

UNIwersytet Śląski w Katowicach
Wydział Humanistyczny

Mgr Giulia Kamińska Di Giannantonio
(nr albumu: 8572)

Poruszyć mapę
Przestrzeń jako kategoria doświadczenia podróznego
we współczesnej literaturze polskiej i włoskiej

ROZPRAWA DOKTORSKA

Promotor:
dr hab. Mariusz Jochemczyk, prof. UŚ

Katowice 2023

Podziękowania

*Serdecznie dziękuję mojemu promotorowi, dr. hab. prof. UŚ Mariuszowi Jochemczykowi,
za cierpliwość i życzliwą pomoc na każdym etapie powstawania pracy.
Bez jego wsparcia i mobilizowania mnie ta praca najprawdopodobniej
nigdy nie zostałaby dokończona.*

*Chciałabym również podziękować moim bliskim, w szczególności mojemu ukochanemu
mężowi Tomkowi i niezastąpionej mamie, Kasi, za bezgraniczne wsparcie i olbrzymią
wrozumiałość. A także babci, Dorocie, za zmotywowanie mnie do przedsięwzięcia podróży
intelektualnej, której efektem jest ta rozprawa.*

Spis treści

Wprowadzenie

| | |
|--|----------|
| <i>Na podróżnym szlaku. Na „szlaku wojennym”</i> | 7 |
| <i>Przestrzeń</i> | |
| <i>Socjologia podróży</i> | |
| <i>Podróż włoska</i> | |
| <i>Mity Italii</i> | |
| <i>Mapa</i> | |

Część pierwsza

Podróż włoska – perspektywa „zewnętrzna”

| | |
|---|-----------|
| <i>1. „Doświadczyć podobnych widoków” — czyli słów kilka o italoписarstwie Marka Zagańczyka</i> | 32 |
| <i>Mozaika cudzych głosów — mozaika cudzych spojrzeń</i> | |
| <i>Ćwiczyć oko (na tokańskim krajobrazie)</i> | |
| <i>2. Jak znów zachwycić się Italią? Włoskie peregrynacje Dariusza Czai.....</i> | 40 |
| <i>Doświadczenie i przeżywanie</i> | |
| <i>„Decydujący moment” – jednorazowość, subiektywizm, jednostkowość</i> | |
| <i>„Opisać kamienie od strony wrażenia”</i> | |
| <i>Trajektorie fikcji</i> | |
| <i>3. Italia – „dom zły”. Wokół Terremoto Jarosława Mikołajewskiego</i> | 52 |
| <i>Krajobraz Włoch środkowych</i> | |
| <i>Trzęsienie ziemi</i> | |
| <i>Dom, który zabija</i> | |
| <i>Ludzie w reportażu</i> | |
| <i>W poszukiwaniu duchowości – Bóg czy człowiek?</i> | |

4. „Od kuchni”. Wątki kulinarne we współczesnych polskich podróżach literackich (do Włoch)..... 74

„Włosko-polska arcykucharka”

„Cień arcydzieł na makaronie”

Przepis jako hołd dla zniszczonego miasta

Podróże dla ducha

Enografia włoskiej wędrówki

Część druga

Podróż włoska – optyka „wewnętrzna”

1. Ćwiczenia z Pasoliniego – Pier Paolo Pasolini w podróży przez Italię (La lunga strada di sabbia)..... 90

Home Tour

Włoskie wakacje skandalisty

Ludzie

Radość

Sztuka

2. Być inną, być sobą. O wyzwajającym (?) doświadczeniu inności we współczesnej włoskiej prozie kobiecej na przykładzie Długiego życia Marianny Ucrìa Dacii Maraini i Bólu kamieni Mileny Agus..... 106

Sycylijska księżna

„Szalona ciotka z Cagliari”

Mapy poruszenia

3. Między Południem, a Północą. La sposa della neve Marii Annity Baffy i ucieczka jako forma poszukiwania siebie 120

Miejsca

Cena ucieczki

Podróż

Kobiecość

Bunt jako droga do bycia sobą

4. Mapa i mafia. O Drodze krajowej numer 106 Antonia Taliù..... 150

‘Ndrangheta

Kalabria

Miraż

Kult zaświatów, sacrum, rytualizm

Miejscowi wobec mafii

Ludzie

Przed snem

**5. Kwitnąca czy przekwitła? Portret tokańskiego miasta w Mojej Florencji
Roberta Salvadoriego..... 178**

Śmierć w Wenecji czy we Florencji?

Ból doskonałości

Tramontana

Nieprzenikliwość miasta

Florenckie (nie)miejsca

Coda

Bibliografia..... 189

Wprowadzenie

Na podróżnym szlaku. Na „szlaku wojennym”

„nasza mapa to nie mapa,
tylko szlak wojenny, wzdłuż całych Apeninów”

Paolo Rumiz
w liście do Jarosława Mikołajewskiego

Podróż literacka, zgodnie z definicją Janusza Słowińskiego zamieszczoną w *Słowniku terminów literackich*, to:

dziedzina piśmiennictwa obejmująca sprawozdania z wszelkiego rodzaju podróży: wypraw, tułaczek, wędrówek, pielgrzymek, wycieczek itp. Na jednym krańcu tej rozległej dziedziny znajdują się relacje faktograficzne o charakterze w pełni dokumentarnym, na drugim opowiadania o podróżach zmyślonych nie tylko wg realistycznego wzorca (...). Pomiędzy tymi biegunami mieszczą się rozliczne gatunki podróży, w których elementy zapisu dokumentalnego mieszają się z elementami fikcji w różnych proporcjach i kombinacjach¹.

Jak można wywnioskować z powyższej definicji termin *podróż* jawi się jako niezwykle szeroki i niejednorodny, co pozwala zaklasyfikować do niego rozliczne dzieła powstałe na przestrzeni tysiącleci. Tym, co będzie szczególnie istotne dla mnie – i do czego jeszcze powrócę – to obserwacja, że jest to kategoria obejmująca zarówno gatunki niefikcyjne (reportaż, esej, czy dziennik podróży), jak i fikcyjne (obejmujące zarówno podróże realistyczne, jak i fantastyczne).

Autor słownikowego hasła zwraca także uwagę, na elementy, które może zawierać *podróż*. Jak pisze,

typowe składniki podróży to: opisy (geograficzne, przyrodnicze, etnograficzne etc.) krain i miejscowości, informacje encyklopedyczne ich dotyczące, charakterystyki sposobów podróżowania, opowiadania o zdarzeniach w ciągu podróży, rozmyślenia i refleksje podróżującego towarzyszące jego przenoszeniu się z miejsca na miejsce².

Oczywiście, listę tę należy uznać za niepełną, bowiem ze względu na nieostrość i pojemność znaczeniową terminu, równie rozległy (o ile wręcz nie niemożliwy do nakreślenia) byłby pełen spis wszystkich elementów, wchodzących w jego obręb. To, co jednak wyłania się już z przytoczonego katalogu, to istotne znaczenie – obok samego faktu przemieszczania się

¹ J. Sławiński, *Podróż*, w: *Słownik terminów literackich*, red. J. Sławiński, Wrocław-Warszawa-Kraków-Gdańsk-Łódź 1988, s. 363.

² Ibidem, s. 363.

narratora lub podmiotu – kategorii miejsca (odwiedzanego, opisywanego, zwiedzanego, będącego źródłem inspiracji).

Dorota Kozicka w swojej pracy, poświęconej dwudziestowiecznym relacjom z podróży, nazywa podróż (rozumianą w tym przypadku jako czynność, a nie jako typ piśmiennictwa) „wyrazem ludzkiej tęsknoty i potrzeby wyjścia poza przypisane przez los miejsce”³, który to „wyraz”, pomimo przeobrażeń, jakie w nim zaszły na przestrzeni wieków, pozostał niezmienny w swojej istocie. W węższym, literaturoznawczym rozumieniu, badaczka zwraca również uwagę na szerokie ramy definicyjne pojęcia *podróż*⁴, a równocześnie na potrzeby swojej analizy zawęży ów termin jedynie do tekstów niefikcyjnych. Dodatkowo, podkreśla także niejednorodność morfologiczną tekstów zaliczanych do „konstelacji form” *podróżnych*. Jak sama pisze:

Próby teoretycznoliterackiego rozpoznania *podróży* napotykają na szczególne trudności przede wszystkim ze względu na fakt, iż relacje te są pisane w formie listu, dziennika, wspomnienia, eseju, a więc nie posiadają własnej, niezależnej formy gatunkowej, mogą natomiast zawierać elementy ze wszystkich obszarów prozy. Ze świadomością tych trudności traktuję jednak *podróż* jako odmianę gatunkową podróżopisarstwa⁵.

W dalszej części swojej refleksji badaczka zwraca uwagę także na – liczoną w stuleciach – tradycję gatunku i jej wpływ na istotę tej odmiany literackiej:

Podróż funkcjonuje przecież jako forma literacka o ogromnej tradycji, znana i rozpoznawana w całym kręgu kultury europejskiej. (...) Nieostrość gatunkowa tych tekstów, wynikająca z wzajemnego przekraczania granic pomiędzy różnymi formami gatunkowymi – przy zachowaniu wyraźnej cechy gatunkotwórczej, jakim jest temat oparty na zewnętrznym wobec tekstu fakcie podróżowania i następnie opisywania własnych przeżyć – wpłynęła na elastyczność tej formy i spowodowała, że jest ona ciągle nośna i otwarta na modyfikacje⁶.

Również niniejsza praca czerpie z owej niezwykłej nośności i żywotności formy *podróży*. Przedmiotem mojej analizy będą teksty odwołujące się do różnorodnych gatunków, których podstawowym spoiwem będzie namysł nad precyzyjnie zdefiniowanym miejscem – Italią (lub jej częścią), widzianą zazwyczaj w perspektywie przesunięcia w przestrzeni (podróż), z wyjątkiem jednego tekstu (*Moja Florencja* Roberto Salvadoriego), w którym kluczowe przesunięcie ma miejsce w czasie, choć i oddalenie przestrzenne nie pozostaje bez znaczenia dla prowadzonej refleksji.

³ D. Kozicka, *Wędrowcy światów prawdziwych. Dwudziestowieczne relacje z podróży*, Kraków 2003, s. 9-10.

⁴ Ibidem, s. 10.

⁵ Ibidem, s. 13.

⁶ Ibidem, s. 14-15.

W sposób rozbudowany i bardzo wyczerpujący o historii gatunku *podróży*, ze szczególnym uwzględnieniem *podróży włoskiej*, pisze Olga Płaszczewska. Koncentruje się ona – dodajmy – przede wszystkim na dziewiętnastowiecznych realizacjach tego gatunku⁷. Badaczka ze względu na wielość zapisów, relacjonujących podróżę na Półwysep Apeniński, wyróżnia jako podtyp podróżopisarstwa osobną kategorię: itałopisarstwo⁸.

Natomiast cytowana już Dorota Kozicka, w innej swojej pracy, wyróżnia trzy wzorce gatunkowe polskiego dwudziestowiecznego podróżopisarstwa niefikcjonalnego. Pierwszy typ stanowi podróż artystyczna do źródeł europejskiej kultury, drugi – reportaż podróżniczy, nastawiony na przekazywanie czytelnikowi wiedzy o świecie. I wreszcie typ ostatni: refleksja o świecie, oparta na własnym doświadczeniu i interpretacji napotykanego rzeczywistości⁹. Uważam za całkowicie zasadne wykorzystanie przywołanej typologii do analizy przypadków podróżopisarstwa dwudziestopierwszowiecznego. Każdy z tych wzorców można napotkać także pośród analizowanych przeze mnie tekstów. Nie są to zresztą wzorce precyzyjnie rozgraniczone, na co także zwraca uwagę sama autorka:

Wszystkie te – umowne, rzecz jasna – modele, podobnie, jak powstające w ich obrębie teksty są z założenia synkretyczne: wykraczają poza ramy jednej formy gatunkowej i zgodnie z regułami *podróży* jako gatunku zawierają zarówno elementy opisu jak i opowieści; głębsze refleksje i osobiste wyznania; dokumentarne świadectwa i narracyjne zmyślenie. Dominacja jednego z tych elementów nadaje indywidualny, niepowtarzalny charakter poszczególnym relacjom z podróży i powoduje „nachylenie” relacji w stronę eseju, form autobiograficznych bądź reportażu. Jednakże u podłoża tych bardzo różnorodnych i *ex definitione* hybrydycznych tekstów tkwi wspólne przekonanie, że poznawanie świata jest zarówno możliwe jak i pożyteczne, budujące, a opisanie związanych z tym poznawaniem refleksji i doświadczeń – wiarygodne i ważne¹⁰.

Wśród analizowanych w pierwszej części mojej pracy utworów, można zauważyć, że podróże autorstwa Marka Zagańczyka realizują w przeważającej mierze pierwszy ze wzorców (podróż artystyczna do źródeł)¹¹, eseje Dariusza Czai wpisują się raczej we wzorzec ostatni (refleksji o świecie i – dodajmy – istocie podróżowania), natomiast dzieło Jarosława Mikołajewskiego najbardziej wyraziście łączy w sobie wszystkie trzy wzorce; niewątpliwie dominuje w nim wzorzec reportażowy, wzbogacony jednakże o perspektywę dwóch pozostałych typów.

⁷ O. Płaszczewska, *Podróż włoska jako gatunek literacki*, w: Eadem, *Wizja Włoch w polskiej i francuskiej literaturze okresu romantyzmu*, Kraków 2003, s. 30-141.

⁸ Ibidem, s. 484.

⁹ D. Kozicka, *Z perspektywy podróży. Polska proza niefikcjonalna po 1989 roku*, „Romanoslavica” 2010, vol. XLVI, nr 2, s. 63-64.

¹⁰ Ibidem, s. 64-65.

¹¹ Tak samo kwalifikuje je autorka omawianego podziału: D. Kozicka, *Z perspektywy podróży...*, s. 66.

Jak już wspomniałam, Dorota Kozicka w swojej książce zawęża rozumienie *podróży* do tekstów, będących zapisem podróży intelektualnej, niefikcjonalnej¹². Natomiast w mojej pracy wracam do szerszego rozumienia podróży, uwzględniając także teksty fikcjonalne, w szczególności prozatorskie. Bardziej kluczowa jest bowiem dla mnie kategoria włoskiego miejsca. Olga Płaszczewska dowodzi, że romantyczna *podróż włoska* łączyła się zarówno z tekstami dokumentu osobistego, jak i z „utworami o charakterze fikcji literackiej (*oeuvres d'imagination*), zapisanymi zarówno prozą, jak i wierszem”¹³. Takiego samego połączenia literatury autentystycznej z fikcjonalną dokonała też Anna Pekaniec, pisząc o włoskich podróżach kobiet. Swoją decyzję tłumaczy w następujących słowach:

Dlaczego zestawiam ze sobą szeroko pojęte dokumenty osobiste z powieścią, domeną zmyślenia? Otóż, powieść (...) jest interesującym przykładem wykorzystania własnych doświadczeń jako materiału literackiego, ale nie w kwestiach biograficznych, lecz jako tła, na którym rozgrywają się kluczowe dla rozwoju fabuły wydarzenia¹⁴.

Podążając za zaproponowanym przez badaczki tropem, ja również zestawiam teksty niefikcjonalne (wśród których odnaleźć można reportaż, esej, dziennik i inne) z kilkoma powieściami. Mimo fikcjonalnego (ale nie fantastycznego) charakteru tych dzieł uważam je za warte uwagi ze względu na sprzężenie w nich motywów podróży i „oglądu” przestrzeni Włoch, poszerzonych o interesującą kobietą perspektywę. Warto w tym miejscu przytoczyć także, za Hanną Serkowską, myśl Vittorio Colettiego, którego zdaniem: „włoska powieść, inaczej niż inne literatury narodowe, jest silnie związana z narodową historią geograficzną i społeczną, krajobrazową i językową. Co więcej, włoska powieść jest silnie i pozytywnie nacechowana regionalnie”¹⁵. Z tych właśnie powodów uważam za wartościowe włączenie wybranych współczesnych powieści do namysłu nad włoskimi miejscami, zwłaszcza, że we wszystkich trzech analizowanych tekstach (mowa tu o: *Bólu kamieni* Mileny Angus, *Długim życiu Marianny Ucria* Dacii Maraini i *La sposa della neve* Marii Annity Baffy) owe implikacje regionalne i geograficzne są silnie widoczne, potwierdzając tym samym diagnozę Colettiego.

¹² D. Kozicka, *Wędrowcy światów prawdziwych...*, s. 10-11, 14.

¹³ O. Płaszczewska, *Wizja Włoch w polskiej i francuskiej literaturze okresu romantyzmu*, Kraków 2003, s. 40.

¹⁴ A. Pekaniec, *Włoskie podróże w polskiej literaturze dokumentu osobistego kobiet (z jednym wyjątkiem dla powieści). Wybrane przykłady*, „Studia de Cultura” 2017, nr 9(1), s. 270.

¹⁵ H. Serkowska, *Włoski wkład w debatę wokół literatury światowej i literatur narodowych*, „Teksty Drugie” 2014, nr 4, s. 94.

Przestrzeń

Kolejnym terminem, który wymaga choć kilku słów komentarza jest niewątpliwie kategoria przestrzeni. Jest to pojęcie istotne nie tylko dla badań nad literaturą, ale także dla innych dziedzin humanistyki¹⁶ oraz dla nauk ścisłych¹⁷. Cytowany już *Słownik terminów literackich* definiuje przestrzeń w literaturze jako: „jeden z podstawowych elementów strukturalnych w dziele literackim (...), nabiera [ona – GKDG] różnorodnych znaczeń metaforycznych (...) i jest zwykle wyposażona w sensy moralne i religijne”¹⁸. Przestrzenią, która stanowi podstawę prezentowanych tu badań, są Włochy w ich aktualnych granicach administracyjnych, z zastrzeżeniem, że większość wybranych przeze mnie dzieł omawia jedynie fragmenty włoskiej przestrzeni (często – w ograniczeniu do jednego lub kilku regionów). W tym sensie nie dążę w niniejszej pracy do stworzenia syntetycznej, „literackiej kartografii” całego kraju.

Aleksandra Achtelek zwraca uwagę, że przestrzeń jest jedną z bazowych kategorii (obok czasu), służących opisowi bytności człowieka w świecie. Przestrzeń może być mierzalna (daje się przedstawić na mapach czy w statystykach) oraz symboliczna (zapisywana i odczytywana, rozszyfrowywana, za pomocą znaków) i jako taka staje się także podstawowym elementem opisu kultury¹⁹. Jedną z jej istotnych cech pozostaje także fakt, że „wyzwala wyobraźnię, inspiruje, wymaga od podmiotu poznającego ciągłego napięcia intelektualnego”²⁰. Elżbieta Mazur zwraca natomiast uwagę na pozatekstowe odniesienie tejże kategorii i wiążący się z tym szczególny związek między przestrzenią, a doświadczeniem i procesem dookreślania własnej tożsamości. Píše ona: „Przestrzeń nie jest (...) traktowana wyłącznie jako kategoria wewnątrztekstowa. Przestrzenie i miejsca kształtują tożsamość jednostkową oraz zbiorową, są związane z refleksją egzystencjalną (przeszłością i czasem teraźniejszym), natomiast za sprawą kategorii doświadczenia również z refleksją

¹⁶ Wymienić można by tu chociażby następujące opracowania: *Przestrzeń w języku i kulturze. Analizy tekstów literackich i wybranych dziedzin sztuki*, Red. J. Adamowski, Lublin 2005; *Przestrzeń i literatura*, red. M. Głowiński, A. Okopień-Sławińska, Wrocław 1987; *Przestrzeń w nauce współczesnej*, red. S. Symotiuk, G. Nowak, Lublin 1998; *Przestrzenne kody tekstów i narracyjne kody przestrzeni*, red. B. Zieliński, Poznań 2013; M. Löw, *Socjologia przestrzeni*, Warszawa 2018.

¹⁷ Syntetycznie pojęcie przestrzeni w różnych dziedzinach nauki omawia Z. E. Roskał, *Koncepcje przestrzeni w nauce i filozofii przyrody*, „Roczniki Filozoficzne” 2008, t. LVI, nr 1, s. 279-294.

¹⁸ J. Sławiński, *Przestrzeń w dziele literackim*, w: *Słownik terminów literackich...*, s. 410-411.

¹⁹ A. Achtelek, *Sprawcza moc przechadzki, czyli polski literat we włoskim mieście*, Katowice 2015, s. 8.

²⁰ Ibidem, s. 11.

(auto)biograficzną i antropologiczną”²¹. Podróż natomiast stanowi szczególny typ zetknięcia z przestrzenią i osobliwy sposób jej doświadczania; niejednokrotnie ma również silny wpływ na kwestie tożsamościowe podróżnika.

Yi-Fu Tuan do kategorii przestrzeni dodaje także kategorię miejsca, dyferencjując je między sobą. Badacz notuje:

W doświadczeniu znaczenie przestrzeni nakłada się często na znaczenie miejsca. „Przestrzeń” jest bardziej abstrakcyjna niż „miejsce”. To, co na początku jest przestrzenią, staje się miejscem w miarę poznawania i nadawania wartości (...). Dla definicji pojęcia „przestrzeń” i „miejsce” potrzebują siebie nawzajem. Bezpieczeństwo i stabilność miejsca zwraca naszą uwagę na otwartość, wielkość i grozę przestrzeni – i na odwrót²².

Rozróżnienie to staje się szczególnie ciekawe, jeśli odniesiemy je do zjawiska podróży. Podążając bowiem za tropem nakreślonym przez amerykańskiego badacza można by powiedzieć, że podróżny opuszcza *miejsce* i przybywa do *przestrzeni*, która jedynie potencjalnie może stać się dla niego nowym *miejscem*, co jednak nie zawsze następuje. Przestrzeń, nieprzekształcona w miejsce, może być atrakcyjna dla podróżnika szukającego odmiany, wrażeń, albo po prostu wiążącego podróż z formą (czasowej lub trwałej) ucieczki.

Na poziomie tytułu mojej pracy, nazywam przestrzeń „kategorią doświadczenia podróżnego”. O relacji przestrzeni i podróży właśnie wspomniałam, warto teraz przytoczyć kilka myśli Tuana, łączących przestrzeń również z doświadczeniem:

doświadczenie to przewyżczanie niebezpieczeństw. Angielskie słowo „doświadczenie” – *experience* – ma wspólny rdzeń (*per*) ze słowami *experiment*, *expert* i *perilous* (ang. „niebezpieczny”). Doświadczenie czynne wymaga zapuszczania się w nieznanie i eksperymentowania z tym, co umykające i niepewne. Żeby być ekspertem trzeba odważyć się na konfrontację z nowym²³.

Zarówno doświadczenie, jak i podróż wymagają opuszczenia miejsca (fizycznego czy metaforycznego), odwagi do odrzucenia, tego co znane na rzecz obcego. Podróż, rozumiana jako nieustanne balansowanie między „przestrzenią”, a „miejscem” w pełni wyczerpuje Tuanowe znamiona doświadczenia – wymaga konfrontowania się i przewyżczania niebezpieczeństw i tego, co nieprzewidywalne. Dodatkowo, podróżnicze doświadczenie absorbuje myśli i emocje, oddziałuje i na intelekt, i na uczucia, a wszystko to znajduje swój wyraz w podróżopisarstwie.

²¹ E. Mazur, *Literackie podróże, czyli o przestrzeni i miejscu w literaturze polskiej przełomu XX i XXI wieku (na przykładzie poezji Adama Zagajewskiego i prozy Andrzeja Stasiuka)*, „Acta Universitatis Lodziensis. Folia Litteraria Polonica” 2020, nr 1(56), s. 312.

²² Yi-Fu Tuan, *Przestrzeń i miejsce*, przeł. A. Morawińska. Warszawa 1987, s. 16.

²³ Ibidem, s. 20-21.

Doświadczenie jest kombinacją uczucia i myśli. Ludzkie uczucie nie jest następstwem delikatnych doznań: to raczej pamięć i antycypacja potrafią skierować sygnały zmysłowe w zmienny strumień doświadczenia. Dlatego można mówić o życiu uczuć, tak samo jak mówimy o życiu myśli. Panuje tendencja do przeciwstawiania uczuć i myśli: pierwsze rejestrują subiektywne stany, drugie odnotowują obiektywną rzeczywistość. W istocie, stoją jedno i drugie u dwóch biegunów *continuum* doświadczenia, jedno i drugie są sposobami poznawania²⁴.

Ta obserwacja pozwala nam pełniej zerknąć na podróżnicze relacje, w których także myśli, przeplatają się z odczuciami; wiedza z emocjami. Twórcy stawiają przed sobą różnorakie cele – od dążenia do pełnego obiektywizmu relacji, po wręcz przeciwną praktykę: do maksymalnej subiektywizacji spojrzenia. W obu jednak przypadkach próby te skazane są na niepowodzenie, bowiem – choć z różną intensywnością – pojawiają się obie te jakości. Przestrzeń, mimo że w swoim wymiarze fizycznym wydaje się być w pełni mierzalna, to ma równie istotny potencjał do dostarczania podróżnikom doświadczeń niemierzalnych, wymykających się intelektualnemu osądowi.

Socjologia podróży

Wiele istotnych ustaleń, dotyczących istoty podróżowania (jako zjawiska) i fenomenu nowoczesnej turystyki, wyłania się z prac socjologów i filozofów. Jako że ich refleksje mogą okazać się niezwykle pomocne w lekturze tekstów, których analizę proponuję w pracy, warto przyjrzeć się również założeniom niektórych, najważniejszych teorii.

Krzysztof Podemski w swojej pracy *Socjologia podróży* dokonuje przeglądu najważniejszych koncepcji socjologicznych dotyczących podróżowania i turystyki. Bazując na jego ustaleniach warto w tym miejscu pokrótce wspomnieć o niektórych z przytaczanych przez socjologa koncepcjach, gdyż niejednokrotnie łączą się one ze sposobem pojmowania swoistej roli podróżnika przez autorów, których teksty będę analizować w dalszej części pracy.

Przegląd warto rozpocząć od figury *obcego*. Jak dowodzi Georg Simmel obcy jest równocześnie kimś dalekim – jako postać nieznana, często odmienna od grupy, z którą wchodzi w kontakt – jak i bliskim, bowiem sam fakt obecności takiej osoby dowodzi, że w społeczeństwie pojawiła się świadomość jej istnienia. Prototypem obcego miałby być handlarz, jako osoba zawieszona pomiędzy dwoma światami: swoisty pośrednik, łącznik, „konektor”. Obcemu przypisywany jest szereg cech, zarówno pozytywnych, jak i

²⁴ Ibidem, s. 21.

negatywnych oraz wynikających z tych cech właściwości i funkcji pełnionych w grupie czy wspólnocie. Jest on zatem widziany jako postać bezstronna, wolna intelektualnie (gdyż nieskrępowana konwenansami, czy lokalnymi zwyczajami i tradycjami), zachowująca dystans do społeczeństwa i miejsca, w którym się znajduje, potrafiąca myśleć abstrakcyjnie. Ze względu na wspomniany dystans i nie-uwikłanie w procesy determinujące dynamikę danego społeczeństwa obcy staje się częstokroć powiernikiem. Z drugiej jednak strony – z tych samych powodów – ryzykuje oskarżenia o wzniecanie buntów czy rewolt²⁵.

Do Simmlowego „handlarza”, jako obcego, Alfred Schutz dodaje postać imigranta i zwraca uwagę, że jego obcość podkreślona jest dodatkowo przez odrębny język²⁶, a także przez trudną do pokonania barierę asymilacyjną, jaką jest brak wspólnej przeszłości z nową grupą: „historia grupy nie jest bowiem elementem jego [obcego – GKDG] biografii. Obcy jako *newcomer* może pragnąć podzielać teraźniejszość i przyszłość, ale nie jest w stanie zmienić swojej przeszłości, która przebiegała w innych warunkach. Obcy próbuje interpretować nowy społeczny świat zgodnie ze swoimi dotychczasowymi schematami rutynowego myślenia”²⁷. Ryzykiem jakie może wynikać z tego zagubienia i odmiennych form zachowań będzie często posądzenie o podwójną lojalność. W myśli Schutza szczególnie interesujący dla bieżących rozważań może być także podtyp, jaki wyłania się z obserwacji dotyczących kategorii obcego, a mianowicie: obcy „u siebie”. Socjolog zwraca bowiem uwagę na figurę, której archetypem jest Odyseusz – postać długo nieobecna we własnym kraju i powracająca po latach do domu (*homecomer*). Osoba powracająca spodziewa się zastać w przestrzeni domowej, to co pamięta z przeszłości, jednak miejsce, do którego wraca (jak również ona sama) jest już zupełnie inną rzeczywistością, niż ta, którą opuściła w momencie wyjazdu²⁸.

Francusko-bułgarski filozof, semiotyk, Tzvetan Todorov, inaczej niż wcześniej przywołani myśliciele, wyraźnie wiąże ze sobą podróż i obcość. W swojej refleksji wyróżnia kilkanaście typów podróżników. Na podstawie relacji między przybyszem (obcym), a miejscowymi, do których tenże dociera – możemy przyjąć, iż są to: asymilator (jego archetypem jest misjonarz; podróżujący, który chce uczynić innych podobnymi do siebie), podróżnik czerpiący korzyści (człowiek interesu, biznesmen, często próbujący zbić swój kapitał „na styku” z napotykanym obcym), turysta (osoba dysponująca ograniczonym

²⁵ K. Podemski, *Socjologia podróży*, Poznań 2005, s. 27.

²⁶ Ibidem, s. 28-29.

²⁷ Ibidem, s. 28.

²⁸ Ibidem, s. 30-31.

czasem, nie do końca pewna swojej tożsamości i z tego powodu obawiająca się kontaktu z obcością), impresjonista (przybysz, który zwraca uwagę na tubylców, wśród których się znalazł), asymilant (imigrant, który pragnie jak najbardziej upodobnić się do innych, wtopić w nową społeczność), egzotykt (człowiek zafascynowany obcością, w której się znalazł), wygnaniec (postać łącząca w sobie cechy egzotyka i imigranta – nie czuje związku z napotkaną społecznością i czerpie korzyści ze swojej obcości wśród nowej grupy), alegorysta (typ przybysza, który postrzega obcą kulturę jako narzędzie do tego, żeby opowiedzieć lepiej o swojej), pozbawiony złudzeń (wyznawca koncepcji charakterystycznych dla buddyjskiego Wschodu, odrzucający podróże w przestrzeni na rzecz podróży „w głąb siebie”) i wreszcie filozof (postać, dla której przemieszczanie się w przestrzeni nie ma znaczenia, bowiem uczonym można być wszędzie)²⁹.

Kolejną ważną koncepcją, omawianą przez Podemskiego jest teoria kontaktu kulturowego, do którego dochodzi w momencie zetknięcia się ze sobą dwóch odmiennych kultur³⁰. Konsekwencją tego spotkania może być szok kulturowy. W przypadku podróży, a w szczególności współczesnej turystyki mamy do czynienia z akulturacją asymetryczną, bowiem zmiany, którym podlega kultura gospodarzy w wyniku przybycia podróżników są zazwyczaj nieporównanie większe od tych, które zachodzą w kulturze, z której wywodzą się turyści. Kultura przyjmująca otwiera się na obcych, sprzedając turystom samą siebie, co równocześnie pociąga za sobą zmiany w tejże kulturze goszczącej³¹. Warto też zauważyć, że zarówno gospodarze jak i przybysze odgrywają wobec siebie role, które znacząco odbiegają od ról, realizowanych przez nich w obrębie własnej społeczności. W relacji pomiędzy jednymi, a drugimi (miejscowymi-gospodarzami, a obcymi-przybyszami) dominuje podejście instrumentalne, oparte na wzajemnym stereotypie i dystansie, zazwyczaj bez zaangażowania emocjonalnego³².

Bardzo podobne spojrzenie na turystykę proponują Louis Turner i John Ash, dla których jest ona formą migracji. W jej wyniku mieszkańcy bogatej, ale zanieczyszczonej Północy, poszukują dla siebie przestrzeni na biednym, lecz czystym i ciepłym Południu³³. W wyniku tego napływu ludzi nie-miejscowych, turyści przybywający w nowe strony doprowadzają do zmian w „kulturowym ekosystemie” odwiedzanych krajów/terenów, przy równoczesnym braku przełamania obcości turysty – przybysz nie nawiązuje relacji z

²⁹ Ibidem, s. 33-34.

³⁰ Ibidem, s. 35.

³¹ Ibidem, s. 37.

³² Ibidem, s. 37-38.

³³ Ibidem, s. 40.

miejscowymi, często obie „strony kontaktu” traktują się instrumentalnie i stereotypowo, nie dążąc do zniesienia bariery, która ich dzieli³⁴.

Odminną figurą, ale także niezwykle istotną dla postrzegania fenomenu podróżnika, jest pielgrzym. Gdy przyjmiemy taką perspektywę – sama podróż staje się rytuałem przejścia, ze wszystkimi charakterystycznymi dla niego cechami i fazami (czyli: fazą separacji, w której następuje odłączenie jednostki od jej dotychczasowej grupy czy stanu, następnie fazą liminalną, czyli zawieszeniem pomiędzy dwoma stanami, przy równoczesnym nienależeniu do żadnego z nich, a kończąc na fazie reinkorporacji, w której następuje włączenie jednostki do nowej grupy)³⁵. Pielgrzymka odpowiada fazie liminanej w rytuale przejścia.

Eric Cohen twierdzi, że podróżowanie na skalę masową związane jest ze zmianą stosunku człowieka Zachodu do reszty świata, polegającej na zainteresowaniu obcością i postrzeganiu jej w kategoriach wartości samej w sobie; ta zmiana wartościowania tego, co nieznane wpływa także znacząco na wzrost popularności turystyki³⁶. Socjolog wyróżnia też katalog ról społecznych, które przyjmuje turysta, porządkując je: od najbardziej zinstytucjonalizowanych, po całkowicie niezinstytucjonalizowane. Mamy zatem do czynienia z następującymi możliwościami: zorganizowany masowy turysta (postawa z charakterystyczną skłonnością do zamykania się w czasie podróży we własnej „bańce środowiskowej” i niechęcią do przeżywania przygód), indywidualny masowy turysta (dysponuje większą swobodą w wyborze trasy oraz planu wyjazdu i próbuje w niewielkim stopniu doświadczyć kolorytu lokalnego odwiedzanych miejsc), odkrywca (schodzi z ubitej ścieżki, jest gotów porzucić część wygód ze swojej codzienności, jednakże nie wszystkie – zazwyczaj granicą pozostaje dla niego wygodny nocleg i pewny środek transportu; najbliższy mu do dawnego podróżnika). Wreszcie – „typ dryfujący” (to człowiek, który podejmuje próbę całkowitego „zatopienia się” w środowisku przyjmujących), prototyp hippisa³⁷.

Z umasowieniem turystyki wiążą się również liczne zmiany, zachodzące w miejscach, będących destynacjami podróżniczymi. Wśród tych szczególnie istotnych można wymienić zjawisko transformacji, czyli proces uatrakcyjniania miejsc zainteresowania turysty (nawet naturalne atrakcje turystyczne zostają dodatkowo wzbogacone o elementy, mające zwiększyć ich wartość w oczach przybyszów)³⁸. Natomiast za oczekiwaniami turysty zinstytucjonalizowanego podąża ujednolicenie usług turystycznych (czego przykładem może

³⁴ Ibidem, s. 43.

³⁵ Ibidem, s. 44-45.

³⁶ Ibidem, s. 46.

³⁷ Ibidem, s. 47-48.

³⁸ Ibidem, s. 49.

być wprowadzenie ustandaryzowanego ubioru dla pracowników hoteli), co z kolei powoduje uniformizację doświadczeń podróżniczych. Tę ostatnią wspiera także coraz wyraźniejsza izolacja środowisk wyodrębnionych wyłącznie dla turystów (np. poprzez tworzenie dzielnic hotelowych). Ograniczanie punktów styku między turystą, a gospodarzem miejsca, w którym on się znajduje wzmagają także: „luka komunikacyjna” oraz „inscenizacja komunikacyjna”. Oba zjawiska związane są z rynkiem bedekerów-przewodników i literaturą podróżniczą. Pierwsze z nich wynika z faktu, że tego typu publikacje coraz częściej mają na celu nakłonienie turysty do zakupu produktu turystycznego, a nie umożliwiają mu poznania miejsca eksploracji. Drugie natomiast wiąże się z pomijaniem w tych pozycjach bieżących problemów tubylców, przy równoczesnym wyolbrzymianiu niezmienności tradycji i życia miejscowych. Oba zjawiska wpływają na spłylenie relacji między turystą (szczególnie w dwóch typach masowych), a odwiedzanym miejscem. Relację tę próbuje kształtować odmiennie odkrywca – najbliżej mu do dawnego „podróżnika” – jednakże paradoks sytuacji, w której się znajduje polega na tym, że odkrywając miejsca nieturystyczne przyczynia się do ich późniejszej komercjalizacji, uniformizacji i poddania procesom uatrakcyjniania³⁹.

Obok katalogu ról społecznych, jakie może pełnić turysta, Eric Cohen wyodrębnia i poddaje klasyfikacji także formy doświadczenia turystycznego. W pierwszej kolejności wyróżnia on dwa typy, którym nie przeszkadza brak autentyzmu. Są to: typ rekreacyjny (podróż, jest tu rozumiana, jako forma rozrywki), oraz typ podróży, odbywanej przez turystę szukającego odmiany (wyjazd ma być ucieczką od nudy i rutyny dnia codziennego). Następnie można wyróżnić jeszcze trzy inne typy, dla których problem autentyczności doświadczenia jest już dość istotny: poszukiwacz doświadczeń (tę formę aktywności wybiera człowiek wyalienowany we własnym społeczeństwie, który wyrusza w drogę, ponieważ poszukuje „w niej” sensów), turysta eksperymentujący (podróż jest dla niego jedną z możliwości poszukiwania nowych doświadczeń, w których próbuje się zanurzyć) i wreszcie typ ostatni – „turysta egzystencjalny” (czyli taki, który odrzucił swoje naturalne centrum i wybrał inne, gdzie się odnalazł; często żyje w dwóch światach równocześnie – starym i nowym)⁴⁰.

Niezwykle ciekawie jawią się także tezy kreślone przez Judith Adler, która postrzega podróż, jako sztukę, w związku z czym, jak twierdzi, uprawomocnionym byłoby badanie jej za pomocą kategorii stylu⁴¹. Jak dowodzi: „historia podróży i turystyki po 1500 roku to

³⁹ Ibidem, s. 50-51.

⁴⁰ Ibidem, s. 52-54.

⁴¹ Ibidem, s. 67.

historia świadomej samej siebie świeckiej sztuki, której socjologiczna analiza może czerpać pożytek z pojęciowych narzędzi i teoretycznych koncepcji rozwijanych w interpretacji innych sztuk”⁴². Dodatkowo, badaczka część swoich rozważań poświęca także literaturze podróżniczej oraz przemianom, jakie następowały w postrzeganiu wojaży na przestrzeni dziejów. Zauważa, że w krajach europejskich podróżopisarstwo weszło do dyskursu publicznego między XV, a XVIII wiekiem. To właśnie wtedy literatura apodemiczna miała objawić pełen wachlarz swoich funkcji – począwszy od „narzędzi przygotowujących” do podróży, przez pomoc w trakcie jej odbywania, czy sposób sporządzania dokumentacji z drogi, aż po formę zastępczego uczestnictwa w wyprawie⁴³. Autorka zwraca również uwagę, że w przeszłości dużo większą wagę niż obecnie przywiązywano do przygotowania się do podróży, a podstawową motywację do podjęcia wyjazdu stanowiło częstokroć poszukiwanie wiedzy. Przed wyprawą prowadzono zatem badania dostępnych tekstów, uczono się języka, studiowano zagadnienia, które planowano poruszyć w czasie spotkań z miejscowymi autorytetami (niejednokrotnie to właśnie tego rodzaju spotkanie było podstawowym celem podróży). Mniejsze znaczenie natomiast nadawano zwiedzaniu miejsc i obserwacjom czynionym w trakcie pobytu w nowych lokacjach. Przed XVIII wiekiem, nie przywiązywano również szczególnego znaczenia do eksploracji „pól” szeroko rozumianej „estetyki” – uwzględniając na podróżniczym szlaku, co najwyżej architekturę, natomiast lekceważono znaczenie innych sztuk wizualnych, takich jak malarstwo czy rzeźba⁴⁴.

Jak już wspomniałam, konsekwencją postrzegania podróży jako sztuki pozostaje możliwość wyodrębniania (wskazania) w niej różnych stylów. Podobnie jak w innych dziedzinach sztuki, owe style nie pojawiają się niespodzianie, są raczej zakorzenionym w czasie procesem; podlegają przemianom, czasowo zanikają. Adler stwierdza, że sami autorzy-podróźnicy niejednokrotnie próbują określać swoje wyprawy różnymi przymiotnikami, mając przy tym nadzieję, że zabieg ten pozwoli dookreślić charakter poszczególnych przedsięwzięć. Autorka przywołuje zatem – jako możliwe – podróże: „sentymentalne”, „romantyczne”, „filozoficzne”, „malownicze” czy te odbywane „z ciekawości”⁴⁵.

Wspomniałam już o uniwersalizacji doświadczeń podróżniczych poprzez ujednolicenie usług turystycznych i wynikające z tego spłylenie relacji między

⁴² J. Adler, *Travel as Performed Art*, „American Journal of Sociology” 1989, nr 6. Cyt. za: K. Podemski, *Socjologia podróży...*, s. 65.

⁴³ K. Podemski, *Socjologia podróży...*, s. 66.

⁴⁴ Ibidem, s. 69.

⁴⁵ Ibidem, s. 67.

odwiedzającym, a odwiedzanym. Na podobne zjawisko zwraca uwagę również Tim Edensor, pisząc o przestrzeni enklawowej. Można o niej mówić w sytuacji, w której wszystko zostaje spreparowane „pod oczekiwania” turystów – miejsce ma równocześnie sprawiać wrażenie obcości (ale przy zachowaniu bezpiecznych ram), jak i spełniać „zachodnie standardy”. Dla turystów jest to przestrzeń zaprojektowana w pierwszej kolejności „do patrzenia”, natomiast dla miejscowych stanowi ona przede wszystkim obszar wykonywanej pracy, a co za tym idzie – stanowi enklawę umożliwiającą pozyskiwanie zarobku⁴⁶.

