¹³.

Żona zbiera chrust,
mąż sieje zboże
gdy wieczorem wrócą do domu
usiądą przy palenisku.

Opis krajobrazu, w którym swoje miejsce znajdują rozmaici członkowie wspólnoty, role zależne od płci i wieku są jasno rozpisane, a rodzina spotyka się przy ogniu, wyraża nostalgię za nieistniejącym już światem. W wielu wierszach Casile wraca do lat młodości w Cavađdu, przypadającej na okres władzy Mussoliniego, czasy II wojny światowej i lata bezpośrednio po niej. To epoka poprzedzającego modernizację głębokiego kryzysu strukturalnego – załamania się gospodarki samowystarczalnych miejscowości, które funkcjonują w grekańskiej pamięci społecznej i historiografii jako „czasy głodu”, skrajnej nędzy. Warto więc wziąć poprawkę na realia społeczne – w domach, do których Casile wraca pamięcią, jedyna izba, z paleniskiem w rogu i dziurą w dachu, którą uchodził dym, pełniła funkcję kuchni, jadalni i sypialni całej

¹³ B. Casile, *Strafoghia sto skotidi / Barlume nel buio*, Vibo Valentia 1991, s. 38. Wiersze cytuję w pisowni stosowanej przez Casilego. Odkąd w XVI wieku parafia w Bovie porzuciła ryt grecki, język greko przekazywany był ustnie. Casile wypracował własny sposób zapisu alfabetem łacińskim. Jest to zapis bliski zasadom języka włoskiego, z tym że „ch” odpowiada greckiej głosce „x” [x], a „d” to typowe dla południowych Włoch „d” z retrofeksją [d]. Sądzę, że zapis stosowany przez Casilego da polskiemu czytelnikowi dobre pojęcie o brzmieniu tych wierszy. Ujednolicam akcenty do grawisu. Wszystkie fragmenty w greko proponuję we własnym tłumaczeniu.

rodziny. W pasterskim szalasie zaś jedyne źródło ciepła mogły stanowić ciała zwierząt¹⁴. Poprawę warunków życia przyniosła dopiero emigracja. Dlatego w czasie powstawania utworów, czyli w latach 70. i 80., rodzinna wieś poety była już wyludniona, a transhumancja w górach Aspromonte zanikała. Nostalgia w wierszach Casilego przybiera funkcję wspólnototwórczą, ale może i krytyczną – wskazuje na nieudaną modernizację Kalabrii i związane z nią straty¹⁵. Słowo poetyckie okazuje się też odpowiednią formą do wyrażania tęsknoty, obrazowania wyidealizowanego krajobrazu pamięci. We włączonyj do tomu wierszy mowie politycznej Casile obrazuje przeszłość w sposób zdecydowanie bardziej bezpośredni i krytyczny.

Druga część utworu przenosi czytelnika w pejzaż nocny. Prace ustają, atmosfera w wierszu staje się senna, a zmysłowy odbiór krajobrazu skupia się na ciszy. W wierszach Casilego (jak u innych twórców języka greko, np. Franceski Tripodi czy Bruna Stelitana) powraca temat krajobrazu dźwiękowego rodzinnych miejscowości. Jesteśmy tu bardzo daleko od spojrzenia posiadacza ziemskiego czy pejzażysty; oglądanie jest zastępowane nasłuchiowaniem odgłosów natury, którego istotność w tej poezji może być reliktem oralnego charakteru kultury grekańskiej:

Òzzu den còte ađđo sto livàdi,
o vorèa ti fisài ce petài ta fidđa
ce càtha toso ti alestài mia scidđa¹⁶.

Na dworze nie słyhać nic tylko
wiatr, który dmucha i porywa liście
i co jakiś czas, że szczeka suka.

W wierszu *Ja to spitimu ti efica stin campia (O domu, który pozostawił na wsi)* poeta także opisuje nocną ciszę. Zarazem jest to jeden z tych utworów, w którym pojawia się perspektywa wyobcowania ze świata natury – autor wyraźnie sytuuje się poza opisywanym domem i spokojem wiejskiej nocy, której pragnie: „tam odpoczywam w spokoju”, „tam, w tamtym domu” („ecì apotonao me tin paula”, „ecì se ecindo spiti”)¹⁷. Doświadczenie opuszczenia rodzinnego krajobrazu buduje świadomość jego etycznej i społecznej wartości.

¹⁴ Cf. Ch. Petropoulou, «*Τα εγγόνια του Ομήρου*» *μνήμη, συγγένεια, ταυτότητα στο Γκαλλοισιανό της Καλαβρίας*, Θεσσαλονίκη 2023, s. 80, 86; M. Gorgoni, *Le Calabrie agricole contemporanee*, [w:] *Storia d'Italia...*, ed. cit., s. 782.

¹⁵ O znaczeniach nostalgii również w kontekście emigracji i modernizacji Kalabrii pisał Vito Teti m.in. w: V. Teti, *Nostalgia. Antropologia del sentimento del presente*, Bologna 2020. O kosztach modernizacji i aberracjach polityki industrializacji Kalabrii Bevilacqua – vide G. Soriero, *Le trasformazioni recenti del territorio*, [w:] *Storia d'Italia...*, ed. cit., s. 721–727 i nast.

¹⁶ B. Casile, *Strafoghia sto skotidi...*, ed. cit., s. 38.

¹⁷ *Ibidem*, s. 86–87.

W wierszach Casilego wiejski krajobraz wyraźnie dzieli się na letni i zimowy. Nie jest to zaskakujące – regionalna, dialektalna poezja często porusza temat cyklu przyrody, a w kalabryjskich górach pory roku są dwie: upalne lato rozkwita momentalnie i błyskawicznie przechodzi w surową zimą. Dwudzielność roku jest też narzędziem do wyrażenia złożonego doświadczenia tradycyjnego życia rolników i pasterzy. Poeta zdecydowanie częściej pisze o zimie, choć to lato jest określane jako piękne (*òmorfo*). W wierszu *To Caloceri (Lato)* piękno tej pory roku łączy się z jej użytecznością (lato sprawia, że wzrasta zboże, a owoce dojrzewają) i dogodnymi temperaturami (dzięki słońcu ludzie nie marzną). Lato to czas, w którym natura jest ludziom przychylna – właściwie piękno ma tu więc wymiar utylitarny, nie funkcjonuje jako autonomiczna wartość estetyczna. Casile okazuje się spadkobiercą grekańskiego dziedzictwa ludowego, w którym przyroda ożywiona nie jest estetyzowana¹⁸.

Bardziej wieloznaczne są więc wizerunki krajobrazu zimowego. Dla mieszkańców górskich wsi zima była czasem walki o przetrwanie. Dlatego w twórczości ludowej przedstawiana jest jako czarna, tj. zła, nieszczęsna (*màvri chimonìa*) i brzydka (*brutta*), jak w pieśni rozpoczynającej się od słów:

Biada mi, jaki brzydki jest styczeń
Nawet żaby nie rechoczą wieczorem.
Zdychają kury w kurniku,
kogut ledwo co pieje¹⁹.

Casile kontynuuje tę tradycję, opisując zimą jako czas deprywacji i znoszenia trudów; wyraźnie odnosi się też do dawnych, srogich zim w górach. Co charakterystyczne, poeta zawsze zwraca uwagę na los najsłabszych. Zimowy krajobraz okazuje się źródłem poczucia wspólnoty i solidarności.

¹⁸ Grecko-kalabryjskie pieśni ludowe (lokalna twórczość oralna) były obiektem zainteresowania filologów i językoznawców od XIX wieku. Kanoniczne, kompletne wydanie z 1959 roku obejmuje 160 pieśni i 52 warianty (w znakomitej większości są dziewiętnastowieczne, skomponowane oktawą sycylijską). Tylko jedna pieśń w korpusie jest poświęcona pięknu natury ożywionej – utwór o dzikiej gruszy, która jest piękna, bo rodzi słodkie owoce (G. Rossi Taibbi, G. Caracausi, *Testi neogreci di Calabria*, Palermo 1959, s. 361). Giuseppe Taibbi i Girolamo Caracausi zwracają uwagę, że w trakcie badań terenowych w latach 1947 i 1958 zebrali niewiele nowych tekstów, a ich praca ma charakter przede wszystkim dokumentacyjny – prezentuje dziewiętnastowieczną twórczość, gdyż nowe pieśni już niemalże nie powstają. Również dziewiętnastowieczni badacze wskazują na erozję języka i kultury – i tym tłumaczą niedostatki tej twórczości (A. Pellegrini, *La poesia di Bova*, [w:] M. Mondalari, *Canti del Popolo Reggino*, Napoli 1888). Wbrew diagnozom o rychłej śmierci greko-poezja Casilego pokazuje jednak jego rezyliencję.

¹⁹ G. Rossi Taibbi, G. Caracausi, *op. cit.*, s. 273. Pieśń występuje w kilku wariantach.

O zitulùdi rigònda
spitia spitia ecino pai,
me to cheri zitònda
ticandì ja na fai.

Żebrak, trzęsąc się,
od domu do domu chodzi,
wyciąga rękę, prosząc²¹
o coś do jedzenia.

Mavromèno pi den echi
ena spituci ce calò,
sto calivi ecino steki
me ton àcharo kerò²⁰.

Nieszczęśliwy, kto nie ma
ciepłego domu²²
i mieszka w szałasie
w niepogodę.

Zarazem w wierszach Casilego zima nie jest określana jednoznacznie jako brzydka. Przeciwnie, opisy zimowej przyrody mogą pokazywać pewną szczególną estetyczną wrażliwość poety. W krótkim fragmencie prozatorskim *Mere zze chimona (Dni zimy)* zima to czas braku, może oczekiwania. Definiuje ją pustka – jaskółki odfrunęły, nie ma słońca, śpiew rudzika staje się monotony. Estetyka krajobrazu nie zostaje tu zakomunikowana bezpośrednio, jednak fakt, że poeta uważnie, metodycznie relacjonuje stan natury, skupia się na detalach takich jak kapiąca z gałązek woda i angażuje w opis różne zmysły, dowodzi, że przyjmuje postawę uważnego, skupionego na przyrodzie obserwatora.

Postawa współczucia wobec świata zwierząt wybrzmiewa w wierszu *Lament sówki (I pilalia ti ppigula)*. Oddanie głosu pójdzce (sówce z rodziny puszczykowatych) – ptakowi prowadzącemu osiadły tryb życia, a więc również znoszącemu niewygody zimy i często gniazdującemu nieopodal ludzkich siedzib – pokazuje rozeznanie w lokalnym środowisku naturalnym. Empatia, tak jak audialność, lokuje podmiot wewnątrz krajobrazu, który jest wyraźnie odczuwany cieleśnie. To jeden z najbardziej dźwięcznych wierszy poety – równy, monotony, spokojny rytm ewokuje smutek i niezmiennosc zimowego pejzażu.

Ene nista ce sto vunò
to spitimmu mesa sta dèndra steki,
surizzonda o vorèa perànni
ce enan cuvari tin cardiamu canni.

Jest noc w górach
mój dom kryje się w drzewach
gwiżdżąc, wiatr wieje
i w kłębek zwija moje serce.

Mesa se etuto cote enan travudi
i pilalia ti ppigula ti leghi
ene chimona ce zzichràda canni
ce to mavro somàcimu pagònni²³.

Wtem słyhać śpiew
lament sówki, która mówi
jest zima i chłód
a moje nieszczęsne ciało zamarza.

²⁰ B. Casile, *Strafoghia sto skotidi...*, ed. cit., s. 50.

²¹ Dosł. 'ręką prosząc'.

²² Ten wers przekładałam za włoskim autotłumaczeniem Casilego (w greko dosł. 'domku i dobrego').

²³ B. Casile, *Strafoghia sto skotidi...*, ed. cit., s. 48.

Także w tym wierszu dostrzec można zmianę wobec grecko-kalabryjskiej twórczości ludowej, empatia bowiem jest jej raczej obca. W pieśniach dzika przyroda łączy się z nieszczęściem – jaskinia, towarzystwo żmij i dzikich ptaków to najlepsze miejsce do narzekania na los²⁴, a pieśń o rudziku (w innym wariantcie – o wildze), „najmniejszym z ptaków”, kończy się obcięciem ptaszce lebką w przygotowanej przez chłopców pułapce²⁵.

Charakterystyczna dla poezji Casilego relacja człowieka i natury zostaje ukazana w wierszu *Ene to vasilema an di zoì (To jest wieczór życia)*. Podmiot nie jest tu wyalienowany ze świata materialnego, nie spogląda na niego z zewnątrz (jak podróżnik Lear) albo z góry (jak aspirujący do duchowości Marzano), ale poziomo, zanurzony w przyrodę, zupełnie rezygnuje bowiem z roszczeń do spotkania z transcendencją. Wiersz wyraźnie cytuje pieśń ludową, w której podmiot rozmyśla o swoim ciele po śmierci:

Jeśli umrę w polu,
Niech mnie rzucą na brzeg morza,
Niech mnie zje czarna ryba²⁶.

Ta pieśń występuje w dwóch wariantach – w obu jednak kolejne wersy wprowadzają tematykę erotyczną („I niech idzie do diabła krawiec, co ci uszył taki ciasny stanik...”), okazuje się więc rodzajem żartu. Casile natomiast wykorzystuje motyw bycia zjadanym przez rybę, aby wyrazić myśl związaną z przynależeniem do natury, wpisania się w obieg materii w przyrodzie.

[...]
Enan pràma egò thèlo
sas sto zitào jà charìa
san pethèno
mi mu chùite sto chùma
rizzetètemu stin thàlassa,
eci pu eghi pođdi nerò
na mu fàusi ta azzària,
san ecina ti èfaga egò²⁷.

[...]
Jednej rzeczy pragnę
proszę, z łaski swojej
gdy umrę,
nie kładźcie mnie do ziemi
rzućcie mnie w morze
tam, gdzie woda jest głęboka²⁸
żeby zjadły mnie ryby
tak jak zjadałem je ja.

Wizja przyrody w wierszach Casilego jest zatem bliska konkretnemu, materialistyczna i laicka. Śmierć w jego poezji oznacza leżenie w grobie – w wierszu o Bożym Narodzeniu (*Christòjenna 1976*) poeta poświęca kolejne strofy

²⁴ G. Rossi Taibbi, G. Caracausi, *op. cit.*, s. 292.

²⁵ *Ibidem*, s. 349–350.

²⁶ *Ibidem*, s. 359–360.

²⁷ B. Casile, *Strafoghìa sto skotidi...*, *ed. cit.*, s. 94.

²⁸ Tłum. za włoską wersją wiersza. W oryginale w greko dosł. ‘gdzie jest dużo wody’.

osobom, których święta nie są szczęśliwe. Następuje gradacja: po biedakach, którzy nie dojadają, mowa jest o niemogących spędzić świąt w ojczyźnie emigrantach, a w końcu o zmarłych, którzy „położyli się w ponurym grobie”. Z kolei w utworze *Liście na wietrze (Fidda sto vorea)* poeta opowiada o jesiennym krajobrazie. Wiatr rozwiewa liście, a w końcu:

ta delègghi ola catu stin vathìa, zbiera wszystkie na dole, w dolinie
ode olo tegliònni, jenonde cropìa²⁹. tu wszystko się kończy, stają się nawozem.

Ten obraz prowadzi do konstatacji, że „także ludzie kończą jak liście w dolinie” („ciola i àthropi tegliònnusi san da fidda sti vathìa”³⁰).

Wzniosłość, aspekty duchowe czy pocieszenie religijne są tu nieobecne. Poezja może wyrażać światopogląd autora, ale też kontynuuje obrazowanie znane z lokalnej twórczości ludowej, traktującej śmierć i pochówek bardzo dosłownie³¹. Śmierć oznacza tu tyle co przebywanie w grobie, jak skarży się podmiot jednej z pieśni:

Chcą mnie zanieść do Świętej Marii
do grobu, gdzie niektórzy trafiają.
Tam zamkną mnie na wiele zamków
i nigdy stamtąd nie wyjdę³².

Podobną tematykę prezentuje również inny utwór:

Wiedz, że nigdy nie zobaczy dnia³³
Zobacz, że niosą go do kościoła
Do tej dziury, która tylu pomieści³⁴.

W małych miejscowościach południowej Kalabrii do pierwszych dekad XX wieku zmarłych grzebano bez trumien, we wspólnych grobach pod podłogami kościołów, gdzie wrzucano ciała na rodzaj stosu, „jakby były kamieniami” – jak skarży się ksiądz, który chce poprawić sytuację higieniczną w nieodległej od Bovy greckojęzycznej miejscowości Gallicianò³⁵. Ten rodzaj

²⁹ B. Casile, *Strafoghia sto skotidi...*, ed. cit., s. 92.

³⁰ *Ibidem*, s. 92.

³¹ W tym punkcie wypada się zgodzić z badaczem twórczości ludowej Astorem Pellegrinim, który pisze, że pieśni świadczą o powierzchownej religijności. *Vide* A. Pellegrini, *op. cit.*, s. 371.

³² G. Rossi Taibbi, G. Caracausi, *op. cit.*, s. 332. Jeden z wariantów tej pieśni cytuje również Casile w swoim tomie.

³³ Dosł. ‘że nigdy dla niego nie zaświta’.

³⁴ G. Rossi Taibbi, G. Caracausi, *op. cit.*, s. 284.

³⁵ Ch. Petropoulou, *op. cit.*, s. 75. Stare obyczaje pogrzebowe z miejscowości Casalinoovo położonej w sąsiadującej z Bovą gminie Africo opisuje Rocco Palamara we wspomnieniach

pogrzebu, nazywany barbarzyńskim, świadczył o nędzy i prymitywizmie. Apelowano do władz o wytyczanie cmentarzy. W dyskursie filantropijnym, modernizacyjnym skarżono się, że mieszkańcy wsi traktują starców jako przyszyły nawóz. W wierszach Casilego można dostrzec ślady ludowego obrazowania, fizycznej bliskości świata żywych i umarłych, gdyż mówi on o materialności, biologiczności śmierci bez ozdób i zapośredniczeń. Wiersze nie krytykują jednak lokalnej tradycji – tak bliski związek z naturą jawi się w nich jako oczywisty i pożądany. Jest to optyka wyraźnie odmienna od myślenia o krajobrazie przedstawionego w cytowanym już sonecie Marzana, zamykanym przez odniesienie do Boga, które uwzniośla opisany pejzaż i nadaje duchowy, opatrnościowy wymiar całemu utworowi.

Rolniczo-pasterski krajobraz gór odgrywa istotną rolę w procesie budowania grecko-kalabryjskiej tożsamości. Jego niezmiennosc, archaicznosc i wyizolowanie mają zapewniać łączność z czasami starożytnymi. Poezja Casilego okazuje się częścią większego projektu tożsamościowego, w którym myśleniu w kategoriach społecznych (klasowych) towarzyszy budowanie narracji o starożytnym pochodzeniu języka greko i mówiącej nim ludności. Antyczny rodowód jest narzędziem budowania politycznej podmiotowości i ma nadać legitymację skierowanym do władz żądaniom – to strategia retoryczna znana z dyskursów filhelleńskich, wielokrotnie uruchamiana w historii. Dlatego otwierające tom wiersze skupiają się na przedstawieniu grecko-kalabryjskiego mitu założycielskiego. Oto w bardzo odległej przeszłości („chigliàde zze chronu apissu”, „den ezzèrete pote”, „chronu ce chronu tossa” – ‘tysiące lat temu’, ‘nie wiadomo kiedy’, ‘wiele, wiele lat temu’)³⁶ pradziadowie obecnych użytkowników języka greko przybyli do Kalabrii z Grecji. Kolejne dzieje greckojęzycznej społeczności są niczym dryfująca luka znana z badań nad pamięcią kulturową, poza chronologią³⁷. Język chroni się wtedy w niedostępnych górach – tak to ujmuje wiersz *I glossamu* (*Mój język*), w którym poeta zwraca się do rodzinnej mowy:

Me tus anthropu stochù
sta vunà esu èmine,
me ta pròvata ce eghe
chedimeni an dus aristù³⁸.

Z biednymi ludźmi
w górach pozostałaś
z owcami i kozami
znienawidzona przez możnych.

Tożsamość i etos miejsca budowane w opozycji do włoskości zostały wyrażone w dwóch wierszach, w których podmiot zwraca się do tzw. brązów z Riace –

poświęconych rodzinnej miejscowości. Vide R. Palamara, *Mio nonno Rocco. I Casalinviti. Come nacque la 'Ndrangeta*, 2022, s. 202.

³⁶ B. Casile, *Strafoghia sto skotidi...*, ed. cit., s. 10, 12, 18.

³⁷ J. Vansina, *Oral Tradition as History*, Madison 1985, s. 23.

³⁸ B. Casile, *Strafoghia sto skotidi...*, ed. cit., s. 14.

dwóch datowanych na V wiek p.n.e. greckich posągów odkrytych w 1972 roku w przybrzeżnych wodach Morza Jońskiego. Po restauracji posągi wystawiano we Florencji i w rzymskim Kwirynale, co wzbudzało niepokój nieufnych wobec rządu Kalabryczyków, że nie zostaną one zwrócone stolicy regionu – Reggio di Calabria³⁹. Poeta każe posągom wracać do ojczystej ziemi. „Tu w Reggio nie jesteście wśród obcych”⁴⁰ – mówi. Posągi przetrwały, bo były ukryte pod wodą (możemy dodać: tak jak język, który przetrwał wysoko w górach). Zakorzeniona w konkretnym terytorium tożsamość jest zatem budowana w opozycji do władzy państwowej i zamożnej kultury mieszczańskiej północnych Włoch.

Tę formułę tożsamościową wspierają wybory leksykalne poety. Pieśni ludowe zawierają wiele latynizmów, tj. słów pochodzących z romańskiego języka kalabryjskiego i hybryd – zazwyczaj kalabryjskich z greckimi końcówkami gramatycznymi, co nie zaskakuje w związku z wielojęzycznością regionu. Jednak Casile zastępuje romańskie słowa nowogreckimi odpowiednikami – wprowadza je do języka greko jako neologizmy. Dlatego lato jest *òmorfo* zamiast tradycyjnego, znanego z pieśni ludowych *magno*. Casile stosuje neologizm pochodzący z języka nowogreckiego (współcześnie używanego w Grecji)⁴¹. Oczyszcza więc swój język poetycki z rzekomo obcych elementów w celu budowania tożsamości opartej o greckość. Ta kontrowersyjna praktyka, krytykowana przez językoznawców, ale stosowana przez użytkowników języka greko, była sposobem budowania mitu mającego zwiększyć prestiż języka i jego użytkowników⁴².

Wybory leksykalne Casilego wpisują się też w szerszy kontekst strategii stosowanych przez pisarzy poezji dialektalnej⁴³, takich jak podkreślanie osobności, odmienności języka mniejszościowego, aż po czynienie z niej narzędzia mowy wewnętrznej. Z drugiej strony świadczą o zwróceniu dyskursu poetyckiego w kierunku Grecji – pozytywnego punktu odniesienia dla konstruowanej tożsamości. W każdym razie za wyborem pisania w mniejszościowym języku podąża potrzeba oddzielenia go od kodu dominującego

³⁹ *I nuovi testi neogreci di Calabria. Antologia della letteratura grecocalabra*, red. F. Violi, v. 2, Reggio Calabria 2005, s. 179.

⁴⁰ B. Casile, *Strafoghia sto skotidi...*, ed. cit., s. 32.

⁴¹ Cf. idem, *Usi e costumi...*, ed. cit., s. 8.

⁴² Cf. Ch. Petropoulou, *op. cit.*, s. 261–262. Krytyka podobnych praktyk przez środowiska akademickie spowodowała, że w późniejszych latach użytkownicy języka zaczęli „przywracać” w utworach literackich usunięte latynizmy. Cf. M. Pellegrino, M.O. Squillaci, *What is the role of the addressee in speakers' production? Examples from the Griko- and Greko-speaking communities*, [w:] *Contemporary research in minoritized and diaspora languages of Europe*, red. M. Coler, A. Nevins, Berlin 2022, s. 138.

⁴³ L.M. Cesaretti Salvi, *Dialettale, letteratura*, [hasło w:] *Encyklopedia Italiana Treccani*, [https://www.treccani.it/enciclopedia/letteratura-dialettale_\(Enciclopedia-Italiana\)/](https://www.treccani.it/enciclopedia/letteratura-dialettale_(Enciclopedia-Italiana)/) (dostęp: 8.03.2025).

w komunikacji literackiej, a sam język pełni tu funkcje separującą i integrującą lokalną społeczność.

W kulturze europejskiej włoski krajobraz tradycyjnie jest przedmiotem kontemplacji i estetyzacji. Poezja Casilego ukazuje go z odmiennej perspektywy – rolnika, który sięgnął po pióro, by dać świadectwo odchodzącej do przeszłości kulturze agropastoralnej i wyrażającemu ją wernakularnemu językowi. Przedstawiając ludzi kształtujących krajobraz (nie jako sztafaż), skupiając się na audialności krajobrazu (nie jego malowniczości), wywodząc piękno z użyteczności (nie traktując go jako autonomicznej wartości), przedstawiając podmiot jako należący do świata natury (bez odniesień do transcendencji), Casile nawiązuje do sposobu mówienia o krajobrazie znanego z grecko-kalabryjskich pieśni ludowych. Kontynuuje tę tradycję, ale też ją modernizuje, aby nadać językowi i krajobrazowi rolę w kształtowaniu politycznej – klasowej i quasietnicznej – tożsamości zamieszkującej go ludności. Utwory Casilego świadczą więc o trwaniu i żywotności tej tradycji, pomimo że od XIX wieku badacze zwracają uwagę na jej rychły zanik.

Opowiadając o sposobie zamieszkiwania krajobrazu, Casile niekiedy swobodnie formułuje w poetyckim języku idee polityczne i tożsamościowe wyrażane również przez część wspierających grekańską mniejszość językową intelektualistów i działaczy. Co równie ważne, wyraża emocjonalną i etyczną relację z przyrodą, opartą na empatii wizję współlistnienia i współdziałania w krajobrazie, który staje się jednym ze źródeł tożsamości. Proponowana w tej poezji ekologia wynika z wiedzy ludowej – charakteryzuje ją poziome spojrzenie z wewnątrz i związane z nim zakorzenienie w naturze, biologicznym cyklu życia. Także w tym wymiarze poezja Casilego może mieć znaczenie dla działań wspierających włoskie mniejszości językowe. Odkąd jest jasne, że erozji różnorodności językowej i kulturowej towarzyszy niszczenie biosfery, powrót do tradycyjnych systemów wiedzy przyrodniczej i troska o krajobraz stały się ich integralną częścią.

BIBLIOGRAFIA

- Assunto R., *Filozofia ogrodu*, wyb., przeł. i opr. M. Salwa, Łódź 2015.
- Casile B., *Strafoghia sto skotidi / Barlume nel buio*, Vibo Valentia 1991.
- Casile B., *Usi e costumi del passato*, red. P. Martino, Bova 2019.
- Cesaretti Salvi L.M., *Dialettale, letteratura*, [hasło w:] *Encyklopedia Italiana Treccani*, [https://www.treccani.it/enciclopedia/letteratura-dialettale_\(Enciclopedia-Italiana\)/](https://www.treccani.it/enciclopedia/letteratura-dialettale_(Enciclopedia-Italiana)/) (dostęp: 8.03.2025).
- Douglas N., *The Old Calabria*, London 1915.
- Frydryczak B., *Krajobraz. Od estetyki „the picturesque” do doświadczenia topograficznego*, Poznań 2013.

- Frydryczak B., *Zmysły w krajobrazie*, Łódź 2020.
- I nuovi testi neogreci di Calabria. Antologia della letteratura grecocalabro*, red. F. Violi, v. 2, Reggio Calabria 2005.
- Jackson J.B., *Discovering the Vernacular Landscape*, New Haven – London 1984.
- Lear E., *Bova (August 2 1847)*, szkic tuszem i ołówkiem na papierze, 24,2 x 17,7 cm, Houghton Library, Harvard University, https://hollisarchives.lib.harvard.edu/repositories/24/archival_objects/658539 (dostęp: 8.03.2025).
- Lear E., *Journals of a Landscape Painter in Southern Calabria*, London 1852.
- Martino P., *L'affaire Bovesia: un singolare irredentismo*, [w:] *Alloglossie e comunità alloglotte nell'Italia contemporanea: teorie, applicazioni e descrizioni, prospettive*, Roma 2009.
- Pagano T., *The Making and Unmaking of Mediterranean Landscape in Italian Literature. The Case of Liguria*, Lanham 2015.
- Palamara R., *Mio nonno Rocco: Come nacque la 'Ndrangeta*, 2022.
- Pellegrini A., *La poesia di Bova*, [w:] M. Mondalari, *Canti del Popolo Reggino*, Napoli 1888.
- Pellegrino M., Squillaci M.O., *What is the role of the addressee in speakers' production? Examples from the Griko- and Greko-speaking communities*, [w:] *Contemporary research in minoritized and diaspora languages of Europe*, red. M. Coler, A. Nevins, Berlin 2022.
- Petropoulou Ch., «*Ta eγγόνια του Ομήρου*» μνήμη, συγγένεια, ταυτότητα στο Γκαλλισιανό της Καλαβρίας, Θεσσαλονίκη 2023.
- Piromalli A., *La letteratura calabrese*, Napoli 1977.
- Squillaci M.O., *Investigating the Past and Future of the Greek-Speaking Minorities of Southern Italy: Greko (Calabria). Sustaining Minoritized Languages of Europe Case Study*, Smithsonian Center for Folklife and Cultural Heritage. Dataset, <https://doi.org/10.25573/data.21411690.v2> (dostęp: 8.03.2025).
- Storia d'Italia. Le regioni dall'Unità a oggi: La Calabria*, red. P. Bevilacqua, A. Placanna, Torino 1985.
- Teti V., *Nostalgia. Antropologia del sentimento del presente*, Bologna 2020.
- Violi F., *Storia degli studi e della letteratura popolare grecanica*, Bova 1992.
- Vitale D.N., *Poesie edite e inedite*, Cosenza 1998.

Ewa Róża Janion – doktor, hellenistka i italianistka, członkini Pracowni Studiów Helleńskich Wydziału „Artes Liberales” Uniwersytetu Warszawskiego. Zajmuje się greckim modernizmem, polską recepcją literatury nowogreckiej i kulturą grecko-kalabrijską, której poświęciła stronę internetową <https://ewarozka.github.io/greko/>. ORCID: 0009-0006-1134-6949. Adres e-mail: <ewa.janion@al.uw.edu.pl>.

Ewa Róża Janion – PhD, hellenist and italianist, member of the Hellenic Studies Lab of the Faculty of “Artes Liberales” at the University of Warsaw, Poland. She deals with Greek modernism, the Polish reception of Modern Greek literature and Greek-Calabrian culture, to which she devoted the website <https://ewarozka.github.io/greko/>. ORCID: 0009-0006-1134-6949. E-mail address: <ewa.janion@al.uw.edu.pl>.

Landscape of Placelessness: Soviet Propaganda and Space in 1930s American Travelogues

ABSTRACT. Olena Yufereva, *Landscape of Placelessness: Soviet Propaganda and Space in 1930s American Travelogues* [Krajobraz bezmiejsowości: radziecka propaganda i przestrzeń w amerykańskich relacjach z podróży z lat 30. XX wieku]. „Przestrzenie Teorii” 43. Poznań 2025, Adam Mickiewicz University Press, pp. 265–284. ISSN 1644-6763. <https://doi.org/10.14746/pt.2025.43.14>.

This article examines the influence of propaganda on the construction of space in the travelogues of Will Rogers and Jay Norwood Darling, two American travelers to the USSR. Their works, “There’s not a Bathing Suit in Russia and Other Bare Facts” (1927) and “Ding Goes to Russia” (1932), have received limited scholarly attention and have not been previously analyzed within this critical framework. The paper aims to conduct a geocritical interpretation of the Soviet socio-political landscape as represented in the travelogues of Will Rogers and Jay Norwood Darling. A key objective of this study is to define the core approaches to the concept of “propaganda space” based on the spatial and place-based theories of T. Cresswell, M. Auger, and E. Relph. Given the specificity of the studied material, this research employed a combined approach to geocritical analysis, incorporating both geocentered (B. Westphal) and egocentric (R. Tally) perspectives. By focusing on how propaganda’s influence in displacing the anthropological place and replacing it with a “place-doxa” (industrial projects, proletarian streets, museums), the narrators conceptualize the Soviet landscape as a realm of placelessness, highlighting its functions of manipulation, coercion, othering, constraint, and the erosion of individual space.

KEYWORDS: travelogue, landscape, propaganda, space, place, placelessness

Introduction

Scholars often describe propaganda as monopolizing an idea presented as “truth” while marginalizing dissenting views. However, they struggle to define this phenomenon precisely. The terminological vagueness – synonymous with various forms of mass communication, from advertising to disinformation – serves as the starting point for almost every study on the subject. Regime-specific propaganda forms help clarify the scope of study. For example, A. Pisch proposed a definition synthesizing the phenomena of propaganda and agitation. Developed from an analysis of Stalinist propaganda, this definition interprets propaganda as the manipulation of

language and symbols to achieve an ideological or social goal¹. The diverse goals and functions of propaganda determined its dynamic and expansive nature; it actively shaped landscapes and subordinated them to ideological objectives.

Modern spatial studies analyze the influence of ideology on the urban environment, particularly regarding the propaganda of totalitarian regimes. The urban landscape did not merely serve as decoration; it significantly mediated political and cultural discourse. Propaganda and the promotion of a new collectivity were expressed as effectively through street planning as in newspapers or radio². In the USSR, architectural solutions, neighborhood redevelopment, and the restructuring of urban centers and peripheries aligned with the political program. The creation of new cities symbolized a new social and political order. Unification and the elimination of differences between city districts were among the strategies used to realize the promoted socio-ideological goal of a classless society³.

Among Western travelers to the USSR during the Stalinist period, many intellectuals, attracted by official ideologies, constructed narratives reinforcing the notion of a “manufacture of consent”⁴. They viewed the uniformity of the landscape as a manifestation of a just system. However, some recognized the regime’s excessive self-promotion and the discrepancies between its image and reality, perceiving the landscape as fragmented and asymmetrical. Notable among these observers were Will Rogers and Jay Norwood Darling, who satirically depicted the mechanisms of propaganda in their works *There’s Not a Bathing Suit in Russia and Other Bare Facts* (1927) and *Ding Goes to Russia* (1932). Given the historical differences between 1926 and 1932, the travelers’ observations allow for an analysis of the noticeable expansion and deepening of ideological influence over time.

¹ A. Pisch, *The Personality Cult of Stalin in Soviet Posters, 1929–1953: Archetypes, Inventions and Fabrications* Acton, Acton 2016, p. 28.

² In particular, see the following works: D. Atkinson, *Totalitarianism and the Street in Fascist Rome*, [in:] *Images of the Street: Planning, Identity and Control in Public Space*, ed. N.R. Fyfe, London 1998, p. 13–30; R. Giannantonio, *Fascism/Urbanism: Town, New-Town, Non-Town*, [in:] *Architecture as Propaganda in Twentieth-Century Totalitarian Regimes. History and Heritage*, ed. H. Hökerberg, Florence 2018, s. 107–133; J. Hagen, *Parades, Public Space, and Propaganda: The Nazi Culture Parades in Munich*, “Geografiska Annaler” 2008, *Series B, Human Geography*, vol. 90, no 4, p. 349–367.

³ B. Engel, *The Concept of the Socialist City. Plans and Patterns of Soviet Urbanism*, “International Planning History Society Proceedings”, 19th IPHS Conference, City-Space-Transformation, TU Delft Open 2022, <https://journals.open.tudelft.nl/iphs/article/view/6516/5350> (accessed: 10.02.2025).

⁴ E.S. Herman, N. Chomsky, *Manufacturing Consent: The Political Economy of Mass Media*, London 1994.

Both texts emphasize significant structures, enriching their visual elements with caricature. The satirical elements serve as a parodic response to propaganda hyperbole and caricatures of the Western world.

W. Rogers and J.N. Darling were highly popular figures in America. Rogers was a comic actor, satirical writer, and journalist whose six humorous books are considered by researchers as a continuation of Mark Twain's tradition⁵. Darling, a journalist and cartoonist, was beloved by millions of Americans for his gentle social criticism⁶. His drawing style inspired subsequent generations of cartoonists.

In the illustrations for Rogers's travelogue, the narrator is depicted as a cowboy, a figure easily recognizable to American audiences due to the author's stage persona and journalistic activities. However, this depiction may now seem like an oversimplified representation of a complex identity, given Rogers's Native American heritage⁷. Additionally, the visual design of *There's Not a Bathing Suit in Russia and Other Bare Facts* was not created by the author. Instead, illustrator and political cartoonist Herb Roth provided the visual accompaniment for the first edition, aiming to highlight the text's most satirical elements. Furthermore, Darling, influenced by these illustrations, incorporated visual references in his own travelogue, demonstrating the ongoing development of propaganda. Darling's familiarity with Rogers's work is also evident in the openly ironic polemic between their texts regarding Soviet reality.

Therefore, this study examines how propaganda shapes spatial constructs in the works of authors who are culturally, linguistically, and geographically removed from the propaganda field. These authors identified zones of influence through spatial forms such as posters, monuments, the layout of working-class neighborhoods, and related practices, all of which contributed to a new symbolic landscape. This research aims to geocritically analyze the Soviet socio-political landscape as portrayed in the travelogues of Rogers and Darling, highlighting its heterogeneity. It explores how propaganda structures spatial levels to reshape human perceptions of place.

⁵ For more information on Rogers's work see: P.E. Alworth, *Will Rogers*, New York 1974; H.L. Meredith, *Beyond Humor: Will Rogers And Calvin Coolidge*, "Vermont History" 1972, vol. 40, no 3; R. Velikova, *Will Rogers's Indian Humor*, "Studies in American Indian Literatures" 2007, vol. 19, no 2.

⁶ Ch. Lamb, *Drawn to Extremes: the Use and Abuse of Editorial Cartoons*, New York 2004, p. 94.

⁷ A.M. Ware, *Unexpected Cowboy, Unexpected Indian: The Case of Will Rogers*, "Ethno-history" 2009, vol. 56, no 1, p. 24.

Methodology

The methodological foundations of this study draw on interdisciplinary analytical strategies from cultural geography. The specificity of the material necessitates integrating two geocritical approaches: the geocentric approach (B. Westphal) and the egocentric approach (R. Tally). The challenge in combining these methods arises from their fundamentally divergent perspectives.

In the geocentric approach, geocritical analysis prioritizes space over a specific narrative or authorial vision. B. Westphal outlines four key principles of geocritical research: multifocalization, polysensory perception, stratigraphic vision, and intertextuality⁸. Multifocalization requires considering multiple authors or texts to conceptualize a place and avoid one-sided conclusions. To adhere to this principle, this study conducts a comparative analysis of travelogues by two individuals who visited the Soviet Union at different times during the Stalinist regime.

The principle of polysensory perception highlights the dialectical interaction between narratives, reality, and the perception of space. This study incorporates discursive and imagological methods to analyze Soviet realities and propaganda, particularly how Soviet space was received within the American sociocultural context. The third and fourth principles, which emphasize a comprehensive approach to spatial interpretations, are applied through a combination of genre and narrative analysis to examine textual representations of Soviet cities, as well as intermedial and intertextual analysis of the works' verbal and visual components.

The egocentric approach emphasizes the experience of the “other” – the outsider – as a crucial factor in shaping the perception of place. Ignoring this aspect can lead to biased interpretations, a concern raised by Westphal. According to Tally, geocritical methodology must consider “the experience of place and movement while exploring the relationships between lived experience and the more abstract or non-representational spatial network that imperceptibly or directly shapes it”⁹. In an earlier work, Tally argues that geocriticism examines how our spatial positioning influences the nature and quality of our existence. It highlights the inherent spatiality of human experience while directing critical attention to literary and non-literary texts that shape our sense of place¹⁰. To implement the approach, the study incorporates anthropological concepts of space.

⁸ B. Westphal, *Geocriticism. Real and Fictional Spaces*, New York 2011.

⁹ R.T. Tally, *Introduction: Mapping Narratives*, [in:] *Literary Cartographies: Spatiality, Representation, and Narrative*, ed. R.T. Tally, New York 2014.

¹⁰ *Idem*, *Introduction: On Geocriticism*, [in:] *Geocritical Explorations: Space, Place, and Mapping in Literary and Cultural Studies*, ed. *idem*, New York 2011, p. 8.

Space and Place in Geocritical Discussions: Anthropological Approaches

In spatial studies, *place* and *space* are not synonymous¹¹. In the 1970s, a growing recognition of the role of social and cultural practices, representations, and imagination in shaping space helped clarify the difference between these concepts. E. Relph's *Place and Placelessness* (1976), in particular, presents an anthropological perspective on landscapes as assemblages of places imbued with a strong sense of belonging (a "sense of place")¹². Relph's spatial framework offers valuable insights for examining the relationship between space, power, and human interaction with place.

Augé's concept of *non-place* is often compared to Relph's notion of *placelessness*. Placelessness emerges when distinctive places are erased, reflecting the influence of centralized state power that imposes standardized, impersonal planning. It has little connection to a location's geographical specificity, as it is shaped by abstract, preordained models. Engaging in dialogue with Augé, Relph introduces the idea of spatial hybridity, asserting that "the possibility of place is never absent in any non-place"¹³. This conceptual exchange offers valuable heuristic insights for analyzing totalitarian space. For instance, M. Arefi explains the transition from non-place to placelessness by drawing on E. Hobsbawm and T. Ranger's thesis on *invented traditions*¹⁴. Like non-place, placelessness represents a narrative of loss, where the diminished *sense of place* is replaced by an imposed tradition. Unlike authentic traditions, these "invented" traditions cultivate a borrowed sense of attachment and a constructed identity among inhabitants¹⁵.

The concept of *out-of-place* illustrates the intersection of social power and resistance, which, according to T. Cresswell, invariably manifests spatially¹⁶. The foundation of new cultural geography is based on the premise

¹¹ Their distinctions have been explored in depth by scholars such as R. Freestone, E. Liu, *Revisiting Place and Placeless*, [in:] *Place and Placeless Revisited*, ed. R. Freestone, London – New York 2016; J. Duncan, D. Ley, *Introduction, Representing the Place of Culture*, [in:] *Place/Culture/Representation*, ed. *idem*, London – New York 2005; Ph. Hubbard, *Place/Space. Cultural Geography*, [in:] *A Critical Dictionary of Key Concepts*, ed. D. Atkinson, London – New York 2005.

¹² E. Relph, *Place and Placelessness*, London 1976.

¹³ *Idem*, *The Paradox of Place and the Evolution of Placelessness*, [in:] *Place and Placeless Revisited*, ed. R. Freestone, New York 2016, s. 28.

¹⁴ E. Hobsbawm, T. Ranger, *The Invention of Tradition*, Cambridge 1983.

¹⁵ M. Arefi, *Non-place and Placelessness as Narratives of Loss: Rethinking the Notion of Place*, "Journal of Urban Design" 1999, vol. 4, no 2.

¹⁶ T. Cresswell, *In Place/Out of Place. Geography, Ideology, and Transgression*, Minneapolis–London 1996, p. 11.

that place is shaped through cultural confrontation. Cresswell expands on this idea within radical cultural geography, explaining how place functions as a dynamic force in the struggle for hegemony and counter-hegemony. Drawing on A. Gramsci, Cresswell interprets hegemony as a taken-for-granted meaning – common sense – that permeates everyday reality more deeply than formal political discourse.

Despite their differing perspectives, Cresswell's and Relph's interpretations of place and space converge in significant ways. Cresswell argues that spatial structures and place systems promote ideologically charged "perception schemes", which shape ideas of "worthiness" or "appropriateness" that individuals internalize through their actions within those spaces. This suggests that place is created, maintained, and perpetuated through practice and adherence to established norms, rather than through indifference or detachment. Place goes beyond being a mere reflection of ideology; it actively participates in meaning-making. It establishes rules, and non-compliance is seen as deviant behavior. Only outsiders perceive the "messages" of places differently.

Thus, a theoretical framework for propaganda space emerges within a specific historical context. This spatial system, despite the hyperbole and grandiosity of Soviet propaganda, imparts, through fictionalized places, signs of normality, acceptable behavior, and an organic rhythm to ideological directives. It permeates all levels of daily life and is reproduced through active participation and practice, rather than passive observation.

The reinterpretation of the concept of "landscape" is rooted in spatial, temporal, and social interdependence. The sense of belonging to one's space, or "home", and recognizing what does not belong to it, is one of the broad approaches to defining landscape. Buildings, parks, sculptures, bridges, churches – all these elements contribute to the semiotization of space, a process shaped by literary texts, art, museums, and tourism¹⁷. J. Urry expands on this concept in a similar direction, defining landscape as the world familiar to those who live in these places – past, present, and future – whose practical activities unfold across its various dimensions and paths¹⁸. Urry's work provides an intriguing lens for examining landscape perception by both insiders and outsiders. He focuses on the space of consumption, where places acquire meaning through complex spatial politics. According to this study, "insiders" and "outsiders" are not easily separated in consumption space. However, this distinction becomes more pronounced in the context of propaganda space, where outsiders remain deliberately excluded.

¹⁷ A. Jaworski, C. Thurlow, *Semiotic Landscapes Language, Image, Space*, London 2010, p. 7–8.

¹⁸ J. Urry, *Sociology beyond Societies. Mobilities for the 21st Century*, London – New York 2000, p. 51.

Witnessing Placelessness: Foreign Perspectives on the 1930s Soviet Landscape

Foreigners in the 1930s USSR, focusing on the central ideological thesis of order emerging from chaos, often illustrated it through the geometric symmetry of new proletarian neighborhoods or the ascetic interiors of buildings. In contrast, other foreign travelers highlighted the neglect of residential buildings, the construction of barracks, and the absence of basic sanitary conditions, challenging the notion of “order” and instead emphasizing the disorderliness of human existence. In these accounts, urban space, the practices of Soviet citizens, and the influence of propaganda – representing power – form a semantic triangle. Within this framework, the “outsider” constructs an understanding of the new country’s cultural landscape.

In the travelogues analyzed, the travelers cultivate an image of otherness by claiming ignorance of the country, despite their familiarity with its historical, political, and ideological implications. By adopting an ironic “simpleton” persona, they seek to verify rumors and testimonies. This narrative strategy shapes the genre, organizing the travelogues around an investigation of public narratives concerning the new state, while guiding the travelers’ routes and focal points. Naturally, Darling’s later travelogue contains more claims to verify than Rogers’s, due to the increased prevalence of ideological reports on achievements – such as the absence of unemployment, the effectiveness of the five-year plan, and idealized accounts of family life, reforms, and new cities. This travelogue demonstrates the expansion of propagandistic space, evolving from a broad presence to a totalizing one.

Beyond their shared use of irony and satire, the travelogues employ similar methods for understanding the “new” world. Both texts trace the travelers’ experiences of Soviet daily life, focusing primarily on public spaces and “non-places” like avenues, hotels, museums, and squares, as well as the pervasive space of Soviet propaganda, which constructs a distinct geocultural reality within the Soviet Union. For example, Rogers notes: “It seems the whole idea of Communism, or whatever they want to call it, is based on propaganda and blood. Their whole life and thought is to convince somebody else”¹⁹. A few years later, Darling would speak more emotionally about the purpose of propaganda education:

The people are being fed on the raw meat of bloody hatred. Nowhere could I detect in their attitude toward us that among the older generations there was any personal animosity engendered by the constant imbibing of this virulent poison, but the

¹⁹ W. Rogers, *There’s not a Bathing Suit in Russia and Other Bare Facts*, ill. H. Roth, New York 1927, p. 125.

children and youth, who are more subject to the infectious contagion, are growing up with the conviction that a capitalist is a target for the bayonet²⁰.

In Rogers' caricatured visualization of urban space, archaic markers dominate: the architecture of tenement houses and the patriarchal appearance of the characters create an image of a backward, unmodernized society. The conventional depiction of interiors can be explained by the fact that the narrator in the verbal text provides no detailed descriptions, prompting the illustrator, H. Roth, to rely on his interpretation of Moscow as "oriental"²¹, thus reproducing stereotypical representations. In contrast, Darling's travelogue shifts the visual markers, reflecting new processes, particularly industrialization (Fig. 1, 2).



Everybody said, "They have spies and secret police all over the place."

Figure 1. W. Rogers, H. Roth, *There's not a Bathing Suit in Russia and Other Bare Facts*

²⁰ J.N. Darling, *Ding Goes to Russia*, New York – London 1932, p. 85.

²¹ W. Rogers, *op. cit.*, p. 116.



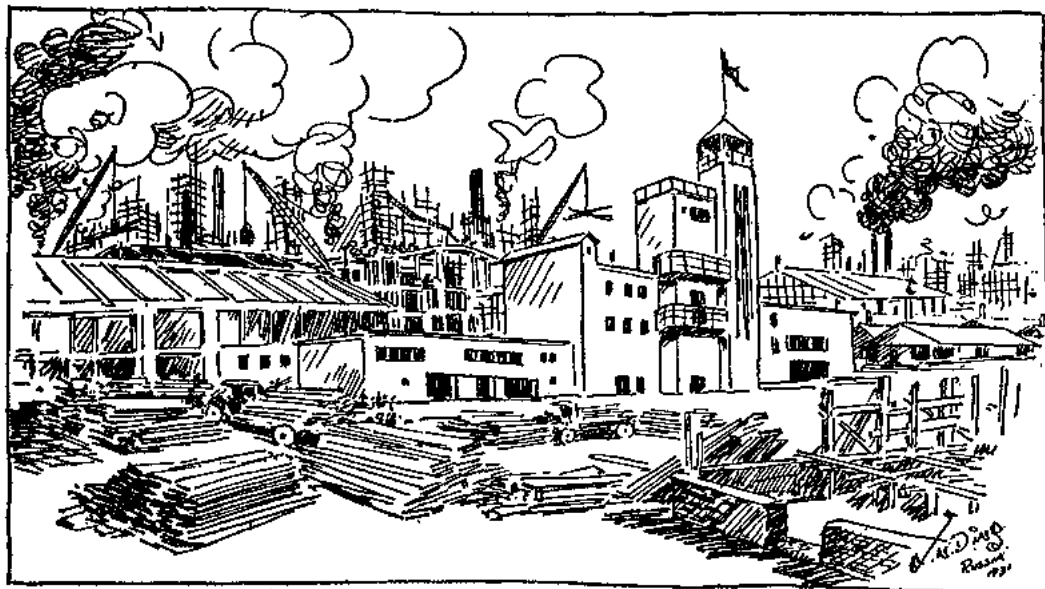
Figure 2. J.N. Darling, *J.N. Ding Goes to Russia*

Darling constructs a doxa-place – impersonal industrial buildings: “The new government has gone quite as wild in its architecture as in its political theories. Severe designs, without structural shadows or architectural concessions to any known style, flat-sided and as drab and devoid of decorations as life itself in Russia today”²². The graphic representation of industrial space deserves attention: while dynamic, smoking chimneys – a symbolic sign of Soviet propaganda – are present, the landscape remains entirely deserted. This desertion starkly manifests placelessness (Fig. 3).

Instead, Rogers observes only old and untidy buildings – remnants of the past – indicating an unformed new symbolic landscape. At the same time, he documents the absorption of space by propaganda-induced placelessness, a process marked by the gradual substitution of symbolic markers. Some of the old churches have been converted into museums to display anti-religious propaganda. Slogans and posters now scream in the niches where sacred icons once stood. The walls of the churches are “decorated” with blasphemous caricatures, and the building materials from the destroyed churches are repurposed to construct new temples of worship: the industrial plants of the Soviet government²³.

²² J.N. Darling, *op. cit.*, p. 118.

²³ W. Rogers, *op. cit.*, p. 190.



RUSSIA BANGS AND CLATTERS WITH THE ERECTION OF NEW INDUSTRIAL PLANTS AND BARRACKS.

Figure 3. J.N. Darling, *Ding Goes to Russia*

A few years later, Darling witnesses the expansion of this process, where the past is eradicated not only in single structures like churches but across entire communities. As a result, the nature and scope of place absorption become more apparent, and the depiction of placelessness's proliferation is more detailed.

Small peasant villages of straw-thatched, dun-colored huts, which have been there so long they seem to be part of the ground they are built on, appear to be crawling out of their old habitations, shedding them like a husk. A few hundred yards away, in a location chosen for its drainage and practical building qualities, they have taken up life in a new town – bright-colored moths emerging from old chrysalises²⁴.

When individuals are deprived of their homes, their way of life is eradicated. A recurring visual representation of placelessness is a white background upon which a family, with their belongings, is depicted (Fig. 4). Moreover, though not directly depicted by propaganda, the threat of being out-of-space was still a spatial realm that propaganda undeniably constructed.

²⁴ J.N. Darling, *op. cit.*, p. 119.



Figure 4. J.N. Darling, *Ding Goes to Russia*

As places and their associated activities disappear, placelessness generates a new kind of experience. Individuals must overcome the confusion of placelessness by actively fulfilling tasks that transcend personal boundaries and extend into a broader space. They construct *barracks* for themselves and their new environment, driven by the need for collective resistance to the threats propagated by the regime. Travelers sense and visualize the aggressiveness of agitation (Fig. 5, 6). Unlike Darling, Rogers finds himself in a country caught in political turmoil after Lenin's death. He explains this to his compatriots in a way that portrays the "conservatives" led by Trotsky holding a bomb in one hand, while the "radicals" hold two.

Citing a cartoon from Rogers' text, Darling captures the development of propaganda, the diversity of its forms, plots and characters, and highlights the changes in its purpose:

If there were an army at their gates threatening the country with invasion the job of keeping the spirit at white heat would not be so difficult. Lacking that tangible enemy they have built up huge bugaboos out of capitalism. Almost daily rumors are broadcast, telling of the preparations which Poland, Finland and France are making to attack their borders [...] Huge, «cutout» wooden posters, 30 feet high, decorate the highways, picturing the capitalistic countries as clawfisted monsters, reaching for Russia's treasures, while a heroic figure of the Red soldier with his rifle at a challenging angle keeps back the horrid monsters from devouring the Russian children²⁵.

²⁵ *Ibidem*, p. 130–131.



They start at the cradle with them in Russia.

Figure 5. W. Rogers, H. Roth, *There's not a Bathing Suit in Russia and Other Bare Facts*

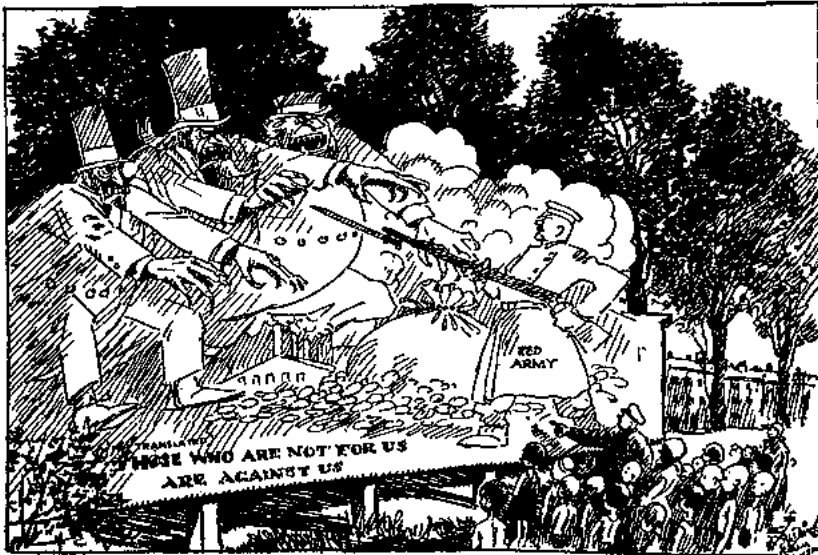


Figure 6. J.N. Darling, *J.N. Ding Goes to Russia*

Public spaces, reshaped by propaganda, instruct individuals to integrate into the new landscape, align with its dynamics, and accept transformation. Darling recounts his visit to the new tractor plant in Stalingrad, where he observed a large poster above a department door depicting a sleeping camel with the caption “slacker”²⁶. He learned that workers at the plant were awarded the ‘Order of the Camel’ by colleagues who considered their work poor and slow. When the narrator inquires whether the act was initiated by the workers or dictated from above, he concludes that they are essentially the same, finding no contradiction between them. The “slacker” is not the regime’s ideal citizen. He is assigned to a specific zone in the propaganda space – the *Black Kassa*. The narrator describes this “shack” as an “instrument” for squeezing the last strength out of every worker²⁷. The grim structure is painted black, like an “executioner’s robe”, and its design ensures that all workers receiving their salary there are visible. Thus, propaganda space is a heterogeneous phenomenon, with distinct zones contributing to social segregation, power control, pressure, and manipulation.

Relph’s anthropological concept of placelessness helps clarify the nature of propaganda space, where ideological goals diminish the functions of place. This is evident in Rogers’s surprise at the lack of public sports grounds, which reflects a ban on ideologically undesirable competition, and Darling’s observation of the complete absence of resort entertainment in Yalta. The narrator lists leisure opportunities in America at length, noting that none of the practices familiar to Americans can be implemented in the USSR. Instead of the entertaining cinema, Soviet audiences are presented with propaganda footage of labor successes; instead of picnics, there are queues for bread.

A key feature of the analyzed travelogues by American authors is their articulation of propaganda’s ability to normalize the abnormal and obscure the influence of imaginative-ideological signals in everyday life. Notably, both narratives converge on an episode that exemplifies this: the ironic depiction of mass naked bathing in a river, which transforms into a narrative metaphor for hidden deception (Fig. 7, 8).

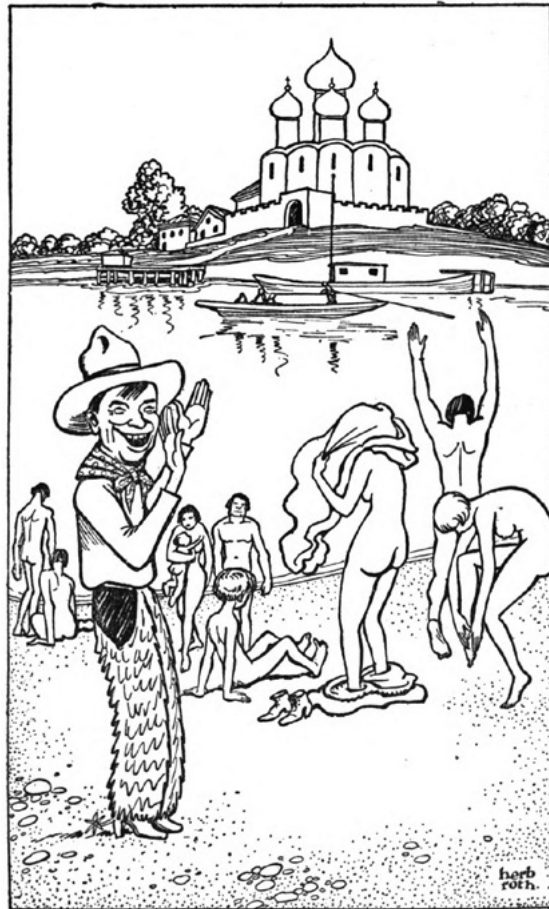
In Rogers’s work, this episode becomes the basis for the title of the travelogue, manifesting the narrator’s revelatory intentions. He finds it amusing that a nation lacking basic garments like underwear and bathing suits. Rogers reflects on the peculiar habits and raises questions about the special looseness of Soviet people²⁸. Darling, however, ironically dismiss-

²⁶ *Ibidem*, p. 106.

²⁷ *Ibidem*, p. 105.

²⁸ W. Rogers, *op. cit.*, p. 134.

es Rogers's shock. He suggests that the differing motivations behind the nudity negate any ethical concerns: "Just why Will Rogers, who spent ten years backstage in the Follies, should have been so shocked by the nude bathers in Russia when he visited here is still an unsolved mystery to me. There is more blatant nakedness in forty feet of a Broadway chorus than in a mile of nude bathers in the Moskva River"²⁹. In this travelogue, nudity primarily depicts the defenselessness of a Soviet person stripped of their own space.



If there is a bathing suit in Russia, somebody is using it for an overcoat.

Figure 7. W. Rogers, H. Roth, *There's not a Bathing Suit in Russia and Other Bare Facts*

²⁹ J.N. Darling, *op. cit.*, p. 94.



Figure 8. J.N. Darling, *J.N. Ding Goes to Russia*

Despite their striking similarity, the visual images in the two travelogues have different modalities. Darling's graphics reduce the satirical mode that Rogers's text reinforces through the metaleptic appearance of the narrator-character, a cowboy with a surprised and playful smile. Dar-

ling, however, seeks to rationalize the situation by explaining it through economic factors. He questions the effectiveness of the five-year plan, whose advertised achievements are touted in Soviet propaganda.

As previously discussed, the complementarity of M. Augé's and E. Relph's spatial concepts allows us to reconstruct the transformation of anthropological place into placelessness. Rogers's work documents merely the nascent stages of this process. Interestingly, he situates the origin of this new landscape in 1914, rather than 1917. This implies that for the twelve years since the start of World War I, little had been done to maintain trains, trams, public buildings, and other infrastructure. Among the creations of the new space is the conversion of large palaces into public places, particularly museums. One of these, dedicated to the revolution – the *Red Museum* – was visited by a traveler and called a “chamber of horrors”³⁰. Thus, the initial stage involves the transformation of an anthropological place into a non-place.

Introducing a new sign – such as an ideological poster or sculpture – marks the next phase in this process. At this point, the newly created space can no longer be considered a non-place because it requires specific actions and interactions between collective members, following a rigid pattern and strict adherence to the new tradition. For example, Darling's narrative includes a lengthy description of the dining room, which has been transformed from a luxurious banquet hall. The symbolic meaning of the place is lost, which the narrator highlights by pointing out the “uselessness” of the old premises to the new owners (Fig. 9).

The parquet floor is dirty instead of the expected grandeur, and the room lacks curtains or decorations. Instead, portraits of Stalin and Lenin hang asymmetrically on two nails, replacing family portraits. Walls are adorned with propaganda excerpts. The new residents' conduct aligns with the constructed tradition of the Soviet man.

The heads of the diners were bent so far forward that their propping elbows seemed to be the only thing that prevented them from falling completely forward into their cabbage soup, which they were consuming with the shortest possible transportation haul. They were too intent on their endeavors to glance up and were sublimely oblivious to any of the formalities or manners which their new surroundings might have suggested³¹.

³⁰ W. Rogers, *op. cit.*, p. 122.

³¹ J.N. Darling, *op. cit.*, p. 70.



MARK HARROIS WITH THE
"UPPER CRUST" GETS TOO HEAVY AND
DISGRACING AND THE PROLETARIAT
RIGS UP AND GIVES THEM THE AXE.

Figure 9. J.N. Darling, *J.N. Ding Goes to Russia*

The cartoon that vividly illustrates this description reinforces the markers of a new identity. Additionally, Darling's travelogue visually records the emergence of new social practices. The illustrations portray the Soviet person as queuing, marching, working in formation, solitary, or staring blankly into a monotonous landscape.

Conclusion

Augé's (place/non-place), Relph's (place/placelessness), and Cresswell's (place/out-of-place) concepts provide valuable analytical tools for reconstructing the diverse influence of propaganda on the socio-cultural landscape. Placelessness effectively visualizes the transformation of individual space in the accounts of American travelers.

Although Rogers and Darling share a comparable perspective on the Soviet landscape, Darling's later text reveals a more profound and pervasive propaganda space, encompassing new cities, industrialization, and collectivization. American travelers, relying on visual cues, observed the effects of Soviet propaganda, analyzed its artifacts, and sought to understand its overwhelming success. Alienated from the Soviet landscape, the travelers acutely perceive the illusory nature of propaganda – its exaggeration and intrusiveness – allowing them to grasp its spatial influence on human beings.

The propaganda becomes concentrated around the symbolic expressions of ideologues (posters, museums, sculptures), expanding to capture the individual space and non-places – such as transport hubs, resorts, and work areas – and influencing social practices and human behavior. By imagining its action in displacing anthropological place and representing “doxa places” (industrial projects, proletarian streets and museums), the narrators conceptualize Soviet space as placelessness, outlining its functions: manipulation, pressure, displacement of the other, limitation of opportunities, and the deprivation of individual space. Eventually, the space of propaganda is fixed within a landscape formula, erasing historical urban and rural landscapes, as well as forms of life, by deploying “invented traditions” in each replaced form.

REFERENCES

- Alworth P.E., *Will Rogers*, New York 1974.
- Arefi M., *Non-place and Placelessness as Narratives of Loss: Rethinking the Notion of Place*, “Journal of Urban Design” 1999, vol. 4, no 2.
- Atkinson D., *Totalitarianism and the Street in Fascist Rome*, [in:] *Images of the Street: Planning, Identity and Control in Public Space*, ed. N.R. Fyfe, London 1998.
- Auge M., *Non-Places: Introduction to an Anthropology of Supermodernity*, London 1995.
- Cresswell T., *In Place/Out of Place. Geography, Ideology, and Transgression*, Minneapolis–London 1996.
- Darling J.N., *Ding Goes to Russia*, New York – London 1932.
- Duncan J., Ley D., *Introduction, Representing the Place of Culture*, [in:] *Place/Culture/Representation*, ed. *eidem*, London – New York 2005.

- Engel B., *The Concept of the Socialist City. Plans and Patterns of Soviet Urbanism*, “International Planning History Society Proceedings”, 19th IPHS Conference, City-Space-Transformation, TU Delft Open 2022, <https://journals.open.tudelft.nl/iphs/article/view/6516/5350> (accessed: 10.02.2025).
- Freestone R., Liu E., *Revisiting Place and Placeless*, [in:] *Place and Placeless Revisited*, ed. R. Freestone, London – New York 2016.
- Giannantonio R., *Fascism/Urbanism: Town, New-Town, Non-Town. Architecture as Propaganda in Twentieth-Century Totalitarian Regimes*, [in:] *History and Heritage*, ed. H. Hökerberg, Florence 2018.
- Hagen J., *Parades, Public Space, and Propaganda: The Nazi Culture Parades in Munich*, “Geografiska Annaler” 2008, Series B, Human Geography, vol. 90, no 4.
- Herman E.S., Chomsky N., *Manufacturing Consent: The Political Economy of Mass Media*, London 1994.
- Hobsbawm E., Ranger T., *The Invention of Tradition*, Cambridge 1983.
- Hubbard Ph., *Place/Space. Cultural Geography*, [in:] *A Critical Dictionary of Key Concepts*, ed. D. Atkinson, London – New York 2005.
- Jaworski A., Thurlow C., *Semiotic Landscapes Language, Image, Space*, London 2010.
- Kenez P., *The Birth of the Propaganda State Soviet Methods of Mass Mobilization, 1917–1929*, Cambridge 1985.
- Lamb Ch., *Drawn to Extremes: the Use and Abuse of Editorial Cartoons*, New York 2004.
- Meredith H.L., *Beyond Humor: Will Rogers And Calvin Coolidge*, “Vermont History” 1972, vol. 40, no 3.
- Pisch A., *The Personality Cult of Stalin in Soviet Posters, 1929–1953: Archetypes, Inventions and Fabrications*, Acton 2016.
- Relph E., *Place and Placelessness*, London 1976.
- Relph E., *Spirit of Place and Sense of Place in Virtual Realities*, “Technè” 2007, vol. 10, no 3.
- Relph E., *The Paradox of Place and the Evolution of Placelessness*, [in:] *Place and Placeless Revisited*, ed. R. Freestone, New York 2016.
- Rogers W., *There’s not a Bathing Suit in Russia and Other Bare Facts*, ill. H. Roth, New York 1927.
- Tally R.T., *Introduction: Mapping Narratives*, [in:] *Literary Cartographies: Spatiality, Representation, and Narrative*, ed. *idem*, New York 2014.
- Tally R.T., *Introduction: On Geocriticism*, [in:] *Geocritical Explorations: Space, Place, and Mapping in Literary and Cultural Studies*, ed. *idem*, New York 2011.
- Urry J., *Sociology beyond Societies. Mobilities for the 21st Century*, London – New York 2000.
- Velikova R., *Will Rogers’s Indian Humor*, “Studies in American Indian Literatures” 2007, vol. 19, no 2.
- Ware A.M., *Unexpected Cowboy, Unexpected Indian: The Case of Will Rogers*, “Ethnohistory” 2009, vol. 56, no 1.
- Westphal B., *Geocriticism. Real and Fictional Spaces*, New York 2011.

Olena Yufereva – doktor nauk filologicznych i profesor w Katedrze Filologii i Translatoryki na Kijowskim Narodowym Uniwersytecie Technologii i Projektowania. Główne

obszary jej badań naukowych to pisarstwo podróżnicze w aspektach postkolonialnych i intermedialnych. Interesuje się również peryferyjnymi zjawiskami w literaturze. Jest autorką monografii *Динамика периферийных жанров в русской поэзии второй половины XIX века* (2014), *Жанрово-родовий синтез у поетичному щоденнику та подорожі (українська та російська література XIX-початку XX ст.)* (2010). Prowadzi badania nad interakcją między komiksem a literaturą podróżniczą, ze szczególnym uwzględnieniem twórczości amerykańskiego rysownika J.N. Darlinga. ORCID: 0000-0003-4700-8002. Adres e-mail: <elena.yufereva@gmail.com>.

Olena Yufereva – Doctor of Philology and a Professor in the Department of Philology and Translation at Kyiv National University of Technologies and Design. Her main research areas encompass postcolonial and intermedial studies of travel writing. She also explores peripheral phenomena in literature. She is the author of the monographs *Динамика периферийных жанров в русской поэзии второй половины XIX века* (2014), *Жанрово-родовий синтез у поетичному щоденнику та подорожі (українська та російська література XIX-початку XX ст.)* (2010). Currently studying the cartoon and travel writing interaction, focusing on the work of American cartoonist J.N. Darling. ORCID: 0000-0003-4700-8002. E-mail address: <elena.yufereva@gmail.com>.

Upamiętnienie i odnowa – graffiti Banksy’ego na tle ruin

ABSTRACT. Michalina Lubaszewska, *Upamiętnienie i odnowa – graffiti Banksy’ego na tle ruin* [Commemoration and renewal – Banksy’s graffiti on ruins]. „Przestrzenie Teorii” 43. Poznań 2025, Adam Mickiewicz University Press, pp. 285–297. ISSN 1644-6763. <https://doi.org/10.14746/pt.2025.43.15>.

The text presents an analysis of the works of one of the most famous street art artists, Banksy, left in a landscape consisting of ruins (in the literal sense or referring to a place where there were ruins in the past). I first interpret the graffiti from New York and Paris, which are tributes in memory of the victims of the attack on the World Trade Center and the attack on concert attendees at the Bataclan club. These images – already created in a ‘renewed’ landscape – take on the function of ephemeral memorials. I then analyse graffiti from the embattled areas of the Gaza Strip and Ukraine. There, amidst the rubble and ruins, Banksy leaves images on the remains of buildings, blending almost organically into this altered landscape. These paintings, ludic in their form and message, are a call for renewal – both physically and spiritually – while their commemorative function remains in the background. What the graffiti from the ‘renewed’ landscape and that consisting of ruins have in common is their functioning, which can be seen in Gadamerian terms of play, symbol and festival.

KEYWORDS: Banksy, street art, ruins, Palestine, Ukraine

W twórczych działaniach Banksy’ego – artysty, który nie pytając o zgodę, zagarnia ściany miast, by przemieniać je w dostępne dla wszystkich obrazy¹ – znalazło się także miejsce dla graffiti mających służyć upamiętnieniu. W niniejszym tekście skupię się jednak wyłącznie na malunkach, które zostały stworzone w przestrzeniach dotkniętych działaniami zbrojnymi – przestrzeniach, które wypełnia lub niegdyś wypełniał krajobraz przedstawiający ruiny i zgliszcza.

Rozpoczne od zaprezentowania dzieł pozostawionych na ścianach budynków w Nowym Jorku i Paryżu, będących symbolicznym oddaniem hołdu ofiarom ataków terrorystycznych. W obu przypadkach artysta nawiązał do tragicznych wydarzeń w momencie, kiedy ich fizyczne ślady zostały już zatarte; akt upamiętnienia nastąpił zatem w nowym, „odbudowanym”

¹ Graffiti tworzone przez Banksy’ego stały się sławne głównie dzięki antykapitalistycznym i antywojennym przekazom. Jak artysta napisał w jednej ze swoich książek, zatytułowanej *Wall and Piece*: „Mów łagodnie, ale weź ze sobą dużą puszkę farby”. To stwierdzenie o charakterze manifestu zostało dodane jako komentarz do jego wczesnego obrazu z 2001 roku, przedstawiającego Mona Lisę trzymającą ręczną wyrzutnię raketową. *Vide Banksy, Wojna na ścianie*, przeł. K. Kamińska, Kraków 2021, s. 22.

krajobrazie. W październiku 2013 roku na obszarze zwyczajowo zwanym Tribeca (część dolnego Manhattanu) na fundamentach budynku przy Jay i Staple Street Banksy umieścił mikroskopijny (w skali całej ściany) szablon przedstawiający bliźniacze wieże World Trade Center. Zgodnie ze stosowaną najczęściej przez bristolskiego artystę kolorystyką obraz utrzymany jest w całości w czerni. Ta czerń – odpowiadająca też żalobnemu charakterowi szablonu – zostaje jednak złamana żywą barwą kwiatu pomarańczowego² przytwierdzonego do jednej z wież. Z biegiem czasu Nowojorczyki sami zaczęli ozdabiać dzieło oraz zostawiać w jego pobliżu płonące znicze. Wskazana praca stanowi część *opus magnum* artysty, zatytułowanego *Better out than in*, które rozgrywało się na ulicach Nowego Jorku. Banksy rzucił wyzwanie Nowojorczykom, wciągnął ich w grę o ustanowionych przez siebie regułach – każdego dnia października zostawiał jakiś ślad wizualny (niekoniecznie graffiti), o którym informował za pośrednictwem strony internetowej, ale bez podawania dokładnej lokalizacji dzieła. Ta miesięczna „rezydencja” – jak określił swój projekt – w mieście narodzin graffiti stanowiła dla niego sposobność nie tylko do ironicznego potraktowania klasycznej formy uprawiania tej sztuki (ograniczającej się właściwie do tagowania³), lecz także do zwrócenia uwagi na bardziej fundamentalne problemy, takie jak polityczna i kulturowa ekspansywność Ameryki⁴.

Gdy Banksy tworzył swój szablon upamiętniający tragiczne wydarzenie z 11 września 2001 roku, w tzw. strefie Grand Zero nie było już ruin. Na ich miejscu wznosił się prawie ukończony nowy wieżowiec One World Trade Center – najwyższy w Stanach Zjednoczonych, symbol odnowy, niezłomności i dziedzictwa czterech stuleci (1776 stóp wysokości nawiązuje

² Tak przedstawiała się oryginalna wersja dzieła, którego fotografia została umieszczona przez Banksy’ego m.in. na Instagramie, służącym jako medium uwierzytelniające jego prace.

³ Tagowanie, czyli wyjściowa, najstarsza forma graffiti, sprowadzająca się do pozostawiania na murach napisów (najczęściej po prostu sygnatur samych autorów). *Vide* A. Grałńska-Toborek, *Graffiti i street art. Słowo, obraz, działanie*, Łódź 2019, s. 54–63.

⁴ Jedną z prac obrazujących i jednocześnie krytykujących nieustanne militarne zaangażowanie USA w konflikty zbrojne była instalacja nawiązująca do wydarzenia z 2007 roku z Bagdadu. Stacjonujący tam amerykańscy żołnierze omyłkowo ostrzelali ludność cywilną (w tym dzieci). Nagrania, które zarejestrowały ten atak, ujawniają też, iż żołnierze nie udzielili pomocy rannym. Z kolei praca, która w bardzo jaskrawy sposób wskazuje na rolę Ameryki w procesach unifikacji kulturowej, jest rzeźba przedstawiająca Ronalda McDonalda – postać kłowna będącego „maskotką” jednej z najbardziej emblematycznych amerykańskich sieci restauracji szybkiej obsługi. Ta rzeźba – ustawiana w różnych lokalizacjach przed nowojorskimi restauracjami McDonald’s – stanowiła centrum performansu, który polegał na pucowaniu przez aktora, biorącego udział w scenie, karykaturalnego, ogromnych rozmiarów buta kłowna. Warto dodać, że artystyczne interwencje Banksy’ego zostały skrytykowane przez ówczesnego burmistrza Nowego Jorku Michaela Bloomberga, który określił je jako działania niemające nic wspólnego ze sztuką.

do daty ogłoszenia Deklaracji niepodległości). Artysta odnosi się do tego odmienionego krajobrazu za pośrednictwem komentarza umieszczonego na stronie internetowej poświęconej wydarzeniom rozgrywającym się w trakcie trwania jego nowojorskiej „rezydencji”⁵. Określa tam nową wieżę jako „zdradę” (wszystkich tych, którzy zginęli w atakach), dokonującą się za pośrednictwem miernej jego zdaniem estetyki⁶. W tym kontekście szablon przedstawiający nieistniejące już bliźniacze wieże to nie tylko upamiętnienie ofiar ataków z 11 września, lecz także *requiem* dla dawnego stylu i ducha Ameryki.

Innym dziełem oddającym hołd ofiarom zamachu terrorystycznego jest szablon pozostawiony w 2018 roku w Paryżu na drzwiach ewakuacyjnych klubu muzycznego „Bataclan”, w którym w listopadzie 2015 zginęło kilkadziesiąt osób. W momencie gdy artysta zostawiał w tym miejscu swój wizualny przekaz, wyremontowany klub, działający od jakiegoś czasu, nie był już naznaczony widzialnymi śladami ataku. Szablon przedstawia postać kobietą w żałobie. Choć pracę tę należałoby łączyć wyłącznie z jej funkcją upamiętniającą tragicznie zmarłych uczestników koncertu, to podobnie jak dzieło przedstawiające wieżę World Trade Center należy ona do cyklu dzieł stworzonych w tym samym czasie w rozmaitych miejscach stolicy Francji, nawiązujących do najbardziej emblematicznych wydarzeń historycznych oraz sytuacji politycznej tego kraju⁷.

Namalowana przez Banksy’ego kobieca postać ubrana jest w kombinezon strażacki (co można odczytać również jako hołd dla służb ratowniczych), jednak osłona jej twarzy przywodzi na myśl zarówno przyłbicę ochronną, jak i woalkę – znak żałoby⁸. Ambiwalencję tej figury – postaci spowitej w biel, namalowanej na czarnym tle drzwi ewakuacyjnych – wzmacniają dwa atrybuty należące do przeciwstawnych pól semantycznych. W prawej ręce postać trzyma bowiem teczkę (przypuszczalnie z dokumentacją), w lewej zaś – haftowaną chusteczkę. Warto wspomnieć, że drzwi z malunkiem upa-

⁵ Ta strona już nie istnieje. Początkowo Banksy planował umieścić swój list otwarty w „The New York Times”, jednak gazeta ostatecznie odrzuciła tekst, uznając jego treść za niestosowną.

⁶ *Vide* <https://www.theguardian.com/artanddesign/2013/oct/28/banksy-criticises-design-world-trade-center> (dostęp: 15.03.2024).

⁷ Banksy pozostawił wówczas w Paryżu m.in. pracę przedstawiającą męską postać o zasłoniętej twarzy, siedzącą na koniu, inspirowaną portretem Napoleona autorstwa Jacques’a-Louisa Davida, opatrzoną odautorskim przewrotnym hasłem: „Liberté, Égalité, Cable TV”, oraz szablon upamiętniający protesty z maja 1968 roku. Artysta nawiązał także do kryzysu migracyjnego, tworząc szablon na obrzeżach Paryża w dzielnicy skupiającej głównie emigrantów.

⁸ W niektórych komentarzach pojawia się przypuszczenie, że Banksy inspirował się rzeźbą Giovanniego Battisty Lombardiego z 1869 roku.

miętniającym ofiary ataku terrorystycznego zostały skradzione w 2019 roku i odnalezione rok później na prowincji Włoch, zaś przejęcie dzieła przez władze francuskie nastąpiło w rocznicę zburzenia Bastylji 14 lipca 2020 roku i przeobraziło się w swoistą manifestację o zabarwieniu narodowym⁹.

Oba omówione szablony można postrzegać jako swoiste – bo ulotne jak cały *street art* – miejsca pamięci. Należą one jednocześnie do dwóch porządków: symbolicznego i materialnego, a przy tym pełnią funkcję upamiętniającą¹⁰. Miejsca te – by posłużyć się słowami Pierre’a Nory – mają charakter „ulotnych świętości w społeczeństwie, które desakralizuje [...], [sa] znakami przynależności grupowej [...]”¹¹. Można też określić je jako ślady pamięci kulturowej¹², ponadindywidualnej, która zgodnie z wykładnią Jana Assmanna służy „przekazywaniu i urzeczywistnianiu istotnych dla danej kultury znaczeń”¹³. Biorąc zaś pod uwagę performatywny potencjał tych malunków – aktualizujący się w momencie, kiedy Nowojorczycy w spontanicznym odruchu składają kwiaty przy szablonie przedstawiającym wieże oraz w trakcie podniosłej ceremonii, w którą przekształca się przekazywanie władzom francuskim drzwi będących hołdem dla ofiar – zaczynają one też w pewnym sensie funkcjonować w kategoriach gadamerowskiej triady: gra–symbol–święto¹⁴. Przede wszystkim obrazy te (należące oczywiście do porządku symbolicznego) wyzwalają w uczestnikach przestrzeni miejskiej rodzaj ludycznej interakcji, przekształcającej się w chwilowe święto. Ludyczność nie przekreśla wymiaru upamiętnienia; pierwiastek wzniosłości przeplata się z elementem zabawy i pozwala na tymczasowe zawiązanie się wspólnoty, oddającej hołd tym, którym dedykowane jest dzieło, a jednocześnie czerpiącej radość z kolektywnego, opartego na wspólnych wartościach doświadczenia.

Jednak najpełniej ten uniwersalny, ponadczasowy model percepcji i oddziaływania sztuki, oparty na trzech kategoriach: grze, symbolu i święcie,

⁹ Po odzyskaniu dzieła władze miasta rozpoczęły batalię sądową o prawo do własności budynku, w którym mieści się klub. Ostatecznie sąd orzekł na korzyść właścicieli nieruchomości. Zapadły też wyroki skazujące złodziei szablonu.

¹⁰ P. Nora, *Między pamięcią a historią*, przeł. J.M. Kłoczowski, Gdańsk 2022, s. 124.

¹¹ *Ibidem*, s. 103–104.

¹² Vide J. Assmann, *Pamięć kulturowa. Pismo, zapamiętywanie i polityczna tożsamość w cywilizacjach starożytnych*, przeł. A. Kryczyńska-Pham, Warszawa 2008, s. 35.

¹³ *Ibidem*, s. 37.

¹⁴ H.-G. Gadamer, *Aktualność piękna. Sztuka jako gra, symbol i święto*, przeł. K. Krzemieniowa, Warszawa 1993. Na sztukę Banksy’ego z perspektywy rozważań Gadamera patrzy też Cynthia R. Nielsen, jednak badaczka nie zajmuje się przykładami dzieł pełniących funkcję upamiętnienia ani tymi, które są umieszczane w krajobrazie wojennym. Vide C.R. Nielsen, *Banksy, Street Art and a Benjaminian Coda*, [w:] *eadem, Gadamer’s hermeneutical aesthetics: art as a performative, dynamic, communal event*, New York 2023, s. 94–123.

będący „antropologiczną bazą naszego doświadczenia sztuki”¹⁵ – jak określa triadę sam filozof – uwidocznią się w tych dziełach Banksy’ego, które powstały w krajobrazach wśród ruin. Malowane na szczątkach budowli – „szczątkach przeszłości”¹⁶, jak powiedziałby Paul Ricœur – w wymiarze fizycznym stają się ich częścią, przejmują niejako organicznie przypisaną ruinom funkcję miejsc pamięci. Stają się „śladem, świadectwem niepisanim”¹⁷. W sferze przekazu aspekt upamiętnienia pozostaje w tle, w obszarze niewyrażonego. Na pierwszy plan wysuwa się nawoływanie do zachowania nadziei i podjęcia próby odbudowywania tego, co zostało zniszczone – zarówno w wymiarze materialnym, jak i duchowym. Artysta zdaje się przemycać w swoim wizualnym przekazie ideę odnoszącą się do atawistycznej wręcz, wpisanej w naturę ludzką woli przetrwania, którą w takich oto słowach przedstawił Yi-Fu Tuan:

Wydaje się, że gwiazdy poruszają się wokół naszego miejsca zamieszkania; dom jest ogniskiem kosmicznej struktury. Taka koncepcja miejsca powinna nadawać mu najwyższą wartość: trudno sobie wyobrazić, że można taki dom opuścić. Jeśli nastąpiłoby zniszczenie takiego domu, można słusznie przypuszczać, że ludzie straciliby poczucie wszelkiego sensu; ruina ich domu oznaczałaby ruinę ich kosmosu. A jednak nie musi tak być. Istoty ludzkie mają ogromną siłę trwania. Koncepcje kosmiczne mogą być dostosowywane do zmieniających się okoliczności. Jeśli jedno „centrum wszechświata” ulega destrukcji, można zbudować nowe tuż obok albo w całkiem innej okolicy i wtedy to ona właśnie stanie się „środkiem świata”¹⁸.

Jako ilustracje posłużą mi prace artysty pozostawione na terenie Palestyny oraz w Ukrainie.

*

W 2015 roku Banksy opublikował dwuminutowy film składający się z kilku migawkowych ujęć rejestrujących jego artystyczne działania w Strefie Gazy¹⁹. Film w subwersywny sposób wykorzystuje schemat kiczowatych reklam biur podróży. Najpierw widzimy zatem mocno opatrzoną kompozycję przedstawiającą widok z okna samolotu: błękitne niebo i fragment skrzydła. Obrazowi towarzyszą orientalne dźwięki. Na tym tle pojawia się hasło: „Make this the year YOU discover a new destination” („Spraw, aby ten rok był rokiem, kiedy to TY odkryjesz nowy cel podróży”), a zaraz potem pojawia

¹⁵ H.-G. Gadamer, *op. cit.*, s. 29.

¹⁶ P. Ricœur, *Pamięć, historia, zapomnienie*, przeł. J. Margański, Kraków 2007, s. 226.

¹⁷ *Ibidem*, s. 226.

¹⁸ Y.-F. Tuan, *Przestrzeń i miejsce*, przeł. A. Morawińska, Warszawa 1987, s. 189–190.

¹⁹ <https://www.youtube.com/watch?v=3e2dShY8jIo> (dostęp: 18.12.2025).

się powitanie: „Welcome to Gaza”. Następnie film pokazuje urywki podróży po Strefie Gazy: artysta wieziony jest do miejsca, w którym zaczyna się sieć nielegalnych tuneli prowadzących do terenów osiedli mieszkalnych zbombardowanych w 2014 przez siły zbrojne Izraela podczas operacji „Ochronny brzeg”. Przedostanie się przez podziemne przejścia wymaga wiele wysiłku. Widzimy Banksy’ego opuszczającego się po linie, kiedy indziej znów przemierzającego się na czworakach. Gdy artysta wydostaje się wreszcie na zewnątrz, jego i naszym oczom ukazują się ruiny zbombardowanych domostw. Widzimy dzieci bawiące się wśród gruzów, a nieopodal przechodzących uzbrojonych żołnierzy. Dalsze syntetyczne kadry przedstawiają realia życia w nowym krajobrazie wypełnionym ruinami – każdy z tych fragmentów filmu opatrzone sarkastycznym komentarzem: „Miejscowa ludność tak lubi to miejsce, że nigdy go nie opuszcza (bo nie ma na to pozwolenia)”, a dalej: „Znajduje się ono w ekskluzywnym otoczeniu (oddzielonym z trzech stron murem, a z czwartej strzeżonym przez ustawione w szyku kanonierki straży przybrzeżnej)”, „Jest strzeżone przez życzliwych sąsiadów”²⁰. W kadry te zostają wplecione reporterskie ujęcia przedstawiające ataki i bombardowania z 2014 roku. Pod koniec pojawiają się słowa: „Możliwości rozwoju są wszędzie (od czasu bombardowania niedozwolone jest sprowadzanie cementu)”²¹. Po tak nasyconym wizualnie i znaczeniowo wstępie następuje punkt kulminacyjny – mamy niezwykle rzadką sposobność, by zobaczyć artystę w działaniu (ujętego jednak od tyłu i zakapturzonego), malującego wśród gruzów o świcie (rozwidnia się, słychać pianie koguta). Banksy tworzy postać przedstawioną w pozie siedzącej, z pochyloną głową, zasłaniającą twarz jedną ręką – symbol nieukojonego lamentu. Malunek powstaje na drzwiach osadzonych w jedynej ścianie, która pozostała po zrujnowanym budynku²². A potem następuje przegląd reszty pozostawionych przez artystę obrazów (jeden z nich zostanie omówiony przez tubylca), które łączy wspólny odautorski komentarz: „Plenty of scope for refurbishment” („Wiele możliwości odnowy”), stanowiący kodę dla poprzednich przewrotnych uwag.

Ikonicznej inspiracji dla postaci namalowanej na drzwiach w jedynym ocalałym fragmencie muru dopatrywać się można zarówno w hellenistycznych rzeźbach przedstawiających postaci kobiece, jak i w słynnej rzeźbie

²⁰ „The locals like it so much they never leave (Because they’re not allowed to)”, „Nestled in an exclusive setting (Surrounded by a wall on three sides and a line of gun boats on the other)”, „Watched over by friendly neighbours”.

²¹ „Development opportunities are everywhere (No cement has been allowed into Gaza since the bombing)”.

²² Fotografia tego obrazu została – jako jedyna z tego palestyńskiego cyklu – umieszczona przez artystę na Instagramie. *Vide* <https://www.instagram.com/p/zhVCCqK-1o/> (dostęp: 18.12.2025).

Auguste'a Rodina *Mysłiciel*²³. Obraz Banksy'ego zyskuje w ten sposób wielowarstwową wymowę, staje się jednocześnie symbolem żałoby i głębokiej zadumy nad drogą do odrodzenia. Kolejne prace ukażą bardziej wyrazisty i jednoznaczny głos artysty.

Pierwsza z nich przedstawia wieżę strażniczą – typowy element krajobrazu Strefy Gazy – przekształconą w karuzelę dla dzieci. Na ocalałym od zbombardowania murze widnieje utrzymany w całości w czerni szablon: wieża przeistacza się w słup stanowiący oś, wokół której obracają się huśtawki z siedzącymi na nich dziećmi, rozbawionymi, wprawiającymi karuzelę w ruch. W charakterystyczny dla siebie sposób Banksy nadaje ludyczny wymiar rzeczywistości wojennej, ofiarowując tym, którzy muszą w niej trwać, wizualny znak nadziei – inspirację do działania i podejmowania prób odbudowywania zburzonego porządku. Wcześniej (w 2005 roku) podobne zabiegi, oparte na wprowadzaniu motywu dziecięcej, niczym nieskrępowanej zabawy do realiów świata zdominowanego przez działania wojenne, artysta wcielił w życie, wykorzystując do tego mur bezpieczeństwa oddzielający Izrael od Strefy Gazy. Wówczas płaszczyzna muru posłużyła do iluzjonistycznej gry – Banksy stworzył rozmaite scenki utrzymane w konwencji *trompe l'oeil*, przedstawiające m.in. dzieci zaglądające na drugą stronę muru, za którym ukazywał się idylliczny obraz lazuru nieba, złocistego piasku i spokojnego morza. Chyba jednak najbardziej emblematycznym szablonem pozostawionym w owym czasie na murze bezpieczeństwa jest ten przedstawiający wzbijającą się w powietrze dziewczynkę trzymającą w ręku pęk baloników.

Drugie dzieło, utrzymane w podobnym – bo ludycznym, na przekór wszystkiemu – duchu, to wizerunek kota bawiącego się – jak kłębkim wełny – zwiniętymi w kulkę zardzewiałymi drutami. Namalowany na ścianie zrujnowanego budynku kot jest biały (Banksy wykorzystał pobielony mur), otoczony czarnym konturem, z różową kokardką na szyi. We wspomnianym wcześniej filmie widać, jak graffiti to przyciąga dzieci. Malunek interpretowany jest też „na gorąco” przez przejeżdżającego akurat tamtędy mieszkańca Gazy, ojca rodziny, któremu Banksy oddaje głos. Stwierdza on, że malunek przedstawiający kota to kapitalna metafora sytuacji, w jakiej znalazła się ludność cywilna Gazy. Jego zdaniem kot „stracił radość życia”,

²³ Niektórzy autorzy śledzący artystyczne działania Banksy'ego dopatrywali się tu odniesień do mitu o Niobe. *Vide* W. Ellsworth-Jones, *Rewolucjonista spod ściany*, przeł. A. Wajcovicz-Narloch, Warszawa 2022, s. 149. Jednak w moim przekonaniu najbardziej znane rzeźbiarskie reprezentacje Niobe ukazują ją wraz z postaciami dzieci. Jeśli chodzi natomiast o skojarzenia z *Mysłicielem* Rodina, to dodatkowo uprawomocnia je fakt, że Banksy stworzył w 2004 roku parodystyczną wersję tej rzeźby i nadał jej tytuł *The Drinker*. *Vide* S. Lazarides, *Banksy captured*, vol. I, Lazarides Photography 2019, s. 184–191.

jednak ostatecznie znalazł coś do zabawy. „Ale co z naszymi dziećmi?” – pyta na koniec retorycznie. Wydaje się, że odpowiedź jest zawarta w samych malunkach. Mają one bowiem potencjał uruchamiania chwilowej atmosfery święta, zawieszania czasu kojarzącego się z realiami konfliktu zbrojnego. Stanowią zachętę do współuczestnictwa w nim i – w planie treści – motywują do zachowania pogody ducha. Jednak ten przekaz symboliczny niekoniecznie musi być stale oczywisty, bowiem ludyczne w formie malunki na pierwszy rzut oka mogą wydawać się jedynie infantylnym ornamentem. Pozostaje to w zgodności z dotyczącymi istoty sztuki uwagami Gadamera, który mówi o niekończącej się grze skrywania i odkrywania sensu²⁴. Malunki zmieniają też wygląd samej przestrzeni przepelnionej ruinami i zgłiszczaczami. Wrastają niejako w ten niezgodny z naturalnym porządkiem krajobraz, który przyjmuje je jako swą naturalną część. Ujawnia się tu mechanizm geniuszu twórczości, opisany przez Kanta i przywoływany w rozważaniach Gadamera – graffiti na pozostałości po zbombardowanych budowlach zaczyna funkcjonować tak jak przyroda: jako coś wzorcowego, a nie jako wytwór ukształtowany wedle wypracowanych wcześniej reguł²⁵.

Ostatnim dziełem pozostawionym przez Banksy’ego w Strefie Gazy w 2015 roku jest graffiti składające się z samego napisu o treści: „If we wash our hands of the conflict between the powerful and the powerless we side with the powerful – we don’t remain neutral” („Jeśli umywamy ręce od konfliktu pomiędzy potężnymi i słabymi, opowiadamy się po stronie tych pierwszych – nie pozostajemy neutralni”). Zbliżeniem na czerwone litery tego napisu, widniejącego na białym tle muru, kończy się też film artysty zdającego relację z jego podróży. Jednak w oficjalnym oświadczeniu wydanym na łamach „The New York Timesa” artysta w przewrotny sposób zaznacza, że jego celem nie było opowiedzenie się po którejś ze stron, a jedynie zwrócenie uwagi świata na toczący się na terenie Gazy konflikt i realia tamtejszego życia, które odbierając nadzieję, skłaniają do zasilania szeregów organizacji terrorystycznej²⁶.

Kilka lat później – dokładnie jesienią 2022 roku – Banksy pozostawi na objętym wojną terenie Ukrainy kilka szablonów, z których jednoznacznie przebiegać będzie moralne wsparcie dla walczącego o wolność, brutalnie na-

²⁴ H.G. Gadamer, *op. cit.*, s. 44–45.

²⁵ *Ibidem*, s. 28. Cf. *idem*, *Prawda i metoda. Zarys hermeneutyki filozoficznej*, przeł. B. Baran, Kraków 1993, s. 77–80.

²⁶ „I don’t want to take sides. But when you see entire suburban neighborhoods reduced to rubble with no hope of a future – what you’re really looking at is a vast outdoor recruitment center for terrorists. And we should probably address this for all our sakes”. [Cyt. za:] <https://www.npr.org/sections/thetwo-way/2015/02/26/389284591/banksys-murals-turn-up-in-gaza-strip> (dostęp: 16.03.2025).

padniętego narodu. Jak sam to podsumuje: „Ci, którzy walczą w okopach, potrzebują poetów walczących”²⁷ – choć można by go też określić mianem artysty-partyzanta, o czym pisałam w innym miejscu²⁸.

Podobnie jak w przypadku wyprawy do Strefy Gazy, Banksy dokumentuje swoje artystyczne działania w Ukrainie, których fragmenty możemy oglądać w filmie umieszczonym przez niego na Instagramie²⁹, poprzedzonym publikacją fotografii jednego z szablonów otwierających cykl, przedstawiającego namalowaną na fundamentach zbombardowanego wieżowca stojącą na rękach gimnastyczkę³⁰. Funkcja upamiętnienia – podobnie jak w przypadku malunków pozostawionych na ruinach w Strefie Gazy – nie została wyrażona *explicite*. Sam krajobraz po bombardowaniu (właściwie cementarzysko), przejmujący rolę swoistego płótna, na którym artysta pozostawia swoje wizualne przekazy, jest niemym uhonorowaniem tragicznie zmarłych.

W pewnym sensie strategia prezentacji artystycznych dokonań Banksy’ego z terenu Ukrainy powielił schemat wypracowany w odniesieniu do Palestyny. Można pokusić się o stwierdzenie, że artystyczne interwencje w Strefie Gazy „przygotowały” misję ukraińską – zarówno pod względem samej natury działań artystycznych, jak i późniejszej relacji z nich. Z tym jednak wyjątkiem, że prezentacja interwencji w Ukrainie została utrzymana – jak się zaraz przekonamy – w tonacji wolnej od sarkazmu. Banksy wyraźnie staje po stronie narodu ukraińskiego, choć nie rezygnuje z konceptu ludyczności. Pozostawione przez niego w rejonie Kijowa szablony – tak jak te w Strefie Gazy – nawiązują do idei zabawy i karnawalizacji rzeczywistości. Mają one być wizualnym bodźcem podbudowującym morale walczących i przemieniającym na chwilę wojenne realia we wspólnotowe święto.

Film relacjonujący wyprawę Banksy’ego do Ukrainy rozpoczyna się od ujęć wykonanych z samochodu (opatrzonej datą „listopad 2022”), ukazujących drogę pełną zasieków i blokad – w ten sposób od razu zostajemy wprowadzeni w realia wojny. Od pierwszych kadrów w tle słyszymy popularny

²⁷ Taki komentarz Banksy’ego można znaleźć w katalogu retrospektywnej wystawy artysty zatytułowanej *Cut&Run. 25 Years Card Labour*, która odbyła się w Glasgow w 2023 roku: „No-one fighting in the trenches ever called out for more war poets”. Vide Banksy, *Cut&Run. 25 Years Card Labour*, Cut&Run Productions Ltd. 2023, s. 104. To zdanie, umieszczone w katalogu, zostało ujęte w cudzysłów, jednak nie udało mi się zlokalizować tego cytatu ani nawet ustalić, czy rzeczywiście jest to przytoczenie czyichś słów. Prawdopodobnie Banksy – nazywający się poetą wojennym – nawiązał tu do grupy brytyjskich żołnierzy-poetów tworzących w okopach w czasie I wojny światowej, m.in. Ruperta Brooke’a, Wilfreda Owena i Siegfrieda Sassoon.

²⁸ Vide M. Lubaszewska, *Pokojowy partyzant. O strategiach twórczych Banksy’ego*, „Konteksty: Polska Sztuka Ludowa” 2024, nr 4, s. 259–264.

²⁹ <https://www.instagram.com/p/CIEaVDJOPaM/> (dostęp: 18.12.2025).

³⁰ https://www.instagram.com/p/Ck1bqL6MsMu/?img_index=2 (dostęp: 18.12.2025).

ukraiński utwór *Czerwona Ruta*³¹, wykonywany – jak się okaże – przez młode artystki występujące w przejściu podziemnym, akompaniujące sobie na lirze. Tekst pieśni, napisanej w 1968 roku przez Wołodymyra Iwasiuka, nawiązuje do rodzimego folkloru i opowiada historię miłosną, w której pojawia się motyw magicznego kwiatu. Odmalowany w pieśni oniryczny, baśniowy świat, przedstawiony jaskrawo, kontrastuje z rzeczywistością wojenną.

Następnie widzimy migawkowe ujęcia przedstawiające artystę przy pracy – najpierw wycinającego szablon w jakimś sekretnym miejscu, a później nanoszącego malunki na ruiny budynków. Kamera przechodzi od zbliżeń na poszczególne obrazy do ukazywania ich z dalszej perspektywy – wtopionych w krajobraz składający się z ruin. W ten sposób zyskujemy wgląd w skalę zniszczeń. Jako pierwsze pokazane zostaje graffiti przedstawiające pogodnego starca³², stylizowanego trochę na starożytnego myśliciela, jakby nigdy nic szorującego plecy szczotką w staroświeckiej wannie. Szablon został umieszczony na ścianie w głębi zbombardowanego budynku – w miejscu, gdzie rzeczywiście mogła się znajdować łazienka (wskazują na to kafelki ścienne). Oderwane od muru, zwisające nad malunkiem płachty tapety tworzą zaś złudzenie powieszonoego nad wanną sznurka z suszącym się praniem. Kamera oddala się i widzimy teraz znajdującą się w wannie postać starca zlewającą się z ogromem opustoszałego, zrujnowanego budynku mieszkalnego, z otworami zamiast okien we framugach i balkonami pełnymi gruzu. Postać starca jawi się w tym kontekście widmowo, nie przystaje do całości, choć z drugiej strony zaczyna funkcjonować jako załączek nadziei na odnowę.

Jako kolejne ukazane zostaje graffiti przedstawiające postać kobiecą w szlafroku, w wałkach na włosach i masce przeciwgazowej, z gaśnicą trzymaną w rękę tak, jakby to był odkurzacz. Kobieta stoi na krześle porzuconym przed zniszczoną, osmaloną od ognia, opuszczoną przez ludzi kamienicą, co potęguje komiczny wymiar przedstawienia. Znów wkrada się tu duch zabawy. Na pierwszy rzut oka niepasujący do realiów wojny malunek ujawnia swą performatywną moc, niesie wizualnie przewrotne przesłanie, aby trwać i zachować optymizm. Oba wspomniane do tej pory obrazy łączą ludyczna przekorność; ustanawiają one niejako nowy porządek, stają się symbolem odradzającej się siły.

Następnie widzimy dwie postacie gimnastyczek namalowane na ruinach. Pierwsza z nich to dziewczyna z szarfą na fundamentach zbombardowanej

³¹ Historię zawartą w tekście pieśni można też łączyć z ludowymi wierzeniami odnoszącymi się do nocy kupały, kiedy to – jak chce tradycja – znaleziony w Karpatach kwiat ruty (naturalnie koloru żółtego) zakwita na czerwono.

³² O obrazach pozostawionych w Ukrainie wspominałam już wcześniej w innym miejscu, ale tam ich opis stanowił część prezentacji strategii partyzanckiej Banksy'ego. *Vide* M. Lubaszewska, *op. cit.*, s. 261–264.

budowli, stojąca tuż ponad wyrwą w ścianie. Druga stoi na rękach i została umiejscowiona na podwalinach budynku – wieżowca ogromnych rozmiarów. Wreszcie widzimy sylwetki bawiących się dzieci: chłopca i dziewczynki na huśtawce, w którą przeistacza się blokada przeciwpancerna, ustawiona przy prowizorycznie ułożonej betonowej barykadzie, gdzieś w centrum Kijowa; w tle słychać syreny ostrzegające przed atakiem powietrznym³³. W tej serii graffiti po raz kolejny dominuje duch zabawy i niezłomności – czas wojny zostaje jakby zawieszony, a dokonują tego (odwrotnie niż w przypadku poprzednich szablonów) przedstawiciele nowego pokolenia, przyszłość narodu ukraińskiego.

Oba te mikrocykle ustanawiają swoiste święto oparte na grze polegającej na przechodzeniu od ukazywania aktualnego morale mieszkańców kraju do prób prognozowania przyszłości. Ukazują w metonimicznym skrótce niepodająca się losowi wspólnotę narodową, której wizualna reprezentacja staje się jednocześnie medium dla samego symbolicznego przekazu, będącego nawoływaniem do zachowania nadziei na odrodzenie. Pojawia się tu zatem pewien nadmiar; obserwujemy fenomen „samoprezentacji żywotności”³⁴ – by posłużyć się określeniem Gadamera – który czerpie wzorzec z przyrody.

Serię przedstawiającą tę swoistą galerię postaci dających świadectwo niezłomności oraz wskazujących na drzemiający w narodzie potencjał odnowy (i jednocześnie nawołujących do niej) wieńczy graffiti ukazujące chłopca pokonującego w sztukach walki dorosłego mężczyznę (obaj odziani są w charakterystyczne białe stroje karateków, podtrzymywane czarnymi pasami). Jest to wizjonerskie spojrzenie w przyszłość, kiedy to Ukraina pokona na jeźdźcę. Na początku 2023 roku ukraińska poczta wyemitowała znaczek z reprodukcją tego jakże symbolicznego graffiti. Szablon został naniesiony na pozostałości budynku, w którym niegdyś mieściło się przedszkole. Dowiadujemy się tego od matki z dzieckiem, z którą artysta nawiązuje rozmowę. Następnie kamera się oddala, by ukazać ścianę z graffiti w kontekście całego krajobrazu. Uwidocznia się dzięki temu skala zniszczeń – w okolicy widać właściwie tylko ruiny, a wśród nich powiewa flaga narodowa. Wreszcie pojawia się napis końcowy: „In solidarity with the people of Ukraine” („W dowód solidarności z narodem ukraińskim”)³⁵. Jest to podniosły akcent,

³³ Zabieg wplatania do dzieł elementów zastanych jest często stosowany przez artystów *street artu*, nie tylko przez Banksy’ego. *Vide* A. Gralińska-Toborek, *Graffiti i street art. Słowo, obraz, działanie*, Łódź 2019, s. 167–181. Sam Banksy nazywa ten rodzaj artystycznego działania grą z otoczeniem („Playing with the environment”). *Vide* Banksy, *Cut&Run...*, *ed. cit.*, s. 40.

³⁴ H.-G. Gadamer, *op. cit.*, s. 30.

³⁵ Artysta raz jeszcze – w grudniu 2022 – ujawnił wprost swoje poglądy. Wystawił bowiem na sprzedaż (za pośrednictwem fundacji charytatywnej Legacy of War, niosącej pomoc również w Ukrainie) limitowaną serię odbitek graficznych swojej pracy zatytułowanej *Fragile*, a cały dochód przeznaczył na rzecz Ukrainy, a dokładniej – jak sam to określił – „naszych

w którym artysta werbalnie ujawnia swoje poparcie dla walczącej o wolność Ukrainy. Jednakże, jak się okazuje, film ma podwójne zakończenie. To drugie utrzymane jest w tonacji buffo i nawiązuje do jeszcze jednego szablonu, zupełnie nieprzystającego do wszystkich pozostałych. Przedstawia on wyrzutnię raketową oznakowaną symbolem najeźdźcy. Szablon anektuje wcześniej zastany na murze obsceniczny malunek: męskie genitalia, które przekształcają się teraz w raketę. Obraz ten pojawił się już wcześniej, tuż przed zaprezentowaniem ostatniego graffiti (tego ukazującego dwóch zawodników sztuk walki). Jednak kiedy pojawia się niejako nadmiarowo, w ramach kolejnego zakończenia, w rubaszny sposób uzupełnia subtelną wymowę dzieła przedstawiającego walkę Dawida z Goliatem (jak można je też opisać) i jeszcze wyraźniej eksponuje postawę samego artysty. Na koniec Banksy oddaje głos przechodniom, którzy w dosadny sposób wypowiadają się na temat działań rosyjskiego agresora.

*

Pozostawione w Nowym Jorku i Paryżu dzieła Banksy'ego upamiętniające ofiary ataków terrorystycznych pełnią przede wszystkim funkcję ulotnych miejsc pamięci. Stają się na chwilę częściami odnowionego pejzażu i przypominają o tragedii, której materialne ślady nie są już widoczne. Z kolei dzieła umiejscowione przez artystę w krajobrazie wojennym niejako stapiają się z nim, stają się organicznym przedłużeniem ruin, na których powstają. Tu funkcja upamiętniająca pozostaje niejako w tle, a malunki wśród zniszczeń stają się raczej wizualnym znakiem mającym za zadanie podtrzymać morale tych, którzy zostali dotknięci wojną; są też symbolicznym nawoływaniem do duchowej i fizycznej odnowy. W obu przypadkach jednak graffiti brytyjskiego artysty – nasycone symbolicznie, zapraszające do podjęcia ludycznej interakcji – wytwarzają atmosferę swoistego święta i podtrzymują ducha wspólnoty.

BIBLIOGRAFIA

- Assmann J., *Pamięć kulturowa. Pismo, zapamiętywanie i polityczna tożsamość w cywilizacjach starożytnych*, przeł. A. Kryczyńska-Pham, Warszawa 2008.
- Banksy, *Cut&Run. 25 Years Card Labour*, Cut&Run Productions Ltd. 2023.
- Banksy, *Wojna na ściany*, przeł. K. Kamińska, Kraków 2021.

przyjaciół w Ukrainie”. *Vide* https://www.instagram.com/p/C19Gqb2sa4S/?img_index=1 (dostęp: 21.03.2025).

- Ellsworth-Jones W., *Rewolucjonista spod ściany*, przeł. A. Wajcovicz-Narloch, Warszawa 2022.
- Gadamer H.-G., *Aktualność piękna. Sztuka jako gra, symbol i święto*, przeł. K. Krzemieniowa, Warszawa 1993.
- Gadamer H.-G., *Prawda i metoda. Zarys hermeneutyki filozoficznej*, przeł. B. Baran, Kraków 1993.
- Gralińska-Toborek A., *Graffiti i street art. Słowo, obraz, działanie*, Łódź 2019.
- Lazarides S., *Banksy captured*, vol. I, Lazarides Photography 2019.
- Lubaszewska M., *Pokojuowy partyzant. O strategiach twórczych Banksy'ego*, „Konteksty: Polska Sztuka Ludowa” 2024, nr 4, s. 259–264.
- Nielsen C.R., *Banksy, Street Art and a Benjaminian Coda*, [w:] *eadem, Gadamer's hermeneutical aesthetics: art as a performative, dynamic, communal event*, New York 2023, s. 94–123.
- Nora P., *Między pamięcią a historią*, przeł. J.M. Kłoczowski, Gdańsk 2022.
- Ricoeur P., *Pamięć, historia, zapomnienie*, przeł. J. Margański, Kraków 2007.
- Tuan Y.-F., *Przestrzeń i miejsce*, przeł. A. Morawińska, Warszawa 1987.

Michalina Lubaszewska – doktor nauk o sztuce. Pracuje w Zakładzie Lingwistyki Komputerowej UJ. Autorka książki *Rzecz w teatrze Jana Kłaty. Kolekcja, zabawa, efekt teatralności* (2020). Publikowała w „Kontekstach. Polskiej Sztuce Ludowej”, „Tekstualiach”, „Śląskich Studiach Polonistycznych” i „Pamiętniku Literackim”. Zajmuje się problematyką sztuki zaangażowanej i kultury popularnej. ORCID: 0000-0001-5281-5883. Adres e-mail: <michalina.lubaszewska@uj.edu.pl>.

Michalina Lubaszewska – PhD, works in the Department of Computational Linguistics at the Jagiellonian University. Author of the book *Rzecz w teatrze Jana Kłaty. Kolekcja, zabawa, efekt teatralności* (2020). She has published in “Konteksty. Polska Sztuka Ludowa”, “Tekstualia”, “Śląskie Studia Polonistyczne”, “Pamiętnik Literacki”. Her research interests resolve around issues related to socially engaged art and pop culture. ORCID: 0000-0001-5281-5883. E-mail address: <michalina.lubaszewska@uj.edu.pl>.

Metaforyczne archiwum przeobrażenia. Krajobrazy antropocenu w elektronicznym albumie fotograficznym *Przemiany* Krzysztofa Szlapy (2021)

ABSTRACT. Justyna Hanna Budzik, *Metaforyczne archiwum przeobrażenia. Krajobrazy antropocenu w elektronicznym albumie fotograficznym „Przemiany” Krzysztofa Szlapy (2021)* [A Metaphorical Archive of Transition. Views of the Anthropocene in Krzysztof Szlapy’s Electronic Photo Album *Transformations (Przemiany, 2021)*]. „Przestrzenie Teorii” 43. Poznań 2025, Adam Mickiewicz University Press, pp. 299–317. ISSN 1644-6763. <https://doi.org/10.14746/pt.2025.43.16>.

KEYWORDS: anthropocene, surface, non-human photography, archive

W 2021 roku artysta fotograf Krzysztof Szlapy stworzył wyjątkowy dla swojej praktyki twórczej album elektroniczny *Przemiany*¹. Do współpracy zaprosił kulturoznawcę i fotografa Jerzego Orawskiego, który napisał siedem esejów towarzyszących serii zdjęć w albumie. Szlapy, związany z Katowicami, członek Związku Polskich Artystów Fotografików Okręg Śląski, laureat stypendiów twórczych, edukator i fofosista, fotografuje przede wszystkim z myślą o wystawach, które uznaje za najważniejsze medium prezentacji swojej sztuki odbiorczyniom i odbiorcom². Być może z takiego właśnie myślenia wynika jego praktyka artystyczna, która opiera się na wieloletniej pracy nad cyklami i seriami. Fotograf kilkakrotnie tworzył również unikatowe albumy, najczęściej w pojedynczych egzemplarzach w formie eksperymentalnych rękodzielniczych książek artystycznych: *Książka małych fotografii* (2011), *Pamiętnik 2013–2014* (2014) czy wspólna z Markiem Przybyłą (teksty) *Oblicza lasu. Mitografia chlorofilaków* (2016). W 2017 roku fotografie Szlapy stały się materiałem publikacji *W zasięgu wzroku – album*

¹ K. Szlapy, *Przemiany. Elektroniczny album fotograficzny z esejami Jerzego Orawskiego*, Katowice 2021, https://www.zpaf.pl/site_media/uploads/dokumenty/Przemiany_K_Szlapy_2021.pdf (dostęp: 21.02.2025). Istnieją także dwa unikatowe papierowe egzemplarze publikacji wykonane przez Janusza Wojcieszaka, dostępne u Krzysztofa Szlapy, np. podczas spotkań autorskich.

² *Vide Krzysztof Szlapy – Poznajmy się*, https://www.youtube.com/watch?v=30y6_xlVDJI (dostęp: 21.02.2025).

artystyczno-edukacyjny³, w którym przeglądowej prezentacji zdjęć towarzyszyły refleksje Katarzyny Stolarskiej, konspekty lekcji z zakresu edukacji wizualnej mojego autorstwa oraz scenariusze praktycznych warsztatów fotograficznych zaplanowane przez artystę. Najnowszym wydawnictwem jest *Kraina* (2024), o nakładzie 150 sztuk, z tekstami Orawskiego i moim wstępem, zaprojektowana przez Ewę Kozere, poprzedzająca prezentację serii na wystawach⁴.

„Album najlepiej oglądać w widoku dwustronicowym” – zapisał artysta na stronie redakcyjnej *Przemian*, udostępnionych publicznie jako plik pdf. Kiedy zaznaczy się odpowiednie ustawienia, okładka składa się z pustego białego pola (strony) po lewej stronie, a po prawej z utrzymanego w odcieniach beżu, szarości i brązu zbliżenia na fragment tarczy zegara słonecznego – widzimy oznaczenia od IX do I oraz kilka otworów na płaszczyźnie ściany (?), w tym pusty otwór po gnomonie. Zegar zatem nie działa – nie pokazuje czasu⁵, co tworzy już w pierwszym spojrzeniu na album napięcie między tym widokiem a tytułem. Przyglądając się metamorficzności w sztuce i filozofii, filozofka Anna Szykowska-Piotrowska konstatuje: „Metamorfiza to zatrzymanie spojrzenia na zmianie”⁶. Zdjęcie okładkowe wydaje się kwintesencją takiego rozumienia tytułowych przemian; jest zamrożeniem widoku, w którym dokonuje się przeobrażenie.

Cała publikacja składa się z czterdziestu fotograficznych dyptyków, siedmiu pojedynczych zdjęć (zawsze na prawej stronie), którym towarzyszą eseje Jerzego Orawskiego, oraz fotografii okładkowej. Zdjęcia są kolorowe⁷, kwadratowe lub prostokątne. Część z nich wypełnia całą stronę, a część jest przycięta i wyśrodkowana. Kadry są ciasne; to zwykle bliskie plany – zbliżenia i półzbliżenia przeróżnych powierzchni: kamienia, drewna, papieru,

³ K. Szłapa, *W zasięgu wzroku – album artystyczno-edukacyjny*, red. J.H. Budzik, Katowice 2017, https://www.zpaf.pl/site_media/uploads/dokumenty/K_Szlapa-w_zasiegu_wzroku.pdf (dostęp: 21.02.2025).

⁴ Więcej – *vide* <https://zpaf.pl/aktualnosci/album-k-szlapa-kraina-p-premiera/> (dostęp: 21.02.2025). Pierwszą ekspozycję zdjęć zaplanowano na maj 2025 roku. O *Krainie* jako cyklu fotografii w trakcie jego powstawania pisałam w: J.H. Budzik, *Polski film i fotografia nowego wieku. Widma – antropocienie – sztandary*, Katowice 2023, s. 186–193.

⁵ W rozmowie z Igą Niewiadomską w podcaście *Głębia ostrości* artysta określił zegar jako „zepsuty”, wskazując na paradoksalność tego stwierdzenia w kontekście zegara słonecznego. *Vide* „Dostrzegam piękno w codziennych przestrzeniach”. Krzysztof Szłapa o albumie „Przemiany”, <https://open.spotify.com/episode/3yycla4am5VWi14wHor5fV> (dostęp: 21.02.2025).

⁶ A. Szykowska-Piotrowska, *Kamień-papier-nożyce. Wrażliwość metamorficzna jako projekt sztuki i filozofii*, Gdańsk 2024, s. 112.

⁷ To pierwszy cykl zdjęć Szłapy, w których artysta wykorzystał kolor. O swoich poszukiwaniach w zakresie barwnej fotografii opowiadał na spotkaniu o albumie: *Przemiany – fotoalbum Krzysztofa Szłapy. Zapis spotkania premierowego*, <https://www.youtube.com/watch?v=GtY15velUjQ&t=5s> (dostęp: 21.02.2025).



Il. 1. Krzysztof Szlapa, album *Przemiany*, 2021, okładka

lustra wody, ziemi. Na wszystkich zdjęciach mamy do czynienia z kompozycją płaską, jednym (pierwszym) planem oraz kompozycją otwartą – fotograf kadruje fragmenty ścian i murów, płyt nagrobnych, kart świętych ksiąg, szyb czy podłoga. W zamieszczonych w albumie tekstach Orawski posługuje się słowami kluczami opisującymi cykl zdjęć i praktykę fotograficzną Szlapy, takimi jak „pamięć”, „śląd”, „upływ/zatrzymanie czasu”, „śmierć”, „przeszłość”. Co istotne, eseje powstawały częściowo niezależnie, jako refleksje inspirowane wprawdzie pracami fotografa, ale napisane bez świadomości finalnego kształtu serii i układu graficznego w albumie⁸, jako kolejne makietki (było ich kilkanaście). To Szlapa podejmował decyzje dotyczące fotoedycji, ułożenia zdjęć oraz włączenia tekstów w tkanekę serii fotograficznej.

Album czy książka fotograficzna?

Pisząc o *Przemianach*, używam konsekwentnie pojęcia „album”, ponieważ tak określa – również w podtytule – swoje przedsięwzięcie Szlapa. W dyskursie na temat fotograficznych publikacji definicje nie są jednoznaczne, a precyzję kategoryzowania utrudnia fakt, że na polskim gruncie Adam Mazur używa np. zamiennie terminów „album”, „photobook” i „książka fotograficzna”⁹, zauważając wszakże, iż kategoria „album” jest w rodzimym piśmiennictwie medioznawczym traktowana pobłażliwie i łączona

⁸ *Vide ibidem.*

⁹ *Vide A. Mazur, Zadanie fotografa. Problematyka reprodukcji dzieł sztuki na przykładzie dwóch książek fotograficznych Eustachego Kossakowskiego: „August Zamoyski” oraz „Lumières de Chartres”, „Artium Quaestiones” 2022, nr 33, s. 107–134, <https://pressto.amu.edu.pl/index.php/aq/article/view/36711/31406> (dostęp: 21.02.2025).*

z masowymi wydawnictwami niskiej jakości merytorycznej oraz graficznej lub z fotografią amatorską, rodzinną, pamiątkową¹⁰. Takie pejoratywne rozumienie albumu jest także rozpoznawane w światowych badaniach nad książkami fotograficznymi, stawianymi w opozycji do prywatnych albumów DIY lub personalizowanych wydawnictw drukowanych na życzenie klienta¹¹.

Tymczasem w historii fotografii powstanie albumów jest łączone z postrzeganiem zdjęć jako dokumentów – fragmentarycznych obrazów rzeczywistości. Jak zauważa André Rouillé, albumy „ponownie scalają te fragmenty w jedną całość według pewnego porządku”¹². W początkach swojej ery pełniły one funkcję naukową, ale stanowiły także zbiory zdjęć w ramach założonych kategoryzacji. Oczywiście albumy prywatne powstawały również dość wcześnie, w latach 50. XIX wieku, jednakże ta funkcja intymnego przechowywania pamięci nie była tak ważna dla dyskursu o fotografii jak album, który „tworzy [...] określony sens, proponuje pewną wizję i na swój sposób symbolicznie porządkuje rzeczywistość”¹³. Nazywając *Przemiany* albumem, Szlapa wpisuje swój projekt w przedstawioną przez francuskiego historyka sztuki rolę albumów i archiwów. W dalszej części artykułu wskażę miejsce publikacji w tworzeniu w archiwum antropocenu. Równocześnie jednak forma elektroniczna i zaangażowanie emocjonalne fotografa względem materiału zdjęciowego, który powstawał podczas plenerów, nadają *Przemianom* rys prywatny, ponieważ seria jest także zapisem obserwacji z podróży.

Mazur i Łukasz Gorczyca proponują roboczą definicję książki fotograficznej, wywiedzioną z obserwacji na temat publikacji artystycznych. Jedną z postaci tego zjawiska może być według nich „dzieło opublikowane w formie fotograficznej, drukowanej lub elektronicznej, zwykle paginowane i stanowiące jednostkę fizyczną”¹⁴. Badacze uzupełniają, iż książka fotograficzna jest dziełem autorskim, a jej treść i projekt dotyczą wybranego tematu lub motywu. Formułują również kryteria wyboru polskich publikacji do badań. Wśród nich, oprócz wspomnianej autorskości, znalazły się takie wytyczne, jak „jakość, oryginalność i spójność materiału fotograficznego”, „bliskość dat

¹⁰ *Idem*, Ł. Gorczyca, *Polska książka fotograficzna. Wstęp do alternatywnej historii medium*, [w:] A. Mazur, *Głębia ostrości*, Sopot 2014, s. 75–76.

¹¹ *Vide* M. Tabea Jarrentrup, *Two Media and their Implications: Photo Album vs. Photo Book*, „Kultūra ir visuomenė: socialinių tyrimų žurnalas” 2020, nr 11, s. 105–125, <https://www.vdu.lt/cris/bitstreams/bb654dca-80d7-4ce4-89c0-43ffa5eb2ba2/download> (dostęp: 21.02.2025).

¹² A. Rouillé, *Fotografia. Między dokumentem a sztuką współczesną*, przeł. O. Hedemann, Kraków 2007, s. 112.

¹³ *Ibidem*.

¹⁴ A. Mazur, Ł. Gorczyca, *op. cit.*, s. 76. Całość opracowanej przez badaczy definicji jest w wielu aspektach zbieżna z tą zaproponowaną przez Gerry’ego Badgera. *Vide* M. Parr, G. Badger, *The Photobook: A History Volume I*, London 2004, s. 6.

powstania materiału fotograficznego i wydania książki”, walory edytorskie i graficzne oraz „kulturotwórcze znaczenie książki”¹⁵.

W wyjaśnieniach badaczy zagranicznych powtarzają się podobne kryteria, jednak wielu z nich akcentuje narracyjność photobooków, które „opowiadają historie poprzez fotografie”¹⁶. Historie te wynikają przede wszystkim z sekwencji¹⁷ ułożonej przez autora zdjęć i projektantów graficznych z intencją stworzenia narracyjnej całości. Przy czym to przede wszystkim narracje oparte na wizualności; teksty, jeśli są obecne, powinny być podporządkowane tej fotograficznej opowieści. Ponadto w literaturze są akcentowane takie aspekty publikacji tego typu, jak wysoki poziom opracowania wydawniczego, a także obecność photobooków na wystawach, targach czy w specjalistycznych księgarniach¹⁸. Pojawia się również przekonanie, że należą one do sfery sztuki jako obiekty artystyczne¹⁹.

Przemiany spełniają wiele z wymienionych wyznaczników książki fotograficznej: sekwencja fotografii jest nadrzędna, dominuje ilościowo nad tekstami, została ułożona według autorskiego porządku i opracowana w graficzną całość, noszącą autorską sygnaturę twórcy. Zdjęcia są powiązane tematycznie, a ponadto zostały wykonane z konsekwencją formalną i stylistyczną. Nic nie stoi zatem na przeszkodzie, by nazywać publikację *Szlapy* książką fotograficzną lub photobookiem. Jednak dla przejrzystości wyводу oraz szanując decyzję autora, będę używała określenia „album”.

Przemiany w perspektywie posthumanistycznej

Intensywny rozwój myśli posthumanistycznej, w tym humanistyki ekologicznej/środowiskowej²⁰, oraz ekokrytycznych praktyk interpretacyjnych stawia pod znakiem zapytania tezę Urszuli Czartoryskiej o fotografii jako mo-

¹⁵ A. Mazur, L. Gorczyca, *op. cit.*, s. 78–79.

¹⁶ J. Colberg, *Instrukcja obsługi, czyli jak czytać książki fotograficzne*, [w:] *Wszyscy jesteśmy fotografami*, vol. 1, red. K. Sagatowska, M. Szewczyk-Wittek, Warszawa 2019, s. 140.

¹⁷ Cf. C. Gusmão Nery, S.A. Silva, *Photobook: an integrative literature review. Narrative, design and publishing*, „Revista de Gestão e Secretariado – GeSec” 2024, t. 15, nr 6, s. 3.

¹⁸ Cf. *ibidem*.

¹⁹ Cf. E. Shannon, *The Rise of the Photobook in the Twenty-First Century*, „St. Andrews Journal of Art History and Museum Studies” 2010, t. 14, s. 57. W tym miejscu badaczka podaje definicję autorstwa Ralpa Prinsa, który akcentuje artystyczny wymiar photobooków.

²⁰ *Vide np.* E. Domańska, *Humanistyka ekologiczna*, „Teksty Drugie” 2013, nr 1–2, s. 13–32, [https://bazhum.muzhp.pl/media/files/Teksty_Drugie_teoria_literatury_krytyka_interpretacja/Teksty_Drugie_teoria_literatury_krytyka_interpretacja-r2013-t-n1_2_\(139_140\)/Teksty_Drugie_teoria_literatury_krytyka_interpretacja-r2013-t-n1_2_\(139_140\)-s13-32/Teksty_Drugie_teoria_literatury_krytyka_interpretacja-r2013-t-n1_2_\(139_140\)-s13-32.pdf](https://bazhum.muzhp.pl/media/files/Teksty_Drugie_teoria_literatury_krytyka_interpretacja/Teksty_Drugie_teoria_literatury_krytyka_interpretacja-r2013-t-n1_2_(139_140)/Teksty_Drugie_teoria_literatury_krytyka_interpretacja-r2013-t-n1_2_(139_140)-s13-32/Teksty_Drugie_teoria_literatury_krytyka_interpretacja-r2013-t-n1_2_(139_140)-s13-32.pdf) (dostęp: 21.02.2025).

wie ludzkiej²¹, choć – jak postaram się dowieść – trudno wymazać sprawczość człowieka fotografa oraz obecność człowieka odbiorcy. W świetle filozoficznych i kulturoznawczych rozważań nad antropoceniem (Paul Crutzen), ale też antropocieniem (Andrzej Marzec²²), fotografie możemy rozpoznawać zarówno jako „cienie człowieka”, jak i „ocieniające człowieka”. Zdjęcia są dziełem człowieka i często opowiadają o nim, a zatem rzucają jego cień na to, co nie-ludzkie; mogą też być śladami opowieści nie-ludzkich czy więcej-niż-ludzkich, pozostawiać człowieka w cieniu, by skupić się na bohaterach nie-ludzkich. W przypadku cyklu prac składających się na album, który poddaję analizie, człowiek jest nieobecny w widokach, zatem Joanna Żylińska nazwałaby zapewne te fotografie „nie-ludzkimi”²³. A jednak są to zdjęcia dokumentujące świat, w którym człowiek na pewno działał, zanim usunął się – lub został usunięty – w cień²⁴.

W moim przekonaniu twórczość Szlapy nie mieści się w ramach definiowanej przez Inge Remmers fotografii środowiskowej (*Umweltfotografie*), odnoszącej się przede wszystkim do praktyk fotografów, którzy dokumentują zmiany środowiskowe w kontekście politycznym²⁵. Artysta korzysta w swoich pracach z konwencji fotografii krajobrazowej i przyrodniczej, co jest widoczne także w projekcie albumu *Kraina* (2024), dla którego wzorem i inspiracją były m.in. albumy Wiktora Wołkwa. Artystki i kuratorzy zrzeszone w berlińskim kolektywie CUCO wskazują, iż:

Cechą charakterystyczną współczesnej fotografii krajobrazu jest jej badawcze podejście. Fotograf jawi się tu jako badacz, którego dzieła stanowią wkład w korpus wiedzy, dzięki czemu staje się ona dostępna poprzez fotograficzne świadectwa i nabiera dokumentalnego charakteru. Artysta ukazuje zmiany naszych środowisk życia w miarę upływu czasu, często powracając w to samo miejsce wiele miesięcy, a nawet lat później.

Jak postaram się wykazać, owo badawcze podejście widać również w *Przemianach*, jednak z powodu specyficznej kompozycji i estetyki obiekt badania nie jest oczywisty na pierwszy rzut oka.

²¹ Cf. U. Czartoryska, *Fotografia – mowa ludzka*, t. I: *Perspektywy teoretyczne*, red. L. Brogowski, Gdańsk 2006; *eadem*, *Fotografia – mowa ludzka*, t. II: *Perspektywy historyczne*, red. L. Brogowski, Gdańsk 2006.

²² Cf. A. Marzec, *Antropocień. Filozofia i estetyka po końcu świata*, Warszawa 2021.

²³ Vide J. Żylińska, *Fotografia po człowieku*, „Teksty Drugie” 2017, nr 1, s. 349–372, https://rcin.org.pl/ib/Content/64792/PDF/WA248_84078_P-I-2524_zylinska-fotografia_o.pdf (dostęp: 21.02.2025).

²⁴ Bardziej szczegółowo o relacji kategorii Marca z pojęciem cienia w teorii fotografii i mediów piszę w: J.H. Budzik, *Polski film i fotografia...*, ed. cit., s. 117–123.

²⁵ Vide CUCO – curatorial concepts berlin e.V., *Tęsknota za krajobrazem – fotografia w dobie antropocenu*, przeł. M. Szubartowska, „Widok. Teorie i Praktyki Kultury Wizualnej” 2018, nr 22, <https://www.pismowidok.org/pl/archiwum/2018/22-zobaczyc-antropocen/tesknota-za-krajobrazem#start> (dostęp: 21.02.2025).

Ramę teoretyczną spojrzenia na *Przemiany* zakreśla też koncepcja „krajobrazu krytycznego w fotografii”, opisana przez Mariannę Michałowską w odniesieniu do prac trzech polskich fotografów prowincji, którzy za pomocą zdjęć konstruuja „opowieść o konkretnych miejscach przetworzonych i zamieszkanym przez ludzi”²⁶. Mimo iż na fotografiach Szlapy człowiek jest nieobecny, nie są one zdjęciami krajobrazowymi, które przedstawiałyby rozległe przestrzenie bez ludzi. Wybrane kadry uruchamiają myślenie o pejzażu jako splocie relacji ludzko-nie-ludzkich.

Powierzchnie *Przemian*

Cechę wspólną wszystkich zdjęć zgromadzonych w *Przemianach* stanowi powierzchniowość – kompozycja jest płytka, a wszystkie elementy są ostre. Powierzchnia to także częsty temat zdjęć (powierzchnie metalu, kamienia, drewna, papieru, ścian, nagrobków, Tory, fasad domów, elementów budynków, malowideł naściennych, ubitej ziemi). Dlatego też badawcze podejście fotografa rozpoznaje tu w strategii przywołującej etnografię skupioną na powierzchni²⁷. W artykule *Surface Visions* Tim Ingold zadaje pytanie: „Co, jeśli powierzchnie są realnym umiejscowieniem generowania znaczeń?”²⁸. A zatem: co, jeśli nie trzeba szukać treści ukrytych pod powierzchnią? Według antropologa badanie powierzchni uruchamia percepcję haptyczną, powiązaną z ruchem – nie unieruchamia ona, jak percepcja wzrokowa, patrzącego i obiektu patrzenia²⁹. Tak też dzieje się w przypadku percepcji zdjęć w *Przemianach* – ich ostrość pozwala wyraźnie dostrzec, a być może także poczuć tekstury i faktury, a zestawienia zdjęć w dyptykach tym silniej unaoczniają tę fakturalną różnorodność. Również gest fotografowania nabiera cech przecierania powierzchni, którą to aktywność Ingold określa czasownikiem *to wipe* – przecieranie jej dłonią oznacza „rejestrwanie każdego wybrzuszenia lub wgłębienia, każdej zmarszczki i fałdy, [...] jako odchylenia nieodłącznie wpisanego w tę powierzchnię”³⁰. W „przecieraniu wzrokiem” natomiast uwaga patrzącego skupia się na niestałości, ruchu, procesualności powierzchni, która podlega ciągłym zmianom.

²⁶ M. Michałowska, *Krajobraz krytyczny w polskiej fotografii*, „Zeszyty Artystyczne” 2020, nr 1, s. 19, <http://za.uap.edu.pl/wp-content/uploads/2021/01/37M.pdf> (dostęp: 21.02.2025).

²⁷ Vide M. Smykowski, *Bioinkrustacje: kamienie, porosty i organiczna ornamentyka macew*, „Przegląd Kulturoznawczy” 2022, nr 2, s. 274, https://ejournals.eu/pliki_artykułu_czasopisma/pelny_tekst/cb2283ab-1b0d-4b34-bf71-409dc04a73de/pobierz (dostęp: 21.02.2025); T. Ingold, *Surface Visions*, „Theory, Culture & Society” 2017, t. 34, nr 7–8, s. 99–108.

²⁸ *Ibidem*, s. 100.

²⁹ *Vide ibidem*, s. 101–103.

³⁰ *Ibidem*, s. 101.

Takie nastawienie wobec przedmiotu oglądu odzwierciedla sposób przeglądania albumu w pdf-ie – w interfejsie programu, w którym przewija się kolejne strony za pomocą strzałki lub kursora, a także na ekranach dotykowych, kiedy ingoldowskie „przecierać” (*wipe*) jest zastępowane „przesuwać” (*swipe*). Konsekwencją badawczej postawy postulowanej przez Ingolda – opartej na percepcji haptycznej, studiującej powierzchnie – jest wyczulenie na „nieustanne narodziny rzeczy”³¹, czyli na dynamiczne splatanie się świata. Tytuł albumu – *Przemiany* – wydaje się w tym kontekście znamieny. W sąsiedztwie zdjęć ułożonych w pary, ale też w napięciu między powstającą w ten sposób dynamiką powierzchni a interpretacją w tekstach – do tego wątku wrócę później – wytwarza się pole (haptycznego) widzenia ciągłego ruchu i zmian, którym fotografowane powierzchnie podlegają za sprawą aktywności zarówno człowieka, jak i środowiska.

W *Przemianach* formalne potraktowanie tematu: fragmentaryczne kadrowanie i kompozycja otwarta podkreśla znaczenie powierzchni w zdjęciach, „ucina” pole widzenia. Szczególnie frapujące jest to w przypadku zdjęć tekstów i napisów w różnych alfabetach i językach (hebrajski, staro-cerkiewno-słowiański, rusiński), co odczytuję dwojako: po pierwsze, jako sygnał, że patrzymy na powierzchnie związane z działaniem (i przemijaniem) człowieka, po drugie, że człowiek w świecie tych fotografii nie ma pozycji dominującej, skoro jego dystynktywny sposób udziału w świecie, czyli język, zostaje sprowadzony do roli wzorów pokrywających powierzchnie, które można uchwycić niezależnie od ciągłości narracji i znaczeń słów. Myślę jednak, iż seria zdjęć Szlapy oraz ich ułożenie w album przeczą tezie interpretacyjnej, według której artystę interesowałyby tylko estetyczne – geometryczne, formalne – walory fotografowanych powierzchni.

W zamierzeniu kompozycyjnym w układzie dyptyków wizualnych i wizualno-tekstowych odczytuję raczej potraktowanie powierzchni jako zasłony. To ujęcie Johna Ruskina przypomina Ingolda. Zasłona, welon (*veil*) w tym rozumieniu to płaszczyzna, która sama w sobie jest głębią, ozdobą, ale i ujawnieniem, możliwym do rozpoznania w haptycznej percepcji: „nie tylko nie chowa głębi **za** [podkr. oryg.] powierzchnią, ale pozwala nam czuć głębię **wewnątrz** [podkr. oryg.] powierzchni”³². Elektroniczna forma albumu wzmacnia niejednoznaczność fotografowanych płaszczyzn, odwołuje się do ambiwalencji ekranu – w tym wypadku powierzchni (haptycznej?) percepcji albumu. Jak zauważa Erkki Huhtamo, słowo „ekran” (ang. *screen*) w historii najpierw oznaczało zasłonę, a dopiero od około 1810 roku powierzchnię

³¹ *Ibidem*, s. 103 (*continual birth of things*).

³² T. Ingold, *op. cit.*, s. 104.

projekcyjną³³. Jeśli mamy w pamięci tę przemianę znaczenia, ekran, na którym wyświetlamy i przewijamy (palcem) *Przemiany*, odsyła nas do głębi znajdującej się w (jak za Ruskinem powtarza Ingold) płaszczyźnie zdjęć.

Przeobrażenia materialności – biodeterioracje

Choć niektóre powierzchnie fotografowane przez Szlapę świadczą o chwilowej nieobecności lub trwałym odejściu człowieka, to noszą ślady podlegania nieustannym zmianom mikrobiologicznym i procesom pogodowym, które w dobie ocieplenia klimatu nierzadko wywodzą się od działań ludzkich. Z perspektywy konserwatorów sztuki ulegają one zniszczeniu w wyniku czynników biologicznych – na zdjęciach dostrzegamy ślady erozji i wietrzenia, a także mchy, porosty, grzyby, a zatem tak zwane bioerozje i bioinkrustacje. Etnograf i antropolog Mikołaj Smykowski tłumaczy te zjawiska: proces bioerozji „definiowany jest jako typ erozji (wietrzenia) spowodowany mikrorozpadem powierzchniowych warstw skał wywołanym przez organizmy żywe”³⁴. Bioinkrustacja natomiast w szerokim rozumieniu oznacza „proces formatywny prowadzący do powstawania nowych biologicznych form kohabitacji”, który „może być także postrzegany jako rodzaj biodeterioracji”³⁵. Z drugiej jednak strony w wyniku obu procesów powstają hybrydyczne, naturo-kulturowe twory świadczące o przeobrażeniach ekosystemu, których interpretacja wykracza poza perspektywę ich funkcji i znaczenia dla człowieka.

Owe znaki biodeterioracji widoczne są np. w dyptyku na stronie jedenastej. Stronę lewą wypełnia w całości ujęcie jakiegoś otworu, tunelu w metalowym tworzywie pokrytym rdzą, która tworzy fantazyjny układ kropek koloru przypominający malarską technikę pointylistyczną. Na prawej stronie natomiast znajduje się wykadrowane do mniejszego formatu zdjęcie spękanej płaszczyzny, która może być wysuszoną ziemią ze sporą zawartością czerwonawej gliny albo spękany tynkiem. Kolorystycznie prawe ujęcie dialoguje z lewym, powtarza kolory (brąz i rudość), jednak o dużo jaśniejszych odcieniach.

³³ Ta zmiana wiązała się z rosnącą popularnością spektaklu fantasmagorii, polegającego na projekcjach obrazów w przestrzeni (z użyciem np. dymu) za pomocą ukrytej przed publicznością latarni magicznej. Cf. E. Huhtamo, *Elementy ekranologii*, http://wro01.wrocenter.pl/erkki/html/erkki_pl.html (dostęp: 21.02.2025); T. Majewski, *Fantasmagoria i episteme nowoczesności*, [w]: *idem, Dialektyczne feerie. Szkoła frankfurcka i kultura popularna*, Łódź 2011. Ten temat szczegółowo omawiam w: J.H. Budzik, *Filmowe cuda i sztuczki magiczne. Szkice z archeologii kina*, Katowice 2015, s. 77–100, https://rebus.us.edu.pl/bitstream/20.500.12128/3625/1/Budzik_Filmowe_cuda_i_sztuczki_magiczne.pdf (dostęp: 21.02.2025).

³⁴ M. Smykowski, *op. cit.*, s. 288.

³⁵ *Ibidem*, s. 289.



Il. 2. Krzysztof Szlapa, z albumu *Przemiany*, 2021, s. 11

Inny przykład to dyptyk ze strony czternastej, skomponowany podobnie jak poprzedni – lewa strona jest wypełniona w całości, na prawej pozostawiono zaś wokół zdjęcia białe marginesy. Fotografia po lewej to ujęcie szarej drewnianej ściany, w której część desek jest pokryta zielonym mchem; widać również ubytki w materiale i wypukłe plamy koloru pomarańczowego. Po prawej fotograf umieścił zbliżenie drewnianej powierzchni o niewiadomej funkcji, na której wyryto w języku rusińskim wyraz *блгослови*. Powierzchnia jest szorstka, chropowata, pokryta mchem i porostami. O ile w fotografii po lewej stronie układ linii będących wgłębieniami w płaszczyźnie jest horyzontalny – tak zostały ułożone deski ściany – o tyle po prawej głębokie szczeliny przebiegają przez deskę wertykalnie, a litery cyrylicy wydają się wysokie i smukłe.



Il. 3. Krzysztof Szlapa, z albumu *Przemiany*, 2021, s. 14

W jeszcze innym zestawieniu, na stronie dziewiętnastej, sąsiadują ze sobą frontalne ujęcia powierzchni metalowej i kamiennego ogrodzenia. Po prawej stronie z metalowej płaszczyzny oblazi farba; widać też resztki namalowanego znaku – piktogramu, na którym rozpoznaję kształt płomieni, a łączenia elementów blachy są oznaczone rdzą. Mur po prawej natomiast, z interesującym estetycznie wzorem kolumn i półkola ze szprychami, prawdopodobnie jest pokryty mchem, a poza tym wytarty, chropowaty, jakby doświadczony wiatrem, piaskiem i wodą. Z pewnością badacz(ka) o kompetencjach botanicznych, mikrobiologicznych czy geologicznych rozpozna, jakie aspekty biodeterioracji są widoczne na fotografiach, co pozwoli na „uziemienie” zdjęć Szlapy, zwiążanie ich z konkretnym ekosystemem, w których powstały, choć artysta z rozmysłem zasłania – a zatem także otacza troską³⁶ – szerszy widok powierzchnią zdjęć i ekranu. W rozmowach na temat pracy nad *Przemianami* fotograf mówi oględnie, że zdjęcia powstały w różnych miejscach pogranicza Polski i nie tylko; nie zdradza dokładnych lokalizacji. Ta decyzja sprawia, że płaszczyzny *Przemian* są zarazem konkretne i figuratywne, dosłowne i metaforyczne, o czym opowiem w ostatniej części artykułu.



Il. 4. Krzysztof Szlapa, z albumu *Przemiany*, 2021, s. 19

W obiektach ujętych przez artystę można dostrzec nie tyle (i nie tylko) ślady rzeczywistości, która przeminęła, ile przykłady wielogatunkowego dziedzictwa kulturowego, które należy badać z wykorzystaniem perspektywy etnografii i archeologii wielogatunkowej, postulowanej przez Smykowskiego. Badacz nawiązuje tu do koncepcji Rodneya Harrisona, który

³⁶ Cf. T. Ingold, *op. cit.*, s. 104.

uznawał „ekologiczną łączność”³⁷ między kulturową historią materialnych przedmiotów a ich przemianami wynikającymi z działania czynników biologicznych. W takim ujęciu:

Dynamika dziedzictwa angażuje zatem rozmaite byty, substancje, kolektywy, które w ramach synergicznych interakcji łączą przeszłość z teraźniejszością oraz projektują kierunki jego przyszłych przeobrażeń³⁸.

Przyjmując taką perspektywę patrzenia na sfotografowane obiekty-powierzchnie, dochodzę do wniosku, że *Przemiany* unaoczniają nie tyle nieobecność człowieka, ile splecioną obecność licznych aktorów nie- i pozaludzkich, działających na wytworzone przez niego materialne przedmioty. Takie spojrzenie na cykl Szlapy pozwala rozpatrywać fotografię jako „cięcie w imaginistycznym przepływie”³⁹, będące świadectwem życia, którego wyrazem są ciągle przemiany, a nie – konwencjonalnie – śmierci, znikania i zapominania.

Co interesujące, w publikacji obecne jest napięcie między interpretacją zdjęć, którą w tekstach przedstawia Orawski, a ich możliwym odczytaniem w duchu *surface vision*, jakie tu proponuję. Główną tezę, którą można zrekonstruować z tekstów, jest przekonanie o metamorfozach przestrzeni i kreowaniu przez fotografa takiego świata wizualnego, do którego na co dzień nie mamy dostępu. Równocześnie Orawski sugeruje, iż w albumie dokonuje się zatrzymanie czasu. W eseju *Rzeczy to tylko długotrwałe zdarzenia* pisze:

Ukazany świat *Przemian* podlega nieznacznym, niemal niezauważalnym fluktuacjom. Ta subtelna dynamizacja kreuje przestrzeń. Czas natomiast jest uspiony, nieruchomy, martwy, stoi w miejscu, nie stanowi punktu odniesienia, nie jest orędownikiem zmiany. Zostaje w obrębie fotografii w przemyślny sposób zanegowany. Bezpośrednio oznacza to wyraziście zarysowany punkt ciężkości cyklu, który dzięki temu, z uwagi na przestrzenną a-czasowość obiektów, jeszcze dobitniej poświadcza śmierć⁴⁰.

Choć ta argumentacja jest przemyślana i konsekwentnie prowadzona w pismach inspirowanych pracami fotografa, nie przekonuje mnie do końca. Wydaje mi się, iż statyczność zdjęć Szlapy to wrażenie pozorne, powierzchowne i powierzchniowe, wynikające z formy pojedynczych zdjęć, niedające się utrzymać w przepływie kompozycji opartej na dyptykach. Dynamika czasu –

³⁷ M. Smykowski, *op. cit.*, s. 276.

³⁸ *Ibidem*.

³⁹ J. Żylińska [Zylinska], *Nonhuman Photography*, Cambridge–London 2017, s. 43.

⁴⁰ K. Szlapy, *op. cit.*, s. 25.

a raczej różnych czasów – jest także tematem i przedmiotem zdjęć; dochodzi do głosu w doświadczeniu albumu jako całości. Z dużym prawdopodobieństwem skale tych czasów są po prostu niedostępne dla człowieka-odbiorcy. Jeśli jednak uznać *Przemiany* za wyraz archiwizowania specyficznego rozumienia antropocenu, teza Orawskiego o „bezczasowości”⁴¹ zdjęć staje się dyskusyjna, ponieważ różne czasowości i skale zakładają, iż fotograficzne widoki „epoki człowieka” mają w sobie nie tylko teraźniejszość, lecz także przeszłość i przyszłość.