Odmiernym typem przestrzeni pozostaje „przestrzeń heterogeniczna”. Możemy o niej mówić w momencie przemieszania infrastruktury, tworzonej na potrzeby życia codziennego i przeznaczonej dla mieszkańców (np. sklepy, restauracje, firmy) z elementami typowo turystycznymi. Taka przestrzeń charakteryzuje się większym chaosem, za to niewątpliwie jest bardziej autentyczna⁴⁷. W jej obrębie „obcość” traci swoje bezpieczne ramy, a podróżnik może zostać zmuszony do wyjścia poza swoją pozycję obserwatora.

Koncepcję turysty-obserwatora rozwija John Urry, który przywołuje Benjaminowską postać *flâneura*, jako prototyp współczesnego turysty, który niczego nie szuka, a jedynie obserwuje, przechadza się; jest patrzącym i widzianym, fotografującym i fotografowanym⁴⁸. Dodatkowo, jak dowodzi badacz, współczesna turystyka charakteryzuje się wielością spojrzeń (w przeciwieństwie do wcześniejszych podróży, w ramach których raczej należało mówić o wielości dyskursów). Spojrzenia te mogą być dwojakiego typu: romantyczne, albo kolektywne. Pierwsze z nich pojawia się w sytuacji, w której turysta dąży do kontemplowania piękna miejsca w samotności. Paradoks związany z tym typem uczestnictwa polega jednak na tym, że właśnie to spojrzenie wykreowało mit wsi i natury, co następnie doprowadziło do rozpowszechnienia się turystyki w skali globalnej, do popularyzacji owych miejsc „dziewiczych” i „ustronnych”, a tym samym do ich zniszczenia. Drugi typ spojrzenia turystycznego – kolektywny – charakteryzuje sytuację odwrotną: kiedy turysta pragnie przebywać (i obserwować, podziwiać) wraz z innymi, być w tłumie⁴⁹. John Urry dowodzi również, że niebawem czeka nas nieuchronny koniec „ery turystycznej”, przynajmniej w dotychczasowym jej rozumieniu, bowiem coraz mocniej zaciera się granica między spojrzeniem turystycznym, a nie-turystycznym⁵⁰. Równocześnie, co również nie bez znaczenia, dla tego procesu, turystyka praktycznie w pełni już należy do sfery konsumpcji,

⁴⁶ Ibidem, s. 70-71.

⁴⁷ Ibidem, s. 72.

⁴⁸ Ibidem, s. 74, 80.

⁴⁹ Ibidem, s. 82-84.

⁵⁰ Ibidem, s. 85.

czego jaskrawym przykładem może być lokalizacja produktów czy usług (tutaj warto wymienić chociażby produkty enogastronomiczne, związane z konkretnymi regionami, czy twórców działających w konkretnych miastach, a nawet dzielnicach) ⁵¹.

Z komercjalizacją i kreowaniem atrakcji turystycznych – choć bardzo specyficznego typu – wiąże się także koncepcja *czarnych miejsc*, autorstwa Chrisa Rojka. Badacz zwraca uwagę na popularność miejsc związanych ze śmiercią, kataklizmami czy zagładą; podkreśla również, że w dużej mierze miejsca te wykreowane są przez kulturę masową (niejednokrotnie status atrakcji turystycznej zyskuje miejsce zabójstwa lub samobójstwa jakiegoś znanego polityka, czy artysty, ale także ślad katastrof naturalnych czy nieszczęśliwych wypadków)⁵². Anthony V. Seaton nazywa taki rodzaj turystyki thanatoturystyką⁵³, a Jarosław Mikołajewski po prostu „turystyką nieszczęścia” ⁵⁴. Marcin Popiel zwraca natomiast uwagę, że w ofertach biur podróży pojawia się coraz więcej tego rodzaju „atrakcji”⁵⁵.

Kolejnym uczonym, proponującym własną klasyfikację podróżników, a także samych podróży, jest Philip L. Pearce. Na podstawie wybranych przez siebie dwudziestu zachowań związanych z podróżowaniem wyodrębnia on aż piętnaście ról, które przyjmują osoby, przemieszczające się w przestrzeni. Następnie role te grupuje w określone „typy podróży” aktywności.

Pierwszą grupę „osobniczą” stanowią: misjonarz, pielgrzym i hippie, którzy charakteryzują się takimi zachowaniami w podróży jak: niekupowanie pamiątek, unikanie życia w luksusie, odrzucenie wyzysku miejscowych, ale także uniemożliwienie zarobku dla lokalnej gospodarki. Te role wypełniają wzorzec typologiczny, określony jako „podróż duchowa”.

Na kolejny wyszczególniony rodzaj-styl podróży, nazwany środowiskową, składają się następujące typy zachowań i „ról”: antropolodzy, ekolodzy i badacze lub odkrywcy. Role te wiążą się z zainteresowaniem i intensywną obserwacją środowiska oraz lokalnej społeczności, z podróżowaniem na własną rękę, zazwyczaj także z robieniem zdjęć i ograniczeniem w kupowaniu pamiątek.

Kolejny typ wyznaczają między innymi takie zachowania jak: zwiedzanie słynnych miejsc, podróżowanie na własną rękę, podejmowanie ryzyka, eksperymentowanie z lokalną

⁵¹ Ibidem, s. 78.

⁵² Ibidem, s. 91.

⁵³ Ibidem, s. 91.

⁵⁴ J. Mikołajewski, *Terremoto*, Warszawa 2017, s. 24.

⁵⁵ M. Popiel, *Dark tourism jako element innowacyjności biur podróży*, „Przedsiębiorczość – Edukacja” 2012, nr 8, s. 386.

kuchnią. Są one charakterystyczne dla roli „zaciekawionego podróżnika”, a także „zagranicznego studenta” i „zagranicznego dziennikarza”, które razem składają się na aktywność, umożliwiającą podróż definiowaną, jako „ekspedycję” intensywnego kontaktu.

Na przedostatnią z wyszczególnionych typów podróży – nazwaną przez badacza: wojażem „dla przyjemności” – składają się aktywności turysty i wczasowicza. Wypełniający te role ludzie – chętnie robią zdjęcia, odwiedzają słynne miejsca i kompulsywnie kupują pamiątki. Częściowo także dają zarobić lokalnej gospodarce.

Ostatnią grupę tworzą przedsiębiorcy, którzy odbywają „podróże eksploatacyjne”, polegające przede wszystkim na utrzymywaniu kontaktu z podobnymi sobie, zorientowaniu na status społeczny miejscowych, przywiązaniu do życia w luksusie.

Poza wymienionymi typami podróży – pozostaje kilka „ról swobodnych”. Należą do nich m.in.: ludzie latający odrzutowcami (badacz sytuuje ich pomiędzy dwoma ostatnimi typami), migranci i zawodowi sportowcy⁵⁶.

Zbliżając się ku końcowi tego dość pobieżnego przeglądu koncepcji socjologicznych, krążących wokół „idei podróżowania” – należy także wspomnieć o „makdisneizacji” oraz „makdonaldyzacji” turystyki. W przeciwieństwie do diagnoz Johna Urryego, George Ritzer uważa, że turystyka przetrwa, ale będzie postępowała homogenizacja miejsc turystycznych i pogłębi się proces, który nazywa „makdisneizacją” (chodzi o coraz silniejszą uniformizację i przewidywalność form spędzania wolnego czasu). Wedle badacza – będzie stale wzrastać popularność parków tematycznych, rejsów, kasyn, zorganizowanych wycieczek. W opinii Ritzera bowiem człowiek współczesny oczekuje, żeby wakacje były jak najmniej odmienne od jego codzienności; wymaga zatem dokładnego planu wycieczki, precyzyjnie wyliczonych kosztów, zinstytucjonalizowanej obsługi oraz maksymalizacji efektywności spędzania wolnych chwil (jak najwięcej atrakcji, w jak najmniejszej porcji czasu)⁵⁷.

Ostatnią koncepcją wartą przywołania jest myśl, zgodnie z którą turysta staje się metaforą współczesności (Dean MacCannell) lub ponowoczesności (Zygmunt Bauman), zastępując tym samym Weberowskiego pielgrzyma, uosabiającego człowieka epoki nowoczesnej. Pielgrzym, podążając do wyznaczonego celu potrzebował przewidywalnej przyszłości. W ponowoczesności natomiast zabrakło ciągłości i przewidywalności, co spowodowało, że „figura pielgrzyma” się zdezaktualizowała, przestała pasować do otaczającej człowieka rzeczywistości. W jego miejsce Bauman „wstawia” konglomerat figur, swoistą interferencję możliwości: spacerowicza, turystę, włóczęgę i gracza. Choć samo to

⁵⁶ K. Podemski, *Socjologia podróży...*, s. 92-93.

⁵⁷ Ibidem, s. 94-95.

repertorium nie jest nowe. Zmianą, którą wprowadza filozof jest fakt, że obecnie figury te występują – jeśli tak można powiedzieć – „równolegle”: każda z osobna posiada właściwości wszystkich typów pozostałych⁵⁸.

Podróż włoska

Jedną z podróżniczych destynacji *par excellence* jest niewątpliwie Italia. Przez stulecia przyciągała ona podróżników i pielgrzymów, artystów, uczonych i awanturników⁵⁹. Podróż włoska, będąc „ulubionym celem lub przynajmniej najważniejszym etapem *Grand Tour*”⁶⁰, stała się również płodnym motywem literackim. A olbrzymia liczba współczesnych dzieł „z Italią w tle” dobitnie świadczy, że pozostaje nim do dziś. Historia europejskiego *Grand Touru*, jego założenia i późniejsze liczne realizacje doczekały się wielu omówień. Warto zatem w tym miejscu odesłać do kilku szczególnie istotnych pozycji. O istocie zjawiska, określanego terminem *Grand Tour* i jego roli w kulturze szczególnie ciekawie pisze Olga Płaszczewska⁶¹. Historię podróży i kontaktów włosko-polskich szeroko omawiali także w swoich pracach Henryk Barycz⁶² oraz Mieczysław Brahmer⁶³, a o relacjach Polaków podróżujących do Italii zajmująco pisała Małgorzata Wrześniak⁶⁴. Natomiast znaczenie podróży włoskiej we współczesnej literaturze polskiej wyczerpująco omawiają takie badaczki jak Aleksandra Achtelik⁶⁵ i Diana Kozińska-Donderi⁶⁶. Spośród autorów włoskojęzycznych należy wskazać przede wszystkim na Attilio Brilliego i jego liczne prace poświęcone podróży do Włoch, w których to włoski badacz dokładnie omawia historię *Grand Touru* wraz z przemianami zjawiska na przestrzeni wieków⁶⁷, przebiegiem podróżniczych tras⁶⁸, wpływem

⁵⁸ Ibidem, s. 94-95.

⁵⁹ O. Płaszczewska, *Wizja Włoch w polskiej i francuskiej...*, s. 45-46.

⁶⁰ Ibidem, s. 40.

⁶¹ Por. O. Płaszczewska, *Wizja Włoch w polskiej i francuskiej literaturze okresu romantyzmu (1800-1850)*, Kraków 2003.

⁶² H. Barycz, *Spojrzenia w przeszłość polsko-włoską*, Wrocław 1965; H. Barycz, *Nieznany dziennik podróży po Włoszech z końca wieku XVI*, „Pamiętniki Biblioteki Kórnickiej” 1955, nr 5 i inne.

⁶³ M. Brahmer, *Powinowactwa polsko-włoskie. Z dziejów wzajemnych stosunków kulturalnych*, Warszawa 1980.

⁶⁴ M. Wrześniak, *Włochy w relacjach polskich podróżników z XVI i XVII wieku*, „Seculum Christianum” 2005, nr 1 (12), ss. 147-173.

⁶⁵ A. Achtelik, *Sprawcza moc przechadzki, czyli Polski literat we włoskim mieście*, Katowice 2015.

⁶⁶ D. Kozińska-Donderi, *Obraz Włoch i motywy włoskie w prozie polskiej 1918-1956*, Wrocław 2003.

⁶⁷ A. Brilli, *Quando viaggiare era un'arte*, Bologna 1995; A. Brilli, *Il viaggio in Italia. Storia di una grande tradizione culturale*, Bologna 2006.

⁶⁸ A. Brilli, *Il «Petit Tour». Itinerari minori del viaggio in Italia*, Milano 1988; A. Brilli, *Il grande racconto del viaggio in Italia. Itinerari di ieri per viaggiatori*, Bologna 2014.

podróży na literaturę, czy wreszcie rolą postaci kobiet-podróżniczek⁶⁹. Innym badaczem wartym odnotowania jest także Cesare De Seta⁷⁰.

Prezentowana praca nie jest poświęcona idei podróży, jako takiej, ani nawet przemianom w obrębie podróżopisarstwa, a raczej wybranym współczesnym manifestacjom bardzo specyficznego typu wojażu, jakim jest *podróż włoska*. Niezliczona ilość dzieł poświęconych Italii powoduje, że współczesna podróż włoska nie tylko jest zawsze podróżą „po śladach”, wyprawą podążającą tropami wcześniejszych podróżników, ale „obejmuje także konfrontacje z zapośredniczonym obrazem poznawanego świata, którego źródłem są inne relacje i opisy”⁷¹ oraz zajęciem stanowiska wobec utrwalonych włoskich stereotypów i klisz – ich potwierdzeniem lub zaprzeczeniem. Sam Półwysep Apeniński natomiast staje się w ten sposób „nie tylko terytorium geograficznym, w szczególny sposób wyposażonym w zabytki sztuki i kultury, a ponadto posiadającym walory klimatyczne i krajobrazowe, ale również staje się samodzielnym i w znacznym stopniu zmityzowanym bytem literackim”⁷². Z tego powodu uważam za istotne poświęcenie części niniejszej introdukcji refleksji nad wybranymi „mitami Italii”, jakie można spotkać w tych tekstach.

Mity Italii

Aleksandra Achtelek, rozpoczynając swój namysł nad literackimi obrazami włoskich miast, zadaje niezwykle ciekawe pytanie: „przestrzenie penetrowane dotąd przez podróżników nie zaciekawiają, wypadają poza obszar zainteresowania. Skąd zatem ciągle powracające w literaturze podróżniczej narracje narosłe wokół przestrzeni Italii, skąd to permanentne marzenie każdego humanisty, by nie tylko odwiedzić ojczyznę Dantego, ale także ją opisać?”⁷³. Myślę, że jednej z możliwych odpowiedzi należy doszukiwać się właśnie w sile (i niebywalej żywotności!) istniejących mitów Italii. Włochy utrwalane w licznych relacjach podróżnych, eseistyce, beletrystyce, poezji – dawno zatraciły już swoją dziewiczość, świeżość. Pozostają wciąż jeszcze atrakcyjnym, często eksploatowanym „motywem literackim” (liczba dzieł nieustannie powstających i poświęconych Półwypowi Apenińskiemu jest imponująca) – dominuje w nich jednak narracja palimpsestowa i silna

⁶⁹ A. Brilli, *Le viaggiatrici del Grand Tour. Storie, amori, avventure*, Bologna 2022.

⁷⁰ C. De Seta, *L'Italia del Grand Tour. Da Montaigne a Goethe*, Napoli 1996.

⁷¹ O. Płaszczewska, *Przestrzenie komparatystyki – italianizm*, Kraków 2010, s. 484.

⁷² Ibidem, s. 528.

⁷³ A. Achtelek, *Sprawcza moc przechadzki...*, s. 10.

intertekstualna tendencja do profilowania. Równocześnie przykuwa uwagę fakt, że olbrzymia część italo-pisarstwa wydaje się schematyczna, posługuje się utrwalonymi literacko modułami i zużytymi kliszami.

Do mitów tych należy zapewne: sielskość krajobrazu, artystyczne inspiracje, przekonanie o idealnej harmonii między sztuką, a pejzażem, odczuwany brak zmartwień, obcowanie ze sztuką i historią, i jej realne oddziaływanie na życie człowieka współczesnego, pozahistoryczna szczęśliwość. A w tekstach popularnych zwraca się uwagę także na: wspaniałą kulturę kulinarną i enologiczną, czy wiecznie słoneczną pogodę. Stereotypy te, choć wywodzą się głównie z podróžopisarstwa dziewiętnastowiecznego, to w wieku dwudziestym i dwudziestym pierwszym są równie żywe⁷⁴.

Nie bez znaczenie pozostaje także przypisywanie realnie istniejącym włoskim miastom konkretnych wrażeń i funkcji, „sądów i mniemań”. Nie są to li tylko uniwersalne mikrokosmosy, stanowiące przestrzeń życiową dla swoich mieszkańców, ale miasta-symbol, zawierające w sobie ograniczone ilości znaczeń, mających wywoływać w odbiorcy określone wrażenia. Tę ściśle „reglamentowaną dywersyfikację” funkcji poszczególnych miast uchwycił Wojciech Karpiński, notując w *Pamięci Włoch*:

włoskie miasta pozostawiają często w pamięci taki właśnie symbol-emblemat, skrót wrażeń. Florencja to dla mnie problem złączenia tego, co polityczne, i tego, co duchowe. Wenecja wyprowadza poza czas, w bajeczne trwanie; Rzym w swych rozlicznych wcieleniach przenosi nas w kolejne epoki, a stamtąd ku nas samym⁷⁵.

Oczywiście takie przypisywanie miastom ściśle określonych znaczeń (swoista: semantyczna przemoc) dominuje w podróžopisarstwie niewłoskojęzycznym. Refleksji nad tym, w jaki sposób włoscy autorzy mierzą się z mitologizowaniem ich miast i zamienianiem ich „żywej tkanki” w symbol, na przykładzie Florencji, poświęciłam ostatni rozdział dysertacji: *Kwitnąca czy przekwitła? Portret tokańskiego miasta w „Mojej Florencji” Roberta Salvadoriego*.

Jednym z najistotniejszych dla mnie zagadnień, związanych z wyobrażeniami narosłymi wokół Półwyspu Apenińskiego jest jednak dostrzegalna w licznych tekstach koncepcja Włoch, jako pustej sceny, czyli krainy tyleż idyllicznej, co niezamieszkałej⁷⁶. Przyjmuję to określenie za Joanną Ugniewską i właśnie do szkicu tej badaczki, *Włochy jako kraj wrażeń*, warto sięgnąć w rozmyślaniach snutych wokół mitów i wyobrażeń,

⁷⁴ J. Ugniewska, *Podróżować, pisać*, Warszawa 2011, s. 11-21.

⁷⁵ W. Karpiński, *Pamięć Włoch*, Warszawa 2008, s. 54.

⁷⁶ J. Ugniewska, *Viaggiatori polacchi in italia oggi: tra pellegrinaggio e decostruzione del mito*, „Italia Wratislaviensia” 2014, nr 5, s. 340.

wypełniających relacje z włoskich podróży. W tym niedługim tekście wybitna polska italianistka zwraca bowiem uwagę jeszcze na kilka istotnych zagadnień.

Pierwszą interesującą obserwacją, którą warto tutaj przytoczyć pozostaje kłopot ze statusem „autentyczności i oryginalności” w tekstach opisujących Włochy. Rozwój turystyki i wzrost dostępności wyjazdów do Italii spowodował, że dużo łatwiej samodzielnie zobaczyć tę krainę. Równocześnie wzrosła także bardzo liczba tekstów literackich jej poświęconych. Ze wzrostem tym wiąże się – co oczywiste – ryzyko powielania klisz i mnożenia utartych schematów:

wyprawa do Włoch przestała już być czymś rzadkim i wyjątkowym, dla dzisiejszego czytelnika zaś zbanalizowała się do ostateczności, również z powodu niezliczonych książek opiewających uroki tokańskich miasteczek i włoskie potrawy oraz wina. Nie przeszkadza to kolejnym autorom opisywać kościołów i fresków, muzeów i architektury w jakimś rozpaczliwym wysiłku uchwycenia szczególności – istoty, tajemnicy, *genius loci*? – doświadczenia, które wprowadzie się powtarza, lecz dla każdego pozostaje inne⁷⁷.

Ugniewska zwraca tu uwagę na rolę podróżniczego doświadczenia (temat szczególnie ważny dla Dariusza Czai – w rozdziale poświęconym jego eseistyce rozwinę go bardziej), a także na powtarzalność włoskich tematów: por. uroki niewielkich miasteczek, malarstwo, architektura, kulinaria, poszukiwanie „istoty” włoskości. Od tego powtarzania głosów cudzych zdarzają się jednak wyjątki:

Są oczywiście książki, absolutnie oryginalne, w których głos autora nie naśladuje nikogo i stwarza złudzenie, że dzięki niemu oglądamy dane miejsce po raz pierwszy, bez filtrów i komentarzy, niestety, autorzy tacy jak Metvejević i Brodski nie rodzą się zbyt często⁷⁸.

Trudno zapewne dopisać nowy, oryginalny, rozdział do zakorzenionej w wielowiekowej już tradycji, *podróży włoskiej*. Wielu twórców wpada w pułapkę powielania wcześniejszych narracji; nie ma tu zapewne większego znaczenia, czy jest to inspiracja świadoma, czy nie. Rozdział otwierający niniejszą pracę został poświęcony właśnie jednemu z takich pisarzy. Marek Zagańczyk jest niewątpliwie erudyta posiadającym szerokie horyzonty, artystą dobrze zaznajomionym z literacką tradycją oraz niuansami historii sztuki. W jego tekstach gubi się jednak ów głos własny, autorski, o którym wspomina badaczka.

Kolejnym ważnym zagadnieniem pozostaje wspomniana już kwestia mieszkańców Półwyspu. Jak zauważa badaczka:

To właśnie sami Włosi stali się wzorem takiej swoistej nonszalancji, będąc zarazem obiektem najtrwalszej stereotypizacji, która trwa od *Podróży włoskiej* Goethego do dzisiejszych

⁷⁷ J. Ugniewska, *Zamieszkiwanie pamięci*, Sejny 2022, s. 97.

⁷⁸ Ibidem, s. 97-98.

zachwyty na tym, jak potrafią się oni cieszyć życiem, jak dobrze jedzą i jak kochają piłkę nożną⁷⁹.

Włosi, wylaniający się z relacji podróżnych, stają się zatem jednorodną grupą, której przypisany zostaje trwały zestaw cech, takich jak: „wyluzowanie”, nonszalancja, bezproblemowość, umiejętność cieszenia się życiem, miłość do kuchni i rozgrywek piłkarskich. Już pobieżne przejrzanie tego katalogu pozwala dostrzec, że nie jest to realna charakterystyka tak rozległej i zróżnicowanej grupy, jaką jest naród. Joanna Ugniewska wysuwa interesującą hipotezę, że cechy te są przede wszystkim odbiciem pragnień samych podróżników:

Włosi wymyśleni, kulturowy konstrukt, odzwierciedlają to, czego cudzoziemcy poszukiwali w Italii, a mianowicie malowniczość, wizję wyłącznie estetyczną, krainę poza czasem. W tej Arkadii, muzeum etnograficznym, poruszają się przebrani w historyczne kostiumy statysci, a ich najdoskonalszym uosobieniem jest neapolitański *lazzarone*, rodzaj dobrego dzikusa, który żyje wolny i szczęśliwy. Takie Włochy to również projekcja pragnień: przybysze z północnej Europy, bogatej i o surowej moralności, widzą w nich wzorzec egzystencji bardziej swobodnej, zakorzenionej w doświadczeniu zmysłów⁸⁰.

„Włosi wymyśleni”, w sposób oczywisty wydają się być figurą opozycyjną wobec „Włochów prawdziwych”. Utkani są z obiegowych opinii, wyobrażeń i pragnień, a ożywiani literaturą (tak minionych wieków, jak i współczesną) oraz innymi tekstami kultury (zwłaszcza tej „popularnej”). Włosi prawdziwi natomiast pozostają nieobecni. Oddajmy po raz kolejny głos badaczce:

Zastanawia brak kontaktu z Włochami (...), znakomita większość podróżnych porusza się wśród pustych dekoracji, na tle przepięknych teatralnych kulis i zawiera znajomości jedynie z cudzoziemcami. I tak jest do dziś; wyrafinowane relacje z podróży pełne są cieni wielkich zmarłych, od Goethego do Brodskiego, a jeśli książki w rodzaju *Pod słońcem Toskanii* wspominają o Włochach, to są nimi robotnicy budowlani, właściciele barów, straganów na targu⁸¹.

Wypada zgodzić się z autorką tych słów. W klasycznych relacjach z włoskiej wędrówki mieszkańcy wydają się być najbardziej przemilczanym elementem; pozostają swoistym sztafażem, nieistniejącym „dodatkiem” do włoskiego pejzażu. Często znikają prawie całkowicie z literackich relacji⁸². Pośród polskich tekstów, które zostały poddane analizie

⁷⁹ Ibidem, s. 99.

⁸⁰ Ibidem, s. 100.

⁸¹ Ibidem, s. 100-101.

⁸² Dotyczy to zresztą nie tylko podróżopisarstwa, Olga Płaszczewska zwraca uwagę na podobne zjawisko w kontekście poezji Jarosława Iwaszkiewicza: „liryczne Włochy Iwaszkiewicza to dosyć niezwykła, bo niemal wyludniona kraina. Zamieszkują ją albo zmarli, którzy jednak należą do niewłoskiej przeszłości i teraźniejszości

w niniejszej rozprawie, wzmianek o lokalnych mieszkańcach prawie nie znajdziemy u wspomnianego wyżej Marka Zagańczyka; niewiele lepiej, pod tym względem, przedstawiają się także eseje Dariusza Czai. Dopiero ostatni tekst pierwszej części – reportersko-literackie *Terremoto* Jarosława Mikołajewskiego przynosi zwrot ku mieszkańcom odwiedzanych terenów:

Mikołajewski unika schematu, zgodnie z którym opowieść o Włoszech powinna eksponować dominujące motywy, jak jedzenie, ubiór, piękno krajobrazu, ekspresyjne zachowania w przestrzeni publicznej itp. Odrzucając zakorzenione w naszej kulturze stereotypy dotyczące Włochów, autor rezygnuje także z wykorzystywania komizmu do opisu postaci czy zwyczajów. Zamiast tego proponuje perspektywę pisarza-narratora, który Włochów obserwuje jako podobnych sobie ludzi, z szacunkiem, uważnością, nawet z czułością. Mikołajewski skupia się na kwestiach istotnych dla samych bohaterów, nie na tych, którym największą uwagę poświęcają media spoza Włoch⁸³.

W pełni jednak ludzie, nie jako kulturowy konstrukt, ale jako postaci realne, wyraziste, pojawiają się dopiero w drugiej części pracy. Zatrzymuję się tam bowiem nad Italią widzianą „od środka”, z perspektywy twórców włoskojęzycznych, wychowanych w kulturze rodzimej. Dopiero tam opisywana przestrzeń wypełnia się mieszkańcami. Gubi się stereotyp. Włoch przestaje być jedynie „figurą”, wyrażającą pragnienia podróżnika, a staje się „postacią”: wieloaspektową, skomplikowaną i niejednoznaczną – jest to zauważalne prawie we wszystkich tekstach drugiej części pracy, choć niewątpliwie akcenty rozkładają się różnorako. We wstępie do rozdziału otwierającego tę część staram się dokonać krótkiego przeglądu najważniejszych twórców, opisujących włoski *home tour*, a w dalszej części skupiam się na jednym z najwybitniejszych intelektualistów powojennej Italii, który również podjął próbę takiej „wyprawy totalnej” – Pier Paolo Pasolinim. W jego reportażu spotkania w czasie podróży konkretni ludzie stanowią częstokroć oś całej narracji autora. W dwóch kolejnych rozdziałach rozprawy (*Być inną, być sobą* oraz *Między Południem, a Północą*) dominuje natomiast perspektywa kobieca – oparta na tekstach beletrystycznych, co, jak dowodziłam już wcześniej, nie podważa jednak zasadności ich wykorzystania. W sposób interesujący analizowane teksty łączą wątki feministyczne z regionalnymi, a także wprowadzają elementy związane z poszukiwaniem własnej tożsamości. Natomiast w przedostatnim z rozdziałów, *Mapa i mafia*, skupiam się na rekonstrukcji obrazu Kalabrii,

poety, albo dziwacy, jak rzymska właścicielka trzydziestu sześciu kapeluszy, a przede wszystkim psy, traktowane z niezwykłą atencją” (O. Płaszczewska, *Przestrzenie komparatystyki...*, s. 533).

⁸³ E. Pytel, *Wśród gruzów*, „Annales Universitatis Pedagogicae Cracoviensis. Studia Historicolitteraria” 2017, t. 17, s. 258.

regionu – owszem – doświadczonego mafijną obecnością, ale również zamieszkałego przez intrygujących mieszkańców, zmagających się ze swoją trudną codziennością.

Przywołując po raz ostatni szkic Joanny Ugniewskiej, wypada mi powtórzyć z całą mocą za autorką:

wiem jednak, że Włochy to również kraj wielkich batalii obywatelskich o rozwody i legalną aborcję w latach siedemdziesiątych, ponurych ołowianych lat (*anni di piombo*) terroryzmu, nadzwyczajnej ofiary złożonej przez sędziów w walce z mafią, wulgarności ery Berlusconi, wielkoduszności Sycylii w przyjmowaniu uchodźców, endemicznej niestabilności politycznej i tylu jeszcze innych zjawisk, problemów, które czynią z nich żywy kraj, nie zaś muzeum archeologiczne czy park tematyczny dla cudzoziemców⁸⁴.

Właśnie z powodu tej świadomości, którą oceniam jako dużo istotniejszy przejaw szacunku wobec mieszkańców Półwyspu Apenińskiego niż wyidealizowane wizje „śródziemnomorskiej Arkadii”, druga część pracy poświęcona została narracjom włoskim o podróży przez własny kraj – żeby oddać głos także tym, którzy zazwyczaj zastają w pracach poświęconych *włoskiej podróży* niezauważani. Intrygującym pytaniem, które należałoby w tym miejscu zadać, byłaby zatem interrogacja: czy Włosi opisują swój kraj inaczej od obcokrajowców? Czy nie mogąc odbyć włoskiej podróży, ze względu na „bycie już u celu”, postrzegają swoją ziemię w sposób odmienny? Czy mieszkając w owych miejskich „symbolach-emblematach”, o których wspominał Karpiński, są mniej skorzy do zamykania swoich miast jedynie w kilku zdawkowych słowach, obrazach i wrażeniach?

Mapa

Obok wspomnianych już praktyk, terminów i motywów, w tytule niniejszej pracy pojawia się także słowo „mapa”. Jak dowodzi Elżbieta Konończuk, mapa, podobnie jak utwór literacki, jest sposobem utekstowania przestrzeni i tworzenia jej reprezentacji⁸⁵. Co więcej, badaczka przywołuje ustalenia geografii humanistycznej, która proponuje rozumienie mapy, jako „tekstu czytanego z perspektywy doświadczenia historycznego, egzystencjalnego czy estetycznego”⁸⁶. Może być zatem mapa swoistym łącznikiem między przestrzenią, a literaturą (i nie tylko).

⁸⁴ J. Ugniewska, *Zamieszkiwanie pamięci...*, s. 105.

⁸⁵ E. Konończuk, *Mapa w interdyscyplinarnym dialogu geografii, historii i literatury*, „Teksty Drugie” 2011, nr 5, s. 255.

⁸⁶ Ibidem, s. 256.

Natomiast Elżbieta Rybicka podkreśla wielość znaczeń i zastosowań pojęcia „mapy” oraz szeroką gamę zjawisk, do jakich może się ono odnosić, a także wynikającą z tego terminologiczną nieostrość:

Mapa stałą się obecnie jedną z kluczowych metafor epistemologicznych i ontologicznych w dyskursie filozoficznym, postkolonialnym, historycznym, literaturoznawczym. I dzięki temu można za jej pomocą uchwycić zmieniające się konceptualizacje zależności pomiędzy reprezentacją a światem. Niemniej mapa jest nie tylko metaforą, ale także praktyką oraz instrumentem administracyjnym i państwowym stosowanym wobec przestrzeni i terytorium. Co należy wszakże dodać, praktyką podejmowaną nie tylko przez ekspertów kartografów, ale również przez artystów, pisarzy i nieprofesjonalnych twórców-użytkowników. Mapa jest wreszcie pojęciem wędrownym, które cyrkuluje pomiędzy dyscyplinami naukowymi (kartografią geograficzną, historią, historią sztuki, psychologią, socjologią) i praktykami artystycznymi. Pojęciem nader nieostрым, gdy weźmie się pod uwagę takie zjawiska, jak mapy myśli, mapy mentalne, mapy genowe i genetyczne, a także inne przecież mapy genetyczne Europy, *ecomapping* i *rhizomapping*⁸⁷.

Mapy rejestrują zatem stan zastany, oddają sieć powiązań między elementami, odwzorowują szlaki łączące miejsca, czy koncepcje. Są również instrumentem, pozwalającym na przeanalizowanie terytorium przez pryzmat wybranej kategorii.

Podróż i turystyka, o których dotychczas była mowa przywołują skojarzenia raczej z mapami fizycznymi lub politycznymi, czy z planami miast, które porządkują przestrzeń, między innymi pod kątem podróźniczej atrakcyjności. Natomiast Paolo Rumiz w otwierającym ten tekst fragmencie-motcie odsyła nas do „szlaków wojennych”, do map sztabowych, a nie kart turystycznych. Podróżniczy szlak łatwo może zamienić się bowiem w „szlak wojenny”, w kartograficzny zapis problemowy. Podróż przez Włochy może wymknąć się wtedy ze schematu „idyllicznego wojażu” i stać „wojenną rozgrywką wyobraźni”. Podróżnik, pisarz, czytelnik mogą niespodziewanie znaleźć się w obliczu (lub co gorsza: stać się uczestnikiem) poznawczej szamotaniny „na szlaku”, a ich podróż zyskać może charakter *belliczny*, czasem wręcz przybrać wymiar epistemicznego *agonu*. Półwysep, skrywający zapomniany zarówno przez przyjezdnych, jak i częstokroć przez mieszkańców, grzbiet Apeninów, pełen jest przecież niebezpiecznych ścieżek, labiryntów i pułapek. Migocze nieoczywistością.

W ten sposób również niniejsza praca staje się zapisem nieoczywistych potyczek: autorki z analizowanymi dziełami; polskich twórców z pułapkami, zastawianymi przez tradycje pisania o włoskich podróżach; włoskich bohaterów „walczących” z ograniczającymi je miejscowymi zwyczajami (czy inaczej: kobiet zmagających się z samymi sobą); lokalnych

⁸⁷ E. Rybicka, *Geopoetyka. Przestrzeń i miejsce we współczesnych teoriach i praktykach literackich*, Kraków 2014, s. 142.

mieszkańców, występujących przeciw niesprzyjającym uwarunkowaniom przyrodniczym Półwyspu lub niszczącym kraj praktykom przestępczości zorganizowanej... „Poruszona mapa” (jako efekt lektury) burzy łatwą pewność sądu, wytrąca z rutyny postrzeżeń, likwiduje inercyjną „siłę poznawczą” stereotypu.

Równocześnie Tadeusz Sławek, podążając za wierszem Wisławy Szymborskiej zarzuca mapom kłamstwo, wynikające z ich braku trójwymiarowości i niemożliwości oddania przestrzeni jedynie za pomocą dwóch wymiarów.

Mapa nigdy nie ustanawia terytorium, chociaż może być (...) jego elementem. Terytorium powstaje z niezliczonych szczegółów konfigurujących dany obszar i wchodzących ze sobą w najrozmaitsze relacje. Niewielka przestrzeń domu mówi nam więcej o złożoności świata niż mapa mająca zobrazić cały świat⁸⁸.

Niejako przeciwieństwem dla mapy, z charakterystycznym dla niej uproszczeniem wizji przestrzeni („legenda miejsca!”) jest dla badacza figura domu – trójwymiarowa i oddająca złożoność świata. Znajduje to swój wyraz także w niniejszej pracy. W moich próbach tytułowego „poruszenia mapy” dochodzę bowiem także do przestrzeni domowych, w szczególności w perspektywie piszących o swoim kraju kobiet (wątek ten wybrzmiewa najbardziej w rozdziale poświęconym powieści *Sposa della neve* Marii Annity Baffy, a w mniejszym stopniu przewija się także w tekście *Być inną, być sobą*, zestawiającym dwie inne istotne powieści włoskich autorek: *Długie życie Marianny Ucrìa* Dacii Maraini i *Ból kamieni* Mileny Agus). Bohaterki wykreowane przez wspomniane włoskie autorki niejednokrotnie nie posiadając „pewnej mapy”, decydują się wyruszyć na niebezpieczny szlak – żeby ów dom, który miał stanowić dla nich „cały świat”, opuścić. Dzierżąc w ręku jedynie „mapę sztabową” prywatnych problemów – ruszają w drogę. Wierzą, że „podróżować znaczy żyć. A w każdym razie żyć podwójnie, potrójnie, wielokrotnie”⁸⁹.

Na samym końcu należy poczynić także uwagę praktyczną, dotyczącą organizacji drugiej części pracy. Część tekstów włoskojęzycznych autorów, z których korzystałam w mojej lekturowej praktyce nie ma polskiego przekładu. W takich sytuacjach zdecydowałam się umieścić wykorzystywane cytaty w oryginale, wraz z moimi tłumaczeniami. Fragmenty oryginalne pozostawiłam w tekście głównym, żeby podkreślić ich znaczenie, jako podstawę dla mojej interpretacji. Własnych tłumaczeń natomiast nie przeniosłam do przypisów, ze względu na komfort lektury czytelnika.

⁸⁸ T. Sławek, *Mapa domu*, w: T. Sławek, A. Kunce, Z. Kadłubek, *Oikologia. Nauka o domu*, Katowice 2013, s. 75.

⁸⁹ A. Stasiuk, *Mapa*, w: Idem: *Fado*, Wołowiec 2006, s. 39.

Część pierwsza
Podróż włoska – perspektywa „zewnętrzna”

1. „Doświadczyc podobnych widoków” — czyli słów kilka o italopisarstwie Marka Zagańczyka

W rozdziale otwierającym namysł nad relacjami z podróży po Włoszech zdecydowałam się przyjrzeć temu z omawianych polskich twórców, eksplorujących wskazane terytorium, którego dziełom najbliższej do grandtouriowych realizacji – Markowi Zagańczykowi i jego trzem podróżniczym tomom zatytułowanym: *Krajobrazy i portrety*⁹⁰, *Droga do Sieny*⁹¹, *Cyprysy i topole*⁹². Wszystkie z wymienionych książek są zbiorami esejów około-podróżnych, uzupełnianych portretowymi szkicami o, ważnych dla autora, twórcach literatury. Teksty nie katalogują wyłącznie włoskich wędrówek (pojawiają się tam także fragmenty m.in. o podróżach po innych śródziemnomorskich krainach, a także uwagi poświęcone geografii Polski). „Element włoski” jest jednak szczególnie w nich obecny, wyeksponowany już na poziomie tytułu – w *Drodze do Sieny* eksplicytnie, w *Cyprysach i topolach* w sposób bardziej zawoalowany, bazując na skojarzeniu pomiędzy jedną z przywołanych roślin (cyprysem) a południowoeuropejskim krajobrazem, w którym one licznie występują.

Na samym początku, przytoczmy opinię, którą wygłasza inny pisarz-podróżnik wędrujący po włoskich krainach, odnosząc się do obecnej w literaturze europejskiej kilku ostatnich stuleci tradycji śródziemnomorskiej ekskursji. Dariusz Czaja, w swoim eseistycznym tomie, będącym zapisem jego wędrówek po Apulii, stwierdza:

podróż włoska dzisiaj to coś między udręką i ekstazą. Udręka jest bardzo realna – no bo ileż można. Bo jakże tu zobaczyć na nowo i oryginalnie coś, co zostało już setki razy na wszelkie możliwe sposoby przeświecone, sfotografowane i opisane; jak w tym potężnym chórze odnaleźć swój własny głos. Ekstaza jest tylko potencjalna – no bo ileż można. Bo hektary zapisanych stron, wagony zdjęć, wszystkie te wytarte do bólu klisze myślowe i wizualne dają zaledwie słabą obietnicę olśnienia. Szale są w permanentnej nierównowadze, ale poszukiwaczy nieuchwytnego wciąż nie brakuje⁹³.

⁹⁰ M. Zagańczyk, *Krajobrazy i portrety*, Warszawa 1999. Wszystkie cytaty odsyłające do tej edycji w tekście głównym, oznaczam skrótem KP i opatruję właściwym numerem strony.

⁹¹ M. Zagańczyk, *Droga do Sieny*, Warszawa 2005. Wszystkie odesłania do tej pozycji (w dalszej części rozdziału) lokalizuję w tekście głównym, posługując się skrótem DS i operując odpowiednim numerem strony.

⁹² M. Zagańczyk, *Cyprysy i topole*, Warszawa 2012. Wszystkie fragmenty, odnoszące się w dalszej części rozdziału do tej pozycji, lokalizuję w tekście głównym, posługując się skrótem CT wraz z podaniem numeru strony.

⁹³ D. Czaja, *Gdzieś dalej, gdzie indziej*, Wołowiec 2010, s. 13-14.

Jak zatem swoje włoskie wędrówki relacjonuje Marek Zagańczyk we wspomnianych tomach?

To, co przykuwa uwagę badaczy i recenzentów eseistycznych tomików Zagańczyka, to niewątpliwie ich fragmentaryczność⁹⁴ i skupienie na szczególe, detalu⁹⁵. Szkice są krótkie, dotyczą zazwyczaj jedynie drobnego wycinka rzeczywistości. Nie ma w nich dążenia do zarysowania syntezy czy objęcia refleksją większego obszaru Włoch, nie ma próby skomponowania obrazu całościowego. Tomiki układają się we włoski tryptyk⁹⁶, nie widać jednak wyraźnej ciągłości i spójnej kompozycyjnej więzi między poszczególnymi esejami. Każdy pozostaje zamkniętą całością, osobną monadą narracyjną.

Kolejną cechą charakterystyczną italopisarstwa interesującego mnie twórcy jest mozaika cudzych głosów i spojrzeń. Jako trzeci ważny komponent Zagańczykowych relacji należy wymienić skłonność do wizualizacji doświadczeń: zmysł wzroku jest tu podstawowym źródłem poznania i doświadczenia świata w podróży. W dalszej części przyjrę się szerzej tym praktykom dyskursywnym, gdyż uważam je za szczególnie charakterystyczne dla omawianych tomów.

Mozaika cudzych głosów — mozaika cudzych spojrzeń

Jak podkreśla Olga Płaszczewska, krakowska badaczka motywu „podróży włoskiej”, w literaturze (tak polskiej, jak i światowej) jest to gatunek z założenia intertekstualny⁹⁷. Podróżując i pisząc o Włoszech, zawsze czyni się to, idąc po śladach niezliczonych poprzedników, odwołując się do wcześniejszych lektur, aprobując je lub z nimi polemizując; nierzadko podąża się tropem konkretnych dzieł sztuki, wskazanych przez wcześniejszych pisarzy-podróżników. Tak dzieje się i w umbryjsko-toskańskich narracjach Zagańczyka. Jego

⁹⁴ Na fragmentaryczność i mozaikową strukturę szkiców zwracają uwagę, różnorako ją oceniając, m.in. J. Ugniewska, *Głosy o książce Marka Zagańczyka „Droga do Sieny”*, „Zeszyty Literackie” 2005, nr 3 (91), s. 160; O. Płaszczewska, *Podróż włoska jako dialog z literaturą*, w: *Archipelag porównań. Szkice komparatystyczne*, red. M. Cieśla-Korytowska, Kraków 2017, s. 121, 140.

⁹⁵ Znaczenie szczegółu w prozie Zagańczyka podkreślają: D. Siwor, *Włoskie wędrówki literackie*, „Konteksty Kultury” 2017, nr 7, s. 217; J. Ugniewska, *Viaggiatori polacchi in Italia oggi: tra pellegrinaggio e decostruzione del mito*, „Italica Wratislaviensia” 2014, nr 5, s. 346.

⁹⁶ Po publikacji *Drogi do Sieny* Piotr Kłoczowski pisał o rodzaju dyptyku, który książka stanowi z wcześniejszym tomem *Krajobrazy i portrety* (P. Kłoczowski, *Głosy o książce Marka Zagańczyka „Droga do Sieny”*, „Zeszyty Literackie” 2005, nr 3 (91), s. 167). Mając na uwadze późniejszy o kilka lat tom *Cyprysy i topole*, podobny w zamyśle i stylu do dwóch wcześniejszych, wydaje mi się zasadne rozszerzenie tej malarskiej metafory – do tryptyku.

⁹⁷ O. Płaszczewska, *Podróż włoska jako dialog...*, s. 117.

eseje przepełnione są cytatami z lektur: „tekst żywi się nieustannym dialogiem ze słynnymi podróżnikami po Włoszech, od Standhala do Camusa i Herlinga-Grudzińskiego”⁹⁸. Sam autor także wielokrotnie podkreśla znaczenie lektur podróży i zwraca uwagę na inspirację tymi z pisarzy, których określa swoimi mistrzami (przede wszystkim chodzi o Zbigniewa Herberta; DS: 9):

Sięgałem do kilku książek towarzyszących mi w podróży. Nie szukałem w nich opisów dzieł sztuki. Wybierałem fragmenty odpowiadające moim nastrojom, mówiące wprost o przeżyciach innych, co byli tu przede mną. Ciekawił mnie zapis chwili, olśnienie światem znajdującym się obok – naturalna oprawa płócien i fresków (DS: 14).

W innym miejscu kontynuuje myśl: „Chcę patrzeć na Florencję oczami pisarzy, z pomocą przyjaciół, których znajomość miasta podziwiam. Pewnie dlatego szukam opisów Florencji w wierszach, powieściach, esejach” (DS: 61). Wreszcie dodaje: „Wiele książek prowadzi mnie do tego miasta [Ferrary]” (CT: 47).

Efektem tych „lektur, pomagających widzieć” pozostaje jednak przesycenie tekstu cytatami, dominacja „obcego słowa”... Wydaje się, że (prawie) każdemu z esejów patronuje co najmniej jeden autor-podróżnik, który staje się dla Zagańczyka przewodnikiem. Joanna Ugniewska w recenzji *Drogi do Sieny* tę wielość odniesień i cytatów ocenia bardzo pozytywnie:

bagaż kulturowy, w jaki wyposażony jest podróżujący narrator, wydaje się imponujący, nie ciąży ani autorowi, ani czytelnikowi. Gęsta sieć odniesień do innych tekstów nie tłumi wrażliwości, przeciwnie, wzmacnia jedynie umiejętność cieszenia się widokami, smakami codzienności i sztuką, a myśl, że inni przemierzali podobną drogę, intensyfikuje tylko doznania⁹⁹.

Można jednak – takie spojrzenie proponuję – potraktować tę wielość głosów cudzych, jako wyraz lęku przed przemówieniem głosem własnym. Być może autor jest onieśmielony mnogością i sławą swoich poprzedników na italopisarskiej ścieżce? Chętnie odwołuje się do doświadczeń pisarzy, których określa mianem mistrzów, podąża przetartymi przez nich szlakami – nie tylko tymi w „środkowowłoskiej” przestrzeni, ale także w wędrownym doświadczeniu. Jadąc do Umbrii niepokoi się, że „deszcz zniweczy [...] plany, przerywając wędrówkę” (DS: 49), albowiem dowiaduje się z towarzyszącej mu lektury, że „wiosenna burza zaskoczyła Muratowa w Spoleto” (DS: 49).

Olga Płaszczewska, odnosząc się do wielości cytowań, również dopatruje się ich źródła w niepewności autora: „dochodzi także do głosu lęk przed wysiłkiem samodzielnego

⁹⁸ J. Ugniewska, *Głosy o książce Marka Zagańczyka...*, s. 160.

⁹⁹ Ibidem, s. 160.

przeżywania i mentalnego „opracowywania” doznań, w dodatku łatwiej obserwować cudzą klęskę w „zmaganiach z krajobrazem” niż samemu ponieść porażkę lub się do niej przyznać”¹⁰⁰.

Momentami, gdy głos autorski staje się najbardziej wyrazisty, najlepiej słyszalne stają się te podróżnicze doświadczenia, które wymknęły się ze starannie ułożonego planu, te które mają w sobie twórczy potencjał wynikający z zaskoczenia. Zdarza się, że mimo precyzji planowania i dokładnych przygotowań, Zagańczyk dociera gdzie indziej, niż wynikało to z jego pierwotnych zamierzeń, i pozwala sobie na wyrażenie zadziwienia. Szczególnie istotna w tym względzie okazała się jego wyprawa do maleńkiego Todi, położonego w Umbrii (choć należy podkreślić, że także w tym przypadku nie była to podróż całkowicie nieprzygotowana, bowiem polski twórca uzupełniał ją lekturą dzieł Pawła Muratowa, Ferdynanda Gregoroviusa i Cesarego Ripy):

Nie sądziłem, że krótka wyprawa umbryjska wyda mi się ważniejsza od starannie zaplanowanych podróży. Nie znalazłem w Todi olśniewających fresków, dzieł starych mistrzów, za którymi najczęściej wędruję. Miasto podarowało mi zaledwie kilka widoków, pozwoliło odetchnąć po zgiełku muzeów, bezgłośnie zachwalało swój wdzięk (DS: 59).

Sam Zagańczyk przyznaje zatem, że jego podróże odbywają się artystycznym szlakiem, a równocześnie zejście z tego szlaku – uwalnia wyobraźnię, dopuszcza do głosu jego własne przeżycia, pozwala mu spojrzeć na miejsce własnymi oczyma, pozwala wyjść z bezpiecznego kokonu cudzych wrażeń, odczytań, spojrzeń.

Co ciekawe, ów nadmiar obcych głosów dotyczy nie tylko samych wrażeń i doświadczeń, ale także – fundamentalnej dla eseistyki Zagańczyka – kwestii spojrzenia. Również i tutaj, mimo świetnego warsztatu i rozległej wiedzy z zakresu historii sztuki, które to zdradza w wielu fragmentach tekstu (będzie o tym mowa dalej), autor wydaje się bardziej ufać innym niż sobie. „Stale jednak znajduję opisy, pomagające oczom, gdy patrzę na piękne krajobrazy. Kilka zdań, udanie związanych, pozwala widzieć lepiej niż fotografia” (DS: 59). Eseista sam przyznaje, że „potrzebuje pomocy” w patrzeniu. Nasuwają się dwa możliwe wytłumaczenia, dlaczego tak się dzieje. Pierwszym, może być brak właściwych narzędzi do samodzielnej analizy artystycznego dzieła lub konkretnego, „plastycznego” widoku. Tę odpowiedź należy jednak odrzucić, albowiem wyśmienity warsztat historyka sztuki autor zdradza wielokrotnie. Może zatem ukrywanie się za spostrzeżeniami innych wynika z jego braku wiary w wartość własnych wrażeń? Być może dla autora zaufanie pokładane we własnej intuicji czy

¹⁰⁰ O. Płaszczewska, *Podróż włoska jako dialog...*, s. 127.

w osobistych odczuciach jawi się jako niewystarczająco ważne, nie pozwala wpisać się w kilkusetletnią tradycję opisywania podróży do Włoch?

Jak zauważa Dobrawa Lisak-Gębala:

Zagańczyk zamieszcza kilkakrotnie przytoczenia cudzych opisów [dzieł sztuki]. „Widzenie oczyma innych” zastępuje więc „widzenie na własną rękę” [...] – wypiera odbiór, który z odczytań deskrypcji sformułowanych przez innych autorów czynił jedynie szkołę wnikliwej percepcji, czyli szkołę uczącą przede wszystkim, że najcenniejsze jest doświadczenie indywidualne¹⁰¹.

Właśnie tego doświadczenia indywidualnego w italopisarstwie Zagańczyka brakuje, jest ono zbyt przesłonięte przywoływaniem „doświadczeń” innych. Natomiast idea ćwiczenia percepcji, „uczenia się spojrzenia” jest pisarzowi bardzo bliska i wielokrotnie przywoływana.

Ćwiczyć oko¹⁰² (na tokańskim krajobrazie)

W tym miejscu należy przypomnieć, że najważniejszym kanałem percepcji pozostaje dla eseisty wzrok. We wszystkich trzech tomach zauważalna jest wyraźna dysproporcja pomiędzy doświadczeniem świata za pomocą spojrzenia, a tym, dokonywanym za pośrednictwem innych zmysłów (niczym mantra powraca w szkicach sformułowanie o „uczeniu się patrzenia”; DS: 17, 31, 32, 55). Zagańczyk podróżuje tropem nie tyle dzieł sztuki, co śladem obrazów: „Przyjechałem do Toskanii podziwiać obrazy” (DS: 13).

Przywołam dla przykładu kilka innych fragmentów:

Czasami podróżuję dla jednego obrazu, wystawionego w zagraconej zakrystii, obok kubła z wapnem, drabiny, starych pergaminów (DS: 39);

W katedrze przyglądałem się freskom Filippa Lippiego. Dla nich na dłużej zatrzymałem się w Spoleto (DS: 53);

Jechałem do San Leonardo al Lago, aby w tamtejszym klasztorze podziwiać freski Lippo Vanni (CT: 15);

[Do Castiglione Olona] przyjechałem oglądać freski Masolina (CT: 12);

Lubię podążać ich [dzieł Sassetty] tropem, szukając fragmentów w muzealnych salach (CT: 21).

Zauważmy, że Zagańczyk nigdy nie wspomina o poszukiwaniach oryginalnych form rzeźbiarskich, z rzadka pisze o architekturze.

¹⁰¹ D. Lisak-Gębala, *Współczesna polska eseistyka w poszukiwaniu aury obrazów malarskich i fotograficznych*, „Zagadnienia Rodzajów Literackich” 2013, (LVI) z.2, s. 231.

¹⁰² Określenie zaczerpnęłam z tytułowego szkicu zbioru: M. Zagańczyk, *Droga do Sieny...*, s. 31.

Co jednak ważniejsze, obrazy widzi nie tylko na płótnach czy na freskach. Również otaczającą go rzeczywistość traktuje jako „fenomen malarski”, często przez malarski pryzmat postrzega dookolny świat. Można odnieść wrażenie, że eseistyczne tomiki Zagańczyka wypełnione są ekfrazami¹⁰³ – zarówno tymi „realnymi”, w których opisuje oglądane malowidła, jak i tymi „imaginacyjnymi”, gdy odwiedzane przez siebie miejsca odtwarza niczym dzieła sztuki¹⁰⁴. Płynnie też między tymi dwoma rodzajami ekfraz przechodzi, wyprowadzając spojrzenie z „ram obrazu” na otaczający go krajobraz. Relacjonując swoje objazdy tokańskich wzgórz i miejscowości, przyznaje: „Niczym przed freskiem, stawałem przy drodze, by przyglądać się szczytom górującym nade mną, śledzić grę obłoków na niebie” (DS: 19) (ekfraz „imaginacyjna”). Natomiast oglądając freski w Palazzo Pubblico w Sienie, zauważył: „Oba freski traktowałem jako zapis krajobrazu spod Monte Amiata” (DS: 21) (ekfraz „realna”).

Warto w tym miejscu przytoczyć również opinię Gustawa Herlinga-Grudzińskiego o relacji między (środkowo)włoskim pejzażem, a widokami utrwalonymi przez tamtejsze dzieła sztuki. Pisarz ten, zazwyczaj bardziej krytyczny w swych sądach dotyczących Italii niż inni polscy intelektualiści, notuje:

Może tylko w Toskanii i Umbrii odpada przegroda między przyrodą i dziełem rąk ludzkich. Wszystko jest jedną integralną całością: architektura nie jest częścią krajobrazu lecz jego wiernym odbiciem; malarstwo dalszym ciągiem świata zewnętrznego, albo na odwrót (...). Złoto w obrazach Beato Angelico? Zgarnięte ze wzgórz i pól, przeniesione na płótno, na mur¹⁰⁵.

Współgra to z późniejszym odbiorem tej samej części Włoch przez Marka Zagańczyka (większość przytoczonych w powyższych fragmentach miejsc znajduje się na terenie właśnie tych dwóch włoskich regionów: Umbrii i Toskanii).

Jednakże efektem tego przenikania rzeczywistości i sztuki może być (czy celowe?) zagubienie czytelnika, między opisywaną sztuką a światem. We wspomnianym już umbryjskim miasteczku Todi podróżnik-eseista notuje: „Widok rynku [...] okazał się dla mnie ważniejszy niż inne dzieła sztuki” (DS: 57). Daje w ten sposób do zrozumienia, że w owym placu najważniejszy jest jego widok (a nie toczące się tam realnie życie) oraz że widok ten nie jest wynikiem, subiektywnej przecież, percepcji autorskiej, ale samoistnym

¹⁰³ Joanna Ugniewska traktuje obecność licznych ekfraz jako jedną z cech charakterystycznych italo-pisarstwa, Por. J. Ugniewska, *Zamieszkiwanie pamięci*, Sejny 2022, s. 98.

¹⁰⁴ Termin ten przytaczam za: Dobrawą Lisak-Gębałą, która definiuje ekfrazę „imaginacyjną” następująco: „rozciąganie aury odczutej podczas obcowania z obrazami na pejzaż miasta i okolicy, [...] ujmowany malarsko, na wzór dzieła sztuki”. (D. Lisak-Gębała, *Współczesna polska eseistyka...*, s. 229).

¹⁰⁵ G. Herling-Grudziński, *Dziennik pisany nocą. 1980-1983*, Warszawa 1990, s. 85.

dziełem sztuki. Podobnie, jadąc autostradą przez region Veneto i obserwując drzewa, zapisuje: „mam wrażenie, jakbym brał udział w ćwiczeniach z perspektywy, jakby ustawiono je [drzewa] z widocznym zamysłem, aby nowy Uccello mógł tu wymalować swoją leśną bitwę” (CT: 7). Rola świata (rzeczywistość) sprowadza się tu tylko do funkcji modelu służebnego względem „świata” sztuki.

Jeśli natomiast we włoskich esejach rzeczywistość nie staje się bezpośrednio sztuką, to okazuje się jej dopełnieniem: „Przyjechałem do Toskanii podziwiać obrazy. To one miały dostarczyć mi wrażen. Najśłynniejsze znałem z reprodukcji i licznych opisów. A jednak dopiero tu zrozumiałem, że trzeba widzieć je wraz z krajobrazem” (DS: 13). Czasem można wręcz odnieść wrażenie, że to rzeczywistość naśladuje sztukę, a nie odwrotnie: „Najwspanialsze widoki tokańskie powtarzają pejzaże znane z renesansowych fresków” (DS: 69). Krajobrazy jawią się dla niego prawie zawsze pejzażami. Wydaje się, że jest nie tyle podróżnikiem, co widzem, który nie wyprowadza wniosków z różnicy między widokiem realnym, a namalowanym.

Warto też dodać – co zostało już kilkakrotnie wyżej zasygnalizowane – że na poziomie języka, którym operuje eseista, przykuwa uwagę fachowa terminologia z zakresu historii sztuki (którą jednak odróżniałabym od malarskości opisów). Zagańczykowe deskrypcje obrazów, czy to będących dziełami malarskimi, czy widzianym krajobrazem, pełne są terminów zaczerpniętych ze „słowników marszandów”. Píše m.in. o „fakturze i barwie pól” (DS: 47) w dolinie Orci, „monochromatyczności dzieła Vanniego” (CT: 16) czy o „pastelowej miękkości” (CR: 22), którą Val d’Orcia traci w deszczu.

Na koniec należałoby odnieść się jeszcze do obecności ludzi w omawianych szkicach. Podejmując artystyczną terminologię, zaproponowaną przez samego autora, można by stwierdzić, że mieszkańcy przemierzanych krain sprowadzeni są jedynie do roli sztafażu, niekoniecznego „przedmiotowego” dodatku do pejzażu. Natomiast innym sposobem przedstawiania w esejach drugiego człowieka (którym jest zazwyczaj inny twórca, ceniony przez autora) są portrety. Szczególnie widoczne jest to w narracyjnej strukturze *Drogi do Sieny*, podzielonej na dwie części: pejzażową (zatytułowaną *Dolina*) i portretową (kryjąca się pod tytułem *Odległe i bliskie*), a także w tytule chronologicznie pierwszego z dzieł: *Krajobrazy i portrety*. Nie ma u Zagańczyka opisów spotkań z ludźmi, nie ma wzmianek o nawiązywanych relacjach interpersonalnych, czy zapisu (żadnych!) prowadzonych rozmów. W ten sposób narracja podróżnicza eseisty wpisuje się w charakterystyczne dla

opisów włoskich podróży zjawisko traktowania Włoch jako pustej, bezludnej sceny i pomijania wszelkiej obecności mieszkańców – Włochów¹⁰⁶.

Podsumowując, należy stwierdzić, że podróżniczy tryptyk Marka Zagańczyka wydaje się dziełem niezwykle erudycyjnym, przepełnionym mnogością odwołań, specjalistycznych nawiązań i efektownych cytatów. Na znajomości sztuki, bogatej lekturze i na „zmyśle wzroku” oparta jest cała koncepcja-percepcja podróży i odwiedzanych miejsc. Zagańczyk nieustannie podąża tropem tych, którzy byli w danym miejscu przed nim, oddaje im głos, rekonstruuje ich odczucia, tak jakby sam bał się zdobyć na niepodległość własnego głosu, jakby lękał się wyjść z bezpiecznej przestrzeni cudzych wrażeń i doświadczyć wyprawy organicznie – „na samym sobie”. Uda mu się to tylko kilkakrotnie, gdy przygotowany wcześniej plan ulega niespodziewanym modyfikacjom (np. w trakcie wspomnianej wyprawy do, sąsiedniej wobec Toskanii, Umbrii).

Drugim, niezwykle istotnym komponentem Zagańczykowego podróżopisarstwa, pozostaje odbieranie Włoch za pomocą doświadczenia widoku („Każdy, kto choć raz znalazł się latem w dolinie, musiał doświadczyć podobnych widoków”; CT: 20). Narracja, proponowana przez autora, często zaciera granicę między rzeczywistością a sztuką. Traktowanie rzeczywistości jako obrazu powoduje jej odrealnienie. Zagańczyk przestaje widzieć prawdziwe miejsca, a zaczyna postrzegać świat jako dzieło sztuki. A zatem w jego spojrzeniu i w jego opisie zaczyna brakować miejsca na życie, na ludzi (turystów, mieszkańców), znika spontaniczność. Zagańczyk, zamykając rzeczywistość w ramy obrazu, przesuwając ją w obszar wykreowany, pozbawia ją części jej ontologicznej faktury.

¹⁰⁶ J. Ugniewska, *Viaggiatori polacchi in Italia oggi...*, s. 340.

2. Jak znów zachwycić się Italią? Włoskie peregrynacje Dariusza Czai

W ramach niniejszego rozdziału zanalizowane zostanie dzieło kolejnego polskiego pisarza-podróżnika: *Gdzieś dalej, gdzie indziej*¹⁰⁷. Książka Dariusza Czai to pozycja niezwykle interesująca pod wieloma względami. Inspirując się twórczością Predraga Matvejevicia, autor – jak dowodzi tego Joanna Ugniewska¹⁰⁸ – stara się przełamać utarty kanon konstruowania tekstowych relacji z włoskich podróży. W tym celu podejmuje różne zabiegi, z których najważniejszy pozostaje gest „udania się na prowincję”, daleko od uznanych dzieł włoskiego renesansu i tokańskich pejzaży¹⁰⁹. Autor, krakowski antropolog, „przemierza” zatem w swoich esejach Apulię – południowo-wschodni region Półwyspu, nie leżący na tradycyjnej trasie włoskiej wędrówki, a w mniejszym zakresie: także Bazylikatę czy Kampanię. Tym samym jego peregrynacje i ich opis wyłamują się z ram zwyczajowej podróży włoskiej, której jednym z wyznaczników była (i jest) powtarzalność szlaku¹¹⁰.

W esejach Dariusza Czai warto wyodrębnić trzy możliwe, przeplatające się ze sobą płaszczyzny lektury – wędrówki: odbywanej w przestrzeni, w kulturze i w refleksji.

Pierwszą z możliwości byłoby podążanie tropem autora w południowowłoskiej przestrzeni, przyjrzenie się ścieżkom, jakimi przebiegała jego podróż (a dokładniej – podróże; należy bowiem pamiętać, że na podglebie eseistyczne złożyło się kilka osobnych wypraw) po „zapomnianej prowincji” (GD: 235), jak sam nazywa Apulię. Czytelnik może śledzić z mapą w ręce szlaki, którymi poruszał się autor, a nawet realnie podążać jego tropem. Pozwalają na to zawarte w tekście liczne szczegóły „wydobyte” z przebiegu wypraw i precyzyjne „wynotowania” lokalnych toponimów, które stanowią „medium interakcji

¹⁰⁷ D. Czaja, *Gdzieś dalej, gdzie indziej*, Wołowiec 2010, s. 235. Wszystkie przypisy, odsyłające w dalszej części rozdziału do tej pozycji lokalizuję w tekście głównym, posługując się skrótem GD wraz z podaniem numeru strony.

¹⁰⁸ J. Ugniewska, *Viaggiatoripolacchi in Italia oggi: tra pellegrinaggio e decostruzione del mito*, „Italica Wratislaviensis” 2014, nr 5, s. 349.

¹⁰⁹ Ibidem, s. 350.

¹¹⁰ Na fakt, że zarówno dawni pisarze, jak i współcześni turyści poruszają się tymi samymi szlakami zwraca uwagę Aleksandra Achtelek: „Wraz z rozwojem turystyki, popularyzacją turystycznego oglądu, włoski szlak nie ulega zmianie — turysta »zalicza« te same przestrzenie, co podróżnik”. I dalej: „Polscy literaci nie mają aspiracji do tworzenia własnej mapy szlaku, który przemierzają — indywidualność w tym obszarze złamałaby podstawowy cel, jaki przyświecał wyjazdom do Włoch: powtarzalność i związana z nią repetycję” (A. Achtelek, *Sprawcza moc przechadzki, czyli polski literat we włoskim mieście*, Katowice 2015, s. 21).

i cyrkulacji pomiędzy literaturą a przestrzenią geograficzną”¹¹¹. I tak, autor rozpoczyna swoją opowieść od zapisu wizyty w – będącym lokalnym ośrodkiem kultu – sanktuarium na Monte Sant’Angelo, by następnie opisać takie miejsca, jak między innymi: pamiętające bitwę Hannibala z Rzymianami Canne, tajemniczy zamek cesarza Fryderyka II w Castel del Monte, posiadłość mrocznego hrabiego Carlo Gesualdo de Venosa, robiącą filmową karierę Materę (położoną w nieodległej Bazylikacie), przemysłowe Taranto, barokowe Lecce czy słynące z transowej tarantelli Salento...

Wędrówek tych jednak nie sposób oddzielić od drugiej płaszczyzny lektury, nazwanej tutaj „wędrówkami w kulturze”, bowiem „przemieszczanie się w przestrzeni fizycznej [...] to jednocześnie poruszanie się w przestrzeni kultury, znaków, tradycji”¹¹². Wobec tego tę płaszczyznę stanowiłoby podążanie za kontekstami i odwołaniami w obrębie samego tekstu. Warto zaznaczyć, że eseistyka Czai pełna jest odniesień (w większości eksplicytnych) do innych tekstów kultury. Można podejść do tej praktyki dwojako. Jedną z możliwości jest dostrzeżenie w tych gestach jedynie opisu erudycji autora bądź chęci uatrakcyjnienia tekstu – wykorzystywane „wzmianki” nie zakłócają linearnej lektury esejów. Można jednak potraktować publikację, jako dzieło wpisujące się poniekąd w ideę syntezy sztuk, albo stanowiące swoisty hipertekst. Jak bowiem dowodzi Katarzyna Frukacz „pojęcia »mediów interaktywnych« nie należy ograniczać tylko do mediów komputerowych, jako że mechanizm interakcji w wymiarze mentalnym występował już w pozacyfrowych tekstach kultury”¹¹³, a protohipertekstowe praktyki pisarskie występowały już w poprzednim stuleciu. Przyjmując taką perspektywę, należałoby stwierdzić, że sama narracja Dariusza Czai staje się wtedy jedynie częścią większej całości, na którą składają się także wszystkie wymieniane w książce dzieła. Powstaje w ten sposób rodzaj kolażu, złożonego ze słowa, obrazu i muzyki, a – w mniejszej skali – także ze zmysłowego smaku (wino). „Programowana w ten sposób metoda obcowania z przekazem drukowanym zasadza się na podobnym do estetyki hipertekstowej – lecz oczywiście nie w pełni analogicznym – trybie lektury przeskokowej, pozostawiającej odbiorcy dowolność w wyborze ścieżki recepcyjnej”¹¹⁴. Do takiej dygresyjnej, „rwanej lektury”, zawieszającej autorską narrację i wypychającą czytelnika ku innym mediom i doświadczeniom zachęca poniekąd sam autor, umieszczając na końcu

¹¹¹ E. Rybicka, *Geopoetyka. Przestrzeń i miejsce we współczesnych teoriach i praktykach literackich*, Kraków 2014, s. 188.

¹¹² D. Kozicka, *Wędrowcyświatówprawdziwych. Dwudziestowieczne relacje z podróży*, Kraków 2003, s. 58.

¹¹³ K. Frukacz, *Między ekonomią i afektywnością. Polski reportaż literacki w paradygmacie kultury uczestnictwa*, „Teksty Drugie” 2019, nr 6, s. 106.

¹¹⁴ Ibidem, s. 107.

„grafie”, na które składają się: bibliografia, filmografia, dyskografia i enografia. Przeplatając lekturę ze słuchaniem, oglądaniem czy smakowaniem sugerowanych przez Czaję dzieł/produktów czytelnik każdorazowo tworzy spersonalizowaną „nową całość” tekstu, w wyniku czego kreuje on jednorazowy nastrój oraz doświadcza jednostkowego przeżycia w sposób bardziej intensywny niż przy lekturze konwencjonalnej.

Te wymienione właśnie wartości – nastrój, jednostkowe przeżycie i doświadczenie – wprowadzają nas natomiast w przestrzeń trzeciej z proponowanych płaszczyzn lektury: w uniwersum odautorskiej refleksji wokół podróźniczych i podróżopisarskich zagadnień, wychodzącej już poza konkretne miejsca. Wśród najistotniejszych i najczęściej powracających tu motywów można wyodrębnić: doświadczenie, przeżywanie, jednorazowość, jednostkowość i subiektywizm, nastrój i, jako ostatnie, zagadnienie fikcji i (auto)kreacji literackiej.

Doświadczenie i przeżywanie

Najważniejszą kategorią, wokół której oscyluje całość podróźniczych wspomnień Czai, pozostaje doświadczenie. Łączy się ono ściśle z pozostałymi kategoriami, jest jednostkowe, subiektywne i przeżywane. Jak dowodzi Anna Wieczorkiewicz, we współczesnych dyskursach i praktykach podróźniczych problem autentyczności własnego doświadczenia (a także „odczuwania” elementów świata, które przyczyniają się do wywołania w odbiorcy danego przeżycia czy wrażenia) jest jedną z kwestii zasadniczych¹¹⁵. Dla Czai osobiste, prawdziwie przeżyte doświadczenie jest gwarantem podróży, *conditio sine qua non*:

Podróż, by była czymś więcej niż przemieszczaniem się w przestrzeni, musi być doświadczeniem. Moim doświadczeniem. I to w mocnym sensie tego słowa. Takim więc, które – jak łacińskie *experientia*, ale i polskie „doświadczenie” – obejmuje wystawienie się na próbę, i które zawsze będzie się wiązać z ryzykiem: niezrozumienia, banału, rozczarowania. Ale nade wszystko chodzi o taki rodzaj doświadczenia, bez którego nie możesz, nie chcesz się już obejść (GD: 12).

Przeniesienie wędrówki na poziom doświadczenia ma moc dyferencjującą konkretną, opisywaną podróż od jakiegokolwiek innej – potencjalnej czy realnej. To właśnie w ten sposób rozszerzane jest znaczenie danego wydarzenia, przybliżając je równocześnie do podmiotu, którego jest udziałem; pozwala osadzić się podróźniczemu wspomnieniu w pamięci: „Naprawdę tylko obrazy i zdarzenia mające intensywność **doświadczeń** [podkreślenie –

¹¹⁵ A. Wieczorkiewicz, *Apetyt turysty. O doświadczeniu świata w podróży*, Kraków 2008, s. 88.

G.K.D.G.] podróży wypełniają przestrzeń naszej pamięci. Nie mamy niczego innego, niż tylko te nacięcia w materii czasu” (GD: 13). Jest zatem doświadczenie związane z intensywnością odczuć i pozwala na wyodrębnienie, z puli podróźniczych momentów tych, które warto zmemoryzować i zachować, także wtedy gdy sama podróż dobiegnie już końca.

Z tą kategorią łączy się ściśle przeżywanie. Dla autora jest ono przeciwieństwem odgrywania, udawania. Kluczowe jest w nim życie w swojej autentyczności, spontaniczności. Podobnie jak w swoich podróżach poszukuje on doświadczeń, a nie powielania przewodnikowych itinerariów, tak w tym, co go w trakcie podróży otacza (w sztuce, zwyczajach, rytuałach) szuka elementów życia, świadczących o ich autentyczności. Wątek ten powraca wielokrotnie.

W czasie obchodów lokalnego święta w Materze podróżnik zwraca uwagę na to, że „akcja rytualnego zdarzenia nie jest odgrywana na użytek turystów, ale intensywnie, do krwi **przeżywana** [podkreślenie oryginalne]” (GD: 163). A zatem o „życiu” (które można w tym przypadku traktować jako synonim autentyczności) decyduje w dużej mierze to, że dane wydarzenie nie zostało zaaranżowane na potrzeby ruchu turystycznego¹¹⁶. Tę samą zasadę można odnieść nie tylko do wydarzeń, ale także do materialnych produktów kultury, takich jak nagrania tradycyjnej muzyki regionu. Przy przesłuchiwaniu płyt z oryginalnymi tarantellami – ich „oryginalność” jest tu rozumiana jako przeciwieństwo wykonań (produkcji) artystycznych. Czaja notuje:

Bohaterowie tych płyt nie występują, nie koncertują, niczego nie odgrywają, ale **wyrażają** [podkreślenie oryginalne]. Na płytach słyhać kawałek życia uchwycony w jego nielakierowanej wersji. Nieprzeznaczony do estetycznej delectacji. Może ta muzyka nie daje tak wielkiej satysfakcji, co materiał obrobiony muzykologicznie i wykonawczo, ale zwyczajnie wzrusza (GD: 200).

A na zasadzie przeciwieństwa i braku żywotności, wspominając swoje spacerunki po jednym ze współczesnych miast Apulii, stwierdza: „widziałem śmierć w Taranto” (GD: 174). Opinia ta kontrastuje zarówno z pochodzącą z tych stron, wspomnianą wyżej tarantellą, o której w innym miejscu Czaja notuje: „[tarantella – G.K.D.G.] jest cała przeciw śmierci, jest cała za życiem” (GD: 193), jak i z oglądanymi przez autora fotografiami z epoki. Przedstawione zostało na nich miasto – określone pół wieku wcześniej przez Pier Paolo Pasoliniego jako doskonałe („*città perfetta*”)¹¹⁷ – w którym widoczna jest „jakaś niema witalność, energia życiowa nieprzyprószone przez czas” (GD: 174).

¹¹⁶ Ibidem, s. 78.

¹¹⁷ P. P. Pasolini, *La lunga strada di sabbia*, Milano 2017, s. 77.

Historia, zabytki, dokumenty, fakty są ważne, ale tylko jako jedno z wielu elementów, składających się na rzeczywistość. Ich poznawanie i badanie ma wartość naukową, ale dla krakowskiego antropologa nie jest to praktyka wystarczająca: „dokumenty, choćby najprawdziwsze, to jednak nie życie. To ledwie ślady rzeczywistego...” (GD: 143). Podróż według Czai nie ma być wizją lokalną, wstępem do lektury podręcznika historii – ale (tu tkwi różnica!): próbą imersji, „praktyką zanurzenia” w odwiedzane miejsce. Próba – być może utopijną – doświadczenia życia; dotknięcia go, usłyszenia. O płycie nagranej z udziałem śpiewaka Pino de Vittorio autor powie: „jego apulijskość po prostu **słychać** [podkreślenie oryginalne]. Słychać na tej płycie autentyczny głos Południa” (GD: 204), natomiast o zamku Fryderyka II w Castel del Monte, i panującej w nim tajemniczej atmosferze, napisze: „magia zamku staje się żywą i – wyraźnie [...] **przeżywaną** [podkreślenie oryginalne] – rzeczywistością” (GD: 121).

Tak silne akcentowanie wagi doświadczenia osobistego i subiektywnego przeżycia czyni z Czai spadkobiercę romantycznej tradycji podróży włoskiej. Jak dowodzi Olga Płaszczewska, to właśnie w tym okresie bowiem pojawia się w literaturze „nowy wzorzec podróży intelektualnej, gdzie uprzywilejowane miejsce zajmuje sam wędrowiec, przeżywając i dokonując interpretacji poznawanego i odkrywanego na nowo świata”¹¹⁸, a jedną z naczelných zasad organizujących tekst jest „ceniona przez romantyków i preromantyków autentyczność omawianych przeżyć”¹¹⁹. Należy zatem stwierdzić, że krakowski badacz w eseistycznym tomie, choć dystansuje się od tradycji romantycznej w doborze odwiedzanych miejsc, znajduje w tej tradycji dogodny punkt wyjścia do swojego subiektywnego, „nienaukowego” języka narracji. Równocześnie podróżnicza relacja Dariusza Czai wpisuje się także w tendencje popularne również obecnie, bowiem:

w literaturze autentystycznej szuka się dziś czegoś więcej niż tylko faktów i opisów rzeczywistości, bowiem taką rolę pełnią przewodniki i popularnonaukowe opisy geograficzne [...]. Może więc najistotniejsza we współczesnej literaturze stała się rzeczywistość przefiltrowana przez indywidualne doświadczenie, to, co subiektywnie odczute, poświadczane osobistym przeżyciem autora¹²⁰.

Jest to zatem próba wymknienia się utartym schematom i starym kanonom, która jednak udaje się tylko częściowo, przejawia się w niektórych jedynie aspektach omawianego podróżopisarstwa. W innych natomiast – jak wskazywane właśnie poszukiwanie

¹¹⁸ O. Płaszczewska, *Wizja Włoch w polskiej i francuskiej literaturze okresu romantyzmu (1800-1850)*, Kraków 2003, s. 37.

¹¹⁹ Ibidem, s. 35.

¹²⁰ D. Kozicka, *Wędrowcy światów prawdziwych...*, s. 77.

autentyczności i zapis subiektywnych wrażeń podróźniczych – staje się wyrazem obowiązujących trendów.

„Decydujący moment” – jednorazowość, subiektywizm, jednostkowość

Kolejnym ważnym dla Czai elementem podróży, łączącym się z wyżej przywołanymi, jest niepowtarzalność, jednorazowość tego, co przeżywane czy doświadczane. Nie zgadzając się z Milanem Kunderą, pisze on:

jeden raz, to ten najważniejszy raz. Bo jeden właśnie. Nie było go wcześniej, nie będzie go później. Przydarzająca się w tym właśnie momencie konfiguracja okoliczności, w chwili takiej, jak teraz, zdarza się raz jeden. Tylko raz. Tylko jeden raz! Może jest tak, jak prawią nam różni mądrale, że wszystko już było. W porządku: ale mnie przy tym nie było, a to, że teraz, tu, w tym czasie, w tym miejscu jestem, zmienia wszystko. I to radykalnie. Dla mnie zmienia (GD: 12-13).

Poczucie jednorazowości łączy się u eseisty ściśle z akcentowaniem wagi jednostki i jej doświadczeń, stając się istotnym komponentem podróźniczych refleksji. Obie wartości – jednorazowość i jednostkowość – wracają wielokrotnie, między innymi w czasie wizyty w Kannach i refleksji nad stoczoną w tym miejscu starożytną bitwą czy w trakcie poszukiwań śladów kontrowersyjnego i zagadkowego księcia don Gesualdo de Venosa.

To właśnie te pozornie najbardziej historyczne spośród opisanych wędrówki, doprowadzają krakowskiego antropologa do stwierdzenia: „złudzeniem jest, że możemy doświadczyć przeszłości bezpośrednio” (GD: 132). Nawet interpretując tzw. „fakty historyczne”, Czaja skupia się na niepowtarzalności dwojakiego rodzaju – zarówno samych przywoływanych wydarzeń, jak i odczuć podróźnego, gdy znajduje się on w miejscach powiązanych z danymi historiami. Każde podróźnicze doświadczenie, nawet gdyby wiązało się z powrotem w znane miejsce czy z kolejnym przytoczeniem powszechnie znanych faktów, jest jednak dla osoby przeżywającej niepowtarzalne i z tego powodu kluczowe, bowiem: „nie ma wstępu do życia innego niż nasze. Jednostkowe życie zawsze jest większe od historii, które próbujemy o nim opowiedzieć” (GD: 145). Analogicznie, każde doświadczenie lektury podróźniczej relacji jest (powinno być) dla czytelnika doznaniem jednostkowym i jednorazowym.

Wydaje się, że dla Czai obecność elementów subiektywnych w relacjach z podróży, stanowi gwarancję autentyczności opisywanych wędrówek. Przywołując jako pozytywny przykład Pawła Muratowa (który pomimo swojej rozległej wiedzy badacza sztuki „umie

znaleźć miejsce na chwilę zachwytu albo dać wyraz rozczarowaniu”; GD: 57), stwierdza Czaja: „bez tych subiektywnych domieszek, podróż, choćby najlepiej przygotowana, będzie jedynie powielaniem przewodnikowych schematów” (GD: 11). Współgra to dobrze z myślą zaczerpniętą z rozważań Jean-Jacques’a Rousseau, która według Olgi Płaszczewskiej umożliwiła późniejszy rozwój romantycznych podróży, a zgodnie z którą: „sensem przygody jest głębokie przeżycie wewnętrzne, podróż umożliwia pogłębioną obserwację nie tylko świata zewnętrznego, ale tego, co dokonuje się w sercu i umyśle wędrowca”¹²¹.

Doświadczenie i wrażenie, z natury swej subiektywne, choć przeciwstawiane przez Dariusza Czaję prawdzie historycznej, także stanowią w jego rozumieniu rodzaj prawdy. Proponuje on bowiem, żeby: „zmienić nieco celownik, [...] pytać nie tyle o prawdę historyczną, ile o prawdę naszej **mentalności** [podkreślenie oryginalne], naszego przeżywania świata, naszych sposobów konstruowania biografii” (GD: 142-143). Ten zwrot ku osobie podróżującej i relacjonującej podróż jest poniekąd tym, co przeobraża przemieszczanie się w podróż, decydując, że staje się ona doświadczeniem. A o znaczeniu tego ostatniego była już uprzednio mowa. Równocześnie jednak można postrzegać wprowadzenie owego indywidualnego rysu, jako wynik próby „objęcia” podróży swoistą „personalną definicją”: „*Podróż literacka* to zatem odkrywanie i odczytywanie przez artystę tego, co w świecie jest naprawdę znaczące, i dzielenie się własnymi doznaniem z wrażliwym [...] odbiorcą tekstu”¹²². Zatem szczególnie subiektywna jest nie tylko sama podróż, ale także opowieść o niej (dalej: o fikcji w podróżopisarstwie).

„Opisać kamienie od strony wrażenia”

Pośród podróżniczych refleksji Dariusza Czai bardzo często powraca również motyw nastroju i wrażenia. Wydaje się, że nieuchwytna tkanka nastroju dobrze komponuje się z równie trudno uchwytnymi kategoriami wymienianymi wyżej, jak choćby doświadczenie czy przeżywanie. W trakcie lektury można wyczuć, że wszystkie eseje, obok ukazania odwiedzanych miejsc, zapisu podróżniczych eksperyencji, stanowią próbę uchwycenia nastroju. Widać to wyraźnie w opisach muzycznej płyty *Castel del Monte*, nagranej z udziałem włoskiej pieśniarki Lucilli Galeazzi, we fragmentach poświęconych zrozumieniu

¹²¹ O. Płaszczewska, *Wizja Włoch...*, s. 36.