Przemiany – archiwum „niejednorodnego antropocenu”

Sposób kadrowania zdjęć oraz komponowanie dyptyków świadczą o uważności fotografa w podejściu do krajobrazu antropogenicznego, w którym Szlapa zauważa i wybiera fragmenty do zdjęcia. Zestawienia fotografii dają wyobrażenie niejednorodności krajobrazu, jego warstw, bio- i technoróżnorodności. Fotograf wybiera „widoki” z tego krajobrazu i formuje je w rodzaj archiwum, które nazwałabym za Małgorzatą Sugierą archiwum niejednorodnego antropocenu (*patchy Anthropocene*)⁴². To obszar więcej-niż-ludzki, o czym świadczą częste na fotografiach bioerozje i bioinkrustacje. Sugiera wyjaśnia:

Takie krajobrazy to zjawisko dynamiczne i emergentne, nieustannie się stają, lecz ze względu na ich mocno akcentowaną przez autorów *Patchy Anthropocene* historyczność uznać je zarazem można za swoiste archiwa tego, jak krok po kroku się kształtowały⁴³.

Podobny efekt uzyskuje Szlapa w *Przemianach*, gdzie w teksturach powierzchni odczytujemy pokłady historycznych (ludzkich, środowiskowych) zmian.

Praktyka fotografowania i organizacji zdjęć w albumie uwypukla ten charakter antropocenu i jego widoków, zwłaszcza jeśli pamiętamy o przywołanym przez krakowską badaczkę stanowisku Svena Spiekera, by również środowisko uznać za swego rodzaju archiwum. *Przemiany* można traktować jako archiwum dwójakiego typu. Po pierwsze, wybór tematu

⁴¹ *Ibidem*, s. 79.

⁴² *Vide* M. Sugiera, *Archiwa antropocenu*, [w:] *Performatyka. Poza kanonem*, t. I: *Resztki, ruiny, pozostałości, szczątki, piksele – archiwa możliwych przeszłości i przyszłości*, red. Ł. Iwanczewska, Kraków 2021, s. 57–83, <https://ruj.uj.edu.pl/server/api/core/bitstreams/2dde3e74-a09d-4004-9a21-88ae3c26005d/content> (dostęp: 21.02.2025).

⁴³ *Ibidem*, s. 69.

zdjęć sprawia, iż seria jest dokumentacją antropogenicznych i biologicznych przeobrażeń fotografowanych przedmiotów, które stanowią elementy krajobrazów. Co więcej, różne skale czasowości obecne w niejednorodnym antropocenie⁴⁴ zderzają się w dyptykach. Przykładowo, opisane już zestawienie na stronie czternastej łączy porządku techniczny i religijny, czas ziemski, związany z budownictwem i (nie)trwałością skonstruowanych przez ludzi tworów, z czasem wieczności – napis *βλωση* pochodzi najpewniej z krzyża nagrobnego lub przydrożnego. Na stronie czterdziestej ósmej natomiast po lewej stronie widzimy wgłębienia po kamieniach w czymś na kształt zaprawy, które przywodzą na myśl wrażenie miękkości, bliskości – choć trudno jednoznacznie orzec, czy podłożem jest miękka ziemia, czy stwardniała już zaprawa. Na zdjęciu po prawej stronie znajduje się skadrowany centralnie detal kamiennej rzeźby, dłoń trzymająca mały, okrągły przedmiot – pewne procesy sprawiły, iż nie da się go już rozpoznać, a kształty palców zostały wytarte, wypolerowane; z pewnością musiały trwać dłużej niż impuls, który skutkowało odpadnięciem ostrych kamieni ze zdjęcia z lewej strony. Dyptyk ze strony pięćdziesiątej zaś konfrontuje blaknący fresk przedstawiający anioły z niejednorodną płaszczyzną ceglanej ściany, w której rytm plam światła słonecznego, najpewniej przechodzącego przez liście na drzewie, uwidocznia niszczącą zaprawę między elementami. Obecna w jednej trzeciej wysokości kadru ankra staje się wyrazem ludzkich starań o zapewnienie stałości i stabilności budynku, które ścierają się z biodeterioracją.

Po drugie, sposób organizacji materiału w albumie oferuje fragmentaryczną, ale jednak rozszerzoną wizję heterogenicznych płaszczyzn, które składają się na specyficzną mozaikę uchwyconych przemian niczym laboratoryjne zdjęcia mikroskopowe. Sugiera tłumaczy:

Dlatego, jak podkreślają twórcy koncepcji niejednorodnego antropocenu, podstawą tworzenia nowej wiedzy powinna się stać nie tyle określona metodologia i zestaw narzędzi badawczych, ile konkretna postawa, którą nazywają uważnością. Wiodąca funkcja przypada wtedy zmysłom, a nie uprzedniej względem prowadzonych badań wiedzy teoretycznej, i to ze zmysłowych danych powstają lokalne wiedze, wiedze sytuowane⁴⁵.

Taką uważnością wykazuje się Szlapa, a skupienie na powierzchni aktywuje haptyczną percepcję, czyli kształtuje afektywny i zmysłowy odbiór zdjęć. Brak planów ogólnych i skonstruowanie serii na podstawie wycin-

⁴⁴ Cf. *ibidem*, s. 70.

⁴⁵ *Ibidem*, s. 71.

ków sprawiają, że *Przemiany* nie są próbą uogólnienia wiedzy o zmianach antropogenicznego krajobrazu, lecz pokazują konkretne, niepowtarzalne, niejednorodne wzory i fragmenty.

Co interesujące, część zdjęć w *Przemianach* przedstawia poddany erozji i zniszczony beton, choć ze względu na przyjęty sposób kadrowania w zbliżeniach na pierwszy rzut oka trudno go rozpoznać i mieć co do tego pewność; autor potwierdza jednak, że fotografował także i ten materiał. O fotografowaniu betonu – nowych inwestycji, przemysłowych ruin – i trwającym socmodernistycznym budownictwie mieszkalnym w perspektywie postantropocennej pisze Marianna Michałowska. Badaczka wskazuje, iż można wyróżnić co najmniej dwa dominujące nurty dokumentowania betonu: jeden oparty na modernistycznych wzorach fotografowania architektury i akcentujący swoiste piękno nowego budulca, a drugi krytyczny, wpisujący się w estetykę nowotopograficzną. Michałowska zauważa:

[k]iedy beton się starzeje, kiedy zaczyna pękać z powodu wykorzystania kruszywa słabej jakości i zaczynają się wylaniać fragmenty zbrojenia, staje się narzędziem opowiadania innej historii, już nie o nieskończonym postępie, lecz o upadku⁴⁶.

Według jej ustaleń fotografowie przyjmują wtedy dwie ścieżki: postromantyczną fascynację ruiną pod postacią „splotu materiałów przyrodniczych i betonowych”⁴⁷ lub podejście krytyczne wobec politycznych porządków nowoczesności.

Wydaje się, iż Szlapa przekracza ramy obu tych podejść. Frontalne kadrowanie i płytka kompozycja wytwarzają wrażenie dystansu wobec obiektów, zbliżają zdjęcia do naukowej dokumentacji zniszczenia betonu i przenikania w powstałe szpary roślin i porostów. Naturo-kulturowy splot nie zostaje w *Przemianach* uwznioślony, ponieważ stosowane konsekwentnie zbliżenia wyrywają fragmenty materii z kontekstu i pozostawiają proporcje nieznanymi. Równocześnie nie są to zdjęcia w nurcie nowej topografii, krytykujące środowiskowy wpływ betonowych konstrukcji. Fotografowi udało się uchwycić dzięki temu niejednoznaczność betonu⁴⁸, którego metamorfozy pod wpływem czasu i czynników środowiskowych czynią z niego jedną z soczewek niejednorodnego antropocenu.

⁴⁶ M. Michałowska, *Materia(t) fotografii. Obrazy środowiska przyrodniczego we współczesnych praktykach wizualnych*, Kraków 2024, s. 106.

⁴⁷ *Ibidem*.

⁴⁸ Michałowska pisze o betonie jako o „materiale niejednoznacznym, bez którego nie zbudowano by współczesnych metropolii”. *Vide ibidem*, s. 132.

Elektroniczny album jako metafora w działaniu

Moja propozycja interpretacji i odczytania/przewijania *Przemian* wpływa nie tylko z cech charakterystycznych fotografii ujętych w serię oraz polemicznej lektury towarzyszących im esejów. Rozumienie dzieła jako chwytającego procesy metamorfozy wynika z formy publikacji pod postacią elektronicznego albumu. Kompozycja w dyptykach, upodabniająca doświadczenie odbioru do filmowego *split screen*, uruchamia przecucie zmiany, relacji, narracji, upływu czasu i związku między dwoma kadrami. Zestawienie dwóch obrazów lub obrazu i tekstu (w siedmiu przypadkach) tworzy trzecią jakość – metaforę⁴⁹. To przetworzenie zwielokrotnia się, gdy przesuwamy na ekranie komputera lub urządzenia mobilnego kolejne strony albumu – wtedy kolejne metafory powstają z zestawionych dyptyków.

Jak dowodzi Szykowska-Piotrowska, metafora łączy się z jednej strony z *mimesis*, a z drugiej – z przeobrażeniem⁵⁰. Filozofka zwraca także uwagę na dwustronną relację przenośni i przemiany: „w literaturze metafora staje się doskonałym narzędziem metamorfozy”⁵¹. Idąc tym tropem, literackie komentarze do zdjęć autorstwa Orawskiego dołączają do procesu przemian, który jest tematem i zasadą organizacji albumu. Badaczka wyjaśnia:

Metamorfoza ma charakter [...] metaforyczny i dialektyczny – pośredniczący pomiędzy kulturowym i naturalnym, a także dosłownym i niedosłownym rozumieniem zmiany⁵².

Zaprojektowany w oparciu o podwójne zestawienia album elektroniczny uruchamia takie działanie metafory, a napięcie między konkretnym widokiem a figuratywnym ujęciem widoków antropocenu i biodeterioracji stanowi kluczowy element dynamiki *Przemian*.

Przemiany jako wyraz życia

W artykule zaproponowałam interpretację elektronicznego albumu *Przemiany* w odniesieniu do ram nakreślonych na podstawie wybranych myśli posthumanistycznych, do których doprowadziło mnie „czytanie” – jak

⁴⁹ O metaforach w odniesieniu do twórczości fotograficznej Szlapy i Kamila Myszkowskiego pisałam w: J.H. Budzik, *METAFOtoGRAfia. Refleksje o powiązaniach myśli i zdjęć*, „Annales Universitatis Mariae Curie-Skłodowska, sectio N – Educatio Nova” 2021 nr 6, s. 125–141, <https://journals.umcs.pl/en/article/view/11263/pdf> (dostęp: 21.02.2025).

⁵⁰ *Vide* A. Szykowska-Piotrowska, *op. cit.*, s. 77.

⁵¹ *Ibidem*, s. 108.

⁵² *Ibidem*, s. 112.

chce Colberg – publikacji traktowanej jako całościowa, wizualna opowieść ułożona w wyrazistą formę fotoksiążki. Najbardziej ogólną refleksją, która wydaje mi się spajając podjęte tropy, jest koncepcja „fotografii jako praktyki życia” Żylińskiej:

fotografia ma przede wszystkim moc twórczą: wytwarza to, co my, ludzie, nazywamy „życiem”, wyodrębniając obraz z przepływu trwania i stabilizując go w pewnym medium⁵³.

Mimo iż wiele powierzchni na zdjęciach *Przemian* kieruje myśli w stronę przemijania, odchodzenia, nieobecności, to fotografie te prezentowane w zestawieniach świadczą o tym, co żywe *par excellence*, czyli o ciągłym przepływie, metamorfozie świata.

Mimo przekonującej argumentacji Żylińskiej o nie-ludzkości fotografii od samego początku tego medium przychyliam się do komentarza medionawcy Piotra Zawojkiego:

każda z tych nie-ludzkich form funkcjonowania fotografii mimo wszystko kontekstualizowana jest przez rozmaite odniesienia do człowieka⁵⁴.

W *Przemianach* artysta fotograf świadomie wykorzystuje technologiczne możliwości obiektywu oraz układa zdjęcia w dyptyki wizualne i wizualno-tekstowe do esejów Orawskiego, a następnie w album, który archiwizuje widoki przemian antropocenu w porządku opowieści do przewijania na ekranie.

BIBLIOGRAFIA

- Budzik J.H., *Filmowe cuda i sztuczki magiczne. Szkice z archeologii kina*, Katowice 2015, https://rebus.us.edu.pl/bitstream/20.500.12128/3625/1/Budzik_Filmowe_cuda_i_sztuczki_magiczne.pdf (dostęp: 19.12.2025).
- Budzik J.H., *METAFOtoGRAfia. Refleksje o powiązaniach myśli i zdjęć*, „Annales Universitatis Mariae Curie-Skłodowska, sectio N – Educatio Nova” 2021, nr 6.
- Budzik J.H., *Polski film i fotografia nowego wieku. Widma – antropocenie – sztandary*, Katowice 2023.
- Colberg J., *Instrukcja obsługi, czyli jak czytać książki fotograficzne*, [w:] *Wszyscy jesteśmy fotografami*, vol. 1, red. K. Sagatowska, M. Szewczyk-Wittek, Warszawa 2019.

⁵³ J. Żylińska, *op. cit.*, s. 352.

⁵⁴ P. Zawojki, *Pisanie i czytanie (o) fotografii. Odkrywczy, klasycy, obrazoburcy*, Katowice 2023, s. 283.

- CUCO – curatorial concepts berlin e.V., *Tęsknota za krajobrazem – fotografia w dobie antropocenu*, „Widok. Teorie i Praktyki Kultury Wizualnej” 2018, nr 22, <https://www.pismowidok.org/pl/archiwum/2018/22-zobaczyc-antropocen/tesknota-za-krajobrazem#start> (dostęp: 19.12.2025).
- Czartoryska U., *Fotografia – mowa ludzka*, t. 1: *Perspektywy teoretyczne*, red. L. Brogowski, Gdańsk 2006.
- Czartoryska U., *Fotografia – mowa ludzka*, t. 2: *Perspektywy historyczne*, red. L. Brogowski, Gdańsk 2006.
- Domańska E., *Humanistyka ekologiczna*, „Teksty Drugie” 2013, nr 1–2, [https://bazhum.muzhp.pl/media/files/Teksty_Drugie_teoria_literatury_krytyka_interpretacja/Teksty_Drugie_teoria_literatury_krytyka_interpretacja-r2013-t-n1_2_\(139_140\)/Teksty_Drugie_teoria_literatury_krytyka_interpretacja-r2013-t-n1_2_\(139_140\)-s13-32.pdf](https://bazhum.muzhp.pl/media/files/Teksty_Drugie_teoria_literatury_krytyka_interpretacja/Teksty_Drugie_teoria_literatury_krytyka_interpretacja-r2013-t-n1_2_(139_140)/Teksty_Drugie_teoria_literatury_krytyka_interpretacja-r2013-t-n1_2_(139_140)-s13-32.pdf) (dostęp: 19.12.2025).
- Gusmão Nery C., Silva S.A., *Photobook: an integrative literature review. Narrative, design and publishing*, „Revista de Gestão e Secretariado – GeSec” 2024, t. 15, nr 6.
- Huhtamo E., *Elementy ekranologii*, http://wro01.wrocenter.pl/erkki/html/erkki_pl.html (dostęp: 19.12.2025).
- Ingold T., *Surface Visions*, „Theory, Culture & Society” 2017, t. 34.
- Jarrentrup M.T., *Two Media and their Implications: Photo Album vs. Photo Book*, „Kultūra ir visuomenė: socialinių tyrimų žurnalas” 2020, nr 11, nr 1, <https://www.vdu.lt/cris/bitstreams/bb654dca-80d7-4ce4-89c0-43ffa5eb2ba2/download> (dostęp: 19.12.2025).
- Krzysztof Szlapa: *Poznajmy się*, https://www.youtube.com/watch?v=30y6_xlVDjI (dostęp: 19.12.2025).
- Majewski T., *Dialektyczne feerie. Szkoła frankfurcka i kultura popularna*, Łódź 2011.
- Marzec A., *Antropocień. Filozofia i estetyka po końcu świata*, Warszawa 2021.
- Mazur A., *Zadanie fotografa. Problematyka reprodukcji dzieł sztuki na przykładzie dwóch książek fotograficznych Eustachego Kossakowskiego: „August Zamoyski” oraz „Lumières de Chartres”*, „Artium Quaestiones” 2022, nr 33, <https://pressto.amu.edu.pl/index.php/aaq/article/view/36711/31406> (dostęp: 19.12.2025).
- Mazur A., Gorczyca Ł., *Polska książka fotograficzna. Wstęp do alternatywnej historii medium*, [w:] *Głębia ostrości*, red. A. Mazur, Sopot 2014.
- Michałowska M., *Krajobraz krytyczny w polskiej fotografii*, „Zeszyty Artystyczne” 2020, nr 1, <http://za.uap.edu.pl/wp-content/uploads/2021/01/37M.pdf> (dostęp: 19.12.2025).
- Michałowska M., *Materia(t) fotografii. Obrazy środowiska przyrodniczego we współczesnych praktykach wizualnych*, Kraków 2024.
- Przemiany – fotoalbum Krzysztofa Szlapy. Zapis spotkania premierowego*, <https://www.youtube.com/watch?v=GtY15velUjQ&t=5s> (dostęp: 19.12.2025).
- Rouillé A., *Fotografia. Między dokumentem a sztuką współczesną*, przeł. O. Hedemann, Kraków 2007.
- Shannon E., *The Rise of the Photobook in the Twenty-First Century*, „St. Andrews Journal of Art History and Museum Studies” 2010, nr 14.
- Sugiera M., *Archiwa antropocenu*, [w:] *Performatyka. Poza kanonem*, red. Ł. Iwanczewska, Kraków 2021, <https://ruj.uj.edu.pl/server/api/core/bitstreams/2dde3e74-a09d-4004-9a21-88ae3c26005d/content> (dostęp: 19.12.2025).

- Szlapa K., *Przemiany. Elektroniczny album fotograficzny z esejami Jerzego Orawskiego*, Katowice 2021, https://www.zpaf.pl/site_media/uploads/dokumenty/Przemiany_K_Szlapa_2021.pdf (dostęp: 19.12.2025).
- Szlapa K., *W zasięgu wzroku – album artystyczno-edukacyjny*, red. J.H. Budzik, Katowice 2017, https://www.zpaf.pl/site_media/uploads/dokumenty/K_Szlapa-w-zasięgu_wzroku.pdf (dostęp: 19.12.2025).
- Szykowska-Piotrowska A., *Kamień-papier-nożyce. Wrażliwość metamorficzna jako projekt sztuki i filozofii*, Gdańsk 2024.
- Zawojski P., *Pisanie i czytanie (o) fotografii. Odkrywczy, klasycy, obrazoburcy*, Katowice 2023.
- Zylińska J., *Nonhuman Photography*, Cambridge–London 2017.
- Żylińska J., *Fotografia po człowieku*, „Teksty Drugie” 2017, nr 1, https://rcin.org.pl/ibl/Content/64792/PDF/WA248_84078_P-I-2524_zylinska-fotografia_o.pdf (dostęp: 19.12.2025).

Justyna Hanna Budzik – doktora hab., adiunktka w Instytucie Nauk o Kulturze na Wydziale Humanistycznym Uniwersytetu Śląskiego w Katowicach, członkini Interdyscyplinarnego Centrum Badań nad Edukacją Humanistyczną UŚ. Filmoznawczyni i edukatorka. Współpracuje z wieloma instytucjami w zakresie edukacji wizualnej. Autorka książek *Polski film i fotografia nowego wieku na tle kultury wizualnej. Widma, antropocenie, sztandary* (2023), *Filmowe cuda i sztuczki magiczne. Szkice z archeologii kina* (2015) oraz *Dotyk światła. O zmysłowym doznawaniu kina* (2012). Współautorka (wraz z Agnieszką Tambor) publikacji *Polska półka filmowa. Krótkometrażowe filmy aktorskie i animowane w nauczaniu języka polskiego jako obcego* (2018). Stypendystka rządu francuskiego (2025), lektorka języka polskiego w INALCO w Paryżu (2016/2017), laureatka Fulbright Slavic Award na University of Washington w Seattle (2017/2018). ORCID: 0000-0001-9740-0761. Adres e-mail: <justyna.budzik@us.edu.pl>.

Justyna Hanna Budzik – PhD, DLitt, assistant professor at the Institute of Culture Studies at the Faculty of Humanities of the University of Silesia in Katowice, member of the Interdisciplinary Center of Humanist Education Research of the University of Silesia. Film scholar and educator. Cooperates with various institutions in the field of visual education. Author of books: *Polski film i fotografia nowego wieku na tle kultury wizualnej. Widma, antropocenie, sztandary* (2023), *Filmowe cuda i sztuczki magiczne. Szkice z archeologii kina* (2015) oraz *Dotyk światła. O zmysłowym doznawaniu kina* (2012), co-author (with Agnieszka Tambor) of the publication *Polska półka filmowa. Krótkometrażowe filmy aktorskie i animowane w nauczaniu języka polskiego jako obcego* (2018). Grantee of the French government, Polish language teacher at INALCO in Paris (2016/2017), winner of the Fulbright Slavic Award at the University of Washington in Seattle (2017/2018). ORCID: 0000-0001-9740-0761. E-mail address: <justyna.budzik@us.edu.pl>.

Pejzaże kontemplacji: na pograniczu kina i fotografii. Przypadek Raymonda Depardona

ABSTRACT. Barbara Kita, *Pejzaże kontemplacji: na pograniczu kina i fotografii. Przypadek Raymonda Depardona* [Landscapes of contemplation: at the intersection of cinema and photography. The case of Raymond Depardon]. „Przestrzenie Teorii” 43. Poznań 2025, Adam Mickiewicz University Press, pp. 319–334. ISSN 1644-6763. <https://doi.org/10.14746/pt.2025.43.17>.

The purpose of the article is to present the concept of the landscape of contemplation in relation to the reflections undertaken from Walter Benjamin and his concept of contemplative reception to the considerations by Thomas Elsaesser, who writes about the momentary suspension of attention in a state of distraction. The text is intended to point out the features and conditions that should be met in order to speak of a landscape of contemplation. Both technical issues (such as the use of appropriate cinematic means) and thematic representation are important. The author sees the potential in composing landscapes of contemplation arising from balancing on the border between film and photography, which, as it were, forces the viewer's attention and stops the film shots for a longer period of time. Raymond Depardon's film *La vie moderne* (2008) was used as an example of this, in which the director very aptly constructs (country)images of the province, using practices familiar to him from his work as a photojournalist. This results in the realization of a unique documentary film, expressing the ephemeral landscape of characters whose lives have been shaped by the surrounding nature.

KEYWORDS: landscape, contemplation, documentary, Raymond Depardon, aesthetics

„Obraz nie przestanie być tak szybko zamysłony”.

Jacques Rancière

Kontemplacyjny charakter, który charakteryzuje niektóre pejzaże filmowe, w naturalny sposób łączy się w świadomości widza z kinem kontemplacji. Tymczasem często okazuje się, że to właśnie obecność określonych krajobrazów w dużej mierze decyduje o tym, iż w istocie można mówić o kontemplacyjnej naturze filmów. Aby film spełniał warunki klasyfikacji CCC (*Contemporary Contemplative Cinema*) lub *slow cinema*, zwykle jest wyposażony w zestaw charakterystycznych (kraj)obrazów. Pejzaże kontemplacji są – rzecz jasna – immamentnie wpisane w kino „zawieszenia uwagi”, interesujące wydaje się jednak także wskazanie przykładów, które

¹ J. Rancière, *Le spectateur émancipé*, Paris 2008, s. 140.

nie stanowią standardowych CCC, ale zawierają charakterystyczne pejzaże, będące remedium na kino w stanie rozproszenia uwagi.

O naturze pejzaży kontemplacji w kinie

W konsekwencji tych wstępnych spostrzeżeń warto sformułować następujące pytania: co decyduje o kontemplacyjnej naturze krajobrazu filmowego? Czy jest to specyficzna postawa widza, który koncentruje uwagę podczas odbioru filmu na określonym fragmencie rzeczywistości? Czy też o pejzażu kontemplacji decydują środki filmowe kształtujące walory estetyczne obrazu, wynikające bezpośrednio z jego konstrukcji? W gruncie rzeczy są to pytania o dwa różne obszary kinowej praktyki, które – choć nawzajem się warunkujące – można rozpatrywać oddzielnie: z perspektywy kształtowania estetyki obrazu oraz niezależnych od niej zewnętrznych warunków odbioru.

W refleksji na temat kina i w samych filmach można wskazać momenty, które nawiązują do pejzaży kontemplacji na przynajmniej dwa zasadnicze sposoby: 1) przez odbiór kontemplujący / widza myślącego (wskazują na to np. propozycje Waltera Benjamina², André Bazina³, Edgara Morina⁴, Jacques'a Rancière'a i Thomasa Elsaessera), czyli zagwarantowanie odpowiednich warunków odbiorczych; 2) poprzez określony typ obrazu zrealizowanego następującymi środkami filmowymi: fotograficzne obrazy, długie filmowe ujęcia, przedłużony czas trwania sekwencji. Jako przykłady wskazać można m.in. pierwsze filmy jednocuciowe, oglądane przez widzów jak obrazy malarskie w muzeum⁵, a współcześnie – praktyki sytuujące się na styku kina i fotografii stosowane w filmach Abbasa Kiarostamiego⁶, Pawła Pawlikowskiego, Romana Polańskiego, Chrisa Markera⁷ i innych. Trafnych przykładów dostarcza także klasyczne kino autorskie, sygnowane przez Michelangela Antonioniego, Andrieja Tarkowskiego, Jeana-Marie Strau-

² W. Benjamin, *Anioł historii*, szczególnie rozdział: *Dzieło sztuki w dobie reprodukcji technicznej*, przeł. J. Sikorski, Poznań 1996, s. 201–239.

³ Vide A. Bazin, *Film i rzeczywistość*, wyb., posł. i przekład B. Michalek, Warszawa 1963.

⁴ Vide E. Morin, *Kino i wyobraźnia*, przeł. K. Eberhardt, Warszawa 1975.

⁵ Vide Th. Elsaesser, *Attention, Distraction and the Distribution of the Senses: «Slow», «Reflexive» and «Contemplative» between Cinema and the Museum*, „Panoptikum” 2021, nr 26 (33), s. 219–245.

⁶ Cf. P. Zawojski, *Twórca wyzwajający rzeczywistość przeciwko dyktatowi mise-en-scene? Five Abbasa Kiarostamiego*, „Kwartalnik Filmowy” 2023, nr 122, s. 156–178.

⁷ Na wątek kształtowania krajobrazów filmowych przy udziale fotografii wskazuje B. Kita w: *Przestrzeń kadru / poza kadrem. O fotograficznych ujęciach w „Idzie” i „Zimnej wojnie” Pawła Pawlikowskiego*, „Białostockie Studia Literackie” 2022, nr 21, s. 95–116; *vide eadem*, *Refleksje o fotografii w twórczości Chrisa Markera*, „Przegląd Kulturoznawczy” 2019, nr 1, s. 15–29.

ba i Danièle Huillet, którzy z pejzażowej panoramy uczynili znak firmowy swoich filmów.

W tym miejscu chciałabym skupić się na trylogii znanego dokumentalisty Raymonda Depardona, w skład której wchodzi: *Profils paysans: l'approche* (*Profile rolników – wstęp*, 2001), *Le quotidien* (*Codziennność*, 2005) i *La vie moderne* (*Życie współczesne*, 2008). Szczególnie interesować mnie będzie ostatni z wymienionych filmów – ze względu na obecność w nim interesujących tropów pejzażowych. Opisując odchodzące w przeszłość tradycyjne wiejskie życie, autor buduje filmy w oparciu o techniki fotograficzne i nieśpiesznie akcentuje zmieniające się oraz znikające krajobrazy rolnicze. Jak zauważył Tadeusz Lubelski⁸, Depardona uważa się za współczesnego kontynuatora tradycji *cinéma-verité*. Jego dokonania charakteryzują bowiem specyficzne walory łączenia własnych doświadczeń w zakresie materii obrazowej oraz wykorzystywania potencjału wynikającego z konfrontacji praktyk filmowych i fotograficznych. Twórczość Depardona świadczy o tym, że pejzaże kontemplacji są każdorazowo konstruowane inaczej, za pomocą nieco innych środków, a eksploracje krajobrazów w jego filmach wskazują na złożoność mechanizmu kontemplacji w kinie.

Fotograficzne ujęcia wskazują na odmienny potencjał tejże kontemplacji, zogniskowany na takim używaniu poetyki i ontologii medium fotograficznego, aby wprowadzić do filmu elementy refleksji. Jest to praktyka charakterystyczna dla kina awangardy filmowej spod znaku Agnès Vardy, Jeana-Luca Godarda czy wspomnianego już Markera (pozostając w kręgu twórców francuskich, co wydaje się zasadne, jeśli weźmie się pod uwagę ich wspólne korzenie nowofalowe), nieobca (jak pokazują przykłady Pawlikowskiego i innych) także kinu tzw. głównego nurtu. Warto również zauważyć, iż często to właśnie artyści wywodzący się z kina dokumentalnego bądź mający doświadczenia fotograficzne wykorzystują w filmach potencjał drzemiący w naturze medium fotografii.

W omawianym kontekście istotne staje się pytanie: w jakim momencie (i czy w ogóle można dokonać takiego uogólnienia) w kinie poauratycznym dokonuje się przejście od benjaminowskiego modelu kontemplacji nie tyle nawet do kina w stanie rozproszenia uwagi, co do stanu immersji wyzwalanej przez specyficznie kształtowany krajobraz (jednakże inaczej niż dzięki środowisku, np. 3D, ukształtowanemu przez cyfrowe efekty w salach kinowych)? Pamiętać należy, że u Benjamina odbiór kontemplacyjny odnosił się do znanych wszystkim zasad, przede wszystkim zaś dotyczył warunków, odsyłając do każdego rodzaju i gatunku filmowego – bez względu na to, jakie byłyby to obrazy. Jak zatem wygląda ta praktyka w kontekście warunków

⁸ Vide T. Lubelski, *Nowa fala 60 lat później*, Kraków 2017, s. 191.

narzucanych lub wyzwalanych przez pejzaż kontemplacyjny? Zdaje się, że to dość złożone mechanizmy. Kontemplacja nieodmiennie kojarzy się z odbiorem, bowiem po stronie widza leży wykonanie pewnej pracy. Jednak pejzaże kontemplacyjne w dużym stopniu ułatwiają ten typ odbioru, niejako prowokując czy wymuszając na widzu zamyślenie, niezależnie nawet od warunków odbiorczych.

Pragnę zwrócić uwagę na spostrzeżenia sformułowane przez Jacques'a Rancièrè'a i (w podobnym tonie) Raymonda Belloura oraz Serge'a Daneya, a także na powracające do benjaminowskiej tradycji rozważania Thomasa Elsaessera. W trzech przypadkach pojawia się koncepcja widza myślącego i obrazu myślącego, co jest według mnie bliskie refleksji o pejzażu kontemplacyjnym. Warto także przypomnieć rodzimą propozycję autorstwa Andrzeja Zalewskiego, który w określonych rodzajach pejzaży, często niezależnych od filmowej narracji, wyglądających jak wtrącenie „spoza” diegezy, dopatruje się „suity pejzażowej”, a w rezultacie syndromu „autyzmu pejzażowego”, polegającego na nadawaniu przedstawieniom krajobrazowym autonomicznego charakteru. Dzieła tego typu stanowią alternatywę dla filmów z szybką akcją, a przeznaczone są dla widza, który pragnie się zatrzymać, zdystansować i kontemplować⁹. Jest to koncept, który szczególnie do mnie przemawia, m.in. ze względu na obecność praktycznych narzędzi służących do analizy krajobrazu. Łatwo bowiem na jego podstawie wyodrębnić z filmu pejzaże, które *de facto* nie wchodzi do niego w funkcji narracyjnej, ale jak najbardziej odgrywają rolę dramaturgiczną, stanowiąc również o określonym odbiorze dzieła przez widza.

Pejzaż określony przeze mnie jako refleksyjny ma wiele wspólnego z kontemplacyjnym krajobrazem. Wydaje się zarazem, iż to dookreślenie (refleksyjność) pozwala na odcięcie się od automatycznie łączonych z ideą kontemplacji różnych mutacji *slow cinema*, od którego chciałabym się w podejmowanej tu refleksji nieco odsunąć. Rancièrè sugeruje określenie „obraz zamyślony”, wychodząc od tradycji Benjamina i Rolanda Barthes'a. Proponując przegląd przykładów literackich i fotograficznych, autor zauważa, że jest to własność obrazu „w zawieszeniu” pomiędzy sztuką i nie-sztuką oraz różnymi formami reprezentacji rzeczywistości¹⁰. Mieszanie różnych reżimów oraz ich fuzje „obalają opozycję pomiędzy *studium* a *punctum*, pomiędzy operatywnością sztuki a bezpośredniością obrazu [filmowego – przyp. B.K.]”¹¹. O ile kino miało jeszcze moc „zawieszenia uwagi” i „kinowego zamyślenia”, o tyle wideo ze względu na charakter medium niszczy ten stan na skutek swej nieustannej metamorfozy, jak twierdzi Rancièrè.

⁹ A. Zalewski, *Dalekie głosy, utajone życie*, [w:] *Pamięć kina*, red. A. Gwóźdź, B. Kita, Katowice 2013, zwłaszcza s. 166–167.

¹⁰ *Vide* J. Rancièrè, *op. cit.*, s. 115.

¹¹ *Ibidem*, s. 133.

Ujmując rzecz skrótowo, można zauważyć, że filozof przyznaje, iż starał się zdefiniować zamyślenie obrazu, które oznacza w nim coś, co opiera się na myśli tego, kto to stworzył, i tego, kto stara się to zidentyfikować¹², czyli widza. Spostrzeżenie to wprost określa rodzaj obrazu refleksyjnego w swej wymowie, nie definiuje jednak dokładnie, rzecz jasna, środków, dzięki którym ten typ (kraj)obrazu można wydzielić.

W podobnym tonie formułuje swe rozważania Raymond Bellour, który wydobywa napięcia pomiędzy formami obrazu, wizualności i widzialności. W jednej ze swych książek ów autor w bardziej kompleksowy sposób powraca do idei widza myślącego, określanego jako postać spieszącego się widza kinowego, który w zetknięciu z fotografią musi zachować dystans oparty na efekcie fascynacji. Oto bowiem film zdaje się nagle zastygać. Bardziej szczegółowe opracowanie refleksji na ten temat wykracza poza ramy niniejszego artykułu, zwłaszcza że autor rozwija ją w wielu tomach. Warto jednak podkreślić, iż w tym przypadku zawieszenie uwagi jest wywołane określonymi środkami, a mianowicie użyciem efektu fotografii w kinie, który przekłada się na pożądaną efekt kontemplacji. Znamy wiele filmów, w których dochodzi do takiego właśnie wykorzystania fotograficznego ujęcia rzeczywistości, szczególnie w stosunku do pejzaży. Bellour przypomina, że w kinie istnieje wiele środków wywołujących efekt zawieszenia, zatrzymania, dzięki którym widz nabywa zdolność myślenia o tym, co widzi. Fotografia nie jest najczęstszym, ale najbardziej widocznym z nich¹³; staje się przystankiem, który skłania do myślenia. Ostatnia książka autora, zatytułowana *Myśli z kina*¹⁴ (2016), została zresztą w całości poświęcona filmom, które na różne sposoby (w tym poprzez strategie pejzażowe) angażują uwagę widza i w konsekwencji wzmagają proces myślenia.

Serge Daney z kolei dostrzega w obecności fotografii w filmie inne skutki, także dla widzenia i widza. Autor twierdzi, że wobec coraz większej ruchliwości rzeczywistości (mobilności, przyspieszenia i rozproszenia) kino zaczyna oferować obrazy coraz bardziej nieruchome, co pozwala zachować równowagę zapoczątkowaną w okresie kina klasycznego poprzez uwięzienie widza w jego miejscu w sali kinowej w obliczu szybko zmieniających się na ekranie obrazów. W toku dość zawilej argumentacji krytyk ostatecznie dochodzi do wniosku, że liczy się nie gest zatrzymania (sama fotografia), lecz obraz, który porusza się coraz bardziej niechętnie i ponownie skłania widza do zatrzymania uwagi oraz kontemplacji¹⁵.

¹² *Vide ibidem*, s. 139.

¹³ R. Bellour, *L'entre-image. Photo, cinéma, vidéo*, Paris 2020, s. 79–80.

¹⁴ *Vide idem*, *Pensée du cinéma. Les films qu'on accompagne. Le cinéma qu'on cherche à ressaisir*, Paris 2016.

¹⁵ *Vide S. Daney, From Movies to Moving*, „La Recheres photographiques” 1989, nr 7.

W skrótowo przytoczonych tu koncepcjach nietrudno zauważyć podobieństwa w rozumieniu kontemplacji kinowej oraz osiąganiu jej przede wszystkim dzięki formie zatrzymania, przedłużenia ujęć, sekwencji, obrazów, co ma na celu skłonienie widza do myślenia. Pejzaż kontemplacyjny zdaje się odgrywać kluczową rolę w procesie wywoływania refleksji u widza. Dzieje się to za sprawą wyboru właściwych pejzaży oraz ich kinowej reprezentacji, która osiąga pożądany efekt znanymi środkami filmowymi, nierzadko z dodatkiem komponentu fotograficznego.

Raymond Depardon – filmowe i fotograficzne praktyki (w) pejzażu kontemplacji

Francuski reżyser jest znany z umiejętności płynnego łączenia technik wywodzących się z fotografii oraz filmu. Przede wszystkim jest fotografikiem i dokumentalistą, lecz ma na koncie także realizację filmów fabularnych (*Une femme en Afrique*, 1985; *La Captive du desert*, 1990) oraz na poły dokumentalnych (*Un homme sans l'Occident*, 2003), w których umiejętnie łączy bliskie mu techniki fotograficzne i dokumentalne w tworzeniu opowieści o ludziach w trudnych sytuacjach życiowych. Jego obszerny dorobek obejmuje zwłaszcza fotografie wykonane w stylu reportażowym, dyskretne obrazy dokumentujące ulice Libanu czy Paryża, krajobrazy amerykańskich pustyń bądź proste życie ludzi w różnych miejscach i okolicznościach. W kontekście pejzażu kontemplacji warto zwrócić się do wspomnianej już trylogii wiejskiej, w której dokumentuje on wpływ czasu mieszkańców wsi z różnych regionów Francji: Ardèche, Haut-Loire, Lozère.

La vie moderne – ostatnia część tryptyku – została uhonorowana nagrodą na Festiwalu Filmowym w Cannes w 2008 roku (*Prix Louis Delluc*). Wzbudziła zainteresowanie ze względu na autorską formę oraz styl kontemplujący rzeczywistość wiejskich krajobrazów, które niejako podpowiadają odpowiedni rodzaj ich rejestracji – niespieszny, w tempie właściwym dla dokumentowania życia mieszkańców regionu. Reżyser przyznał, że okoliczności ukazane na ekranie są mu bliskie i że pragnął nakręcić film o przemijającym już, w pewnych miejscach jeszcze uznanym za tradycyjne życiu rolników, wykorzystując do tego własne doświadczenia życiowe (sam wychował się na prowincji) oraz filmowe (wynikające z bycia dokumentalistą o fotograficznej proweniencji). Styl ten zaowocował szczerym obrazem różnych pokoleń rolników, egzystujących w tempie podporządkowanym wiejskiemu życiu, które jest określone przez pory roku, wegetację roślin, uprawy oraz opiekę nad zwierzętami gospodarskimi.

Jean-Michel Frondon zauważa:

W wieloletniej twórczości Raymonda Depardona kino od dawna zajmuje autonomiczne miejsce, pozostając w dialogu i kontrapunkcie z jego pracą jako fotografa, pisarza, a obecnie artysty wideo. *Profile rolników* odgrywają rolę szczególną, kryształując stosunek autora do własnej biografii – do jego książek i fotografii, a także historii Francji XX wieku oraz długiej historii twórczego stosunku do terytorium, geografii fizycznej i geografii człowieka¹⁶.

Fronon dostrzega autentyczność dokumentu, która jest wynikiem różnych okoliczności z życia Depardona – przede wszystkim wnikliwości, z jaką artysta obserwuje swych bohaterów przy pracy, niemal delektując się każdym ich gestem podczas jedzenia, wykonywania codziennych czynności domowych i gospodarskich. Taki typ wrażliwości jest efektem pracy dokumentalisty/fotoreportera, a także umiejętności cyzelowania ujęć jak kadrów fotografii, z których każdy znaczy i powinien być doskonały w zakresie trafnego ukazywania scen życia. Zauważenie twórczej, wypracowanej przez Depardona więzi z terytorium, widokami, szczególnie geografiami, do której człowiek jest przypisany, skutkuje w tym filmie efektem kontemplacji. Dzięki zdobywanemu latami zmysłowi obserwacji niezbędnemu w pracy fotoreportera autor, skupiając uwagę na każdej osobowości swego filmu, niejako wymusza niespieszność i uważność widza. Pozwala odbiorcy wejść w bliski kontakt z bohaterami z zachowaniem specyficznej relacji opartej na nienachalnej obecności. Taka strategia pobudza do refleksji nad sygnalizowanymi przez bohaterów filmu zmianami, które są nieuniknione i którym rolnicy podlegają tak samo, jak poddają się wymogom wiejskiego życia.

Film rozpoczyna długa jazda kamery wzdłuż drogi, która prowadzi do zabudowań rolniczych. W tym miejscu następuje prezentacja (głos narratora/autora z offu) rodziny, której członkowie są jednymi z bohaterów filmu. Sekwencja jazdy w ciszy (środek charakterystyczny dla filmów Depardona) z jednej strony wywoływać może u widzów świadomość oddalania się od miejskości, od innych, od własnego życia, z drugiej natomiast sprawia, że wraz z kamerą zagłębiamy się w zupełnie inne otoczenie, odległy, nieco zapomniany świat. Niektórzy spośród żyjących i pracujących tu ludzi stopniowo odchodzą, a inni planują swoją przyszłość, zakładają rodziny, chcą pozostać w rodzinnych domach, w oswojonych latach krajobrazach, które wpływają na ich sposób postrzegania rzeczywistości. Sekwencja otwierająca została zrealizowana za pomocą bardzo oszczędnych środków. Kamera umieszczona w aucie, którym porusza się ekipa filmowa, sprawia, że obcujemy z otoczeniem, potrafimy je opisać, a samo przemieszczanie się reżysera

¹⁶ J.-M. Frondon, *La ferme. Depardon Nougaret*, „Cahiers du cinéma” 2008, nr 638, s. 9.

koresponduje ze sposobem filmowania i z kompozycją kadrów, układających się w album fotografii wsi. Podobną strategię Depardon zastosował w albumie fotograficznym będącym wynikiem jego podróży po Ameryce Północnej w latach 80. XX wieku. Powstała wówczas seria zdjęć zrobionych w trakcie jazdy autem, które dokumentowały pejzaże i ludzi. Charakterystyczny dla obu projektów artystycznych (*Le Desert Americain*, 1982; *La vie modern*, 2008) jest niespieszny sposób rejestracji ulotnej rzeczywistości – powolny, skłaniający do przemyśleń, a nawet nostalgii. Autor określa ten sposób filmowania bliski wrażliwości fotoreporterskiej jako odrębny od manieri telewizyjnej, w której kamera natrętnie wchodzi do domów bohaterów i stara się z nimi na siłę „zaprzyjaźnić”. Tutaj reżyser nie jest bohaterem, a kamera nie zawłaszcza przestrzeni. Są obecni, lecz usuwają się w cień, ponieważ na pierwszy plan wysuwają się ludzie, ich oblicza, praca i związek z ziemią, naturą i otoczeniem, nierozzerwalna relacja, która określa ich tożsamość. Depardon nie eksploruje nadmiernie krajobrazu, ale go dokumentuje, bez zbytnej dramatyzacji, tworząc raczej kronikę wiejskich pejzaży niż gotowy konstrukt przestrzeni z tezą dla odbiorcy.

Doświadczenia Depardona jako reżysera, dokumentalisty oraz fotografa skutkują interesującymi i istotnymi dla filmu zagadnieniami. Są wśród nich kwestie takie jak techniczne aspekty produkcji, umiejętność wykorzystania wieloletniego doświadczenia fotoreportera w celu wydobycia efektu kontemplacyjnego oraz formuła swoistego autoportretu, uchwyconego w pewnym oddaleniu. Wyodrębnienie z trylogii ostatniej jej części wydaje się zasadne m.in. ze względu na zastosowanie kamery filmowej – inne niż we wcześniejszych częściach, zrealizowanych w sposób audiowizualny, tzn. telewizyjny, który wprowadzał pewien rodzaj niezamierzonej sztuczności i właściwej temu medium natychmiastowości. *Życie współczesne* jest zwieńczeniem piętnastoletniej pracy, która miała na celu przedstawienie francuskiej prowincji w sposób rzetelny. Jednocześnie w tej ostatniej części na tyle zmieniają się realia, sam twórca i bohaterowie, że Depardon postanawia zwrócić się do produkcji i publiczności kinowej. Pierwsze części trylogii stały się więc rodzajem próby, przymiarki do zrealizowania właściwego filmu kinowego, dokumentującego życie na wsi, co przyznaje sam twórca¹⁷:

Początkowo to był projekt związany z moim dzieciństwem, ale cóż, po pewnym czasie należy zmienić skalę [...], przejście od przekazu audiowizualnego do kina oferuje nową swobodę produkcji¹⁸.

¹⁷ *Entretien avec Raymond Depardon et Claudine Nougaret*, „Cahiers du Cinéma” 2008, nr 638, s. 10.

¹⁸ *Ibidem*.

Kluczowe dla realizacji filmu okazały się wykorzystanie specjalnie zbudowanej przez Jeana-Pierre'a Beauviala kamery (Penelope), dającej swobodę w zakresie operowania nią, oraz rejestrowanie dźwięku o pożądanej jakości (Cantara), nad czym pracuje Claudine Nougaret – wieloletnia partnerka życiowa i współpracowniczka Depardona. Reżyserowi zależało na tym, by nie tworzyć kolejnej wizji malowniczej wsi francuskiej (z kurczakami, pianiem koguta i ze szczekaniem psów), w której portrety postaci staną się pocztówkami (czego obawiał się jeden z rolników, kiedy Depardon ze swoją Leicą zbyt często „pstrykał” mu zdjęcia; „Oni się bali, że zdjęcia będą do sprzedaży w wiosce poniżej. Mieli rację” – skomentował Depardon¹⁹). Dzięki specjalnej kamerze Depardon i Nougaret mogli osiągnąć zaplanowany efekt kinowej filmowości. Pozwolił on zachować wysoką rozdzielczość i ostrość nawet po przeniesieniu obrazów na cyfrowy nośnik na etapie postprodukcji „bez utraty śladu przypadkowej struktury ziaren srebra, które nadają filmowi niepowtarzalne bogactwo odcieni i emocjonalną obecność”²⁰ – jak zauważa reżyser. Ponadto dzięki lekkości istniała możliwość wykonania „zdjęć mobilnych”. Wreszcie, co zdaje się najważniejszą zaletą, pozwoliło to „komponować obrazy, w których stosunek intymności pierwszego planu do rozciągłości tła jest bardziej zgodny z dynamicznym widzeniem ludzkiego oka”²¹. Ta cecha zdaje się dla twórcy najistotniejsza ze względu na możliwość zachowania przez niego zamierzonej odpowiedniej relacji z każdym z bohaterów z osobna oraz wszystkich postaci z krajobrazami, w które niepostrzeżenie wrosli przez lata życia w nich. Ta integracja przyjmuje formę monolitu, który w filmie daje się zauważyć od pierwszych chwil jazdy kamerą – uchwycony w niej pejzaż przyjmuje nas, a mieszkańcy są zżyci z naturą; topografia stanowi wyraz relacji społecznych (farmy są oddalone od siebie), rodzinnych (przywiązanie do najbliższych) i toczącej się powoli historii, która zmienia wieś.

Omówione tu techniczne komponenty wskazują nie tylko na staranność, z jaką twórcy przygotowali ostatni z filmów trylogii, lecz także na niezwykle przemyślaną koncepcję umożliwiającą im uzyskanie pożądanego efektu – zrealizowanie filmu, w którym nie zagubił się elementarny dla przedstawienia składnik, a mianowicie relacja człowieka z jego otoczeniem, podkreślona powolną jazdą z kamerą zamontowaną na ciężarówce. Podobnie jak para twórców wjeżdżamy z nią do świata, który istnieje obok nas, ale jest odległy. Filmowe zdjęcia dały szansę wykreowania „impresjonistycznego portretu” tej rzeczywistości, złożonego z jazdy na kolejne farmy, do innych rolników. Kiedy oglądamy te podróże autem, zwłaszcza tę w sekwencji

¹⁹ *Ibidem*, s. 12.

²⁰ *Ibidem*, s. 11.

²¹ *Ibidem*.

otwierającej, może się zrodzić niezwykle poczucie, że mamy do czynienia z fikcyjnym filmem drogi z całą jego kinowością, na którą oprócz wysokiej jakości obrazu składa się stabilny ruch – niezwykle wyważony, doskonały w swej ciągłości i pewnej stałości, bez niepotrzebnych wstrząsów czy chybotliwości. Depardon przyznał, że na jego decyzję rozpoczęcia dzieła od wielkiego, utrzymanego w kinowym stylu wjazdu na farmę wpłynęły wcześniejsza projekcja *Gerry'ego* Gusa van Santa (2002) oraz własne poruszające doświadczenia z drogi przez amerykańskie pustynie. Przy zastosowaniu tego sprzętu dało się osiągnąć podobny efekt. „Wszystko jest ostre, zarówno postaci, jak i krajobrazy, nie ma potrzeby filmowania ich w dwóch osobnych ujęciach [...], relacja z krajobrazem staje się tu Sztuką Ziemi (Land Art)”²² – stwierdza autor. Spostrzeżenie twórcy prowokuje do zbadania, w jakim stopniu krajobraz rzeczywiście wyznacza w filmie istotny obszar i wchodzi w relacje zarówno z bohaterami, jak i widzami. Wszystkie elementy współgrają tutaj ze sobą. Wybrany przez Depardona sposób filmowania sprawia, że kamera nie jest obserwująca, lecz raczej uczestnicząca, tak jak wtedy, gdy reżyser filmuje przy stole parę starszych ludzi podczas jedzenia śniadania i kiedy przyjmuje zaproszenie na filiżankę kawy oraz kawałek ciasta, nie ujawniając swej postaci w planie, ale sygnalizując swoją obecność.

Upływ czasu wyznaczają kolejne jazdy do innych farm i ludzi oraz powroty w te same okolice. Widzimy krajobrazy zmieniające się wraz z porami roku. Bohaterami filmu są małżonkowie u schyłku swych dni pracy, młode małżeństwa z dziećmi, samotny mężczyzna, który zimą spędza czas na dialogu z telewizją, czy starsi bracia sami zajmujący się całym gospodarstwem. Kadry pokazujące postaci są komponowane niczym fotograficzne portrety. Łączą się w nich porządki filmowe i fotograficzne, podobnie zresztą jak w obrazowaniu pejzaży wsi, gdzie rzeczywistość nie podlega dynamicznym zmianom, co reżyser podkreśla niespiesznymi ruchami, jazdami, momentami zatrzymania wzroku na jakimś obrazie, szczególnie w krajobrazie, który nie musi być spektakularny ani wyjątkowo atrakcyjny. Filmowanie wsi przez Depardona ma charakter dostojnego i majestatycznego chwytania tego, co nadal trwa, choć już znika. Twórca pokazuje, jak istotne są zespolenie człowieka z jego otoczeniem, podporządkowanie mu się przez gospodarzy, którzy przejawiają świadomość swojej zależności wobec natury i ziemi. W finale jeden z bohaterów, Marcel Privat, mówi jednak, że to koniec: koniec życia, jakie zna, koniec życia w ogóle, wsi w starym stylu, może także koniec filmu... Świadomość końca od początku zresztą towarzyszyła filmowcom, którzy pragnęli zachować proste chwile, pejzaże i związanych z nimi ludzi,

²² *Ibidem*, s. 12.

wrośniętych w kamieniste zbocza pagórków, wąskie drogi, przez które pędzą stada owiec, nie zważając ani na pogodę, ani na to, że tarasują przejazd ciężarówki z kamerą. Przypadkowość relacji i niearanżowanie spotkań przy jednoczesnym zapowiadaniu wizyt, aby nie wprowadzać zamętu w życie rolników i nie zaskakiwać ich swą obecnością, dają efekt autentyczności i poczucie komfortu po obu stronach kamery. Pokazuje ona to, co jest, bez zbędnych upiększeń, inscenizacji, gry światła czy wyszukanego dźwięku (ujęciom często towarzyszy cisza), sztucznego organizowania przestrzeni w gospodarstwach bądź na zewnątrz. Depardon stara się unikać reżyserowania bohaterów oraz krajobrazów; nie ingeruje, lecz toczy opowieść o świecie, który jest autonomiczny – istniał przed jego przyjazdem i pozostanie po wyjeździe, choć będzie się zmieniał.

Twórca przyznał, że *La vie moderne* to swego rodzaju rozliczenie się z dzieciństwem spędzonym na farmie. Nigdy, nawet będąc już uznanym twórcą, artysta nie sfotografował ani w inny sposób nie udokumentował życia swego ojca. Sam niemal uciekł ze wsi po to, aby zostać fotografem. Tak mówił o tym przy okazji przystąpienia do realizacji filmu:

Po co robić trzy identyczne formy, ten sam aparat, tego samego autora, w tych samych miejscach? Przeciwnie, chciałem zaznaczyć różnicę, bo nie jestem już tą samą osobą co w 1998 roku. Ten sam temat, chłopi, ale ja jestem inny, uwolniłem się od tego ciężaru, który był trochę zemstą, trochę żalem, że nie sfilmowałem ojca²³.

Czy to rodzaj spóźnionego dokumentu o wsi ojca, pozbawiony jego obecności? Na pewno w swych wyborach formalnych Depardon zmierzał do tego, aby obraz wsi i ludzi był piękny, dobry technicznie, przemyślany narracyjnie oraz – mimo prostoty – złożony w wymowie i formie. Twórca wybrał kamerę dającą poczucie kinowości, a jego bohaterowie nie pozostali anonimowi. Przeciwnie, zaprezentowano ich w czołówce niczym gwiazdy kina amerykańskiego. Równocześnie jednak spotkania z nimi miały charakter intymny, mimo obecności kamery i dialogu prowadzonego przez reżysera. Budowanie tych relacji odbywa się naturalnie, bez sentymentalizmu czy idealizowania miejsc i ludzi, za to z sympatią, a nawet empatią (co wynika być może ze związku reżysera z podobnymi miejscami i ludźmi).

Thierry Meranger uważa, że:

oryginalność ostatniej części tryptyku polega na ujawnieniu jej autofikcyjnego charakteru: Depardon, prawdziwie nowoczesny człowiek, najpierw opowiada o własnych poszukiwaniach. Nie ukrywając niczego, w wywiadzie powiedział o wzrusza-

²³ *Ibidem*, s. 11.

jącym pragnieniu: o uleczeniu rany spowodowanej tym, że nie mógł, nie wiedział i nie chciał filmować swojego ojca na rodzinnej farmie w Garet²⁴.

Na ten aspekt twórczości Depardona zwraca także uwagę Raymond Bellour, który podkreśla jej autobiograficzny wymiar, kształtowany m.in. poprzez fotograficzność ujęć filmowych. W przypadku *La vie moderne* autor otwarcie mówi o swojej potrzebie powrotu do wiejskiej przeszłości i uważał samego siebie za jeden z podmiotów / jednego z bohaterów tego filmu. Do refleksji skłania również jego dążenie do zastosowania stylu kinowego wraz z fotograficznym efektem osiąganym dzięki zatrzymaniom, naturalnemu oświetleniu czy wreszcie ciszy, która towarzyszy przedstawieniom. Codziennosc staje się tu sferą najważniejszą, wyjętą z niebytu, z marginesu zwyczajności, która nie jest dziś atrakcyjna. W ten sposób twórca przywraca ją pamięci, wpisuje w ciąg czasu. Autor podkreśla rolę czasu, wydobytego dzięki zastosowaniu medium kinowego z jego czasowością, sygnaturą upływu, z której skwapliwie korzysta. W powolności ujęć, przywiązaniu do portretowania postaci i starannym kadrowaniu odnajdujemy ślad fotografii, która ma w sobie pamięć, a nawet jest pamięcią (zgodnie z refleksją barthes'owską). Jak stwierdza jeden z krytyków:

Po klasycznym obejrzeniu filmu Depardona my, widzowie, zostaliśmy jak zwykle jedynie ze wspomnieniem obrazów, ze wszystkimi niespójnościami, jakie to ze sobą niesie, ale ze wspomnieniem obrazów, które same w sobie były jedynie obrazami pamięci, fotograficzną autobiografią ukazaną na taśmie filmowej. Podwójna niespójność. Dwa obrazy mentalne. To właśnie ta „słabość”, którą jedynie kino może nam ukazać, stanowi o sile fotografii²⁵.

Połączenie wrażliwości fotografika i filmowca przynosi w tym przypadku bardzo pożądany efekt. Działanie twórcy nie jest skalkulowane na spektakl; raczej idealnie wiąże się z tematem *La vie moderne*, którym jest zanikająca forma życia francuskiej prowincji, ukazywana w sposób zarówno niecukrowany, jak i niesiermiężny. Długi czas trwania ujęć i wjazd kamery na farmę długą, krętą drogą (która czasem wije się jak labirynt) natychmiast eksponują znaczenie natury, a forma przedstawienia jej nie pozostawia wątpliwości, że Depardon doskonale wie, jak istotną rolę pejzaż odgrywa w jego projekcie, przede wszystkim zaś w życiu mieszkańców. Towarzysząc bohaterom filmu, kamera nie izoluje ich z otoczenia – byłby to bowiem nienaturalny gest w sytuacji, kiedy ich tożsamość jest niemal zrosnięta z krajobrazem wsi. Posługując się prostymi środkami, np. ukażując szerokie plany, reżyser podkreśla, że jego „aktorzy” są elementami

²⁴ Th. Méranger, *Paysans et modeles*, „Cahiers du Cinéma” 2008, nr 638, s. 19.

²⁵ Ph. Dubois, *Photographie et Cinema. De la difference a l'indistinction*, Paris 2021, s. 46.

większej całości; są zgrani z pejzażem, który ich „wychował”. On wpływa na nich, a oni kształtują go zgodnie z potrzebami i ze zdrowym rozsądkiem.

Pejzaże kontemplacji w tym filmie nie odgrywają roli *stricte* estetycznej. Za pomocą opisanych tu środków fotograficznych i filmowych twórca pragnie zapewnić w świadomości widzów miejsce zapomnianym, niechcianym (może wstydliwym) lokalnym przestrzeniom. Krajobrazy stają się ekranami refleksji o przemijaniu, życiu, upływie czasu, codzienności, która – jak każda zwyczajność – jest niedostrzegalna i pozornie pozbawiona znaczenia, a którą Depardon chce przywrócić spojrzeniu. Na przekór prędkości i chaosowi współczesnego świata jego spojrzenie skierowane na wieś wydobywa to, co zwykle, pomijane, często zapomniane. Twórca działa tak, jak chciałby tego Michel de Certeau, który stwierdza, że „historyka codzienności interesuje to, co niewidoczne”²⁶. To właśnie niewidoczne decyduje o tożsamości, nie tylko zresztą lokalnej, bowiem „codziennosc jest tym, co tkwi w nas głęboko, wewnątrz”²⁷. W *La vie moderne* kontemplacja obrazów życia ludzi splecionych z pejzażem pozwala na „podążanie śladem konkretnej codzienności, ujawnienie jej splotów w przestrzeni pamięci”²⁸, jak deklarował autor *Wynaleźć codzienność* (2011).

Film Depardona i Nougaret każe nam zatrzymać się, podporządkować niespieszności rytmu wiejskiego życia rolników w krajobrazie, który ich definiuje i bez którego ich tożsamość nie jest możliwa. W pośpiechu naszego świata i życia reżyser pokazuje, że można zwolnić. Odosobnione nieco krajobrazy łąk, zarośniętych pastwisk, zwirowych dróg ogrodzonych prowizorycznym metalowym płotkiem, ukazane w spokojnych, przydługich travellingach i niemal nieruchomych ujęciach, oferują czas na refleksję.

Tytułem podsumowania: pejzaży kontemplacji ciąg dalszy

Powrót do klasycznego rozpoznania autorstwa Benjamina skutkuje u Thomasa Elsaessera odnowieniem czy też raczej reinterpretacją nie samej idei odbioru kontemplacyjnego, lecz podejścia do CCC. Filmy z określoną strukturą wypowiedzi i wzmocnioną estetyką autor proponuje określać jako „kino po muzeum”. „Kino kontemplacji” staje się miejscem ekspozycji analogicznie do przestrzeni muzeum. Propozycja ta jest bliska podejmowanym przez Daneya refleksjom na temat odpowiedniości pomiędzy ruchem w filmie a nieruchomym osadzeniem widza. Atrakcyjność kina kontemplacji, często osiągnięta dzięki zastosowaniu pejzaży skłaniających do zatrzymania uwagi

²⁶ M. de Certeau, *Wynaleźć codzienność. 2. Mieszkać, gotować*, przeł. K. Thiel-Jańczuk, Kraków 2011, s. XXIII.

²⁷ *Ibidem*.

²⁸ *Ibidem*.

i zadumy w stosunku do całości reprezentowanego, niewątpliwie polega na samym akcie kontemplacji, w którym uczestniczy widz.

Elsaesser dostrzega analogię pomiędzy kryzysem kina i kryzysem muzeum jako instytucji. W ich współpracy widzi szansę na kompromis podupadających przestrzeni – w muzeum wystawia się filmy, które niejednokrotnie stają się rodzajem wizualnych „holdów” dla artysty, lub tworzy się z nich instalacje i organizuje filmowe festiwale. „Dwa przykłady – pisze – mogą mi posłużyć jako punkt wyjścia, a mianowicie w jaki sposób «powolne» lub «kontemplacyjne» kino można postrzegać jako kino «po muzeum» lub «kino uwagi pośród rozproszenia», w tym sensie, że same różnice pomiędzy dyspozytywami kina i muzeum stają się produktywne”²⁹. Autor podkreśla wzajemność relacji kina i muzeum oraz związek uwagi i rozproszenia. W rezultacie podjętych rozważań wykazuje sojusz kina i muzeum, kina w muzeum, kina po muzeum (i po filmie!). Ponadto jego celem jest uwolnienie idei powolności z technicznych uwarunkowań po to, aby wskazać na istnienie uwagi w rozproszeniu (por. krótkie chwile ukierunkowanej uwagi). Wreszcie – co dla rozważań o pejzażu najbardziej istotne – dostrzega on, że nawet filmy z szybką akcją, zawierające krajobrazy kontemplacyjne, skupiają uwagę widza i potrafią działać jak obraz na ścianie muzeum.

O nurkowaniu w krajobraz wspomina z kolei Alain Mons, który w rozważaniach o kinowej kontemplacji podejmuje przede wszystkim temat cichego pejzażu. Autor w mniejszym stopniu podkreśla techniczny aspekt tego zjawiska, a zdecydowanie więcej znaczenia dostrzega w fenomenologicznej immersji ciała fizycznego i wyobrażonego w sfilmowany pejzaż: „Od kiedy spojrzenie zanurzy się w obraz, nie ma już odskoczni, pozostaje odrębność atrakcyjnego przedmiotu poza reprezentacją”³⁰.

Pejzaż refleksyjny – w istocie kontemplacyjny – jest charakterystyczny dla współczesnego kina, o czym przekonują liczne przykłady. Dzięki zastosowaniu odpowiednich technik potrafi on emanować spokojem, wywoływać zawieszenie uwagi, rodzaj zamyślenia, które może przybierać różne formy: nostalgii, pamięci, estetycznego uniesienia itp. Dominique Paini³¹ dostrzega u twórców filmowych, których łączy specyficzne podejście do kwestii pejzażowych (np. chmur, wody, nieba), rodzaj wspólnoty, pozwalającej nazywać ich „filmowcami myśli”. Bez wątplenia bowiem pejzaż filmowy, a szczególnie kontemplacyjny, jest pejzażem myśli, ponieważ przykuwa uwagę oraz wyzwała u bohatera i widza rodzaj hipnotycznego niemal zawieszenia uwagi w rozpedzonym świecie.

²⁹ Vide Th. Elsaesser, *op. cit.*, s. 219–245.

³⁰ A. Mons, *Paysages d'Images. Essais sur les formes diffuses du contemporain*, Paris 2002, s. 109.

³¹ Vide D. Paini, *L'Attrait des nuages*, Paris 2010.

BIBLIOGRAFIA

- Bazin A., *Film i rzeczywistość*, wyb., posł. i przekład B. Michałek, Warszawa 1963.
- Bellour R., *L'entre-image. Photo, cinéma, vidéo*, Paris 2020.
- Bellour R., *Pensée du cinéma. Les films qu'on accompagne. Le cinéma qu'on cherche a ressaisir*, Paris 2016.
- Benjamin W., *Anioł historii*, przeł. J. Sikorski, Poznań 1996.
- Certeau M. de, *Wynaleźć codzienność. 2. Mieszkać, gotować*, przeł. K. Thiel-Jańczuk, Kraków 2011.
- Daney S., *From Movies to Moving*, „La Recheres photographiques” 1989, nr 7.
- Dubois Ph., *Photographie et Cinéma. De la difference a l'indistinction*, Paris 2021.
- Elsaesser Th., *Attention, Distraction and the Distribution of the Senses: «Slow», «Reflexive» and «Contemplative» between Cinema and the Museum*, „Panoptikum” 2021, nr 26(33).
- Entretien avec Raymond Depardon et Claudine Nougaret*, „Cahiers du Cinéma” 2008, nr 638.
- Fronzon J.-M., *La ferme. Depardon Nougaret*, „Cahiers du Cinéma” 2008, nr 638.
- Kita B., *Przestrzeń kadru / poza kadrem. O fotograficznych ujęciach w „Idzie” i „Zimnej wojnie” Pawła Pawlikowskiego*, „Białostockie Studia Literackie” 2022, nr 21.
- Kita B., *Refleksje o fotografii w twórczości Chrisa Markera*, „Przegląd Kulturoznawczy” 2019, nr 1.
- Lubelski T., *Nowa fala 60 lat później*, Kraków 2017.
- Méranger Th., *Paysans et modeles*, „Cahiers du Cinéma” 2008, nr 638.
- Mons A., *Paysages d'Images. Essais sur les formes diffuses du contemporain*, Paris 2002.
- Morin E., *Kino i wyobrażenia*, przeł. K. Eberhardt, Warszawa 1975.
- Paini D., *L'Attrait des nuages*, Paris 2010.
- Rancière J., *Le spectateur émancipé*, Paris 2008.
- Zalewski A., *Dalekie głosy, utajone życie*, [w:] *Pamięć kina*, red. A. Gwóźdź, B. Kita, Katowice 2013.
- Zawojski P., *Twórca wyzwalający rzeczywistość przeciwko dyktatowi mise-en-scene? Five Abbasa Kiarostamiego*, „Kwartalnik Filmowy” 2023, nr 122.

Barbara Kita – dr hab., prof. UŚ, kulturoznawczyni, filmoznawczyni. Pracuje w Instytucie Nauk o Kulturze Uniwersytetu Śląskiego. Zajmuje się teorią filmu i nowych mediów (zwłaszcza francuskiej proweniencji). Interesują ją problematyka obrazu, przestrzeni oraz pejzażu. Autorka książek *Między przestrzeniami. O kulturze nowych mediów* (2003) oraz *Obraz zatrzymany. Praktyka i teoria późnego Godarda* (2013). Redaktorka tomu *Przestrzenie tożsamości we współczesnym kinie europejskim* (2006). Współredaktorka (z Andrzejem Gwoździem) książki *Kino pamięci* (2013), z Magdaleną Kempną-Pieniążek – książek *Filmowe pejzaże Europy* (2017) i *Filmowe pejzaże Ameryki* (2020), a z Ioną Copik – *Kultury obrazu-tabu-edukacja* (2018). Autorka publikacji na temat estetyki kina i fotografii oraz pejzażu kinowego, m.in. dla „Kwartalnika Filmowego”, „Przeglądu Kulturoznawczego”. Członkini Polskiego Towarzystwa Badań nad Filmem i Mediami. ORCID: 0000-0003-3616-9863. Adres e-mail: <barbara.kita@us.edu.pl>.

Barbara Kita – Ph.D., cultural studies, film scholar, Associated Professor at the Institute of Cultural Sciences at the University of Silesia. She deals with the theory of film and new media (especially of French provenance), and is interested in issues of image, space and landscape. Author of the book *Between Spaces. On New Media Culture* (2003) and *The Arrested Image. Practice and Theory of the Late Godard* (2013). Editor of *Spaces of Identity in Contemporary European Cinema* (2006) and co-editor (with Andrzej Gwóźdź) of the book *Cinema of Memory* (2013). Co-editor (with Magdalena Kempna-Pieniążek) of the books *Film Landscapes of Europe* (2017) and *Film Landscapes of the Americas* (2020), and (with Ilona Copik) *Cultures of image-tab-education* (2018). Author of publications on the aesthetics of cinema and photography and cinematic landscapes, e.g. for “Kwartalnik Filmowy”, “Przegląd Kulturoznawczy”. Member of the Polish Society for Film and Media Studies. ORCID: 0000-0003-3616-9863. E-mail address: <barbara.kita@us.edu.pl>.

Uczynić widocznym niewidoczne w krajobrazie (polikryzysu). O projektach artystycznych Richarda Mosse’a, Nicolasa Gouraulta i Jeremy’ego Kamala

ABSTRACT. Mikołaj Marcela, *Uczynić widocznym niewidoczne w krajobrazie (polikryzysu)*. O projektach artystycznych Richarda Mosse’a, Nicolasa Gouraulta i Jeremy’ego Kamala [See the unseen in the landscape (of polycrisis). Art projects by Richard Mosse, Nicolas Gourault and Jeremy Kamal]. „Przestrzenie Teorii” 43. Poznań 2025, Adam Mickiewicz University Press, pp. 335–350. ISSN 1644-6763. <https://doi.org/10.14746/pt.2025.43.18>.

Although the artistic projects of Richard Mosse (*Broken Spectre*), Nicolas Gourault (*Unknown Label*) and Jeremy Kamal (*Mojo: Da Floods*) differ in form and subject matter, they all focus on the variously understood landscape and the complex network of relations between humans, nature and new technologies that emerges in it. These projects make visible what usually remains invisible, especially in the context of the sources of what we have recently called the polycrisis. They are also proof that contemporary art, through the use of new technologies, is able to confront us in an innovative way with the grim realities of the Anthropocene and Mortonian hyperobjects such as global warming, artificial intelligence and Western colonialism.

KEYWORDS: contemporary art, landscape, polycrisis, Anthropocene, hyperobject

W ostatnich kilku latach na znaczeniu zyskuje termin „polikryzys”. Stworzył go i po raz pierwszy użył w 1993 roku francuski filozof Edgar Morin dla opisanego sytuacji, w której nie da się już wskazać najważniejszego wśród piętrzących się problemów społecznych, politycznych, gospodarczych czy klimatycznych¹. W tym kontekście nietrudno się domyślić, dlaczego pojęcie to przykuło tak dużą uwagę po 2021 roku, kiedy to historyk Adam Tooze spopularyzował je w swojej książce na temat konsekwencji pandemicznego *lockdownu* dla zupełnie nieprzygotowanej na to rozwiązanie globalnej gospodarki².

Jason W. Moore i Raj Patel w wydanej w 2018 roku *Historii świata w siedmiu tanich rzeczach*³ przekonują jednak, że obecny splot pozornie

¹ E. Morin (współp. A.E. Kern), *Terre-Patrie*, Paris 1993, s. 113–114.

² A. Tooze, *Shutdown: How Covid Shook the World’s Economy*, New York 2021.

³ R. Patel, J.W. Moore, *Historia świata w siedmiu tanich rzeczach*, przeł. J. Bednarek, A. Opara, Warszawa 2025.

pojedynczych kryzysów nie jest polikryzysem, lecz jednym fundamentalnym kryzysem kapitalizmu w jego dotychczasowej formie⁴. W tym ujęciu kapitalizm nie stanowi jedynie systemu gospodarczego – przede wszystkim jest sposobem organizacji relacji między ludźmi a resztą natury, stąd określa się go mianem kapitałocenu. Patel i Moore definiują kapitałocen w kontekście tytułowych siedmiu tanich rzeczy (natury, pieniądza, pracy, opieki, żywności, energii i życia), a jego logikę sprowadzają do pomnażania bogactwa dzięki korzystaniu z nich.

Choć w 2025 roku świat zachodni wydaje się mieć o wiele gorszą kondycję niż po kryzysie ekonomicznym w 2008 roku i być może słusznie – jak robią to Patel i Moore – dostrzega się symptomy końca kapitalizmu, to warto pamiętać o wciąż aktualnych spostrzeżeniach Marka Fishera. Brytyjski pisarz zwięździł swój *Realizm kapitalistyczny* ponurą obserwacją, zgodnie z którą pomimo zapowiedzi, że kryzys ekonomiczny w 2008 roku miał przyczynić się do końca kapitalizmu w neoliberalnej formule, nic takiego się nie stało. Dlaczego? Winne jest temu

powszechne odczucie, że kapitalizm jest nie tylko jedynym względnie funkcjonującym systemem polityczno-ekonomicznym, ale, co więcej, nie można obecnie nawet sobie wyobrazić jakiegokolwiek sensownej alternatywy względem niego⁵.

Pytanie więc, czy jeszcze bardziej fundamentalnym kryzysem, który przyczynił się do obecnego stanu świata, nie jest tak naprawdę kryzys wyobraźni i wizualności. Jak zauważa Fisher, nadal nie jesteśmy w stanie wyobrazić sobie nie tylko lepszego, lecz także żadnego innego systemu, w ramach którego moglibyśmy współcześnie funkcjonować. Dla naszej wyobraźni po prostu nie istnieje nic poza kapitalizmem. Dodatkową trudnością staje się utożsamienie kapitalizmu z neoliberalizmem, zasadzającym się przecież na dwóch kluczowych wartościach: godności ludzkiej i wolności osobistej, co w dużej mierze uniemożliwia jego krytykę⁶. Dlatego według Davida Harveya:

geniusz teorii neoliberalnej tkwi między innymi w tym, że piękne słowa o wolności, swobodzie, wolności wyboru i prawach jednostki skutecznie maskują ponure realia⁷.