¹²² Ibidem, s. 37.

filmu Wernera Herzoga o don Gesualdo czy w specyficznej próbie analizy barokowych fasad widzianych w Lecce. W tym ostatnim wypadku Czaja najbardziej wprost przyznaje się do chęci zapisania wrażenia. A także tłumaczy, dlaczego to robi:

siły, oryginalności, a czasem szaleństwa tego, co tu widać, nie jest w stanie unieść żaden techniczny żargon, choć precyzji odmówić mu nie sposób. Mało tego: stosując do opisu dobrze sprawdzone terminy, nie uchwycimy w żaden sposób osobności tej odmiany baroku, zgubimy gdzieś jego cechy szczególne. Może więc inaczej, spróbujmy opisać te kamienie od strony wrażenia, jakie wywołują (GD: 230).

Nastrój, subiektywne odczucie, jest tym, co najbardziej wymyka się terminologii, a zarazem silnie determinuje postrzeganie i odbieranie danej sytuacji przez jednostkę. Dokonując technicznego czy przewodnikowego opisu wspaniałości lokalnej odmiany baroku, nie sposób – jak twierdzi eseista – uchwycić istoty stylu; barok w Lecce wywołuje wrażenie, którego nie można oddać posługując się jedynie artystyczną czy naukową terminologią.

Podobne podkreślenie niedostateczności fachowej wiedzy zauważalne jest w końcowym eseju zbioru. Autor podkreśla swój brak orientacji i rozeznania w enologii, żeby skontrastować to z wrażeniem zmysłowym wywoływanym przez lokalne wino *Negroamaro*: „nie znam się na winach, nie wiem, jakie miejsce zajmuje *Negroamaro* w rankingach włoskich win [...], ale wiem, że pokochałem je miłością pierwszą” (GD: 275). Wrażenie zatem okazuje się ważniejsze od wiedzy; wpływ, jaki wywiera ono na jednostkę, jest olbrzymi.

Równocześnie jednak zapis wrażeń z wędrówki nie jest celem samym w sobie. Ma się bowiem za nimi skrywać coś zgoła odmiennego: „Nie szukałem wrażeń, szukałem sensów. Albo dokładniej: sensów skrytych pod materią wrażeń” (GD: 282). Mamy tu zatem do czynienia po raz wtóry z przejawem postawy romantycznej, jak bowiem dowodzi Olga Płaszczewska, „charakterystyczne dla dziewiętnastowiecznych wspomnień i zapisków z podróży jest przeplatanie się wiedzy podróżnika na temat oglądanych miejsc z jego subiektywnymi doznaniem i wrażeniami”¹²³. Tak jak podróżnicy sprzed dwóch wieków, tak i Czaja w swej włoskiej wędrówce traktuje wrażenie jako pewniejszy środek odkrycia sensu, aniżeli poznanie naukowe. Podkreślenie roli wrażenia w podróży i jego udziału w docieraniu do ukrytego sensu doświadczeń i miejsc, przesuwają – po raz kolejny – autora w obszar spuścizny tradycji romantycznej, co rzuca ciekawe światło na jego podróżnicze italo-pisarstwo. Należy bowiem pamiętać, że to właśnie romantyzm jest epoką, która najsilniej

¹²³ Ibidem, s. 39.

wpłynęła na rozwój gatunku podróży włoskiej¹²⁴ i która ukształtowała, obowiązujący do dziś, mit Italii¹²⁵.

Być może – biorąc pod uwagę hipertekstowy potencjał tekstu, pozwalający rozszerzać horyzont opisywanej podróży o inne, przywoływane teksty kultury – eseistyczny zbiór z Apulii poza rejestrowaniem autorskich wrażeń, jest także próbą wykreowania nastroju w czytelniku, jeśli ten zdecydowałby się podążyć za autorskimi sugestiami i uzupełniał lekturę tekstów, wzmiankowanymi w nich, utworami muzycznymi czy filmowymi.

Trajektorie fikcji¹²⁶

Ostatnim zagadnieniem, które trzeba poruszyć przyglądając się podróżopisarstwu Dariusza Czai jest kwestia fikcji i artystycznej kreacji w jego podróżniczych relacjach. Samo zagadnienie fikcji w opisach podróży nie jest tematem nowym, ani nieznanym w badaniach nad podróżopisarstwem: „Zimand stanowczo podkreśla, że literatura dokumentu osobistego czytana jest współcześnie w sposób przypominający odbiór prozy fikcjonalnej i zasadniczo należy się z nim zgodzić”¹²⁷. Marc Augé podróżniczą fikcję dostrzega jeszcze na głębszym poziomie – bowiem nie dopiero w opisie przebytej wędrówki i odczutyh wrażeń, co już w samym akcie podróżowania i patrzenia: „podróż [...] tworzy fikcyjną relację pomiędzy spojrzeniem i pejzażem”¹²⁸. Krakowskiemu autorowi bliżej jednak do pierwszej z przytoczonych myśli – „nie wypiera się” fikcji w swoich relacjach podróżniczych; nie przeczy, że pojawia się ona w jego esejach. Należy jednak podkreślić, że Czaja rozumie fikcję nie jako kłamstwo czy zafałszowanie prawdy, ale jako naturalną konsekwencję ujmowania przeżytych doświadczeń w słowa: „podróż rozumiana jako opowieść, jako relacja podróżna, jest zawsze fikcją [...]. Fikcją, czyli uformowaną, skonstruowaną opowieścią” (GD: 285). Fakt, że nie jest to zjawisko dotyczące wyłącznie praktyk pisarskich krakowskiego eseisty potwierdza jedna z najważniejszych polskich badaczek podróży

¹²⁴ O historii podróży włoskiej jako gatunku literackim – por. O. Płaszczewska, *Wizja Włoch...*, s. 31-39.

¹²⁵ J. Ugniewska, *Podróżować, pisać*, Warszawa 2011, s. 15.

¹²⁶ Określenie zostało zaczerpnięte z omawianego zbioru esejów: „Opowieść podróżna cały czas biegnie po trajektoriach fikcji” (GD: 283).

¹²⁷ D. Kozicka, *Wędrowcy światów prawdziwych...*, s. 82.

¹²⁸ M. Augé, *Nie-miejsca. Wprowadzenie do antropologii nadnowoczesności (fragmenty)*, przekł. A. Dziadek, „Teksty Drugie” 2008, nr 4, s. 132.

włoskiej w literaturze, kilkakrotnie przywoływana tu Olga Płaszczewska. Zwraca ona uwagę, że już w dziewiętnastowiecznej literaturze podróżniczej istniała tendencja polegająca na:

zdecydowanej selekcji doświadczeń godnych literackiej prezentacji oraz ich dowolnym i w pełni subiektywnym, niekoniecznie zgodnie z chronologią wydarzeń, uporządkowaniu. Tak więc to, co literackie i fikcyjne, łączy się z opisem i refleksją nad rzeczywistością autentycznie poznawaną¹²⁹.

Jednostkowość, doświadczanie, przeżywanie, żeby mogły wyjść poza intymną sferę tego, kto jest podmiotem tych stanów, muszą bowiem zostać „ujęte” pewnymi narzędziami – czy to słowem, czy kadrem, nagraniem lub obrazem – w jakiś sposób opowiedziane. Dariusz Czaja uprzedza o tym swojego czytelnika, pisząc: „świat jednostkowego doświadczenia, by mógł nabrać rozpoznawalnego kształtu, musi zostać schwytyany w retoryczne sidła, musi przyoblec się w słowne konstrukcje” (GD: 283). Równocześnie służące do tego narzędzia (Czaja wybiera słowo i, w mniejszej skali, fotografię) nigdy nie są precyzyjne: „nie da się zmusić języka, by naśladował rzeczywistość” (GD: 285). Rzeczywistość jest szersza i bardziej skomplikowana niż terminologia i możliwości deskryptywne języka.

Kreacja, a to z nią związana jest fikcja w rozumieniu autora esejów, wiąże się zatem zawsze z koniecznością wyboru. Bowiem, jak pisze Dorota Kozicka, „twórczą kreatywność przejawia autor podróży w samym wyborze elementów rzeczywistości, w sposobach transpozycji neutralnego materiału na strukturę tekstu, w stylu i charakterze pisanych relacji” (Kozicka 2003: 85). „Praca fikcji” polega zatem nie na celowym wprowadzaniu czytelnika w błąd, ale na – skądinąd niezbędnym i koniecznym – procesie doboru kadru czy wspomnienia do określonego typu „opowiedzenia”. Czaja notuje: „w oryginale wszystkiego było więcej. Nie mówiąc o tym, że wszystko było **inaczej** [podkreślenie oryginalne]” (GD: 96). „Fikcja” jest zatem nieunikniona, albowiem w takiej sytuacji już dokonanie wyboru będzie kreacją – „iluzją uwiarygodnioną”, charakterystyczną dla gatunku *podróży* (Płaszczewska 2003: 39). Autor jest tego w pełni świadomy, a na ostatnich stronach swojego eseistycznego tomu stara się również przekonać o tym czytelnika.

Na koniec warto przytoczyć, po raz kolejny, słowa Doroty Kozickiej:

Autopsja [...] przejawia się we współczesnych podróżach w ramach zasadniczej osi kompozycyjnej, czyli literackiego przekazu własnych przeżyć i obserwacji związanych w podróżowaniem. Jednak większość autorów nawiązuje wyraźnie do tradycji gatunku, do wcześniejszych relacji i sposobów opisywania [...]. Współczesne „autorskie widzenie” opiera się

¹²⁹ O. Płaszczewska, *Wizja Włoch...*, s. 39.

więc w znacznej mierze na interpretacji, kojarzeniu, porównywaniu, wpisywaniu pewnych faktów życiowych i kulturowych w zinterpretowany przez siebie szerszy porządek¹³⁰.

Opis ten bardzo trafnie charakteryzuje eseje podróżne Dariusza Czai. Dla jego refleksji o podróżowaniu, najważniejszymi kategoriami pozostają: subiektywne doświadczenie, jednostkowe przeżycie, poddanie się oddziaływaniu nastroju, podążanie za wrażeniem. Są to elementy zaczerpnięte z tradycji romantycznych podróży po Italii. Nowszą – i szczególnie istotną dla całości dzieła – tendencją widoczną w książce Czai jest natomiast zejście z utartych szlaków, poszukiwanie mniej znanych i dotychczas słabo opisanych rejonów Półwyspu Apenińskiego; próba przełamania idyllicznego obrazu Italii, poprzez pokazanie miejsc nie wchodzących w klasyczny „kanon podróży włoskiej”.

Podróż dla krakowskiego antropologa to przede wszystkim „suma doświadczeń”, które gromadzi człowiek pozostający „w drodze”. Efektem konkretnych doświadczeń będących udziałem autora, jest jego zbiór esejów zatytułowany: *Gdzieś dalej, gdzie indziej*. Pomimo zapewnień eseisty, umieszczonych we wstępie, że jego narracja jest subiektywna (co dla Czai wiąże się z „przebiegiem” oraz „przeżyciem” jednorazowej i oryginalnej podróży), czytelnik z powodzeniem może wpisać tom w bardzo płodną literacką tradycję utworów „o intymnym doświadczeniu” Włoch. Równocześnie jednak wydaje się, że eseista-podróżnik stawia sobie za zadanie inny cel – aby tom nie był jedynie opowieścią rejestrującą osobnicze doświadczenia, ale by był narzędziem, umożliwiającym czytelnikowi przeżycie jego własnego doznania podróżniczego (wykraczającego poza samo tylko doświadczenie literackie).

Nie nowe to stwierdzenie, że również lektura, podobnie jak podróż jest doświadczeniem. Eseje Czai pozwalają jeszcze owo doświadczenie poszerzyć i pogłębić, stwarzając czytelnikowi dwojaką możliwość odczytań tomu. Pierwszą opcją jest lektura linearna, swoista imaginacyjna „podróż z autorem”. Drugą natomiast możliwością pozostaje „odczucie Italii” poprzez skorzystanie z wszystkich, licznie aktywowanych, odniesień pozatekstowych. Gdy podąża się za autorem wszystkimi wskazanymi ścieżkami (tropy muzyczne, enologiczne, filmowe etc.), może się okazać, że książka zyskuje zupełnie inny, niemal sensoryczny wymiar. Przez liczne odniesienia i nawiązania autor zdaje się kreować pewien nastrój, w którym czytelnik-odbiorca może się zanurzyć. Dzięki temu ma szansę na skonstruowanie własnego, odmiennego od autorskiego, ale równie jednostkowego

¹³⁰ D. Kozicka, *Wędrowcy światów prawdziwych...*, s. 42-43.

i niepowtarzalnego przeżycia *włoskiej podróży*. Nawet bez wyruszania w drogę, bez fizycznego odbycia wędrówki.

3. Italia – „dom zły”. Wokół Terremoto Jarosława Mikołajewskiego

Pomiędzy północą, a południem Włoch rozciąga się część półwyspu chyba najmniej obecna w świadomości turystów i pisarzy, najczęściej pomijana – Włochy Środkowe. W większości podróżniczych relacji ten fragment Italii ograniczany jest jedynie do Toskanii i Rzymu, rzadziej: Asyżu. Pozostałe regiony i krainy tych stron pozostają dla podróżników i turystów często niezauważone. Właśnie tej mało znanej przestrzeni poświęcony został jeden z najciekawszych, najmniej oczywistych współczesnych polskich reportaży „o Włoszech” – *Terremoto* Jarosława Mikołajewskiego¹³¹. Pisarstwo tego autora – będącego nie tylko reportażystą, ale także poetą, eseistą i tłumaczem, wieloletnim dyrektorem Instytutu Polskiego w Rzymie (w latach 2006-2012) – zasługuje na szczególną uwagę, zwłaszcza na tle polskiej literatury podejmującej „temat włoski”. Udaje mu się bowiem nie wpadać w utarte schematy opowieści o Półwyspie Apenińskim, „kreśli obraz Italii, jakiej na co dzień nie znamy – a raczej znać nie chcemy i wcielając się w rolę reportażysty, sięga po tematy aktualne i trudne”¹³². W tekstach poety-reportera dominuje spojrzenie na kraj przede wszystkim przez pryzmat jego mieszkańców. Jednak i tu udaje mu się ominąć ryzyko stereotypizacji spojrzenia. Jak pisze Ewelina Pytel, Mikołajewski „Włochów obserwuje jako podobnych sobie ludzi, z szacunkiem, uważnością, nawet z czułością”¹³³. Ta uważność na drugiego człowieka i czynienia go jedną „z osi” narracji powróci jeszcze w dalszej części bieżącej analizy.

Sama omawiana tu książka jest zapisem podróży, którą odbył autor na przełomie lutego i marca 2017 roku (por. Tr: 11). Jak sam przyznaje, początkowo wyprawa miała zupełnie inny scenariusz (całość tomu otwierają słowa: „nie tak miała wyglądać ta podróż”; Tr: 7) – w planach reportażysty była piesza wędrówka między dwoma umbryjskimi miastami, o szczególnym znaczeniu dla rozwoju duchowości w Europie: z Nursji (Norci) do

¹³¹ J. Mikołajewski, *Terremoto*, Warszawa 2017. W dalszej części rozdziału wszystkie odesłania do tej pozycji lokalizuję w tekście głównym, posługując się skrótem Tr wraz z podaniem numeru strony.

¹³² K. Najgeburska, *Reportaż „z kraju który tańczy” – „Terremoto” Jarosława Mikołajewskiego*, w: *Sperimentare ed esprimere l'italianità. Aspetti letterari e culturali*, red. T. Kaczmarek, D. Kobylska, K. Kowalik, S. Cavallo, Łódź 2019, s. 245.

¹³³ E. Pytel, *Wśród gruzów*, „Annales Universitatis Pedagogicae Cracoviensis. Studia Historicolitteraria” 2017, t. 17, s. 258.

Asyżu. Jednak późnym latem i jesienią 2016 roku na pograniczu włoskich regionów Umbrii, Lacjum, Marchii i Abruzji miała miejsce seria silnych trzęsień ziemi. Zaistniała sytuacja wymusiła na autorze zmianę planów: „Nie idę więc pieszo. Jadę z Lułą Carim” (Tr: 22), czyli rzecznikiem włoskiej straży pożarnej, z którym reporter przemierza zrujnowane przez katastrofę miejscowości. Efektem tej podróży stanie się – synkretyczne w swej formie – dzieło. Mimo że „hybrydyczny charakter reportażu jako niefikcyjnej konwencji piśmiennej, ulokowanej na literacko-publicystycznym pograniczu, jest zagadnieniem nienowym”¹³⁴ to w przypadku tekstu Jarosława Mikołajewskiego owa transgatunkowość zdaje się szczególnie widoczna. Niewielka rozmiarowo książka łączy w sobie bowiem elementy literatury faktu, poezji, wywiadu, a nawet baśni, czy kulinarnego przepisu¹³⁵. Dodatkowo, występujące w analizowanym reportażu przechodzenie prozy w lirykę widoczne jest także w rozplanowaniu przestrzennym tekstu. Katarzyna Frukacz, w swoim tekście poświęconym typografii polskich reportaży trafnie obserwuje, że:

Choć w reporterskich opowieściach Mikołajewskiego poetyckie frazy łączą się pod względem logicznym z fragmentami pisanymi tekstem ciągłym, są graficznie wyodrębnione z narracji właściwej (...). W *Terremoto* wizualnym wyróżnikiem niektórych partii lirycznych jest (...) zastosowana w nich kursywa¹³⁶.

Należałoby dodać, że także fragmenty prozatorskie traktowane są przez twórcę ze szczególną dbałością o typografię tekstu. Wraz z rozwojem opowieści zarówno całe rozdziały, jak pojedyncze zdania, stają się coraz krótsze, rozbite na liczne akapity. Niejednokrotnie poszczególne zdanie umieszczone jest w osobnym module zapisu. Całość sprawia wrażenie, jakby autor próbował w sposobie organizacji tekstu oddać wizualnie wstrząsy, które nawiedziły opisywane przestrzenie.

Natomiast pod względem treściowym reportażowa opowieść oparta jest na dwóch osiach: zapisie relacji z odwiedzanych miejsc, dotkniętych kataklizmem oraz rozmowach z różnorodnymi ekspertami, zajmującymi się zjawiskiem trzęsienia ziemi¹³⁷.

W niniejszym rozdziale szczególnie interesować mnie będzie, jaki obraz Włoch (czy przynajmniej ich środkowej części) wyłania się z reportażu. Spróbuję odpowiedzieć na pytanie, jakie krajobrazy towarzyszą reporterowi, kim są ludzie, których spotyka i jaka jest

¹³⁴ K. Frukacz, *Zabiegi typograficzno-edytorskie jako narzędzie hybrydyzacji polskiej literatury faktu*, „Tekstualia” 2021, nr 3 (66), s. 57.

¹³⁵ K. Najgeburska, *Reportaż „z kraju który tańczy”*..., s. 247.

¹³⁶ K. Frukacz, *Zabiegi typograficzno-edytorskie*..., s. 63-64.

¹³⁷ E. Pytel, *Wśród gruzów*..., s. 258.

relacja między ziemią (usuwaną się spod nóg), a ludźmi, którzy próbują ją zamieszkiwać. Ważnym wątkiem będzie także kwestia przeżywanej i praktykowanej duchowości.

Na samym wstępie warto przytoczyć słowa autora: „zginęli ludzie – to jedno. Lecz także zatrzęsa się ziemia w centrum świata. Tego świata, który od wieków uznajemy za nasz, za wspólny” (Tr: 25). Fragment ten zdradza, jaką rolę przypisuje Mikołajewski Italii – podobnie jak wielu humanistów uznaje ją za kolebkę cywilizacji zachodniej. Dużą rolę odgrywa tu także duchowość, bowiem tereny, którym poświęcony został reportaż (zwłaszcza Nursja/Norcia) związane są silnie z kształtowaniem się duchowego oblicza Europy (z Nursji pochodził św. Benedykt, założyciel jednego z najistotniejszych zakonów zachodniego chrześcijaństwa – benedyktynów). Wątek ten zostanie rozwinięty w dalszej części rozdziału.

Krajobraz Włoch środkowych

W przeciwieństwie do licznych autorów (których reprezentantem w niniejszej pracy niech będzie Marek Zagańczyk i jego dzieła, analizowane w pierwszym rozdziale rozprawy), widzących Italię jako krainę idylliczną, regiony odwiedzane przez Mikołajewskiego przypominają raczej krajobrazy apokaliptyczne: „Nigdy nie byłem w takim pejzażu. Ze stromych zboczy po lewej stronie zwisają ogromne głazy, jak zatrzymane niewidoczną dłonią. Po prawej, pod nami, strome zbocze zakończone kotliną” (Tr: 120). Charakterystyczne dla tej części Włoch dzikie i wysokie góry tylko potęgują wrażenie silnej rozbieżności między opisywanym krajobrazem, a tym powszechnie znanym i utrwalanym przez włoski stereotyp. Przemieszczając się między punktami swojej reporterskiej wędrówki Mikołajewski stara się opisać w kilku słowach tę część Włoch, w której się znajduje: „wokół nas, daleko, góry i śnieg, majaki zjawiska, o którym się mówi: Włochy środkowe” (Tr: 24). Apeniny tej części półwyspu nie są tym samym, co dobrze znane alpejskie szczyty – majestatyczne, ale poznane, a przez to choć częściowo obłaskawione. Przestrzeń środkowych Włoch to krajobraz dużo bardziej dziki i nieprzenikniony; pozbawiony patosu i wzniosłości¹³⁸. Paolo Rumiz, pochodzący z Triestu włoski reporter, określa Apeniny za pomocą takich przymiotników jak: antyczne, średniowieczne, kobiece, barbarzyńskie, o silnych smakach¹³⁹. Dodatkowo, tuż pod powierzchnią ziemi skrywają się tu groźne

¹³⁸ K. Najgeburska, *Reportaż „z kraju który tańczy”* ..., s. 254.

¹³⁹ “Quella montagna antica, medievale, femminile, barbarica, dai sa pori forti”, P. Rumiz, *Il filo infinito. Viaggio alle radici d'Europa*, Milano 2019, p. 8.

sejsmiczne uwarunkowania (choć w pełni wytłumaczalne przez naukę, to wciąż trudne do pojęcia dla laików, o czym świadczą także rozmowy reportera z naukowcami, przytoczone w reportażu), a górskie doliny wypełnione pozostają gruzami miejscowości, zrujnowanych w kataklizmie. To ziemia środkowych Włoch sama w sobie jest główną sprawczynią nieszczęść, spadających na tę część kraju. Autor animizuje krajobraz, by podkreślić, że znajduje się w przestrzeni, w której nikt nie powinien czuć się bezpiecznie: „Jestem mięsem, a krajobraz jest wygłodzony zimą, przerażony wstrząsami” (Tr: 8). Niesprzyjająca pora roku (zima) i pamięć minionych – ale nie wiadomo czy zakończonych – traumatycznych wydarzeń (wstrząsy sejsmiczne) powodują poczucie niepokoju i małości własnego losu. Bycie ‘mięsem’ znacząco redukuje podmiotowość tego, kto doświadcza takiego stanu; człowieka w obliczu nieokiełzanej natury.

Tym, co także przykuwa uwagę w opisach krajobrazu dokonywanych przez Mikołajewskiego pozostaje kontrast między statecznością gór, a trzęsącą się ziemią. To zanimizowana ziemia obarczona jest całą odpowiedzialnością za wstrząsy, natomiast góry, podobnie jak miasta czy ludzie, są jej ofiarami. Przechadzając się po Amatrice, reporter notuje: „Góry. Nie takie znowu dalekie. Jak coś, co uszło z życiem i skryło się w śniegu. Jak przerażone yeti” (Tr: 47). Co ciekawe ten fragment znajduje się pośród spisu rzeczy, które odautorski narrator obserwuje w zrujnowanym mieście. Wymienione są one między pluszowym misiem, a niepotrzebnym już rachunkiem za prąd, czy porzuconym futrem. Nie są zatem góry „tłem” dla rozgrywających się wydarzeń, a pełnoprawnym elementem ludzkiego życia, podobnie jak inne przedmioty rozrzucone wśród gruzów. Z tego powodu tak samo, jak i inne artefakty ludzkiej egzystencji, także i góry podlegają zniszczeniom ściągniętym na nie przez wstrząsy.

Jadąc do kolejnego ze zniszczonych miasteczek, Mikołajewski znów kieruje wzrok na okoliczne szczyty. Tym razem jednak postrzega je inaczej – jako ten element przestrzeni, który wydaje się być obojętny na miniony kataklizm. Tym samym ich obecność wokół ruin potęguje dojmujące wrażenie zniszczenia: „Accumoli wygląda z szosy jak gniazdo zięby splądrowane przez kruki. Widok jest bolesny. Dalekie Góry Sabińskie, wiosenne u podnóża i wciąż ośnieżone na szczytach, irytują ostentacyjną, świętoszkowatą czystością” (Tr: 61). Góry wydają się być jedynym obiektem, jaki pozostał niezniszczony przez żywioł. Poźnie podlegają one jedynie naturalnym przemianom, spowodowanym następstwem pór roku (wiosenne podnóże masywu; pokryte śniegiem – wyższe partie). Podobnie na okoliczne góry, przez pryzmat ich stałości i „obojętności”, patrzy wzmiankowany już Paolo Rumiz, którego wędrówka przez te tereny przypadła na kwiecień 2017 roku, czyli miesiąc po podróży

interesującego mnie polskiego poety-reportera. Włoch notuje: „dietro di noi si srotolava il gomito del sisma nel mondo degli umani. Le montagne erano rimaste, il resto non c'era più” [za nami rozwijała się płatanina wstrząsu, w świecie ludzi. Góry pozostały, reszty już nie ma]¹⁴⁰. Mikołajewski jednak, w dalszej części swojej wędrówki, jakby starał się zmienić, niejako wyłagodzić swoje spojrzenie. Stateczność i czystość gór zaczyna postrzegać jedynie jako złudzenie. Na powrót sięgając po chwyt personifikacji, notuje:

Dokoła nas obojętne na wszystko góry. Obojętne pozornie. Także one, białe i dumne, niewzruszone jak papież na przechadzce po slumsach, są przecież poharatane. Mówię do nich w milczeniu. Uświadamiam, że te głazy to ich poharatane kości (Tr: 120).

Nawet olbrzymie górskie masywy nie są bowiem obojętne na siłę sejsmicznego wstrząsu, tyle tylko, że „rany” gór nie są tak łatwo dostrzegalne, jak zniszczenia miast, czy ludzkich ciał.

W obrazach, wyłaniających się z powyższych fragmentów, warto także podkreślić, że włoski krajobraz, widziany przez Mikołajewskiego, nie jest sielankowy. Pisarz określa go wręcz jako ‘bolesny’. To nieczęsta konstatacja w italopisarstwie, przesiąkniętym zazwyczaj zachwytem na pejzażami percepowanymi w toku tej czy innej eksploracji półwyspu.

Drugim, obok łańcucha Apeninów, ważnym komponentem krajobrazu miejsc odwiedzanych przez reportażystę są miejscowości, a dokładniej to, co z nich zostało po tragicznej serii wstrząsów z przełomu lat 2016 i 2017. Należy tutaj wymienić przede wszystkim następujące toponimy (często poza nazwą niewiele zostało z miejscowości): Amatrice, Accumoli, Norcia¹⁴¹, Castelluccio. W ich opisach powraca nieustannie obraz miasta-trupa. Szczególnie silnie jest to widoczne w relacjach z wizyty w pierwszej z wymienionych miejscowości. Mikołajewski pisze: „zapuszczamy się w poharatane obrzeża Amatrice, które na zdjęciach z lotu ptaka wyglądają jak trupy” (Tr: 26-27), by po chwili jeszcze dobitniej ogłosić: „moje Amatrice jest trupem” (Tr: 37). Jest to jednak „trup” zupełnie inny niż Wenecja (o relacji między portretowaniem Wenecji i Florencji, a stylistyką sepulkralną będzie mowa w rozdziale poświęconym esejowi Roberta Salvadoriego *Moja*

¹⁴⁰ P. Rumiz, *Il filo infinito...*, p. 9.

¹⁴¹ W odniesieniu do nazwy Norcia autor sam nie potrafi zdecydować czy posługiwać się włoskim oryginałem (Norcia), czy przyjętym w Polsce tłumaczeniem tego toponimu: Nursja. Swoje wątpliwości tłumaczy w następujący sposób: „kiedy opowiadam o trzęsieniu ziemi w Nursji, to jest to tak, jak gdyby miasto runęło w jakiejś uczonej baśni, w teologicznym traktacie, w łacińskich czasach, nie dzisiaj (...). Nursja brzmi jak Etruria, starożytna kraina Etrusków (...), w dodatku wydaje się pokryta patyną. A przez to jej tragedia jest mniej żywa. Norcia jest chłopska, ludowa. Jest znakiem rozpoznawczym tutejszego sera i kiełbasy (...). Kiedy mówię o trzęsieniu ziemi w Norci, niewiele osób kojarzy nazwę z tym, z czym Europejczyk kojarzyć ją powinien: z miejscem narodzenia świętego Benedykta i jego siostry, świętej Scholastyki” (Tr: 24-25).

Florencja – sekwencji, która pojawi się w dalszej części pracy). Amatrice nie próbuje bowiem stwarzać pozorów swojego trwania, nie kryje się za maskami, nie jest pustą formą bez treści. Wręcz przeciwnie, od pierwszych momentów objawia obserwatorowi całość swojego zniszczenia, nieistnienia: „wchodzimy do miasta, które nie jest już miastem. Idziemy czymś, co tu wydaje się bardzo dziwne: ulicą” (Tr: 39). Ze względu na niecodzienną sytuację, to co naturalne dla miasta (jak na przykład: ulica) traci swoje podstawowe znaczenia. W obliczu zniszczenia tkanki urbanistycznej, te jej elementy, które przetrwały stają się dziwnie niepasujące do całości obrazu. Paolo Rumiz przyrównuje Amatrice do zniszczonej wojną Bośni¹⁴² (kolejne odwiedzane w okolicy miasta kojarzą mu się z innymi miejscami, objętymi konfliktami zbrojnymi: w Spelondze, Arquacie i Pretare widzi refleksy zniszczeń z Afganistanu¹⁴³, a w Nursji – z Aleppo¹⁴⁴). Miasto, stając się trupem, traci swoje dotychczasowe i elementarne funkcje, a jego śmierć jest nie tylko metaforyczna, ale bardzo namacalna, oddziałująca na wszystkie zmysły: „wchodzimy do miasta. Dopiero wtedy widzę, co znaczy trup. Ten sam, którego widziałem na zdjęciach z helikoptera, lecz który z bliska nie tylko wygląda jak martwy, lecz także pachnie śmiercią. Gwałtowną i przekopaną” (Tr: 35). Śmierć miasta, podobnie jak człowieka, ma swój zapach, może być naturalna lub gwałtowna, a zobaczenie jej z bliska pozostaje doświadczeniem całkowicie odmiennym od tego, które polega na zetknięciu się z nią jedynie za pośrednictwem fotografii, czy przekazów medialnych. Dla Mikołajewskiego – inaczej niż dla Rumiza – w namyśle nad zrujnowanymi miastami niezwykle istotny jest jednak fakt, że zniszczenia mają charakter naturalny i nie są winą człowieka (co zestawia z katastrofami na Morzu Śródziemnym, spowodowanymi przez ludzi).

Inne z odwiedzonych miast dotkniętych kataklizmem – Castelluccio – polski reportażysta opisuje następująco: „Castelluccio różni się od innych miast zniszczonych przez trzęsienie ziemi. Kosmiczną głuszą. Księżycową. Tym ośnieżonym płaskowyżem, na który w każdej chwili mogą wybiec marcowe zające. Inną bliskością gór” (Tr: 122). Tak jak Amatrice w oczach Mikołajewskiego widziane było jako trup – ciało wprawdzie pozbawione już życia, ale wciąż przypominające o toczących się w nim niedawno ludzkich egzystencjach – tak Castelluccio wydaje się już całkowicie pozbawione jakichkolwiek wspomnień o człowieczej obecności. Wypełnia je jedynie kosmiczna, księżycowa (a więc nie-ziemska, nie-ludzka) głusza. Żeby dodatkowo wzmocnić apokaliptyczne wrażenie, wywołane przez

¹⁴² P. Rumiz, *Il filo infinito...*, p. 9.

¹⁴³ Ibidem, p. 10.

¹⁴⁴ Ibidem, p. 11.

zniszczone miasto, chwilę później autor przytacza opinię swojego przewodnika odnośnie obszaru, na którym znajdowało się *polis*: „Luca mówi, że kwitnąca na płaskowyżu soczewica to jeden z najpiękniejszych, najbardziej rajskich pejzaży tej ziemi” (Tr: 123). Zestawienie określeń „rajski pejzaż” i „kosmiczna głusza” jest zapewne nieprzypadkowe. Dzięki temu, bez epatowania brutalnością i dosłownością opisów, groza kataklizmu będzie bardziej odczuwalna. Miasteczko położone pośród wspaniałego pejzażu, uruchamiającego skojarzenia z ziemską arkadią, okazuje się jednak być całkowicie pozbawione oznak życia ludzkiego. Całość, choć obecnie przygnębiająca, nie wydaje się jednak całkowicie pozbawiona nadziei na powrót życia, którą mogą symbolizować „marcowe zające”, w sposób oczywisty przywołujące paschalne skojarzenia.

W rozdziale poświęconym italopisarstwu Marka Zagańczyka dowodziłam, że pisarz postrzega otaczające go Włochy jak twór artystyczny (obraz), nie w pełni zauważając różnicę między rzeczywistym krajobrazem, a pejzażami wyobrażonymi na malarskich dziełach włoskich mistrzów. Po podobny „chwyt literacki” – czyli potraktowanie rzeczywistego krajobrazu, jako dzieła malarskiego – sięga w swoim reportażu również Jarosław Mikołajewski:

Im bliżej Amatrice, tym bardziej zakłócone wydają się dziś bryły miasteczek. Tym bardziej popękany rysunek. Jak gdyby to był ten moment w życiu malarza konstruktysty, kiedy nawraca się na abstrakcję, lecz najpierw postanawia zniszczyć swoje całe dotychczas. Swoje dzieło, które nagle uznaje za niewarte podziwu, a nawet samego istnienia¹⁴⁵.

Odwołanie malarskie w obserwacji architektury dotkniętej wstrząsem pojawia się także u triesteńczyka Rumiza. Odwiedzając Norcię, notuje:

Dentro le mura, il vuoto quasi totale. Un quadro di De Chirico¹⁴⁶.
[Wewnątrz murów, pustka prawie całkowita. Obraz De Chirico].

Efekt uzyskany przez obu reportażystów jest jednak zupełnie odmienny od tego, który uzyskał Zagańczyk, posługując się w swych esejach technikami ekfrazy. Nie odwołują się oni bowiem do dawnych mistrzów, ani do aktu kreacji, nie rozciągają „aury malarskiej” na otaczającą ich rzeczywistość. W przytaczanych relacjach reporterów malarski pejzaż rozumiany jest przewrotnie – jako obraz destrukcji (Mikołajewski) i dehumanizacji przestrzeni (Rumiz).

¹⁴⁵ J. Mikołajewski, *Terremoto...*, s. 23.

¹⁴⁶ P. Rumiz, *Il filo infinito...*, p. 10.

Oczywiście powodem, dla którego napotkane miasta przedstawione zostają zgodnie z wanitatywną, „trupią estetyką” jest trzęsienie ziemi. Warto zatem przyjrzeć się, za pomocą jakich innych „chwytów i figur” jest ono przedstawiane w reportażu.

Trzęsienie ziemi

Już nawet powierzchowna lektura książki pozwala zauważyć, że w odniesieniu bezpośrednio do wstrząsów sejsmicznych, które nawiedziły środkowe Włoch, pojawiają się dwa podstawowe wątki: obcość poruszanego problemu, dla osoby patrzącej nań z polskiej perspektywy oraz różnorakie konsekwencje – w tym: psychiczne – wywołane zachwianiem tego, co powinno być stabilne (fundament ziemi).

Mikołajewski już od pierwszych stron mierzy się z własnymi ograniczeniami w możliwości zrozumienia istoty sejsmicznej aktywności gruntu: „Trzęsienie ziemi... Co za dziwna idea dla kogoś, kto urodził się na Mazowszu” (Tr: 17). Zwraca w ten sposób uwagę na nieprzystawalność odczuwania omawianego zjawiska do własnych doświadczeń życiowych, a co za tym idzie na trudność w zrozumieniu i opisanu pełni dramatu nim wywołanego.

Reportażysta zwraca uwagę, że zarówno polski termin ‘trzęsienie ziemi’, jak i włoski odpowiednik ‘terremoto’ (użyty zresztą przez autora jako tytuł całego reportażu) mają w sobie duży potencjał oksymoroniczny. Bowiem to, co stałe i niezmiennie (ziemia, *terra*) nagle zostaje wprowadzone w ruch (*moto*), trzęsie się:

o sztuczności czy obcości tego problemu [trzęsienia ziemi] w Polsce świadczy sama nazwa: trzęsienie ziemi. Dwa wyrazy, jak dwa obrazki, których nie da się zestawić. Z dwóch różnych światów. Metaforyczne i paradoksalne.

Ziemia to fundament. Matka. Wszystko pęknie, wszystko rozsypie się w pył, ale nie ona (...). Także dla Włochów ziemia jest fundamentem i matką, tylko kryje w sobie tajemnicę, jakiej my nie znamy, a raczej znamy jedynie z przenośni: że nagle się usuwa spod nóg. Dosłownie (Tr: 17-18).

Podobna sprzeczność zawarta jest także we włoskim słowie:

Wyraz *terremoto* nie dziwi, choć dziwić powinien. Na przestrzeni czterech sylab są nieruchomość i wstrząs, wprasowane w siebie jak muszla ślimaka w prehistoryczny kamień. Ziemia – matka, która łamie się pod stopami (Tr: 18).

Rodzimy termin jest jednak bardziej opisowy, co może potwierdzać intuicję autora tyczącą odczuwanej obcości tego zjawiska na obszarach, na których użytkownik słowa posługuje się

polszczyzną. Język włoski, ze względu na większą aktywność sejsmiczną ziem, położonych na Półwyspie Apenińskim, posiada osobną nazwę, która jednak zawiera w sobie tę samą sprzeczność, co polskie określenie.

Poeta-reporter zdaje się sugerować, że włoski termin, w porównaniu z polskim, jest bardziej dynamiczny i ekspresyjny; dzięki zderzeniu w obrębie jednego słowa nieruchomości ziemi ('terra') z elementem ruchu ('moto') lepiej oddaje istotę zjawiska. Ciekawym uzupełnieniem refleksji „krążącej” wokół nazwy tektonicznego fenomenu może być fragment *Dziennika pisanego nocą* Gustawa Herlinga-Grudzińskiego. 24 listopada 1980 roku notuje on:

Wczoraj, siódma trzydzieści pięć wieczorem. Myłem ręce w łazience, do szumu wody dołączył się inny szum, jakby kamienny (...). Z podwórza dobiegł krzyk *terremoto*, podbity zaraz dłuższym *la terra trema*¹⁴⁷.

We fragmencie tym występują dwa włoskie wyrażenia – wspomniane już *terremoto* – oraz bardziej rozbudowane: *la terra trema*, czyli: ziemia się trzęsie. Wskazuje to, że mimo lepszego dopasowania włoskiego terminu do denotowanego zjawiska, pozostawia ono użytkownikowi języka mniejszą przestrzeń do zawarcia w nim swoich odczuć. To właśnie dlatego po informacyjnym, krótkim hasle: *terremoto*, pojawia się bardziej opisowe określenie, pozwalające wyraźniej uwypuklić grozę zjawiska. Równocześnie jednak Magdalena Śniedziewska dowodzi, że w percepcji autora *Innego świata*, jakiegokolwiek słowa użyte na określenie „trzęsienia ziemi” będą całkowicie niewystarczające do opisu uczuć, jakie ten fenomen wywołuje w doświadczających go ludziach¹⁴⁸. Badaczka pisze:

pisarz, w pewnym sensie żyjący przeciwieństwo z nazywania bądź opowiadania świata, przyznaje się do klęski. Twierdzi, że *terremoto* budzi w nim uczucia, których „nie umie opisać”, ponieważ klęska wymyka się wszelkim próbom oswojenia, nie poddaje się dyktatowi języka. Słowa nie mogą ani ogarnąć, ani wyrazić drżenia, budzącego się zarówno w człowieku, jak i w naturze w czasie trzęsienia – to doświadczenie przedjęzykowe, atawistyczne (...). Jedyną możliwą do przyjęcia strategią człowieka wobec trzęsienia ziemi jest strategia milczenia¹⁴⁹.

U Mikołajewskiego w zetknięciu z kataklizmem również pojawia się zagadnienie braku słów i wiążącej się z tym ciszy, z tą różnicą, że jest ona rozumiana przede wszystkim jako (prawdopodobnie jedyny) sposób towarzyszenia poszkodowanym i współodczuwania

¹⁴⁷ G. Herling-Grudziński, *Dziennik pisany nocą 1980-1983*, Warszawa 1990, s. 68.

¹⁴⁸ Zacytujmy tu jeszcze raz dziennik Herlinga-Grudzińskiego z dnia trzęsienia ziemi: „uczucie inne niż strach, niemożliwe do opisanego, obecne mgliście nawet w milczeniu” (G. Herling-Grudziński, *Dziennik pisany nocą 1980-1983*..., s. 69).

¹⁴⁹ M. Śniedziewska, *Herling i obsesja terremoto*, „Teologia Polityczna” 14.05.2019, dostęp online: <https://teologiapolityczna.pl/magdalena-sniedziewska-herling-i-obsesja-terremoto> [data dostępu: 22.02.2023].

z ofiarami wstrząsów. Wyraża się to szczególnie wyraziście w kończącej reportaż wypowiedzi księdza Adama Bonieckiego: „Nie trzeba nic mówić (...). Trzeba z nimi [ludźmi, którzy przeżyli trzęsienie – G.K.D.G.] być” (Tr: 133).