⁴ J. Majmurek, *Tanie życie, czyli ostateczny kryzys kapitalizmu* [rozmowa], „Krytyka Polityczna”, <https://krytykapolityczna.pl/swiat/historia-swiata-w-siedmiu-tanich-rzeczach-rozmowa-majmurek/> (dostęp: 17.03.2025).

⁵ M. Fisher, *Realizm kapitalistyczny: Czy nie ma alternatywy?*, przeł. A. Karalus, Warszawa 2020, s. 10.

⁶ D. Harvey, *Neoliberalizm: Historia katastrofy*, przeł. J.P. Listwan, Warszawa 2008, s. 13.

⁷ *Ibidem*, s. 163.

A te realia – chce się dodać – to wynik wyzysku związanego z opisanymi przez Patela i Moore’a siedmioma tanimi rzeczami konstytuującymi trwanie kapitalizmu.

Ciężko jednoznacznie stwierdzić, czy to tylko kwestia maskowania, czy problem niedostatecznego uwidocznienia tychże realiów. Z jednej strony chociażby w kontekście kryzysu klimatycznego – ściśle powiązanego z kryzysem kapitalizmu – nie sposób nie przyznać racji Nicholasowi Mirzoeffowi, który znikome rezultaty dążeń do przyjrzenia się obecnemu stanowi naszej planety i przemyslenia sposobów funkcjonowania człowieka w epoce antropocenu wiąże z jego szczególną wizualnością. Dla Mirzoeffa narastający problem klimatyczny wynika m.in. z tego, że wizualizowanie antropocenu to odwoływanie się do estetyki⁸. Nowe formy estetyczne sprawiły, że to, co w kontekście antropocenu powinno rodzić w nas przerażenie, staje w pożądanym obrazie nowoczesności – a najlepszym tego przykładem jest *Impresja, wschód słońca* Claude’a Moneta⁹. Tego rodzaju wizualizowanie pozwalało ignorować wyniszczanie biosfery, podtrzymywać przyczyniający się do niego dotychczasowy obrót dóbr oraz podtrzymywać narrację, zgodnie z którą toczona od stuleci przez Zachód wojna z naturą nie tylko jest czymś pięknym, lecz także może się zakończyć sukcesem ludzkości¹⁰.

Z drugiej strony problem z uwidocznieniem ponurych realiów teorii neoliberalnej wynikać może z nadal nie do końca uświadomionego wkroczenia przez ludzkość w opisany przez Timothy’ego Mortona „wiek asymetrii”, w którym nie ludzie wywierają wpływ na planetę, lecz określone rzeczy – a raczej mortonowskie „hiperobiekty” – oddziałują na ludzi i całą biosferę. Tak rozumianymi hiperobiektami mogą być zarówno zwykłe przedmioty obdarzone długim życiem (np. torebka foliowa), jak i złoża ropy naftowej czy surowców. Ale do tej kategorii zaliczyć należy także z jednej strony kapitalizm, a z drugiej globalne ocieplenie. W przeciwieństwie do typowych przedmiotów hiperobiektów nie sposób zatrzymać w umyśle¹¹ ani dostrzec w całości¹² – ze względu na ich nieludzkość, nietutejszość, niepojmowalną dla człowieka skalę czasową czy przestrzenną, która się z nimi wiąże, oraz, co być może najważniejsze, z uwagi na to, że pozostają niewidoczne dla ludzkiego oka.

Co wobec tego? Dla Mirzoeffa remedium na dotychczasową wizualność antropocenu jest

⁸ N. Mirzoeff, *Visualizing the Anthropocene*, „Public Culture” 2014, nr 2(26), s. 213.

⁹ *Ibidem*, s. 221.

¹⁰ *Ibidem*, s. 217.

¹¹ T. Morton, *Hyperobjects. Philosophy and Ecology after the End of the World*, Minneapolis–London 2013, s. 58.

¹² *Ibidem*, s. 70.

kontrwizualność oparta na hasłach skierowanych do obywateli Zachodu, nakłaniających ich do rezygnacji z uprzywilejowanej pozycji oraz nawołujących do walki o demokrację w imieniu tych, którym odmawia się podmiotowości, a także do stworzenia środków służących podtrzymaniu obu tych żądań, gdy opadnie już fala entuzjazmu wywołana protestem¹³.

Angelos Koutsourakis proponuje jednak inną koncepcję. Jego „dialektyczne obrazowanie antropocenu” zakłada taki model obrazowania, który zarówno pod względem formy, jak i przekazu rozważa przyczyny określonych efektów, uwzględniając przy tym przede wszystkim społeczną organizację pracy jako jednego z kluczowych czynników ekokryzysu¹⁴. Równie istotne jest w tej perspektywie stawianie pytań o kolonizację, klasowość, społeczne przyczyny biedy czy społeczną nierówność i wykluczanie określonych grup. W ten sposób działania artystyczne mogą pomóc rozpoznać zagrożenia i ich źródła w perspektywie czy to katastrofy klimatycznej, czy to kryzysu całego antropocenu.

W tym właśnie duchu są utrzymane projekty artystyczne Richarda Mosse’a (*Broken Spectre*), Nicolasa Gouraulta (*Unknown Label*) i Jeremy’ego Kamala (*Mojo: Da Floods*). Choć różnią się one od siebie pod względem formy i podejmowanej tematyki, wszystkie koncentrują się na (rozmaicie rozumianym) krajobrazie oraz ujawniającej się w nim skomplikowanej sieci relacji między człowiekiem, naturą i nowymi technologiami. Dopiero w kontekście tej sieci powiązań możliwe staje się uwidocznienie niewidocznego: kolejnych wymiarów wyzysku i wykluczenia w ramach kapitałocenu. Wszystkie one mniej lub bardziej mierzą się także z różnymi typami hiperobiektów uobecniającego się w tychże krajobrazach.

Krajobraz destrukcji – z(a)łamany odbiór

W 2018 roku uznany irlandzki fotograf i artysta Richard Mosse rozpoczął pracę nad kolejnym projektem, zatytułowanym *Broken Spectre*. Zamierzał udokumentować drastyczną eksploatację dżungli amazońskiej, obejmującą nielegalne górnictwo, wypalanie lasów czy tragedię rdzennej ludności. Podobnie jak w poświęconych kryzysowi migracyjnemu *Incoming*, w którym śledził losy osób uchodźczych z Afryki i Bliskiego Wschodu, w *Broken Spectre* kluczową rolę odegrać miało wiele zaawansowanych technologii optycznych

¹³ M.A. Raczek-Karcz, *Sztuka wobec antropocenu – wybrane strategie artystyczne*, „Przełąd Kulturoznawczy” 2021, nr 1 (47), s. 100.

¹⁴ A. Koutsourakis, *Visualizing the Anthropocene Dialectically: Jessica Woodworth and Peter Brosens’ Eco-Crisis Trilogy*, „Film-Philosophy” 2017, nr 3, s. 300.

pozwalających na konfrontację z niedostępnymi lub niedostrzeganymi na co dzień obrazami. W ten sposób twórca zamierzał po raz kolejny rozpoznać niewidoczne w inny sposób zagrożenia i ich źródła w epoce kapitalocenu.

W *Incoming* Mosse subwersywnie wykorzystał kamery termowizyjne opracowane dla potrzeb militarnych, które są w stanie nawet z 30 kilometrów wykryć ciepło ludzkiego ciała. Posłużyły mu one do przyjrzenia się, jak postrzegamy ofiary kryzysu uchodźczego. Mosse z jednej strony buduje w projekcie empatyczną wyobraźnię, przyglądając się indywidualnym historiom ludzi w sytuacji wygnania, z drugiej zaś świadomie czyni to w powiązaniu z kryzysem klimatycznym. W ten sposób uczynił widocznym to, co pozostaje niewidoczne dla mass mediów. W *Broken Spectre*, którego celem była próba zmierzenia się z hiperobiektem globalnego ocieplenia oraz deforestacji i towarzyszącymi jej niekończącymi się pożarami amazońskiej dżungli, sięgnął po technologie pozwalające uczynić widzialną skrajnie wykraczającą skalą poza ludzką percepcję katastrofę poprzez rejestrację różnych jej poziomów (od skali mikro, przez ludzką, do makro). Mamy więc przerażająco piękne, odrealnione różowo-pomarańczowo-fioletowe ujęcia z powietrza, ukazujące masową skalę deforestacji, zarejestrowane za pomocą specjalnie zaprojektowanych dronów; mamy czarno-białe ujęcia ludzi zajmujących się w Amazonii wycinką drzew, wypalaniem dżungli pod plantacje soi, pracą w kopalniach złota, brodzących w skażonych metalami ciężkimi wodach Amazonki; mamy w końcu bardzo bliskie ujęcia skali mikro – obrazy mikroskopowe rejestrujące mikroorganizmy żyjące w glebie tych części dżungli amazońskiej, która jeszcze nie została zdewastowana.

Autor *Broken Spectre* sięgnął przy tym także po nowatorski sposób prezentacji projektu na czterech ekranach (z których każdy liczył ponad pięć metrów), umożliwiającym bądź to jednoczesne przedstawianie różnych skal i ujęć destrukcji Amazonii, bądź mierzenie odbiorców z monumentalnością panoramicznego i trudnego do objęcia ludzkim wzrokiem ujęcia rozciągniętego na jeden ekran o długości ponad 20 metrów (warto dodać, że niemniejszą rolę niż obraz w *Broken Spectre* odgrywa isticie apokaliptyczna ścieżka dźwiękowa – zarejestrowana z użyciem równie zaawansowanych technologii przez Bena Frosta). To ważne, ponieważ mogłoby się wydawać, że tytuł projektu przywoływać ma widmo ostatecznej zagłady Amazonii. Jak jednak tłumaczy sam autor, chodzi w nim o *broken spectatorship*, co można byłoby przetłumaczyć jako 'z(a)łamany odbiór'. Z jednej strony bowiem projekt ten ma ukazać załamanie się narracji i towarzyszącego jej odbioru, gdy próbujemy się konfrontować z przekraczającymi ramy naszego doświadczenia hiperobiektem w postaci globalnego ocieplenia. W tym filmie doświadczamy

czegoś tak rozległego, istotnego i pilnego, że staje się to właściwie niepojmowalne, niemniej dostrzegamy to w drobnych fragmentach, z których każdy odbiorca indywidualnie tworzy własną mozaikę¹⁵.

Z drugiej strony jest to także – poprzez sam sposób prezentacji na trzech ekranach pokazujących często symultanicznie trzy różne ujęcia z trzech różnych skal (mikro, ludzkiej i makro) – odbiór, który załamuje się, ponieważ jako widzowie nie jesteśmy fizycznie w stanie skupić uwagi na prezentowanych szczegółach.

74-minutowy film Mosse'a w dużej mierze bazuje na ujęciach i obrazach zarejestrowanych przez specjalnie zaprojektowane drony korzystające z kamer wielospektralnych. Kamery tego typu są wykorzystywane zarówno w satelitach (dostarczają danych naukowcom), jak i w dronach przeznaczonych dla rolnictwa (pozwalają na precyzyjny nadzór nad uprawami). Rejestrują obrazy nie tylko w zakresie światła widzialnego, lecz także mikrofal, podczerwieni i ultrafioletu, co pozwala dostrzec informacje niewidzialne dla ludzkiego oka.

Mosse stosuje w *Broken Spectre* podobny zabieg jak w *The Enclave* z 2013 roku, w którym korzystał z filmu fotograficznego Kodak Aerochrone. Został on zaprojektowany w czasie II wojny światowej dla potrzeb militarnych. Składa się nie z trzech warstw światłoczułych (czerwieni, zieleni i niebieskiego), lecz dwóch (jednej czulej na światło widzialne, a drugiej na podczerwień). Rejestrując światło podczerwone odbite od liści bogatych w chloroplasty w kolorach gorącego różu, szkarłatnej czerwieni i fioletu, film z łatwością ujawniał siatki maskujące i kamuflaż, czym czynił je widocznym na tle otoczenia. W *The Enclave* Mosse skorzystał z Aerochrone, by w swoich niezwykle różowo-szkarłatno-fioletowych ujęciach uczynić widocznym to, czego świat nie zauważał: wojnę domową w Kongu. W *Broken Spectre* przy użyciu nieco innej technologii – przede wszystkim kamer wielospektralnych¹⁶ – irlandzki artysta za pomocą dronów był w stanie zarejestrować równie niesamowite amazońskie krajobrazy, tym razem dokumentując skalę uszkodzeń poszycia dżungli i jej destrukcji.

Nieprzypadkowo w jednym z pierwszych ujęć filmu widzimy billboard reklamujący właśnie drony przeznaczone dla rolnictwa, szczególnie przy-

¹⁵ S. Grishin, 'Beautiful and terrifying': how artist Richard Mosse brings us the vast, significant and urgent story of the Amazon's destruction, „The Conversation” 2022, October 4, <https://theconversation.com/beautiful-and-terrifying-how-artist-richard-mosse-brings-us-the-vast-significant-and-urgent-story-of-the-amazons-destruction-189702> (dostęp: 18.03.2025).

¹⁶ Choć warto też wspomnieć o wykorzystaniu legendarnego czarno-białego filmu czulego na podczerwień Kodak HIE High-Speed Infrared, który jest też bardzo czuły na wysokie temperatury. Mosse użył go do zdjęć pożarów, które z racji jego właściwości pozostawiły na nim swój ślad.

datne przy nadzorowaniu rozległych monokulturowych farm soi i oleju palmowego wyniszczających amazońskie dżungle. Na billboardzie widnieje napis: „Dzięki naszym technologiom twoje zyski zakiełkują!”. Zupełnie jakby przeprowadzany na masową skalę proces wykorzystania zaawansowanych technologii do przetwarzania amazońskiej dżungli na monokulturowe farmy w celu maksymalizacji zysków był czymś naturalnym, wręcz organicznym.

W jakimś stopniu w odpowiedzi na ten slogan Mosse stworzył projekt wielogatunkowy, w którym nie ogranicza się jedynie do rejestracji dokonywanych w Amazonii zniszczeń. To dokument, który w wielu miejscach wpisuje się w długą tradycję antywesternu. Jedną z sekwencji zostaje przez Mosse’a ewidentnie wystylizowana na spaghetti western (twórca korzysta przy tym z muzyki Ennio Morricone) i jawi się jako samoświadomy pastisz opisanej przez Mirzoeffa i charakterystycznej dla estetyki antropocenu narracji o toczonych przez świat zachodni walce z naturą. Zresztą znacznie częściej można odnieść wrażenie, że jesteśmy widzami epickiego westernu – widzimy brazylijskich kowbojów na koniach ze stadami bydła na tle „nieujarzmionej ziemi”. Jednak celem autora *Broken Spectre* jest uwidocznienie tego, czego westerny nigdy nie pokazywały – „ponurych realiów” kapitałocenu.

Co interesujące, Mosse rozpoczął pracę nad tym projektem w tym samym roku, w którym ukazała się wspomniana już wcześniej książka Raja Patela i Jasona W. Moore’a *Historia świata w siedmiu tanich rzeczach*. Opowiedziana w niej historia kapitałocenu bazującego na tytułowych siedmiu tanich rzeczach rozpoczyna się na Maderze. „Jedną z pierwszych pochodni nowoczesności zapalono na małej wyspie u północnych wybrzeży Afryki, gdzie w latach sześćdziesiątych XV wieku ukształtował się nowy system produkcji i dystrybucji żywości”¹⁷ – piszą Patel i Moore.

Historia Madery to opowieść o deforestacji Ilha da Madeira – Wyspy Drewna, o której wenecki podróżnik i handlarz niewolników Alvise da Ca’da Mosto pisał w 1455 roku, że „nie ma tam ani stopy ziemi, która nie byłaby porośnięta ogromnymi drzewami”¹⁸. Trochę ponad sto lat później nie było już na niej wystarczająco dużo drzew, by podtrzymać działanie pieców wykorzystywanych do produkcji cukru z trzciny cukrowej. I nic dziwnego, bo „w szczytowym okresie rozwoju przemysł Madery wykorzystywał 500 hektarów (1236 akrów) lasu rocznie, by utrzymać ogień pod kotłami umożliwiającymi stały dopływ cukru na dwory Europy”¹⁹. *Broken Spectre* wydaje się przedłużeniem tej wielowiekowej historii kapitałocenu. Rejestruje kolejne wykorzystanie terenów „dziewiczych” i pogranicznych dla zachodniej gospodarki, które mogą zostać wyeksploatowane tanim kosztem. Tu historia

¹⁷ R. Patel, J.W. Moore, *op. cit.*, s. 35.

¹⁸ *Ibidem.*

¹⁹ *Ibidem.*, s. 39.

zatonczyła kolejne koło – z tą różnicą, że w Brazylii trzcinę cukrową zastępują soja i olej palmowy uprawiane na monokulturowych farmach. A może raczej *Broken Spectre* uwidoczniał, z jak niepojmowalnym hiperobiektem przychodzi nam się mierzyć, gdy próbujemy objąć percepcją to, co dzieje się w amazońskiej dżungli.

Przez 70 minut filmu widzowie są celowo bombardowani niepokojącą ścieżką dźwiękową stworzoną przez Bena Frosta, który użył do nagrań detektorów ultradźwiękowych, szczegółowo zarejestrował krajobraz akustyczny amazońskiej dżungli z – wydawać by się mogło, wpisanymi już w niego na stałe – odgłosami pił mechanicznych i buchającego ognia – i poddał go stosownej obróbce. W efekcie zderzenia ze ścianą dźwięku, który nierzadko przeszywa całe ciało, odbiorcy odczuwają niepewność i trwogę. W takich momentach strona akustyczna koresponduje z wizualną – np. gdy na ekranie widzimy dwójkę zamaskowanych mężczyzn, którzy oblewają drzewa benzyną, a następnie inicjują kolejny pożar lasu.

Wyjątkiem od tej reguły jest być może najważniejsza sekwencja, a zarazem kulminacja *Broken Spectre*, w której Mosse oddaje głos przedstawicielce plemienia Jamomanów. Ta przemawia do kamery przez blisko siedem minut. Wzywa świat do reakcji na to, co dzieje się w Amazonii:

Wy, biali ludzie, zobaczcie naszą rzeczywistość. Otwórzcie swoje umysły. Nie pozwólcie nam mówić tak dzielnie, nie robiąc niczego. Biali ludzie! Powiedzcie swoim ojcom i matkom. Wytlumaczcie im to²⁰.

To oddanie głosu przedstawicielce rdzennych mieszkańców Amazonii jest po raz kolejny uwidocznieniem tego, co niewidoczne – usłyszeniem i przetłumaczeniem (pozwolono im mówić we własnym języku) tych, którzy pozostają niemi (dla świata). Warto przy tym dodać, że w pozostałej części *Broken Spectre* nikt nie jest oceniany; film raczej konfrontuje nas ze wspomnianymi już ponurymi realiami różnych form wyzysku (przede wszystkim natury i ludzi), globalnego neoliberalizmu z jego zapleczem umożliwiającym dalsze trwanie kapitałocenu.

Oczywiście trzeba przy tym dodać, że projekt Mosse'a to niezwykle widowisko, w dodatku miejscami urzekająco piękne. Odrealnione, czerwono-fioletowo-pomarańczowe krajobrazy Amazonii, przypominające fantastyczne krainy z filmów animowanych dla dzieci, zarejestrowane przez drony przy użyciu kamer wielospektralnych, to gotowe fototapety na pulpit komputera czy smartfona. Do pewnego stopnia *Broken Spectre* nie umyka więc przed opisaną przez Mirzooffa wizualnością antropocenu. Jednocześnie jednak jest to projekt głęboko niepokojący i przerażający. Jego siła tkwi w zderzaniu

²⁰ S. Grishin, *op. cit.*

zachwycających, złudnych obrazów z potwornymi i szokującymi czarno-białymi świadectwami wyniszczania puszczy, które mogą przywołać na myśl ujęcia z *Aż poleje się krew* Paula Thomasa Andersona. Przedstawicielka Jamomanów w pewnym momencie zwraca się do nagrywających ją ludzi, by zaprzestali filmowania, jeśli nie zamierzają niczego zrobić. Mosse'owi niewątpliwie udało się uwidocznić destrukcję amazońskiej dżungli w sposób, w jaki nikt inny do tej pory tego nie zrobił. Jednak czy to wystarczy? Na ten moment warto zauważyć, że od 2023 roku znacząco ograniczono wycinkę lasów deszczowych i jej poziom jest najniższy od wielu lat, choć skala dewastacji nadal jest ogromna²¹.

„Sztuczna sztuczna inteligencja”

W 2019 roku Florian Alexander Schmidt opublikował w portalu Econstor artykuł pod znamienym tytułem *Crowdsourced production of AI Training Data: How human workers teach self-driving cars how to see*²². Opisał w nim proces etykietowania danych dla gigantów motoryzacyjnych (Mercedesa, BMW czy Audi) przez przemysł sztucznej inteligencji. Dodajmy, że zrobił to przed zamieszczeniem, które wybuchło w 2023 roku w związku z premierą nowej generacji ChatGPT od OpenAI i ujawnieniem procedury wycisku pracowników w krajach takich jak Filipiny, Kenia, Indie, Pakistan, Wenezuela i Kolumbia.

Schmidt już w 2019 roku zwracał uwagę na tę zupełnie wówczas (także i dziś) niedostrzeganą i ignorowaną niszę rynku, dzięki której możliwe jest szkolenie tzw. sztucznej inteligencji – zarówno dla czatów OpenAI, Microsoftu, Google i innych firm, jak i dla całego rynku motoryzacyjnego (od Tesli do niemieckich producentów). Przypominał w nim także, że „postęp” w zaawansowanych technologiach, takich jak sztuczna inteligencja, który w dyskursie medialnym wiąże się z wizją „końca pracy”, w rzeczywistości możliwy jest dzięki monotonnej, manualnej i pod wieloma względami niewolniczej pracy kiepsko opłacanych „freelancerów” z wymienionych wyżej państw – niewidzialnej, organizowanej za pośrednictwem specjalnych platform crowdworkingowych (zrzeszających ludzi pracujących nad tym samym projektem), takich jak Amazon Mechanical Turk²³. Platforma już

²¹ <https://smoglab.pl/wycinki-w-amazonii-najmniejsze-od-lat-jest-jedno-ale/> (dostęp: 18.03.2025).

²² F.A. Schmidt, *Crowdsourced production of AI Training Data: How human workers teach self-driving cars how to see*, Working Paper Forschungsförderung 155, Düsseldorf 2019.

²³ W polskiej literaturze zwracała na to uwagę w 2022 roku Nastazja Potocka-Sionek. *Vide eadem*, *Niewidzialni pracownicy, czyli kto stoi za sztuczną inteligencją*, „Studia z Zakresu Prawa Pracy i Polityki Społecznej” 2022, nr 29(2).

w 2005 roku reklamowała swoje usługi sloganem „Sztuczna sztuczna inteligencja”²⁴, który oznacza mikropracę niezbędną do wykonania w szkoleniu „sztucznej inteligencji” (bowiem „czynności związane z przygotowaniem danych, tj. z ich generowaniem, oczyszczeniem i anotowaniem, stanowią ponad 80% procesu rozwoju systemów uczenia maszynowego”²⁵).

To właśnie artykuł Schmidta stał się główną inspiracją dla Nicolasa Gouraulta – francuskiego artysty i reżysera – do pracy nad instalacją wideo zatytułowaną *Unknown Label*. Tytuł nawiązuje do procesu etykietowania danych, czyli oznaczania ich w taki sposób, aby systemy AI mogły „się uczyć” (by możliwe było uczenie maszynowe). W procesie tym surowe dane – obrazy, nagrania wideo czy teksty – zostają właściwie oznaczone i otrzymują adnotacje, co pozwala systemom sztucznej inteligencji rozpoznawać wzorce i formułować przewidywania. Instalacja *Unknown Label* zaczyna się od prostej animacji pokazującej segmentację danych dokonywaną przez jednego z mikropracowników z Kenii. Obrobiony przez niego obraz miejskiego krajobrazu jednego z miast w Kalifornii posłuży jako jeden z wielu milionów czy nawet miliardów podobnych obrazów do trenowania systemów AI w samochodach autonomicznych.

W przypadku instalacji Gouraulta widać, jak kolejne kryzysy budowały światowy polikryzys. W 2018 roku niemieccy producenci motoryzacyjni, zaskoczeni postępem w badaniach nad AI prowadzonych przez Google i Teslę, postanowili wykorzystać ówczesny kryzys ekonomiczny w Wenezueli i skorzystać z tamtejszej taniej siły roboczej. Za pośrednictwem portali crowdworkingowych przesłali wenezuelskim, a także kenijskim i filipińskim mikropracownikom (nazywanym niewidzialnymi pracownikami) duże ilości danych do etykietowania, tak by także niemiecka branża motoryzacyjna mogła pracować nad pojazdami autonomicznymi. Innymi słowy: niewidzialni, źle opłacani i zmuszani do życia na granicy biedy pracownicy muszą wykonać pracę, by dla systemów sztucznej inteligencji w pojazdach autonomicznych uwidoczniła się przestrzeń, po której się poruszają, i by mogły rozpoznać krajobraz wokół nich. Swoją pracą przyczyniają się natomiast do kolejnych kryzysów na rynkach pracy i masowych zwolnień, czego doświadczamy coraz częściej w związku z tzw. rewolucją AI.

Instalacja *Unknown Label* pokazuje codzienne życie i doświadczenia mikropracowników z Globalnego Południa, a więc opisywanych przez Patela i Moore’a pograniczy kapitalizmu. Śledzi asymetrię władzy i neokolonialny wyzysk, który wiąże się z monotonna pracą niezbędną w kontekście szkolenia systemów sztucznej inteligencji. Kluczowym wątkiem dla filmu

²⁴ *Ibidem*, s. 23.

²⁵ *Ibidem*, s. 107.

Gouraulta jest narracją bohaterów – pracowników z Kenii, Wenezueli i Filipin – którzy zwracają uwagę właśnie na mechanizmy wyzysku ich pracy ze strony zachodnich koncernów. Opowiadają także o rozmaitych taktykach, które podejmowali w przeszłości, by przeciwstawić się ekonomicznej opresji.

Jedną z nich było wykorzystanie usług VPN – wirtualnych sieci prywatnych, które umożliwiają ukrycie IP i tym samym swojej lokalizacji. Mikropracownicy, którzy z jednej strony pozostają anonimowi na platformach crowdworkingowych, a z drugiej nie mają wiedzy, dla kogo dokładnie pracują w ich ramach, odkryli w pewnym momencie, że stawka za ich pracę związana jest bezpośrednio z lokalizacją. I tak mikropracownik wykonujący swoją pracę w Stanach Zjednoczonych mógł liczyć na trzykrotnie wyższe wynagrodzenie niż osoba mierząca się z tym samym zadaniem w Wenezueli. Po tym odkryciu część osób zaczęła korzystać z VPN i zwiększyła swoje dochody (ludzie udawali, że nie pracują w Wenezueli ani Kenii, lecz w Stanach Zjednoczonych lub Wielkiej Brytanii). Niestety, grupa ta została zdradzona przez mikropracownika z Indii, który doniósł jednemu z „zarządzających” projektem. Z „oszukującymi” osobami nie przedłużono współpracy, a zleceńodawcy zaczęli przykładać większą wagę do śledzenia lokalizacji osób wykonujących dla nich zlecenia.

Unknown Label jest zarazem swego rodzaju cyfrowym kolażem pozwalającym widzom spojrzeć na świat z perspektywy zarówno niewidzialnych pracowników przemysłu AI, jak i maszyn, dla których etykietują oni dane. W kulminacyjnym momencie instalacji z jednej strony widzimy bowiem wirtualną mapę świata z odpowiednimi etykietami i adnotacjami „widzianą” przez autonomiczne pojazdy, a z drugiej słyszymy przemyslenia mikropracowników etykietujących często zupełnie dla nich obce i niezrozumiałe miejskie krajobrazy ze Stanów Zjednoczonych. Obserwując proces etykietowania obrazów pochodzących z centrum jednego z kalifornijskich miast, słyszymy słowa mikropracownika, który przyznaje, że często nie do końca rozumie, co jest na obrazie i jak powinien to oznaczyć. Podkreśla przy tym, że rzeczywistość ze zdjęć różni się znacznie od tego, co zna z życia codziennego w Kenii, a jednocześnie zastanawia się, jak samochody „szkolone” na amerykańskich miejskich krajobrazach sprawdziłyby się np. na ulicach jego kraju. W Kenii wciąż można spotkać stada bydła prowadzone po szosach i drogach, po których poruszają się samochody.

Jak zachowałyby się autonomiczny pojazd, który „nie widział” nigdy krów na ulicy? Co zrobiłby wobec braku odpowiedniej etykiety w zetknięciu z obrazem, który pojawia się w zasięgu jego „wzroku”? Czy uznałby krowę za przeszkodę i zatrzymał się przed nią, czy też wjechałby w nią, w ogóle jej nie dostrzegając? Proces, który obserwujemy w projekcie *Unknown Label*, zderza ze sobą dwa obce sobie światy: Globalnej Północy i Globalnego

Południa, wyobcowuje to, co dobrze nam znane, i czyni widzialnym to, co wciąż pozostaje dla nas niewidzialne. W pewnym sensie Gourault w swojej instalacji etykietuje naszą rzeczywistość. Uczy nas widzieć ponure realia wyzysku w kapitalocenie oraz dostrzegać z innej (pod wieloma względami wciąż nam nieznanej) perspektywy hiperobiekt, którym niewątpliwie jest to, co nazywamy sztuczną inteligencją.

Kształtowanie krajobrazu w rytmie trapu

W tym samym roku, w którym Florian Alexander Schmidt opublikował artykuł o wyzysku mikropracowników w przemyśle sztucznej inteligencji, rysując przy tym ponure perspektywy na przyszłość w związku z wzrostem branży AI w nadchodzących latach, Jeremy Kamal – wykładowca na Southern California Institute of Architecture (SCI-Arc) w Stanach Zjednoczonych – zaprezentował pierwszy projekt osadzony w stworzonym przez siebie uniwersum Mojo. *Mojo: Da Floods* to spekulatywna fikcja, która reinterpretuje i przeformułowuje historyczną narrację o „czarnych ciałach jako technologii wykorzystywanej do kształtowania krajobrazu dla kolonialnych zysków”²⁶.

Głównym wątkiem projektów Kamala w ramach uniwersum Mojo jest przemysł, czy i jak bardzo różniłyby się kształtowanie terenu i architektura krajobrazu, gdyby porzucić imperialne i kapitalistyczne podejście charakterystyczne dla kultury białych. Jak zauważa Kamal:

moim celem jako artysty – pracującym na pograniczu takich dziedzin, jak kultura afroamerykańska, czarność (*Blackness*), architektura i architektura krajobrazu – jest demystyfikacja fikcji, zgodnie z którą kultura afroamerykańska, życie i ruch doświadczane są w oderwaniu od ekologii. [...] Na ogół gdy mówimy o czerności, dyskusja orbituje wokół systemów politycznych i społecznych, nigdy natomiast wokół systemów naturalnych²⁷.

W dwuminutowej animacji określanej mianem afrofuturystycznego geomitu obserwujemy tytułowego Mojo – szamana będącego zarazem producentem muzycznym i inżynierem dźwięku – który za pomocą specjalnie zaprojektowanej w tym celu technologii przypominającej futurystyczny stół mikaserski kształtuje krajobraz. W *Da Floods* projektowanie krajobrazu sta-

²⁶ A. Towns, J. Kamal, *Black Media Philosophy and Visual Ecologies. A Conversation between Armond Towns and Jeremy Kamal*, [w:] *The Routledge Handbook of Ecomedia Studies*, red. A. López, A. Ivakhiv, S. Rust, M. Tola, A.Y. Chang, K. Chu, London 2023, s. 265.

²⁷ M. Wilkens, *Mojo: When Black Identity Shapes The Earth*, <https://www.hfa.ucsb.edu/news-entries/2023/1/30/black-ecology-event> (dostęp: 22.03.2025).

je się bowiem miksowaniem (utworu trapowego): wielkie zbiorniki wodne dudnią niczym membrany głośników w rytm trapowego numeru tworzonego przez tytułowego Mojo. Wprawiona w ruch przez basowe tony woda przelewa się przez zbiornik, nawadniając glebę, w której znajdują się rozsiane przez drony nasiona. To optymistyczna wizja porzucająca dotychczasowe relacje pomiędzy ludzkim ciałem, technologią i naturą, próbująca uwidocznić, że istnieje inna droga dla architektury krajobrazu.

W projekcie Kamala chodzi więc o przepracowanie historycznych relacji między kulturą krajobrazu, kulturą afroamerykańską i zachodnim kolonializmem. Co ważne, w przypadku Stanów Zjednoczonych relacja z krajobrazem była relacją rasową: dla białych mieszkańców Ameryki wiązał się on z wypoczynkiem i czasem wolnym, dla Afroamerykanów był związany przede wszystkim z pracą. W *Mojo* następuje odwrócenie relacji w tym zakresie:

Granice między ciałami i krajobrazem zacierają się, gdy technologiczne systemy pozwalają czarnej kreatywności, ekspresji i duchowości materializować się na ekologiczną skalę. Tundry, łąki i lasy przekształcają się w studia muzyczne, *cookouty* i *kickbacki*. Ręce, które kształtowały teren w ramach pracy, teraz kształtują go dla relaksu²⁸.

Warto zauważyć, że zgodnie ze słowami Kamala punktem wyjścia dla projektu *Mojo: Da Floods* było pytanie, które zadał sobie, gdy chodził do szkoły: „Jak wyglądałby krajobraz, gdyby zaprojektował go raper 2 Chainz?”. Afrofuturystyczna wizja Kamala to radykalnie antyeuropejska i antyzachodnia próba wyobrażenia sobie innych podejść do kształtowania otaczającej nas rzeczywistości. Nie ma tu świeżo skoszonych trawników i fontann z aniołkami wypluwającymi wodę, czyli typowych elementów miejskiego krajobrazu. Zamiast tego Kamal wychodzi od muzycznej kultury Afroamerykanów i cymatyki badającej kształt fal akustycznych uzyskiwanych poprzez wprawienie w rezonans płynów lub ciał stałych z rozsypanym na powierzchni piaskiem. W jego wizji fale akustyczne to wspomniana już muzyka trapowa – taka, która z powodzeniem mogłaby się znaleźć na albumie 2 Chainz.

W *Mojo: Da Floods* krajobraz nie jest więc kształtowany pracą fizyczną, lecz w ramach produkcji muzycznej – za pomocą dotyku na futurystycznej konsoli Mojo tworzy basowe bity, które następnie wprawiają w ruch wodę, by ta nawadniała glebę:

z kapitalistycznego punktu widzenia woda jest dobrem, które sprzedajesz. Z zielonego punktu widzenia woda jest czymś, co należy chronić i obdarzyć wszelkimi prawami, a do tego nie powinniśmy jej zanieczyszczać i podejmować z nią interakcji.

²⁸ A. Towns, J. Kamal, *op. cit.*, s. 265.

To się dzieje, kiedy pojawia się mentalność zwolenników zachowania piękna natury rzeczy: nie dotykamy już tego, w ogóle niczego nie dotykamy. Podczas gdy kapitaliści nie tylko mówią, że należy wszystkiego dotykać – trzeba to też sprzedawać. I wtedy ja próbuję znaleźć tę przestrzeń pomiędzy, w której mówię: ok, dotknijmy, ale nie sprzedawajmy, chrońmy i szanujmy, ale nie bójmy się wchodzić z nią w interakcję. Nie korzystajmy z wody, by ją sprzedawać, nie wykorzystujemy wody w celu jej ochrony, korzystajmy z niej, by tworzyć. W przypadku *Da Floods*: korzystajmy z niej, by tworzyć muzykę. I myślę, że to właśnie miałem na myśli, gdy zadałem sobie pytanie o krajobraz zaprojektowany przez 2 Chainz. Ale tak naprawdę nigdy nie odpowiedziałem na to pytanie, to dla mnie wciąż powtarzana mantra²⁹.

Uwidocznic niewidoczne

Jak widać, projekty Mosse’a, Gouraulta i Kamala różnią się od siebie niemal pod każdym względem – zaczynając od formy, a kończąc na tematyce. Łączy je jednak czynienie widocznym tego, co na co dzień umyka naszemu wzrokowi i pozostaje niewidzialne w krajobrazie dzisiejszego polikryzysu. Współczesna sztuka dzięki wykorzystaniu nowych technologii nie tylko jest w stanie konfrontować nas w nowatorski sposób z hiperobiektemi, takimi jak globalne ocieplenie, sztuczna inteligencja czy zachodni kolonializm, lecz także staje się efektywnym narzędziem krytyki oraz – przede wszystkim – analizy źródeł wspomnianego polikryzysu.

Co więcej, wbrew powtarzanym przez Marka Fishera, Slavoję Žižka i Fredrica Jamesona słowom o tym, że dziś łatwiej wyobrazić nam sobie koniec świata niż koniec kapitalizmu, współczesne projekty artystyczne – jak *Mojo: Da Floods* – są dowodem przełamywania impasu naszej wyobraźni, uwidocznieniem, że nadal możemy tworzyć rzeczywistości fundamentalnie odmienne od tej, w której obecnie funkcjonujemy.

BIBLIOGRAFIA

- Fisher M., *Realizm kapitalistyczny: Czy nie ma alternatywy?*, przeł. A. Karalus, Warszawa 2020.
- Gourault N., *Unknown Label*, Paris 2023.
- Grishin S., *‘Beautiful and terrifying’: how artist Richard Mosse brings us the vast, significant and urgent story of the Amazon’s destruction*, „The Conversation” 2022, October 4, <https://theconversation.com/beautiful-and-terrifying-how-artist-richard-mosse-brings-us-the-vast-significant-and-urgent-story-of-the-amazons-destruction-189702> (dostęp: 18.03.2025).

²⁹ *Ibidem*, s. 266.

- Harvey D., *Neoliberalizm: Historia katastrofy*, przeł. J.P. Listwan, Warszawa 2008.
- Kamal J., *Mojo: Da Floods*, Los Angeles 2019.
- Koutsourakis A., *Visualizing the Anthropocene Dialectically: Jessica Woodworth and Peter Brosens' Eco-Crisis Trilogy*, „Film-Philosophy” 2017, nr 3.
- Majmurek J., *Tanie życie, czyli ostateczny kryzys kapitalizmu* [rozmowa], „Krytyka Polityczna”, <https://krytykapolityczna.pl/swiat/historia-swiata-w-siedmiu-tanich-rzeczach-rozmowa-majmurek/> (dostęp: 17.03.2025).
- Mirzoeff N., *Visualizing the Anthropocene*, „Public Culture” 2014, nr 2(26).
- Morin E. (współp. A.E. Kern), *Terre-Patrie*, Paris 1993.
- Morton T., *Hyperobjects. Philosophy and Ecology after the End of the World*, Minneapolis–London 2013.
- Mosse R., *Broken Spectre*, New York 2022.
- Patel R., Moore J.W., *Historia świata w siedmiu tanich rzeczach*, przeł. J. Bednarek, A. Opara, Warszawa 2025.
- Potocka-Sionek N., *Niewidzialni pracownicy, czyli kto stoi za sztuczną inteligencją*, „Studia z Zakresu Prawa Pracy i Polityki Społecznej” 2022, nr 29(2).
- Raczek-Karcz M.A., *Sztuka wobec antropocenu – wybrane strategie artystyczne*, „Przełąd Kulturoznawczy” 2021, nr 1(47).
- Schmidt F.A., *Crowdsourced production of AI Training Data: How human workers teach self-driving cars how to see*, Working Paper Forschungsförderung 155, Düsseldorf 2019.
- Tooze A., *Shutdown: How Covid Shook the World's Economy*, New York 2021.
- Towns A., Kamal J., *Black Media Philosophy and Visual Ecologies. A Conversation between Armond Towns and Jeremy Kamal*, [w:] *The Routledge Handbook of Eco-media Studies*, red. A. López, A. Ivakhiv, S. Rust, M. Tola, A.Y. Chang, K. Chu, London 2023.
- Wilkens M., *Mojo: When Black Identity Shapes The Earth*, <https://www.hfa.ucsb.edu/news-entries/2023/1/30/black-ecology-event> (dostęp: 22.03.2025).

Mikołaj Marcela – doktor, adiunkt w Instytucie Literaturoznawstwa oraz Instytucie Nauk o Kulturze Uniwersytetu Śląskiego, wicedyrektor kierunków Sztuka pisania oraz Twórcze pisanie i marketing wydawniczy. Zajmuje się zagadnieniami związanymi z potwornością, utopią oraz alternatywną edukacją. Publikował m.in. w „Tekstach Drugich”, „Czasie Kultury”, „Er(r)go”, „Świecie i Słowie”. Autor kilkunastu książek, w tym monografii *Monstruarium nowoczesne, Teoretycznie o muzyce* (wraz z Grzegorzem Olszańskim), *Selekcje, Patoposłuszeństwo*. Ostatnio wydał *Nie musisz. Od kultu osiągnięć do wypalonych pokoleń* (2024). ORCID: 0000-0001-5592-2983. Adres e-mail: <mikolajmarcela@gmail.com>.

Mikołaj Marcela – PhD, assistant professor at the Institute of Literary Studies and the Institute of Cultural Studies at the University of Silesia, deputy director of the art of writing and creative writing and publishing marketing courses, he is interested in issues related to monstrosity, utopia and alternative education. He has published in, among others, “Teksty Drugie”, “Czas Kultury”, “Er(r)go”, “Świat i Słowo”. Author of sev-

eral books, including the monographs *Monstrarium nowoczesne*, *Teoretycznie o muzyce* (with Grzegorz Olszański), *Selekcje*, *Patoposłuszeństwo*. He recently published *Nie musisz. Od kultu osiągnąć do wypalonych pokoleń* (2024). ORCID: 0000-0001-5592-2983. E-mail address: <mikolajmarcela@gmail.com>.

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 świadomie 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. Drzenie 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 stopy poprzesuwanego gładów, 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 – „kanciąści 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 wypływa 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.

Mająca wcześniej konkretny kształt oraz cel droga stała się beużyteczna 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 zwałonych 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 bluszcz”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, furkoczający, grzmiący, mruczający, huczający, łomoczający, szumiący, świszczający, bulgoczający, gwizdzący, 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 przekonuje:

[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 niemieszające 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 wywraca 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 drugorzędą. 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. Doświadczanie 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 stają 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 zapętłonej 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 powiada:

[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 prelude 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, tragicomedia, 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 uwidocznily nierozzerwalny splot 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., *Geo-poetyka. 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, żywioty 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: <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: <paulina.feliksik@gmail.com>.

Grenadyjskie lustro wody, czyli krajobraz polisensoryczny w eksperymentalnym kinie José Val del Omara

ABSTRACT. Kamila Żyto, „Grenadyjskie lustro wody”, czyli krajobraz polisensoryczny w eksperymentalnym kinie José Val del Omara [The polysensory landscape in the José Val del Omar's experimental film *Water-Mirror of Granada*]. „Przestrzenie Teorii” 43. Poznań 2025, Adam Mickiewicz University Press, pp. 369–384. ISSN 1644-6763. <https://doi.org/10.14746/pt.2025.43.20>.

The article constitutes an examination of the manner in which José Val del Omar, a Spanish film director, cinema theorist, and inventor originating from Granada with a profound connection to the locale, constructs the city's landscape within his oeuvre. The primary focus lies on his experimental film of the series, *Triptico Elemental de España (Elementary Triptych of Spain)*, titled *Water-Mirror of Granada*. Omar derives inspiration and fascination from the cultural and natural landscapes of this Andalusian region, situated at the confluence of diverse cultures and religions, characterized by the historical turmoil it endured, strategically positioned along a trade route, and drawing its economic vitality therefrom. Nonetheless, his way of constructing landscape diverges from the conventional predispositions of the cinematic medium he employs. In his film, Granada transcends being a mere visual representation, an object of aesthetic and idealizing scrutiny, to become a landscape comprehended experientially, particularly in a mystical sense. Hence, it is not simply presented for the viewer's pleasure of distanced watching but showcased in a manner that facilitates polisensory experience. Omar's portrayal of Granada emerges as a city fundamentally experienced rather than contemplated from a distance.

KEYWORDS: José Val del Omar, experimental cinema, Spanish cinema, landscape, polisensory experience

Ernest Hemingway pisał ongiś: „Gdybyśmy musieli odwiedzić jedno miejsce w Hiszpanii, powinna to być Grenada”¹. Inny intelektualista, tym razem Hiszpan, Federico García Lorca, który właśnie w tym mieście zginął tragicznie z rąk frankistów, uważał: „Godziny [w Grenadzie – K.Ż.] są dłuższe i bardziej smakowite niż w jakimkolwiek innym mieście w Hiszpanii. Tamtejsze zmierzchy zaś to stale zmieniające się morze światła, które nigdy się nie kończy” i dodawał: „Prowadzimy długie rozmowy z przyjaciółmi na

¹ Ten cytat pojawia się w wielu przewodnikach poświęconych miastu oraz blogach opisujących jego uroki. Nigdzie nie podano jednak jego danych bibliograficznych. Funkcjonuje przede wszystkim jako koło zamachowej promocji regionu. Pisarz odwiedził Madryt i Pampelunę, ale to Grenada wywarła na nim szczególne wrażenie i ten fakt jest wykorzystywany do dziś.

środku ulic”². Jednym z owych przyjaciół najprawdopodobniej był urodzony w 1904 roku Grenadyjczyk, fotografik, wynalazca i filmowiec José Val del Omar. Obu artystów – jak i wielu innych twórców – fascynował ten szczególnie zakątek Europy. Omara i Lorcę, należących do tego samego pokolenia politycznych dysydentów (Generación del 27), łączyła także podobna zmysłowa wrażliwość, z jaką postrzegali to miejsce. Hiszpański filmowiec, poeta audiowizualności oraz wizjoner X Muzy, korzystając z własnych wynalazków oraz działając wbrew okulocentrycznej specyfice medium, jakim się posługuje, czyni Grenadę wyjątkową.

Grenadyjskie peregrynacje

Dla Omara Grenada przez całe życie stanowiła źródło artystycznych inspiracji. Choć opuścił ją jako stosunkowo młody człowiek³, powracała w jego filmach eksperymentalnych, dokumentach czy na fotografiach. W 1921 roku na taśmie 35 mm nakręcił krótkometrażową niemą etiudę zatytułowaną *En un rincón de Andalucía (W zakątku Andaluzji)*, którą następnie, niezadowolony z rezultatu, zniszczył. Powstała pod wpływem sztuki teatralnej José Maríi Granady *El niño de oro. Te portas como quien eres* (1922). Omar wyobraził sobie, że jego bohater – podobnie jak protagonista przywołanej komedii – jest niewidomy. Motyw ślepoty będzie ważny w kontekście analizowanego filmu, bowiem mimo iż reżyser jest twórcą pracującym z obrazem, nie uprzywilejowuje wzroku jako zmysłu poznania. Do zniszczenia wspomnianego obrazu doszło po pobycie w górach, w którego trakcie uznał, że forma jego filmów powinna być intensywniejsza, a samo pokazywanie krajobrazu nie jest satysfakcjonujące. Ponad dekadę później Omar zrealizował inny, także niemy dokument – *Vibración de Granada (Grenadyjskie wibracje, 1935)*. Zapowiadał on jego późniejszą dojrzałą twórczość, zwłaszcza *Grenadyjskie lustro wody*. W dziele tym pojawiają się wizualne motywy, które pozostaną obsesją artysty do końca życia i będą powracały w wielu jego filmach. Przede wszystkim jednak jest to zapowiedź charakterystycznej poetyki Omara – lirycznej, abstrakcyjnej, polisensorycznej. Ta z kolei będzie pokłosiem wykorzystywanych przezeń środków stylistycznych i technicznych rozwiązań, jakie sam wypracował, często wyprzedzając swoją epokę.

² „Las horas son allí más largas y sabrosas que en ninguna otra ciudad de España. Sostenemos con los amigos largas conversaciones en medio de sus calles”. Vide F.G. Lorca, *Granada. Paraíso cerrado para muchos*, [w:] *Impresiones y Paisajes*, 1918 (tłum. moje – K.Ż.), <https://afemefa.com/granada-paraíso-cerrado-para-muchos-por-federico-garcía-lorca/> (dostęp: 10.11.2024).

³ Wojna domowa zastała go w Walencji. Po jej zakończeniu osiedlił się w Madrycie.

Istotny jest już sam tytuł dokumentu, odsyłający do sposobu pokazywania Grenady – doświadczanej i postrzeganej przede wszystkim w rozedrganiu, pulsowaniu, ruchu. Miasto – takie, jakim Omar chciał je ukazać – przede wszystkim więc wibruje. Owo wibrowanie stanie się i słyszalne, i odczuwalne, gdy reżyser 20 lat później zrealizuje *Grenadyjskie lustro wody*.

Zanim jednak ten film powstanie, na początku lat 50. Omar będzie autorem instalacji artystycznej *Mensaje Diafónico de Granada (Diafoniczna wiadomość z Grenady)*, będącej realizacją gatunku „niewidzialne auto sacramental” – alegorycznego dramatu religijnego. W dorobku twórcy jest to wczesny eksperyment sensoryczny, bazujący na tym, że:

Wewnątrz kuli widz słyszy tylko głosy różnych postaci, odbiera różnokolorowe światła i doznania węchowe. Każdy głos jest emitowany przez inny kanał słuchowy, ponieważ instalacja będzie składać się z czternastu niezależnych kanałów dźwiękowych, emitujących różne odgłosy, które przywołają miejsca i doznania⁴.

Po raz kolejny wzrok jest tu zmysłem nieodgrywającym prymarnej roli. Epilogiem grenadyjskich fascynacji Omara są *Variaciones sobre una granada (Wariacje na temat granatu, 1979)*, czyli etiuda łącząca wiele technik, poświęcona owocowi stanowiącemu symbol Grenady⁵. Powstała ona w ostatnim okresie życia artysty, w jego laboratorium PLAT (*Picto-Lumínica-Audio-Tactil*), w którym eksperymentował z nowymi technikami audiowizualnymi, takimi jak wideo i laser.

W tym kontekście nie dziwi, że Grenada stała się bohaterką pierwszego filmu eksperymentalnego, należącego do *Tryptyku hiszpańskich żywiołów (Tríptico elemental de España, 1953–1995)*. Tryptyk ten to najważniejsze osiągnięcie reżyserskie w dorobku twórcy, emocjonalna i duchowa podróż Omara przez Hiszpanię. Składają się nań – oprócz *Grenadyjskiego lustra wody – Ogień w Kastylii (Dotykowa wizja pustkowi strachu) (Fuego en Castilla [Tactil Visión del páramo del espanto], 1958–1960)* oraz *Galicyska pieszczota (Z błot) (Acariño Galaico [De barro], 1961–1995)*. Dzięki nim można odbyć wędrówkę z południa na północ kraju – z Andaluzji, przez Kastylię, aż po Galicję. Hiszpański filmowiec łączy każdy z tych regionów z innego rodzaju doświadczeniem, wyrażanym za pomocą odpowiadającego mu i oddającego jego charakter jednego z czterech żywiołów. Co istotne, żywioły te stanowią elementy lokalnego krajobrazu i oddają jego charakter. Andaluzja płynie, Kastylija płonie, a Galicja tonie w błocie. Ponadto zostają

⁴ E. Romea Parente, „Mensaje diafónico de Granada” de José Val del Omar: auto sacramental sensorial, „Dialogía” 2017, nr 11, s. 155.

⁵ Vide <https://proyector.info/profile/jose-val-del-omar-variaciones-sobre-una-granada/> (dostęp: 21.03.2025).

one powiązane z etapami życia – narodzinami (woda), śmiercią (ziemia), dojrzwaniem i rozwojem (ogień), a także są doświadczane za pomocą różnych zmysłów.

Wbrew dyktatowi widzenia

Celem artykułu jest próba uchwycenia tego, jak Omar w jednym ze swoich pierwszych eseїв audiowizualnych pt. *Grenadyjskie lustro wody (Wielka siguiriya) (Aguaespejo granadino [La gran siguiriya], 1953–1955)* konstruuje krajobraz rodzinnego miasta. Grenada w otwierającym tryptyk dziele to przede wszystkim miasto na wiele sposobów rozedrgane oraz – jak twórczość Omara – niejednoznaczne, niepoddające się jakimkolwiek klasyfikacjom. Położone w nietypowym punkcie na mapie, swoją wyjątkowość zawdzięcza współistnieniu wielu kultur. Jest to miejsce naznaczone przede wszystkim wpływami arabskimi i katolickimi. Jego historię oraz specyfikę tworzyli Żydzi, Romowie, muzułmanie, Hiszpanie – zarówno biedacy, jak i bogacze. Ten zakątek Ziemi, usytuowany między morzem a górami, na styku islamskiego Orientu i katolickiej Europy, Omar pokazuje takim, jakim go odczuwa, a nie jakim go widzi. Reżyser konstruuje krajobraz tak, by odbiorca miał wrażenie doświadczania go za pomocą różnych zmysłów. Nie stanowi on – jak w przypadku większości filmów, obrazów malarskich czy sztuk audiowizualnych – obiektu „do patrzenia”, przestrzeni poddanej kontroli spojrzenia. Co ważne, posługując się obrazem, Omar unika uprzywilejowania wzroku i dyktatu poznania zapośredniczonego w tym zmysle.

W konsekwencji na poziomach zarówno wewnątrz-, jak i zewnątrzdiegetycznym można tu odnaleźć motywy i wątki sugerujące brak uprzywilejowania widzenia. Po pierwsze, towarzysząca obrazom narracja pozakadrowa podejmuje wątek ślepoty zawsze w odniesieniu do istot ludzkich lub w ich kontekście. Zza kadru padają następujące słowa: „Ślepe są istoty, które stąpają po ziemi” („Ciegas. Pero qué ciegas son las criaturas que se apoyan en el suelo”) oraz: „Jak ślepym jesteś, będąc sobą. Tak otwarty!” („Qué ciegas! Estando tú ¡Tan abierto!”), a wreszcie: „Jakże ślepe są stworzenia, jeśli ich rozumowanie nie znajduje się nawet w cieniu ich ciała” („Qué ciegas son las criaturas si sus razones no se alcanzan ni a la sombra de sus cuerpos”). Po drugie, takie właśnie, czyli pozbawione wzroku, są postacie pojawiające się w filmie. Wydają się niewidome, a więc i niewrażliwe na to, co je otacza. Ich oczy albo są zamknięte, albo zdają się niezdolne do zobaczenia czegokolwiek. Ich spojrzenia są błędne, niekiedy utkwione w jednym punkcie, gałki oczu są skierowane ku górze, one same zaś zdają się

nie dostrzegać niczego, co znajduje się wokół. Motyw ślepoty zostaje także zakodowany w elementach krajobrazu. Jaskinie usytuowane na wzgórzach przypominają martwe oczodoły, a ponadto w montażu zostają zestawione z pozbawionymi gałek oczami płaskorzeźb zdobiących Alhambrę. Wreszcie twarze postaci odbijają się, jak głosi tytuł filmu, w lustrze wody (tafli stawów, fontann, oczek wodnych). Ich obraz jest jednak zniekształcony, daleki od wiernego odwzorowania. Oblicza mieszkańców miasta zostają ukazane jako rozmazane lub zdeformowane. Tym samym Omar sugestywnie wskazuje na widzenie jako niewystarczający oraz niejedyny sposób poznawania rzeczywistości i podważa jego wszechmocność.

Wzrok, choć obecny, nie determinuje także sposobu konstruowania krajobrazu w filmie Omara. Ważniejsze jest to, jakim się go odczuwa i doświadcza, zaś „potrzeba dotknięcia, fizycznego «poczucia» obiektu jest ukryta w działaniu patrzenia”⁶. Co więcej, obraz filmowy, często przekształcany dzięki technicznym zabiegom, uruchamia i implikuje doświadczenie polisensoryczne. Oblicze Grenady jest w rezultacie inne niż to znane z pocztówek, dokumentów czy tradycyjnych okulocentrycznych przedstawień ikonograficznych. W konsekwencji nie mamy do czynienia z krajobrazem miejsca, ale raczej z jego „wizjonerską geografą”⁷.

W krainie zmysłów

Znaczenie i funkcja zmysłów w budowie świata przedstawionego w twórczości Omara znajduje odzwierciedlenie w teorii Magdaleny Rembowskiej-Płuciennik, która pisze o tzw. fokalizacji zmysłowej. Badaczka przywołuje tę kategorię narracyjną w kontekście literatury, ale jej konstatacje można zastosować także w odniesieniu do sztuk audiowizualnych⁸. W jej ujęciu fokalizacja zmysłowa to „figura podmiotowego doświadczenia sensualnego konstruującego świat przedstawiony oraz figura czytelniczego doświad-

⁶ *Insula Val del Omar: visiones en su tiempo, descubrimientos actuales*, red. G. Saenz de Buruaga, Madrid 1995, s. 172.

⁷ Gonzalo de Lucas i Iván Pintor Iranzo piszą: „Miejsce, do którego prowadzą nas filmy Val del Omara, jest również domem dla regionu, pozostaje ontologicznie realne i dostępne poprzez poetyckie podejście do rzeczy samych w sobie. Laboratorium PLAT (*Picto Lumínica Audio Táctil*), w którym Val del Omar tworzył swoje innowacyjne rozwiązania w zakresie techniki i montażu, stanowi również miejsce do podtrzymywania tej «wizjonerskiej geografii»”. *Vide* G. de Lucas, I. Pintor Iranzo, *Poetics of Editing in „Aguaspejo granadino”: Aesthetic, Tehnological, and Pedagogical Research into the Experience of the Spectator in the Work of Jos Val del Omar*, „L’Atalante” 2017, nr 24, s. 167.

⁸ Więcej na temat fokalizacji w kontekście filmu – *vide* R. Birkholc, *Podwójna perspektywa. O subiektywizacji zapośredniczonej w filmie*, Kraków 2019.

czenia lekturowego⁹. Opiera się ona na różnych bodźcach sensorycznych, przy czym niekoniernie uprzywilejowuje wzrok. Rembowska-Płuciennik wskazuje też na różne jej funkcje. Co istotne, focalizacja zmysłowa nie jest przypisana jednemu podmiotowi percypującemu, ale reprezentuje doznania różnych instancji nadawczych. Pozostając multimodalną formą opowiadania o świecie, pozwala przekroczyć czasoprzestrzenne ograniczenia, lecz wciąż stanowi regulator informacji narracyjnej oraz decyduje o rozpiętości dostarczanych informacji¹⁰. Informacja dotycząca smaku jabłek z dzieciństwa jednego z bohaterów relokuje odbiorcę w czasie i przestrzeni, ale jednocześnie zakreśla horyzont poinformowania.

W przypadku filmu Omara trudno jednoznacznie wskazać focalizatora. Może nim być narrator, którego głos ponadkadrowy stanowi integralną część filmu. Jednocześnie taką funkcję wydaje się pełnić pozatekstowa instancja nadawcza. Rozstrzygnięcie tego dylematu nie jest jednak kluczowe. Zasadnicze okazuje się to, że krajobraz doświadczany jest zmysłowo i oddziałuje polisensorycznie, przy czym kluczową rolę katalizatora i przekaźnika zmysłowych wrażeń odgrywa woda. Mamy tu też do czynienia z połączeniem kategorii ucieleśnienia i umiejscowienia¹¹. Ekspozowana woda wywołuje określone odczucia, ale i jest łączona z konkretnymi miejscami. Ponadto w filmie hiszpańskiego twórcy na wizję Grenady składają się obrazy dwóch miejsc położonych po przeciwnych stronach miasta. Pierwszym jest dawna siedziba emirów mauretańskich, czyli Alhambra. Ten okazały kompleks góruje nad miastem i jest doświadczany jako majestatyczna perła architektury umożliwiająca kontemplację przeszłości. Drugie stanowi Sacromonte (Święte Wzgórze) – dzielnica zamieszkiwana przez biedotę, głównie andaluzyjskich Romów, ale i wyznawców judaizmu czy muzułmanów, którzy zostali tam wygnani, gdy kontrolę nad Grenadą przejęli katolicycy królowie. W fontannach i sadzawkach pałacu odbijają się przede wszystkim twarze Cyganów, choć nie byli oni jego mieszkańcami. W ten sposób dokonuje się zespolenie różnych części miasta. Lustrzana tafla mediuje między przestrzeniami, zespala je, wydają się one bowiem leżeć tuż obok, co wpływa na postrzeganie i odczuwanie miejskiego krajobrazu.

Przed wszystkim jednak focalizacja zmysłowa decyduje o relacji focalizator – widz¹². Oddając punkt widzenia czy to postaci, czy narratora, uwi-docznia autorskie wpływy w tekście filmowym, bowiem w efekcie uprzywilejowywania jednych zmysłów nad inne autor sygnalizuje własne preferencje.

⁹ M. Rembowska-Płuciennik, *W cudzej skórze. Focalizacja zmysłowa a literackie reprezentacje doświadczeń sensualnych*, „Ruch Literacki” 2006, z. 6, s. 586.

¹⁰ *Ibidem*, s. 586–589.

¹¹ *Ibidem*, s. 591.

¹² *Ibidem*, s. 592.

Wreszcie zabieg focalizacji zmysłowej apeluje do doświadczeń cielesnych i wywołuje relacje emocjonalne. Doświadczenia zmysłowe przekładają się na konkretne reakcje fizjologiczne, takie jak dreszcze, co przywodzi na myśl grozę, strach lub ekscytację. Można więc mówić o integracji sensoryczno-emotywniej¹³. U Omara rezultatem takiej integracji jest nie tyle czysto poznawcze poszerzenie perspektywy, co doznanie mistyczne.

Doświadczenie krajobrazu zespolonego

W tym kontekście kluczowe są pytania: jaki krajobraz Grenady można odnaleźć u hiszpańskiego reżysera i czym charakteryzuje się nie jego postrzeganie, lecz wielozmysłowe doświadczenie? Arnold Berleant wyróżnił krajobrazy estetyczny i partycypacyjny. Krajobraz partycypacyjny zakłada uczestnictwo oraz zaangażowanie, bycie w nim, co z kolei implikuje jego doświadczenia estetyczne i kulturowe¹⁴. Beata Frydryczak i Mateusz Salwa piszą, że w pierwszym przypadku:

mamy do czynienia z doświadczeniem bezpośrednim, będącym efektem niezapśredniczonego obcowania z krajobrazem, w którym do głosu dochodzi doświadczenie polisensoryczne, pozwalające zmysłom współdziałać w odczuwaniu krajobrazu wówczas, gdy weń wkraczamy lub go obserwujemy. To doświadczenie znajduje swoją artystyczną reprezentację oferowaną przez malarstwo, fotografię, film i w historii sztuki i kultury ma długą, wciąż podtrzymywaną tradycję. Doświadczenie kulturowe wykracza poza doraźność doznań, szukając powiązań krajobrazu z człowiekiem i wniesionymi przez niego sensami i wartościami, czym faktycznie rozszerza pojęcie krajobrazu o zakres dotąd w estetyce nieuwzględniany¹⁵.

Grenada oraz jej pejzaż stają się dla Omara źródłem obu typów doświadczenia. Stąd obrazy przyrody oraz dziejowej spuścizny kulturowej współistnieją i są tak samo ważne. Symbolem dziejów oraz ludzkiej obecności jest wspomniana już górująca nad krętymi ulicami rozległego miasta i jego dzielnic Alhambra. Pierwotną dzikość miejsca oddają z kolei jego natura i przyroda, zaklęta w surowość zboczy Sacromonte, ich grot oraz kwiecistych łąk. Taki podział nie rysuje się w filmie wyraźnie. Ujęcia pokazują zarówno to, co związane z naturą, jak i to, co reprezentuje kulturę. W filmie naprzemiennie eksponowane są spienione wodospady i marmuro-

¹³ *Ibidem*.

¹⁴ *Vide* A. Berleant, *Art and Engagement*, Philadelphia 1999; *idem*, *Living in the Landscape. Towards an Esthetic of Environment*, Lawrence 1997.

¹⁵ B. Frydryczak, M. Salwa, *O doświadczeniu krajobrazu. Wprowadzenie*, [w:] *Krajobraz i doświadczenie*, red. *eidem*, Łódź 2019, s. 9.

we fontanny, ozdobne stawy porośnięte liliami czy tryskające strumieniami wody rzeźbione figurki. Budowle z kamienia stanowią świadectwa obecności i aktywności człowieka, lecz po ich ścianach czy ulicznym bruku płyną dzikie potoki. Ponadto ozdobne sadzawki stworzone przez człowieka zamieszkują żółwie i ryby. Nad miastem, niekiedy tylko ukazanym w panoramicznych planach szerokich, wiszą pierzaste chmury, po nieboskłonie toczy się księżyc, zaś po stromym zboczach kamienistą drogą wspina się mężczyzna, któremu towarzyszy objuczony osioł.

Zasadą zestawień montażowych (bliskich lub odległych) rządzą jednocześnie antyteza i analogia. Są one budowane w obrębie binarnej pary kultura–natura. Ich specyfika wynika z faktu, że najczęściej reżyser wykorzystuje *match cuts*. Eugeni Bonet pisał, że Val del Omar:

Postrzegał swoje obrazy jako ideogramy i pneumy. Płynące w wirach lub zgodnie z nową dla dramatu elektrycznego składnią interwałów. Pojęcie interwału, nawiasem mówiąc, znajduje wcześniejsze echo w pismach teoretycznych Dżigi Wiertowa, choć wydaje mi się mało prawdopodobne, by Val del Omar wprowadził je pod wpływem autora koncepcji kina-oka. Ostatecznie użył go w odniesieniu do tego, co nazwał dialektyką spotkania, zderzenia lub syntezy przeciwieństw: ciemności i przezroczystości, ciszy i hałasu, ostrości i nieostrości, życia i jego symulakrum, tego, co dośrodkowe i odśrodkowe, pozytywne i negatywne, podczerwieni i ultrafioletu, skurczu i rozkurczu, pełni i pustki, narodzin i śmierci, czułości i przemocy itd.¹⁶.

Wejścia do jaskiń to półkoliste wyżłobienia w skałach przypominające ślepe gałki oczne. Te zaś zdobią budowle płaskorzeźb i ornamentów. Ujęcie skalnych grot zostaje bezpośrednio zestawione z bliskimi planami, na których widać twarze dwóch płaskorzeźb. Nieruchome istoty ludzkie także przypominają rzeźby, wydają się zastygłe w bezruchu jak ich kamiennymi odpowiednikami. Jedność natury oraz kultury, ich współistnienie oddają panteistyczne nastawienie Omara. Wspomniane zespolenie, a także jego rola widoczne są dzięki powracającemu motywowi ludzkich twarzy, które stanowią „odbicie” w tytułowym grenadyjskim lustrze wody. Zdeformowane, rozmyte, dryfujące na powierzchni wody oblicza są / stają się jej częścią. Podobnie w wodnych lustrach fontann odbija się Alhambra. Ponadto narrator w trybie *voice over* czyni aluzję do niejednoznaczności Grenady, podkreśla jej status jako miejsca spotkania Wschodu i Zachodu. To z jego ust pada zdanie: „Grenada to eteryczna granica między nocą a porankiem. Miejsce, gdzie skała spotyka się z wodą. Ziemia w rozkwicie” („Granada es la eterna frontera de la noche a la mañana. El lugar del encuentro de la Piedra con

¹⁶ E. Bonet, *Escritos de vista y oído*, Barcelona 2016, s. 94.

el aqua. La tierra florecida”). Mistyka wynika z przenikania się różnych elementów, ich współistnienia oraz zespolenia.

Taka zasada konstruowania krajobrazu oparta jest na doświadczeniach wielozmysłowym i fenomenologicznym, ale i aistetycznym w ujęciu Beaty Frydryczak i Gernota Böhme¹⁷. To ostatnie jest bezpośrednio i „ma na celu ukazanie nierozzerwalnego związku między tym, co przyrodniczo-fizykalne, i tym, co ludzko-kulturowe, związek ten zawiązuje się na poziomie doświadczenia estetycznego mającego wymiar egzystencjalny, a zarazem historycznie i kulturowo określony”¹⁸.

W kierunku mistyki (*meca-mística*)¹⁹

Val del Omar idzie jednak dalej. Zamyśl pokazywania Grenady manifestuje także przesiąknięte duchowością podejście twórcy do rzeczywistości, patrzenie poza to, co bezpośrednio, w sposób pozbawiony założeń, a więc fenomenologiczny. Artysta uważał siebie za mistyka kina (*cinemista*)²⁰, czyniąc wyraźne analogie do alchemii (*alchemista*)²¹. Ta zaś ma podstawy w łączeniu różnych elementów. Kreacja oparta o stapianie żywiołów była dla Omara formą prowadzącą do doznania mistycznego – niełączonego z religijnością rozumianą tradycyjnie ani instytucjonalnie²². Bliższe były mu panteizm i sufizm; stąd właśnie istotna rola krajobrazu. Jak piszą Lucas i Iranzo:

¹⁷ I. Lorenc, *Estetyczne badania nad krajobrazem w świetle przeobrażeń współczesnej humanistyki. Ku fenomenologii krajobrazu*, [w:] *Krajobraz i doświadczenie*, ed. cit., s. 21.

¹⁸ *Ibidem*.

¹⁹ J. Val del Omar, *Meca-mística (Idea filozófica motriz de mi técnica de transmisión emotiva de nuestra cultura)*, [w:] *Val del Omar más allá de la órbita terrestre*, red. E. Duque, Buenos Aires 2015, s. 71–72.

²⁰ Tak została zatytułowana poświęcona mu monografia pióra Romána Guberná (*Val del Omar, cinemista*, Granada 2004).

²¹ E.A. Russo, *Aspectos del montaje en la poética de Val del Omar*, „Arkadin” 2020, nr 9, s. 2.

²² Jego zięć pisał: „Val del Omar nie był religijny w konwencjonalnym znaczeniu tego słowa. To znaczy nie był ani praktykujący, ani nie utrzymywał żadnych hierarchicznych więzi z Kościołem. Wykształcił stale rozwijający się synkretyzm religijny, pozostający w harmonii z jego nieustanną ciekawością kulturową: przy jego łóżku mogły współistnieć żywot i dzieła św. Jana od Krzyża w różnych wydaniach z *Księgą Drogi i Cnoty* Lao Tzu, również w różnych wydaniach. Do tego dochodziły dzieła Teilharda de Chardin, Khalila Gibrana i, oczywiście, ulubionych poetów, których czytał, i to czytał z *quasi-religijną* nabożnością: Garcíę Lorcę („Federico ziemi” jak oznajmia głos w *Grenadyjskim lustrze wody*), Juana Ramóna Jiménez, Miguela Hernández, Antonio Machado, Pedro Salinasa, Dámaso Alonso i – kiedy ponownie odkrył Galicję – Rosalię de Castro”. *Vide* G. Sáenz de Buruaga, M.J. Val del Omar, *Val del Omar sin fin*, Granada 1992, s. 41.

Val del Omar ma poczucie jedności wszystkich rzeczy: człowieka i natury, świadomości i materii, świata wewnętrznego i zewnętrznego, podmiotu i przedmiotu²³.

W *Grenadyjskim lustrze wody* nie tylko kilkakrotnie pojawia się apostrofa do bóstwa (*Dios!*), wyszeptana przez reżysera-narratora, lecz także zniekształcony głos z offu, należący do istoty osadzonej w świecie diegetycznym, oznajmia, że żyjemy w całkowitej tajemnicy („Pleno misterio, pleno misterio. Vivimos en pleno misterio”). Temu naznaczonemu mistyczną transowością wyznaniu towarzyszą obrazy pogrążonych we mgle ostępów leśnych i ukrzyżowanego człowieka. Narrator tłumaczy zaś, że tajemnicami są zarówno hojnie płynące mleko (w kadrze widać kobietę karmiącą dziecko piersią), jak i słońce, które sprawia, że trawy budzą się do życia.

Doświadczenie mistyczne to zatem równocześnie doświadczenie wielozmysłowe (estetyczne) oraz kulturowe. Dlatego „powinno się przekroczyć i porzucić tendencje do zrównania krajobrazu z jego obrazową reprezentacją (niezależnie od tego, czy chodzi o krajobraz postrzegany, czy odtwarzany) na rzecz krajobrazu przeżywanego, to znaczy takiego, w którym uczestniczymy jako jego mieszkańcy, twórcy i odbiorcy, doświadczamy go, odczytując jego wartości i znaczenia”²⁴. Z tego powodu w dziele Omara dominują bliskie ujęcia. Nie pokazuje on Grenady z dystansu, lecz za pomocą dużych zbliżeń i planów średnich. Jest więc dana nie do oglądu-kontemplacji podmiotowi zachowującemu dystans i pozostającemu „na zewnątrz”, ale do oglądu-doznania. W ten sposób to, co widzimy, skrywa tajemnicę. Często niejasny jest bowiem kontekst; reżyser rezygnuje z zasady ustanawiania (gdzie stoją ludzie, których widzimy? czemu się obracają? jak są wprawiani w ruch? gdzie znajdują się stawy i sadzawki? jaki fragment i której budowli oglądamy?). Kąty i ustawienia kamery nie budują ciągłości przestrzeni ani nie wyjaśniają jej topografii, ale można odnieść wrażenie bliskiego obcowania z miastem, bycia wewnątrz, tuż obok, a nawet dotykania go.

W projekcie Böhme – czytamy u Beaty Frydryczak – zarówno samo doświadczenie estetyczne przyrody, jak i namysł nad tym doświadczeniem estetycznym nie zachodzi w dystansie wobec swego przedmiotu. I w jednym, i w drugim ujęciu chodziłoby o budowanie koncepcji estetycznego doświadczenia przyrody poza retoryką estetycznego dystansu i kontemplacji wrokokocentrycznej, uprzywilejowującej kontemplujący podmiot uposażony w aprioryczne reguły postrzegania. U Böhme jest ono sybiozą cielesności i obiektywnych „charakterów” natury²⁵.

²³ G. de Lucas, I.P. Iranzo, *op. cit.*, s. 169.

²⁴ B. Frydryczak, M. Salwa, *Wprowadzenie...*, *ed. cit.*, s. 11.

²⁵ I. Lorenc, *op. cit.*, s. 21.

Zróznicowane środki stylistyczne (nie tylko montaż) oraz rozwiązania techniczne w *Grenadyjskim lustrze wody* sprawiają, że krajobraz zostaje zespolony, staje się źródłem nie tylko doświadczenia estetycznego, kulturowego, lecz także za ich sprawą mistycznego. Dla odbiorcy jest on odczuwalny, bo technika służy wzmożeniu polisensoryczności. Jednocześnie owa polisensoryczność, otwierająca przed odbiorcami filmu nowe wymiary krajobrazu, umożliwia doświadczenie przeżycia sensualno-duchowego. W proces ten zaangażowane jest ciało, skonfrontowane z transową, eksperymentalną formą filmu.

W rytmie flamenco – ruch i bezruch

Stapianie w pejzażu tego, co naturalne i kulturowe, staje się możliwe dzięki pomocy i za sprawą wykorzystania różnych technik aktywizujących zmysły. W tym kontekście szczególnie ważny jest ruch – nie tylko przykuwający wzrok, lecz także wpływający na wrażenie taktylności. *Grenadyjskie lustro wody* korzysta więc z sugestywności montażowych zestawień obrazu, ale i z rytmu narracyjnego. Ruch wydaje się kluczowym elementem filmu Omara. Od początku wyraźnie obserwujemy tu dialektykę statyczne–dynamiczne.

Film zaczyna się od bezruchu. Na tle jednolitego nieba zostają pokazane zastygłe, nieruchome kamienne wieże Alhambry; jej martwe mury górują nad miastem. Początkowo w filmie dominują statyczne ujęcia wody. Jej gładka tafla nie zostaje zmacona najmniejszym powiewem wiatru, co sugeruje, że Grenada stanowi pomnik przeszłości. Dopiero z czasem krajobraz ożywa, woda zaczyna pulsować, na jej powierzchni pojawiają się pierwsze zmarszczki. Widzimy pływające ryby, żółwia. Tafla pokrywa się koncentrycznie rozchodzącymi się falami, które są pokazywane także z wykorzystaniem ruchu wstecznego. Wreszcie eksponuje się wodotryski wyrzucające z siebie wodę, jakby ktoś tchnął życie w kamień.

Podobnie nieboskłon z majestatycznie zastygłymi chmurami wiszącymi nad pałacem przemienia się w przestrzeń pulsującą energią. Pustka przestrzeń zostaje wprowadzona w ruch za sprawą dynamicznej wędrówki światła i cienia nad miastem. Ten efekt osiągnięto za sprawą zdjęć poklatkowych, co buduje wrażenie, jakby godziny „biegły” po nieboskłonie, a więc – jak mówi narrator – „W powietrzu tętni radość nieba i ziemi”. Niebo zresztą dzięki światłu porusza się w rytmie gitary i dzwonów.

Chociaż w ujęciach nie ma ruchu wewnątrz kadrowego, Grenada wydaje się pełna życia. Początkowo pojawiające się postacie albo tkwią w bezruchu, albo powoli, niczym rzeźby, obracają wokół własnych osi. W swej niemocie jawią się jako równie ciężkie co kamienne posągi. Siedzący na ziemi przed

grotami mężczyzna zdaje się częścią nieożywionej natury. Ludzkie figury jakby ozywają dopiero za sprawą flamenco – ujęcie małego chłopca, poruszającego się w rytm klaskania starej kobiety, zapowiada kluczowy motyw „tańczących fontann”. W *Grenadyjskim lustrze wody* ruch ma naprzemiennie charakter medytacyjny i transowy, a symulowany w montażu za sprawą stop-klatek czy przez wykorzystanie gry światła powoduje, że krajobraz wydaje się wibrować i drżeć, nabiera więc charakteru taktylnego.

Kumulację filmu stanowi awizowana sekwencja „tańczących fontann” Alhambry, z których słyną ogrody tego pałacu. Wodotryski są pokazywane w wielu ujęciach, zrealizowanych z różnych punktów widzenia oraz w rozmaitych planach. Ważną rolę odgrywają zrytmizowane wznoszenie się i opadanie wody. Kierunek góra–dół jest kluczowy w filmie, a narrator wspomina o nim w monologu. Dotyczy on zresztą nie tylko wody, lecz także zmiany pór dnia. Woda podnosi się w fontannach – tak jak wstaje dzień; wraz ze wschodem słońca rozpoczyna się życie. Istotne są więc rytm natury i rytm dobowy. W omawianej sekwencji długość ujęć zostaje skrócona wraz z upływem czasu. Pojawiające się tu cięcia rytmizują obraz, czyniąc Grenadę miastem pulsującym. W ostatniej części dominują kadry pozbawione ruchu; stop-klatki następują po sobie w tempie *staccato*. Frenetyczne, wibrujące, sprawiające wrażenie niezwykle dynamicznych skoki wody zostają wyeksponowane, choć w ujęciach brak jest ruchu wewnątrzkadrowego. Co więcej, widzowi może się wydawać, że ma do czynienia nie tylko z drganiem wewnątrz kadru, lecz także z takimi sytuującymi się poza nim. Nawet jeśli obraz okazuje się nieruchomy, ruch jest polisensorycznie sugerowany – i to niezwykle sugestywnie. Jednocześnie krajobraz zostaje odrealniony, staje się inną rzeczywistością, wciąż uchwytną zmysłowo. W konsekwencji zostaje weń tchnięte nowe życie. Alhambra nie jest tylko martwym zabytkiem, a życie Sacromonte nie zastygło w promieniach palącego słońca.

Krajobraz dźwiękowy – transgresje akustyczne

W kreowaniu polisensorycznego krajobrazu w filmach Omara kluczową rolę odgrywa także dźwięk. Rozwiązania, które w tej materii proponował hiszpański filmowiec, zakładały reprodukcję i dyfuzję tego, co słyszalne, przez co dochodziło do rozszerzenia przestrzennej objętości świata przedstawionego, a krajobraz wydawał się wręcz namacalny.

Grenadyjskie lustro wody to dzieło zasadzające się w tym względzie na wynalezionym przez reżysera systemie dźwiękowym, tzw. diafonii²⁶. Już

²⁶ Dźwięk diafoniczny dał początek jego koncepcji kina totalnego, sam system zaś został przez niego opatentowany w 1944 roku. *Vide* A. Martínez Martínez, *Cine total de José Val*

idea tego rozwiązania sprawia, że przestrzeń odczuwamy jako pełniejszą, wielowymiarową. W koncepcji tej chodziło bowiem o zerwanie z dźwiękiem stereofonicznym. Omar wprowadza dwa źródła dźwięku. Jedno powiązane jest z ekranem i to dzięki niemu słyszymy to, co zostaje pokazane w obrazie. Drugie miało być usytuowane za fotelami widowni i funkcjonowało w kontraście do pierwszego. Jego zadaniem było, jak pisał twórca, dostarczanie doznań subiektywnych poprzez „dźwięk echa i odbić, które reagują na głosy wewnątrz i unoszą się poprzez krew, manifestując się w świadomości widza”²⁷.

W filmie w warstwie audialnej dominują więc szum, plusk, szmer wody, brzmienia odbijające się od jej tafli – ale słyszalne są też dźwięki nienależące do świata przedstawionego. Pojawiają się zniekształcone fragmenty zdań dobiegających jakby z głębi studni. Ponadto słyszymy odgłosy zbliżone do tych wydawanych przez owady czy ptaki.

Ważną rolę odgrywają również związane z krajobrazem kulturowym bicie dzwonów czy odgłosy eksplozji. Przede wszystkim jednak w filmie dominują różne odmiany flamenco, zwłaszcza *cante jondo* i *sigueriya*. Towarzyszą im dźwięki klaskania dłoni, kastanietów, gitary czy uderzających o ziemię obcasów. Miarowe wybijanie rytmu buduje odczucie pozostawania w mistycznym transie. *Cante jondo* – jeden z najstarszych stylów wokalnych flamenco – nie bez przyczyny nazywany głęboką pieśnią, oddaje ducha tego pejzażu, gdyż narodził się w tym miejscu. Lorca w 1931 roku pisał:

Cante jondo zbliża się do rytmu ptaków i naturalnej muzyki czarnej topoli i fal; jest proste w swej starości i stylu. Jest to również rzadki przykład prymitywnej pieśni, najstarszej w całej Europie, gdzie ruiny historii, liryczny fragment zjedzony przez piasek wydają się żywe jak pierwszego poranka w ich życiu. Znakomity [Manuel de – przyp. K.Ż.] Falla, który uważnie przestudiował tę kwestię, potwierdza, że cygańska *sigueriya* jest typem pieśni z grupy *cante jondo*, i oświadcza, że jest to jedyna pieśń na naszym kontynencie, która została zachowana w czystej postaci ze względu na jej kompozycję i styl oraz cechy prymitywnej pieśni ludów orientalnych, jakie ją charakteryzują²⁸.

Dźwięki te nakładają się, współlistnieją. Obrazowi wody nie zawsze towarzyszą naturalne dla niej odgłosy, co powoduje dodatkową afektację krajobrazu. Fontanny Alhambry tańczą właśnie w rytmie *cante jondo*. Jego kolebką było zaś Sacromonte. W rezultacie w warstwie dźwiękowej docho-

del Omar: el caso del sistema de sonido diafónico en Aguaespejo granadino, sonido inmersivo de choque emocional, „Seriaarte” 2023, nr 4, s. 148–149.

²⁷ J. Val del Omar, *Nota de presentación de 'Aguaespejo granadino'. Festival de cine de Berlin*, [w:] *Val del Omar más allá...*, ed. cit., s. 168.

²⁸ F.G. Lorca, *Cante jondo*, [w:] *Casa de la Guitarra española*, <https://archive.ph/20011224172622/http://www.laguitarra.net/ICanteJondo.htm> (dostęp: 8.11.2024).

dzi do zespolenia grenadyjskiego pejzażu na poziomie dźwiękowym w jedno uniwersum. Cyganie, ich kultura, życie, folklor stają się częścią pałacowego świata, wkraczają doń. Ten zaś poprzez odgłosy fontann i odbicia twarzy Romów w ich taflach wydaje się znajdować w bezpośrednim sąsiedztwie Świętego Wzgórza. W rezultacie grenadyjski krajobraz jest konstytuowany nie tylko przez spojrzenie, lecz także – w równej mierze – przez dźwięk i ruch.

Zestawienia audialne obecne w *Grenadyjskim lustrze wody* – często kontrapunktowe, niejasne, nieoczywiste, zaskakujące – prowadzą do zbudowania wrażenia zanurzenia w przestrzeni. Jednak immersyjność w tym wypadku – jak pisze Martínez – nie pełni funkcji, jaką zwykło się jej przypisywać, lecz służy obudzeniu świadomości widzów i motywowaniu ich aktywności partycypacyjnej²⁹. Wsłuchując się w krajobraz Grenady, który nie jest oczywisty, widz rejestruje dźwięki przyrody i kultury, zaskakująco zresztą odległe, a jednocześnie sobie bliskie. Zarówno miarowy plusk wody, jak i śpiewy wydają się mieć wspólny walor rytmiczny. W rezultacie sprawiają, że miasto nie przestaje wibrować i jest doświadczane polisensorycznie. W ten sposób przywołana zostaje historia zarówno Romów, jak i Orientu, współbrzmiających oraz współistniejących.

Podsumowanie

Grenada, a zwłaszcza Grenada Omara, to – jak napisał cytowany także w filmie Lorca – wodne lustro życia (*Aquaespejo de la vida*). Hiszpański wizjoner pokazuje krajobrazy zarówno kulturowe, jak i przyrodnicze miasta powstałego na przecięciu kultur oraz religii, naznaczonego traumą historycznej zawieruchy oraz przenikniętego mistycyzmem. Czyni to jednak wbrew predylekcjom medium, którym się posługuje. Kraj(obraz) Grenady to w jego filmie nie tylko i nie przede wszystkim obraz, będący obiektem estetycznego oraz estetyzującego spojrzenia. To pejzaż doświadczany/partycypacyjny/doznawany – i to na wiele sposobów. Jest więc zarówno dany oglądowi, jak i pokazywany tak, by wywołać sensualny trans. Z dużą dozą prawdopodobieństwa można przypuszczać, że Val del Omar widział grenadyjskie krajobrazy jako stanowiące formę mediacji z transcendentnym doświadczeniem. Sam go zresztą doświadczył, gdy jako młody człowiek udał się w pobliże Góry Bełtyckie, by doznać duchowej przemiany. W efekcie skryształizowały się jego teoretyczno-filozoficzne poglądy na kino i sztukę.

²⁹ A. Martínez Martínez, *op. cit.*, s. 137.

W *Grenadyjskim lustrze wody* obrazy sadzawek, fontann, inkrustowanych zdobień, ostów w rozkwicie, kamiennych ścieżek, usypanych z kamyków pięcioramiennych gwiazd Dawida stanowią mozaikę wizualnych motywów wydających się tętnić życiem i wibrować. Dzieje się tak dzięki wymyślonym przez Val del Omara nowatorskim wówczas rozwiązaniom technicznym oraz możliwym do uzyskania dzięki nim filmowym środkom stylistycznym. Grenada w obiektywie reżysera to krajobraz przefiltrowany przez zmysły, skonstruowany tak, by nie tylko mógł być oglądany, lecz także był w procesie oglądania doświadczany polisensorycznie. W tym kontekście rodzaj doświadczenia, które ostatecznie powstaje, ma wiele wspólnego z mistycznym rytuałem; on zaś przydaje krajobrazowi wartości typowych dla obcowania z absolutem, takich jak wieczność lub sakramentalność. Nie dziwi więc kończący film napis „Sin fin” (‘Bez końca’). Bez względu na to, ile razy ten dwudziestominutowy esej audiowizualny jest oglądany (a można tę czynność powtarzać bez końca), zawsze pobudza do odkrywania na nowo pewnego zakątka świata. Nawet jeśli nie wie się, gdzie ów zakątek jest, to przed oczami widza i w jego ciele rodzi się wrażenie obcowania z wykraczającym poza dany do oglądu kraj(obraz) wycinkiem namacalnej rzeczywistości.

BIBLIOGRAFIA

- Berleant A., *Art and Engagement*, Philadelphia 1999.
- Berleant A., *Living in the Landscape. Towards an Esthetic of Environment*, Lawrence 1997.
- Birkholz R., *Podwójna perspektywa. O subiektywizacji zapośredniczonej w filmie*, Kraków 2019.
- Bonet E., *Escritos de vista y oído*, Barcelona 2016.
- Buruaga G.S. de, Val del Omar M.J., *Val del Omar sin fin*, Granada 1992.
- Frydryczak B., Salwa M., *O doświadczeniu krajobrazu. Wprowadzenie*, [w:] *Krajobraz i doświadczenie*, red. eidem, Łódź 2019.
- Gubern R., *Val del Omar, cinemista*, Publicaciones de Diputación Provincial de Granada, 2004,
- <https://proyector.info/profile/jose-val-del-omar-variaciones-sobre-una-granada/> (dostęp: 10.01.2025).
- Insula Val del Omar: visiones en su tiempo, descubrimientos actuales*, red. G.S. de Buruaga, Madrid 1995.
- Lorca F.G., *Cante jondo*, [w:] *Casa de la Guitarra española*, <https://archive.ph/20011224172622/http://www.laguitarra.net/ICanteJondo.htm> (dostęp: 18.12.2025).
- Lorca F.G., *Granada. Paraiso cerrado para muchos*, [w:] *Impresiones y Paisajes*, 1918, <https://afemefa.com/granada-paraiso-cerrado-para-muchos-por-federico-garcia-lorca/> (dostęp: 18.12.2025).

- Lorenc I., *Estetyczne badania nad krajobrazem w świetle przeobrażeń współczesnej humanistyki. Ku fenomenologii krajobrazu*, [w:] *Krajobraz i doświadczenie*, red. B. Frydryczak, M. Salwa, Łódź 2019.
- Lucas G. de, Pintor I.I., *Poetics of Editing in „Aguaespejo granadino”: Aesthetic, Tehnological, and Pedagogical Research into the Experience of the Spectator in the Work of José Val del Omar*, „L’Atalante” 2017, nr 24.
- Martínez Martínez A., *Cine total de José Val del Omar: el caso del sistema de sonido diafónico en Aguaespejo granadino, sonido inmersivo de choque emocional*, „Seria-arte” 2023, nr 4.
- Parente R.E., „*Mensaje diafónico de Granada*” de José Val del Omar: *auto sacramental sensorial*, „Dialogía” 2017, nr 11.
- Rembowska-Pluciennik M., *W cudzej skórze. Fokalizacja zmysłowa a literackie reprezentacje doświadczeń sensualnych*, „Ruch Literacki” 2006, z. 6.
- Russo E.A., *Aspectos del montaje en la poética de Val del Omar*, „Arkadin” 2020, nr 9.
- Val del Omar J., *Meca-mística (Idea filosófica motriz de mi técnica de transmisión emotiva de nuestra cultura)*, [w:] *Val del Omar más allá de la órbita terrestre*, red. E. Duque, Buenos Aires 2015.
- Val del Omar J., *Nota de presentación de ‘Aguaespejo granadino’. Festival de cine de Berlin*, [w:] *Val del Omar más allá de la órbita terrestre*, red. E. Duque, Buenos Aires 2015.

Kamila Żyto – doktor hab., prof. UŁ, filmoznawczyni, kierowniczka Katedry Filmu i Mediów Audiowizualnych. Współpracuje z Gabinetem Edukacji Filmowej w Łodzi, Polskim Instytutem Sztuki Filmowej (przy projektach „Filmoteka Szkolna”, „Akademii Filmu Polskiego”). Wykładowczyni Akademii Muzycznej w Łodzi. Opublikowała książki *Strategie labiryntowe w filmie fikcji* (2010) oraz *Film noir i kino braci Coen* (2017). Współredagowała tomy *Filmowe ogrody Wojciecha Jerzego Hasa, Billy Wilder. Mistrz kina z Suchej Beskidzkiej* oraz *Od Cervantesa do Perez-Reverte’a. Adaptacje literatury hiszpańskiej i iberoamerykańskiej*. ORCID: 0000-0003-2822-8341. Adres e-mail: <kamila.zyto@uni.lodz.pl>.

Kamila Żyto – Ph.D., professor at the University of Łódź, film expert, head of the Department of Film and Audiovisual Media, cooperates with the Cabinet of Film Education in Łódź, the Polish Film Institute (on the projects ‘School Film Libery’, ‘Polish Film Academy’); she is a lecturer at the Academy of Music in Łódź. She has published the following books *Labyrinth Strategies in Film Fiction* (Łódź, 2010), *Film Noir and the Cinema of the Coen Brothers* (Łódź, 2017). She has co-edited the following volumes *Film Gardens of Wojciech Jerzy Has, Billy Wilder. Master of Cinema from Sucha Beskidzka* and *From Cervantes to Perez-Reverte. Adaptations of Spanish and Ibero-American Literature*. ORCID: 0000-0003-2822-8341. E-mail address: <kamila.zyto@uni.lodz.pl>.

Antroposceniczność. Krajobraz jako nowa opowieść klimatyczna

ABSTRACT. Marta Stańczyk, *Antroposceniczność. Krajobraz jako nowa opowieść klimatyczna* [Anthroposcenicity. Landscape as a New Climate Narrative]. „Przestrzenie Teorii” 43. Poznań 2025, Adam Mickiewicz University Press, pp. 385–396. ISSN 1644-6763. <https://doi.org/10.14746/pt.2025.43.21>.

The article *Anthroposcenicity. Landscape as a New Climate Narrative* examines the challenges of representing climate disasters and the Anthropocene in visual culture. Using the case of the 2024 floods in Poland as a starting point, it highlights the limitations of traditional media in capturing the scale and processual nature of environmental crises. The author explores how cinema moves away from the narratives of Hollywood disaster films – which often reinforce anthropocentric perspectives – and presents alternative approaches that allow for the dehierarchization of the human viewpoint. Drawing on the concepts of Andrzej Marzec, Timothy Morton, and David Matless, the article introduces the term *anthroposcenicity* as a framework for rethinking film aesthetics in the Anthropocene. By analyzing films that expand spatial and temporal scales, the text emphasizes the potential of cinema to shift narratives from an anthropocentric perspective to ecological and posthumanist storytelling.

KEYWORDS: Anthroposcenicity, Anthropocene, cinema, landscape, posthumanism, climate disaster

We wrześniu 2024 roku okolice górnej Odry zostały dotknięte rozległymi powodziąmi. To tragiczne dla wielu powiatów zdarzenie z jednej strony uruchomiło trudną pamięć o powodzi z 1997 roku, a z drugiej zrodziło wiele pytań: o przyczyny powodzi wywołanej globalną cyklogenezą, na którą wpływ ma również wzrost średnich temperatur; o zaniedbania polityków, którzy nie zatroszczyli się o odpowiednie zabezpieczenie terenów zalewowych i ignorują wskazania Europejskiego Zielonego Ładu; o status zwierząt – domowych i gospodarskich; w końcu o to, w jaki sposób uchwycić tę tragedię, przedstawić ją i opowiedzieć.

Narracje powodziowe to nierzadko kalejdoskop powtarzalnych obrazów, co pokazał choćby serial *Wielka woda* (2022, Netflix): zdjęcia ocalańców płynących w pontonach po zalanych wodą ulicach, psów siedzących na dachach domów, poziomu wody, która zatrzymuje się najpierw na linii kolan, potem – dachów samochodów, a w końcu ponad linią drzwi. Są to jednak zdjęcia zdarzeń dokonanych, ewentualnie ich etapów, a mediom nie jest łatwo uchwycić procesualność i skalę katastrof naturalnych. W porównaniu z powodzią z 1997 roku wraz z rozwojem technologicznym do obiegu wizu-

alnego trafiło więcej ujęć lotniczych czy satelitarnych. Co prawda oddawały one skalę zjawiska, ale z uwagi na nieantropocentryczność planów totalnych i *data-images* nie wywoływały zaangażowania emocjonalnego i często nie miały w sobie tradycyjnie pojmowanego potencjału narracyjnego. Ten problem reprezentacyjny wynika w dużej mierze z ograniczeń naszej wyobraźni. Przykłada ona do wszystkich historii ludzką matrycę, a musi się zmierzyć ze zjawiskami, które „są wszędzie i nigdzie, znajdują się w zbyt wielu miejscach równocześnie”¹.

W związku z tym trudno jest pokazać katastrofę klimatyczną. Tutaj również mamy wiele klisz: hałdy pokopalniane, fabryczne kominy, pożary lasów czy wygłodzone niedźwiedzie polarne siedzące na skrawku kry lodowej. Gdy skupiamy się na tych skutkach, nie potrafimy myśleć o ich przyczynach, zobiektywizować ich ani zmaterializować. Jak zatem je przedstawić? Jak pokazać zależność i procesualność, zwłaszcza jeśli część z przyczyn jest efemeryczna, niewidzialna i nielokalna, wpisuje się w to, co Timothy Morton określa jako hiperobiekty (globalne ocieplenie, promieniowanie, kapitalizm czy wszechobecność mikroplastiku²)? I w jaki sposób nadać obrazom funkcję dydaktyczną – wyprowadzić je z antropocentrycznego paradygmatu, który leży u podstaw pogarszania się stanu Ziemi? Jak wyjść z antropocienia (określenie Andrzeja Marca)³ albo jak w nim funkcjonować? To są wyzwania dla sztuki, ale jej spekulatywność stanowi również potencjał zmiany sposobu myślenia – choćby o relacjach więcej-niż-ludzkich, w których nie ma już hierarchicznych zależności. Dlatego właśnie Marzec opiera swoje projekty na estetyce:

Realizm spekulatywny okazuje się niezwykle ważnym dla filmoznawstwa myślowym nurtem, gdyż utrzymuje, że to estetyka odgrywa doniosłą rolę w ontologii, i w ten sposób staje się pierwszą filozofią⁴.

Spójrzmy zatem na kino. Hollywoodzkie *blockbustery* nie boją się opowieści o katastrofie. W kinie popularnym powracają one regularnie w celu generowania intensywności dramaturgicznej i *gravitas*⁵, ale jednocześnie tworzą fikcję – sugerują, że apokalipsa jeszcze nie nadeszła i że ją zobaczymy,

¹ A. Marzec, *Estetyka hiperobektów – reprezentacje globalnego ocieplenia i archiwum antropocenu*, „Kwartalnik Filmowy” 2023, nr 122, s. 8.

² Vide T. Morton, *Hyperobjects: Philosophy and Ecology after the End of the World*, Minneapolis–London 2013.

³ Vide A. Marzec, *Antropocień. Filozofia i estetyka po końcu świata*, Warszawa 2021.

⁴ *Ibidem*, s. 211–212.

⁵ Stąd chociażby powtarzalność motywu potopu i arki Noego w kinie ostatnich lat, np. *Dzień, w którym zatrzymała się ziemia* (2008, S. Derrickson), *Noe: Wybrany przez Boga* (2014, D. Aronofsky), *Weathering with You* (2019, M. Shinkai), *Flow* (2024, G. Zilbalodis).

a koniec człowieka jest jednoznaczny z końcem planety. Ale innego końca świata nie będzie: „[...] rzeczywistość jest dziwna, dlatego potrzebuje równie osobliwych filmów”⁶. Jest dziwna, ponieważ żyjemy w epoce, którą określa się mianem antropocenu – Paul J. Crutzen spopularyzował tę nową erę geologiczną, która ma określać czas, kiedy oddziaływanie człowieka na Ziemię stało się dominującym czynnikiem ją kształtującym. Chociaż International Geological Congress w 2024 roku odrzucił tę kategorię jako niepraktyczną dla geologii (uznał tę epokę za zbyt krótką), ma ona swoje ograniczenia (wyrasta z myśli oświeceniowej, która stoi w znacznej mierze za rewolucją przemysłową czy wyłonieniem się koncepcji taniej natury) i nie jest koncepcją jedyną (w literaturze przedmiotu pojawiają się takie alternatywy, jak kapitalocen, chthulucen czy plantacjocen), to została zoperacjonalizowana w naukach humanistycznych oraz społecznych i będą ją stosować w tym artykule jako najbardziej upowszechnioną. Ponadto uważam, że jej ograniczenia, czyli zakorzenie w myśleniu o człowieku jako jedynym sprawczym podmiocie⁷ i aroganckie ignorowanie sprawczości przyrody⁸, są istotne, bo w obrazowaniu antropocenu chodzi również o próby jego przekroczenia lub zaadaptowania się do tego, co zostało „po człowieku”. Wprowadzenie nie-ludzkich skal przestrzennej i czasowej, odrzucenie lokalności i linearności oraz dekonstrukcja przemocy ekologicznej (centra światowe eksploatują tereny podporządkowane albo wpływają w nich na zmiany klimatyczne) mogą przysłużyć się walce z „fetyzycyzacją katastrofy”⁹. W prosty sposób różnicę pokazuje zestawienie ujęć z dwóch produkcji na temat katastrofy nuklearnej: w rosyjskim filmie *Czarnobyl* (2021, D. Kozłowski) punkt ciężkości to eksplozja – płomienie, heroiczne ludzkie gesty, zwolnione tempo; z kolei w serialu *Czarnobyl* produkcji HBO z 2019 roku poprzez *colour-grading*¹⁰, kadrowanie, ustatycznienie i ambient muzyczny tworzy się poczucie przesiąknięcia świata przedstawionego promieniowaniem, powstania przestrzeni radioaktywnej¹¹.

⁶ A. Marzec, *Antropocień...*, ed. cit., s. 212.

⁷ Marcin Napiórkowski określa taki sposób myślenia jako narrację *hybris* – *vide idem*, *Od zagłady nuklearnej do katastrofy ekologicznej. Współczesne mity o końcu świata*, [w:] *idem*, *Mitologia współczesna*, Warszawa 2018.

⁸ *Vide* E. Bińczyk, *Epoka człowieka. Retoryka i marazm antropocenu*, Warszawa 2020, s. 121–127. Autorka przedstawia wieloaspektowo refleksję nad kategorią antropocenu, jej problematyczność i wyzwania.

⁹ *Ibidem*, s. 136–140.

¹⁰ *Colour grading* często odgrywa ważną rolę w produkcjach postapokaliptycznych – kreuje świat, w którym życie jest niemożliwe. Widać to np. w *Mad Max: Na drodze gniewu* (2015, G. Miller) czy serialu *The Last of Us* (2023–, HBO).

¹¹ Dyskursy wokół takich przestrzeni doskonale przedstawia i analizuje Aleksandra Ross w książce *Skażone technonatury. Środowiskowe opowieści o katastrofach nuklearnych*, Gdańsk 2024.

Katastrofy opowieści klimatycznych

Jak zatem powinna wyglądać opowieść klimatyczna? Problemami są czas i przestrzeń, które stawiają opór wyobraźni, a dokładnie ich pozaludzka, nieantropocentryczna skala – transformacje warstw Ziemi nie są zauważalne dla zwykłych obserwatorów, a przyjęcie ekologicznej perspektywy wiąże się nie tylko z trudnością uchwycenia dynamiki przemian, lecz także z niewidzialnością czy rozproszeniem. Lauren Rickards mówi wręcz o wyłonieniu się nowej geograficznej wyobraźni i wygenerowaniu alternatywnych metafor do mówienia o relacji człowieka ze światem¹². Dipesh Chakrabarty uważa, że taka perspektywa zakłada myślenie o człowieku nie jako o jednostce, ale gatunku¹³. W przypadku kina, w którym nacisk zostaje położony na katastrofę lub pokazywanie świata po niej¹⁴, uchwycenie specyfiki antropocenu może dokonać się za pomocą krajobrazu.

Podstawową tradycję ustanawia ruch tzw. Nowej Topografii, który skupiał się na uchwyceniu antropogenicznych zmian w otoczeniu, prezentował statyczne efekty ludzkiej działalności (budynki – fabryki i bloki, mosty, rozciągające się drogi itp.) i jednocześnie eliminował z niej obecność człowieka:

Ujęty zostaje przez nią przede wszystkim krajobraz przekształcony i sfunkcjonalizowany przez człowieka, w którym samych ludzi zwykle nie widać – za to wyraźnie dostrzec można efekty ich działalności. Tak ukształtowane środowisko pełne jest paradoksów, kontrastów, improwizacji i powtarzalności. Na zarejestrowanych obrazach elementy stworzone przez ludzi i czynniki pozaludzkie przeplatają się w jednym ujęciu. Jednocześnie obrazy ujawniają skalę oddziaływania człowieka i ilość miejsca wykorzystywanego do podtrzymania stworzonego jego rękami systemu¹⁵.

Widać to w krótkim metrażu Érica Rohmera *Metamorfozy pejzażu. Epoka przemysłowa* (1964). Twórca przygląda się obrzeżom Paryża, na których wyrastają hałdy, kominy, rurociągi, wysypiska – sieć nienaturalnych linii wertykalnych i horyzontalnych, nieorganicznych, pozbawionych życia i to

¹² L. Rickards, *Metaphor and the Anthropocene: Presenting Humans as a Geological Force*, „Geographical Research” 2015, nr 53, s. 280, 286.

¹³ D. Chakrabarty, *Klimat historii. Cztery tezy*, przeł. M. Szcześniak, [w:] *idem, Humanistyka w czasach antropocenu*, Kraków 2023.

¹⁴ Odsyłam do dwóch artykułów opublikowanych w czasopiśmie „Ekran” 2020, nr 2, które analizują dominację narracji katastroficznych w kinie głównego nurtu: T. Elsaesser, *Spektakle zniszczenia. Dlaczego łatwiej wyobrazić sobie koniec świata niż koniec kapitalizmu?*, przeł. B. Szczekała; A. Janikowska, *W oczekiwaniu na katastrofę*.

¹⁵ *Vide* B. Filanowski, *Od „topografii” do Nowej Topografii. Dwie natury ujawnione przez fotografowany krajobraz*, [w:] *Strategie komunikacyjne i procesy twórcze*, red. M. Bartosiak, Łódź 2022, s. 125.

życie duszących. Innymi przykładami obserwacyjnych filmów są dzieła Jamesa Benninga, takie jak *El Valley Centro* (1999) czy *Zagłębie Ruhry* (2009), a w formie pełnej złowrogiego majestatu obrazy przetworzonych przez człowieka krajobrazów znaleźć można w *Koyaanisqatsi* (1982) Godfrey'a Reggia i *Lekcjach ciemności* (1992) Wernera Herzoga¹⁶, przy czym takie obrazy niekoniecznie oddają długie trwanie i głęboki wpływ zmian antropogenicznych na środowisko.

Od antropocenu do antroposceniczności

Chciałabym wskazać kilka możliwości eksplorowanych obecnie przez kino i inne media audiowizualne, odwołując się do kategorii antroposceniczności zaproponowanej w 2016 roku przez Davida Matlessa. Badacz wyjaśnia ten termin w następujący sposób:

Antroposceniczność to pojęcie, za pomocą którego pejzaż w całej swojej kulturowej złożoności (materialny i wyobrazony, emocjonalny i finansowy, obecny i między-pokoleniowy) może pomóc zwizualizować i reprezentować epokę antropocenu¹⁷.

Oznaczałoby to skupienie się na krajobrazie, który jest malowniczy, ale nienaturalny, przemieniony; widać w nim piętno antropogenicznego wpływu oraz defamiliaryzację – niekoniecznie będą to maszyny, raczej ślady, które za ich pośrednictwem człowiek zostawił w warstwach geologicznych.

Katarzyna Paszkiewicz w artykule *Cinema and Environment: The Arts of Noticing in the Anthropocene* wskazuje rozmaite środki, za pomocą których kino jest w stanie wpisać się w realia i wyzwania antropocenu, a zatem – jak twierdzą – wytworzyć antroposceniczność:

analiza formy filmowej może obejmować badanie technik filmowych, takich jak gramatyka zmiany skali, realizowana poprzez zestawienie ekstremalnych planów ogólnych z bliskimi zbliżeniami. Jest to szczególnie istotne, biorąc pod uwagę, że kwestie skali i perspektywy odgrywają kluczową rolę w epoce antropocenu [...]. Może także uwzględniać filmową dystrybucję uwagi [...] poprzez kompozycję kadru, użycie dźwięku lub wydłużone formaty czasowe; zastosowanie przenikających się ujęć jako formy nieantropocentrycznego łączenia ciał i krajobrazu [...]; dynamiczną

¹⁶ O tym i innych dokumentach Herzoga pisze Magdalena Kempna-Pieniążek, która analizuje je m.in. z perspektywy romantycznie pojmowanej wzniosłości. *Vide eadem, Lekcje ciemności. Kino dokumentalne Wernera Herzoga*, Poznań 2020.

¹⁷ D. Matless, *The Anthropocene: Landscape in the Anthropocene*, „British Art Studies” 2018, nr 10, <https://www.britishartstudies.ac.uk/issues/issue-index/issue-10/landscape-anthropocene> (dostęp: 16.03.2025).

pracę kamery i fragmentaryczny montaż nieciągły, które tworzą relację wzajemności rozumianą nie jako „uchwycenie”, lecz jako „zamieszkiwanie” [...]; czy techniki kina cyfrowego, takie jak korekcja kolorów i efekty specjalne, które kształtują posthumanistyczną estetykę wizualną, na przykład w kinie *science fiction*, podejmującym temat relacji środowiskowych i międzygatunkowych¹⁸.

Każdy z tych środków filmowego wyrazu ma na celu przesunięcie akcentu z perspektywy ludzkiej na środowiskową, w której człowiek jest małą częścią niehierarchicznej całości. Chciałabym się skupić na podstawowych poziomach formalnych modyfikacji: skali, kompozycji oraz temporalności, by wykazać procesy defamiliaryzacji. Rzeczywistość antropocenu jest bowiem rzeczywistością coraz bardziej obcą i nie-ludzką, pokazującą dystans, ale też otwierającą chęć eksploracji świata i jego nowej relacyjności.

Skalowanie

Skala zmian geologicznych sprawiła, że coraz częściej w nauce, mediach informacyjnych, a następnie w kinie uwzględniano *data-images*, takie jak GIS (*geographic information system*) i pomiary LIDAR. Ma to kilka konsekwencji. Po pierwsze, zacierane są granice między wizualizacjami naukowymi a artystycznymi¹⁹. Po drugie, wprowadzana jest odległa, nierzadko oderwana od Ziemi perspektywa. Po trzecie, rozszerzają się możliwości ludzkiego spojrzenia, co pomaga uchwycić zmiany antropogeniczne. Stąd też pojawia się coraz więcej projektów łączących naukowców i filmowców czy innych artystów. Przykładem może być działalność harwardzkiego Sensory Ethnography Lab (najbardziej znanego za sprawą filmu *Lewiatan*, 2012, V. Paravel, L. Castaing-Taylor) czy transmedialnego Projektu Antropocen.

Częścią tego drugiego jest dokument *Antropocen. Epoka człowieka* (2018, N. de Pencier, J. Baichwal, E. Burtynsky). Film opiera się na ptasiej perspektywie kamery oraz planach dalekich – ogólnych i totalnych, ukazujących ogrom zmian w warstwach geologicznych Ziemi i środowisku, ale też nadających obrazom pewną transcendentalną wzniosłość, która może wywodzić się z tradycji pejzażowej i wywoływać afektywny dystans związany z nieludzką perspektywą. Co istotne, dokument prezentuje optykę nie tyle planetarną,

¹⁸ K. Paszkiewicz, *Cinema and Environment: The Arts of Noticing in the Anthropocene*, „Res Rhetorica” 2021, t. 8, nr 2, <https://resrhetorica.com/index.php/RR/article/view/565> (dostęp: 16.03.2025).

¹⁹ Jest to jeszcze bardziej widoczne w kinie eksperymentalnym i sztuce nowych mediów, np. w wideo Kyriaki Goni *The mountain-islands shall mourn us eternally (Data Garden Dolomites)* (2022).

ile lokalną, zgodnie z koncepcją „niejednorodnego antropocenu”, pozwalającą na uhistorycznienie i upolitycznienie eksploatacji środowiskowej:

Wielowymiarowe kryzysy naszych czasów wymagają – jak proponujemy – antropologii, która przyjmuje krajobrazy jako punkt wyjścia i dostraja się do strukturalnych powiązań między ekologią, kapitałem oraz ludzkimi i ponadludzkimi historiami, poprzez które różnorodne krajobrazy są tworzone i przekształcane²⁰.

Dzieje się tak dlatego, że:

Ludzie kształtowali strukturę krajobrazu od początków naszego gatunku [...]; jednak wielkie zmiany ekologiczne epoki antropocenu wymagają szczególnej uwagi wobec zakłóceń krajobrazowych spowodowanych przez imperializm i przemysł²¹.

Decentralizacja i deregulacja

Opowieści klimatyczne powinny dokonywać przesunięć od antropocentryzmu do rozproszenia – pomiędzy różnymi bytami, ludzkimi i nie-ludzkimi, ale też po prostu rozproszonych w przestrzeni kadru i danego krajobrazu. Budowanie niehierarchicznych relacji z krajobrazem i jego różnymi mieszkańcami przenosi się na kompozycję kadru, a to z kolei stanowi impuls dla odbiorcy do aktywnego kontaktu z tym światem, zauważania różnych elementów, otwierania siebie, swojej percepcji i wyobraźni. Taką aktywną niehierarchiczność można zauważyć w filmach Debry Granik (np. *Zatrzyj ślady*, 2018) czy Kelly Reichardt.

Reichardt często skupia się na eksplorowaniu lokalnych krajobrazów, w których zauważa subtelne ślady eksploatacji, „zużycia”. W *Old Joy* (2006) w czasie wędrowki po lesie dwójki znajomych ma się wrażenie, że nie tyle wkomponowują się oni w krajobraz, ile są względem niego podrzędni. Role odwracają się niejako w obozowisku, które przypomina wysypisko, a bohaterowie zawłaszczają kadr. Z kolei w *Wendy i Lucy* (2008) bohaterka często bywa osadzana na obrzeżach, dzieli ujęcia ze swoją psią towarzyszką.

²⁰ A. Lowenhaupt Tsing, A.S. Mathews, N. Bubandt, *Patchy Anthropocene: Landscape Structure, Multispecies History, and the Retooling of Anthropology*, „Current Anthropology” 2019, t. 60, s. 186. Więcej o tej koncepcji pisali również: M. Chaberski, *Blue and Red Make Black. Re-Membering Black Ecologies as Patchy Ecologies*, „Widok. Teorie i Praktyki Kultury Wizualnej” 2024, nr 40, <https://www.pismowidok.org/en/archive/2024/40-black-ecologies/blue-and-red-make-black> (dostęp: 16.03.2025); D. Mukherjee, *The Aesthetic and Material Force of Landscape in Cinema: Mediating Meaning from the Scene of Production*, „Representations” 2022, nr 157, <https://online.ucpress.edu/representations/article/157/1/115/119578/The-Aesthetic-and-Material-Force-of-Landscape-in> (dostęp: 16.03.2025).

²¹ A. Lowenhaupt Tsing, A.S. Mathews, N. Bubandt, *op. cit.*, s. 188.

W drodze na Alaskę postaci zatrzymują się w prowincjonalnym miasteczku, które wypełnia obraz tworzywem sztucznym, kratami, szkłem, drutami. Nawet pobliski las nie jest już w stanie zapewnić bohaterkom schronienia. W filmie mocno wybrzmiewają również, jak zauważa Mercedes Chavez²², sieci zależności krajobrazu od reguł neoliberalnego społeczeństwa – w ten sposób lokalność zostaje uwikłana w to, co globalne. Z taką logiką rezonują rewizjonistyczne westerny Reichardt, szczególnie *Meek's Cutoff* (2010) i *Pierwsza krowa* (2019), które stanowią krytykę amerykańskiego kolonializmu i ekspansjonizmu. Wszystko to sprawia, że:

Splątanie człowieka i krajobrazu w filmach Reichardt zachęca do czytania w kluczu antropocenu poprzez bazowanie na fundamentalnych kategoriach czasu, skali i zaburzenia nowoczesnej dychotomii natury i kultury²³.

W interesujący sposób decentralizację i rozproszenie wprowadza również film *Altiplano* (2009) Petera Brosensa i Jessiki Woodworth. Opiera się on na prawdziwych wydarzeniach (wyciek rtęci w dystrykcie Choropampa w peruwiańskich Andach w 2000 roku) i doświadczeniach zbiorowych (utrata zdrowia i ziemi przez lokalną ludność w związku z intensywnymi pracami kopalnianymi), jednak szuka metafor dla opowieści o środowisku, które staje się toksyczne. Czas sakralny czy symbolika zdają się łączyć ze sposobem ukazywania krajobrazu, jednak każdorazowo okazuje się to pułapką – procesja maryjna natyka się na srebrzystą, kosmiczną ziemię, która okazuje się obłana rtęcią, a obrotowy ruch kamery, który pozwala dokładnie obserwować przestrzeń i wprowadzić poczucie uczestniczenia w rytuale, próbuje ujawnić przesiąknięcie całego krajobrazu zanieczyszczeniami.

Opisywane tutaj filmy nierzadko korzystają z wydłużonych ujęć, żeby wzmocnić poczucie bycia w krajobrazie i wytworzenia uważności na to, co jest w nim obecne, organiczne czy nie. Ale dodatkowy problem temporalny antropoceniczności związany jest z rozciągnięciem w czasie zmian klimatycznych i środowiskowych, takich jak zmieniająca się linia brzegowa czy topniejące lodowce. Z tej perspektywy interesujące wydają się projekty Jeffa Orlowskiego, np. *Ścigając arktyczny lód* (2012). Ekipa filmowa wykorzystywała kamery z technologią *time-lapse*, żeby zarejestrować zmiany powierzchni lodowca. Dzięki temu udało się nie tylko uchwycić oderwanie się wielkiej bryły lodu, lecz także pokazać za pomocą fotografii poklatkowej stopniowe, rozłożone w czasie, powolne, ale niechybne zmniejszanie się lodowca. Jednocześnie wydłużone przyglądanie się krajobrazowi, który jest

²² Vide M. Chavez, *Vernacular Landscapes: Reading the Anthropocene in the Films of Kelly Reichardt*, „Afterimage” 2021, t. 48, nr 1, s. 38.

²³ *Ibidem*.

dla nas obcy, niezamieszany, nieznan i w jakimś sensie przez to niehumaniczny, samo w sobie jest znaczące jako ćwiczenie wyobraźni – „defamiliarizacja świata umożliwia nam doświadczenie go poza naszymi «ja»”²⁴.

Obca planeta

Bill McKibben zaproponował, by na Ziemię epoki antropocenu mówić po angielsku nie *Earth*, lecz *Eaarth*²⁵. Ma to być wyrazem poczucia dezorientacji i defamiliarizacji, braku „przytulności” czy „gościnności”, bycia jak u siebie w domu, funkcjonowania w krajobrazie, który jest zdehumanizowany, ale bardziej posthumanistyczny – ludzko-nie-ludzki. „Planeta nadal wydaje się naszym domem, ale jednak coś jest nie tak”²⁶ – przypomina Ziemię, ale nie jest to Ziemia, jaką znamy.

Widać to nie tylko w filmach, które jawnie wpisują się w ramy koncepcyjne ekokina czy podejmują temat katastrofy i życia po niej. Interesującym eksperymentem jest jedno z arcydzieł kina strukturalnego i posthumanistycznego, a mianowicie *Region centralny* (1972) Michaela Snowa, w którym kamera zostaje zainstalowana w pustym obszarze, zawieszona na wysięgniku, na którym swobodnie się porusza, lecz nie za sprawą ludzkiej intencji. Aleksander Kmak uzasadnia posthumanistyczny wymiar tego filmu poprzez konfrontowanie cielesności widza z obcością:

w ciele odbiorcy dochodzi, jak sądzę, do wykształcenia poczucia niedającej się oswoić obcości destabilizującej dotychczasowe działanie zmysłów. Ich zawłaszczenie przez coś innego i zintensyfikowanie odczuwania sensualnego u odbiorcy jest tu – być może nie do końca oczywistą – furtką prowadzącą do doświadczenia, w którym zmysły nie podporządkowują się już logice usankcjonowanej przyzwyczajeniami ciała i przekraczają ludzki podmiot²⁷.

Defamiliarizację dotkniętego katastrofą świata pokazują również filmy osadzone w konkretnym, historycznym, kulturowo kształtowanym krajobrazie. W *Ostatnich i pierwszych ludziach* (2020) Jóhann Jóhannsson prezentuje monumentalne rzeźby postawione w czasach Republiki Jugosławii jako tło do narracji *science fiction* o ostatnim pokoleniu ludzkości. Jest to wizja w jakimś sensie retrofuturystyczna, ale przede wszystkim widmontologiczna,

²⁴ J. Fay, *Inhospitable World: Cinema in the Time of the Anthropocene*, New York 2018, s. 19.

²⁵ [Cyt. za:] *ibidem*, s. 2.

²⁶ *Ibidem*.

²⁷ A. Kmak, *Kryzys reprezentacji, Ziemia-krajobraz i posthumanistyczny panteizm w „La Région centrale” Michaela Snowa*, „Kwartalnik Filmowy” 2020, nr 110, s. 49.

nawiązująca do przyszłości, która nie nastąpiła, i przeszłości, która nie może odejść, tworząc poczucie obcości. Innym przykładem defamiliaryzacji jest kryminał *Limbo* (2023, I. Sen), w którym policjant przemierza australijski interior w celu rozwiązania zagadki zaginięcia kobiety. Krajobraz wydaje się nie-ziemski: ziemia jest porowata, pokryta kraterami, nic na niej nie rośnie, formy skalne przytłaczają ludzkie figury, a jednocześnie powtarzają się ujęcia z perspektywy ptasiej. Taka forma wpisuje się w neo-noirowy cynizm w zdehumanizowanym, pełnym przemocy świecie, ale przede wszystkim wiedzie do tematu eksploatacji ziemi i rdzennej ludności. W końcu doskonałymi przykładami są opowieści o projektach modernizacyjnych w Chinach, szczególnie o budowie Tamy Trzech Przełomów, w wyniku której przesiedlono ponad milion osób, zalano dziesiątki miast i tysiące wiosek, a ciężar zgromadzonej w jednym miejscu wody wpłynął nawet na przesunięcie bieguna geograficznego i wydłużenie doby. Filmem, który trafnie uchwycił poczucie obcości i nie-ludzkości, jest *Martwa natura* (2006) Jia Zhangkego – portretuje on świat tak bardzo nie-ziemski, że nawet kosmici nie są w stanie go zaludnić. Jednocześnie upadek miast i wyprowadzka ludzi nie oznaczają braku rozwoju – w otoczeniu tamy bujnie rozwija się roślinność.

Jak pisała Jennifer Fay, kino może funkcjonować jako „estetyczna praktyka antropocenu”²⁸. Kreuje światy i klimat, które są niegościnnie, w których człowiek musi nauczyć się żyć i nie jest już na szczycie hierarchii. Troska o środowisko może wyrażać się właśnie w praktykach opowiadania ufundowanych na antroposceniczności – jednocześnie takie obrazy mogą dać nam narzędzia do odnalezienia się w zmienionej, przetworzonej rzeczywistości i zbudowania z nią relacji:

Troska zakłada [...] wytwarzanie nowych afektów, sposobów percepcji i wrażliwości, często wzmacnianych za pomocą technologii patrzenia²⁹.

Antroposceniczność może nam uświadomić lepkość w krajobrazie, zgodnie z tezami Timothy’ego Mortona³⁰, tak jak w *Altiplano*, gdzie rtęć oblepia ziemię i żyjących na niej ludzi. Ale może również przygotować nas na sojusz z tą lepkością – jak w *Anihilacji* (2018, A. Garlanda), gdzie ciała i krajobrazy zaczynają dzielić swoją organiczną strukturę, a w antropocenie rozwija się nowa natura³¹.

²⁸ J. Fay, *op. cit.*, s. 4.

²⁹ K. Paszkiewicz, *op. cit.*, s. 9.

³⁰ T. Morton, *op. cit.*

³¹ A. Tsing, *Nowa natura*, przeł. M. Sugiera, „Widok. Teorie i Praktyki Kultury Wizualnej” 2024, nr 40, <https://www.pismowidok.org/pl/archiwum/2024/40-czarne-ekologie/nowa-natura> (dostęp: 16.03.2025).

BIBLIOGRAFIA

- Bińczyk E., *Epoka człowieka. Retoryka i marazm antropocenu*, Warszawa 2020.
- Chakrabarty D., *Klimat historii. Cztery tezy*, przeł. M. Szcześniak, [w:] *idem, Humanistyka w czasach antropocenu*, Kraków 2023.
- Chavez M., *Vernacular Landscapes: Reading the Anthropocene in the Films of Kelly Reichardt*, „Afterimage” 2021, t. 48, nr 1.
- Elsaesser T., *Spektakle zniszczenia. Dlaczego łatwiej wyobrazić sobie koniec świata niż koniec kapitalizmu?*, przeł. B. Szczekała, „Ekran” 2020, nr 2.
- Fay J., *Inhospitable World: Cinema in the Time of the Anthropocene*, New York 2018.
- Filanowski B., *Od „topografii” do Nowej Topografii. Dwie natury ujawnione przez fotografowany krajobraz*, [w:] *Strategie komunikacyjne i procesy twórcze*, red. M. Bartosiak, Łódź 2022.
- Janikowska A., *W oczekiwaniu na katastrofę*, „Ekran” 2020, nr 2.
- Kmak A., *Kryzys reprezentacji, Ziemia-krajobraz i posthumanistyczny panteizm w „La Région centrale” Michaela Snowa*, „Kwartalnik Filmowy” 2020, nr 110.
- Lowenhaupt Tsing A., Mathews A.S., Bubandt N., *Patchy Anthropocene: Landscape Structure, Multispecies History, and the Retooling of Anthropology*, „Current Anthropology” 2019, t. 60.
- Marzec A., *Antropocień. Filozofia i estetyka po końcu świata*, Warszawa 2021.
- Marzec A., *Estetyka hiperobektów – reprezentacje globalnego ocieplenia i archiwum antropocenu*, „Kwartalnik Filmowy” 2023, nr 122.
- Matless D., *The Anthroposcenic: Landscape in the Anthropocene*, „British Art Studies” 2018, nr 10, <https://www.britishartstudies.ac.uk/issues/issue-index/issue-10/landscape-anthropocene> (dostęp: 16.03.2025).
- Morton T., *Hyperobjects: Philosophy and Ecology after the End of the World*, Minneapolis–London 2013.
- Napiórkowski M., *Od gładki nuklearnej do katastrofy ekologicznej. Współczesne mity o końcu świata*, [w:] *idem, Mitologia współczesna*, Warszawa 2018.
- Paszkiwicz K., *Cinema and Environment: The Arts of Noticing in the Anthropocene*, „Res Rhetorica” 2021, t. 8, nr 2, <https://resrhetorica.com/index.php/RR/article/view/565> (dostęp: 16.03.2025).
- Rickards L., *Metaphor and the Anthropocene: Presenting Humans as a Geological Force*, „Geographical Research” 2015, nr 53.
- Tsing A., *Nowa natura*, przeł. M. Sugiera, „Widok. Teorie i Praktyki Kultury Wizualnej” 2024, nr 40, <https://www.pismowidok.org/pl/archiwum/2024/40-czarne-ekologie/nowa-natura> (dostęp: 16.03.2025).

Marta Stańczyk – doktor (Uniwersytet Jagielloński), filmoznawczyni. Zajmuje się współczesnym kinem i teorią filmu. Redaktorka czasopisma „Ekran”. Autorka książek *Czas w kinie* (2019) i *Filmowe sensorium* (2023). Obecnie pracuje nad zagadnieniem przemocy wobec zwierząt w przemyśle filmowym. ORCID: 0000-0002-1698-7845. Adres e-mail: <marta1.stanczyk@uj.edu.pl>.

Marta Stańczyk – PhD, Jagiellonian University, film scholar specializing in contemporary cinema and film theory. Editor of the journal “Ekran”. Author of *Czas w kinie* (2019) and *Filmowe sensorium* (2023). Currently working on the issue of violence against animals in the film industry. ORCID: 0000-0002-1698-7845. E-mail address: <marta1.stanczyk@uj.edu.pl>.

On the Femininity of the Swamp. Reading the Monstrous Garden of Fertility, Fermentation, Decay

ABSTRACT. Rick Dolphijn, Irena Chawrińska, *On the Femininity of the Swamp. Reading the Monstrous Garden of Fertility, Fermentation, Decay* [Bagienna kobiecość. Studium potwornego ogrodu płodności, fermentacji i rozkładu]. „Przestrzenie Teorii” 43. Poznań 2025, Adam Mickiewicz University Press, pp. 397–411. ISSN 1644-6763. <https://doi.org/10.14746/pt.2025.43.22>.

Swamps are often portrayed as desolate and dangerous places: demonic, inaccessible, marshy, boggy terrains. They have been imagined as an orbis exterior, an untamed space symbolically associated with the boundary between the earthly and otherworldly orders, between life and death: in-between places, not quite land and not quite water. In this article, we explore the swamp from a transdisciplinary and more-than-human perspective. Traversing history, literary studies but also biochemistry and all studies of life, our aim is to practice a holistic approach that does justice to the complexity of swamp, and the many processes (like fertility, fermentation, decay) that give form to its being. Our main finding concerns the femininity ascribed to the swamp and to swamp life (its monstrosities) in the various stories being told. All too often these stories turned around ‘the unaccepted’, and showed how society projects its ideas of ‘unacceptedness’ on swamp life, on right and wrong behavior, and of course on how the female was subjected to patriarchy for so long. It is no coincidence that the unaccepted is time again translated and personified into some form of femininity. Why does the marsh garden so often speak through the body of the woman, her fertility, her sexuality, her feared powers? These gardens, swamps and marshes, were always to be found outside of the city, outside of the civilized land. These analyses show us how geometry is deeply political, sexual and in many ways, enacts and reproduces the ethics of patriarchy.

KEYWORDS: wetlands, swamp, terratology, monstrosities, feminism, more-than-human

*“Awake, O north wind, And come, wind of the south;
Make my garden breathe out fragrance, Let its spices be wafted abroad.
May my beloved come into his garden And eat its choice fruits!”*

*“Ἐξεγέσθητι, βορρᾶ, καὶ ἔρχου, νότιε, διάπνευσον κηπὸν μου,
καὶ ῥευσάτωσαν ἀρώματά μου· καταβήτω ἀδελφιδὸς μου εἰς κήπον
αὐτοῦ καὶ φαγέτω καρπὸν ἀκροδρύων αὐτοῦ!”*

Song of Songs 4.16

Introduction

Folklore tales often portray the swamp as a desolate and dangerous place, said to be the dwelling place of demonic forces. It is usually depicted as an inaccessible, marshy, boggy area¹. In traditional cultures, the swamp was seen as an *orbis exterior*, an untamed space, and was therefore symbolically associated with the boundary between the earthly and otherworldly orders, between life and death². Swamps are in-between places: not quite land; not quite water. This makes them difficult to define, and they have many names: fen, bog, delta, estuary, lagoon, peatland, marsh, mire, and swamp. There are differences in these lands in terms of their composition, flora/fauna, and water type (freshwater, saltwater, or brackish water). Wetlands generally encompass all of these, and each type contains what we typically associate with that wetland confluence of land and water – mud³.

Mud, by rights, is dirty, stinky, oozy, sticky. In films, like in *The Never-ending Story*, the Swamps of Sadness, consisted of mud that was deadly and dangerous. Characters got sucked into the silt-like mud and died or were tainted by its pungent musk forever. There are no beautiful blossoms associated with muddy swamps. We are scared of being swamped. The unsafe and weird associations that people have with swamps are only fortified by geoarchaeological and micromorphological studies that tell us that swamps can keep bodies and their contents in good condition for more than two thousand years. Take the man from Tollund, for example. His body was found in a wetland and was partially decomposed, but his face, and even the content of his stomach, remained perfectly preserved⁴. It is arranged in an embryonic position and it looks like the man fell peacefully asleep. His facial features, frozen in the 4th century BC, are astonishing not just because of the expression – gentle and calm – but also because of the expressive character. The eyes and mouth look as if the person had closed them a moment ago. The pronounced wrinkles, stubble, and short hair suggest he could have been 30–40 years old.

¹ S. Niebrzegowska, *Bagno*, [in:] SSiSL, t. 1, cz. 2, red. J. Bartmiński, Lublin 1999, p. 427.

² L. Stomma, *Antropologia kultury wsi polskiej XIX wieku oraz wybrane eseje*, Łódź 2002, p. 165.

³ M. Jones, *Bog Witch. A Semi-mystical Immersion into Wild Wetland Habitats: Their Myths, Magic and Meaning*, Ropley 2024, p. 7.

⁴ N.H. Nielsen, P. Henriksen, M. Mortensen, R. Enevold, M. Mortensen, C. Scavenius, J. Enghild, *The last meal of Tollund Man: new analyses of his gut content*, “Antiquity” 2021, 10.15184/aqy.2021.98 (accessed: 25.03.2025).

Can we conclude that there is something very unreal about swamps? It's not just the stories, the myths, and the uncanny discoveries. It is as if the Laws of Nature do not even apply there...

All too often, the finds hidden in the peat seem to suggest a sinking into the bog, a being dragged through the mud, which is undeniably terrifying. The powers of the bog are strong, and it is here that we are confronted with our weaknesses, our unprotected selves, and of course with the countless resonances between the human and the more-than-human elements. Mythological stories showing the relationship between the divine element and the earth also remind us of this. Take the goddess Care, for example. She crossed a river and picked up some mud, using it to fashion a human being. She then asked Jupiter to give the spirit of life to the human being, and Jupiter readily granted this. Finally, Jupiter said, 'Let it be called homo (Latin for human being), since it seems to be made from humus (Latin for earth)'⁵. Is the swamp reminding us of our very essence? Our very own muddiness?

It seems no coincidence that also the founders of Rome have much in common with Velabro, meaning marshy land. The area in Rome near Palatine Hill where the Tiber makes a sharp turn, is called Velabro. It often flooded, creating a swampy marsh. The Velabro is of great importance in the history of Rome: according to ancient legend, it was here that Romulus killed his brother Remus before founding the city, and it was here too that they drifted ashore before being taken and nursed by the she-wolf. In Egyptian mythology, the pieces of the god Osiris are thrown into the swamps of the Delta by the god Seth and are found there by the goddess Isis, who then gives birth to a son, the god Horus, in the swamps. The Slavic goddess Mokosh was also the Mother Moist Earth. There are no narratives about this deity that have survived, but etymological reconstruction shows that Mokosh was the goddess of earth, waters and fertility. She was later reflected in bylinas and zagovory as Mat Zemlya⁶.

This is no coincidence anymore. All these female goddesses, as they gave rise to the Middle of the Earth (the Mediterranean), do so where the water and land meet. They set their beginning in the Black Earth, as the Egyptians referred to it, the fertile earth, the earth from which life would arise. The swamp is unmistakably the face (or interface) of Gaia: it is extremely

⁵ J.N. Shklar, "Subversive Genealogies" 1972, *Daedalus* 101, no. 1, pp. 129–154; M.A. Grant, *The Myths of Hyginus*, Lawrence 1960.

⁶ M. Kropelj, *Supernatural Beings from Slovenian Myth and Folktales*, "Studia mythologica Slavica" 2012, Supplementa, Supplementum 6, Ljubljana: Založba ZRC; A. Gieysztor, *Mitologia Słowian*, Warszawa 2006.

prolific, caring and terrifying. The feminine element is clearly abundant in Mother Moist Earth, and it is clear that the fertility of the land in the wetlands is closely linked to decay.

The marsh garden and the feminine

The swamp is a space somehow ‘enclosed’ by its narratives and mythologies, but also by the biochemicals that mark it, these very particular conditions that make it different. Contrary to the land that surrounds it, the wetland is fertile and fragile, sweet and salty, hostile but also hospitable to so many new and unknown forms of life. The swamp in that sense is an intriguing type of garden. Etymologically, the term ‘garden’ always refers to a type of enclosed space, as with all related terms like yard, -gart (like in Stuttgart) and -grad (Slavic settlements). The swamp or marsh garden is unfortunately often seen as an unwanted enclosed space or a dangerous garden. For despite it being a garden of all of our major sources of energy (peat, coal, oil), and to so many medicines, vegetables, herbs, and other edibles that are now very dear to us (even essential), its reputation as being both dangerous and unexpected, has dominated its identity throughout the world for long. Perhaps the swamp can even be considered our most monstrous garden.

In literature (especially in love poetry) the enclosed, inaccessible garden was often considered a metaphor for purity, innocence, and virginity. In Christian iconography, depictions of Mary in a rose garden are very popular, and the marsh garden is considered its opposite, harboring impure forces and closer to Esmeralda’s body (as Victor Hugo would have it), for which the clergyman Frollo is willing to sin. Of course, things get very symbolic, for example;

Belle, there’s a demon inside her who came from hell
And he turned my eyes from god and oh, I fell
She put this heat inside me I’m ashamed to tell
Without my god inside I’m just a burning shell
The sin of eve she has in her I know so well
For want of her I know I’d give my soul to sell
Belle, this gypsy girl is there a soul beneath her skin
And does she bear the cross of all our human sin
Oh Notre Dame please let me go beyond gods law
Open the door of love inside, Esmeralda⁷.

⁷ *Notre Dame de Paris*, <https://www.allmusicals.com/n/notredamedeparis.htm> (accessed: 25.03.2025).

We cannot understand the swamp and the marsh garden, its role in culture and in our understanding, if we forget this long more-than-human tradition of storytelling (through myth, through magic, through fiction) that turned the marsh into a monstrous garden long ago. The excerpt above, coming from the musical *the Notre Dame of Paris*, it is no coincidence that the swamp is a garden but by all means also female. The swamp is the voiceless gypsy girl, whose darkness and earthliness is immediately connected to sin. In the French version of the musical, Frollo asks that Notre Dame open the door to Esmeralda's garden. (Ô Notre-Dame! / Laisse-moi rien qu'une fois / Pousser la porte du jardin d'Esmeralda).

Obviously, there's a demon hiding in Esmeralda's dark-skinned gypsy body. Mary is associated with brightness and purity in the enclosed rose garden, while the peat garden is unkempt, dark, moisty, and muddy. It is surely not the abode of good beings, nor can anything good happen there.

Female Monsters

While both the rose garden and the marsh garden are female, the difference between them is all too obvious. The marsh, the swamp, is the opposite of the rose garden, and the fact that Esmeralda is not even supposed to speak, reminds us immediately of the Freudian unconscious which was also not able to express itself through language, and which was by all means the seat of dark and evil desires, sexual and aggressive, that were supposed to be controlled by the enlightened and expressive forces of the self (the conscious, or, the ego and superego). In line with this, the monsters that so often seem to inhabit our swamps, are also often seen as feminine. They also have nothing in common with whatever happens in the rose garden. Think of the popular book "Witcher" by Andrzej Sapkowski, and of the computer game based on it, where Kikimore is an insectoid monster species that lives underground and in swamps. Even without considering creatures that are not humanoid, it is possible to perceive a certain quality in swamp dwellers that could be perceived as monstrous. A notable example of this can be found in the opening sentence of Delia Owens's novel *Where the Crawdads Sing*, which offers insight into the nature of the marsh situated near Barkley Cove in North Carolina. In the forest, there's a swamp full of mud where a marsh girl lives. She is an outcast, not accepted by society, and is accused of a crime⁸.

⁸ D. Owens, *Where the Crawdads Sing*, London 2018.

Another example. The book ‘Inherited Land’ by Maria Turtschaninoff clearly states that the Nevabacka settlement began with Matts’ love affair with a beautiful but dangerous swamp creature.

Matts crossed himself. Clutched the steel in his pocket. The mist closed in, took on form – a soft, curving form. The figure was coming straight for him. It was a woman, with long hair as golden as those little flowers that had just surrendered to his shovel. It cascaded down her back, unbound and tangled. Her arms and legs were long and slender like sedge grass. She smiled at him and her eyes were mossgreen. Though Matts had seen, and had, many beautiful women on his travels, none could compare to her. She said nothing and simply stood before him in all her nakedness and loveliness. Then she laid her hands on his shoulders, and he inhaled her rich, dark scent. She pushed Matts down onto the boggy ground, untied his trousers and straddled him. He had never experienced anything like it, not even with the strumpets of Prague.

Once they had both finished, she disappeared again across the marsh without a word. Matts was spent and weak, and he struggled to trudge back home to the croft. More digging was out of the question⁹.

Do we need to analyze this any further? It is obvious that the women from the swamp embody evil, sexual desire, and aggression. The contrast with the male protagonist (rooted in the civil world) couldn’t be bigger.

A final example that not only shows how feminities inhabit the swamps in our stories but also shows how important this transformation is, and how important especially this unforeseen transformation turns out to be. We are referring here to the three witches in *Macbeth* and especially to their cauldron.

Double, double toil and trouble;
Fire burn and caldron bubble.
Fillet of a fenny snake,
In the caldron boil and bake;
Eye of newt and toe of frog,
Wool of bat and tongue of dog,
Adder’s fork and blind-worm’s sting,
Lizard’s leg and howlet’s wing,
For a charm of powerful trouble,
Like a hell-broth boil and bubble¹⁰.

⁹ M. Turtschaninoff, *Tangled Roots*, London 2025, p. 239 [online version].

¹⁰ W. Shakespeare, *Macbeth*, Act IV, Scene I [Round about the cauldron go], <https://poets.org/poem/macbeth-act-iv-scene-i-round-about-cauldron-go> (accessed: 23.03.2025).

A cauldron is a perfect receptacle for transformation; it is both a vessel and a vehicle for change – in it, ingredients transmogrify from plain and practical, unprocessed and prosaic to creations with properties beyond those held by any one constituent part alone. Macbeth's three witches cite so many wetland plants and animals in their famous chant. They are inextricably linked. The witches' feats are awe-inspiring, they create broths with unknown properties, and the ingredients they use are terrifying in themselves. They have a secret knowledge that allows them to create a broth that will affect the fate of others. Their influence seems limitless.

Narrating and Situating Swamps

Life in the swamp can certainly be seen as a life surrounded by monstrosities, stories of which have been told over centuries to bind together the swamp and the lives within it. They speak of the swamp and its inhabitants through narratives created by successive generations, showing how the landscape has shaped human life and thought. These stories were of great importance at the time; they were told to sustain life on the swamp. But we cannot just take one example or set up a new teratology (the academic field that once focused on the study of monsters) taking into account *only* the stories. We need to take into account swamp life as a whole, the material and indeed biochemical patterns that are so entangled with what philosophers and academics have to say about the marsh garden. We may not start from the scientific perspective, which can be quite atomist, not equipped, and unwilling to take into account the relational perspective that we so very much appreciate.

We propose to present a teratology that traverses the whole of the ecosystem, with the greatest attention to oddities. Not ending – but instead – beginning with the myths and narratives that traverse the swamps, we aim to set up a transdisciplinary analysis of what swamp life is about.

The swamps are filled with narratives that cover all aspects of life and therefore perfectly perform a teratology that reaches out to the various narratives on swamps that are at work in (post-) Darwinian biologies. This teratology could also offer a home to the affirmative readings of decay and emergence that define the swamp. Especially the old myths and fables, fantasies, legends, and tales, that have been with us for many generations, do not seem to limit their scope to either the human perspective nor to how individual plants, animals, or other identified participants of the ecosystem can be situated in swamp life. Instead, what these histories of storytelling show us, is a rich more-than-human series of meditations that always al-

ready open up to the possible and the impossible, the one and the multiple, the interrupted and the continuous way of reading and opening up to what we refer to as 'swamp life'. Why wouldn't these ancient stories be open to contemporary teratologies, to the most uncommon historical events, and to all the possible relationalities that the swamp can realize?

Swamp life in the Slavic wetlands encompasses various phases and modes of existence, which are often recounted in stories, myths, poetry, and art interested in the phenomenon of marsh life as a whole. Olga Tokarczuk, in her short story "Green Children" from the volume "Bizarre Stories"¹¹, explicitly portrays the territories of Poland and Ukraine as being outside the center of the world, which at that time, in the 17th century, was Paris. The narrator of the story, William Davisson, is an eccentric who goes beyond the center, who travels to Poland, a land of swamps, foreign customs, and violence. He remembers the case of Descartes, who died because of the coldness of the northern land. In Tokarczuk's story, the periphery, the swampy and dangerous environment, is closely linked to Slavic customs and local culture. Davisson, of Scottish origin, serving as King John Casimir's physician and botanist, finds himself in a peripheral, wild land, traveling east to study the phenomenon of *plica polonica*.

The story itself takes place from March to September, and the landscape of the swampy and foggy land changes several times, but the swamp, which is overwhelming at the beginning and dries up in the summer, plays an important role in Tokarczuk's text, teaching us how the swampy and dangerous landscape associated with wildness is linked to peripheral Slavic culture. The fear-inducing world of the wetlands was inhabited by various creatures in the popular consciousness, which made it possible to control a swampy and dangerous environment full of strange phenomena.

In the story by Tokarczuk one day, instead of animals, the servants catch strange children in the forest:

They were two, small and thin, badly dressed, or worse than badly dressed, in a roughly woven cloth, torn and smeared with mud¹².

The children bit and kicked, 'acted like animals', and had green skin. The girl healed the king's toe with her touch. The botanist examined the children, they were even baptized, but unexpectedly the boy died afterwards. That day the marshes around the court rattled with strange sounds, like a funeral orchestra composed of animal voices. The local community wanted to give a Christian burial to the boy, but during the night the boy's body

¹¹ O. Tokarczuk, *Opowiadania bizardne*, Kraków 2019.

¹² *Ibidem*.

disappeared. After some time his sister began to speak, and it turned out that she knew human language. The children were a mystery to the Scottish scientist. His leg refused to heal, so a whisperer was asked for assistance. The woman, from the border between the rational and irrational worlds, told them that in the forest beyond the marshes there was a land where people lived in trees and slept in hollows. On moonlit days, they climb to the tops of the trees and expose their naked bodies to the moon, which turns their skin green. With the energy of light, they don't need to eat much: forest berries, mushrooms and nuts are enough. They don't cultivate the land for food. They work for pleasure and have no rulers. They make decisions together and raise their children together, they spend the winters collectively in a cave, dreaming together, they make friends with the animals who tell them their stories, which makes them even more connected to the natural world. They see themselves as fruit. They say that humans are the fruit that the animals eat. That's why they tie the dead to branches and wait for the forest animals to eat them.

One day, the children and young people of the manor disappeared along with the narrator's servant, Ryczwolski. Eventually, the scholar decided to return to his world – to the center, to try to understand the story that was happening at the periphery of the world. In a way, the story of the green children was explained, but the scholar still did not fully understand it. The mystery of the swampy land remained unsolved but these were female monsters: the green girl and whisperer that tried to show the new world to Davisson.

The figure of the scientist in Tokarczuk's story is also a metaphor for man's discovery of his entanglement with nature, the inseparability of natural and cultural realities, the human and the more-than-human perspective. Davisson is interested in the monstrosity of swamps and finds pleasure in studying and observing this world. He describes the variability of swamp life as a whole, and recognizes its connection to the human world. He begins by observing nature and immediately starts analyzing how the world of people living on the periphery depends on this wetland life. This is also our aim – to look at the monstrosities of the wetlands through narratives that have been created to better understand swamp life.

The Unaccepted

The female monsters discussed are without exception regarded the outcast; figures that are not welcomed by society because they don't fit the patriarchy, the economics of alliance and filiation. Slavic culture teaches

us that areas at the interface between water and land are inhabited by topielica who drag unwary fishermen, anglers and tourists to the bottom. The topielica was described as a demon, the partner of an utopiec, the soul of a young girl who drowned in despair or was drowned. They appeared in the form of young girls with long, light hair. They cried for help or sang, attracting young men who became their victims. Equally beautiful were other swamp-dwelling monsters – morianas – or Pomeranian mermaids. They are born from the souls of maidens who failed to fall in love or died shortly before the wedding. It can happen that a moriana becomes a girl who meets a procession of mermaids at night. She then becomes part of the group and cannot return home. They are also depicted as beautiful naked girls with golden hair and dark eyes. Sometimes they appear in transparent white dresses with garlands on their heads or flowers in their hair. They are usually seen at night¹³.

Reading the local legends, we learn that they are not always a destructive force. The character Wdzydzana from the legend “Prince Sorka’s Daughter”¹⁴, for example, asked a witch to turn her into a moriana because she wanted so much to stay in the land where she grew up. Her father, the prince, suffering from the death of his mother, wanted to return to his homeland because everything around him reminded him of his dead wife. Wdzydzana, on the other hand, was entangled with the land, with the place where she grew up, preferring to turn into a Moriana, forever connected to the water, even though a stolem in love with her, wishing to capture his beloved Moriana, turned the place into a somewhat marshy area with several islands crossing Wdzydzana’s beloved lake.

Prince Sorka’s daughter was not accepted by her father as the future ruler of the watery land, as the prince considered her too weak a woman for the role. She did not leave her land, preferring to give up her life as a human to connect her existence with the world she grew up in and all its inhabitants. She also did not succumb to stolem’s love attacks, and accepted the new face of her land after the monster invasion: the lake branches, islands, and swampy corners of her land did not deter her from staying in this world forever. There she remained connected to the more than human world, outside the human world and social hierarchy, on her own terms. Wdzydzana wanted to remain on her land in harmony with it and its inhabitants.