W obu cytatach z tekstu Jarosława Mikołajewskiego, dotyczących polskiego i włoskiego terminu, określającego tektoniczny fenomen, niewątpliwie przykuwa także uwagę powracający motyw ziemi, jako matki, której ruch jest czymś niespodziewanym, a w konsekwencji: traumatycznym. Owa myśl o zatrważającej dosłowności przenośnego wyrażenia (‘ziemia usuwa się spod stóp’) prowadzi pisarza do namysłu także nad innymi używanymi frazami, w których również zaczyna dostrzegać nowe – tragiczne – sensy, wynikłe z dosłowności odczytań: „Nagle głupi banał: «miasto, które leży», odbiera życiu mocne podstawy i spokój” (Tr: 57). W tym spostrzeżeniu wraca również wątek sugerujący, że trzęsienie nie tylko zabija, czy wyrządza materialne szkody w momencie, w którym się wydarza, ale także zostawia trwałe uszczerbki na stanie psychicznym osób, których dotknęło.

Skazanym na niepowodzenie próbom opisanie i zrozumienia kataklizmu przez reportera przeciwstawione zostają inne sposoby spojrzenia na problem. Towarzyszący autorowi strażak ogranicza się do precyzyjnego wyliczenia nazw miejscowości, które ucierpiały – wraz z podaniem dokładnych dat i godzin:

Luca lekko kiwa głową, aż przerywa moją gadaninę:
– L’Aquila, 6 kwietnia 2009 roku, godzina 3.32... Accumoli, Norcia, Amatrice, Visso, Arquata del Tronto, 24 sierpnia 2016, godzina 3.36... (Tr: 21).

Nie szuka on ukrytych sensów, w tym co się wydarzyło, a do opisu zdarzenia wystarczy mu ciąg miejsc i dat, „tak jakby już same toponimy zawierały w sobie niewyobrażalne cierpienie i nie wymagały dodatkowego komentarza”¹⁵⁰. Taki surowy sposób narracji wzmacnia tylko odczucie brutalności i nieprzewidywalności życia na terenach ogarniętych sejsmiczną aktywnością.

Jeszcze w inny sposób próbują opisać kataklizm miejscowi, z którymi udaje się porozmawiać reporterowi (choć jak sam przyznaje, nie ma wielu chętnych do rozmowy):

Ci z mieszkańców, którzy chcą coś powiedzieć, a jest ich garstka, mówią o tej serii [wstrząsów] jak o katowaniu człowieka.
Uderzony – upadł.
Próbował dźwignąć głowę – został skopany.
Umarł, trzymając białą flagę, ale nawet ją wytrącono mu z ręki (Tr: 39).

¹⁵⁰ K. Najgeburska, *Reportaż „z kraju który tańczy”*..., s. 246.

Pojawia się tutaj zasadne pytanie: kto jest bitym, a kto bijącym? Można domniemywać, że bijący personifikuje ziemię, albo te jej siły, które doprowadzają do trzęsień, jednakże w samym tekście nic jasno nie wskazuje na tożsamość sprawcy; co więcej wszystkie użyte formy czasownika są bezosobowe ('wytrącono', 'został skopany'). Dobrze to współgra z pewną dozą niejasności otaczającą trzęsienia ziemi – jest to fenomen cały czas wysoce nieprzewidywalny (jak mówi autorowi jeden z naukowców, badających temat: „Nie, nie można przewidzieć wstrząsów. Można obserwować regularność i wyciągać wnioski, które jednak nie muszą o niczym świadczyć”; Tr: 103) i trudny do objęcia powszechną świadomością (a zatem w pewien sposób trudno ludziom, nie zajmującym się nim naukowo, znaleźć „winnego” trzęsienia ziemi).

Również „postać bitego” można odczytywać na różne sposoby. Zapewne da się dostrzec w nim alegorię zniszczonego miasta, być może także ludzi, którzy w trzęsieniu stracili życie. Ofiarą niewątpliwie jest także krajobraz sam w sobie, ziemia – ta sama, która pozostaje sprawcą nieszczęścia.

Najciekawszym jednak motywem, pojawiającym się pośród opisów zniszczenia pozostaje powracająca myśl o domu, który zabija – „domu złym”.

Dom, który zabija

Dom, podobnie jak ziemia, powinien być miejscem stabilnym i bezpiecznym. Tymczasem narracja *Terremoto* znacząco przesuwając akcenty: okazuje się bowiem, że jest to przestrzeń stanowiąca zagrożenie dla swoich mieszkańców. Jak trafnie zauważa Karolina Najgeburska: „będący gwarantem bezpieczeństwa, dający poczucie stabilizacji dom, jakby wbrew utrwalonej w kulturze symbolicznej roli, nieoczekiwanie staje się grobem, zabójcą”¹⁵¹. To, co powinno dawać schronienie – sprowadza niebezpieczeństwo.

Jeden z miejscowych rozmówców reportażysty opowiada o swoich wątpliwościach w związku z planowanym wcześniej przepisaniem posiadanej w regionie ziemi na swoje dzieci:

Ziemia niby zostaje, ale po co mam ich [dzieci, którym mężczyzna chciał przepisać swoją ziemię na obszarach, dotkniętych trzęsieniem ziemi – G.K.] z nią wiązać? (...) Przyjadą, zbudują, i co? Jeśli nie zabije ich własny dom, to lawina¹⁵² (Tr: 60).

¹⁵¹ Ibidem, s. 253.

¹⁵² Wspomniana lawina jest nawiązaniem do innego kataklizmu, który nawiedził te same okolice krótko po opisywanych trzęsieniach ziemi: 18 stycznia 2017 roku w miejscowości Rigopiano w Abruzji zeszła potężna

Rodzinna ziemia i dom, miejsca ważne z punktu widzenia rozwoju tożsamości człowieka, mogą okazać się przekleństwem. Jak pisze Anna Legeżyńska: „dom mieszkalny, dom kultowy, miasto, rodzinna okolica – wszystko to okazywało się miejscem świętym, o ile realizowało symbolikę środka”¹⁵³. Tymczasem w zderzeniu z nieokiełzaną siłą natury, owo miejsce święte (centralne, „środkowe”) traci swoje właściwości ochronne. Śmiercionośna funkcja domu dobrze koresponduje z wcześniejszymi obrazami matki-ziemi, która wyzbywa się swojej stabilności.

Inny z kolei bohater, Giocondo, wydaje się początkowo postacią paradoksalną. Jest to murarz, który przemierza z reporterem zburzone przedmieścia, żeby wskazać mu efekty swojej pracy – domy, które wciąż stoją (Tr: 31-32). Na terenach sejsmicznych, gdzie granica między domem-bezpiecznym schronieniem, a domem-grobem jest niezwykle cienka, zawód murarza okazuje się dużo bardziej wymagający i odpowiedzialny niż w rejonach bardziej stabilnych sejsmicznie, a zbudowany własnoręcznie dom, który przetrwał trzęsienie, może stać się powodem do dumy.

O tym, że trudno zmienić postrzeganie własnego domu, który dotychczas stanowił przestrzeń bezpieczną może świadczyć także zdanie wypowiedziane przez Lukę Cariego, niepozwalającego napotkanym ludziom wejść do zrujnowanego miasta. Na ich argumentację, że chcą jedynie odwiedzić swoje mieszkanie, poirytowany strażak odpowiada: „A pan myśli – szydzi [Luca Cari] – że cegła z własnego domu nie może was zabić?” (Tr: 72). Dom traci swoje magiczne, ochronne znaczenie. Rację ma Karolina Najgeburska, stwierdzając: „tracąc dach nad głową, człowiek pozbawiony zostaje nie tylko swego dobytku, ale też pewnego symbolicznego porządku, wokół którego przez lata budował swą egzystencję”¹⁵⁴. W innym miejscu badaczka kontynuuje swoją myśl: „mimo że niewdzięczne domy »wypluwają« swych lokatorów na rozpadliny ulic (...), ludzie pielęgnują w sobie przywiązanie do miejsca i troskę o swoje domostwa, silnie wypierając myśl, że wskutek kataklizmu, najpewniej uległy one zniszczeniu”¹⁵⁵. Trudno bowiem, nawet w obliczu tak oczywistej katastrofy, jak trzęsienie ziemi, zmienić postrzeganie najbliższej, najgłębiej doświadczanej przestrzeni.

la wina, która poważnie zniszczyła znajdujący się tam hotel *L'albergo Rigopiano-Gran Sasso Resort*. W wyniku zdarzenia i z powodu trudności w przeprowadzeniu akcji ratunkowej, spośród znajdujących się w tamtym momencie w hotelu 40 osób, zginęło 29, a 11 zostało rannych. W czerwcu 2022 roku sąd w Mediolanie orzekł, że lawina nie była związana z aktywnością sejsmiczną tego terenu (por.: <https://tg24.sky.it/milano/2022/06/14/tragedia-hotel-rigopiano-valanga-terremoto>, dostęp: 02.03.2023).

¹⁵³ A. Legeżyńska, *Dom i poetycka bezdomność w liryce współczesnej*, Warszawa 1996, s. 11.

¹⁵⁴ K. Najgeburska, *Reportaż „z kraju który tańczy”* ..., s. 253.

¹⁵⁵ Ibidem, s. 253.

Postrzeganie własnego domu, jako „zabójcy”, wydaje się być głęboko sprzeczne z podstawową potrzebą posiadania osobnego, bezpiecznego miejsca w świecie.

Co więcej, do wstrząsów nie sposób się przygotować nawet mając świadomość wysokiego ryzyka ich wystąpienia. Jedna z bohaterek wyznaje, że od lat była wyposażona w teoretyczne instruktaże, jak należy zachowywać się w przypadku wystąpienia kataklizmu. Wszystkie one okazują się jednakże niewystarczające wobec „pogubienia się we własnym walącym się domu, w którym od dzieciństwa ojciec wytyczał najbezpieczniejszą ścieżkę”¹⁵⁶. Poruszenie ziemi okazuje się doświadczeniem tak silnego zachwiania znanych reguł rzeczywistości, że również koncept domu zmienia swoje dotychczasowe znaczenia. W przytoczonym fragmencie występuje cały konglomerat silnie nacechowanych terminów: dom, ojciec, dzieciństwo, bezpieczeństwo. Wszystkie one tracą znaczenie w momencie sejsmicznego wstrząsu.

Niewątpliwie leksem „dom” w powyższych fragmentach można traktować szerzej niż li tylko w sposób dosłowny. Fizyczna przestrzeń domu jest metaforą całego regionu, a być może i kraju. Bowiem, jak pisze Yi-Fu Tuan: „Nie ma lepszego miejsca niż dom. Co to jest nasz dom? To jest dom rodzinny, stare sąsiedztwo, miasto rodzinne, własny kraj”¹⁵⁷. Przywołana konstatacja zdradza zatem zdecydowanie odmienną wizję Italii niż ta, która pojawiła się w twórczości Marka Zagańczyka, czy innych pisarzy zachwycających się w podobnym duchu Włochami¹⁵⁸. U Mikołajewskiego, to co zabija – to ziemia, własny dom. Natomiast tym, co ratuje – będzie człowiek. Również i w tym aspekcie – to odwrócenie dobrze znanej wizji, zgodnie z którą (co już wielokrotnie pojawiała się w niniejszej pracy) Italia przedstawiana jest jako pusta scena; przestrzeń, w której ludzie albo w ogóle nie występują, albo ich rola jest marginalizowana. W reportażach Jarosława Mikołajewskiego – tak w omawianym tutaj *Terremoto*, jak i w wyśmienitym *Wielkim przyphlywie*, poświęconym Lampedusie – scena nigdy nie jest pusta, wręcz przeciwnie, to zapelniający ją bohaterowie nadają miejscu znaczenie, są tymi, którzy przynoszą ratunek – wydobywają z bycia w przestrzeni sens:

Tamtych [ofiary katastrofy na Lampedusie 3 października 2015 roku – G.K.] pogrążyło morze. Tych – tylko ziemia. Tamtych – znacznie więcej niż morze. Obojętność, wojna, głód,

¹⁵⁶ J. Mikołajewski, *Terremoto...*, s. 100.

¹⁵⁷ Yi-Fu Tuan, *Przestrzeń i miejsce*, przeł. A. Morawińska, Warszawa 1987, s. 13.

¹⁵⁸ Należy niewątpliwie w tym miejscu dodać, że w kontekście włoskim wątek trzęsienia ziemi, lęku przed nim oraz jego wpływu na życie mieszkańców pojawia się także w tekstach wspomnianego już Gustawa Herlinga-Grudzińskiego. Por.: M. Śniedziowska, *Herling i obsesja terremoto...*

zbrodnia. Wszystko prócz morza (...). Z tymi jest inaczej. Człowiek nie poniósł tu winy (Tr: 83).

W *Terremoto* człowiek nie tylko nie poniósł winy, ale wręcz jest jedynym źródłem nadziei i pomocy, szansą na przeżycie.

Ludzie w reportażu

W przywołującym realia środkowych Włoch reportażu Jarosława Mikołajewskiego ludzie wydają się figurami stanowiącymi przeciwieństwo dla brutalnej siły natury. To oni swym jestestwem „łagodzą krajobraz”, sprawiają, że wciąż nadaje się on do życia. Ich obecność w reportażu wydobywa sens opowieści. Nie przez przypadek książka dedykowana została właśnie ludziom: „dla Luki / i Włochów, którzy mając góry / nie zapominają o morzu, / ratując innych, / ocalają siebie/ i nas” (Tr: 5). Biorąc pod uwagę temat reportażu, taka dedykacja – silnie akcentująca obecność morza – w pierwszym momencie zdaje się zaskakiwać. Jak już bowiem wykazałam, jednym z istotnych elementów krajobrazu charakterystycznego dla opisywanych w tomie Mikołajewskiego części Włoch, są góry. Nie pojawia się w nim natomiast morze. Zapewne do lepszego zrozumienia tego fragmentu warto odwołać się do innej pozycji autora, jego reporterskiego debiutu: *Wielki przyływ*¹⁵⁹. Jest to opowieść poświęcona sycylijskiej wyspie Lampedusie, która zyskała rozgłos w Europie w wyniku kryzysu uchodźczego. Do tragicznych wydarzeń, które miały miejsce u wybrzeży wyspy (zatonięcia statku z ponad siedmiuset osobami na pokładzie) odwołuje się autor także w pierwszych rozdziałach *Terremoto* (Tr: 11-15). Zarówno bowiem wobec morskiej katastrofy, jak i wobec kataklizmu, który dotyka pogranicza regionów: Umbrii, Lacjum, Marchii i Abruzji, tymi którzy walczą z żywiołem i niebezpieczeństwem są włoskie służby, a także zwykli mieszkańcy.

Najważniejszą postacią reportażu (obok samego autora-narratora, który ujawnia się w tekście¹⁶⁰) niewątpliwie pozostaje Luca Cari – do jego postaci wrócę jeszcze w dalszej

¹⁵⁹ J. Mikołajewski, *Wielki przyływ*, Warszawa 2015.

¹⁶⁰ Katarzyna Frukacz zwraca uwagę, że we współczesnym reportażu literackim podmiot mówiący jest silnie subiektywny i ujawniający przeżycia autorskie. Powszechna jest praktyka „kodowani[a] w tekście stanów emotywnych reportera (...) oraz programowan[i]a w ten sposób relacji z odbiorcą” (K. Frukacz, *Między ekonomią i afektywnością. Polski reportaż literacki w paradygmacie kultury uczestnictwa*, „Teksty Drugie” 2019, nr 6, s. 110). Rozpoznanie te można z powodzeniem odnieść do odautorskiego narratora obu wzmiankowanych reportaży Jarosława Mikołajewskiego.

części rozdziału. Wcześniej jednak należy także wspomnieć o licznych innych napotkanych postaciach. W szerokim katalogu bohaterów, objawiających się w reportażu Jarosława Mikołajewskiego znajdziemy, między innymi: strażaków, umożliwiających bohaterom podróż, naukowców, próbujących przybliżyć autorowi powody występowania aktywności sejsmicznej na tym obszarze, specjalistów, pomagających ofiarom wyjść z traumy, znajomych Włochów i Polaków, dzielących się z autorem swoimi doświadczeniami, czy wreszcie zwykłych mieszkańców, którzy pragną wrócić do swoich (nie zawsze istniejących) domów w zawałonych miastach, oraz staruszków troszczących się, czy w ich domach nie pozostało otwarte okno:

Powtarza się często rzecz dziwna (...). Że starsze osoby, zwłaszcza mężczyźni, proszą byśmy sprawdzili, czy zamknęły okno. Mówimy od razu: zamknął pan, już sprawdziliśmy. Bo okien nie ma. Ani jednego. Ale oni chcą wiedzieć to na pewno. Że zamknęli okno w domu, który już nie istnieje (Tr: 53).

Z jednej strony ta troska o zamknięcie okien może być odbierana jako przejaw całkowitego niezrozumienia przez mieszkańców skali tragedii, która ich dotknęła. Równocześnie może być jednak także odbierana jako wyraz nadziei na powrót do domu, znak wierności i afektu wobec swojej przestrzeni rodzinnej, domowej.

O szczególnej relacji między bohaterami reportażu, a miejscowościami, z których pochodzą, świadczy też inny utrwalony przez reportażystę obraz: „Kobieta (...) płacze jak Chrystus nad Jerozolimą, cichymi, grubymi łzami” (Tr: 51). Istotny w tym fragmencie wydaje się zarówno sam fakt opłakiwania miasta, jak i zaproponowane biblijne odniesienie. Przytoczmy zatem wspomniany fragment ewangelicznej historii:

Gdy [Jezus] był już blisko, na widok miasta zapłakał nad nim i rzekł: «O gdybyś i ty poznało w ten dzień to, co służy pokojowi! Ale teraz zostało to zakryte przed twoimi oczami. Bo przyjdą na ciebie dni, gdy twoi nieprzyjaciele otoczą cię wałem, oblegną cię i ścisną zewsząd. Powalą na ziemię ciebie i twoje dzieci z tobą, a nie zostawią w tobie kamienia na kamieniu za to, żeś nie rozpoznało czasu twójego nawiedzenia» (Łk 19, 41-44).

Fundamentalna różnica pomiędzy bohaterką Mikołajewskiego, a Chrystusem polega zapewne na tym, że Jezus płacze nad zniszczeniem, które dopiero ma się dokonać; jest to zatem forma ostrzeżenia dla miasta i jego mieszkańców. Tymczasem mieszkanka włoskiego miasteczka opłakuje fakt już zaistniały, a co więcej, nie posiadający wytłumaczenia (zresztą temu poszukiwaniu sensu w katastrofie i niemożliwości jego odnalezienia także poświęcona jest spora część reportażu).

Dokonywałam już kontrastowego zestawienia obrazu Włoch jako pustej sceny (obecnego m. in. w pisarstwie Marka Zagańczyka) z „ludzkim wymiarem” reportażu

Mikołajewskiego. Jednak i u tego ostatniego można napotkać sporo ustępów, ukazujących wizję miast czy przestrzeni pustych, wymarłych. Jest to obraz zupełnie jednak odmienny, nie mający nic wspólnego z idyllą tokańskich pejzaży. Jednym z najbardziej sugestywnych obrazów pustej przestrzeni jest relacja z opuszczonego Castelluccio: „Miasto – koszmar upiornej baśni, której bohaterowie nagle znikają, lecz pozostaje ich pejzaż?” (Tr: 122). W tym ujęciu pejzaż nie porusza i nie zachwyca, a brak ludzi jest czymś namacalnym; ich nieobecność wprowadza poczucie grozy, podkreśla nienaturalność sytuacji. W opisach Marka Zagańczyka ludzie, sprowadzani do roli bohaterów dalszego planu, stawali się jedynie niezbyt koniecznym dopełnieniem obrazu – całkowicie zbędnym z punktu widzenia organizacji literackiej kompozycji. Natomiast u Mikołajewskiego nieobecność mieszkańców Castelluccio, wymuszona i nagła, zamienia idyllę w koszmar.

Inny, choć równie przerażający, brak ludzi pojawia się w opisie spaceru wśród ruin Amatrice. Mikołajewski zauważa: „Ludzi tam już nie ma. Chciałoby się dodać słówko „oczywiście”. Ale to nie jest wcale oczywistość. Trudno wyobrazić sobie, że z gruzów strażacy wyjęli wszystkie ciała” (Tr: 43). Odwiedzane miasto jest wyludnione – część mieszkańców uciekła, część została ewakuowana, część zginęła. Mikołajewski rozmawiając z napotkaną płaczącą nad miastem kobietą, dopytuje, czy straciła kogoś w trzęsieniu ziemi. Odpowiada: „przyjaciół (...). Przyjeżdżaliśmy na lato, chodziliśmy do baru, do sklepu. Zamawialiśmy mięso, wędliny, ser. Zginęli” (Tr: 52). Śmierć znajomych, nagła i naruszająca utrwalony cykl życia, pozostaje jednak wpisana w ciąg codziennych, niczym się nie wyróżniających czynności. Nie dzieje się to jednak po to, żeby podkreślić nieuchronność przemijania. Wręcz przeciwnie – w zestawieniu z błahymi aktywnościami nagły brak przyjaciół potęguje wrażenie grozy. Zostawia bardziej widoczną pustkę w miejscach, które dotychczas wypełniali swoją obecnością.

Jednak pustka jest jeszcze głębsza, obejmuje bowiem nawet ciała ofiar, skutecznie usunięte już spod gruzów. Pozostali w swoim mieście jedynie ci, którzy umarli wcześniej, jeszcze przed kataklizmem, a których szczątki spoczywają w miejscowej ziemi. Jednak nawet do nich nie ma dostępu, bowiem „okoliczne cmentarze też są *inagibili*. Wiele grobów jest otwartych. Widać trumny i kości” (Tr: 87). Opis ten, w połączeniu z upiornym pejzażem opuszczonego miasta oraz spisem porozrzucanych przedmiotów, stanowiących ostatnią pozostałość po mieszkańcach, tworzy apokaliptyczny obraz regionu.

Oczywiście odwiedzane okolice wyludniają się także w mniej drastyczny sposób. Wielu mieszkańców zniechęconych ryzykiem życia na obszarze sejsmicznym, ale także brakiem perspektyw życia w górskich rejonach półwyspu, wyprowadza się do większych

miast, przede wszystkim do niezbyt odległego Rzymu. Zostają po nich tylko puste domy: „Luisa miała dziewięć rodzeństwa. Wszyscy wyjechali. Zostały im jedynie domy, w centrum Amatrice i we *frazioni*” (Tr: 85). To te same domy, które wraz ze wstrząsami nabierają „zabójczego charakteru”. Z domów rodzinnych, obietnicy spotkania i bezpieczeństwa, zamieniają się w bolesne, „widmowe” przypomnienie utraconego świata.

O znaczeniu obecności ludzi dla sposobu w jaki autor konstruuje opisywane przestrzenie może świadczyć także fragment z jego wizyty w Norci. Do rodzinnego miasta świętego Benedykta dotarł już po zobaczeniu zrujnowanego Amatrice. Choć obie miejscowości charakteryzują się porównywalnymi zniszczeniami, Mikołajewski zauważa istotną różnicę między nimi:

Także tutaj [w Norci] widać pęknięcia na domach, zwały gruzów (...). Ale ślady zniszczenia wyglądają sztucznie. Już po kilku minutach łatwo się zorientować dlaczego. Wszędzie są ludzie. I jest to taki kontrast z martwym Amatrice, że aż trzęsienie ziemi wydaje się tu nieprawdziwe (Tr: 65).

Obecność żywych ludzi, wypełniających przestrzeń, potrafi niejako wręcz ożywić miasto, pomniejszyć skalę zniszczenia (choć Luca Cari twierdzi, że „to wszystko to fałszywy obraz”; Tr: 72, bowiem napotkane osoby nie są realnym przejawem życia miasta, tylko przybyłymi w weekend ciekawskimi); spowodować, że reportażyście Norcia jawi się jako miasto „niezamordowane” i „ciągle żywe” (Tr: 71).

W poszukiwaniu duchowości – Bóg czy człowiek?

Mikołajewski, choć w swoim reportażu oddaje głos badaczom – sejsmologom, psychologom, historykom – to najczęściej miejsca poświęca próbom metafizycznego zrozumienia zjawiska „naturalnego”. Nie jest to w żadnej mierze zagadnienie nowe, o czym może świadczyć wielokrotnie podejmowana na przestrzeni wieków kwestia teodycei, czyli istnienia zła Natury¹⁶¹. W odniesieniu konkretnie do fenomenu trzęsienia ziemi należy także wspomnieć o olbrzymiej i niezwykle płodnej intelektualnie dyskusji filozoficzno-teologicznej, która przetoczyła się przez osiemnastowieczną Europę, po – wyjątkowo silnym i obfitym w zniszczenia oraz ofiary ludzkie – trzęsieniu ziemi w Lizbonie, które miało

¹⁶¹ Podstawowym problemem teodycei jest poszukiwanie odpowiedzi na pytanie o relację pomiędzy Bogiem, a kataklizmami, spowodowanymi przez siły natury, choroby, niezawinione cierpienia i śmierć, por. G. Emberger, *Teologiczne i naukowe wyjaśnienia pochodzenia i celu zła naturalnego*, „Filozoficzne Aspekty Genezy” 2013, t. 10, s. 139-158.

miejsce 1 listopada 1755 roku¹⁶². Do tragedii tej odnosili się w swoim filozoficznym namyśle tacy wielcy filozofowie epoki oświecenia, jak choćby Immanuel Kant czy Wolter – dla którego „katastrofa ta była, jak się wydaje, punktem zwrotnym w jego postrzeganiu świata”¹⁶³ – a także Johann Wolfgang Goethe.

Reporter-poeta, choć wspomina o tego rodzaju naukowych dysputach (cytuje ustępy *Poematu o trzęsieniu ziemi w Lizbonie* Woltera oraz odnotowuje lekturę ciekawego eseju, poświęconego teodycei, a napisanego przez współczesnego włoskiego teologa, kardynała Gianfranca Ravasiego; Tr: 108-111) stara się jednak przede wszystkim samodzielnie zmierzyć z pojawiającymi się wątpliwościami, spośród których najistotniejsza dla niego wydaje się być głęboka własna niemożność nadania obserwowanym wydarzeniom wzniosłych sensów. Z tego też powodu obsesyjnie wręcz wraca w tekście do stawiania pytań o samą potrzebę istnienia Boga:

Bóg? Gdzie Go szukać? Kto Go szuka? Komu jest potrzebny?
Ale w rumowisku nie ma miejsca na pytania o matkę, o Boga (Tr: 44).

Autor, mimo poczucia że żadna odpowiedź nie będzie kompletna, ani wyczerpująca zadaje swoje pytania tym, których postrzega jako „urzędników spraw duchowych”, czyli księżom. Umawia się zatem na wizytę do kardynała Ravasiego (którą podsumowuje dość zgryźliwym stwierdzeniem: „Na rozmowę o Bogu [kardynał] nie ma już czasu”; Tr: 106), pyta duchownych mijanych na via della Conciliazione w Watykanie („Unikają mnie jak wariata. Udają, że się spieszą. Udają, bo ich pośpiech ma znamiona paniki”; Tr: 106), próbuje spotkać się i porozmawiać z przeorem benedyktynów z Norci („Piszę, że chciałbym się spotkać. Odpowiedź przyjdzie dopiero w nocy (...). Będę już wtedy w Rzymie”; Tr: 72), zagaduje do spotkanego na lotnisku księdza Adama Bonieckiego. Żadna z tych osób jednak nie wydaje się być w stanie dostarczyć autorowi poszukiwanej przez niego odpowiedzi. Być może nie one są tutaj najważniejsze. Tadeusz Sławek w swoim eseju *Czy Bóg ma serce?*, będącym refleksją po trzęsieniu ziemi w Iranie w 2003 roku proponuje, żeby zamienić „teologię odpowiedzi w teologię pytań”¹⁶⁴. Wydaje się, że Jarosław Mikołajewski – czy w pełni świadomie? – dokonuje podobnej zamiany. Istotniejsze dla jego refleksji są pytania, które zadaje, a nie odpowiedzi, które otrzymuje. Tę intuicję potwierdzają wspomniane już wyżej

¹⁶² W sposób wyczerpujący dyskusję omawia Bronisław Baczko, por. B. Baczko, *Wolter: zło i ład natury*, „Archiwum Historii Filozofii i Myśli Społecznej” 1974, t. 20, s. 17-58.

¹⁶³ M. Niedziela, „*Poemat o zagładzie Lizbony*” (1755) i „*Kandyd*” (1759), czyli *Wolter wobec Leibniza*, „Acta Neophilologica” 2021, XXIII (2), s. 136.

¹⁶⁴ T. Sławek, *Czy Bóg ma serce?*, „Tygodnik Powszechny”, nr 02/2004, [dostęp online: <https://www.tygodnikpowszechny.pl/czy-bog-ma-serce-124267>; data dostępu: 20.02.2023].

ostatnie zdania reportażu, będące zapisem odpowiedzi udzielonej autorowi przez księdza Bonieckiego; najlepszą reakcją pozostaje milczenie i współtowarzyszenie.

Reportaż przepełniony jest obrazami, które mogłyby być odbierane jako niezwykle symboliczne, niemniej autor – jakby bojąc się posądzenia o wpadanie w zbyt banalne wytłumaczenia i nadmierne poszukiwanie ukrytych treści – kwestionuje często ich metaforyczny przekaz, czy duchowe znaczenie. Jednym z najczęściej wracających widoków-symboli będzie zrujnowana bazylika św. Benedykta w Nursji. Po trzęsieniu ziemi z kościoła pozostała jedynie fasada. Mikołajewski jest świadom symbolicznego potencjału tego miejsca: „widok ludzi klęczących przed fasadą, za którą nie ma świątyni, mógłby być jedną z najmocniejszych ikon współczesnego świata i całego stulecia” (Tr: 26)¹⁶⁵. Zagląda za zrujnowaną fasadę, żeby przekonać się, że za nią nie pozostało nic więcej. Zastanawia się, czy tę nowopowstałą pustkę należy interpretować, przypisując jej szczególne znaczenie, czy uznać jedynie za obraz materialnego zniszczenia. Pyta: „Czy Nic? Czy na pewno Nic? / Może tylko nic? Pisane małą literą, która nie świadczy o niczym” (Tr: 67). A jednak ta wizja zniszczonego i pustego wnętrza kościoła jest dla pisarza atrakcyjna, wraca do niej także przy innych okazjach. W Amatrice notuje:

Kościół jest skrzynią wypełnioną kamieniami kościoła. Nowa architektura sakralna. Nowe spojrzenie na miejsce modlitwy, którego ma nie być, bo są tylko jego elementy. Kamienie jak ziarna rozerwanego różańca (Tr: 46).

W wyniku wstrząsów (czy tylko sejsmicznych?) kościół z miejsca staje się przedmiotem (skrzynia), jego forma (a być może także funkcja) zostaje znacząco zredukowana. I to właśnie w tym ograniczeniu wydaje się autor dostrzegać szanse religii na nowe zdefiniowanie swojego sensu, znaczenia i roli („nowa architektura sakralna”). Znajduje to potwierdzenie także w bardziej osobistych deklaracjach Mikołajewskiego, bowiem mimo że sam o sobie powie: „przecież nie jestem chrześcijaninem” (Tr: 67) – widać, że jest to jedynie poza, przyjęta na potrzeby prowadzonych przez niego poszukiwań; niejako punkt wyjścia do zadawania kontrowersyjnych, a często także konfrontacyjnych, pytań. Zresztą po chwili sam łagodzi swoje stanowisko:

I może to wcale nie chrześcijaństwo odrzucam, lecz to, co jest falsyfikatem chrześcijaństwa, bo chrześcijaństwo prawdziwe to krzyże powalone na ludzi powalonych na ich ranne cienie?

¹⁶⁵ Warto w tym miejscu wspomnieć, że właśnie ten widok zainspirował innego wybitnego reportażystę, pochodzącego z Triestu Paolo Rumiza do napisania wspomnianego już reportażu pt.: *Il filo infinito*, a poświęconego duchowości benedyktyńskiej w zachodniej Europie (por. P. Rumiz, *Il filo infinito...*).

W tym sensie nie może chrześcijaninem nie być ktoś, kto widzi to, co ja teraz widzę (Tr: 68).

Być może trzęsienie ziemi z jego fizycznym zniszczeniem staje się możliwością odrzucenia tego, co religijną formą przesłania duchowe treści. Cały czas jednak towarzyszy autorowi również niepewność, czy szansa ta zostanie wykorzystana, czy znajdzie się ktoś zdolny jej nie zaprzepaścić. W tym kontekście można zapewne odczytywać słowa: „Bywa, że całe domy, pozornie nienaruszone, przechylone są jak Lateran na fresku Giotto w Asyżu. Tyle że nie ma świętego, który by je podparł” (Tr: 44). Jest to zatem refleksja: czy w obliczu świata rozedrganego, chwiejącego się w swoich posadach (tak metaforycznie, jak i zupełnie dosłownie), dotychczasowe autorytety moralne i duchowe pozostają wystarczające, czy mają jeszcze moc oddziaływania i zmieniania rzeczywistości. Czy wyjaśnienia dostarczane przez klasyczną chrześcijańską teologię mają wciąż potencjał odpowiadania na pytania, z którymi musi się zmierzyć współczesny człowiek.

Na koniec, właśnie w kontekście „wątków duchowych” pojawiających się w dziele Mikołajewskiego, warto powrócić do postaci Luki Cariego. Strażak, choć nie kreowany na świętego, to zostaje wyposażony w boskie wręcz atrybuty. Niewątpliwie jest to jeden z najistotniejszych bohaterów reportażu, a odautorski narrator nie kryje uznania, jakim darzy swojego przewodnika. Jak dowodzi Ewelina Pytel: „Cari wydaje się uosabiać wszystko to, co narrator najbardziej w postawie Włochów podziwia”¹⁶⁶. Warto zatem przyjrzeć się bliżej, jak jest opisywany i jaką rolę spełnia w opowieści. Wygląd i powierzchowność strażaka reportażysta charakteryzuje w następujący sposób:

Przystojny, siwy pięćdziesięciolatek o pociągłej twarzy, wysokim czole i uważnym spojrzeniu. Typ kondotiera. Rzymskiego senatora (Tr: 14).

Co więcej:

Luca jest jedynym gościem baru Antico Ruschena, któremu udaje się nie upaćkać pudrem ani kremem. Tylko jemu nie pozostaje na wargach ani na nosie kawowa pianka. Jest wysoki, może metr dziewięćdziesiąt. Ma na sobie szarą, obcisłą bluzę z żółtymi naszywkami (Tr: 16).

Już ten wstępny opis postaci zdradza fascynację autora włoskim strażakiem i ujawnia podziw jaki w nim wzbudza. Zresztą reportażysta wyraża to wprost: „[Luca jest] Z tych, do których rodzaju ludzkiego zawsze chciałem należeć: którzy nie uciekają przed trudnościami, ale z każdej opresji wychodzą w wyprasowanej koszuli. Pamiętam, że takiego chciał mnie widzieć ojciec” (Tr: 14). W oczach polskiego pisarza rzecznik włoskiej straży pożarnej jest

¹⁶⁶ E. Pytel, *Wśród gruzów...*, s. 258.

nie tylko jego przewodnikiem, staje się ucieleśnieniem szlachetności i klasy; czujny, elegancki, subtelny, skromny, zawsze na swoim miejscu.

Choć sam autor przyrównuje Lukę Cariego do Wergiliusza („ja dziś idę z moim Wergiliuszem”; Tr: 36, „Wobec mnie jest dyskretny i ostrożny, jak Wergiliusz dla Dantego w wędrówce przez Piekło i Czyściec (...). Czuwa. Mój *Maestro* i *Duca*”; Tr: 38) to sposób w jaki ów rzecznik włoskiej straży pożarnej jest charakteryzowany w tekście nasuwa skojarzenia raczej z atrybutami wydobytymi z imaginariusium chrześcijańskiego Boga. Przytoczmy tutaj dwa istotne fragmenty, z których jeden niejako otwiera opowieść, a drugi zamyka (co tylko podkreśla rangę bohatera):

Luca to strażak. A raczej ktoś pomiędzy strażakiem a świadkiem. Nie tylko tak jak każdy strażak jest świadkiem pożaru. Raczej jak reporter, który będąc świadkiem, bez przerwy zastanawia się nad swoją rolą, nad własnym warsztatem i nad każdym słowem.

Tyle, że od słów reportera czyjś los nie zależy bezpośrednio, tak wprost. Tak indywidualnie. Słowo reportera może przeźłobić. Ludzi i społeczeństwa. Można wyobrazić sobie, że zmieni los albo nastawienie świata. Tymczasem słowo Luki może więcej: zabić albo przywrócić do życia. Uchronić albo skazać (Tr: 9).

(...) w rękach Luki czuję się bezpieczny. Ma w sobie spokój własny, który udziela się innym (Tr: 120).

Oba zacytowane opisy bohatera nasuwają skojarzenia biblijne. Pierwszy z fragmentów odsyła do starotestamentalnej opowieści o stworzeniu świata słowem oraz do prologu *Ewangelii według św. Jana*. Oba te teksty traktują słowo, jako przymiot boski. Słowo rzecznika straży pożarnej ma dla Mikołajewskiego podobną rangę – decyduje o życiu: może wskrzesić lub zabić. Dodatkowo kontrastuje to z, krytycznie przez autora ocenianymi, wypowiedziami przedstawicieli władz duchownych i świeckich: „Dziwnie bez wyrazu są słowa kapłanów i polityków po trzęsieniu ziemi” (Tr: 70). Zestawienie, skądinąd bliskoznacznych, terminów ‘wyraz’ i ‘słowo’ ma na celu podkreślenie niskiej wartości tych wypowiedzi, w przeciwieństwie do mocy, przypisywanej słowom Luki, który „mówi niewiele, ale nie milczy” (Tr: 26). A kiedy już mówi, jego słowo jest wiążące, kreujące, transformujące życie tych, których dotyczy.

Drugi natomiast cytat nasuwa skojarzenia z *Psalmem 91* w przekładzie Jana Kochanowskiego:

Kto się w opiekę poda Panu swemu
A całym prawie sercem ufa Jemu,
Śmieie rzec może: "Mam obrońcę Boga,
Nie będzie u mnie straszna żadna trwoga."
(...)
W cieniu swych skrzydeł zachowa cię wiecznie,
Pod Jego pióry ulężesz bezpiecznie.

Zyskuje zatem Luca kolejny boski przymiot: dysponenta bezpieczeństwa, tego, który „bierze w opiekę”, nawet w obliczu zupełnie nieprzewidywalnego i nieuniknionego kataklizmu, jakim jest trzęsienie ziemi. To właśnie Cari, wyposażony w strażacką bluzę, samochód zarekwirowany mafii i autentyczny szacunek oraz braterstwo pozostałych strażaków – czuwa nad reportażystą, wybiera bezpieczne trasy; pokazuje swemu towarzyszowi zniszczony kataklizmem świat, nie narzucając przy tym swojej opowieści o wydarzeniach, które dotknęły odwiedzane miejsca. Jest człowiekiem, który zapewnia pisarzowi to, czego inni bohaterowie pragnęli od Boga – bezpieczeństwo i stabilność.

Nasuwa się zatem wniosek, że reportaż Jarosława Mikołajewskiego pozostaje swoistą apoteozą człowieczeństwa. Sprawcą nieszczęścia jest ziemia, wybawcą – drugi człowiek. Reportażowa scena wypełniona jest przez bohaterów, a w momentach kiedy pustoszeje, nabiera cech apokaliptycznych. Inaczej niż u licznych twórców „grandtouriowych opowieści”, Italia Mikołajewskiego, gdy zostaje pozbawiona człowieczej obecności, traci swoją największą wartość – staje się groźna: nie-ludzka.

4. „Od kuchni”. Wątki kulinarne we współczesnych polskich podróżach literackich (do Włoch)

Począwszy od czasów najdawniejszych, przez osiemnastowieczny *Grand Tour*, aż po czasy współczesne, pisarze, poeci, artyści, relacjonujący podróże do Włoch zamieszczają w swoich trawelogach nie tylko refleksje dotyczące kultury, sztuki czy historii, ale niejednokrotnie również uwagi i odczucia dotyczące spraw pozornie mniej istotnych – na przykład... lokalnej kuchni¹⁶⁷. Jak zauważa Attilio Brilli, jeden z najważniejszych badaczy podróży włoskiej: „talora le predilezioni e le stesse ricorrenze dei cibi vengono interpretate dai viaggiatori come manifestazioni del temperamento locale, alludendo a veri e propri condizionamenti climatici”¹⁶⁸ [czasami upodobania i powtarzalność dań są interpretowane przez podróżnych, jako przejawy lokalnego temperamentu, poprzez nawiązanie do rzeczywistych uwarunkowań klimatycznych]. Oznacza to, że wzmianki o spożywanych posiłkach, czy próbowanych w podróży lokalnych specjałach stają się istotną częścią podróżniczych relacji. Przedmiotem niniejszego tekstu będzie analiza tekstów wybranych współczesnych polskich twórców (Tessy Capponi-Borawskiej, Zbigniewa Herberta, Jarosława Mikołajewskiego, Marka Zagańczyka, Dariusza Czai), pod kątem pojawiających się w nich wzmianek o lokalnych potrawach i tajemnicach smaków. Moim celem jest próba odpowiedzi na pytania: jakie elementy włoskiej kuchni są opisywane i jaką funkcję spełniają owe opisy kulinarne we włoskich relacjach (ewentualnie, dlaczego takich opisów w ogóle nie ma)? Na wstępie wypada zaznaczyć, że przedmiotem analizy nie będzie literatura popularna. Uwaga zostanie skupiona na współczesnej polskiej eseistyce, reportażu i literaturze dokumentu osobistego.

Anna Wieczorkiewicz w swojej książce *Apetyt turysty. O doświadczaniu świata w podróży* notuje:

W opowieściach o podróży wiązanie motywów wędrowania i jedzenia pomaga wyrazić wieloaspektowe relacje między człowiekiem udającym się w obcy świat a tym, co napotyka

¹⁶⁷ O warunkach, w których nocowali podróżni w czasie Grand Touru, a także na temat tego, co w czasie swoich wypraw jedli i pili zajmująco pisze Attilio Brilli. Por. A. Brilli, *Il viaggio in Italia. Storia di una grande tradizione culturale*, Bologna 2006, s. 161-176.

¹⁶⁸ Ibidem, s. 172.

i czego doświadcza podróżny. Opowiadania o jedzeniu i opowiadania o podróżowaniu coraz częściej splatają się ze sobą¹⁶⁹.