But water and marsh maidens do not always have this attitude toward the world. Moriana of Water Lily Bay, as a being who does not belong to the

¹³ A. Koprowska-Głowacka, *Panny wodne. O jeziornicach, morianach i wodnicach z Pomorza*, Gdynia 2021.

¹⁴ *Ibidem*.

earthly order, tempted fishermen with her singing. Her job was to seduce the fishermen while they were fishing, and she considered herself the ruler of the lake. When she met Vyshomir on her way, and he did not yield to her even behaving arrogantly towards her (having previously plugged his ears to avoid being seduced by the beauty of the moriana's voice), the goddess fell in love with him. After listening to the words of the song, the sound of which carried over the lake, moriana, led by her desire, followed Vyshomir to his hut. The fisherman was afraid of the goddess at first, but she promised not to harm Vyshomir or anyone from the human world. The lovers declared their love for each other and remained together until Vyshomir's death. During this time, moriana belonged to the human world, occasionally swimming in the lake at night and spending time in the wetlands. However, the lovers lived in solitude, humans did not trust the goddess. After Vyshomir died and was buried according to the rules of the human world, moriana returned to the wetlands, leaving the human world to live the life of a moriana again, remembering her beloved and the love that changed her heart forever.

Not all water nymphs are bright-eyed beauties who merge their worlds with the human world in various ways, co-creating the land as a whole. The morianas, known since the 18th century as the rusalkas, sometimes have other plans for the men they seduce. They dance in the moonlight, invite a young man to bathe with them, or lure them into the watery depths, with their beautiful voices. Almost no mortal returns alive from an encounter. Rusalkas also sometimes poses riddles and lets those who answer correctly go. Meanwhile, the topielice (also known as Watergirls), demons that inhabit rivers, lakes, ponds, and swamps, are born from the souls of young girls who have drowned or been drowned. Like morianas, they are beautiful girls with pale faces, sparkling eyes, and long, light hair that sometimes turns green. They can be seen naked or wearing white tunics. They often perch in trees above the water, in wetlands. They also lure men with songs or cries for help and carry them off into the depths. Wily are also born from the souls of carefree girls who haven't had time to enjoy life, and resemble mermaids and topielice, although they sometimes have wings, are excellent archers, and can transform into swans. They live in the water in winter and on the banks in summer. On moonlit summer nights they dance in circles in the meadows. A person approaching such a circle is drawn into it. He usually dies of exhaustion or is tickled to death. Sometimes the violets befriend people and help them, but who betide the one who betrays the demon. They can drive someone mad or kill them, and they can also bring floods or droughts. Sacrifices were offered to them: fruits, vegetables, cakes, ribbons.

The story of Otomin and Odmına, son of the earth and daughter of the water, from the legend "The Infamous Knight and the Moriana Odmına"

teaches us that breaking a promise between lovers leads to tragedy. Otopin was a knight who was given a castle by a lake by the Duke of Gdansk. The knight felt lonely there until he met a golden-haired moriana named Odmina. Every day, the lovers looked forward to the moment when they could meet on the island, in the marshlands, and spend time together. When the prince summoned the knight to Gdansk, Odmina, fearing that he would not be able to bear the separation, gave her beloved a crown of lilies and forbade him to tell anyone about their love. Unfortunately, the knight did not keep his promise. Seduced by the beauty of the Duke's of Gdansk daughter, he uttered the name of moriana. Then the sky was covered with clouds, heavy rain fell and a storm began. Otopin rode as fast as he could to the marshes, to the lake, knelt down and begged Odmina for mercy. But he never saw her again. The legend says that he wandered there for days. Finally, he died on one of his later war expeditions. This story shows us how easy it is to lose the favor of a goddess.

Sometimes goddesses help young people realize their dream of being together. Vita and Sulimir from the legend "Helpful Goddesses of the Crystal Palace" fell in love in the forest, in the wetlands, by the river. Dedicated to living in the rhythm of nature, they longed to live together. However, the lovers' origins proved to be an obstacle. He – the son of a knight and she – the daughter of a miller did not get permission from Sulimir's father to marry. The goddesses tried to persuade the stubborn parents, but their efforts were in vain. Finally, the water maidens invited the lovers to the Crystal Palace and transformed them into water creatures.

However, the whimsical nature of wily is nothing compared to the monstrosity of the boginkas that inhabit swamps, lakes, rivers, forests, and mountains. First of all, they can be seen washing clothes with wooden tadpoles. If a goddess notices a man approaching, she usually kills or kidnaps him, according to folk stories. Young mothers were of particular interest, as goddesses were created from women who died in childbirth, suicides, and infanticides. They were imagined as scarlet women with sagging breasts, large heads, and crooked legs, or as beautiful young girls, usually naked¹⁵, making them similar to rusalkas and morianas. The goddesses' actions were far more destructive, however, as they attacked women after childbirth and exchanged children for them. One legend says that the goddess comes to visit at noon when the mother is carrying food to the field for the elderly members of the household, or at midnight when everyone is asleep. According to another version of this legend, the goddesses appear in pairs, accompanied by a man in a horned hat. They enter the house, where the

¹⁵ K. Moszyński, *Kultura duchowa Słowian*, Kraków 1929–1939.

goddess hits the mother in the face, after which she takes away the healthy (unbaptized) child and leaves the skinny, screaming child¹⁶.

A dropped-off child became a changeling. This was indicated by peculiarities in the child's appearance, such as a large head, bulging eyes, mental issues, and peculiar behavior, such as crying, speech problems, coordination of movements, etc.

The goddesses also kidnapped women to be the mothers of their children¹⁷ and "exchanged" or tormented them, the effects of which we now identify with postpartum depression or the so-called baby blues. Women in this state became unnaturally withdrawn or demanding, annoying those around them. This was explained by the earlier abduction of the young mother by the goddesses to swamps or wet meadows: there the monsters wallowed in the mud, twisted her arms and legs, and beat her back with tadpoles¹⁸.

All of the goddesses mentioned were born from the souls of women whose lives did not end under natural circumstances. Each time it was a life that did not fit into the patriarchal structure. By crossing boundaries, and breaking the rules of the community (even if only by committing suicide, not marrying, or killing a child), these souls condemned themselves to a life on the margins. The swamplands became their home, and they sought to dissolve elements of the world to which they could not fully belong. At the same time, they became part of the land, in which fermentation processes are constantly taking place, striving for its decomposition. The goddesses are beautiful and monstrous at the same time, enjoying and striving for decay. The monsters created by the process of decay, as a result of clinging to the land, became part of the wetlands on a new basis, but by their actions, they are attracted to decay.

Conclusion: We MUST change our lives fundamentally

What is it that we fear so much when it comes to swamps? And why is this fear translated and personified into some form of femininity? The marsh garden speaks through the body of the woman, her fertility, her sexuality, her unknown powers. Of course, these gardens, swamps and marshes, were always to be found outside of the city, outside of the civilized land. Perhaps the fear for it, was nothing but a call for these lands to be cultivated, to be subjected to the laws of those in charge. It is no co-

¹⁶ M. Zieleniewski, *O przesądach lekarskich ludu naszego...*, Kraków 1845, s. 28–30.

¹⁷ *Ibidem*.

¹⁸ S. Ulanowska, *Wśród ludu krakowskiego*, „Wisła: miesięcznik geograficzno-etnograficzny” 1887, t. 1, s. 71–72.

incidence that our right wing, populist, and fascist leaders, all men, were always the most outspoken in their desires to “drain the swamp!”. This is what patriarchy in the end aims to do. The most prominent example of this is probably Benito Mussolini’s efforts to drain the big swamp to the south of Rome, which had been ‘haunting’ the city for 2000 years. The heart of the Pontinian swamp was turned into the city called Littoria, after *fascio littorio* the bundle wood (to maintain order) from which the term fascism derives. Later the name of the city was changed into Latina, which is still its current name. It is one of the youngest and poorest cities of Italy. Inhabited by refugees and workers in the seasonal industry. Not connected to the train network or the freeway, its continuing decay, can perhaps be regarded an intriguing forerunner of how patriarchy and the humanist urge to organize the world according to his needs, does not in fact constitute the political and ethical “higher ground”. No doubt we live in times in which the ecological crises at least show us that we must change our lives fundamentally, and that questioning these very basic assumptions of our culture, could very well be key to such a change.

We need to keep in mind, however, that we metaphorically drain the swamp *whenever* we want to get rid of something unwanted and remain in the swamp when we do not feel stable in the world. Today, we certainly feel this way more often in the face of a looming environmental crisis, experiencing changing realities and hybridised beings in the age of the rise of artificial intelligence. We, raised by patriarchy, tend to think of bogs as monstrosities, as places on the edge of life and death, a vital and dangerous blend of water and land that often scares us. Why? Any biologist today, however, will agree that marshes, bogs, mangroves, and meadows should be regarded as fragile and creative ecosystems that are the breeding ground of many of the plants, animals and other forms of life, that are of essential importance to us today. Especially in times like ours, we must explore and appreciate these rare and badly known parts of our globe, that we have not yet tamed and subjected to our order. It is time to realize that wetlands, literally and figuratively, are the very places that provide us with the oxygen we need to live.

REFERENCES

- Gieysztor A., *Mitologia Słowian*, Warszawa 2006.
Grant M.A., *The Myths of Hyginus*, Lawrence 1960.
Jones M., *Bog Witch. A Semi-mystical Immersion into Wild Wetland Habitats: Their Myths, Magic and Meaning*, Ropley 2024.

- Koprowska-Głowacka A., *Panny wodne. O jeziornicach, morianach i wodnicach z Pomorza*, Gdynia 2021.
- Kropej M., *Supernatural Beings from Slovenian Myth and Folktales*, "Studia mythologica Slavica" 2012, Supplementa, Supplementum 6, Ljubljana: Založba ZRC.
- Moszyński K., *Kultura duchowa Słowian*, Kraków 1929–1939.
- Niebrzegowska S., *Bagno*, [in:] SSiSL, t. 1, cz. 2, red. J. Bartmiński, Lublin 1999.
- Nielsen N.H., Henriksen P., Mortensen M., Enevold R., Mortensen M., Scavenius C., Enghild J., *The last meal of Tollund Man: new analyses of his gut content*, "Antiquity" 2021, 10.15184/aqy.2021.98 (accessed: 25.03.2025).
- Notre Dame de Paris, <https://www.allmusicals.com/n/notredamedeparis.htm> (accessed: 25.03.2025).
- Owens D., *Where the Crawdads Sing*, London 2018.
- Shakespeare W., *Macbeth*, Act IV, Scene I [Round about the cauldron go], <https://poets.org/poem/macbeth-act-iv-scene-i-round-about-cauldron-go> (accessed: 23.03.2025).
- Shklar J.N., *Subversive Genealogies* 1972, Daedalus 101, no. 1.
- Stomma L., *Antropologia kultury wsi polskiej XIX wieku oraz wybrane eseje*, Łódź 2002.
- Tokarczuk O., *Opowiadania bizardne*, Kraków 2019.
- Turtschaninoff M., *Tangled Roots*, London 2025.
- Ulanowska S., *Wśród ludu krakowskiego*, „Wisła: miesięcznik geograficzno-etnograficzny” 1887, t. 1.
- Zieleniewski M., *O przesądach lekarskich ludu naszego...*, Kraków 1845.

Irena Chawrińska – adiunktka (Uniwersytet Gdański), literaturoznawczyni. Zajmuje się humanistyką środowiskową, szczególnie mokradłami i życiem bagien, zjawiskiem hybrydyczności w kulturze oraz glottodydaktyką polonistyczną. Obecnie pracuje nad zagadnieniami związanymi z filozofią bagien i „więcej-niż-ludzkiem” myśleniem. ORCID: 0000-0001-7699-6551. Adres e-mail: <irena.chawrińska@ug.edu.pl>.

Rick Dolphijn – associate professor (Uniwersytet w Utrechcie), filozof, pisarz, kurator. Zajmuje się filozofią, sztuką i posthumanizmem. Bada nowe materializmy, ekologię i kulturę materialną. Obecnie pracuje nad zagadnieniami związanymi z geofilozofią i „więcej-niż-ludzkiem” życiem. ORCID: 0000-0002-2145-5579. Adres e-mail: <r.dolphijn@uu.nl>.

Irena Chawrińska – assistant professor (University of Gdansk), literary studies researcher. Explores environmental humanities, in particular wetlands and swamplife, the phenomenon of hybridity in culture and glottodidactics of polish language and culture. She is currently working on philosophy of swamplife and “more-than-human” thinking. ORCID: 0000-0001-7699-6551. E-mail address: <irena.chawrińska@ug.edu.pl>.

Rick Dolphijn – associate profesor (Utrecht University), philosopher, writer and curator, explores posthumanism, new materialisms, and ecology. collaborator with HKU, UAB, and UG. He is currently working on geophilosophy and “more-than-human” lives. ORCID: 0000-0002-2145-5579. E-mail address: <r.dolphijn@uu.nl>.

Krajobraz jadalny w prozie polskiej XXI wieku – próba typologii

ABSTRACT. Magdalena Roszczynialska, *Krajobraz jadalny w prozie polskiej XXI wieku – próba typologii* [Edible Landscape in Polish Prose of the 21st Century – An Attempt at Typology]. „Przestrzenie Teorii” 43. Poznań 2025, Adam Mickiewicz University Press, pp. 413–440. ISSN 1644-6763. <https://doi.org/10.14746/pt.2025.43.23>.

The article characterizes one of the non-visual approaches to landscape – the edible landscape. The term, introduced to describe home gardens combining aesthetic and utilitarian values, is treated by the author as a starting point for identifying landscapes where the cultural component is weakened in favor of the environmental one. The author uses the concept of ecosystem services and tracks how provisioning, supporting, and regulatory functions are realized in the landscape. In the first part of the article, the author presents research tools (new materialism, dark ecology, ecosystem services). Edible landscapes are interpreted as practices of “hacking the Anthropocene” – deconstructing agrologistics techniques. In the second part of the article, the author creates a typology of edible landscapes present in 21st-century Polish prose, which includes: the landscape of consumption, edible mnemotopos, terroir, urban garden. The author considers the works of D. Słowik, M. Lebda, J. Fiedorczyk, M. Płaza, Ł. Barys, K. Fedorowicz, A. Muszyński, Ł. Łuczaj, M. Książek. The edible landscape is considered as an adequate way of literary manifestation of nature in the Anthropocene era, and at the same time, in the form of urban gardening, an intervention practice aimed at socio-environmental justice. Consequently, the edible landscape is seen as a landscape enabling survival in the face of ecological catastrophe. At the same time, the environmental/climatic profile of early 21st-century Polish prose is noted.

KEYWORDS: landscape, edible landscape, ecosystem services, 21st-century Polish literature, urban garden, hacking the Anthropocene

Nasilające się procesy utraty bioróżnorodności, pustynnienia, deforestacji i urbanizacji zmieniają radykalnie krajobrazy naszego życia, niekiedy czyniąc je niemożliwym¹. Wobec powyższych zjawisk, determinujących biologiczne przetrwanie życia na Ziemi, niewystarczające wydaje się pojmowanie krajobrazu jako widoku, choć taka jego denotacja („kraj+obraz”) stanowi w języku polskim znaczenie prymarne². Celem niniejszego artykułu jest identyfikacja w najnowszej literaturze polskiej niewizualnych ujęć

¹ Informacje o formach i skali antropopresji znajdują się np. w raportach IPCC na temat zmian klimatycznych.

² „Krajobraz”, [w:] *Słownik języka polskiego PWN*, <https://sjp.pwn.pl/szukaj/krajobraz.html> (dostęp: 11.06.2024).

krajobrazu, sprofilowanych kryterium środowiskowym (bezpieczeństwo żywnościowe / jadalność), a nie estetycznym³.

Monografistki krajobrazu oraz naukowych studiów nad nim, Beata Frydryczak i Dorota Angutek, wyróżniają dwa podstawowe ujęcia tej kategorii: krajobrazu jako idei oraz krajobrazu jako procesu⁴. Pierwsze obejmuje zestetyzowane widoki (zwłaszcza przyrody), drugie – interakcję pomiędzy ludzkimi i nieludzkimi aktorami współtworzącymi środowisko swojego życia. Badaczki poruszają się w metodologicznych zakresach estetyki, fenomenologii oraz antropologii kultury; w obrębie tej ostatniej funkcjonują ujęcia drugiego typu: krajobrazu tzw. uczestniczącego, przeżywanego, doświadczanego, współkształtowanego, zadanego⁵, osadniczego⁶ oraz jako przestrzeni życia⁷. Na gruncie tego sposobu rozumienia krajobrazu następuje zrównanie go ze środowiskiem⁸. Etymologicznie słowo *landscape*, jak przekonuje w eseju *Atmosferyczne krajobrazy* badacz tego nurtu Tim Ingold, nie łączy się z greckim *skopein* – ‘patrzeć’, ale ze staroangielskim *skyppan* (współcz. *shaping*) – ‘kształtowanie’⁹. Osłabienie komponentu wizualnego przywraca krajobrazowi jego prymarną funkcję ekosystemu (jako dynamiki biocenozy i biotopu). Wystarczy zatem, by krajobraz „stracił wzrok” – podobnie jak bohaterka *Lęku przestrzeni*, inicjalnego opowiadania w tomie *Samosiejek* Dominiki Słowik¹⁰ – a otwiera się wówczas na inne zmysły, na doświadczenie kinetyczno-haptyczne, uprzestrzennia i ożywia. Przestrzeń postrzegana za pomocą innych niż wzrok zmysłów sprawia wrażenie ruchomej („nieustannie się powtarza i sampluje”, s. 8), cyrkulującej materii, która wdziera się do wnętrza i je porasta („rośliny porysowały parapet korzeniami, szukając dla siebie oparcia”, s. 19), rozsadzając opozycje natura–kultura, człowiek–przyroda itp.

³ O także niewizualnym krajobrazie (przemysłowym) z udziałem komponentu haptycznego pisze E. Rybicka w szkicu *Krajobraz po transformacji* („Teksty Drugie” 2023, nr 2, s. 203–227).

⁴ B. Frydryczak, *Krajobraz. Od estetyki „the picturesque” do doświadczenia topograficznego*, Poznań 2013, s. 9. Cf. *Krajobrazy. Antologia tekstów*, oprac. eadem, D. Angutek, Poznań 2014; *Krajobraz kulturowy*, red. B. Frydryczak, M. Ciesielski, Poznań 2014.

⁵ T. Ingold, *Czasowość krajobrazu*, przeł. B. Frydryczak, [w:] *Krajobrazy. Antologia tekstów*, ed. cit., s. 141–164.

⁶ Propozycję Józefa Burszty omawiają B. Frydryczak i D. Angutek (*Od krajobrazu naturalnego do krajobrazu kulturowego*, [w:] *Krajobrazy. Antologia tekstów*, ed. cit., s. 13).

⁷ J.B. Jackson, *Krajobraz lokalny*, przeł. D. Stadnik, [w:] *Krajobrazy. Antologia tekstów*, s. 285–296. Człon *scape* wywodzi od staroang. *sheaf* – ‘pęk’, ‘wiązanka’, ‘snopek’, tj. zbiorowe aspekty środowiska. *Ibidem*, s. 287. Ponadto angielskie *landscape* oznaczało pierwotnie najprawdopodobniej krajobraz pól uprawnych, warzywników.

⁸ T. Ingold, *op. cit.*, s. 145.

⁹ *Idem*, *Atmosferyczne krajobrazy*, przeł. D. Angutek, [w:] *Krajobrazy. Antologia tekstów*, s. 395–396.

¹⁰ D. Słowik, *Samosiejki*, Kraków 2021. W tekście głównym podaje numer strony cytowanego dzieła.

Do rozważania krajobrazu warto adaptować te jego ujęcia, które akcentują łączność (a nie dystans) jego i człowieka, splećnię rozmaitych – ludzkich, nie-ludzkich, biologicznych, mineralnych itd. – czynników kształtujących miejsce, a także osłabiają hierarchiczną relację postrzegany–postrzegający, właściwą estetykom dalekiego zasięgu. Pewne tropy myślowe wyznaczają nowy materializm¹¹ – takie ujęcie krajobrazu proponuje Anna Tsing, która pisze o nim jako o „przestrzeni dla połączonych asambleży, tzn. dla dyskusji, które obejmują zarówno rozmówców ludzkich, jak i nie-ludzkich”¹² i rozważa jako przykład ekosystemy leśne. Zestawia krajobrazy aktywne (poddane logice uprzemysłowienia), spustoszone (w których niszczące działanie jakiegoś czynnika stwarza niszę ekologiczną dla innych aktorów) oraz tzw. chłopskie (powstałe wskutek tej – zazwyczaj nieintencjonalnej – współpracy). Ten ostatni typ najbardziej będzie przypominał tytułowy krajobraz jadalny (także ze względu na swój „łaciwy”, heterogeniczny charakter). Ideą przewodnią Tsing jest opisanie metod samoregulacji ekologicznej jako budzących nadzieję praktyk „u kresu świata”. Drugim ważnym ujęciem jest mroczna ekologia Timothy’ego Mortona¹³. W słowniku tego filozofa znajdują się poręczne w niniejszych rozważaniach pojęcia, jak „archelityczny”, „czasopętla”, „zstępowanie”¹⁴. Subscendencja (zstępowanie) oznacza ruch w dół, odwrotność transcendencji. Zamiast przemocowego pragnienia władzy (a spojrzenie jest jej rodzajem) – zejście ku temu, co przyziemne, małe. Zamiast wielkoskalowych całościowych, oblepiających obiektów, hiperobiektów – „szereg przyziemnych, małych, a przez to uchwytnych spraw, które dotyczą nas i angażują”¹⁵.

Krajobraz jadalny, rozumiany jako amatorska, tj. nierolnicza, uskuteczniiana na małą skalę uprawa (ozdobnych) roślin jadalnych, jest właśnie

¹¹ R. Dolphijn, I. van der Tuin, *Nowy materializm. Wywiady i kartografie*, przeł. J. Czajka *et al.*, Gdańsk–Poznań–Warszawa 2018.

¹² A. Lowenhaupt Tsing, *Grzyb u kresu świata. O możliwościach życia na ruinach kapitalizmu*, przeł. i oprac. nauk. M. Rogowska-Stangret, A. Ross, J. Grygieńć, Toruń 2024, s. 216, przyp. 3. Krajobrazy chłopskie to tradycyjne japońskie kompleksy leśno-rolniczo-ogrodowe *satoyama*. *Ibidem*, s. 212–213.

¹³ T. Morton, *Mroczna ekologia. Ku logice przyszłego współistnienia*, przeł. A. Barcz, Warszawa 2023.

¹⁴ Ich definicje w przystępny sposób podaje A. Marzec (*Kłęczasta mroczna ekologia*, „NN6T” 2024, nr 157, listopad, s. 82–89, <https://nn6t.pl/2024/10/29/nn6t-157-listopad-2024/> [dostęp: 16.12.2024]). Czasopętla – pojęcie odnoszące się do współistnienia wielu skal czasowych jednocześnie – łączy się także z rozumieniem miejsca. „Miejsce przybiera formę dziwnej pętli, ponieważ wnika głęboko w czas. Miejsce nie stoi spokojnie, lecz wygina się i wykręca. Miejsce jest zagnieceniem, którego nie da się wyprasować z powierzchni rzeczy” (T. Morton, *op. cit.*, s. 27). Zatem, odpowiednio, krajobraz nie przypomina przestrzeni-pudełka, na które pada wzrok postrzegającego, ale raczej splećnię dynamiczne siły.

¹⁵ A. Marzec, *op. cit.*, s. 88.

praktyką subscedentną. W Polsce ma ona długą tradycję w postaci działkowania¹⁶, które nie tylko miało walory zdrowotne i uzupełniało niedobory żywnościowe, lecz także wypełniało wymiar społeczny, sub- i kontrkulturowy¹⁷, oraz estetyczny¹⁸. Badający praktyki codzienności Roch Sulima dostrzegwał w działkowaniu zasadę „małej skali”, ambiwalencję, liminalność, rozmycie układu: kultura–natura, a w ogródkach działkowych – przestrzeń dostępną zwłaszcza doświadczeniu zmysłowemu. Intuicje badacza zbieżne są z postulowanymi przez Mortona właściwościami archelitu, czyli epoki sprzed uprzemysłowienia rolnictwa (agrologistyki), do czego zapewne przyczyniła się także niepełna polska modernizacja. Filozof definiuje archelit jako „pierwotny rodzaj współbycia pomiędzy ludźmi oraz pozaludzkimi bytami”¹⁹, zaś agrologistyka wraz ze swoim zapleczem myślowym, agrologosem, odpowiada za społeczne – także międzygatunkowe – nierówności oraz destrukcję klimatu. Praktyki archelityczne byłyby zatem destabilizacją zastanego obecnie logosu, np. podziału na użytkowe (np. rośliny jadalne) i nieużyteczne (np. chwasty), estetyczne (rośliny ozdobne) i nieestetyczne (chaszczce), prywatne (posiadane, władane) i społeczne (kolektywne, osiedlowe), a zwłaszcza na miejskie i wiejskie. Zakwestionowanie dychotomii kultura–natura, uobecnione w ogródkach działkowych, przejawia się także w miejskim ogrodnictwie (*urban gardening*) i tzw. miejskiej partyzantce ogrodniczej (*guerrilla gardening*), tj. samowolnym wprowadzaniu w przestrzeń miasta roślin zwiększających jego (agro)bioróżnorodność²⁰.

Wraz z nasilaniem się kryzysu środowiskowego rośnie zainteresowanie praktykowaniem ogrodnictwa miejskiego oraz dyskursywnym opracowaniem tego zagadnienia²¹. Na mapie pojęciowej *Kulturowych studiów krajobrazowych* – internetowego słownika tej subdyscypliny naukowej, stworzonego przez zespół badawczy antropologii krajobrazu pod kierunkiem Beaty Frydryczak – termin „krajobraz jadalny” jednak nie występuje²².

¹⁶ P. Zakrzewski, *Nie ma jak działka, czyli narodowe hobby Polaków*, <https://culture.pl/pl/artukul/nie-ma-jak-dzialka-czyli-narodowe-hobby-polakow> (dostęp: 20.03.2025).

¹⁷ R. Sulima, *Między rajem a śmietnikiem. Smutek warzywnych ogródków*, [w:] *idem, Antropologia codzienności*, Kraków 2000.

¹⁸ *Dzielo-działka*, red. M. Szczurek, M. Zych, Kraków 2012.

¹⁹ A. Marzec, *op. cit.*, s. 83.

²⁰ O roli ogrodnictwa miejskiego – *vide* M. Kujawska, *Etnobotanika miejska: perspektywy, tematy, metody*, „Etnobiologia Polska” 2011, vol. 1, s. 31–42. Warto też przypomnieć, że „nigdy nie byliśmy nowocześni” – miasto jest *biopolis*, splata komponent urbanistyczny i przyrodniczy. *Cf.* E. Rybicka, *Biopolis – przyroda i miasto*, „Teksty Drugie”, 2018, nr 2, s. 57–74.

²¹ Z.-W. Zheng, R.-J. Chou, *The impact and future of edible landscapes on sustainable urban development: A systematic review of the literature*, „Urban Forestry & Urban Greening” 2023, vol. 84, June, <https://doi.org/10.1016/j.ufug.2023.127930> (dostęp: 11.06.2024).

²² Stan na 11.06.2024. W nieregularnie ukazującym się czasopiśmie „Polskie Studia Krajobrazowe” opublikowano dwa artykuły na temat ogrodnictwa miejskiego: B.J. Gawry-

Wprowadziła go w latach 80. XX wieku Rosalind Creasy – amerykańska ogrodniczka i fotografka, w poradniku pt. *The Complete Book of Edible Landscaping*²³. Równoległe funkcjonującym terminem jest „ogród użytkowy”, zwłaszcza miejski. W ujęciu autorki chodziło o połączenie estetyczności z użytkowością przydomowych ogrodów. Propagowała ona ponadto metody uprawy organicznej i kompostowania. Książka okazała się bestsellerem, a zaproponowany termin wszedł w obieg. Następnie w 1990 roku w czasopiśmie „Garbage. The Practical Journal for the Environment”, poświęconym popularyzowaniu postaw proekologicznych, ukazał się podobny w wymowie tekst Roberta Kourika *Edible landscaping*. Tak jak propozycja Creasy miał charakter popularnego poradnika napisanego przez architekta krajobrazu. Intencją było wprowadzenie swego rodzaju „demokracji” roślinnej – zrównania estetyczności roślin ozdobnych i jadalnych²⁴ – oraz polepszenie jakości samodzielnie wyhodowanych warzyw. Warto także wspomnieć o poczynionym przez autora na wstępie – być może mimochodem – założeniu, które w kontekście problemów środowiskowych i społecznych XXI wieku nabiera kluczowego znaczenia. Kształtowanie jadalnego krajobrazu jest według Kourika praktyką przywracającą produkcję żywności na właściwe jej miejsce, tj. w najbliższą okolicę, w środowisko naszego życia („It’s a way to bring food gardening to its rightful place – all around the home [...]”)²⁵. Czas pandemii koronawirusa uświadomił nam, jak kruche jest przekonanie o stabilności globalnych łańcuchów dostaw. Przedsiębiorstwa z obawy przed uzależnieniem się od zewnętrznych dostawców decydują się na przeniesienie produkcji w bardziej bezpieczne miejsca, bliżej swoich siedzib. W obliczu wojen, kataklizmów oraz postępujących zmian klimatycznych (susza, wzrost temperatury, utrata bioróżnorodności, np. zapylaczy, gleby) utrudniających produkcję rolną bezpieczeństwo żywnościowe staje się wyzwaniem cywilizacyjnym. Scenariusze postapokaliptyczne²⁶ z kart literatury fantastycznej przemieściły się w XXI-wieczną codzienność, dając źródło wizjom miasta – *ecopolis*.

Krajobrazy jadalne, ogrody i farmy miejskie stanowią przykłady metod zarządzania w ramach kryzysowych polityk żywnościowych. Mają ułatwić

szewska, *Garden – non-garden. Contemporary trends in transformation of greenery as an instrument in the contest for the city*, „Polish Journal of Landscape Studies” 2019, vol. 1(2–3), s. 57–82, DOI: 10.14746/pls.2018.2.3.6; M. Salwa, *The garden as a new ecological paradigm*, „Polish Journal of Landscape Studies” 2024, vol. 4(7), s. 61–74, DOI: 10.14746/pls.2022.4.6.

²³ Książka Creasy ukazała się w 1982 roku.

²⁴ R. Kourik, *Edible landscaping*, „Garbage. The Practical Journal for the Environment” 1990, vol. II, nr 3, s. 55. Określenie „demokracja” podaje za autorem.

²⁵ *Ibidem*.

²⁶ O fikcjach klimatycznych – *vide* M. Żółkoś, *Fikcje antropocenu. Literatura XXI wieku wobec katastrofy klimatycznej*, „Jednak Książki” 2022, nr 2(15), DOI: 10.26881/jk.2022.15.01.

mieszkańcom miast dostęp do żywności poprzez wprowadzenie już teraz w przestrzeń miejską ogrodów społecznych, lokalnego rolnictwa oraz tzw. zielonych zamówień publicznych do instytucji żywienia zbiorowego jako dźwigni wspierającej rozwój miejskich jadalnych krajobrazów²⁷. Sieć miast zaangażowanych w te działania skupia tzw. pakt mediolański – w Polsce to Warszawa, Wrocław i Kraków²⁸. Krajobraz jadalny okazuje się nie tyle trendem upiększania roślinnych rabat, ile działaniem niezbędnym z perspektywy przeżycia populacji, ludzkiej i więcej-niż-ludzkiej (zwiększanie bioróżnorodności, zmniejszanie emisji, promocja zrównoważonych wzorców konsumpcji, rolnictwo regeneratywne itp.). Wraz z *guerilla gardening*, tendencją do wprowadzania w zieleń miejską tzw. chwastów²⁹ oraz uznawania czwartej przyrody (sukcesji roślinnej na nieużytkach) są to praktyki na rzecz niezbędnej transformacji żywnościowej³⁰. Powyższe uwagi dotyczą miejskich krajobrazów jadalnych z prostego powodu – mianowicie według prognoz ONZ mieszkańcy miast już około 2030 roku będą stanowili niemal 70% ludności na świecie. Niemniej jednak pojęcie krajobrazu jadalnego można uogólnić i poszerzyć poza środowiska miejskie, ponieważ sytuuje się ono w kontrze do agrologosu, tj. wszelkich praktyk antropocentrycznego przekształcania przyrody, na czele z rolnictwem i leśnictwem, ufundowanych na rozdzieleniu użytkowych i (rzekomo) nieużytecznych jej elementów. Krajobraz jadalny stanowi przechwycenie i odwrócenie logiki cywilizacyjnej; wpisuje się tym samym w nurt „hakowania antropocenu”³¹. Jest to subwersywna taktyka, sprawiająca, że dotychczasowe metody działania przyniosą efekty, które „posłużą innym ciałom i innym celom”, jak cytuje za Astridą Neimanis wprowadzająca ten termin do polskiej humanistyki Małgorzata Sugiera³².

Interesujące mnie praktyki służą współkształtowaniu krajobrazu, tak aby obok funkcji estetycznych dostarczał także roślin jadalnych. Jadalność jest wyróżnikiem kulturowym – różne grupy co innego uznają za jadalne

²⁷ Bogatą listę typów alternatywnego systemu żywnościowego prezentuje broszura J. Erbel *et al.* *Spółdzielcza farma miejska jako narzędzie rozwoju miejskiej strefy życiowskiej i agroekologii*, Warszawa 2023.

²⁸ *Kraków przystąpił do „paktu mediolańskiego”*, https://www.krakow.pl/aktualnosci/284966,26,komunikat,krakow_przystapil_do_paktu_mediolanskiego.html (dostęp: 27.02.2025).

²⁹ W Krakowie np. jednym z parków kieszonkowych jest Ogród Chwastowy, <https://zsm.krakow.pl/lista-parkow-kieszonkowych/863-park-kieszonkowy-ogrod-chwastowy.html> (dostęp: 24.03.2025).

³⁰ O przyczynach konieczności transformacji żywnościowej oraz metodach jej wprowadzenia pisze A. Jakubowska (*(Nie)zrównoważony system żywnościowy – gdzie jesteśmy dzisiaj i jaką rolę ma do odegrania miejskie rolnictwo?*, [w:] *Spółdzielcza farma miejska...*, ed. cit., s. 9–12).

³¹ *Hakowanie antropocenu*, red. M. Sugiera, Kraków 2023.

³² M. Sugiera, *Wprowadzenie*, [w:] *ibidem*, s. 17.

lub nie. Ujmując tę kwestię szerzej: różne organizmy mają różnicujące je spektra pokarmowe. Praktyka tworzenia ogrodów także łączy się z oddzieleniem i wydzieleniem – najpierw określonego obszaru spośród całościowej przestrzeni, a następnie ze społeczną dystynkcją, zróżnicowaniem dostępu do tej urządzonej przyrody. Rolnictwo, o czym już wspomniano, rządzi się zasadą separacji dzikości i produktywności przyrody. Gatunkowa, antropocentryczna dystynkcja sprawiała, że krajobrazy postrzegaliśmy jako podporządkowane naszym interesom. Realizację tych ekonomii geoeolog Jerzy Solon określa usługami ekosystemów lub usługami krajobrazowymi, rozumianymi jako „zestaw wytworów oraz funkcji ekosystemu (krajobrazu), które są przydatne dla społeczeństwa ludzkiego”³³. Koncepcja usług krajobrazowych od końca XX wieku stanowi odpowiedź na wyzwanie integracji nauk społecznych, ekonomicznych i przyrodniczych w obliczu kryzysu środowiskowego. Usługi ekosystemowe, choć wyjściowo świadczone na rzecz człowieka, w szerszej perspektywie obejmują całe środowisko, bowiem ich jakość zależy od stopnia naturalności i dobrostanu ekosystemów (wspomnianych „innych ciał i innych celów”). Obecnie przyjmuje się podział na cztery grupy: usługi zaopatrujące (*provisioning services*), regulacyjne (*regulating services*), wspomagające (*supporting services*) i kulturowe (*cultural services*).

Wybrany aspekt usług ekosystemowych jest system żywnościowy, który obejmuje pozyskiwanie, przekształcanie i konsumowanie żywności³⁴, a zatem składają się nań rolnictwo, ogrodnictwo, hodowla i przetwórstwo. Przynależy on do usług krajobrazowych zaopatrujących (w wodę, żywność, drewno, biomasę itp.). W odniesieniu do zaopatrzenia w żywność krajobrazami tzw. jedzeniowymi³⁵ zajmują się *food studies*. Funkcjonujący na terenie antropologii termin *foodscapes* (‘jedzenioobrazy’) oznacza kulturowe wzory doświadczania żywności. Humaniści zazwyczaj zajmują się krajobrazem kulturowym, czyli świadczącym usługi kulturowe. W tym ujęciu krajobraz pojmowany jest jako zestetyzowany atrakcyjny widok, miejsce turystyczne, w ogóle miejsce – przestrzeń, z którą zbudowaliśmy więzi emocjonalną i symboliczną, wyzwalająca funkcje duchowe, dysponu-

³³ J. Solon, *Koncepcja „Ecosystem Services” i jej zastosowania w badaniach ekologiczno-krajobrazowych*, [w:] *Struktura i funkcjonowanie systemów krajobrazowych: meta-analizy, modele, teorie i ich zastosowania*, red. T.J. Chmielewski, Lublin 2008, s. 25–44 (*Problemy Ekologii Krajobrazu*, t. 21), s. 26. Cf. R. Costanza, *Valuing natural capital and ecosystem services toward the goals of efficiency, fairness, and sustainability*, „Ecosystem Services” 2020, nr 43, DOI: 10.1016/j.ecoser.2020.101096.

³⁴ E. Koczyńska, *Jedzenie i inne rzeczy. Antropologia zmiany w systemach żywnościowych*, Kraków 2021, s. 21.

³⁵ *Ibidem*, s. 21–22. Cf. D. Koczanowicz, *Pozycja smaku. Jedzenie w granicach sztuki*, Warszawa 2018.

jąca *genius loci*³⁶. Poniżej większy nacisk położę na pozostałe dwa rodzaje usług: wspomagające i regulacyjne. Poszukam ich przejawów w prozie polskiej XXI wieku. Według Solona, jakkolwiek mniej znane i doceniane, są one niezbędne dla produkcji pozostałych usług, a ich wpływ w końcowym bilansie jest najważniejszy³⁷. O ich znaczeniu niech świadczy to, że np. usługi wspomagające określane są równolegle mianem podstawowych/siedliskowych³⁸. Na usługi podstawowe składają się produkcja tlenu przez rośliny, procesy glebotwórcze, obieg wody, naturalne cykle biogeochemiczne w przyrodzie i bioróżnorodność. Usługi regulacyjne obejmują regulację klimatu, neutralizację zanieczyszczeń i odpadów, pochłanianie CO₂, retencję wód, kontrolę erozji, przenoszenie w sieci troficznej (np. zapylenie, roznoszenie nasion) i łagodzenie ekstremów pogodowych. Zakładam, że XXI-wieczne literackie kreacje krajobrazu jadalnego zmniejszają udział komponentu kulturowego na rzecz pozostałych. Literatura spleciona ze środowiskiem (dyfrakcyjna)³⁹ odchodzi od ujęć separujących od materialnej przyrody oraz unika hierarchii (np. konsumpcja jako konsumeryzm) na rzecz cyrkulacji (np. konsumpcja jako metabolizm). Wstępnie zaproponowana przeze mnie typologia odzwierciedla malejący – ale ciągle obecny – komponent krajobrazu kulturowego.

Po pierwsze zatem, byłyby to krajobrazy rozumiane jako przestrzenie konsumpcji, zwłaszcza związanej z jedzeniem. Już same krajobrazy stały się, jak pisał Stanisław Pietraszko⁴⁰, obiektami do sprzedania, intratną gałęzią gospodarki. „Spojrzenie turysty” wydobywa widoki godne konsumpcji. Anna Wieczorkiewicz, rozważając zachowania turystyczne, wspomina o metaforycznym znaczeniu konsumpcji jako zawłaszczania widoku, konsumpcji oferty turystycznej, np. artefaktów „zwożonych do domu z miejsc, do których dotarliśmy w czasie naszej turystycznej konkwisty”⁴¹. Jedną z płaszczyzn tego „podboju” jest sfera gastronomii. „Apetyt turysty”, jedzenie rozumiane już nie metaforycznie, a dosłownie, to typowy gest turystyczny. Obejmuje jedzenie jako atrakcję turystyczną i/lub zaspokajanie pragnienia autentyczności. Kuchnie regionalne i etniczne zapewniają konsumentowi usługi turystycznej poczucie uczestnictwa w kulturze tubylców. Badaczka zwraca uwagę na częste wiązanie motywów podróżowania i jedze-

³⁶ T. Sławek, *Genius loci jako doświadczenie. Prolegomena*, [w:] *Genius loci. Studia o człowieku w przestrzeni*, red. Z. Kadłubek, Katowice 2007.

³⁷ J. Solon, *op. cit.*, s. 30.

³⁸ K. Jakubowski, *Czwarta przyroda. Sukcesja przyrody i funkcji nieużytków miejskich*, Kraków 2020.

³⁹ Cf. M. Kowalcze, *Czytanie dyfrakcyjne*, „Teksty Drugie” 2023, nr 3, s. 295–310.

⁴⁰ S. Pietraszko, *Krajobraz i kultura*, [w:] *Krajobrazy. Antologia tekstów*, ed. *cit.*, s. 62.

⁴¹ A. Wieczorkiewicz, *Apetyt turysty. O doświadczeniu świata w podróży*, Kraków 2008, s. 258.

nia, prawdopodobnie wynikające z kulturowej roli tego ostatniego. Takie krajobrazy zawierają się w opowieściach podróżniczych czy przewodnikach kulinarnych, podobnie jak kulturowe nawyki żywieniowe, pokarmowe nawyki zdrowotne, wzory produkcji, przetwórstwa oraz konsumpcji żywności, które odnajdujemy również w literaturze nacechowanej autobiograficznie i/lub zapisującej doświadczenie dzieciństwa⁴². Zwłaszcza reminiscencje dorastania w tradycyjnych społecznościach wiejskich obfitują w zapisy praktyk w obrębie systemów żywności.

Rytuály związane z pozyskiwaniem (ubój zwierząt, pszczelarstwo) żywności, celebracją jej spożywania („przynosimy jej mięso bierzcie / i jedzcie // wujkowie odkrawają grube plastry / salcesonu”, *Sprawy ziemi*, s. 112; „Dziadek przynosi z pasieki plaster miodu, który rozkrawa i dzieli pomiędzy nas [...]. Żujemy ciepłe plastry”, *Łakome*, s. 152) oraz funkcjami leczniczymi („wątróbka dla Róży” – surowe mięso aplikowane chorej, s. 115) odnajdujemy w twórczości Małgorzaty Lebdy⁴³, której zapleczem są wiejskie realia. Małopolska wieś przypomina krajobraz „połatanych asamblaży”, pomiędzy archelitem gospodarki ekstensywnej przydomowego ogródka a agrologistyką zlokalizowanej po sąsiedzku ubojni krów. Skorzystanie z figury adolescenta ułatwia wprowadzanie motywów kulturowego uczenia się, a sam ukazwany proces dorastania przebiega od pierwotnej łączności dziecięcego podmiotu z naturą do inicjacji w porządek cywilizacyjny (przemysłowego rolnictwa, produkcji zwierzęcej)⁴⁴ i tym samym pozwala zróżnicować tradycyjne i nowoczesne praktyki żywnościowe. W społeczności tradycyjnej uczestników łączą relacje współzależności i wymienności, obejmujące aktorów ludzkich i poza-ludzkich („Myślę o lesie, który stanie się pokarmem dla naszego pieca. [...] Myślę o tym, jak żarłoczny jest dom”, s. 253), ponieważ podstawą wiedzy rdzennej jest uznanie dla cykliczności przyrody.

Naturalne cykle biogeochemiczne, obieg materii, jej przemiana dezintegracja (‘śmierć’) i reintegracja (‘życie’) stanowią temat *Łakomych* – książki już samym tytułem odsyłającej do praktyk konsumpcyjnych. Przemiana materii żywej (babka, krowy) w martwą oraz procesy przemiany materii związane z jedzeniem stanowią część tej samej sieci troficznej i tego samego cyklu nekrowitalnego, bowiem całe środowisko postrzegane jest jako skomplikowany system wzajemnych korelacji. Owo spleatanie (cyrkulacja cząstek) w animistycznej wyobraźni indygenicznej przyjmuje formę zdolności

⁴² Ironiczny komentarz do realizacji funkcji zaopatrujących i praktyk przetwórczych odnajdujemy w opowiadaniu O. Tokarczuk *Przetwory* (w tomie *Opowiadań bizarnych*).

⁴³ M. Lebda, *Sprawy ziemi*, Poznań 2020; *eadem*, *Łakome. Powieść*, Kraków 2023.

⁴⁴ A. Herman, „Praca we krwi”. *O języku podmiotu kobiecego i podmiotu zwierzęcego w „Mateczniku” Małgorzaty Lebdy*, „Zoophilologica. Polish Journal of Animal Studies” 2022, nr 10, s. 11, DOI: 10.31261/ZOOPHILOLOGICA.2022.10.09.

obiektów i podmiotów do transformacji oraz wymienności cech i aspektów, a tym samym także do sprawczości bytów poza-ludzkich⁴⁵. Z tego powodu w twórczości Lebdy umieranie ludzi, zwierząt, lasu alternuje, np. warroza pszczoł jest substytutem śmierci ojca, a umieranie babki Róży na raka (chorobę cywilizacyjną) oraz przemysłowa rzeź zwierząt w wiejskiej ubojni destabilizują całość lokalnego ekosystemu, wywołując reakcję geohydrologiczną w postaci nawalnych deszczy, powodzi i błotnych lawin („Ziemia się mści”, s. 54). Zarysowany tu krajobraz jadalny dokumentuje po części ludzkie praktyki żywnościowe, zwłaszcza jednak uobecnia ekonomię żywności jako część bądź to zaburzających równowagę, bądź to samoregulacyjnych procesów ekosystemowych. „Apetyt” turysty oraz inne, także te przednowoczesne, kulturowo regulowane wzorce żywnościowe i z drugiej strony afektywno-fizjologiczne „łakomstwo” tworzą dwa bieguny krajobrazu konsumpcji. Przetrwanie organizmów żywych jest biologicznie limitowane możliwością pobierania substancji odżywczych. Tę prostą prawdę przekazuje rozmówczyni podmiotki *Domu Oriona* Julii Fiedorczyk⁴⁶: „Ludzkie ciało składa się głównie z wody, nie da się przeżyć bez wody dłużej niż kilka dni. Zdrowa rzeka oznacza życie wielu ciał. Zatruta rzeka to zatrute ciała” (s. 61). Katastrofy środowiskowe (także te humanitarne), artykułowane w poetykach ekocydu⁴⁷, przekształcają jadalny krajobraz w krajobraz głodu, punkt krańcowy skali jadalności, znamionujący zanik ekosystemowych funkcji zaopatrujących.

Po drugie, krajobraz jadalny mieściłby się w obrębie problematyki miejsc pamięci. Jedzenie – jak przypomina za klasykami antropologii autorka jednej z nielicznych w Polsce prac z zakresu *food studies*, *Pozycji smaku*, Dorota Koczanowicz – jest powszechną ludzką czynnością. Nasze doznania smakowe zarówno są intymne i zwiększają świadomość siebie jako ciała⁴⁸, jak i przynależą do określonej wspólnoty smaku. Smakujemy, kosztujemy, delektujemy się jedzeniem, konstytuując doświadczenia jednostkowe oraz, by tak rzec, społeczne ramy gustatoryczne, czyli nie tylko akceptowalne w danej kulturze spektra pokarmowe oraz preferencje smakowe (np. dla Słowian – smak kwaśny⁴⁹), lecz także pamięciowe ślady sma-

⁴⁵ O tych zależnościach, a także o epistemologii ucieleśnionej, afordancji jako sposobach pozarefleksyjnego myślenia – *vide* K. Majbroda, *W relacjach, sieciach, splotach asamblaży. Wyoobrażenia antropologii społeczno-kulturowej wobec aktualnego*, Wrocław 2021, zwł. r. V.

⁴⁶ J. Fiedorczyk, *Dom Oriona*, Kraków 2023.

⁴⁷ *Poetyki ekocydu. Historia, natura, konflikt*, red. A. Ubertowska, D. Korczyńska-Paratyka, E. Kuliś, Warszawa 2019.

⁴⁸ R. Shusterman, *Somaestetyka i gastronomia. Kilka myśli o sztuce jedzenia*, przeł. P. Poniatowska, „Prace Kulturoznawcze” 2017, vol. 21, nr 2, s. 31–32.

⁴⁹ M. Kujawska, *op. cit.*, s. 35.

ków zinterpretowanych kulturowo (np. smak i zapach chleba konotujący w Polsce dom rodzinny). Jak pisze dalej badaczka:

zmysł smaku [wraz z siostrzanym zmysłem zapachu – przyp. M.R.] padł ofiarą dualistycznej wizji kultury, w której ciało i umysł, dusza i materia zostały skonfrontowane jako wrogie sobie. Umysł w tej konfiguracji wywyższa się ponad ciało⁵⁰.

Ta hierarchia zdecydowała, że pamięć indywidualną i zbiorową rozpatrujemy przeważnie w kategorii śladu, a ślad – przecież taktylny! – obserwujemy w kategoriach wizualnych. Tymczasem wśród metafor memorycznych znajduje się nie tylko woskowa tabliczka, obrazująca rozumienie pamięci jako śladu, pisma, inskrypcji czy nawet, bliżej już koncepcji pamięci somatycznej, nacięcia i blizny, lecz także znacznie bardziej ucieleśnione wyobrażenie żołądka (Kwintylian). W polu tej metafory mieści się wyobrażenie pamięci jako spożywania pokarmów, ich trawienia oraz wypluwania i wydalania, czyli odpowiednio: zapamiętywania, wspomniania, zapomniania, w myśl powiedzenia „jesteś tym, co jesz”. Przedpiśmienne kultury oralne nie miały widzialnej postaci słów (liter); pamiętanie i komemoracja polegały na ustnej pracy pamięci, powtarzaniu formuł słownych, ale też np. na spożywaniu posiłku nad grobem zmarłego⁵¹. Charakterystyczna dla tych kultur tendencja do homeostazy, czyli dostosowania przeszłości do teraźniejszości⁵², w odniesieniu do praktyk żywnościowych sprowadza się do ewokowania przeszłości za sprawą aktualnie odczuwanych smaków i zapachów. Pamięć kultur oralnych działa analogicznie do proustowskiej pamięci mimowolnej, która jako ucieleśniona i zmysłowa polega na wywoływaniu wspomnień przez bodźce smakowe („magdalenka” uruchamiająca ciąg wspomnień). Współczesne psychologia i neuropsychologia potwierdzają intuicję Prousta⁵³. Pamięć i emocje fizjologicznie powiązane są z doświadczeniem smaku i węchu⁵⁴. Sensoryczna pamięć ikoniczna i echoiczna, tj. wzrokowa

⁵⁰ D. Koczanowicz, *Pozycja smaku. Jedzenie w granicach sztuki*, Warszawa 2018, <https://books.openedition.org/iblp/pan/4636> (dostęp: 11.06.2024).

⁵¹ *Modi memorandi*, [w:] *Leksykon kultury pamięci*, red. M. Saryusz-Wolska, R. Traba, Warszawa 2014, hasło: „Ciało”, s. 77–78.

⁵² W.J. Ong, *Oralność i piśmienność. Słowo poddane technologii*, przeł. J. Japola, Lublin 1992, s. 73–77.

⁵³ J.D. Green, Ch.A. Reid, M.A. Kneuer, M. Hedgebeth, *The Proust Effect: Scents, Food, and Nostalgia*, „Current Opinion in Psychology” 2023, February, DOI: 10.1016/j.copsyc.2023.101562.

⁵⁴ D. Koczanowicz, *Pamięć podniebienia. Smak i archiwizowanie tożsamości w instalacjach Anny Królikiewicz*, „Konteksty. Polska Sztuka Ludowa” 2020, nr 1–2, s. 138. Cf. J. Jordan, *Edible Memory. The Lure of Heirloom Tomatoes and Other Forgotten Foods*, Chicago 2015; D. Sutton, *Taste, Emotion and Memory*, [w:] *The Taste Culture Reader: Experiencing Food and Drink*, red. C. Korsmeyer, Oxford – New York 2005.

i słuchowa, działają z mniejszym natężeniem w porównaniu z siłą pamięci węchowej/smakowej z tego powodu, że ośrodek węchu w mózgu skorelowany jest z ośrodkiem emocji (natomiast nie można mówić o jednym ośrodku pamięci, gdyż ta zlokalizowana jest w różnych miejscach). *La mémoire involontaire* to przy tym pamięć epizodyczna, tj. długotrwała i wydobywająca we wspomnieniu cały kontekst zapamiętanych wydarzeń, a czynność jedzenia sama w sobie dodatkowo lokuje się w pamięci społecznej i ma charakter kontekstualny. Krajobrazy jadalne tak rozumiane byłyby zatem mnemotoposami bazującymi na aktach wspominania (czynności) jedzenia.

Artykulacje jadalnych krajobrazów pamięci odnajdujemy we wspomnianych już wyżej literackich reminiscencjach dzieciństwa i dorastania oraz narracjach migracyjnych. Doświadczenie migracji – czy to horyzontalnej (geograficznej), czy to wertykalnej (społecznej, awansu społecznego lub deklasacji) – stanowi jedno z najważniejszych doświadczeń egzystencjalnych współczesnego człowieka. Pamięć proceduralna, czyli nabyte w kulturze pochodzenia migranta wzorce i nawyki żywnościowe, staje się jednym z pośredników (ułatwiających lub przeciwnie – stanowiących barierę) adaptacji do kultury przyjmującej, zaś nostalgia utraconych przez migrantów krajobrazów odwoływałyby się do pamięci smaków i zapachów jedzenia. Smaki utracone wraz z utratą przestrzeni, „melancholijnie ewokowane przez wygnańców”, Elżbieta Rybicka wymienia pośród przypadków sensorycznej geografii⁵⁵. Pamięć, nostalgia smaków przeszłości, chęć kultywacji tradycji i pragnienie zachowania za ich sprawą tożsamości kulturowej powodują nierzadko, że migranci próbują w miejscach swojego nowego zamieszkania odtworzyć rodzimy krajobraz jadalny w tzw. restauracjach etnicznych lub przydomowych ogrodach kuchennych. Miejsca migrantów stają się w ten sposób „dziwnymi pętlami”, czasopętlami, o których pisał Morton, kondensującymi czas i przestrzeń „sprzed” i „po”. W innym jeszcze teoretycznym ujęciu (Erika Swyngedouwa) krajobrazy migracyjne miast, do i z których oprócz ludzi migrują rośliny, zwierzęta, potrawy, cząsteczki, odpady, można określić miejscem zachodzenia „metabolicznych procesów społeczno-ekologicznych”, transferujących nierówności⁵⁶.

⁵⁵ E. Rybicka, *Geopoetyka. Przestrzeń i miejsce we współczesnych teoriach i praktykach literackich*, Kraków 201, s. 256. Badaczka tylko sygnalizuje tę kwestię. Cf. J. Straczuk, „*I still remember this taste*”. *Senses and emotions in perceiving cultural change*, „Etnografia Polska” 2020, nr 64(1–2), s.107–124, DOI: 10.23858/EP64.2020.005. Więcej o kategoriach smaku i zapachu – *vide* artykuły zgromadzone w internetowym repozytorium projektu pn. *Sensualność w kulturze polskiej*, <https://sensualnosc.bn.org.pl/> (dostęp: 30.03.2025).

⁵⁶ K. Miciukiewicz, *Urbanizacja natury: w stronę relacyjnej ekologii miejskiej*, „Przegląd Socjologiczny” 2011, nr 2–3, s. 167–185. Cytowany Swyngedouw określa miasta jako „metabolizmy», które tłoczą ludzi, symbole, wodę, produkty, kapitał i odpady wewnątrz swoich granic administracyjnych, a także regionalnie i globalnie” (s. 175).

Z kolei w modernizującej się (migracja pionowa) wsi takimi kondensatami (czasopętlami) mogą się stać tradycyjne ogródki i starodrzewy owocowe, jak w *Skoruniu* Macieja Płazy⁵⁷:

Na deskach piętrzą się skrzynki, ustawione w równiutkie, wyważone słupki [...]. Mój ulubiony słupek to ten z malinówkami. Nigdy ich nie sprzedajemy. Malinówki smakuja maliną i herbatą z miodem, mają w sobie łagodny ogień, jakby wyjęto je ze starego pieca. Matka uwielbia malinówki; gdy ojciec wyrwał stare jabłonie, to właśnie ona go uprosiła, by jej zostawił choć jedną jedyną. To najstarsza jabłoń w naszym sadzie, ma prawie pięćdziesiąt lat. Jest kostropata, rozłożysta, gruba jak dąb. Jej owoce ustawiamy osobno w kacie spiżarni jak skarb.

(*Skoruń*, s. 16–17)

Zachowanie starych odmian gatunkowych roślin, często pochodzących sprzed interwencji agrotechnicznych⁵⁸, podobnie jak pozostawianie roślin biocenotycznych, zwłaszcza drzew weterańskich i sędziwych, sprzyja (agro)bioróżnorodności i jest korzystne dla ekosystemu, poszerza sieci zależności pokarmowych oraz stwarza siedliska dla licznych organizmów. Nostalgia za jedzeniem przodków prowadzi niekiedy do introdukcji gatunków czy odmian (pre)historycznych, jak np. pszenicy samopszy sianej w jurajskim gospodarstwie przez reemigranta z miasta – Andrzeja Muszyńskiego (*Dom ojców*)⁵⁹, przekształcającej monokultury rolnicze w „łaciate krajobrazy”, mozaikę intensywnego i ekstensywnego rolnictwa, a powierzchnię terenu – w głębię różnoskalowych czasowości⁶⁰.

Mnemotopie jadalne na wzór ustnej pracy pamięci kultur przedpiśmiennych konstruuja genealogie przodków z odniesieniem do komponentu żywnościowego. Zakorzenianie się w przeszłości przyjmuje formę repetycji starych receptur i metodyk kulinarnych, nawyków żywieniowych, wzorów jedzenia i preferencji smakowych. Instruktywny przykład znajduje się w powieści Łukasza Barysa *Jeśli przecięto cię na pół*⁶¹:

Potem Milena z babcią, wciąż pieprząc o wszach, zabrały się do robienia obiadu. Muszę obrać ziemniaki na zupę. Obieram ziemniaki, obieram ziemniaki na zupę śmieciową, a babcia wciąż tęskni za wszawicą i młodością w czasach związku, ale nie związku z dziadkiem, tylko Związku Radzieckiego. Jednak sądzę, że więk-

⁵⁷ M. Płaza, *Skoruń*, Warszawa 2015.

⁵⁸ Przykład jabłoni jest szczególny, ponieważ akurat w jej przypadku ciągłość jakości owocu jest utrzymywana dzięki agrotechnice, tj. szczepieniu (klonowaniu).

⁵⁹ A. Muszyński, *Dom ojców*, Wołowiec 2022.

⁶⁰ M. Roszczyńska, *Historia lokalna w dobie antropocenu. Geopaleontologiczna narracja „Domu ojców” Andrzeja Muszyńskiego*, „Białostockie Studia Literaturoznawcze” 2023, nr 23, s. 139–155.

⁶¹ Ł. Barys, *Jeśli przecięto cię na pół. Powieść*, Warszawa 2022.

szość osób tak właśnie ma z młodością, że za nią tęskni, nawet za taką biedną, ziemniaczaną, sowiecką. Zresztą babcia może nie pamiętać prześladowań, cenzurowania czasopism i w ogóle, bo ona nie miała w rękę żadnego czasopisma, miała kompletnie w dupalu to, że wolność słowa, więźniowie polityczni, cenzura, prasa, studenci... Miała w dupalu to, co nam pani na historii wciskała przez wszawicę do serca o narodzie i komunie. Bo naród babci martwił się o ziemniaki i o dzieci, a nie o prasę i wiersze [...].

(s. 120–121)

Zupa ziemniaczana, zalewajka, a także prazucha, plńce, moskole, kne-dle itd. od czasu upowszechnienia się uprawy ziemniaków na ziemiach polskich stanowiły (obok zbóż) podstawę wyżywienia chłopów. Konotują wiejskość, wiejskie pochodzenie oraz biedę, egzystencję na krawędzi przetrwania⁶². Ziemniak odgrywa zatem rolę markera społecznego, wyznacza swoim konsumentom pozycję w społecznej hierarchii i klasowej genealogii oraz stanowi narzędzie gastropolityki.

Warto może dodać, że ziemniaki nie tylko identyfikują wiejskość, będąc efektywnym źródłem pożywienia dla rodzin chłopskich w niekorzystnych nawet warunkach ekonomicznych, klimatycznych i własnościowych. Jako że od niemal początku XIX wieku stanowią podstawowy surowiec do produkcji wódki, będącej główną gałęzią przemysłu i źródłem dochodów gospodarki folwarcznej⁶³, równie dobrze mogłyby służyć do identyfikacji klas posiadających. Ziemniak spełnia kryteria *superfood*, jest naturalnym pokarmem bogatym w wartości odżywcze, nie zaś „śmieciową”. W cytowanym fragmencie pole semantyczne ziemniaka sprofilowano jednak zgodnie ze znaczeniami obejmującymi dół materialno-cieleśny: wszy, wszawica, „śmieciowa”, kobieta, starość, „dupal”, płodzenie, rodzenie, przetrwanie. Znajduje to uzasadnienie w powieściowym świecie „przeciętym na pół”, w którym waloryzacja poszczególnych elementów wyznaczana jest pozycją oceniającego: po stronie modernizacji (stacja benzynowa, autostrada, samochód) *vs.* po stronie swojskości (dom, kufer, cementarz). Ziemniak rozpatrywany od strony aspiracji klasowych jest synonimem upodlenia. Wiejskie zapachy, smród odzwierzęcy i ludzki, woń gnoju, kiszonki, rozkładu materii – towarzyszące chłopom nawet po opuszczeniu przez nich siedzib – stanowią według Elwiry Wilczyńskiej rodzaj „aromatycznego znamienia”, naznaczającego wstydliwą

⁶² W południowej Małopolsce na początku XIX wieku uznawany za obfity wiejski jadłospis obejmował „ziemniaki, kapustę, groch, kaszę, prażane ciasto, niewypieczony chleb, barszcz, ser”, a na terenach uboższych – potrawy z „owsa, jęczmienia, lnu i oczywiście ziemniaków”. *Vide* P. Miodunka, *Chłopi południowej Małopolski wobec kryzysów żywnościowych od XVII do poł. XIX wieku*, Kraków 2024, s. 161.

⁶³ *Ibidem*, s. 186.

gorszością⁶⁴ (nie bez przyczyny powieściowa wieś nazywa się Sromutką). Stosunek do zapachów i smaków wiejskich, w tym pokarmów, odzwierciedla stosunek do wsi – na zasadzie czystości i skalania. Bohaterowi, który sam co prawda deklaruje codzienne ablucje, lokalni menele „strasznie śmierdzą, sikami, kupą, zaschniętymi wymiotami, trawionym alkoholem i po prostu ciałem, które nie kąpało się od miesiąca”. Nie wyklucza to jednak w opinii członka wiejskiej wspólnoty ich połowicznego przynajmniej człowieczeństwa i normalności: „są w połowie ludźmi, a w połowie brudem” (*Jeśli przecięto...*, s. 126). To raczej porządki modernizacyjne „ubrały [wieś] w padlinę” (s. 16), w odrażający aromat zgnilizny.

„Cięcie” zapisane w tytule powieści nie wyczerpuje się więc w dychotomii; przeciwnie, oznacza także permanentną liminalność. Krajobraz Sromutki jest „pomiędzy”, czego najbardziej wyrazistym sygnałem są wszechobecne śmieci, odpady, wydaliny oraz szczątki, czyli obiekty pozakategorialne. Okoliczny las „wciąga, oplata nas śmieciami, naturą i autostradą” (s. 127), zwłaszcza zaś nie ma granicy między światami żywych i martwych, wszędzie wokół, „w lasach, polach, na łąkach truposze” (s. 69). W światach literackich Barysa – bo dotyczy to również wcześniejszej powieści tego autora, *Kości, które nosisz w kieszeni*⁶⁵ – materia mediuje między żywym i umarłym stanem „skupienia”, nawiedzana przez materializujące się widma przeszłości (odpady, żywe trupy). W ekowidmologicznej interpretacji tego utworu Mateusz A. Michalski⁶⁶ rozpoznaje w krajobrazie traumatopię, przyrodę omroczoną smugą „antropocienia”⁶⁷ i zainfekowaną widmami ekokatastrofy. Medium dziedziczenia przez bohaterkę traumy skażonej natury jest gleba podwórka (przechodzącego z pokolenia na pokolenie, naznaczanego cierpieniem rodziny oraz hodowanych tam nutrii), z której wyłaniają się kości zwierząt.

W Sromutce strefą pośredniczącą również jest czynnik geologiczny, kluczowy w wiejskim kontekście – ziemia i jej metonimie: doniczka, grządka, pole, kufer, trumna, cmentarz. Niegdyś, w epoce przed kapitałocenem, rodziła płody rolne zapewniające wsi bezpieczeństwo żywnościowe, obecnie „rodzi” – czy może raczej transferuje, bo jest to proces obustronny (zmarłych się chowa, nieboszczycy wychodzą z grobów) – umarłych. Krajobraz jadalny przyjmuje formę eko-nekrotycznej przyzmy, z typowymi dla jej morfologii

⁶⁴ E. Wilczyńska, *Zapach wsi – proza chłopska*, <https://sensualnosc.bn.org.pl> (dostęp: 24.03.2025). Cf. K. Koprowska, *Wstyd ciała chłopskiego*, „Teksty Drugie” 2023, nr 2, s. 228–245.

⁶⁵ Ł. Barys, *Kości, które nosisz w kieszeni. Powieść*, Warszawa 2021.

⁶⁶ M.A. Michalski, *Ekowidmologia jako strategia lektury. Studium przypadku „Kości, które nosisz w kieszeni” Łukasza Barysa*, „Jednak Książki” 2022, nr 2(15), DOI: 10.26881/jk.2022.15.04.

⁶⁷ A. Marzec, *Antropocień. Filozofia i estetyka po końcu świata*, Warszawa 2021.

i metabolizmu przemieszaniem, heterogenicznością, wielorakim i wielokierunkowym połączeniem składników⁶⁸. Podjęta przez bohatera próba rekonstrukcji genealogii rodzinnej sprowadza się do niemożliwości obrazowania rodowego lineażu jako drzewa i w to miejsce wyobrażenia go sobie w postaci plechy („grzyb genealogiczny”, *Jeśli przecięto...*, s. 58). Przyjęcie ponad-ludzkiej perspektywy zrównuje ludzkie i pozostałe szczątki oraz wymusza miarę długiego trwania (a więc „genealogiczną”), unieważnia czas historyczny czy klasowe dystynkcje, tak że znaleziony na ziemniaczysku trup żołnierza równie dobrze może być „ziemianinem w mundurku”, jak „ziemniakiem w mundurku” (s. 75).

Szczaćki stanowią pokarm gleby i jej siłę życiodajną. Ich dekompozycja, inicjująca późniejszą humifikację i mineralizację, oznacza zachodzenie procesu glebotwórczego, niezbędnego dla przetrwania życia. Dziadek bohatera, który już raz umarł, umierając po raz wtóry, „się nie denerwował zanadto”, bo wiedział, „że śmierć to nie koniec” (s. 112). Na poziomie biogeochemicznym gleba jest laboratorium i, podobnie jak kuchenne techniki i technologie, warunkuje realizację podstawowych funkcji związanych z produkcją pokarmu. Dlatego też podczas wizyty na cmentarzu bohater relacjonuje:

mam wrażenie [...], że to ciało, które mam na sobie, i to ubranie, które mam na sobie, wpada do kotła z cmentarną zupą, i obracam się, objam o ścianki, łapię za marchewkę, a to nie marchewka, ale kostka jakiegoś faceta, którego nawet nie znam, bo umarł w roku 1950.

(s. 49)

(Nie)umarli, tj. żywi i martwi jednocześnie, zajmują pozycję obiektów do zjedzenia, podlegają procesom przetwórczym i konsumpcyjnym. Przebieg wegetacji roślinnej – siew, inkubacja, wzrost, rozkwit, obumieranie, gnicie – przypomina proces zachodzący podczas aktu jedzenia. Przyjmujemy w siebie pokarm, polykamy go i integrujemy z naszym ciałem w chemicznych procesach trawiennych, wchłaniamy i wykorzystujemy pozyskane składniki pokarmowe, a niestrawione resztki wydalamy. Wejście w ten liminalny stan – osobiste doświadczenia de- i rekompozycji ciała bohatera – przypomina tradycyjne praktyki inicjacyjne służące zdobyciu wiedzy. Wspominanie przodków, ich przywoływanie, wywoływanie ze stanu mineralnego, żywienie się zmarłymi protoplastami (tate „piecze drzewo genealogiczne w żołądku”, s. 58) ma za zadanie, jak sądzę, przywrócenie rdzennej wiedzy o możliwościach do częściowego odtworzenia relacji z przyrodą sprzed ekokatastrofy.

⁶⁸ E. Domańska, *Nekros. Wprowadzenie do ontologii zmarłego ciała*, Warszawa 2017, s. 185 i nast.

Krajobraz jadalny rozumieć można w kolejnej jego odsłonie jako uchwycenie specyfiki lokalnej, rozumianej mineralnie, geologicznie, atmosferycznie, co najlepiej oddaje określenie *terroir*. Zazwyczaj tym terminem posługiwano się w marketingu regionu i turystycznym. Odnosi się on do procesów długiego trwania w winiarstwie i rolnictwie. Oznacza wpływ okolicy na smak produktów roślinnych i zwierzęcych (win, serów, mięsa, herbaty itp.), zmaterializowany duch miejsca. W tym znaczeniu jest częścią lokalnego dziedzictwa materialnego i przedmiotem zainteresowania historii, geografii kulturowej, antropologii. Francuskie słowo tłumaczone jako ‘ziemia’ w języku polskim lepiej oddaje termin ‘siedlisko’, co przemieszcza dyskurs *terroir* w pole humanistyki, historii i estetyki środowiskowej. Zajmujący się ekoantropologią i etnobiologią Laurence Bérard i Philippe Marchenay⁶⁹ widzą w *terroir* splot działania różnych aktorów – także tych poza-ludzkich, ich historii, środowiska społecznego, aktywności oraz praktyk rolniczych. Biorą pod uwagę takie czynniki, jak jakość gleby, formacje geologiczne, (mikro)klimat, jakość i ilość wody, nasłonecznienie, temperatura itp. W Polsce w obrębie literaturoznawczych badań regionalistycznych o roślinach jako identyfikatorach regionu i śladach pamięci pisała Elżbieta Rybicka⁷⁰, która eksponowała konieczność uwzględniania komponentu „bio” w badaniach nad pamięcią kulturową. Określenie *taste of place* pojawia się natomiast w tytule książki badaczki z kręgu *food studies* Amy Trubek⁷¹. Miejsca mają zatem swoją specyfikę smakową wynikającą ze splotów przyrody żywej i nieożywionej. Kategorię *terroir* można rozpatrywać w obrębie estetyki lub ekokrytyki żywności (elementów), czyli takiej, która nie dematerializuje składowych krajobrazu; przeciwnie, zwraca uwagę na ich fizykochemiczną materialność (a nie na korelację myśl–obiekt)⁷². Ingold, pisząc w cytowanym już artykule o krajobrazie atmosferycznym, uwzględnia w nim pogodę – światło słoneczne, deszcz, wiatr. Ziemia jest gładką powierzchnią tylko na płaszczyźnie obrazu; w rzeczywistości „jest fakturą złożoną z różnych materiałów, które razem wydobyto, złożono lub utkano poprzez dynamiczne

⁶⁹ L. Bérard, Ph. Marchenay, *Local products and geographical indications: taking account of local knowledge and biodiversity*, „International Social Science Journal” 2006, vol. 58, nr 187, s. 109–116.

⁷⁰ E. Rybicka, *Biopamięć (pomiędzy etnobotaniką a bioregionalizmem)*, [w:] *Regionalizm literacki – historia i pamięć*, red. Z. Chojnowski, E. Rybicka, Kraków 2017, s. 484–498. Badaczka skupia się na pamięci o roślinach oraz roślinnej imagologii regionalnej.

⁷¹ A. Trubek, *The Taste of Place. A cultural journey into Terroir*, Berkeley 2008.

⁷² Cf. *Elemental Ecocriticism. Thinking with Earth, Air, Water, and Fire*, red. J.J. Cohen, L. Duckert, Minneapolis–London 2015, <https://www.scribd.com/document/736060502/Jeffrey-Jerome-Cohen-Lowell-Duckert-Elemental-Ecocriticism-Thinking-with-Earth-Air-Water-and-Fire-2015-University-of-Minnesota-Press-libge> (dostęp: 11.06.2024).

współgranie człowieka i substancji, z którymi wchodzi on w kontakt”⁷³. Płynność, zmiana, wymiennność, cyrkulacja, metabolizm elementów są cechami, na które zwracają uwagę Ingold oraz inny ważny filozof krajobrazu – estetyk środowiskowy Arnold Berleant⁷⁴. Krajobraz jest zatem formą dynamiczną, konfiguracją ekosystemów, obiegiem materii, której tymczasową tylko, nietrwałą formą uorganizowania byłyby organizmy i ich pochodne – w tym pokarmy. Reprezentatywnym przykładem pisarstwa zanurzonego w *terroir* i z niego wyrastającego (zatem dyfrakcyjnego) są utwory Krzysztofa Fedorowicza *Grünberg* oraz *Zaświaty*⁷⁵, poświęcone krajobrazowi winiarskiemu okolic Zielonej Góry.

Winescape – krajobraz winiarski – stanowi wyróżniony rodzaj *terroir*, np. jest najczęściej wykorzystywany w marketingu turystycznym. Został szeroko omówiony w odniesieniu do polskich tekstów literackich (m.in. Fedorowicza, Zofii Mąkosy i innych) przez Małgorzatę Mikołajczak⁷⁶ z podwójnej perspektywy: koncepcji *taskscape*, tj. krajobrazu zadanego, oraz krajobrazu pamięci. Winiarski region lubuski jest jednak przypadkiem szczególnym, o przerwanej ciągłości kulturowej, materialnej i ludnościowej. Ze względu na swoją skomplikowaną historię stanowi przykład terytorium, na którym trzeba przywracać „ekologiczną wyobraźnię”, tj. dopiero reaktywować pamięć i instaurować zniszczoną tkankę materialną (rośliny, uprawy, przemysł). Badaczka interpretuje pisarstwo regionu jako tzw. narracje reinhabitacyjne, akulturujące osiedleńców na nowym dla nich miejscu właśnie poprzez działanie (*task*) symboliczne i fizyczne w krajobrazie. Winiarska tradycja jest też suplementacją brakującej tożsamości kulturowej regionu lubuskiego.

Wydaje się, że składową *terroir* postrzeganego jako miejsce uskoku stają się nieposiadane przezeń jako początkowy wyróżnik komponenty (po polsku dobrze oddaje to gra słów: „winny” – „winiarski”): przemoc, zniszczenie, wypędzenie, zrujnowanie, niepamięć, rewitalizacja itd. oraz te wynikające z zachodzących później zmian środowiskowych, np. ocieplenia klimatu, wymiany szaty roślinnej, remediacji gleby. Próba oddania specyfiki winiarskiego *terroir* musi zatem łączyć się z narracyjnym zmapowaniem przestrzeni Zielonej Góry jako przedwojennego Grünbergu, sprzed katastrofy, z ważnym odtworzeniem miejsca. Mapowanie odbywa się w ruchu; bohaterowie prozy Fedorowicza odmierzają własnymi ciałami przestrzeń, dzięki czemu

⁷³ T. Ingold, *Atmosferyczne krajobrazy...*, ed. cit., s. 402.

⁷⁴ A. Berleant, *Wrażliwość i myśły. Estetyczna przemiana świata człowieka*, przeł. S. Stankiewicz, Kraków 2011.

⁷⁵ K. Fedorowicz, *Grünberg*, Kraków 2012; *idem*, *Zaświaty. Opowieści o nieprzemijaniu*, Kraków 2020.

⁷⁶ M. Mikołajczak, *Winescape: Local Reinhabitation Narratives (The Case of Zielona Góra)*, „Porównania” 2021, nr 2(29), s. 317–335, DOI: 1014746/por.2021.2.18.

skonceptualizowane obrazy regionu możemy odbierać jako wiarygodne, bo ucieleśnione. Można też w pieszym przemierzaniu winnic i gestach pielęgnacji krzewów winorośli dostrzec przejawy subscendencji (Kenneth White pisał w tym kontekście o „uziemianiu się”). Ruch bohaterów jest specyficznie ukierunkowany i zlokalizowany; pokonują oni formacje geo- i hydromorfologiczne (wzgórza, rzeki), niejako przemierzają warstwy czasu geologicznego („Niewielkie pagórki [...] w uformowanej przez lodowiec plastycznej przestrzeni [...]”, *Zaświaty*, s. 22), wnikają w głąb ziemi mineralnej, przy tym poruszają się ruchem kołowym, odmierzającym czas („Na północy, na godzinie dwunastej”, s. 22), co daje efekt jego retencji. Winnica jest tarczą zegara, ucieleśnioną czasowością. Charakterystyczną cechą bioregionalnych narracji Fedorowicza stanowi polisensoryczność – jednoczesne doświadczenie „elementów”, żywiołu ziemi (gleby) i jej morfologii, atmosfery, ciepłoty powietrza, kierunku i intensywności padania promieni słonecznych, dyfuzji zapachów, odczuć smakowych, dotykowych itd.:

[Seydel] chodzi bosy, więc tym lepiej nogi przekazują głowie informacje o kształcie Grúnberga. [...] Wchodząc w bezpośredni kontakt z naturą, przede wszystkim z żywiołem ziemi i powietrza, ale też słońcem i potokiem Maugscht, integruje się z konkretnym kosmicznym miejscem. Przestrzenią zamkniętą w wieńcu winnic i wychodzącą z niego. [...] Grúnberg jest osobną planetą z sosnowymi dolinami północy, bezkresem wschodu, ciepłą atlantycką zimą i stromym brzegiem śródziemnomorza. Można chcieć więcej? Może jeszcze Esel, której kształt zaprasza do tak samo cielesnej i duchowej podróży. Tak samo opartej na wzroku, smaku, zapachu, dotyku. (s. 23)

To wrażenie osiągnięte jest poprzez zastosowanie narracyjnej techniki focalizacji zmysłowej, percypowania bodźców jakby przez cudzy (bohatera) aparat zmysłowy. Najwyższy stopień iluzji bezpośredniości uzyskuje się, odwołując się do zmysłów bezpośredniego kontaktu, czyli zapachu, smaku i dotyku⁷⁷. Mimo że formalnie narracja jest trzeciosobowa, dzięki pośrednictwu focalizatora za sprawą symulacji ucieleśnionych doświadczeń („nogi–głowie”) dochodzi do immersji czytelnika w świat bohatera, niejako smakowania specyfiki regionu. Zadania poetyki *terroir* polegają bowiem na intersubiektywizacji doświadczenia wrażeń nieuchwytnych i trudnych do skonceptualizowania oraz przekazania, jakimi są smak i zapach. Zazwyczaj, jak pisze badaczka tej figury narracyjnej Magdalena Rembowska-Płuciennik, „na podstawie zapamiętanych doświadczeń sensualnych nasze zmy-

⁷⁷ M. Rembowska-Płuciennik, *Poetyka intersubiektywności. Kognitywistyczna teoria narracji a proza XX wieku*, Toruń 2012, s. 195.

sły odbierają także bodźce pochodzące z percepcji wyobrażonej⁷⁸. Istnieje zatem możliwość skojarzenia znanych już odbiorcy perceptów z cudzymi. Wyzwaniem dla kreacji krajobrazów w typie *terroir* jest przekazanie doświadczenia wrażeń nieznanymi odbiorcy, np. smakowych i zapachowych walorów produktów lokalnych wynikających z unikatowych uwarunkowań glebowych (skład mineralny, ale też biotyczny – bakterie, grzyby bytujące w glebie), atmosferycznych (temperatura, opady, mikroklimat), topograficznych (nachylenie stoku) itd.:

Maugschtberger to wino niemal wyłącznie z böhmischera, czyli pinot noir, ale Friedrich przyszedł po weißburgundera. [...] Stok w kierunku północ-południe mierzy jakieś dwieście metrów i dość stromo opada do rzeczki. Z kolei na osi wschód zachód ma jakieś sześć kilometrów.

(s. 23)

Wobec niemożności współdzielenia doświadczeń nieznanymi odbiorcy, wynikających z unikatowości, rzadkości, egzotyczności pokarmów (destrukcja miejsca, jak w przypadku Grúnbergu, stanowi dodatkową trudność), pozostaje drobiazgowy opis *terroir*, siedliska (winnicy czy innej uprawy, hodowli, przetwórstwa) jako konfiguracji pierwiastków, molekuł, biotopów, biocenozy, ekosystemów, z których wzrosły produkty lokalne i które w nie wrosły. Nie dotyczy to, rzecz jasna, wyłącznie *winescapes*, np. można wyróżnić *terroir* jurajski w prozie Muszyńskiego (*Dom ojców*), którego komponentem jest specyficzna żyzność pól uprawnych zasilanych nawozem pozyskiwanym z namulisk jaskiniowych złożonych ze szczątków i odchodów nietoperzy (wyróżnikiem tego terenu są jaskinie krasowe, bogate w szczątki, te zaś – w fosfor)⁷⁹. Wydaje się, że zbliżoną formą opowiadania krajobrazu (tym razem przemysłu wydobywczego) są narracje węglowe, uranowe, także koncentrujące się na ziemi mineralnej.

Czwarty, ostatni rodzaj krajobrazów jadalnych nawiązuje bezpośrednio do źródłowego swojego sensu jako ogrodu i ogrodnictwa miejskiego. Jak już wiemy, nie chodzi bezpośrednio o miejską lokalizację, a raczej o miasto „zieleni urzędzonej” (tzw. trzecią przyrodę⁸⁰) jako poręczną metaforę agrologistyki. Także ogrodnictwo należy rozumieć niedosłownie, bo chodzi nie (tylko) o produkcję ogrodniczą, lecz także o sposoby integracji

⁷⁸ Eadem, *W cudzej skórze. Fokalizacja zmysłowa a literackie reprezentacje doświadczeń sensualnych*, [w:] *Literackie reprezentacje doświadczenia*, red. W. Bolecki, E. Nawrocka, Warszawa 2002, s. 63.

⁷⁹ M. Roszczynialska, *Historia lokalna w dobie antropocenu...*, ed. cit.

⁸⁰ Tym terminem za Ingo Kowarikiem posługuje się K. Jakubowski (*Czwarta przyroda w mieście*, „Autoportret” 2019, nr 3, <https://www.autoportret.pl/artykuly/czwarta-przyroda-w-miescie/> [dostęp: 11.06.2024]).

wartości estetycznej roślin z ich wartościami użytkowymi, którymi w pierwszej kolejności są jadalność i bezpieczeństwo żywnościowe, a w dalszej, ale bardziej istotnej – bioróżnorodność i odporność ekosystemu, uwzględniająca także komponent społeczny. Ten typ krajobrazu łączy wszystkie cztery usługi ekosystemowe: kulturowe poprzez estetyczność, zaopatrujące przez jadalność, a podstawowe i regulacyjne przez hakowanie antropocenu – introdukcję dzikiej przyrody i budowanie wspólnot więcej-niż-ludzkich. Rybicka, wspominając o ruchu bioregionalistycznym, łączyła jego aktywność z takimi zjawiskami, jak „wspólnota, zrównoważony rozwój, kultura lokalna, ruch *slow food*, odnawialne źródła energii, oddolny aktywizm, «zielone» miasta, świadomość ekologiczna”⁸¹, czyli właściwościami przywołanego już przeze mnie *ecopolis*. Krajobraz jadalny mieściłby się więc pomiędzy „wspólnotą” a „świadomością ekologiczną” – tyle że zarówno wspólnota, jak i ekologia ulegają redefinicji.

Zestetyzowany ogród użytkowy, malowniczość czy ornamentyka ogrodów skomponowanych z roślin użytkowych (warzyw, ziół) nie są nowymi ideami. Takie kompozycje znane są już z okresu starożytnego i rzymskich willi. Na początku XX wieku za sprawą Ebenzera Howarda popularna stała się idea miast-ogrodów (a dokładniej: „miast – ogrodów jutra”). Prekursorami miejskich ogrodów w epoce PRL-u w Polsce były ogródki działkowe. Ideę miasta „odwiecznie” współzależnego od przyrody *biopolis* omówili Rybicka (w znanym eseju)⁸² oraz Konrad Miciukiewicz, który sformułował zasady relacyjnej ekologii miejskiej⁸³. Praktyka miejskiego ogrodnictwa – uprawiania, często kolektywnie, w tzw. ogrodach społecznych, warzyw, ziół, roślin ruderalnych – bywała rozważana w ujęciu estetyki ekologicznej. Można tu przywołać estetyczno-środowiskowe stanowisko Berleanta, który pisał o uprawianiu środowiska miejskiego⁸⁴, co czyniło uprawę ogrodu metaforą urbanistyczną. Miasta miałyby być jak ogrody, tj. łączyć komponenty naturalny i kulturowy, negocjować pomiędzy kulturalizującymi praktykami ludzkimi a materialnością, sprawczością i stawianiem oporu przez naturę. W efekcie tych negocjacji natura w ogrodzie zostaje skulturalizowana do tego stopnia, że – jak zauważa Mateusz Salwa – „estetycznie doświadcza się w nich [nawet] nieludzkiego charakteru natury”⁸⁵.

W opozycji do tego antropocentrycznego w istocie poglądu kształtuje się stanowisko ekologii miejskiej. Tak jak poprzednie kulturalizowało naturę,

⁸¹ E. Rybicka, *Biopamięć...*, ed. cit., s. 489.

⁸² *Eadem*, *Biopolis...*, ed. cit.

⁸³ K. Miciukiewicz, *op. cit.*

⁸⁴ M. Salwa, *Ogród w mieście i estetyka ekologiczna*, „Kultura i Historia” 2016, nr 30, s. 177.

⁸⁵ *Ibidem*, s. 180.

tak to przeciwnie – ekologizuje miasto, włącza je w obręb szerszego, asymblażowego ekosystemu, składającego się z miasta, natury, kultury i technologii (miasto nie jest zewnętrzne względem ekosystemów naturalnych)⁸⁶. Rekonceptualizacja polega na odejściu od dychotomii kultura–natura na rzecz teorii systemów i podejścia wielo- oraz interskalowego. Przejawem tego ostatniego jest np. powiązanie problemów skali planetarnej (destabilizacja klimatu) z działaniami lokalnymi w przydomowych ogródkach. Relacyjna ekologia miejska dostrzega wzajemne sploty i powiązania naturalno-technologiczne oraz typową dla mrocznej ekologii „dziwność”⁸⁷ powstałych wskutek tych połączeń asymblaży, które mogą być zarówno symbiotyczne, np. pasy zieleni międzyjezdniowej, jak i skonfliktowane, łączące sprzeczności, np. 117 gatunków roślin zasiedlających Pałac Kultury i Nauki w Warszawie. Tym ostatnim rodzajem splotu jest tzw. czwarta przyroda⁸⁸ – miejska dzikość porastająca nieużytki poprzemysłowe i tereny porzucone, sukcesja roślinna (a za nią także zwierzęca, grzybowa itd.), której obecność stanowi charakterystyczną cechę ogrodnictwa miejskiego, dopuszczającego możliwość sprawczości innych niż ludzka. Własności owej czwartej przyrody: samoregulacyjność, odporność, adaptacyjność, różnorodność, zmienność, nietypowość i związek z siedliskiem można uznać za cele wyznaczane przez praktyki miejskiego ogrodnictwa całemu układowi społeczno-środowiskowemu. Nurtem relacyjnego myślenia o mieście jest ponadto uwzględnianie w politykach i planowaniu przestrzennym potencjalnego oraz faktycznego wpływu naturalnych katastrof i niedoboru zasobów naturalnych⁸⁹. W przestrzeni pierwszej (naturalne i półnaturalne elementy środowiska) oraz drugiej przyrody (krajobraz rolniczy miast) poszukuje się tzw. dzikiego ogrodu, czyli roślin jadalnych, co ma na celu minimalizację presji antropogenicznej na środowisko. Relacyjność uwzględnia kapitałoceniczne powiązania między globalnymi regionami i bardziej generalnie – problemy (nie)sprawiedliwości społeczno-środowiskowej. Krajobrazy jadalne ogrodnictwa miejskiego są działaniami zaangażowanymi etycznie, respektującymi prawa nie tylko ludzkich uczestników ekosystemu, nastawionymi na jego przetrwanie. Uprawa miejskich ogrodów jadalnych wymaga zaangażowania; w ten sposób wiąże to, co było do tej pory odseparowane: np. konsumenta i żywność kupowaną w sklepach, pracę i pokarm. Wzmaga odpowiedzialność, angażuje społecznie, często wymaga kooperacji z innymi mieszkańcami lub podmiotami instytucjonalnymi oraz aktorami nie-ludzkimi, np. zapylaczami, których pożądaną obecność należy uwzględnić, a także negocjowania z nimi zakresu ich udziału

⁸⁶ K. Miciukiewicz, *op. cit.*

⁸⁷ A. Marzec, *op. cit.*, s. 84.

⁸⁸ K. Jakubowski, *op. cit.*

⁸⁹ K. Miciukiewicz, *op. cit.*, s. 176.

łu w ludzko-nieludzkiem kolektywie (np. negocjacje z perzem, topinamburem, tzw. chwastami). Miejskie ogrody użytkowe, krajobrazy jadalne na miarę antropocenu to także miejsca oporu wobec dominującej narracji agrologistycznej, której wyznacznikiem jest *notabene* dystynkcja między chwastami, szkodnikami a roślinami, zwierzętami hodowlanymi⁹⁰, oraz rodzaj zielonej partyzantki (*guerilla gardening*), zmierzającej do produkcji i dystrybucji żywności poza obiegiem kapitalistycznym. Tak można postrzegać propozycje survivalu żywnościowego i dzikiej kuchni w Polsce zgłaszane przez Łukasza Łuczaję (*Dziki ogród, Dzikie rośliny jadalne Polski*)⁹¹. Funkcje miejskiego krajobrazu jadalnego obejmują poprawę bezpieczeństwa żywnościowego, lepsze zarządzanie zasobami wody, integrację społeczności lokalnej, prymat lokalności (gdyż egzotyczne rośliny nie urosną), a tym samym zwiększanie odporności całego ludzko-nie-ludzkiego asamblażu. Praktyki miejskiego ogrodnictwa przypominają praktyczno-animatystyczny typ partycypacji w krajobrazie, wyróżniony w badaniach etnograficznych Doroty Angutek, odznaczający się „traktowaniem roli i roślin jako sprawców przetrwania rolnika”⁹². Warto jednak zauważyć, że chociaż relacja jedzenia łączy człowieka, roślinę i zwierzę, to jadalne krajobrazy ogrodów miejskich są krajobrazami w znaczącej części roślinnymi, do dzikich roślin i zwierząt dokooptowują rośliny uprawne. Produkcja i konsumpcja zwierząt w większym stopniu utożsamiane są z agrologistyką i uważane za nieetyczne, rzucające trujący antropocień („W sadzie należącym do ubojni od wielu lat nic się nie rodzi”, *Łakome*, s. 29). Temat obecności/nieobecności zwierząt „jadalnych” w miejskich ogrodach wymaga jednak komparatystycznych badań, wykraczających poza obszar miast Globalnej Północy.

Na krańcowym biegunie krajobrazów jadalnych jako ogrodów miejskich znajdują się gest odmowy i postawa antykonsumpcyjna. Wówczas ogrodnictwo miejskie byłoby troską o dzikość, zabezpieczeniem wzrostu roślin ruderalnych (chwastów, samosiejek), czyli tzw. *novel ecosystems, new wilderness*⁹³. Literackie krajobrazy jadalne w tym ujęciu musiałyby być kształtowane nie (lub nie tylko) ze względu na człowieka. Dobrym przykładem jest *Atlas dziur i szczelin* Michała Książka⁹⁴, w którym ludzkie resztki konsumpcyjne (kawałki pizzy, kebab) stają się wyznacznikiem ptasiego habitatu (s. 59). Ta ostatnia pozycja stanowi dodatkowo realizację

⁹⁰ T. Morton, *op. cit.*, s. 53.

⁹¹ Ł. Łuczaj, *Dzikie rośliny jadalne Polski. Przewodnik survivalowy*, wyd. 2, Krosno 2004; *idem, Dzikie ogród*, Warszawa 2022.

⁹² D. Angutek, *Kulturowe wymiary krajobrazu. Antropologiczne studium recepcji przyrody na prowincji: od teorii do empirii*, Poznań 2013, s. 263.

⁹³ K. Jakubowski, *op. cit.*, s. 68.

⁹⁴ M. Książek, *Atlas dziur i szczelin*, Kraków 2023.

krajobrazu jadalnego jako krajobrazu przetrwania, schronienia (tytułowe dziury i szczeliny), przestrzeni ukształtowanej, bezpiecznej – to zresztą sens źródłowy słowa „krajobraz”. Introdukcja roślin w miasto obrazowana jest ponadto w literackich realizacjach poprzez figurę ludzkiej istoty zarastającej roślinami (w opowiadaniu *Wegetacja* w tomie *Samosiejki* Dominiki Słowik), żyjącej rytmem cyklu wegetacyjnego, któremu przywrócono dodatni sens witalności, czy nawet przekształcającej się w – używając formuły Donny Haraway – listotę⁹⁵ (jak bohaterka opowiadania *Pnącze*, która skiełkowała we własnym nozdrzu ziarno fasoli). (Post)humanistyczny krajobraz jadalny miejskiego ogrodu przybiera w ten sposób formę ludzko-nieludzkiej hybrydy, asamblażu, wtopienia się w ciało tych, od których zależy nasze przetrwanie.

BIBLIOGRAFIA

- Angutek D., *Kulturowe wymiary krajobrazu. Antropologiczne studium recepcji przyrody na prowincji: od teorii do empirii*, Poznań 2013.
- Barys Ł., *Jeśli przecięto cię na pół. Powieść*, Warszawa 2022.
- Barys Ł., *Kości, które nosisz w kieszeni. Powieść*, Warszawa 2021.
- Bérard L., Marchenay Ph., *Local products and geographical indications: taking account of local knowledge and biodiversity*, „International Social Science Journal” 2006, vol. 58, nr 187, s. 109–116.
- Berleant A., *Wrażliwość i zmysły. Estetyczna przemiana świata człowieka*, przeł. S. Stankiewicz, Kraków 2011.
- Costanza R., *Valuing natural capital and ecosystem services toward the goals of efficiency, fairness, and sustainability*, „Ecosystem Services” 2020, nr 43, DOI: 10.1016/j.ecoser.2020.101096.
- Dolphijn R., Tuin I. van der, *Nowy materializm. Wywiady i kartografie*, przeł. J. Czajka et al., Gdańsk–Poznań–Warszawa 2018.
- Domańska E., *Nekros. Wprowadzenie do ontologii zmarłego ciała*, Warszawa 2017.
- Dzielo-działka*, red. M. Szczurek, M. Zych, Kraków 2012.
- Elemental Ecocriticism. Thinking with Earth, Air, Water, and Fire*, red. J.J. Cohen, L. Duckert, Minneapolis–London 2015, <https://www.scribd.com/document/736060502/Jeffrey-Jerome-Cohen-Lowell-Duckert-Elemental-Ecocriticism-Thinking-with-Earth-Air-Water-and-Fire-2015-University-of-Minnesota-Press-libge> (dostęp: 11.06.2024).
- Erbel J. et al., *Spółdzielcza farma miejska jako narzędzie rozwoju miejskiej strefy żywielskiej i agroekologii*, Warszawa 2023.
- Fedorowicz K., *Grünberg*, Kraków 2012.
- Fedorowicz K., *Zaświaty. Opowieści o nieprzemijaniu*, Kraków 2020.
- Fiedorczuk J., *Dom Oriona*, Kraków 2023.
- Frydryczak B., *Krajobraz. Od estetyki „the picturesque” do doświadczenia topograficznego*, Poznań 2013.

⁹⁵ D. Haraway, *Jestem listotą*, przeł. A. Derra, Poznań 2023. W oryginale: *How like a Leaf*.

- Gawryszewska B.J., *Garden – non-garden. Contemporary trends in transformation of greenery as an instrument in the contest for the city*, „Polish Journal of Landscape Studies” 2019, vol. 1(2–3), s. 57–82, DOI: 10.14746/pls.2018.2.3.6.
- Green J.D., Reid Ch.A., Kneuer M.A., Hedgebeth M., *The Proust Effect: Scents, Food, and Nostalgia*, „Current Opinion in Psychology” 2023, February, DOI: 10.1016/j.copsyc.2023.101562.
- Hakowanie antropocenu*, red. M. Sugiera, Kraków 2023.
- Haraway D., *Jestem listotą*, przeł. A. Derra, Poznań 2023.
- Herman A., „Praca we krwi”. *O języku podmiotu kobiecego i podmiotu zwierzęcego w „Mateczniku” Małgorzaty Lebdy*, „Zoophilologica. Polish Journal of Animal Studies” 2022, nr 10, s. 1–16, DOI: <https://doi.org/10.31261/ZOOPHILOLOGICA.2022.10.09>.
- Ingold T., *Atmosferyczne krajobrazy*, przeł. D. Angutek, [w:] *Krajobrazy. Antologia tekstów*, oprac. eadem, D. Angutek, Poznań 2014, s. 395–410.
- Ingold T., *Czasowość krajobrazu*, przeł. B. Frydryczak, [w:] *Krajobrazy. Antologia tekstów*, oprac. eadem, D. Angutek, Poznań 2014, s. 141–164.
- Jackson J.B., *Krajobraz lokalny*, przeł. D. Stadnik, [w:] *Krajobrazy. Antologia tekstów*, oprac. B. Frydryczak, D. Angutek, Poznań 2014, s. 285–296.
- Jakubowska A., *(Nie)zrównoważony system żywnościowy – gdzie jesteśmy dzisiaj i jaką rolę ma do odegrania miejskie rolnictwo?*, [w:] J. Erbel et al., *Spółdzielca farma miejska jako narzędzie rozwoju miejskiej strefy żywicielskiej i agroekologii*, Warszawa 2023, s. 9–12.
- Jakubowski K., *Czwarta przyroda. Sukcesja przyrody i funkcji nieużytków miejskich*, Kraków 2020.
- Jakubowski K., *Czwarta przyroda w mieście*, „Autoportret” 2019, nr 3, <https://www.autoportret.pl/artykuly/czwarta-przyroda-w-miescie/> (dostęp: 11.06.2024).
- Jordan J., *Edible Memory. The Lure of Heirloom Tomatoes and Other Forgotten Foods*, Chicago 2015.
- Koczanowicz D., *Pamięć podniebienia. Smak i archiwizowanie tożsamości w instalacjach Anny Królikiewicz*, „Konteksty. Polska Sztuka Ludowa” 2020, nr 1–2, s. 138–144.
- Koczanowicz D., *Pozycja smaku. Jedzenie w granicach sztuki*, Warszawa 2018, <https://books.openedition.org/iblpn/4636> (dostęp: 11.06.2024).
- Kopczyńska E., *Jedzenie i inne rzeczy. Antropologia zmiany w systemach żywnościowych*, Kraków 2021.
- Koprowska K., *Wstyd ciała chłopskiego*, „Teksty Drugie” 2023, nr 2, s. 228–245.
- Kourik R., *Edible landscaping*, „Garbage. The Practical Journal for the Environment” 1990, vol. II, nr 3.
- Kowalcze M., *Czytanie dyfrakcyjne*, „Teksty Drugie” 2023, nr 3, s. 295–310.
- Krajobraz kulturowy*, red. B. Frydryczak, M. Ciesielski, Poznań 2014.
- Kraków przystąpił do „paktu mediolańskiego”*, https://www.krakow.pl/aktualnosci/284966,26,komunikat,krakow_przystapil_do_paktu_mediolanskiego.html (dostęp: 27.02.2025).
- Książek M., *Atlas dziur i szczelin*, Kraków 2023.
- Kujawska M., *Etnobotanika miejska: perspektywy, tematy, metody*, „Etnobiologia Polska” 2011, vol. 1, s. 31–42.
- Lebda M., *Łakome. Powieść*, Kraków 2023.

- Lebda M., *Sprawy ziemi*, Poznań 2020.
- Łuczaj Ł., *Dziki ogród*, Warszawa 2022.
- Łuczaj Ł., *Dziki roślina jadalna Polski. Przewodnik survivalowy*, wyd. 2, Krosno 2004.
- Majbroda K., *W relacjach, sieciach, splotach asamblaży. Wyobrażenia antropologii społeczno-kulturowej wobec aktualnego*, Wrocław 2021.
- Marzec A., *Antropocień. Filozofia i estetyka po końcu świata*, Warszawa 2021.
- Marzec A., *Kłęczasta mroczna ekologia*, „NN6T” 2024, nr 157, listopad, <https://nn6t.pl/2024/10/29/nn6t-157-listopad-2024/> (dostęp: 16.12.2024).
- Michalski M.A., *Ekowidmologia jako strategia lektury. Studium przypadku „Kości, które nosisz w kieszeni” Łukasza Barysa*, „Jednak Książki” 2022, nr 2(15), s. 51–63, DOI: 10.26881/jk.2022.15.04.
- Miciukiewicz K., *Urbanizacja natury: w stronę relacyjnej ekologii miejskiej*, „Przegląd Socjologiczny” 2011, nr 2–3, s. 167–185.
- Mikołajczak M., *Winescape: Local Reinhabitation Narratives (The Case of Zielona Góra)*, „Porównania” 2021, nr 2(29), s. 317–335, DOI: 10.14746/por.2021.2.18.
- Miodunka P., *Chłopi południowej Małopolski wobec kryzysów żywnościowych od XVII do poł. XIX wieku*, Kraków 2024.
- Modi memorandi*, [w:] *Leksykon kultury pamięci*, red. M. Saryusz-Wolska, R. Traba, Warszawa 2014, hasło: „Ciało”.
- Morton T., *Mroczna ekologia. Ku logice przyszłego współistnienia*, przeł. A. Barcz, Warszawa 2023.
- Muszyński A., *Dom ojców*, Wołowiec 2022.
- Ogród Chwastowy*, <https://zsm.krakow.pl/lista-parkow-kieszonkowych/863-park-kieszonkowy-ogrod-chwastowy.html> (dostęp: 24.03.2025).
- Ong W.J., *Oralność i piśmienność. Słowo poddane technologii*, przeł. J. Japola, Lublin 1992.
- Pietraszko S., *Krajobraz i kultura*, [w:] *Krajobrazy. Antologia tekstów*, oprac. B. Frydryczak, D. Angutek, Poznań 2014, s. 55–62.
- Płaza M., *Skoruń*, Warszawa 2015.
- Poetyki ekocydu. Historia, natura, konflikt*, red. A. Ubertowska, D. Korczyńska-Partyka, E. Kuliś, Warszawa 2019.
- Rembowska-Płuciennik M., *Poetyka intersubiektywności. Kognitywistyczna teoria narracji a proza XX wieku*, Toruń 2012.
- Rembowska-Płuciennik M., *W cudzej skórze. Fokalizacja zmysłowa a literackie reprezentacje doświadczeń sensualnych*, [w:] *Literackie reprezentacje doświadczenia*, red. W. Bolecki, E. Nawrocka, Warszawa 2002, s. 51–67.
- Roszczyńska M., *Historia lokalna w dobie antropocenu. Geopaleontologiczna narracja „Domu ojców” Andrzeja Muszyńskiego*, „Białostockie Studia Literaturoznawcze” 2023, nr 23, s. 139–155.
- Rybicka E., *Biopamięć (pomiędzy etnobotaniką a bio regionalizmem)*, [w:] *Regionalizm literacki – historia i pamięć*, red. Z. Chojnowski, E. Rybicka, Kraków 2017, s. 484–498.
- Rybicka E., *Biopolis – przyroda i miasto*, „Teksty Drugie” 2018, nr 2, s. 57–74.
- Rybicka E., *Geopoetyka. Przestrzeń i miejsce we współczesnych teoriach i praktykach literackich*, Kraków 2014.
- Rybicka E., *Krajobraz po transformacji*, „Teksty Drugie” 2023, nr 2, s. 203–227.

- Salwa M., *Ogród w mieście i estetyka ekologiczna*, „Kultura i Historia” 2016, nr 30, s. 175–186.
- Salwa M., *The garden as a new ecological paradigm*, „Polish Journal of Landscape Studies” 2024, vol. 4(7), s. 61–74, DOI: 10.14746/pls.2022.4.6.
- Sensualność w kulturze polskiej*, <https://sensualnosc.bn.org.pl/> (dostęp: 30.03.2025).
- Shusterman R., *Somaestetyka i gastronomia. Kilka myśli o sztuce jedzenia*, przeł. P. Poniatowska, „Prace Kulturoznawcze” 2017, vol. 21, nr 2, s. 31–32.
- Sławek T., *Genius loci jako doświadczenie. Prolegomena*, [w:] *Genius loci. Studia o czło-wieku w przestrzeni*, red. Z. Kadłubek, Katowice 2007, s. 5–27.
- Słowik D., *Samosiejki*, Kraków 2021.
- Słownik języka polskiego PWN*, hasło: „Krajobraz”, <https://sjp.pwn.pl/szukaj/krajobraz.html> (dostęp: 11.06.2024).
- Solon J., *Koncepcja „Ecosystem Services” i jej zastosowania w badaniach ekologiczno-krajobrazowych*, [w:] *Struktura i funkcjonowanie systemów krajobrazowych: meta-analizy, modele, teorie i ich zastosowania*, red. T.J. Chmielewski, Lublin 2008, s. 25–44 (*Problemy Ekologii Krajobrazu*, t. 21).
- Straczuk J., *“I still remember this taste”. Senses and emotions in perceiving cultural change*, „Etnografia Polska” 2020, nr 64(1–2), s. 107–124, DOI: 10.23858/EP64.2020.005.
- Sulima R., *Między rajem a śmietnikiem. Smutek warzywnych ogródków*, [w:] *idem, Antropologia codzienności*, Kraków 2000.
- Sutton D., *Taste, Emotion and Memory*, [w:] *The Taste Culture Reader: Experiencing Food and Drink*, red. C. Korsmeyer, Oxford – New York 2005.
- Trubek A., *The Taste of Place. A cultural journey into Terroir*, Berkeley 2008.
- Tsing Lowenhaupt A., *Grzyb u kresu świata. O możliwościach życia na ruinach kapitalizmu*, przeł. i oprac. nauk. M. Rogowska-Stangret, A. Ross, J. Grygieńć, Toruń 2024.
- Wieczorkiewicz A., *Apetyt turysty. O doświadczeniu świata w podróży*, Kraków 2008.
- Wilczyńska E., *Zapach wsi – proza chłopska*, <https://sensualnosc.bn.org.pl> (dostęp: 24.03.2025).
- Zakrzewski P., *Nie ma jak działka, czyli narodowe hobby Polaków*, <https://culture.pl/pl/artikul/nie-ma-jak-dzialka-czyli-narodowe-hobby-polakow> (dostęp: 20.03.2025).
- Zheng Z.-W., Chou R.-J., *The impact and future of edible landscapes on sustainable urban development: A systematic review of the literature*, „Urban Forestry & Urban Greening” 2023, vol. 84, June, <https://doi.org/10.1016/j.ufug.2023.127930> (dostęp: 11.06.2024).
- Żółkoś M., *Fikcje antropocenu. Literatura XXI wieku wobec katastrofy klimatycznej*, „Jednak Książki” 2022, nr 2(15), s. 5–21, DOI: 10.26881/jk.2022.15.01.

Magdalena Roszczynialska – doktor hab., prof. UKEN, literaturoznawczyni. Zajmuje się problematyką przestrzeni w literaturze, ekopoetyką i humanistyką środowiskową. Redaktor naczelna rocznika naukowego „Annales Universitatis Paedagogicae Cracoviensis. Studia Poetica”. Autorka prac poświęconych przestrzeni, ekopoetyce i narracjom geopaleontologicznym. Obecnie pracuje nad twórczością Michała Książka. ORCID: 0000-0003-2529-5100. Adres e-mail: <magdalena.roszczynialska@uken.krakow.pl>.

Magdalena Roszczynialska – Dr. habil., associate professor UKEN in literary studies, focuses on the issues of space in literature, eco-poetics, and environmental humanities. Editor-in-chief of the scientific annual “*Annales Universitatis Paedagogicae Cracoviensis. Studia Poetica*”. Author of works dedicated to space, eco-poetics, and geopaleontological narratives. Currently working on the topic of Michał Książek’s work. ORCID: 0000-0003-2529-5100. E-mail address: <magdalena.roszczynialska@uken.krakow.pl>.

Krajobraz a nowoczesność. Teoria krajobrazu Karataniego Kōjina

ABSTRACT. Szymon Szeszuła, *Krajobraz a nowoczesność. Teoria krajobrazu Karataniego Kōjina* [Landscape and modernity. Karatani Kōjin's theory of landscape]. „Przestrzenie Teorii” 43. Poznań 2025, Adam Mickiewicz University Press, pp. 441–456. ISSN 1644-6763. <https://doi.org/10.14746/pt.2025.43.24>.

The aim of this article is to present the concept of the discovery of landscape as formulated by Karatani Kōjin in his seminal work *Origins of Modern Japanese Literature*. Karatani's theoretical proposal remains an important contribution to the debate on the historicity of the basic concepts used to describe the world. He points to the direct connection between modern subjectivity and the relationship to the outside world, arguing that the breakthrough in the epistemological constellation in Japan took place in the third decade of the Meiji era. I present his views against the background of the earlier observations of Shiga Shigetaka and Watsuji Tetsurō.

KEYWORDS: Karatani Kōjin, landscape, modern Japanese literature, literary theory in Japan, interiority

Jacob Burckhardt w przełomowej książce *Kultura Odrodzenia we Włoszech* wśród wielu odkryć dokonanych w tym okresie wyróżnia „odkrycie piękna krajobrazu”. Zauważa, że zdolność estetycznego przeżywania piękna krajobrazu „bywa zawsze wynikiem długiego i złożonego procesu kulturalnego, a powstania jej trudno dociec”¹. Rozpoznanie Burckhardta okazały się inspirujące dla późniejszych badaczy, którzy zgadzali się co do tego, że krajobraz to kategoria historyczna, która pojawiła się w kulturze europejskiej dopiero w epoce nowożytnej. Bez fundamentalnych zmian w procesie postrzegania rzeczywistości krajobraz jako temat estetyczny nie mógłby zaistnieć.

W przypadku kultury japońskiej stwierdzenie historycznego charakteru krajobrazu jawi się równie nieintuicyjnie. Japońska poezja, począwszy od najstarszej antologii pieśni *Manyōshū* (*Dziesięć tysięcy liści*, ok. 780), w centrum zainteresowań stawiała relację człowieka z naturą, natomiast do najsłynniejszych obrazów przednowoczesnej Japonii powszechnie zwykło się zaliczać *meisho-e*, czyli przedstawienia słynnych miejsc i widoków². Stosując się do genealogicznych założeń metody Burckhardta, należałoby przesunąć

¹ J. Burckhardt, *Kultura Odrodzenia we Włoszech*, przeł. M. Kreczkowska, Warszawa 1991, s. 185.

² N. Katō, *Nihon fūkeiron*, Tōkyō 1990, s. 157.

moment wyłonienia się nowoczesnego krajobrazu jako tematu w sztuce aż do drugiej połowy XIX wieku, czyli do momentu modernizacji kraju pod rządami cesarza Meiji (1868–1912). W niniejszym artykule chciałbym przedstawić teorię odkrycia krajobrazu sformułowaną przez Karataniego Kōjina w książce *Nihon kindai bungaku no kigen (Źródła japońskiej literatury nowoczesnej, 1980)*. Rozstrzygnięcia poczynione w tej pracy stanowiły ważny głos w debacie na temat początków japońskiej nowoczesności³ i wyznaczyły paradygmat badania krajobrazu w literaturze japońskiej. W celu umiejscowienia rozważań Karataniego w szerszym kontekście przedstawię także podstawowe informacje dotyczące jego twórczości do momentu wydania *Źródeł japońskiej literatury nowoczesnej* oraz opiszę dwie najbardziej wpływowe teorie krajobrazu sformułowane wcześniej.

1. Sylwetka Karataniego

1.1. Młodość i pierwsze prace krytyczne

Kōjin Karatani urodził się w 1941 roku w Amagasaki w prefekturze Hyōgo. W 1960 roku wstąpił na Wydział Ekonomiczny Uniwersytetu Tokijskiego, gdzie kształcił się pod okiem marksistowskiego ekonomisty Kōichiro Suzukiego⁴. Suzuki należał do najbliższych współpracowników Kōzō Uno⁵ – wybitnego japońskiego ekonomisty i twórcy własnej szkoły w ekonomii. Wpływ Uno przejawia się szczególnie w późnych tekstach Karataniego poświęconych filozofii historii oraz reinterpretacji materializmu historycznego – w sposobie periodyzowania historii czy teorii kryzysu ekonomicznego.

Po uzyskaniu licencjatu z ekonomii w 1965 roku Karatani zdecydował się kontynuować studia na Wydziale Literatury. Skupił się głównie na literaturze angielskiej. W trakcie studiów zaangażował się w działalność radykalnie lewicowego ruchu studenckiego. I choć nie odgrywał w nim wiodącej roli, to – jak przyznawał w wywiadach – rozczarowanie związane z kierunkiem, w którym zmierzał ruch nowolewicowy, wywarło przemożny wpływ na jego późniejszą twórczość. W tym czasie, w drugiej połowie lat 60., opublikował pierwsze prace krytyczne, poświęcone europejskiej i japońskiej

³ Cf. S. Suzuki, *Gendai Nihon bungaku no shisō*, Tōkyō 1992, s. 47–91.

⁴ K. Karatani, *Seiji o kataru*, Tōkyō 2009, s. 43.

⁵ Teoria kryzysu zaproponowana przez Uno w rozprawie *Kyōkōron* stanowiła jego największy wkład w teorię marksistowską. Wykazał w sposób właściwie filologiczny, że zgodnie z literą *Kapitału* Marks wcale nie wieszczył upadku kapitalizmu, lecz stwierdzał jedynie nieuchronność cyklicznych kryzysów.

literaturze modernistycznej. Szczególną uwagę poświęcił wówczas twórczości Sōsekiego Natsume, który uchodzi za jednego z najważniejszych przedstawicieli nowoczesnej powieści japońskiej. Za poświęconą mu rozprawę *Ishiki to shizen (Świadomość i natura, 1969)* otrzymał prestiżową nagrodę miesięcznika „Gunzō”, co ugruntowało pozycję młodego krytyka w świecie japońskiej literatury. Autorowi udało się wydobyć z tekstów Sōsekiego możliwości wcześniej niedostrzegane przez tradycyjne literaturoznawstwo i wpisać jego dzieła w szerszy kontekst dyskursów nowoczesności⁶.

W tym wczesnym tekście Karatani zajął się zagadnieniem niewyraźności języka. Nie zadowolili się jednak samym wykazaniem nieuchronnej kłębki, która musi się wiązać z reprezentacją rzeczywistości w literaturze. Refleksja nad ontologicznym stosunkiem słów i rzeczy poprowadziła japońskiego krytyka ku zagadnieniu zewnątrz. Temat zewnętrza, tego, co niepodmiotowe, zajmować będzie Karatani właściwie przez całą jego karierę. Toshiaki Kobayashi – autor wnikliwej monografii *Karatani Kōjin ron: Tasha no yukue (O Karatanim Kōjinie: Miejsce innego)* określa cały jego projekt krytyczny mianem „niekończącej się pogoni za tym, co «zewnętrzne»”⁷. We wczesnym okresie twórczości Karatani nie używa jeszcze terminu *gaibu* (‘zewnątrz’), lecz pojęcia „natury” (*shizen*), traktując tę ostatnią jako istotowo odmienną od świadomości (*ishiki*), będącej domeną aktywności intelektualnej. Naturą w ujęciu japońskiego krytyka jest wszystko, co wymyka się statycznemu opisowi, co żyje w ciągłym procesie stawania się. Ów proces Karatani postrzega jako dialektykę ciągłości (*renzokusei*) i tożsamości (*dōitsusei*):

problem tożsamości i ciągłości jaźni, który opisuje Sōseki, nie jest problemem tożsamości i ciągłości jaźni jako przedmiotu (np. wyglądu, nazwy itp.), ale problemem tożsamości i ciągłości „ja” oraz jej przedmiotowej percepcji. Innymi słowy Sōseki nie zajmuje się „ja” jako przedmiotem, ale tożsamością i ciągłością „ja”, które nie może być zobiektywizowane⁸.

W kolejnych pracach o Sōsekim Karatani rozwinie tę koncepcję, a wspomnianą wcześniej dialektykę zastosuje do analizy ewolucji form literackich, czego najdojrzałym wyrazem będzie opublikowana w 1980 roku praca *Nihon kindai bungaku no kigen (Źródła japońskiej literatury nowoczesnej)*.

⁶ F. Murakami, *Postmodern, Feminist and Postcolonial Currents in Contemporary Japanese Culture: A Reading of Murakami Haruki, Yoshimoto Banana, Yoshimoto Takaaki and Karatani Kōjin*, London 2009, s. 137–138.

⁷ T. Kobayashi, *Karatani Kōjin ron: Tasha no yukue*, Tōkyō 2015, s. 20.

⁸ K. Karatani, *Ifu suru ningen*, Tōkyō 1972, s. 21.

1.2. Marks. W stronę centrum możliwości – przełom w karierze Karataniego

W latach 70. Karatani umocnił swoją pozycję w świecie japońskiej krytyki, publikując liczne eseje oraz teksty polemiczne (*hyōron*) w najważniejszych periodykach literackich. W marcu 1974 roku zapoczątkował dwie serie artykułów (*rensai hyōron*) poświęconych filozofii Karola Marksa, publikowanych do sierpnia tego samego roku w miesięczniku „Gunzō”, oraz twórczości Yanagity Kunio – najbardziej wpływowego japońskiego etnologa i antropologa. Było to pierwsze tak wyraźne odejście Karataniego od tematyki *stricte* literackiej na rzecz rozważań bliższych filozofii. Zgodnie z szeroką – charakterystyczną dla Japonii – definicją krytyki literackiej autor klasyfikował swoje ówczesne prace jako próby krytycznoliterackie⁹. Po latach we wstępie do zbioru esejów poświęconych Yanagicie pisał:

Pierwotnie wybrałem gatunek krytyki (*hihyō to iu janru*), ponieważ uważałem, że pozwala mi robić wszystko, co chcę, i nie miałem zamiaru oddawać się krytyce literackiej w wąskim tego słowa znaczeniu. Moje kolejne próby pisania o Kunio Yanagicie i Marksie miały na celu wyjście poza ramy krytyki literackiej¹⁰.

Oba przedsięwzięcia krytyczne spotkały się z szeroką recepcją, jednak to *Marks. W stronę centrum możliwości* uchodzi za dzieło inaugurujące serię publikacji Karataniego, które miały istotny wpływ na powstanie i rozwój japońskiej teorii krytycznej¹¹ (Walker 2020: XXI). Wkrótce po ukończeniu publikowania serii esejów wyjechał on na dwa lata do Stanów Zjednoczonych, gdzie jako profesor wizytujący w latach 1975–1977 wykładał literaturę współczesną na Uniwersytecie Yale. Był to okres burzliwego rozwoju dekonstrukcjonistycznych badań literackich prowadzonych przez naukowców skupionych wokół Paula de Mana. Podczas wyjazdu japoński myśliciel nawiązał liczne przyjaźnie intelektualne, m.in. ze wspomnianym wyżej de Manem, ale także z Jacques’em Derridą czy Fredricem Jamesonem. Wspominając okres pobytu w Yale, Karatani wskazał przede wszystkim na formacyjny wpływ, jaki de Man wywarł na jego pisarstwo:

To właśnie spotkanie z Pauliem de Manem sprawiło, że nie tylko rozpocząłem rewidę *Marksa*... i opublikowałem ją jako książkę w 1978 roku, ale także od tego

⁹ *Idem, Marx: Towards the Centre of Possibility*, przeł. G. Walker, London – New York 2020, s. XXIX.

¹⁰ *Idem, Yanagita Kunio ron*, Tōkyō 2013, s. 2.

¹¹ G. Walker, *Karatani’s Marx*, [w:] K. Karatani, *Marx: Towards the Centre of Possibility*, ed. cit., s. XXI.

momentu zanurzyłem się w bardziej abstrakcyjnej pracy teoretycznej. W pewnym sensie trwa ona do dziś¹².

Inspiracją anglosaską teorią literatury oraz filozofią kontynentalną, choć widoczna już we wcześniejszych tekstach Japończyka, stała się teraz wyraźniejsza i skłoniła go do podjęcia nowego intelektualnego wyzwania, jakim była próba teoretycznego namysłu nad zagadnieniem procesu historycznoliterackiego. Efektem pracy Karataniego była książka *Nihon kindai bungaku no kigen*, której publikacja traktowana jest jako jedno z najważniejszych wydarzeń w powojennej krytyce literackiej w Japonii¹³. Nowatorstwo teoretycznych propozycji Karataniego zostało docenione również poza Japonią, a fragmenty pierwszego rozdziału *Źródła...* dotyczące odkrycia krajobrazu znalazły się w książce *The Norton Anthology of Theory and Criticism*, skupiającej najważniejsze teksty z wymienionych w tytule dziedzin od Platona do współczesności¹⁴.

2. Konceptualizacje krajobrazu przed Karatanim

2.1. *Nihon fūkeiron* Shigi Shigetaki i krajobraz imperialny

Fukuzawa Yukichi – jeden z najważniejszych myślicieli oświeceniowych (*keimōka*) i reformatorów epoki Meiji – w traktacie *Bunmeiron no gairyaku* (*Wprowadzenie do teorii cywilizacji*, 1875) stwierdza z rezygnacją, że jedyną rzeczą, którą Japonia mogłaby pochwalić się przed światem, jest jej krajobraz¹⁵. Zagadnienia przestrzeni znajdowały się w centrum wczesnej twórczości Fukuzawy, który dostrzegał praktyczny wymiar nauki geografii. W popularnym wprowadzeniu do tych zagadnień, zatytułowanym *Pełne opisanie krajów świata* (*Sekai kunizukushi*, 1869), pisał, że jego zamiarem było „objaśnienie nade wszystko dzieciom oraz kobietom sytuacji na świecie i poprzez to położenie podwalin pod wiedzę, a zarazem pomyślność naszego kraju”¹⁶. Praca Fukuzawy niosła wyraźne piętno epoki – charakterystyki ludów i państw zostały dokonane pod kątem ich poziomu cywilizacyjnego¹⁷. Chociaż zastosowany przez niego sposób opisu szybko się zdezaktualizował,

¹² K. Karatani, *Yanagita Kunio ron*, *op. cit.*, s. 2.

¹³ *Nihon no bungaku riron. Antorojī*, red. Y. Ōura, Tōkyō 2017, s. 450.

¹⁴ *The Norton Anthology of Theory and Criticism*, red. V.B. Leitch, New York 2018, s. 1925–1938.

¹⁵ Y. Fukuzawa, *Bunmeiron no gairyaku*, Tōkyō 1970, s. 106.

¹⁶ *Idem*, *Pełne opisanie krajów świata*, przeł. P. Sztafiej, Poznań 2020, s. 55.

¹⁷ Więcej – *vide* P. Sztafiej, *Fukuzawa Yukichi a transfer zachodniej wiedzy geograficznej i powstanie „Pełnego opisanie krajów świata”*, [w:] *ibidem*, s. 21–51.

głównymi zasługami Fukuzawy było rozbudzenie zainteresowania geografią oraz, co szczególnie dla nas istotne, wprowadzenie aspektu porównawczego (i normatywnego) do badania krajobrazu.

Za tekst założycielski nowoczesnej teorii krajobrazu w Japonii uchodzi *Nihon fūkeiron* (*O japońskim krajobrazie*, 1894) autorstwa Shigi Shigetaki – słynnego geografa i krytyka. Nazywany niekiedy japońskim Ruskinem¹⁸ Shiga dokonał konceptualnego przejścia od tradycyjnego rozumienia krajobrazu jako natury do rozumienia go w kategoriach estetycznych. W *Nihon fūkeiron* doszło bowiem do istotnej zmiany percepcji – od estetycznoliterackich kodów powiązanych z tradycyjnym obrazem świata do opisu przestrzeni fizycznej w kategoriach naukowych i technicznych¹⁹. Autor szczegółowo przeanalizował geografię Japonii, uwzględniając klimat, prądy oceaniczne, układ archipelagu, wilgotność, wulkanizm i erozję. Przedstawił historyczny obraz krajobrazu i promował wspinaczkę górską. Przesunął uwagę z klasycznych pejzaży na surowe piękno wysokich gór, skał i górskich strumieni²⁰.

Shiga dążył do przywrócenia silnej więzi emocjonalnej Japończyków z rodzimym krajobrazem – uznawał to za kluczowy element odbudowy poczucia dumy narodowej. Jak zauważa w pierwszym rozdziale: „całe Stworzenie, ba, wszystko, co najlepsze na świecie, można znaleźć w Japonii”²¹. Ten swoisty estetyczny nacjonalizm, jak nazywa go w swoim artykule Nobuko Toyosawa²², doskonale wpisał się w swój czas – Shiga opublikował *Nihon fūkeiron* w trakcie wojny japońsko-chińskiej (1894–1895), a prezentowane przez niego koncepcje zostały szybko włączone do repertuaru oficjalnej propagandy nacjonalistycznej.

2.2. Watsuji Tetsurō i etyczny wymiar krajobrazu

Watsuji zapisał się w historii przede wszystkim jako „najwybitniejszy interpretator i historyk etyki japońskiej”²³. Nim zajął się jednak tą tematyką, przez pewien czas był blisko związany ze środowiskiem literackim przełomu er Meiji i Taishō. Przyjaźnił się z wybitnym powieściopisarzem Natsume Sōsekim (1867–1916). I choć Watsuji nigdy nie opublikował utworu lite-

¹⁸ M. Gavin, *Shiga Shigetaka 1863–1927. The Forgotten Enlightener*, London 2001, s. 33.

¹⁹ N. Katō, *Nihon fūkeiron*, Tōkyō 1990, s. 173.

²⁰ G. Hirasawa, *Landscape Theory: Post-68 Revolutionary Cinema in Japan*, Leiden 2021, s. 17–18.

²¹ Sh. Shiga, *Nihon fūkeiron*, Tōkyō 1937, s. 17.

²² Vide N. Toyosawa, *An Imperial Vision: Nihon Fūkeiron (On the Landscape of Japan, 1894) and Naturalized Nature*, „Studies on Asia” 2013, nr 1, s. 25–64.

²³ R.E. Carter, M. Yuasa, *Encounter with Enlightenment. A Study of Japanese Ethics*, New York 2001, s. 124.

rackiego *sensu stricto*, to jego eseje filozoficzne wyróżnia bogaty i zarazem klarowny styl literacki. Watsuji to zresztą jedyny przedstawiciel Szkoły z Kioto, którego teksty zostały umieszczone w prestiżowym wyborze najważniejszych utworów nowoczesnej literatury japońskiej²⁴.

Debiutował tomem *Niche no kenkyū* (*Studia o Nietzschem*, 1913), czyli wpływowym opracowaniem twórczości niemieckiego myśliciela, które zapewniło mu opinię obiecującego badacza zachodniej filozofii. Wpływ Nietzschego dostrzec można właściwie w całej późniejszej twórczości Japończyka – od autora *Zmierzchu bożyszcz* Watsuji zaczerpnął przekonanie o przewodniej roli wybitnych jednostek w historii, a także skłonność do estetyzacji życia oraz pogardę do mieszczańskiej kultury przełomu wieków²⁵. Na gruncie polityki nietzscheanizm zaprowadził Watsujiego do przyjęcia poglądów antyegalitarystycznych, wyrażających się w odrzuceniu zarówno socjalizmu, jak i liberalizmu jako konceptów nieprzystających do ducha japońskiego. Podobnie jak młody Nietzsche Watsuji poszukiwał śladów wielkości w kulturze dawnych czasów – w 1919 roku opublikował *Koji junrei* (*Pielgrzymkę do starych świątyń*), stanowiącą wyraz estetycznego uwielbienia dla architektury z okresu Nara (710–794). Rok później wydał zbiór esejów zatytułowany *Nihon kodai bunka* (*Kultura starożytnej Japonii*, 1920), który nadal stanowi wzór erudycyjnego i filozoficznego ujmowania problemów kultury. Do poszerzonego wznowienia tej książki z 1926 roku włączył teksty poświęcone postaci buddyjskiego mnicha Dōgena (1200–1253), którym zainteresował się pod koniec I wojny światowej. Teksty o Dōgenie opatrzył tytułem *Shamon Dōgen* (*Śramana Dōgen*). W następnych latach pracę tę często wydawano jako osobną książkę. W przedmowie do angielskiego tłumaczenia Thomas Kasulis zwraca uwagę, że:

Shamon Dōgen w radykalny sposób zmienił status Dōgena w japońskiej historii intelektualnej, przekształcając go z czczonego (*revered*), ale rzadko czytanego patriarchy buddyzmu zen sekty *sōtō* w jednego z głównych filozofów buddyjskich Azji Wschodniej²⁶.

Zwrot etyczny w twórczości Watsujiego nastąpił na skutek okoliczności do pewnego stopnia przypadkowych²⁷. W 1925 roku został on powołany na

²⁴ Vide Abe Jirō, *Watsuji Tetsurō shū*, [w:] *Nihon Kindai Bungaku Taikei*, t. 35, red. T. Kitazumi, T. Furukawa, Tōkyō 1994.

²⁵ H.D. Harootunian, T. Najita, *Japanese revolt against the West: political and cultural criticism in the twentieth century*, [w:] *The Cambridge History of Japan*, t. 6, red. P. Duus, Cambridge 1989, s. 744.

²⁶ T.P. Kasulis, *Introduction*, [w:] T. Watsuji, *Purifying Zen: Watsuji Tetsuro's Shamon Dogen*, przeł. S. Bein, Honolulu 2011, s. IX–X.

²⁷ G.K. Piovesana, *Recent Japanese Philosophical Thought, 1862–1996. A Survey. With a New Survey (1963–1996) by Naoshi Yamawaki*, London – New York 2013, s. 135.

stanowisko profesora etyki na Uniwersytecie w Kioto, na którym wykładał przez następne dziewięć lat. W międzyczasie udał się na roczne stypendium do Niemiec, gdzie zapoznał się z najnowszymi trendami w zachodniej filozofii. Szczególne wrażenie wywarła na nim praca *Bycie i czas* (*Sein und Zeit*, 1927) Martina Heideggera, która zmusiła go do przemyślenia podstawowych założeń jego twórczości. To właśnie w wyniku krytycznego przepracowania heideggerowskich koncepcji powstała najważniejsza rozprawa Watsujiego, czyli *Ningen no gaku to shite no rinrigaku* (*Etyka jako nauka o człowieku*, 1934). Sformułował w niej fundamentalne dla swojej filozofii pojęcia *aidagara* ('bycie pomiędzy', 'relacyjność') oraz *ningen*²⁸. Korzystając z charakterystycznej dla Heideggera metody etymologicznego dochodzenia do pierwotnego sensu pojęć, przeprowadził krytykę zachodniego postrzegania podmiotu, w którym brakuje myślenia relacyjnego. Mine Hideki w monografii heideggeryzmu w filozofii japońskiej tłumaczył pojęcie *ningen* w następujący sposób:

Zdaniem Watsujiego fakt, że ludzkie istnienie (*ningen sonzai*) nie jest istnieniem indywidualnym (*Kōjin sonzai*), lecz relacyjnym (*aidagara*), został już wcześniej zawarty w japońskim wyrazie *ningen*. *Ningen* było słowem oznaczającym początkowo 'w-świecie' (*yo no naka*) i 'między-człowiekiem-a-człowiekiem' (*seken*), ale to się zmieniło i obecnie wyraz ten oznacza człowieka (*hito*). W zachodnim spojrzeniu na człowieka, na przykład w arystotelejskiej koncepcji człowieka jako części *polis*, również istniała tradycja ujmowania społecznego wymiaru istnienia, jednak w zachodnich językach nie ma wyrażen zbliżonych znaczeniowo do *ningen*, a słowa takie jak 'man', 'Mensch' czy 'homo' oznaczają wyłącznie pojedynczą osobę (*Kōjintekina hito o shika imi shinai*). Watsuji łączy ten fakt z zachodnią tendencją dostrzegania istoty człowieka jedynie poprzez jego indywidualność²⁹.

Watsuji krytykował koncepcje Heideggera również w następnej pracy, czyli w kontrowersyjnym traktacie *Fūdo* (*Klimat i kultura*, 1935). Japoński etyk cenił autora *Bycia i czasu* za wyeksponowanie czasowego wymiaru egzystencji, jednak uważał, że należy przemyśleć bycie także od strony struktur przestrzennych. Poprzez skupienie się na klimacie i przestrzeni wyróżnił dwa podstawowe typy klimatów: monsunowy i śródziemnomorski, które tłumaczą występowanie kulturowych i politycznych różnic na świecie oraz

²⁸ Yamamoto Seisaku i Robert Carter, tłumacze *Ningen no gaku toshite no rinrigaku* na język angielski, oddają pojęcie *aidagara* jako 'betweenness', a pojęcie *ningen* zachowują w oryginalnej wersji. Naoki Sakai proponuje tłumaczenie 'being-between', czyli 'bycie pomiędzy'. Vide T. Watsuji, *Watsuji Tetsuro's Rinrigaku. Ethics in Japan*, przeł. S. Yamamoto, R.E. Carter, New York 1996.

²⁹ H. Mine, *Haidegā to Nihon no tetsugaku – Watsuji Tetsurō, Kuki Shuzō, Tanabe Hajime*, Tōkyō 2002, s. 45–46.

determinują „podstawową strukturę ludzkiej egzystencji”³⁰. Z tego binarnego podziału udaje się jednak wyrwać Japonii, która w unikatowy sposób łączy w sobie oba klimaty, dzięki czemu buduje kulturę w pełni relacyjną (w znaczeniu *aidagara*). Zdaniem Harry’ego Harootuniana i Tatsuo Najity *Klimat i kultura* wpisuje się w nurt popularnego w latach 30. kulturalizmu (*bunkashugi*), objawiającego się akcentowaniem partykularyzmów narodowych i głoszeniem wyższości japońskiej kultury³¹.

3. Nowoczesność w ujęciu Karataniego

3.1. Podstawowe pojęcia

3.1.1. Odwrócenie (*tentō*)

Karatani zaczerpnął pojęcie ‘odwrócenia’ z filozofii Karola Marksa i Friedricha Nietzschego. Po raz pierwszy zaczął szerzej z niego korzystać w zbiorze esejów *Marukusu. Sono kanōsei no chūshin* (*Marks. W stronę centrum możliwości*, 1974). Termin ten posłużył mu do opisu mechanizmu, w którym strukturalne uwarunkowania relacji konstytuujących pojęcia w systemie formalnym zostają zaciemnione, co prowadzi do ich postrzegania jako apriorycznych kategorii myślowych. W konsekwencji relacje strukturalne jawią się nie jako warunki ich istnienia, lecz jedynie jako ich ekspresja. Karatani rozwinął tę koncepcję, interpretując marksistowską teorię wartości i nietzscheańską genealogię w perspektywie poststrukturalistycznej. Argumentował, że w monetarnym systemie wartości pieniądź pełni analogiczną funkcję do fonetycznego pisma w języku – nie tyle „wraża” wartość czy znaczenie, ile je konstytuuje. Ten proces pozostaje jednak ukryty przed świadomością, ponieważ samo „odwrócenie” umożliwia produkcję podmiotowości, maskuje historyczne uwarunkowania tworzenia wartości. Podobnie rzecz ma się z *Genealogią moralności*, w której Nietzsche:

odkrył odwrócenie, które sprawia, że u podstaw relacji kredytu i długu znajdują się rzeczy całkowicie heterogeniczne. Na przykład koncepcja równości wśród istot ludzkich oznacza w istocie równoważność jakościowo różnych ludzi. Przyjmujemy to jako coś raczej oczywistego albo odrzucamy w imię natury³².

³⁰ T. Watsuji, *A Climate. A Philosophical Study*, przeł. G. Bownas, Tokyo 1961, s. 8.

³¹ H.D. Harootunian, T. Najita, *op. cit.*, s. 734.

³² K. Karatani, *Marukusu: sono kanōsei no chūshin*, Tōkyō 1990, s. 33.

Pojęcie odwrócenia niesie ze sobą dwie podstawowe konsekwencje dla literatury. Po pierwsze, powoduje pojawienie się „wewnętrzności” (*naimensei*) w poszczególnych pojęciach systemu strukturalnego, w tym również w literaturoznawstwie. Po drugie, pozwala wyobrazić sobie początki i diachroniczną historię rozwijającą się w ramach takiej wewnętrzności. Koncepcja Karataniego pozostaje szczególnie cenna, ponieważ ukazuje sposób, w jaki inwersja naturalizuje warunki systemu, a tym samym wskazuje drogę do odkrycia polityki, która stanowi o ostatecznej sile każdej epistemologii.

3.1.2. Odkrycie (*hakken*)

Odkrycie to centralne pojęcie najsłynniejszej książki literaturoznawczej Karataniego, czyli *Nihon kindai bungaku no kigen* (*Źródła japońskiej literatury nowoczesnej*, 1980). Autor wskazywał na trzy podstawowe odkrycia, do których doszło w Japonii: krajobrazu (*fūkei no hakken*), wnętrza (*naimen no hakken*) i dzieciństwa (*jidō no hakken*). Odkrycie rozumiane jest tutaj jako wydarzenie inicjujące przełom w rozwoju świadomości (*ishiki*) danej epoki, zaś samo pojęcie świadomości zyskuje inny wymiar niż w jego wczesnym artykule *Świadomość i natura* i znaczeniowo zbliża się do centralnego dla filozofii Foucaulta pojęcia *episteme* oraz bachelardowskiego cięcia epistemologicznego.

3.2. Źródła nowoczesnej literatury japońskiej i problem narodzin nowoczesności

Źródła japońskiej literatury nowoczesnej zawierają analizę wybranych zjawisk literackich er Meiji (1868–1912) i Taishō (1912–1926), a więc obejmują okres modernizacji i westernizacji kraju. Wraz z otwarciem na świat do Japonii zaczęły przenikać zachodnie idee, w tym obowiązujące w Europie kanony estetyczne. Japońska literatura, której tradycje sięgają VIII wieku, stanęła przed wyzwaniem przeformułowania swoich założeń i unowocześnienia odziedziczonych form prozatorskich, lirycznych i dramatycznych. Aby w pełni zrozumieć rewolucję, która dokonała się wówczas w japońskim postrzeganiu świata, Karatani zastosował metodę genealogiczną, zaczerpniętą z filozofii Michela Foucaulta³³.

Dlatego wiele miejsca w swojej książce poświęcił analizie tak – wydawałoby się – zrozumiałych pojęć, jak „literatura”, „nowoczesność” czy „subiek-

³³ *Idem*, *Nihon kindai bungaku no kigen*, Tōkyō 2008, s. 252.

tywność”. Z jednej strony wskazywał na ich historyczny wymiar, z drugiej natomiast – na ich instytucjonalne oraz ideologiczne uwarunkowania.

Pomysł napisania tej książki narodził się podczas jego pobytu na Uniwersytecie Yale w Stanach Zjednoczonych. Jak pisał w posłowniu do japońskiego wydania książki:

Punktem wyjścia było dla mnie seminarium na temat literatury Meiji, które prowadziłem jesienią 1975 roku. Było to moje pierwsze doświadczenie w nauczaniu literatury japońskiej obcokrajowców. W rzeczywistości nigdy wcześniej nie prowadziłem zajęć z literatury japońskiej. Wybrałem literaturę Meiji [1868–1912], ponieważ chciałem skorzystać z okazji, by zbadać literaturę nowoczesną niejako od podstaw, a ponadto by ponownie ocenić kurs, jaki do tej pory obrało moje własne pisarstwo krytyczne. Do tego momentu nie czułem jeszcze konieczności bycia „teoretykiem”. Jednak proces kwestionowania przyjętych „pewności” zmusił mnie do tego. Pamiętam, że doświadczyłem pewnego rodzaju poruszenia, kiedy odkryłem, że jestem w tym samym wieku (trzydzieści cztery lata), w którym Sōseki był, kiedy w Londynie napisał swoją *Teorię literatury*. Czułem, że mogę dobrze zrozumieć, dlaczego Sōseki został zmuszony do napisania tej książki. To był jeden z powodów, dla których zdecydowałem się napisać o Sōsekim na pierwszych stronach książki³⁴.

Pobyt w Ameryce odcisnął się na sposobie pisania Karataniego. Wpływ amerykańskiej teorii literatury i filozofii kontynentalnej, choć widoczny już w jego wcześniejszych tekstach, teraz stał się wyraźniejszy i skłonił go do podjęcia nowego wyzwania intelektualnego, jakim była próba teoretycznej refleksji nad zagadnieniem procesu historycznoliterackiego. Jego ambicjami były znalezienie punktu zerowego japońskiej nowoczesności i ustalenie, używając jego własnego określenia, podstawowych współrzędnych jej semiotycznej konstelacji. Tak więc głównym celem *Źródeł...* było przeprowadzenie studium epistemologicznego przesunięcia, które umożliwiło powstanie instytucji literatury w nowoczesnej Japonii.

3.3. Odkrycie krajobrazu jako warunek nowoczesności

Podstawowym przejawem tej transformacji świadomości było „odkrycie krajobrazu”, czyli przejście od świadomości natury jako konfiguracji tekstowej do percepcji zewnętrznego, empirycznego obiektu. Karatani dokładnie określa moment, w którym doszło do tego przekształcenia: trzecia dekada ery Meiji (lata 90. XIX wieku)³⁵. Oczywiście krajobrazy istniały wcześniej, bywały także tematem tradycyjnego malarstwa i poezji, jednak

³⁴ *Ibidem*, s. 280–281.

³⁵ *Ibidem*, s. 15.

w *sansuiga* [tradycyjne malarstwo pejzażowe – przyp. Sz.Sz.] malarz nie patrzy na przedmiot, ale wyobraża sobie to, co transcendentne. Podobnie poeci tacy jak Bashō i Sanetomo nie patrzyli na „krajobrazy”. Jak powiedział Yanagita Kunio, w *Oku no hosomichi* [*Ścieżki na daleką północ*, 1694] Bashō nie ma ani jednej linijki opisu. Nawet to, co wygląda jak opis, nim nie jest. Jeśli uda nam się podążać za subtelnym, a zarazem kluczowym rozróżnieniem, które nakreślił Yanagita, będziemy w stanie dostrzec zarówno proces japońskiego odkrywania „krajobrazu”, jak i literacką „historię”, która równoległe towarzyszyła transformacji percepcji³⁶.

Dla Karataniego dziełem informującym o przekształceniach w pojmowaniu świata zewnętrznego jest opowiadanie *Niezapomniani ludzie* (*Wasureenu hitobito*, 1898) Kunikidy Doppō. Opowiadanie koncentruje się na wizytach uczonego Otsu w gospodzie nad rzeką Tama, gdzie dzieli się on opowieściami o „niezapomnianych ludziach” z malarzem Akiyamą, którego tam poznał. Prezentuje mu rękopis rozpoczynający się słowami: „Ludzie, których nie mogłem zapomnieć, nie zawsze są tymi, których nie powinienem był zapomnieć”. Następnie przywołuje wspomnienia ze swojego życia, podkreślając zjawisko niezamierzonego powiązania określonych miejsc z napotkanymi w nich osobami, nawet jeśli ich spotkanie miało charakter przypadkowy. Aby wyjaśnić to zjawisko, Karatani posłużył się koncepcją „człowieka jako obrazu”³⁷, odnoszącą się do nowoczesnego sposobu percepcji o charakterze właściwie solipsystycznym. W końcowym fragmencie opowiadania czytamy:

Otóż jestem nieszczęśliwym człowiekiem, który nieustannie cierpi, dręczony własnymi wygórowanymi ambicjami i potrzebą roztrząsania problemów natury ludzkiej. W noc taką jak ta siedzę sam do późna przy lampie i pogrążony w głębokim smutku, doświadczam tego, jak nieznośna jest moja samotność. Wówczas mój egoizm pęka z trzaskiem i zaczynam myśleć o innych ludziach z czułością. Myślę o dawnych sprawach i o przyjaciółach. I wtedy napływają do mnie wspomnienia owych ludzi, o których opowiadałem. A może inaczej... Ci ludzie pojawiają się wewnątrz pejzażu, który obejmuje wszystko, co widziałem wtedy, kiedy na nich patrzyłem. Czy jestem od nich różny? Czy wszyscy nie otrzymujemy życia, które dzielimy po części z niebem, po części z ziemią, i czy nie wybieramy się wszyscy w daleką drogę, usiłując powrócić do bezkresnego nieba? Kiedy takie uczucia we mnie wzbierają, łzy mimowolnie spływają mi po policzkach. Wtedy tak naprawdę nie ma ani mnie, ani innych ludzi. Pojawia się jedynie wszechogarniająca tęsknota i czułość. Tylko w tych momentach odczuwam wielki spokój i wolność nieporównywalną z niczym innym. Wówczas znika przemijająca rywalizacja o sławę i bogactwo, a moje współodczuwanie z każdą rzeczą jest tak głębokie jak nigdy. Bardzo

³⁶ *Ibidem*.

³⁷ *Ibidem*, s. 14.

chciałbym o tym napisać w sposób nieskrępowany. Wierzę, że są na świecie ludzie, którzy umieją współczuć³⁸.

Powyższy fragment jednoznacznie wskazuje na powiązanie między krajobrazem a introspektywną, samotniczą kondycją podmiotu. Narrator doświadcza poczucia solidarności, prowadzącego do zatarcia granicy między „ja” a innymi, lecz dotyczy to wyłącznie osób, które nie odgrywają istotnej roli w jego życiu; w odniesieniu do najbliższego otoczenia pozostaje natomiast zdystansowany. Zdaniem Karataniego nic w tym dziwnego, ponieważ „dopiero w «człowieku wewnętrznym», który wydaje się być obojętny na otoczenie zewnętrzne, odkrywa się krajobraz. Dostrzega go ten, kto nie patrzy «na zewnątrz»”³⁹.

Karatani opisuje tworzenie epistemologicznych podstaw nowoczesnej literatury japońskiej jako proces dwuetapowy. Głównym rezultatem tego procesu było pojawienie się rozróżnienia na wewnątrz i zewnątrz, rodzime i obce. Po pierwsze, Karatani analizuje powstanie nowoczesnej literatury jako przyswojenie estetyki europejskiej. Po drugie, rozpoznaje ruch retrospektywny, polegający na asymilacji piśmiennictwa przednowoczesnego do przestrzeni konceptualnej literatury nowoczesnej, którą charakteryzują takie pojęcia, jak autoekspresja i reprezentacja. Dopiero dzięki temu dwuetapowemu procesowi jednoczesnej asymilacji obcych wzorców i oddzielenia się od nich możliwa stała się całkowita rekonceptualizacja przednowoczesnej literatury japońskiej. Jak zauważył Lippit:

W ramach tego podwójnego procesu asymilacji Karatani odnajduje również krytyczny proces różnicowania, który określa mianem budowy przestrzeni „wewnętrzności” (*naimensei*) w literaturze. W różnych kluczowych dziełach proces ten zachodzi przede wszystkim na poziomie indywidualnej psychiki, wyznaczając granice „autonomicznej” samoświadomości wobec zewnętrznej topografii (wskazanej w analizie Karataniego koncepcji krajobrazu). Ostateczną implikacją analizy Karataniego jest to, że modernizacja nie była po prostu asymilacją obcej kultury w rodzimym kontekście, ale raczej, że same rozróżnienia między kulturą narodową a obcą (czyli zachodnią) – między, jak mówi, podmiotem a przedmiotem – zostały w efekcie wyznaczone przez ten proces⁴⁰.

Choć sam autor nie odwołuje się bezpośrednio do Gastona Bachelarda, jego koncepcja, nazwijmy ją: rewolucji poznawczej, przypomina pojęcie „cięcia epistemologicznego”, które francuski filozof zaproponował w książce

³⁸ D. Kunikida, *Niezapomniani ludzie*, przeł. K. Sonnenberg, [w:] *Sny i wizje w japońskich opowiadaniach przełomu XIX i XX wieku*, Kraków 2017, s. 135.