W przypadku opowieści o Włoszech to splatanie wątków podróżniczych i kulinarnych występuje niezwykle często. Przede wszystkim można je zauważyć we wspomnianej literaturze popularnej (nie sposób wymienić tu wszystkich powieści, których ważnym elementem narracji były „historie kulinarne”, jednak do najbardziej znanych zaliczyć można między innymi książki Frances Mayes, Ferenc Máté czy Marleny de Blasi). Polskie italopisarstwo wydaje się podchodzić do prezentacji wątków kulinarnych bardziej niepewnie i przyjmuje różne strategie włączania tego rodzaju tematów do treści poszczególnych utworów.

„Włosko-polska arcykucharka”¹⁷⁰

Jako interesujący przykład polskojęzycznego dzieła, w którym kulinaria odgrywają niebagatelną rolę, można przytoczyć publikację autorstwa Tessy Capponi-Borawskiej. Autorka, pochodząca z Toskanii, ale mieszkająca od wielu lat w Polsce, czyni z kuchni jeden z podstawowych wątków tematycznych swoich książek. Czasem jest on wyeksponowany na poziomie tytułu – na przykład: *Moja kuchnia pachnąca bazylią*¹⁷¹ – czasami, jak w *Dzienniku tokańskim*¹⁷² pojawia się dopiero na poziomie świata przedstawionego. Jej narracja pełna jest detalicznych opisów spożywanych posiłków¹⁷³, miejsc, gdzie są one serwowane czy nabywane. Przytoczmy dla przykładu fragment relacji z jednej z wizyt na lokalnym targu:

Tutaj spędza się najwięcej czasu, szczególnie u sprzedawcy warzyw, wybierając żółte i białe brzoskwinie, aksamitne żółto-pomarańczowe morele, fioletowe, zielone i żółte śliwki, ogromne arbuzy i pachnące melony. Na prawo widać stosy pomidorów: jaskrawoczerwone *ramato*, sałatkowe zielono-czerwone *sardo*, *costoluto* i najlepsze na świecie *cuor di bue* (serce wołu); trochę dalej małe, podługne, używane do sosu *perino* i *sanmarzano*. Na lewo bakłażany – lśniące, ciemnofioletowobrazowe owalne i podługne oraz fioletowobiałe okrągłe (DT: 39).

¹⁶⁹ A. Wieczorkiewicz, *Apetyt turysty. O doświadczeniu świata w podróży*, Kraków 2008, s. 258.

¹⁷⁰ Niniejsze określenie Tessy Capponi-Borawskiej przytaczam za: J. Mikołajewski, *Terremoto*, Warszawa 2017, s. 41.

¹⁷¹ T. Capponi-Borawska, *Moja kuchnia pachnąca bazylią*, Warszawa 2003.

¹⁷² T. Capponi-Borawska, *Dziennik tokański*, Warszawa 2004. Wszystkie przypisy odwołujące się do tej pozycji zamieszczam w tekście głównym bieżącego rozdziału, posługując się skrótem DT wraz z numerem strony.

¹⁷³ Opisy jedzonych posiłków pojawiają się w *Dziennikutokańskim* wielokrotnie (DT: 15, 27, 31, 33, 61, 68, 93, 103, 117, 150, 165, 170-171).

W innym miejscu natomiast autorka relacjonuje towarzyskie spotkanie, a jej wrażenia również tym razem zdominowane zostały przez opis spożywanego posiłku:

Toczy się „small talk” raczej niż błyskotliwa konwersacja pomiędzy koroną z ryżu z krewetkami i różowym sosem a pieczenią cielecą z ziemniakami i małymi tymbalikami z dyni i szpinaku oraz pomidorkami zapieczonymi z tartą bułką. Na koniec fantastyczne lody kremowe z sosem pomarańczowym (DT: 33).

W obu fragmentach przykuwa uwagę zastosowana enumeracja: wielość i dokładność nazw gatunkowych oglądanych przez narratorkę owoców i warzyw czy serwowanych dań.

Dodatkowo, tak w *Dzienniku tokańskim*, jak i w *Mojej kuchni pachnącej bazylią* tekst przeplatany jest przepisami kulinarnymi. W ten sposób obie pozycje wpisują się, w bardzo modne współcześnie zjawisko uzupełniania reporterskich opowieści – kulinarnymi przepisami¹⁷⁴. Będzie ono charakterystyczne dla literatury popularnej (na przykład: *Pod słońcem Toskanii* Frances Mayes¹⁷⁵, *Wieczory w Umbrii* Marleny De Blasi¹⁷⁶ itp.), ale – jak zostanie to niżej wykazane – pojawia się także w innych dziełach, spełniając przy tym różnorakie funkcje. Przytaczane przez włosko-polską autorkę przepisy w obu jej wspomnieniowych publikacjach traktowane bywają odmiennie. W *Dzienniku...* nie są one ściśle związane z treścią książki, również graficznie rozbijają całość narracji (czasem nawet rozdzielając poszczególne zdania czy słowa); są umieszczone na wyróżnionych graficznie stronach, w otoczeniu fotografii przedstawiających serie artystycznych przedmiotów, wydobytych z prywatnych zbiorów autorki. Dotyczą jednak zawsze dań kuchni tokańskiej. Natomiast w *Mojej kuchni...* receptury dotyczą nie tylko specjałów włoskich, ale także tych pochodzących z innych tradycji gastronomicznych i są bezpośrednio powiązane z prezentowaną treścią; autorka wprowadza je do głównego wątku opowieści¹⁷⁷. Opisując powódź Florencji z 1966 roku kończy swoje wspomnienia: „Z tych czasów pozostał mi w pamięci także makaron z tuńczykiem”¹⁷⁸, a następnie przytacza przepis na wspomniane danie.

¹⁷⁴ A. Wiczorkiewicz, *Apetyt turysty...*, s. 270.

¹⁷⁵ F. Mayes, *Pod słońcem Toskanii*, przekł. Zofia Kierszys, Warszawa 1999.

¹⁷⁶ M. De Blasi, *Wieczory w Umbrii*, przekł. Agnieszka Andrzejewska, Warszawa 2015.

¹⁷⁷ Jako jeszcze inny sposób realizacji takiego rozwiązania – wprowadzania przepisów do tekstu – można by wskazać powieść (niektłumaczoną dotychczas na język polski) włoskiej autorki Giuseppiny Torregrossy, pod tytułem *L'assaggiatrice*. Autorka również uzupełnia „tekst główny” przepisami. Są one zawsze związane z daniami występującymi we fragmencie tekstu bezpośrednio je poprzedzającym, nie rozbijają natomiast narracji, ponieważ znajdują się na końcu rozdziału. Dodatkowo nie są jedynie technicznymi instrukcjami wykonania dania, ale zawierają czasem także zapis emocjonalny (G. Torregrossa, *L'assaggiatrice*, Catanzaro 2018, s. 13).

¹⁷⁸ T. Capponi-Borawska, *Moja kuchnia...*, s. 103.

Pisarka jest świadoma „znaczeniowej przewagi” wątków kulinarnych w swoim dzienniku. Relacjonując przebieg jednego z licznych spotkań towarzyskich zauważa: „ja jak zwykle skupiam się na jedzeniu, które jest po prostu pyszne” (DT: 15). W *Dzienniku...* daje też wyraz randze, jaką ona sama nadaje swojej kulinarnej pasji, niejako łącząc wątki kulinarne z eschatologicznymi: „a w tym moim »ja« [pośmiertnym-G.K.D.G], mam nadzieję, nie zginie to, czym byłam na ziemi, nawet, myślę, moja pasja gotowania. Do zobaczenia więc na tamtym brzegu! Być może i tam pozwolą mi przyrządzić »due spaghetti«...” (DT: 150).

Anna Wieczorkiewicz w cytowanej już pozycji, analizując amerykańską powieść *Pod słońcem Toskanii* zauważa, że bohaterowie: „Uczą się [...] jeść po tokańsku [...]. Ich opisy wplecione są w opowieść o wiejskich urokach Włoch. Włoskie słowa (często zresztą zapisane w błędny sposób) sugerują wyjątkowość smakowych odcieni, świadcząc jednocześnie o tym, że autorka nie jest turystką-ignorantką i że powoli zyskuje dostęp do miejscowej kultury”¹⁷⁹. Owa rola jedzenia jako elementu odróżniającego turystę od miejscowego, podnosząca go do roli przybysza, aspirującego do „wrośnięcia” w społeczność lokalną, zauważalna jest również w książkach Tessy Capponi-Borawskiej:

Tego właśnie pragnęliśmy: jedzenia bazującego na lokalnych produktach, ale podanych z fantazją i smakiem głęboko osadzonym na tym terytorium [...]. Dostaliśmy to wszystko. Takie potrawy sprawiają mi więcej satysfakcji niż wyszukane i skomplikowane dania, pretensjonalnie podane (DT: 151).

Należy jednak podkreślić, że sytuacja, choć podobna, nie jest dokładnie taka sama. Tessa pochodzi z Toskanii i z tej racji czuje się „miejscowa” (co niejednokrotnie podkreśla także w swoim dzienniku: „My, florentczycy, zawsze chodzimy środkiem ulicy” (DT: 33); „U nas w Toskanii” (DT: 157); „My, dzisiejsi Toskańczycy” (DT: 163); ze względu na wyśmienitą znajomość języka włoskiego nie pojawiają się także u niej błędnie podawane nazwy włoskich produktów. Równocześnie, co także sama zauważa, przez fakt mieszkania poza granicami Włoch, bywa niekiedy postrzegana jako obca, jako cudzoziemka („Wracam jak cudzoziemka” DT: 9). Nieustannie zatem balansuje na granicy między „wnętrzem” i „zewnątrzem” – umiejętnie grając statusem „swojego” i „obcego”. Z tego powodu podejmuje czasem działania mające utwierdzić miejscowych w postrzeganiu jej jako „swojej”; zwraca uwagę na jakość posiłku, nie dając się zwieść wykwintnej atmosferze miejsca, ani wyszukany nazwom (DT: 165). A – przeciwnie – niepozorne warunki nie wpływają na jej opinię o jakości jedzenia („Restauracja natomiast lub raczej oberża, którą

¹⁷⁹ A. Wieczorkiewicz, *Apetyt turysty...*, s. 265.

wybraliśmy, okazuje się zupełnie fantastyczna; warto było przyjechać aż tutaj”; DT: 150). Świadczyć ma to zapewne o jej znawstwie i wyrobionym guście.

W obu pozycjach, umieszczenie kulinarnych przepisów w tekście i liczne opisy-prezentacje dań mają zapewne na celu wprowadzenie czytelnika w nieturystyczny, lecz autentyczny świat miejscowych i poniekąd dopuszczenie go – choćby metaforycznie – do wspólnego z nimi biesiadowania¹⁸⁰. Biorąc pod uwagę przeplatanie kulinarnych receptur z wydarzeniami z osobistej historii autorki, można traktować przepisy jako przejaw kuchni sentymentalnej, pozwalającej „przywołać przeszłość i czułe wspomnienia minionych dni”¹⁸¹.

Należy jednak podkreślić, że to co odróżnia dziennik Tessy Capponi-Borawskiej od popularnych powieści to „erudycyjna perspektywa” jej narracji. Poza gastronomicznymi opisami i urozmaicającymi tekst przepisami, autorka dzieli się z czytelnikiem swoją wiedzą historyczną, kulturową i tą dotyczącą sztuki. Sprawnie łączy subiektywne wrażenia z umiejętnie wykorzystywanym „zapleczem” erudycji.

„Cień arcydzieł na makaronie”¹⁸²

Połączenie wątków kulinarnych i rozważań o kulturze wysokiej, charakteryzuje także szkice jednego z mistrzów polskiego eseju podróżnego – Zbigniewa Herberta. On również, w poświęconym Italii zbiorze *Barbarzyńca w ogrodzie*, umiejętnie i z lekkością łączy opowieść o historii oraz wielkich zabytkach z opisami swojego rytmu zwiedzania i podróżniczej codzienności, których ważnym elementem składowym jest, między innymi, miejscowa kuchnia¹⁸³.

Tym samym eseista znajduje szczególne miejsce na opisy spożywanych przez siebie posiłków, a także na obserwację „miejscowych” w trakcie ich spotkań w lokalach gastronomicznych. Jego refleksje pozostają równocześnie plastyczne i subiektywne, poznanie

¹⁸⁰ Ibidem, s. 260.

¹⁸¹ A. Mielżyńska, *Tematyka kulinarna w literaturze polskiej XX wieku*, „Acta Universitatis Lodziensis. Folia Litteraria Polonica” 2009, nr 12, s. 252.

¹⁸² Z. Herbert, *Barbarzyńca w ogrodzie*, Warszawa 2004, s. 55. Wszystkie odwołania do wskazanej edycji w bieżącym rozdziale – oznaczam w tekście głównym skrótem BO wraz z podaniem numeru strony.

¹⁸³ Na zabieg łączenia w opowieści obrazów zwiedzania miejsc historycznych, muzeów, atrakcji turystycznych itp. z obrazami wypadów do restauracji czy trattorii zwraca uwagę Anna Wieczorkiewicz (A. Wieczorkiewicz, *Apetyt turysty...*, s. 280).

intelektualne poszerzone zostaje o percepcję zmysłową. Pisarz niezwykle sprawnie łączy obie perspektywy¹⁸⁴.

Owo płynne przeplatanie tematów uznawanych za wysokie z codziennością najlepiej oddaje następujący fragment: „strażnicy muzealni dzwonią jak opętani, bo na łodydze ratuszowej wieży dojrzeła dwunasta, co oznacza talerz z dymiącym makaronem, szklankę wina i pożywny sen” (BO: 87). Herbertowe zwiedzanie, percepcja sztuki, obcowanie z pięknem jest nierozzerwalnie związane z tak przyziemnym tematem, jak smakowanie jedzenia. Eseista nie modeluje jednostronnie rzeczywistości, zauważa różne jej składniki, nie tylko te estetycznie pasujące do konstruowanego literacko obrazu, dotyczącego percepowanych dzieł sztuki. Zbigniew Herbert poświęca uwagę zarówno spożywanym daniom, jak i miejscom, w których się nimi delektuje, nie znikają z jego pola widzenia obsługujący go ludzie, ani przypadkowo przemykający goście. Przy tym wszystkim nie brak mu subtelnej ironii, która wprowadza do tekstu dystans i humor.

Już wybierając miejsce na posiłek autor jest świadom, że „jedyna restauracja, z której widać katedrę [w Sienie], jest odpowiednio droga, jak wszystko, co się znajduje w sąsiedztwie zabytków, gdyż płaci się podwójnie za cień arcydzieł na makaronie” (BO: 55). Równocześnie pamięta, że jego środki finansowe są ograniczone: „robię szybki bilans, z którego wynika, że stać mnie tylko na kawę i trochę chleba z szynką. Zresztą w południe nie chce się jeść. Wieczorem za to będę mógł urządzić małą rozpustę gastronomiczną” (BO: 69).

Przytoczone fragmenty wprowadzają w świat eseju, naszpikowany erudycyjnymi opisami dzieł (czy to architektury tokańskiej, czy malarstwa dawnych mistrzów), wątki przyziemne, dotykające codzienności, zdradzające niejako zaplecze organizacyjne włoskich wojaży. Tym samym przybliżają autora do czytelnika, czynią tego pierwszego postacią bardziej realną i obecną w tekście, który również staje się bardziej dostępny dla masowego – a nie tylko uczonego – lektora¹⁸⁵.

Ciekawe jest również przyjrzenie się, jakie konkretne menu odnotowuje eseista-podróżnik, w jaki sposób prezentuje je polskiemu czytelnikowi i na jakie elementy kulinarne zwraca szczególnie uwagę.

¹⁸⁴ B. Shallcross, *Zbigniewa Herberta podróż do zachwyty*, „Teksty Drugie” 2000, nr 3, s. 65-66.

¹⁸⁵ Należy pamiętać, że zbiór esejów *Barbarzyńca w ogrodzie*, w zamysłu autora, miał być książką dostępną dla przeciętnego czytelnika. Jak sam notuje w odautorskim wstępie: „Zamierzałem bowiem napisać książkę do czytania, a nie do naukowych studiów” (BO: 5).

W opisach swojego „włoskiego jadłospisu” poeta nie tylko wymienia potrawy, ale także stara się je przybliżyć wirtualnemu odbiorcy. Świetnym przykładem może być dokonana przez Herberta „literacka prezentacja” pizzy:

Do Sieny przyjechałem z Neapolu i z Neapolu przywiozłem skłonność do pizzy. Jest to potrawa znakomicie podkładająca się pod wino. Z grubsza biorąc, pizza jest plackiem, na który nałożono pokrajane pomidory, cebulę, fileciki *anchois*, czarne oliwki. Rodzajów jest mnóstwo, od wymyślonej *capricciosa* do popularnej, wypiekanej na ogromnych blachach i sprzedawanej na porcje (BO: 72).

Współcześnie może zaskakiwać tak dokładne wyjaśnienie, czym jest pizza, należy jednak pamiętać, że Herbert zwiedza Sienę w 1959 roku, a jego zapiski po raz pierwszy ukazują się drukiem w grudniu 1962 roku (nakładem wydawnictwa Czytelnik; BO: 221-222). Z tego powodu nie powinno dziwić, że autor stara się przedstawić czytelnikowi charakterystykę kultowego obecnie dania, a co za tym idzie przybliżyć specyfikę lokalnej kuchni.

Anna Wieczorkiewicz zauważa, że: „wzorce kulinarne funkcjonują jako symbole tożsamości [...]. Lokalną kulturę gastronomiczną traktuje się jako emblemat ogólnie rozumianego stylu życia”¹⁸⁶. Również u Zbigniewa Herberta można odnaleźć potwierdzające tę tezę fragmenty. Polski autor-podróżnik rzutuje napotykanne przez siebie zachowania kulinarne na całą włoską kulturę, zestawiając je równocześnie z obserwacjami zapamiętanymi z innych odwiedzanych przez siebie krajów. W tym wypadku rzecz dotyczy Francji:

Nareszcie trattoria, która wygląda skromnie i nie nazywa się ani Excelsior, ani Continentale. Jest tu miły piwniczny chłodek, pachnie kwasem winnym, cebulą i gorącą oliwą. Na początek zamawiam *spaghetti*. Potrawa ta, jak wiadomo, podawana jest jako *entrée*, stanowi więc wstęp do właściwego posiłku. Francuzi zaczynają od podniecających przystawek, Włosi postępują rozsądniej, zgodnie z naturą swojej wysmienitej kuchni, która jest chłopska, solidna i pożywna. Filozofia gustu na półwyspie polega na tym, że naprzód możliwie szybko należy zaspokoić głód, a potem dopiero myśleć o wrażeniach smakowych. Zresztą prawdziwy włoski makaron jest świetny, w miarę twardy, zaprawiony pikantnym sosem, posypany parmezanem, obowiązkowo zawijany wokół widelca, co nadaje jedzeniu charakter obrządku. Potem je się zwykle płat wołowego mięsa, osmażonego w pieprzu, z ćwiartką pomidora i listkiem sałaty. Na deser zimna, dojrzała brzoskwinia – wszystko to pokropione młodym winem miejscowym, które pije się, jak wodę, w szklankach, a nie wymyślnych i głupkowatych naparstkach na szklanej nóżce (BO: 77).

W powyższym fragmencie zwraca również uwagę fakt, że w rozważaniach na temat „filozofii gustu” Herbert posługuje się sędami generalizującymi (o których dobitnie świadczą używane przez niego formy bezosobowe: „je się”, „podaje się”, „należy”), wysnuwanymi na podstawie spożywanego przez siebie samego posiłku. Z drugiej strony, pomimo tych

¹⁸⁶ A. Wieczorkiewicz, *Apetyt turysty...*, s. 279.

uogólnień, opis potraw i miejsca pozostaje bardzo sensoryczny, oddziałuje na wyobraźnię. Przytoczony *passus* oddaje opinie i odczucia autora, podkreśla rolę poznania zmysłowego¹⁸⁷.

Nie brak też u Herberta ironii i humoru, które równocześnie chronią go przed idealizowaniem jakichkolwiek aspektów kultury – w tym przypadku: włoskiej kuchni. „Na drugie zamówiłem *bistecca alla Bismarck*. Był łykowaty. Nic dziwnego – tyle lat” (BO: 94). Jak można zauważyć autor nie aspiruje do roli kulinarnego eksperta, a o swoim niezadowoleniu z posiłku mówi w sposób lekki, unikając tonów, mogących zostać odebrane jako oznaka wywyższania się czy literackiej bufonady.

Interesującymi fragmentami, pojawiającymi się zarówno u Tessy Capponi-Borawskiej, jak i u Herberta, są opisy uczt sienneńczyków, związanych ze świętem Palio. W przedstawieniach tych jedzenie po raz kolejny staje się emblematem lokalnej kultury i miejscowego stylu życia. Zbigniew Herbert obserwuje, jak:

Mała trattoria zapełnia się tłumem stałych gości. Wchodzą, biorę swoją serwetkę z półki pod zegarem i siadają na swoim miejscu, wśród swych towarzyszy. Ze znanstwem i apetytem, który jakby wzbierał z pokolenia na pokolenie, jedzą *spaghetti*, piją wino, gawędzą, grają w karty i kości. Rozmowa jest bardzo ożywiona. Włoski jest językiem o najbogatszym chyba zasobie wykrzykników i owe *via, weh, ahi, ih* strzelają jak petardy. Domyślam się, że chodzi o Palio. Za tydzień będzie Palio (BO: 93).

Natomiast Tessa Capponi, z niejakim znanstwem mieszkańca sąsiedniej, acz zwaśnionej ze Sieną, Florencji relacjonuje przebieg tradycyjnej uczty:

W wigilię Palio spotykają się wszyscy, każdy na ulicy swojej kontrady, na wspólnej uczcie prześlągalnej pod gołym niebem, gdzie wśród jedzenia, wina i śpiewu będą się przygotowywać do wielkiego wydarzenia dnia następnego. Długie stoły ustawia się wzdłuż ulic każdej dzielnicy. Jest głośno i wesoło, niektórzy machają flagami, dzieci biegają od jednego stołu do drugiego, słysząc salwy śmiechu i piosenki. Najpierw na stół wjeżdżają tokańskie przekąski, potem być może słynne *pici*, makaron typowy dla tych okolic, z maki i wody, kręcony między palcami w długie, nieraz trzymetrowe pasma, podawany z bogatym sosem mięsnym z dodatkiem kielbasy, albo w formie uboższej, z tartą bułką, czosnkiem i oliwą. Potem, kto wie, może nasz tokański schab upieczony z dużą ilością czosnku, rozmarynu i z ziemniakami, wrzuconymi do tej samej brytfanny co mięso, aby piekły się razem w aromatycznym sosie. Wszystko to obficie podlane dobrym czerwonym winem, które rozgrzewa serca i pozwala rosnąć nadziei na jutrzejsze zwycięstwo i przyniesienie do domu tak wymarzonego Palio, zwanego to pieszczotliwie „szmatą” (DT: 117).

U Herberta na pierwszy plan wysuwa się aspekt wspólnotowy – jedzenie, granie, spędzanie czasu razem (do której to wspólnoty – co też warte podkreślenia – autor nie jest zaproszony). W tym przypadku nie jest to zatem, opisywane przez Wieczorkiewicza, biesiadowanie jako element umożliwiający porozumienie między kulturami¹⁸⁸. U tokańsko-

¹⁸⁷ B. Shallcross, *Zbigniewa Herberta podróż...*, s. 66.

¹⁸⁸ A. Wieczorkiewicz, *Apetyt turysty...*, s. 273.

polskiej autorki równie ważne, co odnotowanie spotkania mieszkańców przy posiłku jest także przytoczenie dokładnego menu obserwowanej biesiady. Enumeratywny szkic wszystkich dań – spożywanych i domniemanych – ma zapewne wzmocnić poetykę opisu, oddziaływać „plastycznie” na wyobraźnię czytelnika, ożywić tekst w taki sposób, by nie stwarzał wrażenia etnograficznej rozprawy.

Przepis jako hołd dla zniszczonego miasta

Kolejnym twórcą tekstów poświęconych „kuchennym ewolucjom” włoskich smaków, przy którym warto się zatrzymać na powrót – jest Jarosław Mikołajewski. W kontekście kulinarnych rozważań spójrzmy znów na niewielkich rozmiarów reportaż *Terremoto*¹⁸⁹. Tym, co najbardziej charakteryzuje wspomniany reportaż jest – mowa o tym była w poprzednim rozdziale – synkretyczna forma. Autor posługuje się elementami eseju, reportażu, baśni, poezji. Wśród tych różnorodnych i celowo pofragmentowanych jednostek tekstu pojawia się osobny przepis na... *amatricianę* oraz liczne wzmianki o tym, co autor jadł w lokalnych restauracjach w trakcie swojej podróży reporterskiej. Warto w tym miejscu wyraźnie podkreślić, że dla pisarstwa Jarosława Mikołajewskiego uwagi o jedzeniu (nie wspominając już o rozbudowanych opisach tegoż!) są czymś niezwykłym. W innym jego reportażu, zatytułowanym *Wielki przyływ*¹⁹⁰, motywy kulinarne nie pojawiają się wcale. W *Rzymskiej komedii*¹⁹¹ – niezwykle rzadko. W rozmowie z Romanem Bieleckim OP autor sam przyznaje się do swojej niechęci wobec gastronomicznych literackich „popisów”:

Nie cierpię pisania o jedzeniu, od kiedy stało się to obowiązkiem inteligentów jeżdżących do Włoch. Kiedyś informowało się o wystawach i koncertach. Teraz – o tym, co zjadłem, jak to jest przyrządzone i jakie to „pychne”. Przypomina to pewien irytujący gatunek poezji podróżniczej, w której każde spostrzeżenie jest materiałem do wiersza, jak gdyby wszystko, co poznajemy i pomyślimy, warte było zapisania dla innych. Wracając do kuchni, pisanie o jedzeniu bywa nie tylko niesmaczne, lecz również zdradliwe, kiedy odnosi się do wrywkowego doświadczenia, a jest podawane w ziołach zrywanych z łąk absolutu. Można na przykład spotkać się z opinią, że we Włoszech nie jada się makaronu z kielbasą, choć np. w okolicach Nursji taka potrawa jest dość oczywista, i to od wieków. Albo ze wzburzeniem, jakie budzi makaron podawany obok mięsa, bo podobno tak podawany nie bywa¹⁹².

¹⁸⁹J. Mikołajewski, *Terremoto*...

¹⁹⁰J. Mikołajewski, *Wielki przyływ*, Warszawa 2015.

¹⁹¹J. Mikołajewski, *Rzymska komedia*, Warszawa 2011.

¹⁹²J. Mikołajewski, R. Bielecki, *Rzym jest szkołą wyrzeczeń. Z Jarosławem Mikołajewski rozmawia Roman Bielecki OP*, „W Drodze” 2012, nr 8 (468), s. 8.

Powstaje zatem pytanie, dlaczego w *Terremoto* nie tylko pojawiają się wzmianki o spożywanych posiłkach, ale nawet przytoczony zostaje cały kulinarny przepis? Być może dzieje się tak dlatego, że *amatriciana* jest jednym z najważniejszych kulturowych dziedzictw miejscowości Amatrice, doszczętnie zniszczonej w trzęsieniu ziemi, któremu poświęcony jest reportaż?

Amatriciana to jeden z najsłynniejszych włoskich makaronów, a raczej sosów. Jego kolebką jest właśnie Hotel Roma. Po 24 sierpnia restauracje we Włoszech, i niektóre w Polsce, solidarnościowo odprowadzały dwa euro z każdej porcji na odbudowę Amatrice. Warszawska Antich'Caffe' zaraz po tragedii wprowadziła amatricianę do menu. Według przepisu własnego szefa Enrica i wrażliwej Tessy Capponi, włosko-polskiej arcykucharki [tu podany zostaje przepis na amatricianę – G.K.D.G.]¹⁹³.

Wprowadzenie przepisu, poza tym, że dobrze komponuje się z pozornie niezborną, fragmentaryczną i synkretyczną strukturą tomu, ma na celu urealnienie dotkniętego trzęsieniem ziemi miejsca. Bowiem „przepis kulinarny to fragment miejscowej codzienności przesyłany na zewnątrz. Tak żyją tubylcy – mówi nam przepis. Nie jest to obrazek z podróży, ale kawałek ich życia”¹⁹⁴. W ten sposób ci, którzy ucierpieli, stają się bardziej realni. Są tymi, którzy jedzą, gotują, mają swój wkład w wielką i sławną włoską kuchnię. Poszkodowane Amatrice przestaje być anonimowe, staje się miastem w jakiś sposób znaczącym, rozpoznawalnym, ukonkretnionym.

Wiele mówiący (o celu wprowadzania odniesień kulinarnych) wydaje się także następujący, bardzo dramatyczny i ekspresywny, fragment:

Nie ma Amatrice, jest amatriciana.

Po powrocie do Rzymu sprawdzę w najsłynniejszej i może najtańszej makaroniarni, przy placu Hiszpańskim, w Pastificio na Via della Croce, w którym się je na stojąco i w którym stołowały się Audrey Hepburn i Anna Magnani. Jest. Króluje wśród makaronów. Nie zginęła amatriciana i nie zginie, póki istnieją: podgardle i pomidory¹⁹⁵.

Na podstawie tego cytatu można zauważyć, że pochodzącemu ze zniszczonej miejscowości sosowi nadane zostaje szczególne znaczenie. Wzmianki o nim nie służą rozszerzeniu percepcji, wzbogaceniu „wrażeń podróży” o zmysł smaku. Sos, noszący w sobie nazwę zrujnowanego miasta, staje się ostatnim nośnikiem życia, punktem odniesienia; zapewnia miejscowości, zaklętej w nazwie dania, dalsze trwanie, gdy fizycznie już jej nie ma.

¹⁹³ J. Mikołajewski, *Terremoto...*, s. 41.

¹⁹⁴ A. Wieczorkiewicz, *Apetyt turysty...*, s. 264.

¹⁹⁵ J. Mikołajewski, *Terremoto...*, s. 42.

Poza przytoczeniem przepisu i poszukiwaniem „znaków życia” Amatrice (choćby „w śladach potraw”, odnajdywanych na talerzach w innych włoskich regionach!), autor wspomina również o lokalnej odmianie *amatriciany* (*griscia*), jak i o *sagrach* – tradycyjnych festynach, związanych z lokalnymi potrawami.

W tym przypadku, wydaje się, że głównym celem wprowadzenia wątków gastronomicznych jest chęć przybliżenia czytelnikowi codzienności opisywanych ludzi i odwiedzanych miejsc:

Kelnerka podchodzi po zamówienie. Na stoliku za nią leży kilka pamiątek na sprzedaż. Wszystkie z reklamą gricii, nazywanej też griscią.

– Co to jest griscia? – pytam, choć wiem, bo w Rzymie jest podawana w wielu restauracjach, ale nagle czytam z wizytówki, że jesteśmy na obrzeżach Grisciano di Accumoli, w ojczyźnie tego dania, więc chcę usłyszeć, jak tutaj się o nim mówi. Tym bardziej że Grisciano ma tradycje poetyckiej improwizacji. Recytacji *a braccio*. Dziś powiedzielibyśmy, że slamu.

– Amatriciana bez pomidorów – wyjaśnia szybko i krótko uprzejma kelnerka. – Ja wolę griscię, bo jestem stąd. Ale amatriciana też jest wyśmienita.

Oto poezja!

Biorę amatricianę, żeby pozostać wiernym miastu, w którym byłem jeszcze pół godziny wcześniej. Wybieram rigatoni, czyli krótką formę makaronu, żeby mi się w ustach nie rozhuśtała końcówka spaghetti i nie pobrudziła strażackiej bluzy Luki. Bo Luca nosi ją z dumą.

Jemy szybko. Sos jest mocny, lekko szczypiący.

Gdy płacę, pytam kelnerkę, czy odbyła się ostatnia edycja święta *pasta alla griscia*.

Zdążyliśmy! – odpowiada trochę tylko wesoło kelnerka. – Nasza sagra jest co roku 18 sierpnia. Święto amatriciany miało być 28, ale już nikt o nim wtedy nie myślał¹⁹⁶.

Tym razem ważne jest nie tyle samo danie, co związane z nim osoby i wydarzenia – postać kelnerki i organizacja *sagry*. *Griscia* jest w pewien sposób przeciwieństwem *amatriciany*. Jest tą, której święto zdążyło się odbyć; tą, która jest wciąż serwowana w miejscu swojego pochodzenia. *Griscia* jest tą, „która przeżyła”, w czasie gdy *amatriciana* okazuje się pomnikiem-symbolem tragedii oraz znakiem śmierci. I niejako właśnie tę „upamiętniającą”, symboliczną funkcję dania eksponuje autor i tym uzasadnia swój „tekstowy wybór”.

Podróże dla ducha

W przytoczonym wyżej fragmencie wywiadu Jarosław Mikołajewski wspominał, że pisanie o włoskich kulinariach stało się niezbędnym i nieodłącznym elementem relacji z włoskich podróży. Należy w tym miejscu zwrócić uwagę na twórcę, który również

¹⁹⁶ Ibidem, s. 59.

całkowicie unika pisania o Włoszech w aspekcie praktyk czy gustów kulinarnych. Włochy Marka Zagańczyka¹⁹⁷ są pustą sceną; tekstową prezentację mieszkańców Półwyspu ogranicza on do niezbędnego minimum, opisy kuchni nie pojawiają się wcale. Warto zastanowić się dlaczego tak się dzieje?

Poszukując odpowiedzi na to pytanie, można wysnuć kilka hipotez.

Jedną z nich jest sygnalizowana już koncepcja Włoch jako bezludnej, pustej sceny. Jak dowodzi Joanna Ugniewska niedostrzeganie obecności miejscowych jest cechą charakterystyczną wielu włoskich opisów podróży¹⁹⁸. Jeśli zatem Marek Zagańczyk obrał w esejach strategię przedstawiania Italii, jako „krajiny niezamieszkałej”, to naturalną konsekwencją tego wyboru pozostaje sensoryczny, smakowy, „tematyczny *vacat*”.

Kolejną hipotezę można postawić – odwołując się ponownie do refleksji krakowskiej antropolożki, Anny Wieczorkiewicz, która wspólnemu biesiadowaniu przypisuje szczególne znaczenie. „Jedzenie jawi się jako coś, co pozwala nawiązywać bezpośredni i szczerzy kontakt z innymi, wznosić się ponad granice kulturowe”¹⁹⁹. I w innym miejscu: „dystans, który promuje postawa estetyczna, zostaje zawieszony. Próbowanie, kosztowanie, eksperymentowanie z własnymi możliwościami doznawania świata to szczególny rodzaj poznania”²⁰⁰. Biorąc pod uwagę specyfikę esejów Zagańczyka, można przypuścić, że dla autora ważniejsza pozostaje erudycyjna refleksja i pielęgnowanie postawy estetycznej, niż zmysłowe doświadczanie świata, czy nawiązywanie kontaktu z lokalnymi mieszkańcami²⁰¹. Zagańczyk celowo zatem „wyłącza” wątki kulinarne, żeby konsekwentnie pielęgnować dystans. Być może nie chce on wpaść w pułapkę „familiarnej bliskości”, wywołującej wrażenie (iluzję) sztucznego kontaktu z miejscowymi. Chce pozostać zdystansowanym erudyta, podróżnym „zawieszonym” ponad życiem codziennym – obserwatorem nieudającym, że istnieje możliwość „łatwego i szybkiego kontaktu” z mieszkańcami odwiedzanej krainy.

¹⁹⁷ M. Zagańczyk, *Krajobrazy i portrety*, Warszawa 1999. Idem, *Droga do Sieny*, Warszawa 2005. Idem, *Cyprysy i topole*, Warszawa 2012.

¹⁹⁸ J. Ugniewska, *Viaggiatoripolacchi in Italia oggi: tra pellegrinaggio e decostruzione del mito*, „Italica Wratislaviensia” 2014, nr 5, s. 340.

¹⁹⁹ A. Wieczorkiewicz, *Apetyt turysty...*, s. 273.

²⁰⁰ Ibidem, s. 258.

²⁰¹ Italopisarstwu Marka Zagańczyka poświęciłam pierwszy rozdział niniejszej pracy, a także artykuł: „Doświadczyć podobnych widoków” – czyli słów kilka o italopisarstwie Marka Zagańczyka, w: T. Kaczmarek, D. Kobylska, K. Kowalik, S. Cavallo, *Sperimentare ed esprimere l'italianità. Aspetti letterari e culturali / Doświadczenie i wyrażanie włoskości. Aspekty literackie i kulturowe*, Łódź-Kraków 2021, s. 259-268.

Enografia włoskiej wędrówki

Tematów kulinarnych unika również Dariusz Czaja. Różni się jednak od Zagańczyka tym, że czyni jeden znaczący wyjątek. Jego dotyczącą południowych Włoch eseistyczną książkę *Gdzieś dalej, gdzie indziej*²⁰² zamyka bowiem esej zatytułowany: *Negroamaro* – poświęcony winu o takiej właśnie nazwie. Jest to jedyny element kulinarny pojawiający się w tomie.

Sam esej jest niedługi, kilkustronicowy, ale wart uwagi. Pisany w poetyce strumienia świadomości, co – jak można przypuszczać – ma odzwierciedlać strózkę lejącego się trunku:

gdybym miał komuś opowiedzieć o Apulii, to dałbym mu najpierw do spróbowania Negroamaro, zaczyna żyć intensywnie jeszcze przed pierwszym łykiem, już w bukiecie czuć tę charakterystyczną surowość, żadnych słodyczek, żadnej miękkiej gry, biorę pierwszy łyk, prostuje, onieśmiela, nie zaprasza do środka, Apulia jest trudna, nie zachwyca od pierwszego wejrzenia, gorzej: nie zachwyca nawet od drugiego, może nawet w ogóle nie zachwyca, do zachwycańca jest Toskania, Apulia jest chłopska i przaśna, surowa i kanciasta [...], jeszcze solidny łyk czarnego gorzkiego, moc ta sama, żadnych ułatwień, twarda sztuka, czarnoczarne coraz bardziej wciąga w swoją otchłanną głębię [...], piękno to nieoczywiste i nieprzejrzyste jak rubinowa czerń Negroamaro...²⁰³.

W przytoczonym fragmencie zwraca uwagę fakt, że wino zestawione jest z Apulią. Staje się ono symbolem opisywanego regionu; jego najpełniejszym wyrazem, o czym może świadczyć – *nomen omen* – płynne przechodzenie między opisem wrażeń zmysłowych związanych ze spożyciem trunku i tych połączonych ze zwiedzaniem południowego regionu.

O randze tego niewielkiego rozmiarowo eseju może świadczyć także fakt, że w spisie odniesień, obok bibliografii i fonografii pojawia się również enografia – lista win, „towarzyszących pisaniu”. W zamieszczonej enografii znajduje się – pradoksalnie! – tylko jedna pozycja – „Masseria Maïme, Negroamaro Salento I.G.T, 2006”, czyli wino, które użyczyło nazwy finalnemu esejowi.

Nasuwa się zatem pytanie: dlaczego wino, jako jedyny składnik lokalnej kuchni, zasłużyło nie tylko na wzmiankę, ale wręcz na osoby eseju?

Wina, podobnie jak i cieszące się coraz większą popularnością trasy turystyczne (wytyczane szlakiem winnic), wartościowane są odmiennie od pozostałych kulinariów, albowiem „wpisywane są w krąg kultury wyższej i przedstawiane jako wyrafinowana

²⁰² D. Czaja, *Gdzieś dalej, gdzie indziej*, Wołowiec 2010.

²⁰³ Ibidem, s. 275-277.

sztuka”²⁰⁴. Zaslugują zatem na wzmiankę w wyszukany tekście dużo bardziej niż inne składniki czy potrawy nieposiadające takiego znaczenia.

Owo połączenie wina i kultury wysokiej widoczne jest także, choć w mniejszym stopniu, w części pozostałych tekstów. Wino zostaje zespolone z muzyką (u Tessy Borawskiej-Capponi) i z architekturą (u Zbigniewa Herberta). U Tessy Capponi-Borawskiej spełnia także „funkcję prestiżową”, jako ten składnik, który najlepiej komponuje się ze sztuką, pozwalając stworzyć opis wydarzenia łączącego te dwa elementy:

Koncert ten jest jednym z pięciu, które tworzą minifestiwal zatytułowany: „Muzyka i tokańskie czerwone wino”. Sympatyczny pomysł, który został podjęty przez grupę przyjaciół: muzyków zafascynowanych winem i „winemakerów” melomanów, dzięki czemu goście mogą nie tylko pieścić ucho nutami Mozarta, Brahmsa czy Haydna, ale również uraczyć podniebienie takimi znakomitymi winami tokańskimi, jak: Brunello di Montalcino czy Chianti Classico (DT: 90).

U Zbigniewa Herberta natomiast wino konkuruje z perłą architektury (katedra) i aspiruje do rangi „aktu poznawczego” – stymuluje myśl, „rozpala głowę”:

W karcie znajduję wino, które nazywa się tak jak miasto i patron zachwala je jeszcze goręcej niż katedrę. Picie orvieto można traktować jako akt poznawczy [...]. Opis wina jest trudniejszy niż opis katedry. Ma kolor słomy i mocny, trudny do określenia zapach. Pierwszy łyk nie robi wielkiego wrażenia, działanie rozpoczyna się po chwili: do wnętrza sływa studzienny chłód, który mrozi wąpia i serce, ale głowa rozpala się (BO: 55).

Można zatem zauważyć, że kolportowane przez pisarzy „historie wina” spełniają w tekstach zupełnie inne funkcje niż wcześniej przytaczane opisy potraw. Wino nie służy pokonywaniu barier kulturowych czy nawiązywaniu niewerbalnego porozumienia z mieszkańcami. Jest ono raczej atrybutem konesera i emblematem wyrafinowanego stylu życia, jawnym „znakiem prestiżu”, świadczącym o wyszukany guście autora, podnoszącym i podkreślającym wartość jego doświadczeń podróżniczo-gastronomiczno-kulturowych. Może konkurować z opisami sztuki i tak jak te ostatnie – świadczyć o obyciu, dobrym guście i erudycji autora.

Mimo licznych opisów włoskiej kuchni w literaturze popularnej temat ten nie jest tak oczywisty w polskiej eseistyce, reportażu czy literaturze dokumentu osobistego. Zauważalne są duże różnice w podejściu autorów do tematu kulinariów i zasadności umieszczania tego rodzaju wątków w tekstach poświęconych Italii.