³⁹ K. Karatani, *op. cit.*, s. 23.

⁴⁰ S. Lippit, *Topographies of Japanese Modernism*, New York 2002, s. 10.

Kształtowanie się umysłu naukowego. Japoński teoretyk rozumie zmiany, jakie zaszły w okresie modernizacji kraju, jako pojawienie się wyraźnie nowej jakości. Dla Karataniego uosobieniem japońskiej nowoczesności był ruch *genbun itchi*, poprzez który wielość i heterogeniczność reprezentowana przez języki oraz dyskursy istniejące przed nadejściem nowoczesności zostają stłumione przez konstrukcję scentralizowanego języka i państwa. W tym właśnie punkcie Karatani lokuje warunek wstępny dla późniejszego rozwoju nowoczesnej literatury, a także japońskiego państwa narodowego.

Podsumowanie

Zdaniem Brett de Bary – tłumaczki i znawczyni twórczości Japończyka – podejście historycznoliterackie zaprezentowane w *Źródłach...* pozwala na zerwanie z esencjalistycznym traktowaniem procesów literackich i otwiera możliwości przemodelowania literaturoznawczych narracji, także w kontekście literatur wywodzących się z innego kręgu kulturowego⁴¹. W jednym z wywiadów Karatani powiedział:

badacze z Bułgarii i Finlandii, którzy czytali angielskie tłumaczenie mojej książki, powiedzieli mi, że zjawiska w niej opisane miały podobny przebieg również w ich krajach. [...] Dawniej myślałem, że to, co wydarzyło się w Japonii, miało szczególny charakter. Jednakże teraz wiem, że w rzeczywistości wydarzenia te nie były niczym wyjątkowym⁴².

Szeroka recepcja omawianej książki potwierdza, że zastosowane w niej narzędzia opisu są funkcjonalne i mogą inspirować badaczy, którzy nie specjalizują się w literaturoznawstwie japońskim. Karatani proponuje bowiem uniwersalny sposób badania percepcji epoki, która po raz pierwszy zetknęła się z „nowoczesną konstelacją epistemologiczną”.

BIBLIOGRAFIA

Abel J.E., *Preface: One Karatani, Indivisible*, [w:] K. Karatani, *Nation and Aesthetics. On Kant and Freud*, przeł. J.E. Abel, D.H. Tsen, H. Yoshikuni, New York 2017.

⁴¹ B. de Bary, *Karatani Kōjin's Origins of Modern Japanese Literature*, [w:] *Postmodernism and Japan*, red. M. Miyoshi, H.D. Harootunian, Durham 1989, s. 237–242.

⁴² [Cyt. za:] J.E. Abel, *Preface: One Karatani, Indivisible*, [w:] K. Karatani, *Nation and Aesthetics. On Kant and Freud*, przeł. J.E. Abel, D.H. Tsen, H. Yoshikuni, New York 2017, s. XIV.

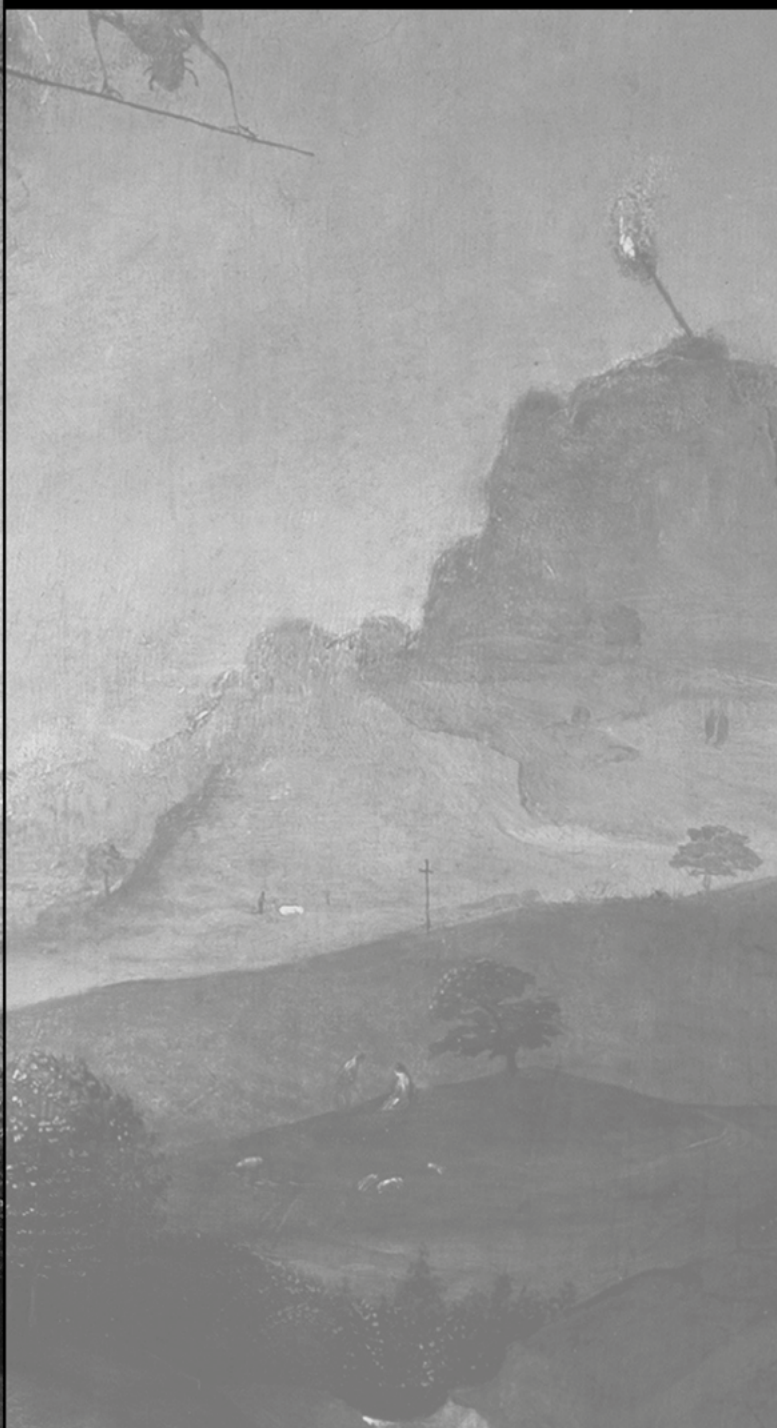
- Bary B. de, *Katarani Kōjin's Origins of Modern Japanese Literature*, [w:] *Postmodernism and Japan*, red. M. Miyoshi, H.D. Harootunian, Durham 1989.
- Burckhardt J., *Kultura Odrodzenia we Włoszech*, przeł. M. Kreczkowska, Warszawa 1991.
- Carter R.E., Yuasa M., *Encounter with Enlightenment. A Study of Japanese Ethics*, New York 2001.
- Fukuzawa Y., *Bunmeiron no gairyaku*, Tōkyō 1970.
- Fukuzawa Y., *Pełne opisanie krajów świata*, przeł. P. Sztafiej, Poznań 2020.
- Gavin M., *Shiga Shigetaka 1863–1927. The Forgotten Enlightener*, London 2001.
- Harootunian H.D., Najita T., *Japanese revolt against the West: political and cultural criticism in the twentieth century*, [w:] *The Cambridge History of Japan*, t. 6, red. P. Duus, Cambridge 1989.
- Hirasawa G., *Landscape Theory: Post-68 Revolutionary Cinema in Japan*, Leiden 2021.
- Karatani K., *Ifu suru ningen*, Tōkyō 1972.
- Karatani K., *Marukusu: sono kanōsei no chūshin*, Tōkyō 1990.
- Karatani K., *Marx: Towards the Centre of Possibility*, przeł. G. Walker, London – New York 2020.
- Karatani K., *Nihon kindai bungaku no kigen*, Tōkyō 2008.
- Karatani K., *Seiji o kataru*, Tōkyō 2009.
- Karatani K., *Yanagita Kunio ron*, Tōkyō 2013.
- Katō N., *Nihon fūkeiron*, Tōkyō 1990.
- Kobayashi T., *Karatani Kōjin ron: Tasha no yukue*, Tōkyō 2015.
- Kunikida D., *Niezapomniani ludzie*, przeł. K. Sonnenberg, [w:] *Sny i wizje w japońskich opowiadaniach przełomu XIX i XX wieku*, Kraków 2017.
- Lippit S., *Topographies of Japanese Modernism*, New York 2002.
- Mine H., *Haidegā to Nihon no tetsugaku – Watsuji Tetsurō, Kuki Shuzō, Tanabe Hajime*, Tōkyō 2002.
- Murakami F., *Postmodern, Feminist and Postcolonial Currents in Contemporary Japanese Culture: A Reading of Murakami Haruki, Yoshimoto Banana, Yoshimoto Takaaki and Karatani Kōjin*, London 2009.
- Nihon no bungaku riron. Antorojī*, red. Y. Ōura, Tōkyō 2017.
- Piovesana G.K., *Recent Japanese Philosophical Thought, 1862–1996. A Survey. With a New Survey (1963–1996) by Naoshi Yamawaki*, London – New York 2013.
- Shiga S., *Nihon fūkeiron*, Tōkyō 1937.
- Suzuki S., *Gendai Nihon bungaku no shisō*, Tōkyō 1992.
- Sztafiej P., *Fukuzawa Yukichi a transfer zachodniej wiedzy geograficznej i powstanie „Pełnego opisanie krajów świata”*, [w:] Y. Fukuzawa, *Pełne opisanie krajów świata*, przeł. P. Sztafiej, Poznań 2020.
- The Norton Anthology of Theory and Criticism*, red. V.B. Leitch, New York 2018.
- Toyosawa N., *An Imperial Vision: Nihon Fūkeiron (On the Landscape of Japan, 1894) and Naturalized Nature*, „Studies on Asia” 2013, nr 1, s. 25–64.
- Watsuji T., *A Climate. A Philosophical Study*, przeł. G. Bownas, Tokyo 1961.

Szymon Szeszuła – doktorant w Szkole Nauk o Języku i Literaturze UAM. Absolwent filologii polskiej i filologii japońskiej na Uniwersytecie im. Adama Mickiewicza. Sty-

pendysta Fundacji Japońskiej. W latach 2023–2024 przebywał na stypendium naukowym na Uniwersytecie Tokijskim. Przygotowuje pracę doktorską poświęconą krytyce literackiej Kōjina Karataniego. Swoje zainteresowania badawcze skupia wokół teorii literatury, współczesnej literatury japońskiej i filozofii. ORCID: 0000-0002-8897-4111. Adres e-mail: <ss26910@amu.edu.pl>.

Szymon Szeszuła – PhD student at the School of Languages and Literatures at the Adam Mickiewicz University. Graduate of Polish and Japanese philology at the Adam Mickiewicz University. A Fellow of the Japan Foundation, in 2023–2024 he was on a research scholarship at the University of Tokyo. He is preparing a doctoral thesis on the literary criticism of Karatani Kōjin. His research interests focus on literary theory, contemporary Japanese literature and philosophy. ORCID: 0000-0002-8897-4111. E-mail address: <ss26910@amu.edu.pl>.

Przekłady



Odkrycie krajobrazu*

ABSTRACT. Kōjin Karatani, *Odkrycie krajobrazu* [The Discovery of Landscape]. „Przestrzenie Teorii” 43. Poznań 2025, Adam Mickiewicz University Press, pp. 459–476. ISSN 1644-6763. <https://doi.org/10.14746/pt.2025.43.25>.

This article reinterprets Natsume Sōseki’s *Theory of Literature* (Bungakuron, 1906) as a historically premature intervention that exposes the contingent, nineteenth-century construction of “literature” and “literary history.” It argues that Sōseki’s apparently eccentric question – “What is literature?” – targets the hidden historicity behind claims of Western universality and rejects linear developmental narratives and “-isms” as explanatory wholes. In place of periodizing categories, the article highlights Sōseki’s formalist impulse (including his F + f model), which treats “romanticism” and “naturalism” as variable elements within works rather than successive stages. The article further links this critique to the Meiji-era “discovery of landscape” as an epistemological shift: landscape becomes visible only through an inversion of perception associated with the “inner man.” By reading Kunikida Doppo’s *Unforgettable People* alongside the reclassification of *sansuiga* under Western pictorial frameworks, it shows how realism and interiority co-produce modern forms of representation. Ultimately, the article suggests that Sōseki’s theoretical impasse does not simply precede his fiction but helps generate it, making critical distance from “literature” the condition of his creativity.

KEYWORDS: landscape, modern literature, formalism, literary epistemology, literary history

1

Natsume Sōseki¹ opublikował notatki ze swoich wykładów z literatury angielskiej pod tytułem *Teoria literatury* (*Bungakuron*) w 1907 roku, zaledwie cztery lata po powrocie z Londynu. W tym czasie zwrócił już na siebie uwagę jako powieściopisarz i zagłębił się w pisanie fikcji. Ponieważ początkowo myślał o *Teorii literatury* jako o dziesięcioletnim projekcie, jej publikacja w tym momencie oznaczała rezygnację z tego planu. *Teoria literatury*, jaką znamy dziś, jest więc tylko niewielką częścią pierwotnej ambitnej koncepcji Sōsekiego. W przedmowie dołączonej do dzieła Sōseki wyraża ambiwalentne odczucia. Z jednej strony daje wyraz poczuciu wyob-

* K. Karatani, *Fūkei no hakken*, [w:] *Nihon kindai bungaku no kigen*, Tōkyō 2008, s. 8–40.

¹ Natsume Sōseki (1867–1916) – pisarz, poeta, teoretyk literatury, uznawany za jednego z najwybitniejszych japońskich powieściopisarzy w historii. Do jego najważniejszych dzieł należą: groteskowa powieść w odcinkach *Jestem kotem* (*Wagahai wa neko dearu*, 1905) oraz powieści psychologiczne, takie jak *Wrota* (*Mon*, 1910), *Sedno rzeczy* (*Kokoro*, 1912) i *Światło i mrok* (*Meian*, 1916).

cowania jako ktoś, kto poświęcił się twórczemu pisaniu, wobec „wymyślnych, niepraktycznych spekulacji” (*kūsōteki kanmoji*). Z drugiej podkreśla świadomość, że w istocie nie jest w stanie porzucić własnej wizji. Z pewnością oba te odczucia były autentyczne. Stanowiły zresztą podstawę działalności twórczej Sōsekiego.

Przedmowa ta świadczy o świadomości autora, że jego *Teoria literatury* z pewnością wyda się ówczesnym czytelnikom czymś niespodziewanym i dziwnym. Nawet jeśli uznamy, że Sōseki był zmuszony przez jakąś wewnętrzną konieczność do stworzenia takiego dzieła, nie było nic nieuniknionego w jego pojawieniu się w japońskiej (czy nawet zachodniej) literaturze. *Teoria literatury* była kwiatem, który zakwitł poza sezonem i nie pozostawił po sobie żadnych nasion. Patrząc na sprawę zarówno w kontekście japońskim, jak i zachodnim, wizja Sōsekiego była osamotniona i przedwczesna, co musiało być również dla niego samego dezorientujące². Jego przedmowa,

² Stwierdziłem wcześniej, że *Teoria literatury* Sōsekiego była w swoim czasie przedsięwzięciem wyjątkowym w skali światowej, a w efekcie skazanym na izolację. W rzeczywistości jednak – choć na inną skalę – to samo ukierunkowanie odnaleźć można już w krytycznych pismach jego bliskiego przyjaciela Masaokiego Shiki. W *Haikai taiyō* (1895) Shiki formułuje bowiem następującą zasadę: „Haiku jest częścią literatury, a literatura częścią sztuki. Przeto miara piękna jest miarą literatury, a miara literatury – miarą haiku. Zatem malarstwo i rzeźba, muzyka i dramat, poezja i powieść, wszystko to może być rozpatrywane i oceniane wedle jednej i tej samej miary” (cyt. za: S. Masaoka, *Haikai taiyō*, [w:] *idem, Masaoka Shiki shū*, s. 346). Shiki przyznaje oczywiście, że „miara piękna tkwi w indywidualnym uczuciu”. Z tego względu nie istnieje żadna „wrodzona i obiektywnie dana miara piękna”, a nawet gdyby istniała, nie byłaby poznawalna. Mimo to twierdzi, że istnieje coś takiego jak „ogólny standard piękna”. W tym miejscu Shiki mówi w istocie o dwóch kwestiach. Po pierwsze, haiku jest częścią sztuki, a tym samym częścią sfery piękna, i jako takie podlega tym samym zasadom niezależnie od tego, czy powstało na Wschodzie, czy na Zachodzie. Po drugie, choć sztuka zakorzeniona jest w jednostkowym odczuciu, pozostaje przedmiotem analizy intelektualnej, a tym samym krytyki. Zazwyczaj jednak, zwłaszcza w odniesieniu do haiku, przyjmuje się jedno z dwóch stanowisk. Albo traktuje się je jako coś całkowicie osobnego i porzuca jako nieporównywalne, albo zamyka się je w hermetycznym obiegu wewnętrznych dyskusji. To samo, co Shiki później jeszcze ostrzej krytykował, dotyczyło również *waka*, czyli tradycyjnej poezji japońskiej. Zwolennicy takiego podejścia odwołują się do istnienia subtelnej, tajemniczej jakości, która rzekomo wymyka się analizie teoretycznej. Taki sam mechanizm działa jednak zawsze wtedy, gdy literatura japońska przedstawiana jest jako zasadniczo odmienna od literatury zachodniej, a więc jako coś opierającego się analizie lub wręcz niemożliwego do zanalizowania. Shiki podkreśla, że należy zacząć od zniesienia tego rodzaju różnic. „Ten, kto zna miarę haiku, lecz nie zna miary powieści, w istocie nie zna również miary haiku. Jest rzeczą oczywistą, że miara musi być jedna i wspólna dla całej literatury” (*ibidem*, s. 375). Nie oznacza to jednak postulatu unifikacji ani zatarcia różnic między gatunkami. Przeciwnie, Shiki odbiera poszczególnym gatunkom pozorną autonomię oraz przypisywaną im wyjątkowość i uprzywilejowanie właśnie po to, by zabezpieczyć ich sens. Dopiero wówczas gatunki mogą zostać uchwycone w swoich różnicach, ujawniających się w procesie ich genezy. „Porównując ton poetycki haiku z innymi rodzajami literatury, nie sposób orzekać o wyższości

niczym list pożegnalny Senseia w *Sednie rzeczy* (*Kokoro*, 1914), próbuje wyjaśnić, dlaczego tak osobliwa książka musiała zostać napisana. To zapewne dlatego przedmowa została napisana w niezwykle osobistym stylu, kontrastującym z formalnym stylem całego dzieła. Autor musiał objaśnić, czym jest i skąd bierze się jego pasja.

Postanowiłem zająć się tu zasadniczym pytaniem: czym w swej istocie jest literatura. Jednocześnie powziąłem zamiar, by poświęcić cały nadchodzący rok na pierwszy etap badań nad tym problemem.

Zamknąłem się w swoim pokoju w pensjonacie i spakowałem do wiklinowego kufra wszystkie dzieła literackie, jakie posiadałem. Uważałem bowiem, że czytanie literatury w celu zrozumienia jej natury przypomina zmywanie krwi krwią. Przysiągłem sobie zbadać psychologiczne źródła literatury: co doprowadziło do jej pojawienia się, rozwoju i upadku. I przyrzekłem zbadać czynniki społeczne, które sprowadziły literaturę na ten świat i sprawiły, że rozkwitała bądź więdła³.

„Czym jest literatura?” – tak brzmiało pytanie, którym Sōseki chciał się zająć. W istocie właśnie to uczyniło jego przedsięwzięcie i pasję czymś prywatnym, a więc trudnym do podzielenia z innymi. To, co podał w wątpliwość, to „sąd smaku” w literaturze ukształtowany w dziewiętnastowiecznej Anglii i Francji, a także obiegowe wyobrażenia historii literatury. W 33 roku ery Meiji [1900 – Sz.Sz.], gdy studiował w Londynie, poglądy te były już powszechnie przyjęte także w Japonii. Nie tylko ukształtowały one literaturę współczesną, lecz także stworzyły pojęcie historii literatury, w ramach którego interpretowano i wartościowano literaturę przednowoczesną. To właśnie te założenia nowoczesnej literatury Sōseki zakwestionował.

lub niższości. Zachodzi jedynie stosowność bądź niestosowność tonu względem przedmiotu poetyckiego. Albowiem rzeczy złożone przystoją raczej powieści lub długim poematom, rzeczy zaś proste – haiku bądź innej krótkiej pieśni wierszowanej. Prostota stanowi zaletę poezji chińskiej, kunszt – poezji zachodniej, łagodność – poezji *waka*, lekkość zaś – haiku. Nie jest wszelako tak, iżby haiku zupełnie było pozbawione prostoty, kunsztu i łagodności; podobnie i inne rodzaje literatury nie są ich całkowicie pozbawione” (*ibidem*, s. 347). Dopiero w tym momencie haiku zostaje rozpoznane jako odrębny gatunek. Procedura ta zawiera jednocześnie proces odwrotny – taki, który Marks nazwałby ruchem „wznoszącym się” w przeciwieństwie do „zstępującego”. Shiki nie wychodzi bowiem ani od ogólnej poetyki czy estetyki ku szczególności, ani od szczegółu ku uogólnieniu. Bez drobiazgowej refleksji nad konkretną, historycznie ukształtowaną formą, jaką jest haiku, nie sposób dotrzeć do „miary literatury wszystkich czasów i miejsc”; zarazem jednak nie można tej refleksji prowadzić bez uprzedniego założenia takiego horyzontu ogólności. Właśnie w tym sensie myśl Shikiego łączy się z intencją Sōsekiego, który w *Teorii literatury* podjął próbę formalnej refleksji nad literaturą „dawną i współczesną, wschodnią i zachodnią” (przyp. autora).

³ S. Natsume, *Bungakuron*, [w:] *idem*, *Natsume Sōseki zenshū*, t. 18, s. 5.

Nie należy jednak sądzić, że Sōseki próbował wyjaśniać literaturę w kategoriach psychologicznych czy społeczno-historycznych. W rzeczywistości to, co uczynił, polegało na spojrzeniu na literaturę poprzez jej podstawę – formę językową⁴. Dlatego *Teorię literatury* rozpoczyna on od następującej definicji:

Zasadniczo forma treści literackiej musi przyjmować postać (F + f). F oznacza wrażenie lub ideę znajdującą się w ognisku świadomości, natomiast f oznacza emocję, która się do nich przyłącza. Można więc powiedzieć, że powyższa formuła wyraża wrażenia lub idee w ich dwóch aspektach, to znaczy jako połączenie elementu poznawczego (F) oraz elementu emocjonalnego (f)⁵.

Takie ujęcie podważa oczywistość pojęć z historii literatury, takich jak romantyzm czy naturalizm. Sōseki postrzega różnicę między romantyzmem a naturalizmem jedynie jako różnicę w stopniu zespolenia F i f.

Takie są właściwości obu tych rodzajów literatury. A skoro takie są ich właściwości, oba mają zasadnicze znaczenie. Nie są to bynajmniej rzeczy o płytkich podstawach, które pozwalałyby twierdzić, że wystarczy jeden nurt, a drugi można wypędzić ze świata literackiego. Ponieważ jednak istnieją dwie nazwy – naturalizm i romantyzm – niektórzy zakładają, że znajdują się one w ostrej opozycji, że szkoła romantyczna i szkoła naturalistyczna patrzą na siebie zza solidnych fortyfikacji i przez głębokie fosy. W rzeczywistości jednak przeciwstawne są jedynie nazwy, a treści obu nurtów w dużej mierze się przenikają. Co więcej, powinny istnieć także takie dzieła, które w zależności od sposobu lektury można zaliczyć do jednego bądź drugiego nurtu. Mówiąc dokładniej, pomiędzy czysto obiektywną a czysto subiektywną postawą powstaje niezliczona liczba wariantów, a jeśli każdy z nich połączyć z innymi, powstanie kolejna niezliczona liczba wtórnych odmian. Dlatego nie da się

⁴ *Teoria literatury* Sōsekiego została pierwotnie pomyślana w Londynie (1902) pod tytułem *Shumi no sai (Różnice gustu)* jako próba „uzasadnienia własnego stanowiska”. W jego ujęciu powszechność gustu nie obejmuje całości. Nasze reakcje na określony materiał są różnicowane ze względu na różnice kulturowe i historyczne. „Gust – mówi – owszem, w pewnej mierze bywa uniwersalny, lecz ujmowany całościowo ma charakter lokalny”. Jeśli jednak istnieje coś uniwersalnego, nie tkwi to w samym materiale, lecz w „sposobie rozmieszczenia i wzajemnych relacjach między elementami”. „Upodobania, które odpowiadają na układ i wzajemne zestawienie materiałów, są – przynajmniej względnie – wolne od więzów miejscowych uczuć i obyczajów, a przeto mają charakter powszechny. Indywidualne gusta mogą różnić się stopniem, lecz nie różnią się rodzajem. O ile posiada się w pewnej mierze wykształcony smak – nawet będąc Japończykiem – można oprzeć się na własnym guście jako na kryterium rozstrzygającym, ponieważ nie istnieje inny jego rodzaj; w konsekwencji możliwe jest także przekonanie cudzoziemca do uznania takiego stanowiska” (przedmowa do *Bungaku hyōron*). Nietrudno dostrzec, że taki sposób myślenia ma wyraźnie charakter strukturalistyczny, a zarazem formalistyczny (przyp. autora).

⁵ S. Natsume, *Bungakuron*, [w:] *idem, Natsume Sōseki zenshū*, t. 18, s. 23.

jednoznacznie powiedzieć, że twórczość tego czy innego autora jest naturalistyczna albo romantyczna. Lepiej byłoby rozkładać dzieło na części i wskazywać: ten fragment ma taki a taki sens romantyczny, tamten – taki a taki sens naturalistyczny; a następnie wyjaśniać, w jakiej proporcji i w jakim stopniu różne elementy się w nim mieszają, zamiast sprowadzać wszystko w uproszczeniu do dwóch słów: romantyzm i naturalizm. Być może w ten sposób dałoby się zaradzić dzisiejszym nadużyciom. W rzeczywistości jednak chodzi tu tylko o nazwy; treści przepływają swobodnie tam i z powrotem między obiema szkołami, a także dochodzi do ich mieszania. Można się spodziewać, że w ten sposób powstaną dzieła, które w zależności od punktu widzenia czy interpretacji czytelnika można by uznać zarówno za naturalistyczne, jak i romantyczne. Nawet gdyby próbować wyznaczyć twardą granicę między tymi dwiema szkołami, z szarej strefy między idealnym obiektywizmem przypisywanym naturalistom a idealnym subiektywizmem romantyków wyłoniłyby się niezliczone mutacje. Każdy z tych szczepów łączyłby się z innymi szczepami, tworząc nowe rasy, które z kolei wytwarzałyby drugi rząd zmian, aż w końcu niemożliwe stałoby się odróżnienie romantyka od naturalisty. Możemy uciec od błędnych tendencji we współczesnej krytyce, dokładnie analizując każde dzieło, określając, które fragmenty są romantyczne i w jakim sensie, a które są naturalistyczne i w jakim sensie. I niezależnie od tego, w jaki sposób określimy dany fragment, nie powinniśmy zadowalać się po prostu przyklejeniem jednej lub drugiej etykiety, ale powinniśmy wskazać na domieszkę „obcych elementów”, którą zawiera każdy z nich⁶.

Nie ulega wątpliwości, że jest to spojrzenie formalistyczne. W swojej teorii uznał on metaforę i porównanie za podstawowe wzorce wypowiedzi językowej: pierwsza z nich charakteryzowała styl romantyczny, a druga naturalistyczny. Wyraził to spostrzeżenie dużo wcześniej niż Roman Jakobson, który zaproponował, aby dominantę dzieła literackiego określić na podstawie tego, czy przeważają w nim elementy metaforyczne, czy metonimiczne. Łączy ich to, że obaj próbowali patrzeć na „literaturę” Zachodu jako obcy wewnątrz Zachodu. Aby rosyjski formalizm mógł zostać doceniony, musiała najpierw pojawić się w samym Zachodzie wątpliwość wobec „zachodniocentryzmu”. Jeśli tak, to nie trzeba dodawać, jak bardzo odosobniona była wówczas próba Sōsekiego. Co więcej, jego wątpliwości miały jeszcze bardziej fundamentalny charakter. Nie tylko krytykował zachodniocentryzm ukryty w dziewiętnastowiecznym historyzmie Zachodu, lecz także sprzeciwiał się pojęciu historii jako czegoś ciągłego i koniecznego.

Niezależnie od tego, czy chodzi o normy społeczne, zwyczaje, czy emocje, nie wolno nam uznać istnienia tylko tych norm, zwyczajów i emocji, które ujawniły się na Zachodzie. Nie można też twierdzić, że punkt, do którego Zachód dotarł po licznych

⁶ S. Natsume, *Sōsakka no taido*, [w:] *idem*, *Natsume Sōseki zenshū*, t. 9, s. 729.

przemianach swojej historii, musi być standardem (choć dla samych ludzi Zachodu nim jest). W literaturze szczególnie nie można tego przyjąć. Wielu ludzi mówi, że literatura japońska jest niedojrzała (*yōchi*). Sam również z przykrością podtrzymuję ten pogląd. Jednak przyznanie, że literatura własnego kraju jest niedojrzała, nie oznacza uznania współczesnej literatury zachodniej za standard. Nie wierzę, by rozwój niedojrzałej literatury japońskiej musiał nieuchronnie doprowadzić do współczesnej literatury rosyjskiej ani by musiał przejść drogę od Hugo do Balzaca, od Balzaca do Zoli, by stać się czymś identycznym z dzisiejszą literaturą francuską. O ile nie zostanie teoretycznie dowiedzione, że rozwój literatury zawsze przebiega jedną jedyną drogą i zawsze kończy się w jednym punkcie, nie można pochopnie twierdzić, że tendencje współczesnej literatury zachodniej muszą wyznaczać tendencje literatury japońskiej. Nie sądzę też, by można było orzec, że te tendencje [literatury zachodniej – Sz.Sz.] są absolutnie słuszne. W nauce pojmowanej jako rozwój jednoliniowy można być może – do pewnego stopnia – powiedzieć, że to, co nowe, jest zarazem tym, co słuszne. Skoro jednak drogi rozwoju są złożone i rozgałęziają się na rozmaite sposoby – a tym samym mogą rozgałęziać się dalej – nie sposób twierdzić, że to, co dla ludzi Zachodu jest „nowe”, musi być koniecznie słuszne także dla Japończyków. A że literatura nie rozwija się jedną drogą, najlepiej widać, gdy porówna się literatury współczesnych narodów – nawet tych najbardziej rozwiniętych...

Skoro tak, obecny kształt historii malarstwa zachodniego trzeba uznać za rezultat niezwykle ryzykownego wyczynu, podobnego do chodzenia po linie. Wystarczyłby najmniejszy błąd, by historia potoczyła się zupełnie inaczej. Choć argument ten może być jeszcze nie w pełni dopracowany, lecz z praktycznego punktu widzenia – indukując z tego, co zostało powiedziane wcześniej – można, jak sądzę, stwierdzić, że historii malarstwa jest niezliczenie wiele, a więc malarstwo zachodnie stanowi jedną drogę rozwoju, japońskie malarstwo rodzajowe natomiast inną. Przytoczyłem przykład malarstwa, lecz nie ogranicza się to bynajmniej tylko do tej dziedziny. W literaturze jest tak samo. Jeśli tak, to uznawanie danej historii literatury zachodniej za jedyną prawdę i rozstrzygnięcie wszystkiego na jej podstawie może być podejściem zbyt wąskim. Jako historia jest ona bez wątpienia prawdziwa, lecz nieprzedstawione historie można konstruować w umyśle na niezliczone sposoby i – o ile spełnione są warunki – nic nie stoi na przeszkodzie, by twierdzić, że zawsze mogły one zostać urzeczywistnione...

Trzy omówione dotąd kwestie zakładają istnienie ciągłego rozwoju w historii literatury i wskazują na wynikające stąd uchybienia: po pierwsze – na skłonność do porzucania starego i bezkrytycznego podążania za nowym; po drugie – na praktykę nadawania dziełu, które pojawiło się przypadkowo jako wytwór konkretnej jednostki, etykiety w rodzaju jakiegoś „izmu”, a następnie traktowania go tak, jakby w sposób konieczny i wyłączny reprezentowało ów „izm”, przez co – mimo braku adekwatności – uznaje się je za nienaruszalną całość; po trzecie wreszcie – na zamęt pojęciowy powstający wówczas, gdy wraz z płynnymi przemianami epoki samo znaczenie danego „izmu” ulega stopniowym przesunięciom

Metodologia, którą chcę teraz zaproponować, choć nie pozostaje bez związku z historią, nie opiera się jednak na pojęciu rozwoju historycznego. Zamiast klasyfikować dzieła literackie na podstawie „izmu” (który z kolei opiera się na przekonaniu, że dany okres lub jednostka mogą być zidentyfikowane pod względem cech wyróżniających), powinniśmy patrzeć wyłącznie na cechy samego dzieła, niezależnie od jego autora czy epoki, w której powstało. W ten sposób powinniśmy podchodzić do wszystkich dzieł – starożytnych czy współczesnych, wschodnich czy zachodnich. Należy je analizować wyłącznie na podstawie kryteriów formalnych i tematycznych⁷.

Tym, co Sōseki odrzucił, było zachodnie pojęcie tożsamości. Dla Sōsekiego struktury były bytami wymiennymi i zdolnymi do redefinicji. Gdy pewna struktura zostanie wybrana i zidentyfikowana jako uniwersalna, historia z konieczności zaczyna być postrzegana jako linearna. Sōseki nie przeciwstawia literatury japońskiej zachodniej, by podkreślać różnice czy relatywność. Dla niego również tożsamość literatury japońskiej jest problematyczna – mogła ona stać się przecież czymś innym. Jednak dostrzeżenie struktur podlegających „przestawianiu” rodzi u Sōsekiego pytania: dlaczego historia jest taka, a nie inna, a nawet (jak Pascal) dlaczego ja jestem tutaj, a nie tam? Tych pytań brakuje teoretykom formalizmu i strukturalizmu.

Sōseki porzucił projekt *Teorii literatury* i zaczął pisać powieści. Nie oznacza to jednak, że uwolnił się od problemów, z którymi zetknął się w tym dziele – wręcz przeciwnie. Jego twórczość pokazuje, że to, co próbował osiągnąć w *Teorii literatury*, nie było jedynie problemem teoretycznym, lecz dotyczyło jego własnej tożsamości. Jak opisuje w powieści *Michikusa (Trawa przydrożna, 1915)*, jako dziecko został oddany na wychowanie i przez pewien czas uważał rodziców adopcyjnych za biologicznych. Istniał jako rezultat przypadkowego „przestawienia”. Dla Sōsekiego relacja rodzic–dziecko nie była czymś naturalnym, lecz właśnie strukturą podatną na przekształcenia. Jeśli człowiek znajduje pełne zadowolenie w swoim pochodzeniu, w swojej „linii krwi”, czyli w tożsamości, oznacza to, że pozostaje ślepy na okrutną grę, która jest w nią wpisana. Pytanie Sōsekiego brzmiało jednak: nawet jeśli tak jest, dlaczego ja jestem tutaj, a nie gdzie indziej? Dzieje się tak dlatego, ponieważ istnieje coś, co nie ulega żadnym przestawieniom.

Zapewne to właśnie na gruncie takich wątpliwości wyrasta jego działalność twórcza. W tym sensie możemy powiedzieć, że nie dlatego zajął się twórczym pisaniem, bo porzucił teorię – to raczej teoria zrodziła jego fikcję. Nie chcę oczywiście sugerować, że był w sercu teoretykiem lub że jego prawdziwym celem było napisanie teorii literatury. Chodzi mi o to, że nie istniał dla niego inny sposób istnienia niż jako teoretyka – to znaczy jako osoby, która utrzymywała pewien dystans między sobą a „literaturą”.

⁷ S. Natsume, *Sōsukka no taido*, [w:] *idem, Natsume Sōseki zenshū*, t. 5, s. 334–335.

W przedmowie dołączonej do *Teorii literatury* Sōseki przedstawia okoliczności, w których ukształtowała się jego teoretyczna postawa wobec literatury. Wyjaśnia, jak doszedł do pytania: „Jaka jest natura literatury?”:

W dzieciństwie bardzo lubiłem studiować klasykę chińską. Choć poświęciłem jej nauce tylko krótki czas, z Czterech Historii przyswoiłem sobie jednak mgliste wyobrażenie tego, czym literatura powinna być. Przyjąłem wówczas bez zastanowienia, że literatura angielska musi mieć podobny charakter, i jeśli rzeczywiście tak jest, uznałem, że jest to dziedzina, której można bez żalu poświęcić całe życie. [...] Od tamtej pory minęło dziesięć wiosen i jesieni. Nie mogę powiedzieć, że brakowało mi czasu na studia; mogę jedynie ubolewać nad tym, że nie studiowałem ich wystarczająco gruntownie. Co więcej, po ukończeniu nauki zaczęło mnie dręczyć uczucie, które pozostawało gdzieś w głębi świadomości, mianowicie przekonanie, że w jakiś sposób zostałem oszukany przez literaturę angielską⁸.

Nie wolno jednak wyciągać z tych słów wniosku, jakoby Sōseki był niezadowolony z literatury angielskiej i dlatego wołał literaturę chińską (*kanbungaku*). Poczucie „oszukania”, którego doświadczał, nie odnosiło się do literatury angielskiej jako takiej, lecz do literatury angielskiej pojmowanej jako literatura nowoczesna. Odrzucał bowiem nurt, który „przechodził kolejno od Hugo do Balzaka, od Balzaka do Zoli”, a więc literaturę mającą „jednakowy charakter z dzisiejszą literaturą francuską”. W opozycji do tego wyraźnie deklarował swoją sympatię dla Szekspira, Swifta, a zwłaszcza Sterne’a. Mówiąc krótko, chodzi tutaj o literaturę, która – jak powiedziała by Bachtin – zachowuje cechy literatury renesansowej, czyli trwa przy „karnawałowym odczuciu świata”. I właśnie coś podobnego Sōseki odnajdywał w japońskiej tradycji *haikai* oraz w tak zwanej prozie szkicowej (*shaseibun*)⁹.

Opór budziła w nim „literatura nowoczesna”, która ukonstytuowała się poprzez odsunięcie na margines właśnie takich form. Sōseki zaczął myśleć, że nie ma konieczności podążania tą samą drogą, którą przeszła literatura nowoczesna; że możliwa jest inna literatura. Dlatego nie chodzi tu o opozycję literatury angielskiej i chińskiej, literatury zachodniej i japońskiej. Gdy Sōseki faktycznie zajął się twórczością literacką, pisał – jak pokazują *Jestem kotem* i *Kusamakura* – w stylu podobnym do Swifta i Sterne’a. Równocześnie sądził, że jest to „proza szkicowa” wywodząca się z haiku.

⁸ *Idem*, *Bungakuron*, [w:] *idem*, *Natsume Sōseki zenshū*, s. 8.

⁹ Kwestie problemowe wynikające z tego, że Sōseki odnajdywał u angielskich autorów – Swifta i Sterne’a – analogie do japońskiego *shaseibun*, analizuję szczegółowo w rozdziale siódmym tej książki (przyp. autora).

Sōseki tworzył w tym samym czasie co dominujący wówczas naturalizm oraz wylaniający się w opozycji do niego nurt neoromantyczny. Jako intelektualista świeżo po powrocie z Europy (*shinkichōsha*) budził wprawdzie powszechny respekt, jednak jego utwory jawiły się środowisku literackiemu naturalistów jako staroświeckie, a nawet dziecinne. Naturaliści uznali talent Sōsekiego dopiero w jego przedostatniej powieści, *Michikusa* (*Trawa przydrożna*, 1915). Z kolei neoromantycy i twórcy związani z grupą Shirakaba darzyli go sympatią, lecz wynikało to jedynie z faktu, że jego twórczość nie była naturalistyczna. Nie dostrzegli natomiast, że Sōseki podawał w wątpliwość sam fundament wspólny zarówno romantyzmowi, jak i naturalizmowi, a mianowicie „literaturę nowoczesną” jako taką.

Postawa Sōsekiego była daleka od prostego przeciwstawiania literatury nowoczesnej literaturze średniowiecznej czy starożytnej. Wprawdzie nie brakuje takich, którzy nowoczesności przeciwstawiają średniowiecze, antyk bądź „Wschód”, jednak „średniowiecze” zostało już wyobrazeniowo skonstruowane przez romantyzm jako pochwała epoki przednowoczesnej w opozycji do nowoczesności, a „Wschód” (Orient) w podobny sposób stanowi reprezentację skonstruowaną na potrzeby krytyki nowoczesnego Zachodu. Gdyby więc ktoś wychwalał literaturę chińską w opozycji do angielskiej, taka postawa nie wyprowadziłaby go poza literaturę nowoczesną, lecz stanowiłaby zapewne jeden z jej najbardziej typowych wariantów. Tymczasem to, co Sōseki nazywa tutaj „literaturą chińską”, nie przynależy do tego porządku. Dla niego „literatura chińska” przestała być realnym bytem (*jittai*), a zaczęła funkcjonować jako nieokreślone „coś” (*futashikana nanika*), usytuowane po drugiej stronie literatury nowoczesnej.

Powtórzmy: literatura średniowieczna, starożytna oraz literatura chińska zostały już przemyślane i ukształtowane na nowo z perspektywy literatury nowoczesnej. Niezależnie od tego, czy się je neguje, czy wychwala, przynależą już one do nowoczesności. Jeśli nie ma się tej świadomości, w jaki sposób w ogóle można byłoby się uwolnić [od tej perspektywy – Sz.Sz.]? By to pojąć, chcę – podobnie jak sam Sōseki – posłużyć się przykładem z malarstwa. W kontekście malarstwa literaturę chińską można przyrównać do malarstwa pejzażowego *sansuiga* [dosł. ‘obrazy gór i wód’ – Sz.Sz.]. Trzeba jednak zwrócić uwagę na następującą rzecz.

Usami Keiji zauważa, że pojęcie *sansuiga* wyłoniło się dopiero dzięki filtrowi nowoczesnego zachodniego malarstwa pejzażowego (*fūkeiga*). Pisz on:

Słowo *sansuiga* nie było właściwie używane w okresie, w którym namalowano wystawione tu prace. Wówczas określano je jako *shiki-e* lub *tsukinami*. Ernest Fenollosa, który odegrał wiodącą rolę w modernizacji Japonii w okresie Meiji, ukuł termin *sansuiga* i ustanowił go jako kategorię opisową w malarstwie. Samo pojęcie

tradycyjnego „pejzażu” powstało z rozdźwięku między kulturą japońską a nowoczesną świadomością Zachodu¹⁰.

Innymi słowy: nazwa *sansuiga* sprawia wrażenie, jakby obrazy te – podobnie jak zachodnie pejzaże – przedstawiały po prostu krajobraz. Można powiedzieć, że na Zachodzie malarstwo pejzażowe narodziło się wraz z perspektywą geometryczną. Wcześniej krajobraz był jedynie tłem dla obrazów przedstawiających sceny zaczerpnięte z opowieści religijnych lub historycznych. Perspektywa geometryczna, oparta na widzeniu z jednego punktu, napotykała natomiast zasadniczą trudność w przedstawianiu obiektów, w które wpisany był czas narracyjny. Stąd zaistniała konieczność ukazania krajobrazu nieobciążonego narracją, krajobrazu pojmowanego wyłącznie jako krajobraz.

Z punktu widzenia [europejskiego – Sz.Sz.] malarstwa krajobrazowego *sansuiga* może uchodzić za malarstwo krajobrazowe *sensu stricto* – i dlatego właśnie zostało tak nazwane¹¹. W rzeczywistości jednak krajobraz *sansuiga* bliższy jest zachodnim przedstawieniom religijnym niż nowoczesnemu pejzażowi. W Chinach góry i wody miały status obiektów religijnych, dlatego powracano do nich z niezwykłą intensywnością¹². Usami, porównując *sansuiga* z zachodnią perspektywą geometryczną, pisze:

Musimy zbadać naturę czasu i miejsca w *sansuiga*, aby zrozumieć jego wymiar przestrzenny. Przedstawienie miejsca w *sansuiga* nie może być bowiem zredukowane do pojęcia „pozycji” określonej przez europejskie zasady perspektywy. Pozycja, zgodnie z tymi zasadami, jest całością tego, co może być postrzegane przez pojedynczą osobę z ustalonego punktu widzenia. Relacje pomiędzy wszystkimi rzeczami,

¹⁰ K. Usami, *Sansuiga ni zetsubō o miru*, „Gendai shisō” 1977, nr 5.

¹¹ W kulturze Dalekiego Wschodu obraz gór i wód (chin. *shan shui*) tradycyjnie stanowił metonimię krajobrazu.

¹² Suwa Haruo zwraca uwagę, że chińskie malarstwo pejzażowe (*sansuiga*) opiera się na taoistycznym kulcie gór, a także że rozwinięta w jego obrębie perspektywa polegała na ustaleniu punktu widzenia na górze (*yama ni shiten wo kotei shite*), względem której określano odległość i wielkość pozostałych elementów. Jak zauważa: „Sztuka chińska wykształciła właściwą sobie perspektywę w pejzażach z epoki Tang. Obejmowała ona m.in. metodę góra–dół, polegającą na umieszczeniu dalekiego planu u góry, a bliższego u dołu obrazu, zasadę «gór na jedno jō, drzew na jeden shaku, konia na jeden sun i człowieka na jeden bu», zgodnie z którą góry przedstawia się największe, a następnie coraz mniejsze drzewa, konie i postacie ludzkie, a także zasadę trzech oddaleń (*san'en*): wysokiego, głębokiego i płaskiego. Wszystkie te zasady rozwinęły się w obrębie malarstwa pejzażowego, a ich podstawowym punktem odniesienia była zawsze góra. Innymi słowy: malarze ustalali punkt widzenia na górze, a wielkość i dystans obiektów innych niż góra określano w relacji do niej. Tak ukształtowana perspektywa, oparta na górze jako kryterium, znalazła swoje najpełniejsze wyrażenie w zasadzie trzech oddaleń, będącej ostatecznym osiągnięciem historii chińskiej perspektywy malarskiej” (na podstawie: H. Suwa, *Nihonjin to enkinhou*, 1998) (przyp. autora).

które mogą być postrzegane z tego punktu widzenia w jednej chwili w czasie, są określone obiektywnie na siatce współrzędnych. Są to prawa perspektywy, które uwarunkowały współczesną wrażliwość wizualną.

Przestrzeń w *sansuiga* nie jest konstytuowana przez relację jednostki do rzeczy, lecz funkcjonuje jako aprioryczny, metafizyczny model. Taki sposób istnienia przestrzeni – oparty na aprioryczności – zbliża *sansuiga* do porządku przestrzennego średniowiecznej Europy. W pierwszym przypadku apriorycznym punktem odniesienia jest idealny obraz chińskiego mędrca osiągnącego oświecenie, w drugim zaś – Pismo Święte i Bóg¹³.

Gdy malarz *sansuiga* przedstawia sosnę, przedstawia niejako pojęcie sosny – nie las sosnowy widziany z określonego punktu, w określonym czasie i przestrzeni¹⁴. „Krajobraz” jest niczym innym jak obiektem „ujmowanym

¹³ K. Usami, *op. cit.*

¹⁴ Nie jest to zatem las sosnowy uchwycony w danej chwili i w danej przestrzeni. Co więcej, nie jest to cecha wyłącznie malarstwa pejzażowego. Na przykład Okakura Tenshin pisał o „malarstwie Azji Wschodniej” w następujący sposób: „Inna różnica w metodach Wschodu również wynika z naszego stosunku do natury. Nie malujemy na podstawie modelu, lecz z pamięci. Trening artysty polega najpierw na zapamiętywaniu samych dzieł sztuki, a następnie natury. Artysta uważnie bada wszystko, co widzi, i zapisuje to w notatniku. W szkole Kanō w Japonii uczniom nie wolno było zjeść śniadania, dopóki nie ukończyli szkicu. Wszystko to jednak miało zostać porzucone; były to jedynie notatki służące zapamiętywaniu. Kiedy artysta przystępuje do tworzenia, korzysta z tej wiedzy, lecz nie używa jej bezpośrednio. W ten sposób kształtuje się odmienny stosunek wschodnich artystów do natury” (T. Okakura, *Higashi Ajia no kaiga ni okeru shizen*, [w:] *idem, Okakura Tenshin zenshū*, t. 2.). Artyści ci obserwują obiekt z drobiazgową uwagą i wykonują szkice, lecz w chwili właściwego malowania porzucają je i tworzą z pamięci. W rezultacie przedstawienie zostaje pozbawione ograniczeń wynikających z jednego ustalonego punktu widzenia oraz konkretnego czasu i miejsca. Na tym właśnie polega malowanie pojęcia rzeczy. Co istotne, choć przedstawiane obiekty są odmiennie, to samo można powiedzieć o średniowiecznym europejskim malarstwie religijnym. W dziejach malarstwa europejskiego przełamanie tej zasady przyniosło dopiero wprowadzenie perspektywy geometrycznej, zapoczątkowanej w renesansowych Włoszech. Warto przy tym zauważyć, że już w połowie XVIII wieku perspektywa geometryczna została wprowadzona do Japonii. Nie wyparła ona jednak wcześniejszych metod obrazowania. Do tradycyjnych technik należała perspektywa oparta na różnicach wielkości, w której przedmioty bliższe przedstawiano jako większe, a dalsze jako mniejsze, perspektywa oparta na różnicach jasności, gdzie bliższe były jaśniejsze, a dalsze ciemniejsze, a także perspektywa oparta na różnicach wyrazistości, zgodnie z którą obiekty bliskie rysowano szczegółowo, a dalekie – w sposób rozmyty i nieokreślony. Malarze epoki Edo, których reprezentatywną postacią był Maruyama Ōkyo, propagator *shasei* [szkicowania z natury – Sz.Sz.], z jednej strony przyswajali perspektywę geometryczną, z drugiej natomiast łączyli ją z tradycyjnymi metodami obrazowania lub ze zmiennym punktem widzenia. Taka postawa utrzymywała się aż do lat dziewięćdziesiątych epoki Meiji. Wynikało to z faktu, że sztuka japońska, zwłaszcza drzeworyt *ukiyo-e*, cieszyła się w Europie i Ameryce bardzo wysokim uznaniem. Dlatego też, o ile w innych dziedzinach podejmowano intensywną westernizację, o tyle sztuki plastyczne traktowano jako wyjątek. Z tego powodu przy zakładaniu pierwszej szkoły sztuk pięknych hegemonię uzyskali przedstawiciele nurtu japońskiego, tacy jak Fenollosa i Okakura

jednolicie z punktu widzenia jednej osoby posiadającej stały punkt obserwacji”¹⁵. Perspektywa *sansuiga* nie jest geometryczna. Dlatego w obrazach *sansuiga*, które wyglądają jak „same krajobrazy”, w istocie „krajobrazu” nie było.

To samo odnosi się do literatury. Przykładowo, Matsuo Bashō nie „ogłądał” krajobrazu. Dla niego krajobraz nie był obiektem percepcji, lecz językiem – innymi słowy: niczym innym jak literaturą przeszłości. Wystarczy przypomnieć jego słynne haiku: „Już zmierzch jesieni / na suchej gałęzi

Tenshin. Sytuacja ta zmieniła się jednak w 1897 roku, kiedy to zwyciężył obóz malarstwa zachodniego, a Okakura Tenshin został usunięty ze stanowiska. Był to zarazem moment, w którym w literaturze ukształtowały się zasady *genbun itchi* [ruchu ujednoczenia języka japońskiego w mowie i piśmie – Sz.Sz.] oraz nowoczesnego rozumienia krajobrazu. Przykładowo, Okakura Tenshin podjął próbę przeciwstawienia się nurtowi zachodniemu poprzez założenie Japońskiej Akademii Sztuki w 1898 roku, wkrótce po opublikowaniu przez Kuniidę Doppo opowiadania *Musashino* (przyp. autora).

¹⁵ Georg Simmel w *Filozofii krajobrazu* wskazuje następującą kwestię: „Ileż to razy na przechadzce przyglądamy się z mniejszą czy większą uwagą drzewom, strumieniom, łąkom, łąkom zbóż, pagórkom, domom oraz nieskończenie zmiennej grze światła i chmur, jednakże zważając na szczegóły lub nawet ogarniając je jednym spojrzeniem, nie uświadamiamy sobie jeszcze, że oto oglądamy „krajobraz”. Może przeszkodą są właśnie poszczególne treści pola widzenia. W świadomości musi zarysować się nowa, jednolita całość, nadrzędna wobec poszczególnych elementów, niezwiązana ich specyficznymi znaczeniami i niezłożona z nich na sposób mechaniczny – i dopiero to jest krajobraz. Jeżeli się nie myłę, rzadko zdawano sobie sprawę, że rozmaite rzeczy rozpościerające się obok siebie na kawałku ziemi, gdy oglądać je bezpośrednio, nie stanowią jeszcze krajobrazu, a składają się w krajobraz dopiero w wyniku pewnego szczególnego procesu duchowego. Spróbuję objaśnić ten proces na gruncie kilku jego założeń i form. Najpierw: „natura” to kawałek ziemi ze wszystkim, co na nim widać – łącznie z dziełami ludzkimi, jeśli stanowią całość z naturą – a nie ciągi ulic z domami towarowymi i samochodami. Ale to jeszcze nie znaczy, że ten kawałek ziemi jest krajobrazem. Przez naturę rozumiemy nieskończony związek rzeczy, nieprzerwane wylanianie się i unicestwianie form, płynną jedność zdarzeń, która wyraża się w ciągłości istnienia czasowego i przestrzennego. Określając coś rzeczywistego mianem natury, chcemy powiedzieć, że to coś albo wewnętrznie różni się od sztuki i sztuczności, od ideału i od faktów historycznych, albo ma być reprezentacją i symbolem owego związku wszechrzeczy i słychać w nim szum wielkiego strumienia bytu. „Cząstka natury” to właściwie wyrażenie wewnętrznie sprzeczne; natura nie ma cząstek, jest jednolitą całością, i z chwilą, gdy coś z niej wydzielamy, przestaje być naturą w pełnym znaczeniu tego słowa, bo natura może być tylko w obrębie owej bezgranicznej jedności, tylko jako fala ogólnego strumienia. Krajobraz zaś właśnie ze swej istoty ograniczony, ujęty w ramy chwilowego albo stałego pola widzenia; jego podstawa materialna albo poszczególne cząstki mogą uchodzić po prostu za naturę – ale „krajobraz” jako taki chce być czymś sam dla siebie, optycznie, estetycznie lub pod względem nastroju, musi się indywidualnie, charakterystycznie wyodrębnić z owej niepodzielnej jedności natury, w której każda cząstka może być tylko punktem przecięcia wszechsil istnienia. Uważając kawałek ziemi ze wszystkim, co się na nim znajduje, za krajobraz, w wycinku natury dopatrujemy się jedności – co jest niezgodne z pojęciem natury (cyt. za: G. Simmel, *Filozofia krajobrazu*, [w:] *idem, Most i drzwi. Wybór esejów*, przeł. M. Łukasiewicz, s. 292–293) (przyp. autora).

drzewa / posepny siedzi kruk¹⁶, które stanowi aluzję do poety chińskiego Du Fu¹⁷. Jak zauważył Yanagita Kunio¹⁸, w *Oku no hosomichi* (*Ścieżkach na daleką północ*, 1694) Bashō nie ma ani jednej linijki opisu (*byōsha*). Nawet to, co wygląda jak opis, nie jest nim. To samo dotyczy Ihary Saikaku. „Realista Ihara Saikaku” to konstrukt stworzony dopiero po latach 80. XIX wieku, z perspektywy nowoczesnej literatury zachodniej. Taka interpretacja jest powierzchowna i chybiona. Realizm obecny w dziełach Saikaku, który był również twórcą *haikai*, to raczej „realizm groteskowy” (Bachtin)¹⁹.

Takie analogiczne zestawienie literatury i malarstwa ma swoje uzasadnienie. Na przykład Erwin Panofsky, opierając się na neokantowskiej filozofii Ernsta Cassirera, rozpatrywał perspektywę jako „formę symboliczną”. „Forma symboliczna” wywodzi się pierwotnie z kantowskiej idei, że obiekt (przedstawienie, niem. *Vorstellung*) jest konstruowany przez subiektywne formy i kategorie. Po tzw. zwrocie lingwistycznym, kiedy to problemy filozoficzne zaczęto rozpatrywać przez pryzmat języka, filozofia Kanta bywała krytykowana jako „subiektywistyczna”; w istocie jednak formy zmysłowości i kategorie intelektu, o których mówi Kant, mają charakter językowy. Cassirer już dawno nazwał je „formami symbolicznymi”. Stąd perspektywa jest w szerokim sensie problemem języka albo odwracając to stwierdzenie: także w problemach literatury perspektywa pojawia się w innej postaci. Jak zostanie powiedziane później, jest nią trzecioosobowy, obiektywizujący opis, charakterystyczny dla nowoczesnej powieści.

¹⁶ *Haiku*, przeł. A. Żuławska-Umeda, s. 208.

¹⁷ Du Fu (712–770) – wybitny poeta chiński epoki dynastii Tang, ceniony za mistrzostwo formalne oraz połączenie refleksji moralnej z wrażliwością społeczną; w tradycji chińskiej często nazywany poetą-mędrce.

¹⁸ Yanagita Kunio (1875–1962) – etnolog uznawany za ojca współczesnych badań folklorystycznych w Japonii. W młodości pisał wiersze i był zaangażowany w intelektualny ferment towarzyszący pojawieniu się japońskiego naturalizmu.

¹⁹ W latach dziewięćdziesiątych epoki Meiji do ponownego odkrycia Ihary Saikaku przyczynili się m.in.: Awashima Kangetsu, Kōda Rohan, Ozaki Kōyō oraz Higuchi Ichiyō. Później Tayama Katai oceniał Saikaku jako naturalistę na wzór Maupassanta (*Saikaku shōron*). Jednak – jak zauważa Hiromatsu Tamotsu – ujęcia te pomijają charakter Saikaku jako poety *haikai*. „Chciałbym upatrywać istoty tego, czym jest *haikai*, w elementach takich jak skojarzenia, przeskok i oraz wynikające z nich przewartościowania, oparte na krótkiej frazie. Nie pozostaje to bez związku z przekonaniem, że istotą *haikai* jest komizm. Chodzi jednak szerzej o pewien sposób myślenia i działania, którego metoda odpowiada ruchowi ducha żyjącego przypadkiem, skojarzeniem i przeskokiem. *Haikai* należy zatem rozumieć jako formę, w której taki właśnie sposób myślenia i taka metoda realizowały się wokół krótkiej frazy” (Hiromatsu Tamotsu, *Saikaku to Bashō*, 1963). Tak rozumiane *haikai* odpowiada w kontekście europejskim temu, co Michaił Bachtin określił mianem „realizmu groteskowego” w literaturze renesansowej – u Shakespeare’a, Cervantesa czy Rabelais’go. Problem ten omawiam szerzej w rozdziale siódmym niniejszej książki (przyp. autora).

Kiedy spojrzymy na literaturę przez pryzmat malarstwa, widać, że idee subiektywności i „autoekspresji” – tak istotne dla literatury nowoczesnej – odpowiadają sytuacji, w której świat postrzegany jest przez „jednego człowieka posiadającego stały punkt obserwacji”. Perspektywa geometryczna jest urządzeniem, które wytwarza nie tylko obiektywność, lecz także podmiotowość. Tymczasem przedmiot przedstawiany przez malarza *sansuiga* nie jest ujmowany jednolicie przez jeden podmiot. Nie ma tam jednego (transcendentalnego) „ja”. Przekładając to na literaturę: jeśli nie może powstać narracja podobna do perspektywy linearnej, nie może też powstać nowoczesne rozumienie „autoekspresji”.

Romantycy epoki Meiji widzieli np. w pieśniach *Man'yōshū* prostą „autoekspresję” ludzi starożytnych. Lecz to, że starożytni „wyrażali siebie”, jest tylko wyobrażeniem nowoczesności. W rzeczywistości powszechne było tam raczej śpiewanie „zastępcze” (代詠, *daiei*), czyli układanie pieśni w czyimś imieniu, oraz pieśń „tematyczna” (題詠, *daiei*), czyli komponowanie według z góry zadanego tematu. Odbiorca ukształtowany przez literaturę nowoczesną ma jednak skłonność do narzucania takiej perspektywy epokom dawnym i starożytnym. Co więcej, w ten sposób fabrykuje się „historię literatury”. Tak właśnie powstała ustanowiona w latach 90. XIX wieku japońska „literatura narodowa” (*kokubungaku*) i jej historia. Sama „historia literatury narodowej”, która wydaje się nam oczywista, uformowała się w obrębie „odkrycia krajobrazu”. To właśnie ten „krajobraz” Sōseki podał w wątpliwość.

3

Geneza literatury nowoczesnej bywa ujmowana z dwóch perspektyw: z jednej strony poprzez kategorię wewnętrznosci i ego, z drugiej – poprzez problem realistycznego przedstawienia przedmiotu. Nie są to jednak porządki rozdzielne. Kluczowe znaczenie ma fakt, że zarówno nowoczesna podmiotowość, jak i nowoczesna obiektywność wyłoniły się historycznie; innymi słowy: u ich podstaw leży nowa „forma symboliczna” (Cassirer). Jest to zarazem taka struktura, która – ledwie się ukonstytuuje – natychmiast zacierza i unieważnia własne pochodzenie.

W pierwszej kolejności chciałbym rozważyć genezę literatury nowoczesnej od strony krajobrazu, a więc od strony tego, co uchodzi za obiektywne. Nie chodzi jednak wyłącznie o problem zewnętrznej przedmiotowości. W utworach takich jak *Musashino* czy *Niezapomniani ludzie* (1898) Kunikidy Doppo przedstawiane są bowiem krajobrazy całkowicie pospolite. A jednak to właśnie w tych tekstach po raz pierwszy w japońskiej prozie krajobraz został ujęty jako krajobraz – w sposób świadomy i refleksyjny.

Co więcej, *Niezapomniani ludzie* w sposób szczególnie wyrazisty ukazują, że istnienie tak rozumianego „krajobrazu” było możliwe jedynie dzięki pewnemu wewnętrznemu odwróceniu.

Powieść zbudowana jest wokół wizyt nieznanego uczonego o imieniu Otsu w gospodzie nad rzeką Tama, gdzie snuje on opowieści na temat „niezapomnianych ludzi” Akiyamie – człowiekowi, którego poznał podczas swoich pobytów w gospodzie. Otsu wyjmuje rękopis zaczynający się od słów: „Ludzie, których nie mogłem zapomnieć, nie zawsze są tymi, których nie powinienem był zapomnieć” i opowiada o tym swojemu przyjacielowi. Ludzie, których „nie powinien był zapomnieć”, to „przyjaciele, znajomi i inni, którym jestem zobowiązany, tacy jak nauczyciele i mentorzy”; „niezapomniani ludzie” to ci, których „nie byłem w stanie zapomnieć, choć nie robiło mi różnicy, czy ich pamiętam, czy nie”. Jako przykład opisuje coś, czego doświadczył, gdy płynął parowcem z Osaki przez Morze Wewnętrzne.

Ponieważ byłem wtedy w nienajlepszym stanie, humor mi nie dopisywał i najpewniej zatopiłem się w rozmyśleniach. Pamiętam, że wychodziłem na pokład i śniłem o przyszłości, zastanawiając się nad znaczeniem człowieka na tym świecie. U młodych ludzi to pewnie nic nadzwyczajnego. Promienie łagodnego wiosennego słońca stapały się z połyskującą, gładką niczym oliwa, niepomarszczoną falami powierzchnią morza, którą prul dziób statku, wydając przy tym przyjemne dla ucha dźwięki. Patrzyłem, jak statek płynie, a po jego lewej i prawej stronie wylaniały się z mgły i nikły w oddali kolejne wysepki. Wysepki, wyścielone żółtymi kwiatami rzepaku i zielenią zbóż niczym jakimś brokatowym materiałem, zdawały się lekko unosić wewnątrz mgły. Po chwili za prawą burtą ukazała się mała wyspa, a ponieważ statek płynął w odległości niewiele ponad kilometra od jej brzegów, wsparty o poręcz zacząłem odruchowo się jej przyglądać. U stóp gór tu i ówdzie rosły zagajniki niskich sosen. Jak okiem sięgnąć, nie było widać ani pól uprawnych, ani domów. Na cichym, opustoszałym, kamienistym brzegu słońce oświetlało ciemne ślady pozostałe po przyplwywie. Drobne fale musiały igrać na brzegu, bo długa linia połyskiwała niczym nagi miecz, by po chwili niknąć. Wiedziałem, że wyspa nie mogła być bezлюдna, bowiem słyszałem, jak hen, wysoko ponad górami śpiewały o tym skowronek. Mój ojciec napisał kiedyś taki wiersz: „są pola na tej wyspie – tak głosi skowronek, który wzbił się, hen, w niebo”, a ja pomyślałem, że z pewnością po drugiej stronie musiał ktoś mieszkać. Nagle dostrzegłem sylwetkę człowieka w miejscu, w którym na wilgotnym piasku migotało słońce. Był to niewątpliwie mężczyzna, nie kobieta ani dziecko. Raz po raz schylał się, by coś podnieść, i wkładał to do koszyka czy wiaderka. Co dwa, trzy kroki przykuczał i coś podnosił. Patrzyłem jak urzeczoną, jak ów człowiek w poszukiwaniu pożywienia wędrował po niedużej plaży na tej ledwie rysującej się w oddali wyspie. Statek płynął naprzód, a sylwetka mężczyzny zostawała w tyle, upodabniając się do czarnego punkcika. Po chwili i plaża, i góra, i cała wyspa zniknęły we mgle. Od tego dnia minęło dziś prawie dziesięć lat, a ja wielokrotnie wracałem we wspomnieniach do owego człowieka ukrytego w cieniu

wyspy, którego twarzy nie znałem. To dla mnie właśnie jeden z owych „niezapomnianych ludzi”²⁰.

Zamieściłem ten długi cytat jako sposób na pokazanie, że dla Doppo człowiek na wyspie to nie tyle „osoba”, co „krajobraz”. Jak mówi narrator: „W takich chwilach to właśnie ci ludzie zalewają mój umysł. Nie, to ci ludzie stoją pośród scen, w których ich odkryłem”. Narrator, Otsu, oferuje wiele innych przykładów „niezapomnianych ludzi”, ale wszystkie one są ludźmi-jako-obrazami, jak w powyższym fragmencie. Choć może się wydawać, że nie ma w tym nic szczególnie dziwnego, Doppo zwraca naszą uwagę na ekscentryczność tego narratora, który jest prześladowany przez ludzi-jako-obrazy w ostatnich fragmentach opowiadania. W zakończeniu dowiadujemy się, że minęły dwa lata od czasu, gdy Otsu i Akiyama rozmawiali w gospodzie:

Minęły dwa lata. Okoliczności skłoniły Ōtsu do zamieszkania w pewnym regionie Tōhoku. Jego kontakty z Akiyama, którego poznał w gospodzie w Mizonokuchi, ustały zupełnie. Nastąpiła ta sama pora roku co wtedy, kiedy zatrzymał się na noc w Mizonokuchi. Noc była deszczowa. Ōtsu usiadł samotnie przy biurku i pogrążył się w myślach. Przed nim leżał ten sam manuskrypt, zatytułowany „Niezapomniani ludzie”, który dwa lata temu pokazał Akiyamie. Pojawił się w nim na końcu nowy rozdział, nazwany „Właściciel gospody Kameya”. Nie było rozdziału pod tytułem „Akiyama”²¹.

Czytając *Niezapomnianych ludzi*, mamy więc poczucie nie tylko krajobrazów, lecz także fundamentalnej inwersji. Mógłbym nawet posunąć się do stwierdzenia, że to właśnie w tej inwersji odkrywamy krajobraz Doppo. Krajobraz bowiem, jak już zasugerowałem, nie jest po prostu tym, co znajduje się na zewnątrz. Zmiana w naszym sposobie postrzegania rzeczy była konieczna, aby mógł pojawić się krajobraz, a zmiana ta wymagała pewnego rodzaju odwrócenia. Oto ponownie bohater *Niezapomnianych ludzi*:

Otóż jestem nieszczęśliwym człowiekiem, który nieustannie cierpi, dręczony własnymi wygórowanymi ambicjami i potrzebą roztrząsania problemów natury ludzkiej. W noc taką jak ta siedzę sam do późna przy lampie i pogrążony w głębokim smutku, doświadczam tego, jak nieznośna jest moja samotność. Wówczas mój egoizm pęka z trzaskiem i zaczynam myśleć o innych ludziach z czułością. Myślę o dawnych sprawach i o przyjaciółach. I wtedy napływają do mnie wspomnienia owych ludzi, o których opowiadałem. A może inaczej... Ci ludzie pojawiają się

²⁰ D. Kunikida, *Niezapomniani ludzie*, przeł. K. Sonnenberg, [w:] *Sny i wizje w japońskich opowiadaniach przełomu XIX i XX wieku*, Kraków 2017, s. 130–131.

²¹ *Ibidem*, s. 135–136.

wewnątrz pejzażu, który obejmuje wszystko, co widziałem wtedy, kiedy na nich patrzyłem. Czy jestem od nich różny? Czy wszyscy nie otrzymujemy życia, które dzielimy po części z niebem, po części z ziemią, i czy nie wybieramy się wszyscy w daleką drogę, usiłując powrócić do bezkresnego nieba? Kiedy takie uczucia we mnie wzbierają, łązy mimowolnie spływają mi po policzkach. Wtedy tak naprawdę nie ma ani mnie, ani innych ludzi. Pojawia się jedynie wszechogarniająca tęsknota i czułość. Tylko w tych momentach odczuwam wielki spokój i wolność nieporównywalną z niczym innym. Wówczas znika przemijająca rywalizacja o sławę i bogactwo, a moje współodczuwanie z każdą rzeczą jest tak głębokie jak nigdy. Bardzo chciałbym o tym napisać w sposób nieskrępowany. Wierzę, że są na świecie ludzie, którzy umieją współczuć²².

Ten fragment wyraźnie ujawnia związek między krajobrazem a introwertyczną, samotniczą sytuacją (*kodoku de naimenteki na jōtai*). Podczas gdy narrator może odczuwać solidarność, tak że „granica między mną a innymi” znika w przypadku osób, które nie mają dla niego znaczenia, jest on obrazem obojętności, gdy chodzi o osoby z jego najbliższego otoczenia. Dopiero w „człowieku wewnętrznym”, który wydaje się obojętny na otoczenie zewnętrzne, odkrywa się krajobraz. Dostrzega go ten, kto nie patrzy „na zewnątrz”.

Przełożył Szymon Szeszuła

Kōjin Karatani (ur. 1941) – wybitny japoński filozof i krytyk literacki. Międzynarodową sławę zdobył dzięki książce *Nihon kindai bungaku no kigen* (1980; wyd. ang. *Origins of Modern Japanese Literature*, 1993), w której zaproponował oryginalną krytykę nowoczesnej literatury japońskiej. W swoich pracach łączy inspiracje marksizmem i filozofią Kanta, rozwija krytykę nowoczesności, państwa narodowego i kapitalizmu.

Szymon Szeszuła – doktorant w Szkole Nauk o Języku i Literaturze UAM. Absolwent filologii polskiej i filologii japońskiej na Uniwersytecie im. Adama Mickiewicza. Stypendysta Fundacji Japońskiej. W latach 2023–2024 przebywał na stypendium naukowym na Uniwersytecie Tokijskim. Przygotowuje pracę doktorską poświęconą krytyce literackiej Kōjina Karataniego. Swoje zainteresowania badawcze skupia wokół teorii literatury, współczesnej literatury japońskiej i filozofii. ORCID: 0000-0002-8897-4111. Adres e-mail: <ss26910@amu.edu.pl>.

Kōjin Karatani (b. 1941) – a prominent Japanese philosopher and literary critic. He gained international recognition with *Nihon kindai bungaku no kigen* (1980; English edition *Origins of Modern Japanese Literature*, 1993), which offers an original critique of modern Japanese literature. His work combines Marxist thought and Kantian philosophy to develop a critical analysis of modernity, the nation-state, and capitalism.

²² *Ibidem*, s. 135.

Szymon Szeszula – PhD student at the School of Languages and Literatures at the Adam Mickiewicz University. Graduate of Polish and Japanese philology at the Adam Mickiewicz University. A Fellow of the Japan Foundation, in 2023–2024 he was on a research scholarship at the University of Tokyo. He is preparing a doctoral thesis on the literary criticism of Karatani Kōjin. His research interests focus on literary theory, contemporary Japanese literature and philosophy. ORCID: 0000-0002-8897-4111. E-mail address: <ss26910@amu.edu.pl>.

Prezentowany numer, zatytułowany *Krajobraz jako sposób doświadczania świata – teorie, estetyki, praktyki (część 1)*, służy pokazaniu różnorodnych perspektyw badawczych, dla których wspólnym punktem wyjścia jest refleksja przede wszystkim nad działaniem na rozmaitych polach doświadczeń. Krajobrazy widziane jako doświadczanie świata istnieją w przestrzeniach teorii, praktykach sztuki, odstępach estetyki.

Teksty układają się w grupy spojone pewnymi wspólnymi motywami (miasta, bagna, stepu, ogrodu), technikami tworzenia (fotografowanie, filmowanie, zapisywanie), organizacją ruchu (wędrówka, podróż, ucieczka), związku krajobrazu z władzą i systemem politycznym (przecinanie, wymazywanie, umieranie krajobrazu), relacji między sztuką a polityką (murale, wojna, karykatura, ideologia), stanów umysłu (kontemplacja, melancholia, trauma).

W prezentowanym numerze krajobraz okazuje się jednak przede wszystkim krajobrazem poruszonym, podlega stałym przemieszczeniom, odwołuje się do znanej perspektywy widzenia, ale jednocześnie się jej wymyka, mediując ze światem ludzkim i pozaludzkim.

Otwieramy zatem „Przestrzenie Teorii” jako przestrzeń możliwości współdziałania w toczącej się dyskusji nad poruszoną przestrzenią krajobrazu w przestrzeniach teorii. Przestrzenie niepokoją, prowokują do wyjścia w otwarty, stale niegotowy świat.



ISSN (Online) 2450-5765

ISSN (Print) 1644-6763