Część z autorów traktuje opisy kuchni włoskiej jako możliwość przybliżenia czytelnikowi opisywanego świata. Tessa Capponi-Borawska dodatkowo wykorzystuje wątki

²⁰⁴ A. Wieczorkiewicz, *Apetyt turysty...*, s. 281.

gastronomiczne do oddziaływania na wyobraźnię czytelnika, natomiast Jarosław Mikołajewski posługuje się motywami nawiązującymi do kulinariów jedynie w celu wprowadzenia odbiorcy we włoskie realia, czyni to by zwiększyć siłę ekspresji swojego reportażu.

Inni autorzy (Marek Zagańczyk) wydają się celowo unikać tematów kulinarnych, jako zbyt przyziemnych, nie licujących dobrze z przyjętą przez nich postawą i strategią estetyczną, w myśl której odbywają podróż po świecie sztuki i historii bez potrzeby odwoływania się do mniej wyszukanych dziedzin życia.

Pomiędzy tymi skrajnymi postawami można zauważyć również nastawienie „mediacyjne” (Dariusz Czaja), wyrażające się w niejednoznacznym wartościowaniu wykorzystywanych motywów i nieoczywistym uwzględnianiu ich w prezentowanych tekstach. Charakterystycznym przykładem – jakże odmiennym! – jest tu wino, które zyskuje rangę szczególną, pozwalającą na zestawienie go ze sztuką wysoką i traktowanie, jako klucza do rozumienia tajemnic miejsca.

Część druga

Podróż włoska – optyka „wewnętrzna”

1. Ćwiczenia z Pasoliniego – Pier Paolo Pasolini w podróży przez Italię (La lunga strada di sabbia)

Tytuł drugiej części pracy sugeruje, że przedmiotem refleksji będzie podróż włoska ukazywana „od wewnątrz”, czyli z perspektywy autorów włoskich (urodzonych we Włoszech, piszących po włosku, pochodzących z Włoch). Uważam jednak, że dla lepszego ujęcia cech spojrzenia „z wewnątrz”, należy pokrótce przypomnieć kilka ogólnych uwag odnośnie podróży włoskiej widzianej „z zewnątrz”, czyli tej znanej z relacji obcokrajowców podróżujących po Italii.

Szczególnie istotny dla niniejszych rozważań jest fakt, że to właśnie relacje z włoskich podróży, odbywanych w ramach *Grand Tour* (w szczególności tych doby romantyzmu) i późniejszych eskapad na Półwysep, ukształtowały obowiązujący do dziś, zarówno w kulturze jak i literaturze, mit Italii. Jak dowodzi Joanna Ugniewska, „literackie Włochy” pozostają krainą idyllicznej szczęśliwości, pozwalającą obcować ze sztuką i pięknem oraz odbudowywać nadwątlone siły twórcze²⁰⁵. Równocześnie z italoписarskich prób literackich wyłania się obraz miejsc tyleż pięknych, co pustych, bezludnych, jakby obecność mieszkańców zaburzała odbiór arkadyjskiego krajobrazu²⁰⁶. Włochy albo wydają się zagranicznym pisarzom-podróżnikom niezamieszkałe, albo ich potencjalni mieszkańcy nie jawią się twórcom, jako dostatecznie istotni, by uczynić z nich „literacki temat”, ważny element składowy udanej relacji podróżnej²⁰⁷.

Home Tour

Co ciekawe, podobnie jak w tworzonych przez cudzoziemców relacjach z włoskich podróży niewielu pojawia się miejscowych bohaterów, stosunkowo nieliczne jest grono

²⁰⁵ J. Ugniewska, *Podróżować, pisać. O literaturze podróżniczej i współczesnych pisarzach włoskich*, Warszawa 2011, s. 11.

²⁰⁶ J. Ugniewska, *Viaggiatori polacchi in Italia oggi: tra pellegrinaggio e decostruzione del mito*, „Italica Wratislaviensia” 2014, nr 5, s. 340.

²⁰⁷ W ten mit wpisuje się większość polskich XX- i XXI-wiecznych relacji literackich z włoskich podróży, pióra takich pisarzy, jak: Jarosław Iwaszkiewicz, Zbigniew Herbert, Józef Wittlin, Wojciech Karpiński, Marek Zagańczyk czy Dariusz Czaja. Oczywiście od takiego obrazu Włoch istnieją wyjątki, jak np. twórczość Jarosława Mikołajewskiego, są to jednak dzieła stosunkowo nieliczne, nie zmieniające ogólnej tendencji.

włoskich miejscowych podróżników, którzy opisywaliby swoje indywidualne przeżycia, wędrując przez ojczysty półwysep. Włosi, przemierzając kraj rodzimy i podejmując samodzielnie namysł nad Italią, mają szansę z obiektu, swoistego „przedmiotu oglądanego”, inercyjnego sztafażu wypełniającego pejzaż rodzimy²⁰⁸, stać się pełnoprawnym podmiotem refleksji. Intrygującym pytaniem byłoby zatem to, czy Włosi opisują swój kraj inaczej od obcokrajowców? Czy nie mogąc przeżyć typowej „włoskiej podróży”, ze względu na bycie już zawsze „u celu”, a co za tym idzie, przyjmując „wewnętrzny” punkt widzenia, postrzegają swoją „mapę i terytorium” w sposób odmienny?

Pośród włoskich powojennych twórców, odbywających i opisujących włoski *home tour* należy wymienić przede wszystkim, w porządku chronologicznym: Guido Piovene, Pier Paolo Pasoliniego, Guido Ceronettiego i Paolo Rumiza.

Pierwszy z wymienionych twórców, Guido Piovene, podróżował przez włoskie kraje w latach 1953-1956. Gromadził materiał na potrzeby prowadzonej przez siebie transmisji radiowej, która następnie została spisana i wydana w formie książkowej pod tytułem *Viaggio in Italia*²⁰⁹ [Podróż do Włoch]. Spośród opisów wędrówek przytoczonych wyżej autorów jego dzieło najbliższe jest klasycznej idei *podróży włoskiej*. Relacja ma charakter erudycyjny, jest uporządkowana i systematyczna. Autor przemierza wszystkie regiony powojennych Włoch, prezentując znajdujące się w nich dziedzictwo kulturowe, a także zachodzące wraz z postępującą industrializacją kraju przemiany społeczne i gospodarcze.

Pier Paolo Pasolini pisze swą *La lunga strada di sabbia* [Długa droga piasku] dla czasopisma „Successo” jako reportaż wakacyjny. Tekst ukazuje się w trzech częściach – od lipca do września 1959 roku. Sama podróż autora trwa natomiast od czerwca do sierpnia tegoż roku. Pasolini jedzie samotnie swoim Fiatem 1100 wzdłuż wybrzeża włoskiego, poczynając od miejscowości Ventimiglia na granicy włosko-francuskiej, a kończąc w Trieście na północnym wschodzie kraju. Zdjęcia do reportażu wykonał fotograf Paolo di Paolo, który jednak zdecydowaną większość podróży przebył niezależnie od pisarza²¹⁰. Trzy wakacyjne reportaży, uzupełnione o fragmenty usunięte z nich przez redakcję miesięcznika „Successo”, ukazują się we Włoszech w formie książkowej dopiero w 2014 roku

²⁰⁸ Por. pierwszy rozdział pracy, poświęcony eseistycy Marka Zagańczyka, w którym pisałam o sprowadzaniu przez autora mieszkańców oglądanych krajin jedynie do roli „obektu” lokowanego w miejscowym pejzażu.

²⁰⁹ G. Piovene, *Viaggio in Italia*, Milano 1968.

²¹⁰ A. Agudo, L. de Castillo, *Doppio movimento. “La lunga strada di sabbia” di Pier Paolo Pasolini e Paolo di Paolo*, „La rivista di enngramma” 2021, nr 181, s. 46.

(wcześniejsze wydanie, z 1988, powieliło ściśle tekst opublikowany w mediolańskim czasopiśmie)²¹¹. Reportaż ten dotychczas nie został przetłumaczony na język polski.

Guido Ceronetti, włoski dramaturg, filozof, poeta, tłumacz, wędruje po rodzinnym półwyspie w latach 1981-1983, a swoją podróżniczą relację wydaje od razu w 1983 roku pod tytułem *Un viaggio in Italia*²¹² [Podróż do Włoch].

Ostatnim spośród – istotnych dla mnie – włoskich podróżników przemierzających własny kraj, na którego pragnę zwrócić uwagę, jest żyjący i podróżujący współcześnie, Paolo Rumiz. Pochodzący z Triestu reporter i dziennikarz, wieloletni korespondent dziennika „La Repubblica” z różnych stron przygląda się swej ojczyźnie, podróżuje przez Italię zawsze z konkretnym i oryginalnym pomysłem, skwapliwie planuje każdą wędrowkę. Na język polski przetłumaczona została jedynie *Legenda żeglujących gór*²¹³ – zapis podróży fiatem Topolino poprzez górskie grzbiety Alp i Apeninów. Z jego innych rodzimych reportaży podróżniczych warto wymienić *Italia in seconda classe*²¹⁴ [Włochy w drugiej klasie], tekst będący zapisem podróży odbywanych regionalnymi pociągami po włoskiej prowincji, oraz *Appia*²¹⁵ [Appia], czyli relację z pieszej wędrowki, prowadzącej szlakiem starożytnej drogi (*Via Appia Antica*), jednej z głównych arterii rzymskich, wiodących przez południową Italię.

Włoskie wakacje skandalisty

Przedmiotem niniejszego rozdziału będzie spojrzenie na relację podróżną Pier Paolo Pasoliniego. Sam autor, uchodzący we Włoszech za jednego z największych, ale też najbardziej kontrowersyjnych intelektualistów swoich czasów, w Polsce znany jest przede wszystkim ze swojej twórczości filmowej. Jego dzieła literackie są zdecydowanie mniej obecne w polskiej kulturze²¹⁶, o czym może również świadczyć niewielka liczba tłumaczeń tekstów Pasoliniego na język polski²¹⁷. Podobna sytuacja dotyczy również poświęconych

²¹¹ Ibidem, s. 47.

²¹² G. Ceronetti, *Un viaggio in Italia*, Torino 1983.

²¹³ P. Rumiz, *Legenda żeglujących gór*, przekł. J. Maławska, Wołowiec 2016.

²¹⁴ P. Rumiz, *Italia in seconda classe*, Milano 2011.

²¹⁵ P. Rumiz, *Appia*, Milano 2016.

²¹⁶ M. Werner, *Nieznany Pasolini*, w: P. P. Pasolini, *Po ludobójstwie. Eseje o języku, polityce i kinie*, przeł. A. Osmólska-Mętrak, M. Salwa, I. Napiórkowska, Warszawa 2012, s. VI-VII; A. Liszka-Drażkiewicz, *Władza w późnej twórczości Piera Paola Pasoliniego (1965-1975)*, Kraków 2019, s. 5.

²¹⁷ Dopiero w 2021 roku nakładem wydawnictwa Officyna ukazał się pierwszy pełny polski przekład debiutanckiej powieści Pasoliniego: *Ragazzi di vita*, dokonany przez Katarzynę Skórską i opublikowany pod tytułem: „Ulicznicy” (P. P. Pasolini, *Ulicznicy*, przeł. K. Skórska, Łódź 2021).

twórcy opracowań naukowych – znaczna ich część koncentruje się na karierze reżyserskiej Pasoliniego, a pośród opracowań poświęconych twórczości literackiej (zarówno prozatorskiej, dramaturgicznej, jak i poetyckiej) nie napotkałam żadnego tekstu analizującego, ani nawet wzmiankującego *La lunga strada di sabbia*. Stan obiegu wiedzy o Pier Paolo Pasolinim w Polsce dobrze podsumowuje Mateusz Werner:

W Polsce Pasolini rozpoznawany jest przede wszystkim jako reżyser filmowy, w mniejszym stopniu jako poeta. Oczywiście znane są jego sympatie polityczne – lewicowy radykalizm, a także poglądy na współczesną obyczajowość; tu pamięta się o jawnie deklarowanym homoseksualizmie artysty oraz jego licznych kłopotach z cenzurą i włoskim wymiarem sprawiedliwości. A wreszcie Pasolini to także tragiczna śmierć – potworny mord na plaży w Ostii, którego zleceniodawców nigdy nie odnaleziono i nie osądzono. Mniej więcej tak właśnie przedstawia się znajomość hasła „Pasolini” w Polsce. Niewiele tego, trzeba przyznać. Kilka marnych klisz i komunałów podszytych skandalem i sensacją to mało, jak na osobę, o której Susan Sontag twierdziła, że jest najbardziej rozpoznawalną postacią włoskiej kultury po II wojnie światowej²¹⁸.

We Włoszech sytuacja jest odmienna, ale też specyficzna. Postać Pasoliniego jest powszechnie kojarzona, ale treść jego dzieł także nie jest zbyt znana:

O Pasolinim we Włoszech się pamięta. Jego książki są w każdej księgarni. Niemniej stał się chyba nieczytanym świętym – w takim sensie jak Che Guevara czy Marks. Pozostał laickim Janem Pawłem II, któremu stawia się pomniki, ale którego nie chce się przeczytać na nowo, aby lepiej zrozumieć współczesność. Szczęście twórcy „Włóczykija” polega na tym, że jeszcze nie ma tych pomników zbyt wiele²¹⁹.

Dodatkowo, należy także zauważyć, że *La lunga strada di sabbia* długo pozostawała tekstem słabo znanym również we Włoszech. Jej wydanie książkowe miało miejsce dopiero po śmierci autora, który nigdy nie zabiegał o powtórny publikację tekstu²²⁰. Warto jednak pamiętać, że twórczość literacka włoskiego intelektualisty była równie bogata, co jego twórczość filmowa i choć w późniejszym etapie życia przyćmiona przez tę drugą, nigdy nie została całkowicie porzucona (o czym świadczą m. in. niedokończone dzieła, nad którymi prace przerwała tragiczna śmierć autora).

Jak już wspomniałam, reportaż *La lunga strada di sabbia* powstał w 1959 roku na zamówienie włoskiego magazynu „Successo” jako wakacyjna publikacja. W tym kontekście

Wcześniej, z dzieł autorstwa Pasoliniego, wydane w Polsce zostały również: wybór wierszy w tłumaczeniu Jarosława Mikołajewskiego (*Bluźnierstwo*, przeł. J. Mikołajewski, Warszawa 1999), wybór esejów (*Po ludobójstwie. Eseje o języku, polityce i kinie*, red. M. Werner, przeł. I. Napiórkowska, A. Osmólska-Mętrak, M. Salwa, Warszawa 2012) oraz kilka jego dramatów, przełożonych przez Ewę Bał (*Orgia. Chlew*, przeł. E. Bał, Kraków 2003; *Pilades. Calderon*, przeł. E. Bał, Kraków 2007).

²¹⁸ M. Werner, *Nieznany Pasolini...*, s. VI-VII.

²¹⁹ P. Kępiński, *Szczury z via Veneto*, Wołowiec 2021, s. 64.

²²⁰ A. Agudo, L. de Castillo Ludovica, *Doppio movimento...*, p. 48.

może zaskakiwać dokonany przez redakcję wybór autora, który choć nie nakręcił jeszcze swoich najsłynniejszych skandalizujących filmów, był już jednak znany we Włoszech, zarówno z opublikowanych wcześniej dwóch powieści (*Ragazzi di vita*, 1955; *Una vita violenta* 1959), jak i z licznych kontrowersji, skandali obyczajowych oraz polemik, wywoływanych przez jego radykalne, lewicowe poglądy. Zapewne to właśnie te okoliczności powstania tekstu spowodowały, że *La lunga strada di sabbia* jest dziełem niezwykle w kontekście całej twórczości Pasoliniego. W utworze pojawiają się charakterystyczne dla pisarza tematy, jak patrzenie na opisywany świat z perspektywy przybysza²²¹, krytyka kapitalizmu, fascynacja biedą i ludźmi marginesu czy pogarda dla mieszczańskiego stylu życia. Równocześnie jednak tekst zdradza wiele cech, nie występujących w innych utworach reżysera – wielokrotnie wracają wzmianki o radości podróżnika, zachwycie odwiedzanymi miejscami i spotykanymi ludźmi.

Ludzie

Przypomnijmy jeszcze raz, że w dużej części literackich relacji z „podróży włoskich” zagranicznych autorów Italia przedstawiana jest głównie przez pryzmat podziwianych krajobrazów i oglądanych dzieł sztuki – pomija się zaś obecność zamieszkujących ją ludzi. U Pasoliniego natomiast, co skądinąd charakterystyczne dla całej jego twórczości, uwaga autora koncentruje się na pojedynczych osobach oraz na spotkaniach z ludźmi, które często stanowią jeden z najistotniejszych elementów podróży²²². Na swojej wakacyjnej trasie co rusz napotyka i opisuje kolejne osoby – zarówno znane, jak i zupełnie anonimowe.

Wśród osób znanych pojawiają się najwybitniejsze nazwiska tamtego czasu, przede wszystkim osoby znane ze świata literatury i kina. Przytaczam dla przykładu kilka z odnotowanych spotkań, należy jednak pamiętać, że reportaż rejestruje ich zdecydowanie więcej:

²²¹ K. Skórska, *Pasoliniego dzieci ulicy*, w: P.P. Pasolini, *Ulicznicy...*, s. 272.

²²² A. Agudo, L. de Castillo Ludovica, *Doppio movimento...*, p. 49.

Vado subito a salutare Moravia, ritirato alla Villa dei Pini, fresco come un ragazzo, a scrivere il suo nuovo romanzo *La contemplazione e la noia* (LS: 39)²²³.

[Idę natychmiast przywitać się z Moravią, skrytym w Villi dei Pini, świeżym jak młodzieniec, piszącym swoją nową powieść *Kontemplacja i nuda*²²⁴.]

E vado anche da Fellini, che, dietro ai villini di Fregene, dietro la pineta, gira con la rediviva Louise Reiner un episodio de *La dolce vita* (LS: 39).

[Idę też do Felliniego, który za domkami letniskowymi we Frenge, za zagajnikiem sosnowym, kręci z upiorną Louise Reiner sceny do *La dolce vita*.]

[A]lzo gli occhi, e sul molo di Casamicciola, contro un esercito di motocarrozze vedo, solo, Luchino Visconti. Mi alzo e lo raggiungo, chiamandolo (LS: 54).

[Podnoszę wzrok i na molo w Casamicciola, naprzeciw zastępu motorynek widzę samego Luchino Viscontiego. Wstaję i do niego podchodzę, wołając go.]

Równie ważny jednak, co rozpoznanie sławnych przyjaciół, wydaje się czas poświęcony na obserwacje zwykłego, często przypadkowo spotkanego człowieka. Nie bez znaczenia jest tu zapewne także „wszechobecna w twórczości Pasoliniego fascynacja bohaterem lumpenproletariackim”²²⁵. To właśnie takiego bohatera widzi pisarz, przemierzając wybrzeża południa Włoch:

Una fila lunga un centinaio di metri, di povera gente, con la schiena contro i massi di pietra, seduta al fresco: vecchi, pensionati, malati, coppie di fidanzati (LS: 32).

[Długa na jakieś sto metrów kolejka biednych ludzi, pochylonych ku kamiennym głazom, siedzących na świeżym powietrzu: starzy, emeryci, chorzy, pary.]

Relacje włoskiego intelektualisty pełne są takich, pozornie nieistotnych, obserwacji. Pasolini nie ocenia widzianych ludzi, rejestruje tylko ich biedę, brzydotę, choroby, codzienność z lekko jedynie wyczuwalną sympatią, skrytą za licznie używanymi przymiotnikami:

²²³ Wszystkie cytaty z tekstu oryginalnego pochodzą z wydania: P.P. Pasolini, *La lunga strada di sabbia*, Milano 2017. Jest to wydanie zawierające fragmenty usunięte z tekstu przez redakcję miesięcznika „Successo”, pozbawione natomiast fotografii Paolo di Paolo. Kolejne cytaty lokalizuję w tekście głównym, oznaczając je skrótem LS. Jako że omawiany reportaż nie został dotychczas przetłumaczony na język polski, wszystkie przekłady w tekście pochodzą od autorki rozprawy.

²²⁴ Ostatecznie powieść ukazała się w 1960 roku pod tytułem *La noia* [Nuda]. W Polsce książka została opublikowana dopiero w 2010 roku w przekładzie Moniki Woźniak, również pod tytułem *Nuda* (A. Moravia, *Nuda*, przeł. M. Woźniak, Warszawa 2010).

²²⁵ M. Werner, *Nieznany Pasolini...*, s. VIII.

[...] sui massi, una coppia si abbraccia, senza pudori. Lui è un grassone cattivo, tosto, col beretto da idiota sulla fronte, gli occhiali neri, dei brutti peli su petto ciccione: lei una racchia altrettanto cattiva e stupida (LS: 33).

[na głazach bezwstydnie obściskuje się para. On – zły grubas, twardziel, z czapką idiotycznie naciągniętą na czoło, czarnymi okularami i brzydkimi włosami na tłustej piersi. Ona – baba równie brzydka i głupia.]

Choć w pierwszym momencie opisy te mogą wydawać się nieprzychylne, nie ma w nich pogardy czy budowania dystansu wobec obserwowanego i opisywanego bohatera. Autor nie wygładza swojej wakacyjnej relacji, nie skupia się ani na włoskich elitach, ani na biedakach; zauważa włoskie społeczeństwo, które w swoim zróżnicowaniu, w letnie miesiące ruszyło na nadmorskie wakacje.

Myśli zawarte w tekstach składających się na *La lunga strada di sabbia* wydają się dopiero zapowiedzią późniejszych refleksji pisarza o niszczącym włoską prowincję i jej kulturę dynamicznie wkraczającym kapitalizmem. Jak słusznie zauważa Mateusz Werner: „Główną myślą Pasoliniego było przekonanie, iż w latach 60. i na początku lat 70. zaszła we Włoszech rewolucyjna zmiana, która bezpowrotnie i fundamentalnie zmieniła jego kraj”²²⁶. W wyniku tej zmiany, związanej z powojenną industrializacją i *boomem* ekonomicznym, „dokonała się przemiana chłopów i lumpenproletariatu w drobnomieszczaństwo”²²⁷. Jednak analizowany wakacyjny reportaż pochodzi z 1959 roku, a więc niejako sprzed okresu przemian, które zdeterminowały późniejszą twórczość Pasoliniego. W jego „wakacyjnym tekście” można zauważyć delikatnie sygnalizowaną sympatię dla mieszkańców prowincji, pojawia się krytyka industrializacji i przerażenie tempem zachodzących zmian, jednak opinie te nie mają jeszcze późniejszej ostrości sądów autora.

Przykładem takiego krytycznego i analitycznego spojrzenia, wyczulonego na efekty gwałtownych przemian społecznych i gospodarczych, może być końcowy fragment reportażu, opisujący najdalej na wschód wysunięty fragment włoskiego wybrzeża:

Ecco Lazzaretto, l'ultima spiaggia italiana. E' incredibile: qui l'Italia ha un ultimo guizzo, è Italia come da centinaia di chilometri non la vedevo. Sottoproletariato profugo? Colonia meridionale? - area depressa del miserando retroterra triestino? Ma è un fatto: la breve spiaggia di Lazzaretto potrebbe essere in Calabria (LS: 103).

[Oto Lazzaretto, ostatnia włoska plaża. To niewiarygodne: tutaj Włochy mają swój ostatni przebłyk. Włochy jakich nie widziałem od setek kilometrów. Uchodźcy lumpenproletariatu? Kolonia Południa? Dotknięty kryzysem obszar godnego pożałowania zaplecza Triestu? Ale takie są fakty – króciutka plaża w Lazzaretto mogłaby znajdować się w Kalabrii.]

²²⁶ Ibidem, s. X.

²²⁷ Ibidem, s. XI.

Znajdująca się na przedmieściach Triestu, a więc jednego z przemysłowych centrów kraju, plaża w Lazzaretto pada ofiarą dynamicznego rozwoju gospodarczego kraju. Równocześnie o jej włoskości stanowi, przede wszystkim, swoisty prowincjonalny i robotniczy charakter okolicy, który pisarz utożsamia raczej z południem kraju.

Użyte przez Pasoliniego określenie „ostatni przebłysk Italii” można rozumieć w sensie geograficznym, gdyż wspomniana plaża pozostaje ostatnim dostępnym fragmentem włoskiego wybrzeża na wschodzie, tuż za nią znajdowała się granica państwowa. Można z tego fragmentu wydobyć jednakże wnioski odmienne: o „włoskości” tego miejsca stanowią panujące w nim warunki, które prowokują autora do nazwania go „kolonią Południa”. W tym miejscu należy zaznaczyć, że mimo silnych antagonizmów między Południem a Północą, obecnych zarówno w mentalności, jak i kulturze włoskiej, owo zrównanie przez Pasoliniego podtriesteńskiej plaży z terenami południowego regionu Włoch – Kalabrii nie musi mieć negatywnego wydźwięku. Włoski intelektualista bowiem daleki jest od powielania obiegowych opinii przeciwstawiających sobie rozwiniętą, zindustrializowaną Północ i biedne, brudne oraz prowincjonalne Południe.

Rozmyślenia o tempie przemian i ich destrukcyjnym wpływie na społeczeństwo najsilniej natomiast uwidaczniają się w zapisie fragmentu podróży wzdłuż adriatyckiego wybrzeża środkowych i północnych Włoch, czyli terenów lepiej znanych autorowi ze względu na młodość spędzoną w tej części kraju:

Ora cominciano le spiagge della mia infanzia e della mia adolescenza: non saranno più scoperte, ma verifiche [...]. Arrivo: non riconosco quasi più niente. La *nouvelle vague* dei bagnanti e degli industriali, ha dato alla spiaggia una nuova violenza, un nuovo senso, in cui trionfano i giovani d'ora, che, del nuovo, sanno tutto (LS: 90).

[Odtąd rozpoczynają się plaże mojego dzieciństwa. Nie będę już odkrywał, ale potwierdzał [...]. Przyjeżdżam. Nie poznaję prawie niczego. Nowa fala [*nouvelle vague*] kąpiących się i przemysłowców nadała plaży nową brutalność, nowy sens, w którym triumfują współcześni młodzi, którzy o nowości wiedzą wszystko.]

37-letni autor, powracający w strony zapamiętane z dzieciństwa, odkrywa jednak, że gwałtowne przemiany ostatnich lat głęboko zmieniły znany mu krajobraz. Tym razem, inaczej niż we wcześniejszych opisach napotykanym ludzi, autor znacząco zredukował liczbę przymiotników. Rzeczowniki określające ludzi, mających wpływ na zastany kształt plaż – *bagnanti*, kąpiący się i *industriali*, przemysłowcy – pozostawione są bez żadnego epitetu, zwiększając tym samym dystans i poczucie obcości. Jedynym powtarzającym się kilkakrotnie przymiotnikiem jest określenie „nowy”. Można zatem wywnioskować, że to w tej nowości dopatruje się Pasolini głównego powodu degradacji zapamiętanych miejsc.

Zmiana północno-wschodnich plaż związana jest także z rodzącym się ruchem turystycznym, w szczególności zasilanym przez przybyszów z krajów niemieckojęzycznych. Znajduje to swoje odbicie także w nadmorskiej infrastrukturze. Podobnie jak w poprzednim fragmencie, także i tym razem Pasolini relacjonuje sprawę krótko i sucho, nie dodając od siebie żadnego komentarza:

Cominciano le spiagge bilingui. Le insegne sono tutte in italiano e in tedesco: «Bagnino - Maister» (LS: 89).

[Zaczynają się dwujęzyczne plaże. Wszystkie tabliczki są po włosku i po niemiecku: «Bagnino – Maister».]

W wyniku owej „ewolucji plaż” zachodzą także dalsze zmiany w ich zagospodarowaniu. Naturalny krajobraz linii wybrzeża zostaje ujarzmiony i podporządkowany celom turystycznym:

Il pratico la vince su tutto: la spiaggia si fa funzionale: bagni d’acqua e di sole, confortati dalla presenza di una potente organizzazione. Io che ci faccio qui? Centinaia di migliaia di borghesi mi tolgono il respiro: sono i padroni, loro (LS: 93).

[Praktyczność wygrywa we wszystkim. Plaże robią się funkcjonalne: kąpiele wodne i słoneczne, osłodzone obecnością silnego uporządkowania. Co ja tutaj robię? Setki tysięcy mieszczan odbierają mi oddech; to oni są właścicielami.]

W przytoczonych fragmentach można zauważyć zarówno krytykę przemian ekonomicznych, która wpłynęła bezpośrednio na zmianę krajobrazu i zagospodarowania plaż, jak i pierwsze symptomy przemian społecznych, które doprowadziły do przekształcenia się społeczeństwa chłopskiego w drobnomieszczańskie. Ten ostatni motyw dojdzie do głosu w twórczości Pasoliniego w następnych dziesięcioleciach i pozostanie dla niego jednym ze szczególnie istotnych.

O tym, że powyższe opisy, pełne niepochlebnych ocen, są w istocie przejawem krytyki systemu, a nie spotykanych osób może świadczyć zamieszczenie wokół fragmentu reportażu poświęconego kalabryjskiemu miasteczku Cutro. Pasolini scharakteryzował je bowiem następująco:

il paese dei banditi [...]. Ecco le donne dei banditi, ecco i figli dei banditi. Si sente, non so da cosa, che siamo fuori legge, o, se non dalla legge, dalla cultura del nostro mondo, a un altro livello (LS: 76-77).

[miasteczko rozbójników [...]. Oto kobiety rozbójników, oto dzieci rozbójników. Czuć, nie wiem po czym, że jesteśmy poza prawem, a jeśli nie poza prawem to poza kulturą naszego świata, na innym poziomie.]

Fragment ten wywołał sprzeciw władz miejskich, które wytoczyły autorowi jeden z licznych w jego karierze procesów sądowych. Pasolini w liście do wydawcy tłumaczył natomiast wyżej przytoczoną opinię o Cutro między innymi w ten sposób:

chiamandola poi zona di «banditi», ho usato la parola [...] con profonda simpatia. Fin da bambino, ho sempre tenuto per i banditi contro i poliziotti: figurarsi in questo caso²²⁸.

[nazywając je strefą «bandytów» użyłem tego słowa [...] z głęboką sympatią. Od dzieciństwa, brałem zawsze stronę bandytów przeciwko policjantom; a co dopiero w tym przypadku.]

W przytoczonej tutaj odpowiedzi autora-reportażysty można zauważyć, wzmiankowaną przeze mnie wcześniej, swoistą sympatię do Południa.

Radość

Dotychczas wskazane cechy reportażu *La lunga strada di sabbia* są dość charakterystyczne dla całej twórczości Pier Paolo Pasoliniego. Wybijają się jednak w tekście także cechy rzadko występujące u tego włoskiego intelektualisty, być może bardziej specyficzne dla opisów wakacyjnych podróży. Wśród nich najczęściej powracającym w reportażu motywem jest radość narratora.

O niezwykłości tego motywu dla twórczości Pasoliniego może świadczyć fragment z opublikowanego już po śmierci pisarza, skierowanego do niego listu. Autorką jest inna wybitna włoska intelektualistka i pisarka, z którą autor *La lunga strada...* przyjaźnił się mimo dzielących ich poglądów – Oriana Fallaci. Pisze ona:

Podobno potrafisz być wesoły, hałaśliwy [...]. Ale ja nigdy Cię takim nie widziałam. Nosileś w sobie melancholię jak zapach wody kolońskiej na skórze i tragedia była jedyną kondycją człowieka, którą naprawdę rozumiałeś. Jeśli jakaś osoba nie była nieszczęśliwa, nie interesowałeś się nią²²⁹.

Tymczasem w podróźnej relacji pisarza-reżysera deklaracje radości, szczęścia i zachwyty powracają co kilka stron. Przytaczam zaledwie kilka z nich dla przykładu:

Il cuore mi batte di gioia, di impazienza, di orgasmo. Solo, con la mia millecento e tutto il Sud davanti a me. L'avventura comincia (LS: 44).

²²⁸ P. P. Pasolini, *Una lettera sulla Calabria*, w: Idem, *La lunga strada...*, p. 108.

²²⁹ O. Fallaci, *List do Piera Paola*, w: Eadem, *Pasolini. Niewygodny człowiek*, tłum. J. Ugniewska, Warszawa 2018, s. 57-58.

[serce bije mi z radości, niecierpliwości, orgazmu. Sam, z moim Fiatem 1100 i całym Południem przede mną. Rozpoczyna się przygoda.]

Da anni non mi capitava di andare a letto come vanno i ragazzi, pensando con felicità al giorno dopo. Notte, fa presto a passare! (LS: 50)

[Od lat nie zdarzało mi się kłaść spać, tak jak kładą się młodzi ludzie, myśląc z radością o następnym dniu. Nocy, szybko mijaj!]

Sono felice. Era tanto che non potevo dirlo [...] questo intimo, preciso senso di gioia, di leggerezza [...]. Mi aspetta qualcosa di stupendo (LS: 55).

[Jestem szczęśliwy. Od dawna nie mogłem tego powiedzieć [...]. To wewnętrzne, jednoznaczne poczucie szczęścia, lekkości [...]. Czeką mnie coś wspaniałego.]

[...] non riesco a staccarmi da questo angolo di cielo: un luogo deputato all'estasi (LS: 62).

[nie potrafię oderwać się od tego zakątka raju, miejsca przeznaczonego do zachwyty.]

Come un ragazzo, non vedo l'ora che venga domani. Notte, passa presto! (LS: 68)

[Niczym chłopiec nie mogę się doczekać jutra. Nocy, miń szybko!]

[...] mi trascina una gioia tale da vedere che quasi sono cieco (LS: 78).

[wciąga mnie radość tak widoczna, że prawie jestem ślepy.]

Widać wyraźnie w powyższych fragmentach, że radość i ekscytacja własną wyprawą stanowią ważny komponent podróży i tworzonej relacji tekstowej. Pasolini nazywa wprost swoje uczucia, daje się im porwać; powala im wpływać na kształt swojej opowieści, świadomie rezygnując w ten sposób z budowania u czytelnika złudzenia narracyjnego obiektywizmu.

Radość Pasoliniego jest jednak specyficzna, podszyta myślą o śmierci:

Avevo sempre pensato che la città dove preferisco vivere è Roma, seguita da Ferrara e Livorno. Ma non avevo visto ancora, e conosciuto bene, Reggio, Catania, Siracusa. Non c'è dubbio, non c'è il minimo dubbio che vorrei vivere qui: vivere e morirci, non di pace, come con Lawrence a Ravello, ma di gioia (LS: 66).

[Zawsze myślałem, że miastem, w którym wolę żyć jest Rzym, następnie Ferrara i Livorno. Ale nie widziałem i nie poznałem wtedy jeszcze dobrze Reggio [Calabria – dop. G.K.D.G],

Katanii, Syrakuz. Nie mam wątpliwości, nie mam najmniejszej wątpliwości, że chciałbym tu żyć: żyć i umrzeć tutaj, nie ze spokoju, jak z Lawrencem w Ravello, ale z radości.]

Śmierć jawi się zatem jako najwyższa nobilitacja radości, uczucia tak kompleksowego i istotnego, że warto dla niego zmienić miejsce, w którym się żyje i umiera.

Warto też zwrócić uwagę, że radość ta związana jest z południem Włoch. Już w pierwszym z przytoczonych tutaj cytatów, rejestrującym początek samochodowej podróży, jednym z czynników wyzwalających radość jest perspektywa „zjazdu” w dół Półwyspu Apenińskiego. Podobnie wszystkie spośród miast wymienionych jako warte „śmierci z radości” znajdują się na skrajnym południu – w Kalabрії (Reggio) i na Sycylii (Katania, Syrakuzy), deklasując równocześnie miasta północy (Ferrara i Livorno) oraz centrum (Rzym). Owa zależność między radością a prowincjonalnym południem kraju potwierdza moją wcześniejszą interpretację fragmentu o plaży w Lazzaretto, w myśl której przyrównanie do Kalabрії należy oceniać pozytywnie.

Blisko związana z radością jest też widoczna w reportażu skłonność do uogólniających ocen, a w szczególności do używania stopnia najwyższego. Dzieje się to zazwyczaj właśnie w kontekście okazywanego zachwytu czy ferowania pozytywnych opinii. Pasolini wielokrotnie wspomina miejsca, ludzi, momenty określając je jako „najpiękniejsze”:

Comincia una fra le più belle domeniche della mia vita (LS: 31).

[Rozpoczyna się jedna z najpiękniejszych niedziel mojego życia.]

Lì ho passato le due ore più belle di tutto il mio viaggio, e, sicuramente, tra le più belle della mia vita [a Ravello – dop. G.K.G.] (LS: 60).

[Spędziłem tam [w Ravello – dop. G.K.G.] dwie najpiękniejsze godziny całej podróży i zapewne jedne z najpiękniejszych w całym moim życiu.]

L'acqua più bella dell'Italia è sotto gli scogli fra Calafuria e la Quercianella (LS: 38).

[najpiękniejsza woda we Włoszech jest pod skałami między Calafuri i Quercianella.]

[...] è la più bella gente d'Italia, razza purissima, elegante, forte e dolce (LS: 71).

[to najpiękniejsi ludzie we Włoszech, rasa czysta, elegancka, silna i łagodna.]

[...] mi fermo [...] a mangiare in uno dei luoghi più invitanti che ci siano in Italia (LS: 101).

[zatrzymuję się, żeby zjeść w jednym z najbardziej przytulnych miejsc, jakie są we Włoszech.]

Można przypuszczać, że takie – pozornie uproszczone i bezdyskusyjne – opinie wynikają w dużej mierze z przyjętej konwencji, żeby wpisać się w specyfikę oczekiwanego tekstu – reporterskiego i publicystycznego, przeznaczonego dla szerokiego odbiorcy, dodatkowo publikowanego w sezonie wakacyjnym. Sam zresztą autor w liście do swojego wydawcy zwraca uwagę, że świadomie posługuje się uproszczeniami, gdyż charakter tekstu nie pozwala mu na pogłębione spojrzenie analityczne:

Non ho potuto affrontare in una sede come quella di «Successo» la cosa in termini sociologici, e nemmeno veramente letterari: e così ho un po' scherzato, linguisticamente, come in tutto il resto del mio servizio (LS: 108).

[Nie mogłem w takim miejscu, jak na łamach „Successo” przedstawić sprawy w terminach socjologicznych, ani nawet naprawdę literackich. Dlatego właśnie trochę żartowałem, językowo, tak jak w całości mojej relacji.]

Owa lekkość tekstu *La lunga strada di sabbia*, choć pozornie odległa od późniejszej twórczości reżysera *Salò, czyli 120 dni Sodomy*, być może nie powinna być aż tak zaskakująca gdyż, jak dowodzi Alessandro Cannavò, Pasolini: „żył (...) w wymiarze tragedii, niepozbawionej jednak często poczucia humoru”²³⁰.

Sztuka

W tradycyjnych opisach podróży włoskiej istotną rolę odgrywała zawsze sztuka – „teksty drogi” zawierały ekfrazy napotkanych obrazów albo w sposób malarski ujmowały widziane krajobrazy²³¹. Liczne są także eseje podróżne, w których wrażenia i doświadczenia podróżnika przeplatane zostają opisami utworów muzycznych czy dzieł architektury²³².

Agnieszka Liszka-Drażkiewicz dowodzi, że zamiłowanie Pasoliniego-reżysera do konkretnych epok i malarzy (takich jak Giotto, Mantegna czy Pontormo) wpływa istotnie na

²³⁰ A. Cannavò, *Wstęp. Oriana i Pier Paolo, przyjaźń niemożliwa*, w: O. Fallaci, *Pasolini...*, s. 13.

²³¹ Zacieranie różnicy między krajobrazami widzianymi realnie w czasie podróży, a tymi oglądanymi na włoskich obrazach można zauważyć np. u Marka Zagańczyka. Pisałam o tym więcej w rozdziale poświęconym temu twórcy.

²³² Muzyka jest ważnym elementem podróży Dariusza Czai (*Gdzieś dalej, gdzie indziej*, Wołowiec 2008) – ma wpływ zarówno na wybór miejsc typowanych do odwiedzenia, jak i na indukowanie „wrażeń” podróżnych.

język jego filmowej ekspresji, pełen licznych odwołań do wybranych obrazów²³³. W dziełach filmowych zapewne nawiązania do malarstwa stają się bardziej widoczne, niemniej „wrażliwość na pewne elementy estetyki, takie jak kompozycja, perspektywa, światłocień, a także kolor”²³⁴ pozostaje obecna także w dziełach literackich. W *La lunga strada di sabbia* nie będzie to motyw dominujący, niemniej przy uważnej lekturze można wskazać, co najmniej kilka fragmentów zdradzających warsztat terminologiczny konesera sztuki:

Nel limite di questo quadro, ai piedi di chi guarda [...] c'è una piccola spiaggia (LS: 27).

[Na skraju tego obrazu, u stóp patrzącego [...] znajduje się malutka plaża.]

Il paesaggio intorno e' degno di Goethe, di Corot (LS: 39).

[Pejzaż wokół zasługuje na Goethego, na Corota.]

Porto Santo Stefano [...] non ha piu' riferimenti col tempo e con lo spazio [...]. Pure pennellate, macchie luminose, che hanno forma di terra e mare, e una pace di sonno vivo (LS: 38).

[Porto Santo Stefano nie ma już żadnych związków z czasem i przestrzenią. Czyste pociągnięcia pędzla, jasne plamy barwne, które nabierają kształtów ziemi i morza i spokój snu na jawie.]

Szczególnie ciekawy wydaje się ostatni z przytoczonych fragmentów. Poza swobodą w operowaniu pojęciami z zakresu historii sztuki, w powyższym wyimku zwraca również uwagę efekt, uzyskany poprzez wprowadzenie spojrzenia malarskiego w odniesieniu do realnego krajobrazu. Postrzeganie naturalnego pejzażu niczym dzieła artystycznego, obrazu, prowadzi do odrealnienia opisywanego miejsca. Początkowo konkretna, ściśle określona geograficznie lokalizacja, poprzez literacki zabieg zostaje przeniesiona w sferę „snu na jawie”, oddzielonego od czasu i przestrzeni. Ukazuje w ten sposób Pasolini ryzyko nadmiernej estetyzacji oglądanych miejsc, postrzegania rzeczywistości jako sztuki – pułapkę, w którą często wpadają literaci-podróżnicy w swoich relacjach wysyłanych z Włoch. W przeciwieństwie jednak do takich twórców jak Marek Zagańczyk, dla którego opis pejzażu będzie jednym z kluczowych elementów „włoskiej podróży”, a ludzie sprowadzeni zostaną do funkcji sztafażu – u artystów pokroju Pasoliniego malarskie opisy widoków stanowić będą

²³³ A. Liszka-Drażkiewicz, *Władza w późnej twórczości...*, s. 6.

²³⁴ Ibidem, s. 6.

jedynie tło, dla rysowanych na pierwszym planie portretów, scen rodzajowych czy innych sytuacji i spotkań międzyludzkich. Fragmenty pozbawiające miejsc ich realności na rzecz ujęcia artystycznego należą do rzadkości.

Warto w tym miejscu oddać jeszcze raz głos przyjaciółce pisarza – Orianie Fallaci, która w następujący sposób relacjonuje pobyt Pasoliniego w Ameryce:

w jego świecie nie ma miejsca na podobne cuda [...], Amerykę piękną, czystą, wygodną, która podoba się tym, co wierzą w raj [...]. Pragnie wciąż powracać do piekła, do dzielnic, gdzie grozi ci strzał z rewolweru prosto w serce, tragiczne i może perwersyjne spotkania, kara”²³⁵.

Również w *La lunga strada di sabbia* można zauważyć zwrócenie się ku temu, co brudne, brzydkie i niebezpieczne. Mimo przytoczonych wyżej cytatów, wskazujących na literackie przemieszanie porządków pejzaży realnych i malarskich, Włochy widziane oczyma Pasoliniego dalekie są od obrazów kreowanych przez wielkich mistrzów włoskiego malarstwa. Być może wzmiankowane przykłady pasoliniańskich ekfraz „imaginacyjnych”²³⁶ są raczej świadectwem zamiłowania pisarza do malarstwa, aniżeli przejawem wakacyjnego idealizowania miejsc, przez które przebiegała trasa jego wędrówki.

Mateusz Werner, pisząc o twórczości Pasoliniego, zauważa: „Jego teksty dyskursywne nie różniły się pod tym względem od filmów, wierszy czy powieści – w każdym przypadku jego dzieło miało tę samą postać: było zarazem diagnozą i postulatem”²³⁷. Charakterystykę tę można z powodzeniem odnieść także do wakacyjnego reportażu pisarza-reżysera. Forma relacji podróźnej, sporządzanej na zamówienie mediolańskiego miesięcznika, tworzy iluzję „lekkiego szkicu”, z której to formy korzysta autor *La lunga strada di sabbia*. Pozwala mu to na zrezygnowanie z obiektywizmu w tekście i pozostawienie sobie dużej przestrzeni na subiektywizm narracji. Dzięki przyjętej strategii włoski intelektualista przedstawia nie tylko swoje sądy (krytyczne), ale kreśli też interesującą, prywatną panoramę afektywną (*spektrum* uczuciowe).

W omawianym tekście obecne są już chyba wszystkie tematy mu bliskie, które znajdują pełniejsze rozwinięcie w jego późniejszych dziełach – krytyka tempa przemian ekonomicznych, akcentowanie roli zwykłego człowieka i jego warunków życia. Równocześnie to wszystko podane jest w formie adekwatnej do pierwotnej funkcji tekstu, czyli publikacji w czasopiśmie. Tekst jest lekki, zdania krótkie, całość widziana jest raczej

²³⁵ O. Fallaci, *Marksista w Nowym Jorku*, w: Eadem, *Pasolini...*, s. 42.

²³⁶ Por. przypis 103 do niniejszej pracy.

²³⁷ M. Werner, *Nieznany Pasolini...*, s. VIII.

przez pryzmat anegdotycznych scenek, zobaczonych czy doświadczonych w czasie wakacji. Artysta unika skomplikowanego planu i wyrafinowanego wywodu.

Home Tour Pasoliniego daleki jest od relacji zagranicznych podróżników, przemierzających Półwysep Apeniński. Zachwyt autora wzbudza to, co w otaczającej go rzeczywistości najbardziej autentyczne i bliskie życia, szczególnie dużo uwagi poświęca napotkanym ludziom. Jego tekst nie powiela żadnego z narosłych wokół Italii mitów, ale też nie wydaje się stawiać sobie za cel rozprawianie się z tymi mitami. Jest to raczej relacja z miejsc „znanych i nieznanymi” (ale bliskich autorowi!) lub takich które okazują się zwyczajnie: ciekawe.

2. Być inną, być sobą. O wyzwającym (?) doświadczeniu inności we współczesnej włoskiej prozie kobiecej na przykładzie Długiego życia Marianny Ucrìa Dacii Maraini i Bólu kamieni Mileny Agus

Wielokrotnie już zwracałam uwagę na fakt, że mit Italii wiąże się z idyllicznością, odzyskiwaniem pełni sił (fizycznych, psychicznych, umysłowych), poszukiwaniem natchnienia. Nie ma w tej wizji zbyt wiele miejsca na literackie obrazy „słabości i ułomności” (wykraczające radykalanie poza pojawiające się czasem wątki o fizycznym niedomaganiu, które Italia swym klimatem ma moc wyleczyć²³⁸). Nie powinno to zresztą dziwić, bowiem bohaterowie niepełnosprawni pojawiają się w kulturze i literaturze stosunkowo rzadko, a jeśli już, to przedstawiani są w sposób skonwencjonalizowany i stereotypowy: „opisuje się [...] [ich – przyp. G.K.D.G.] nie jako zwykłych członków społeczeństwa, lecz używa się ich by wzbudzić emocje takie jak litość, lęk czy podziw”²³⁹. Schematy usztywniają się jeszcze bardziej, gdy bohaterami tymi okazują się kobiety. Częstokroć zaczynają wtedy być traktowane jako istoty aseksualne, odmawiane są im prawa do realizowania siebie w kontekście swojej kobiecości²⁴⁰ i związanych z nią ról społecznych, takich jak matka czy żona²⁴¹. O skali nieobecności wspomnianego tematu może również świadczyć fakt, że ani studia feministyczne, ani *disability studies*, nie zajmują się szerzej kobietami w sytuacji niepełnosprawności. Jak zauważa Arleta Galant:

przegląd założycielskich dla feministycznych teorii tekstów uświadamia wiele trudności umieszczenia refleksji nad niepełnosprawnością w ich przestrzeniach. Zwróćmy uwagę – teorie różnicy seksualnej, teorie umiejscowienia, punktu widzenia, nawet nomadyczności uprzywilejowują mowę, słuch, pismo i – by tak rzec – cielesną zupełność²⁴².

W ten sposób kobiety niepełnosprawne, czy te postrzegane przez społeczeństwo jako w jakikolwiek sposób odmienne zostają podwójnie wykluczone: ze względu na swoją

²³⁸ Interesującym przykładem takiego podejścia do „kwestii medycznych” może być Henryk Sienkiewicz, zabierający własne dzieci do Italii oraz Francji w celu podreperowania ich zdrowia. Por: I. Gielata, *Mapy Sienkiewicza*, „Fabrica Litterarum Polono-Italica” 2022, nr 1 (4), s. 1-16.

²³⁹ C. Barnes, G. Mercer, *Niepełnosprawność*, tłum. P. Morawski, Warszawa 2008, s. 113.

²⁴⁰ J. Klimczak, *Wokół kategorii kobiecego piękna. O kobietach niepełnosprawnych w kulturze popularnej*, w: *Kobiecość a niepełnosprawność*, red. W. Janocha, K. Zielińska-Król, Lublin 2015, s. 174.

²⁴¹ C. Barnes, G. Mercer, *Niepełnosprawność...*, s. 114.

²⁴² A. Galant, *Kobiecość i niepełnosprawność. Między feminizmem a posthumanizmem*, w: *Nowa kobieta – figury i figuracje*, red. I. Iwasiów, A. Krukowska, A. Zawiszewska, Szczecin 2017, s. 254.

kobiecość (płeć) i ze względu na swoją niepełnosprawność²⁴³; znajdują się one w gorszej sytuacji – zarówno wobec niepełnosprawnych mężczyzn, jak i wobec pełnosprawnych kobiet²⁴⁴.

W niniejszym rozdziale postaram się jednak dowieść, że inność bohaterki (czy to fizyczna, czy psychiczna) ma również potencjał wyzwalający, rozszerzający możliwości jednostki. Odmienność bywa czynnikiem pozwalającym bohaterkom na stanie się sobą. Proponuję przyjrzeć się wybranym przykładom, zaczerpniętym ze współczesnej literatury południowych Włoch. Interesować mnie będą bohaterki dwóch powieści, powstałych na przełomie XX i XXI wieku. Oba dzieła napisane zostały przez kobiety i to właśnie kobiety są ich głównymi bohaterkami. Chronologicznie pierwszą jest powieść wydana we Włoszech w 1990 roku, a zatytułowana *La lunga vita di Marianna Ucrìa* (w Polsce opublikowana pod tytułem *Długie życie Marianny Ucrìa*²⁴⁵) autorstwa Dacii Maraini, rozgrywająca się w scenerii osiemnastowiecznej Sycylii. Druga natomiast pt. *Ból kamieni* (tytuł oryginalny: *Mal di pietre*) Mileny Agus²⁴⁶ miała swoje pierwsze włoskie wydanie w 2006 roku, natomiast jej akcja została osadzona w przestrzeni powojennej Sardynii. W obu przypadkach bohaterki naznaczone są łatwo zauważalną odmiennością, która jednak wyklucza je z życia społeczeństwa, do którego przynależą zaledwie w ograniczonym zakresie. Z powodu swojej inności przestają one być „zwykłymi członkami społeczeństwa”²⁴⁷, ale nie są też z tej grupy całkowicie wyeliminowane. W tekście pragnę skupić się przede wszystkim na tych elementach, które, wypływając z braku pełnej sprawności u bohaterek, stają się istotne dla zachodzących w nich procesów autoidentyfikacji oraz samorealizacji.

²⁴³ Według niektórych badaczy dochodzi wręcz do potrójnego wykluczenia niepełnosprawnych kobiet: „ze względu [na] płeć, ze względu na niepełnosprawność i ze względu na rodzicielstwo” (D. Kornas-Biela, *Postawy społeczne wobec małżeństwa i macierzyństwa kobiet z niepełnosprawnością*, w: *Kobiecość a niepełnosprawność...*, s. 18).

²⁴⁴ C. Barnes, G. Mercer, *Niepełnosprawność...*, s. 73.

²⁴⁵ D. Maraini, *Długie życie Marianny Ucrìa*, tłum. H. Kralowa, Warszawa 1996. W dalszej części rozdziału wszystkie przypisy odnoszące się do tej pozycji będę sygnalizować w tekście skrótem DM wraz z numerem strony.

²⁴⁶ M. Agus, *Ból kamieni*, tłum. M. Woźniak, Warszawa 2008. W dalszej części rozdziału wszystkie przypisy odnoszące się do tej pozycji będę sygnalizować w tekście skrótem MA wraz z numerem strony.

²⁴⁷ C. Barnes, G. Mercer, *Niepełnosprawność...*, s. 113.

Sycylijska księżna

Pierwszą z wymienionych pozycji jest dzieło jednej z najważniejszych współczesnych autorek włoskiej literatury feministycznej – Dacii Maraini²⁴⁸. W niniejszym tekście pragnę skupić się na wpływie, jaki wywiera niepełnosprawność głównej bohaterki na jej proces emancypacyjny, bowiem udało jej się przemienić „la sua menomazione in una proficua fonte di affinamento fisico e intellettuale” [„własną niepełnosprawność w korzystne źródło udoskonalenia fizycznego i intelektualnego” – tłum. własne]²⁴⁹.

Bohaterką tej bardzo popularnej we Włoszech powieści jest tytułowa Marianna Ucria. Kobieta zamożna, należąca do jednego z arystokratycznych rodów palermiańskich. Jej inność – to, co wyróżnia ją spośród pozostałych członków rodziny – ma charakter fizyczny: jest głuchoniema. Sycylijska księżna straciła mowę i słuch w wyniku brutalnego gwałtu, którego doznała, mając 5 lat; wydarzenia tego ona sama nie pamięta. Co ciekawe, narracja Maraini podkreśla raczej fizyczne skutki doznanej przemocy aniżeli potencjalną traumę psychiczną. To właśnie niepełnosprawność sensoryczna dziewczyny otwiera przed nią niedostępne innym możliwości, które są dwojakiego rodzaju: wykraczające poza prawa fizyki i wykraczające poza społeczne konwenanse, w których przyszło jej żyć.

Wyrazem tych pierwszych jest przede wszystkim umiejętność Marianny słyszenia myśli innych osób: „różni się może tylko kalectwem, które sprawiło, że [...] niekiedy jest w stanie uchwycić myśli stojącej obok osoby” (DM: 224). Nie zdarza jej się to w obecności każdej napotkanej osoby, czy w każdej sytuacji; nie posiada też nad tą zdolnością pełnej kontroli. Słyszy myśli w taki sposób, w jaki inni słyszą dźwięki, a co za tym idzie nie bardzo potrafi się przed tym bronić (nie posiada możliwości, żeby przestać słyszeć niepożądane przez nią rozmyślenia osób znajdujących się w pobliżu). Wydaje się, że to ograniczenie jednego z kanałów odbierania bodźców (tj. słuchu) otwiera przed sycylijską księżną inne, alternatywne sposoby percepcji otaczającego ją świata. Owo przeniesienie możliwości percepcyjnych znane jest w kulturze i w literaturze. Od najdawniejszych czasów występuje motyw ułomności fizycznej, która wynagradzana zostaje przez nadprzyrodzoną siłę (Boga lub bóstwo), obdarzającą jednostkę zdolnością paranormalną. Jednym z klasycznych przykładów takiego „obdarowania” mógłby być mitologiczny wieszcz Tejrezjasz, który, choć

²⁴⁸ H. Kralowa, P. Salwa, J. Ugniewska, K. Żaboklicki, *Historia literatury włoskiej*, Warszawa 2006, t. 2, s. 351.

²⁴⁹ M. L. Chiara, *I rapporti tra letteratura e disabilità*, „L'integrazione scolastica e sociale” 2010, nr 9, [p. 80, <http://www.comune.torino.it/pass/artecultura/files/integrazionescolastica75.pdf> [dostęp: 04.06.2019]].

fizycznie niewidomy, posiadał zdolność widzenia przyszłości²⁵⁰. Co ciekawe, większość bohaterów, u których zachodzi tego rodzaju kompensacja – to mężczyźni. Natomiast w przypadku powieści Maraini owo przesunięcie kanału poznania – z przyrodzonego na nadzwyczajny – dotyczy kobiety. Zostało już podkreślone, że włoska autorka jest jedną z czołowych pisarek feministycznych współczesnych Włoch. Jak zauważa Nghiem L. Nguyen, Dacia Maraini w swoich powieściach niejako „przepisuje” tradycyjne, patriarchalne mity i tworzy ich nowe feministyczne wersje. Szczególnie będzie to widoczne w scenicznym tekście *I Sogni di Clitennestra*²⁵¹. Być może również zdolność głuchej bohaterki do słyszenia cudzych myśli jest manifestacją owej tendencji²⁵².

Druga natomiast przestrzeń, która otwiera się przed Marianną ze względu na jej odmienność, to możliwość – choć częściowego – zrzucenia gorsetu konwenansu i tradycji, wiążącego inne bohaterki kobiece w powieści (silnie zakorzenionej w realiach historycznych największej z włoskich wysp; przypomnijmy bowiem, że akcja dzieje się na osiemnastowiecznej Sycylii). Najistotniejszym elementem w procesie zdobywania coraz większej samodzielności i samoświadomości (albowiem jest to proces obejmujący całą fabułę) pozostaje edukacja, którą Marianna uzyskuje w zakresie dużo szerszym niż kobiety jej współczesne. Dzieje się tak właśnie ze względu na jej kalectwo, gdyż pisanie jest jej podstawową formą komunikowania się ze światem, umiejętnością zastępującą mowę²⁵³. Dzięki sztuce posługiwania się słowem pisany i akceptacji płynącej ze strony rodziny, jej „dziwactwa”, polegającego na czytaniu dzieł, do których ma dostęp, zyskuje ona możliwość poznania i przyswojenia nowych idei (właściwych dla czasu jej życia), w szczególności pism oświeceniowych myślicieli francuskich. Jej odczytanie i umiejętność wyrażania myśli

²⁵⁰ W literaturze polskiej tego rodzaju kompensacja dotyczy np. Orcia z *Nie-boskiej komedii* Zygmunta Krasińskiego, który również traci wzrok, a zyskuje ponadprzeciętną wrażliwość, uduchowienie i dar profetyczny np.: „Kiedy spuszczę powieki, więcej widzę niż otwartymi oczyma. [...] Tak, oczyma duszy, lecz tamte pogasły” (Z. Krasiński, *Nie-boska komedia*, Kraków 2004, s. 32-33).

²⁵¹ N. L. Nguyen, *Mythic Revisions in Contemporary Italian Women's Writing*, „The Italianist” 2008, z. 1, s. 129, <http://search.ebscohost.com/login.aspx?direct=true&db=mzh&AN=2008460875&site=ehost-live> [dostęp: 27.05.2019].

²⁵² Należy w tym miejscu również wspomnieć, że część badaczy odnosi historię Marianny do mitu o Filomeli, która zgwałcona przez Tereusza, została przez niego pozbawiona języka, aby nie mogła opowiedzieć, o tym, co ją spotkało (*World Literature and Its Times. Profiles of Notable Literary Works and the Historical Events That Influenced Them*, vol. 7: *Italian Literature and Its Time*, ed. J. Moss, Detroit [et al.] 2005, p. 406; C. Lazzaro Weis, *Dacia Maraini*, w: *Encyclopedia of Italian Literary Studies*, ed. G. Marrone, New York–London 2007, vol. 2, p. 1146).

²⁵³ Jedną z nielicznych badaczek zwracających uwagę na związek między kalectwem bohaterki, umiejętnością pisania i wynikającą z tych uwarunkowań „okazją do wolności” jest Joanna Ugniewska (J. Ugniewska, *Powieść psychologiczno-obyczajowa*, w: *Historia literatury włoskiej XX wieku*, red. J. Ugniewska. Warszawa 2001, s. 275).

decyduje o tym, że potrafi poradzić sobie w sytuacjach tradycyjnie zarezerwowanych dla mężczyzn. Kiedy zachodzi taka potrzeba, robi z tej umiejętności użytek (m.in. przekonując sędziego do swoich racji i doprowadzając do uratowania swojej służącej Filii przed powieszeniem i do umieszczenia jej w zakładzie dla obłąkanych, z którego również z czasem uda się Mariannie ją wydostać). Fila okaże się istotną postacią w procesie zdobywania samodzielności przez księżną, bowiem to właśnie ta służąca stanie się towarzyszką Marianny w podróży-ucieczce, będącej ostatnim aktem na drodze samostanowienia tytułowej bohaterki.

To wspomniany właśnie sędzia, Giacomo Camalè, w jednym ze swoich listów uchwycił ową zależność między dysfunkcją adresatki, a jej intelektem:

Ale czy wiecie, że to właśnie ono, to kalectwo połowy Waszych zmysłów, wciągnęło mnie w orbitę Waszych myśli? Które stały się bogate i żywotne właśnie z powodu tego odcięcia od świata zmuszającego Was do zamknięcia się w głębi biblioteki, wśród książek i zeszytów. Wasza inteligencja poszła w tak ciekawym i niezwykłym kierunku. (DM: 290)

Potencjał intelektualny księżnej miał szansę się rozwinąć dzięki sprzyjającym warunkom – jej pochodzeniu i zamożności (które decydowały o posiadaniu dobrze zaopatrzonej biblioteki) oraz jej niepełnosprawności (która poniekąd przymusiła ją do – głębszej niż tradycyjna – edukacji, a także ograniczyła jej udział w rodzinnej polityce małżeńskiej²⁵⁴).

Znaczenie edukacji w życiu kobiet z niepełnosprawnością sensoryczną, potwierdzają również współcześnie prowadzone badania socjologiczne:

z analizy wyników widać, że młode kobiety niepełnosprawne chcą podejmować naukę, gdyż dzięki temu będą mogły realizować swoje cele i marzenia. Edukacja jest dla nich szansą przełamania stereotypu panującego w społeczeństwie, dotyczącego [...] ich bezradności²⁵⁵.

Edukacja jest zatem szansą nie tylko na lepsze funkcjonowanie w społeczeństwie, ale przede wszystkim jest istotnym czynnikiem w procesie zdobywania samoświadomości i samodzielności.

²⁵⁴ Na częściowe wyłączenie Marianny z szeroko zakrojonej w rodzinach arystokratycznych polityki matrymonialnej wpływ miały dwa istotne czynniki. Jednym z powodów, dla których bohaterka została wydana za mąż (za wujka od strony matki), były obawy przed rozproszeniem majątku rodzinnego. Drugi czynnik natomiast był ściśle związany z miejscem akcji i panującymi lokalnie prawami i zwyczajami, w myśl których mężczyzna dopuszczający się przemocy seksualnej na kobiecie mógł uniknąć odpowiedzialności karnej, jeżeli poślubił swoją ofiarę (instytucja ta, nazywana *matrimonio riparatore*, „małżeństwem naprawczym”, obowiązywała we włoskim prawie aż do 1981 roku). To właśnie brat matki Marianny dopuścił się brutalnego gwałtu na bohaterce, kiedy ta miała zaledwie 5 lat. Żeby ratować honor rodziny ojciec Marianny zdecydował się wydać ją za mąż za jej oprawcę.

²⁵⁵ J. Belzyt, *Oczekiwania wobec edukacji kobiet z niepełnosprawnością wzroku*, w: *Wymiary kobiecości i męskości. Od psychobiologii do kultury*, red. B. Bartosz, Warszawa 2011, s. 341.

Kolejnym, po edukacji, ważnym czynnikiem na drodze zdobywania niezależności przez Mariannę będzie śmierć jej męża. Dzięki temu zostanie sama na swoich włościach i, mimo formalnej zależności od innych mężczyzn w rodzinie (bracia, synowie), znacząco rozszerzy się przestrzeń jej możliwości decyzyjnych. To właśnie wtedy poczynają się ujawniać i przekładać na rzeczywistość, przyswajane przez lata w lekturach, idee oświeceniowe. Marianna zaczyna samodzielnie decydować o swoim majątku, wybranych aktywnościach, własnym ciecie i, w końcu, także o swoim życiu – oczywiście prowokując tym samym sprzeciw ze strony niemal całej rodziny. Ten splot okoliczności doprowadza bohaterkę do ostatecznego przejęcia kontroli nad własnym życiem, którego symbolicznym zwieńczeniem będzie wyruszenie w podróż na Półwysep Apeniński²⁵⁶.

Po śmierci małżonka głuchoniema wdowa objeżdża w imieniu syna, nowego dziedzica lenn, należące do niego dobra. Chce wiedzieć, jak są zarządzane, wydaje decyzje administracyjne i sprawuje jurysdykcję nad podwładnymi: „ta dziwna księżna [...] pojawia się niespodzianie i chce wiedzieć o wszystkim, o czym panowie wiedzieć nie chcą, a wytwornej damie wręcz nie przystoi” (DM: 179). Wszystko to świadczy, że Marianna wchodzi w domenę aktywności zarezerwowanych dla mężczyzn, budząc w innych, jeśli nie sprzeciw, to konsternację. Równocześnie w swoim zachowaniu wydaje się ogniskować cechy stereotypowo przypisywane kobietom – jest wyrozumiała, łagodna, stara się wczuć w położenie innych²⁵⁷, czego przykładem może być uwolnienie chłopca uwięzionego za długi (DM: 178–179).

W swoim życiu codziennym tytułowa bohaterka powieści Maraini zaczyna przedkładać własne preferencje i przekonania nad tradycje i oczekiwania rodziny. Jej syn, Mariano, nie potrafi znieść swobody, na jaką pozwala sobie matka, a która to wolność dotyczy jej codziennych aktywności:

Odkąd umarł nasz ojciec, wywołujecie ciągle skandale [...]. Żałobę nosiliście tylko przez rok, zamiast stale, jak chce obyczaj [...]. Poza tym nie chodźcie do kościoła na uroczyste msze. A na dodatek otaczacie się ludźmi niewłaściwymi, niskiego pochodzenia. (DM: 274)

Powoli, wraz z rozwojem akcji powieści, bohaterka łamie coraz częściej lokalne zwyczaje i tradycje (nie nosi żałoby, nie uczestniczy w nabożeństwach, nie bierze udziału w rodzinnych spotkaniach), wychodzi poza swoją rolę kulturową i poza ograniczenia swojej

²⁵⁶ Więcej o kobiecej podróży-ucieczce piszę w kolejnym rozdziale, poświęconym innej włoskiej powieści z silnie zaakcentowanymi wątkami feministycznymi – *La sposa della neve* Marii Annity Baffy.

²⁵⁷ E. Hoppe, K. Walczak, H. Trzcinska, *Postrzeganie własnej i cudzej kobiecości w niepełnosprawności*, w: *Kobiecość a niepełnosprawność...*, s. 181.

klasy społecznej (wspiera służbę i poddanych). Przedostatnią ważną decyzją przed wyjazdem w „podróż na kontynent”, będącym symbolem uzyskania przez Mariannę pełnej niezależności, jest przejęcie kontroli nad własnym ciałem²⁵⁸. Pierwszym zwiastunem zachodzącego w bohaterce procesu – jeszcze za życia jej małżonka – było niespodziewane odmówienie mu współżycia. A znakiem pełnej akceptacji własnych pragnień i własnej seksualności pozostawał romans Marianny z Sarem, młodszym od niej służącym.

Warto też wspomnieć, że przez swoją łatwo zauważalną odmienność Marianna nie bierze aż tak aktywnego udziału w życiu rodzinnym, co pozwala jej zyskać szerszą perspektywę w spojrzeniu na swoich bliskich: „Marianna [...] jest im [rodzinie – przyp. G.K.D.G.] również obca przez swoje kalectwo, które czyni z niej pozbawioną złudzeń obserwatorkę własnej rodziny” (DM: 243). Buduje to między nimi dystans, który działa na jej korzyść – stwarza jej bowiem przestrzeń do życia według własnego pomysłu, którą to przestrzeń, wraz z rozwojem akcji, nieustannie powiększa.

Jak już zostało zaznaczone, ostatnim akordem procesu zdobywania wolności i niezależności będzie podróż księżnej do Italii kontynentalnej²⁵⁹: „Marianna poznawała smak wolności: przeszłość była jak zwinięty pod spódnicą ogon, który tylko czasami dawał o sobie znać” (DM: 284). Wyprawa ta nie ma bezpośredniego związku z niepełnosprawnością bohaterki, ale bez opisanych powyżej uwarunkowań z niej wynikających, byłaby niemożliwa. Co ciekawe, w opisie podróży i kreśleniu szczegółów pobytu w Neapolu, Capui, Gaecie czy w Rzymie nie pojawiają się prawie w ogóle wzmianki o jej kalectwie – podkreślanym niejednokrotnie we wcześniejszej narracji – tak jakby spełniło ono już swoje zadanie i jego rola została mocno ograniczona. Samodzielna podróż, sankcjonująca niezależność bohaterki i wytyczająca marszrutę jej możliwości samostanowienia, staje się dla księżnej (i jej służącej) doświadczeniem uwalniającym, do tego stopnia, że nawet fizyczna ułomność przestaje być zauważalna. Po raz ostatni inność Marianny działa na jej korzyść w drodze do Caserty, gdy napadnięta przez bandytów „niemowa wzbudziła w nich litość i nawet jej nie przeszukali, choć i ona miała pieniądze w kieszeni narzutki” (DM: 282). Wydaje się, że wyzwalający, nieoczywisty potencjał, zawarty w inności Marianny po tym wydarzeniu uległ wyczerpaniu.

²⁵⁸ Zyskiwanie poczucia kontroli nad własnym ciałem jest też pierwszym i niezwykle ważnym etapem wychodzenia z traumy, spowodowanej doświadczeniem nadużycia seksualnego. Por.: J. L. Herman, *Przemoc. Uraz psychiczny i powrót do równowagi*, tłum. A. i M. Kacmajar, Gdańsk 1999, s. 176.

²⁵⁹ Samodzielne wyruszenie przez kobiety w podróż jest bardzo często postrzegane przez badaczy jako działanie emancypacyjne. Jak pisze Dietlind Hüchtker: „podróżowanie kobiet uznawane jest za – z ich strony – akt uwłasnowolnienia i samowolnego rozszerzania ram przyznanych im możliwości działania”. Por.: D. Hüchtker, *Kobieta w podróży. Czas emancypacji, czas wolności czy kontynuacja codzienności?*, w: *Kobieta i kultura czasu wolnego*, red. A. Żarnowska, A. Szwarc, Warszawa 2001, s. 313.

Być może z tego powodu zmianie uległ również sposób, w jaki niepełnosprawność bohaterki przedstawiana jest w opowieści. Na ostatnich stronach utworu brak mowy i słuchu u księżnej nie jest już nazywany „kalectwem” czy „innością”, jak wcześniej, a jedynie ciszą i milczeniem: „Marianna [...] radzi się swego milczenia. Ale odpowiedź, którą otrzymuje, jest kolejnym pytaniem. I jest niema” (DM: 296). Rzeczywistość, którą determinuje szczególna sytuacja głuchoniemej kobiety, dalej posiada istotne znaczenie i pełni ważną, nową, funkcję. Otaczające bohaterkę milczenie staje się tu, przede wszystkim, przestrzenią do refleksji i do dalszego poznawania siebie.

Podsumowując: sycylijska głuchoniema księżniczka z powodu swojego braku „cielesnej zupełności”²⁶⁰ więcej może (w strefie aktywności), więcej widzi (ma rozwinięty zmysł obserwacji) i więcej wie (dzięki lekturom). Dysponuje zatem poszerzonym polem poznawczym, które znacząco determinuje proces jej rozwoju oraz wpływa na zachowania. Jej odmiennosc w dużej mierze jest uwarunkowaniem, które zadecydowało o rozpoczęciu procesu, doprowadzającego ją do bardzo świadomego postrzegania siebie.

„Szalona ciotka z Cagliari”

Druga z bohaterek, również zmagająca się z pewną innością, która także staje się z czasem dla protagonistki źródłem niespodziewanych możliwości – to bezimienna Babcia z powieści Mileny Agus *Ból kamieni*. Narratorką historii jest, również bezimienna, młoda dziewczyna – wnuczka głównej bohaterki, a całość osadzona zostaje w realiach Sardynii czasów po II wojnie światowej. Język powieści jest prosty i oszczędny, a równocześnie żywy i wypełniony ładunkiem emocjonalnym²⁶¹. Co warto podkreślić, mimo że narratorką tej niewielkiej rozmiarowo powieści pozostaje wnuczka głównej bohaterki, historia opowiadana jest niejako dwutorowo – do momentu śmierci babci dominuje spojrzenie z perspektywy tej ostatniej, a dopiero po jej śmierci narratorka wprowadza urealniającą perspektywę i optykę innych bohaterów.

Tym razem inność bohaterki nie jest sensoryczna ani motoryczna, choć pozostaje dysfunkcją równie wyrazistą – babcia cierpi na bliżej nieokreśloną chorobę psychiczną.

²⁶⁰ A. Galant, *Kobiecość i niepełnosprawność...*, s. 254.

²⁶¹ P. Matusz, *O obcości i swojskości w polskich przekładach powieści Agus, Venezii, Mazzucco*, w: *Między egzotyką a swojskością. O tłumaczeniu literatury włoskiej na język polski i polskiej na włoski*, red. K. Biernacka-Licznar, J. Łukaszewicz, Toruń–Wrocław 2010, s. 126.

Wiadomo jedynie, że zdarzało jej się wpadać w kryzysy, w czasie których samookaleczała się, niszczyła swoje rzeczy, próbowała popełnić samobójstwo (rzucając się do studni, czy podcinając sobie żyły²⁶²). Równocześnie bohaterka cierpi także na kolkę nerkową (do której nawiązuje tytuł powieści – *Ból kamieni* – będący dialektalną nazwą tej przypadłości)²⁶³. Przez innych bywa postrzegana jako „trochę dziwna” (MA: 51), siostrzeńcy myśleli o niej: „szalona ciotka z Cagliari” (MA: 80), a ona sama „przez całe życie słyszała od innych, że chyba spadła z księżycy” (MA: 92). Jej matka obawiała się, że córka jest opętana, ale miejscowy kapłan rozwił jej obawy: „ksiądz udzielił tylko błogosławieństwa i powiedział, że dziewczynka jest dobrym dzieckiem i żadnego diabła w niej nie ma” (MA: 105). Należy również podkreślić, że przez część osób, m.in. przez sąsiadki, nie była postrzegana, jako osoba chora, a co najwyżej inna, „dziwaczna”.

Sama babcia natomiast uważała się za osobę cierpiącą na „tajemniczą chorobę, która odpędzała miłość” (MA: 44). Tę diagnozę przyjmuje również wnuczka, stwierdzając: „chorobę babci można by określić jako szaleństwo miłosne” (MA: 105), które miało polegać na tym, że kobieta nazbyt łatwo angażowała się emocjonalnie w relacje – także te urojone (wystarczyło na przykład przypadkowe spojrzenie czy uśmiech ze strony mężczyzny) – a gdy przychodziło urealnienie jej fantazji, wpadała we wzmiankowane wyżej kryzysy.

Choroba protagonistki przysparzała jej oczywistego cierpienia. Niemniej jednak, w niektórych sytuacjach otwierała jej także dodatkowe możliwości. Dzięki powszechnie wiadomej, ale nie do końca zrozumiałej, odmienności „zawsze otaczała ją aura tajemnicy czy może litości” (MA: 47), która powodowała, że bohaterka mogła cieszyć się dużą swobodą, wychodzić poza społeczne konwenanse, spełniać swoje pragnienia, a nawet liczyć na pewne przywileje w życiu pośmiertnym. Należy jednak pamiętać, że nie bez znaczenia była również opieka i wsparcie, jakie otrzymywała ze strony męża oraz sióstr.

Ze względu na inność bohaterki wiele jej zachowań było wprawdzie postrzeganych jako dziwactwa, ale równocześnie akceptowanych przez jej najbliższych. W ten sposób mogła ona realizować swoje marzenia – zarówno te dotyczące jej samej (warto tu wymienić przede wszystkim: rozpaczliwe próby odnalezienia i doświadczenia romantycznej miłości, których nie przerwało nawet zamążpójście), jak i te dotyczące jej syna (pragnienie, by kształcić go muzycznie).

Pierwsze z marzeń realizowała bohaterka m.in. w czasie pobytu w Mediolanie. W trakcie samotnych spacerów po mieście wypatrywała domów z galeryjką, gdyż w jednym

²⁶² M. Agus, *Ból kamieni...*, s. 47.

²⁶³ Ibidem, s. 7, 16, 20.

z nich miał mieszkać Weteran – mężczyzna, którego postrzegała jako spełnienie jej miłosnych marzeń. To nagłe, nietypowe i niezrozumiałe zainteresowanie protagonistki urbanistyką i architekturą miasta nie wzbudzało jednak w nikim podejrzeń, gdyż było łączone przez pozostałych towarzyszy ze znanymi im już innymi niestandardowymi zachowaniami kobiety. To właśnie ze względu na swoją, wiadomą wszystkim, odmiennność kobieta mogła pozwolić sobie na długie, samotne spacerzy.

Analogicznie wyglądała sytuacja z pracą zarobkową bohaterki, będącą środkiem do realizacji drugiego z jej marzeń – muzycznego kształcenia syna:

babcia poszła na służbę do domu dwóch starych panien, panny Doloretty i panny Fanni, na ulicy Luigi Merello, ukrywając to przed dziadkiem i przed wszystkimi. Chciała posłać syna na lekcję muzyki. Starsze panie litowały się nad nią, bo im ta cała muzyka wydawała się wariactwem [...]. Dziadek na pewno zastanawiał się, dlaczego babcia zajmowała się sprawami domowymi zawsze po południu, skoro cały ranek miała wolny, ale nigdy o nic nie pytał i nie denerwował się, kiedy zastawał coś w nieporządku albo obiad nie był gotowy. (MA: 49–50)

Kobieta mogła podjąć pracę, mimo domniemanego sprzeciwu męża, gdyż ten ostatni nigdy się o wspomnianym zatrudnieniu nie dowiedział. Ze względu na świadomość choroby swojej żony, nie wzbudzało jego podejrzeń ani sprzeciwu to, że kobieta nie zajmuje się domem w ciągu dnia, w czasie gdy jego nie ma w mieszkaniu, a jedynie popołudniami. W ten paradoksalny sposób, odmiennność protagonistki zapewniła jej większą swobodę i dała możliwość do „działań nieuzgadnianych” (np. zakupu fortepianu dla syna). Starania kobiety – w ostatnim aspekcie – zakończyły się sukcesem, a jej syn został uznanym muzykiem. Można zatem dojść do wniosku, że owe „poszerzane pola możliwości” głównej bohaterki, będące konsekwencją jej odmienności, miały wpływ nie tylko na jej życie, ale także na los innych członków rodziny.

Ciekawym tropem zdaje się również przekonanie bohaterki o zależności między jej innością a kwestiami eschatologicznymi. Wikłając się w skomplikowaną i moralnie niejednoznaczną relację sentymentalną, pokłada nadzieję w tym, co zazwyczaj było jej ograniczeniem: „w głębi ducha miała nadzieję, że naprawdę jest wariatką, jeśli byłaby przy zdrowych zmysłach, nie miała szans, by uniknąć Piekła” (MA: 82). Powyższy cytat można zatem traktować, jako przejaw swoiście rozumianego uprzywilejowania bohaterki, nie tylko w kwestii niespełniania norm społecznych, ale także nieponoszenia pełnych konsekwencji swoich wyborów i zachowań.

Prawdopodobnie z tego samego źródła wynika również większa bezpruderyjność bohaterki, kontrastowana dodatkowo przez autorkę z innymi kobiecymi protagonistkami powieści, przede wszystkim z pierwszą żoną dziadka, określaną jako: „kobieta zimna

i *leggixedda* [brzydka – G.K.D.G.] [...], sama się przecież wszystkim gorszyła i nawet mężowi nigdy się nie pokazała goła” (MA: 19). „Babcia” tymczasem nie tylko charakteryzowała się zmysłową urodą, ale także w dużo mniejszym stopniu przejmowała się ograniczeniami moralnymi – bardzo przecież silnymi w konserwatywnym społeczeństwie powojennej Sardynii. Jednym z przejawów tej ostentacyjnie liberalnej postawy będą – zaproponowane przez samą bohaterkę – „zabawy w dom publiczny”, będące wyrafinowanymi grami erotycznymi. „Babcia” nie kierowała się miłością ani namiętnością względem męża, nieprzerwanie poszukiwała bowiem relacji opartej na uczuciu romantycznym. Mimo to dobrowolnie wchodziła w śmiałe sytuacje seksualne, prawdopodobnie nie w pełni akceptowane przez kobiety jej współczesne. Analogicznie jak w przypadku „wątku muzycznego”, również w sferze intymnej odmiennosc bohaterki wpływa (uwalniająco) nie tylko na nią samą, ale także na osoby najbliższe, w tym także – na męża.

Podobnie jak w przypadku ukazanej wcześniej sycylijskiej księżnej, inność bohaterki, przynosząca w bezpośredniej konsekwencji ograniczenia zakresu percepcji norm społecznych czy religijnych, równocześnie poszerza jej spojrzenie na życie w zgodzie z sobą, z własnymi pragnieniami i własnymi marzeniami. Takie samo przekonanie zostaje również wyrażone w liście napisanym do niej przez poznanego w uzdrowisku Weterana – tego samego, którego domu poszukiwała w Mediolanie: „niech Pani nie przestaje marzyć. Nie jest Pani szalona” (MA: 125). To, co dla innych było innością, dziwactwem czy chorobą psychiczną, dla powieściowej bohaterki stanowiło „drogę do marzenia”, stanu nieograniczonego formami zewnętrznymi i regułami „społecznej gry”.

Mapy poruszenia

Przytoczone przeze mnie przykłady obu bohaterek literackich, wykreowanych przez pisarki włoskiego Południa, są „inne” – na różne sposoby. Przez niektórych określane bywają mianem: „kalek”, „wariatek”, „dziwaczek”. Inni traktują je jako niepełnosprawne lub chore. Nie ulega wątpliwości, że ich nienormatywność pozostaje źródłem rozlicznych cierpień, jakich doznają. Równocześnie jednak owa inność czy odmiennosc powoduje, że w stosunku do nich zmniejsza się presja społeczna, „poluzowuje się” gorset konwenansów i oczekiwań modulowanych tradycją. Dzięki temu obie bohaterki zyskują przestrzeń niedostępną innym

powieściowym kobietom, by żyć w zgodzie ze sobą: zdobywają niezależność, samoświadomość i samodzielność (przypadek Marianny) albo realizują szereg idiosynkratycznych pragnień i marzeń (przypadek bezimiennej bohaterki stworzonej przez Agus).

Kalectwo Marianny w sposób oczywisty czyni ją inną, a poniekąd także obcą. Oprócz wiążących się z tym ograniczeń, daje jej to także większą swobodę. Z jednej strony zachowania Marianny wywołują w rodzinie sprzeciw; synowie i bracia próbują na powrót wtłoczyć bohaterkę w pożądane przez nich ramy – nie przynosi to jednak efektu. Z drugiej strony, ze względu na kalectwo kobiety są w stosunku do niej dużo bardziej liberalni i pobłażliwi – swoje oddziaływania ograniczają do suchych napomnień. Jako że Marianna poprzez małżeństwo z wujem i wydanie na świat potomstwa już spełniła swoją rolę w rodzinie, a z powodu jej niepełnosprawności powtórne małżeństwo nie jest brane pod uwagę, męskim przedstawicielom rodu zależy jedynie na dopilnowaniu, żeby nie roztrwoniła majątku rodziny, ani nie splamiła jej honoru zbyt nieobyczajnym prowadzeniem się. W taki sposób jej inność przyczynia się do większej swobody, na jaką może sobie pozwolić. Całość powieści można też traktować, jako zapis procesu stopniowego usamodzielniania się księżnej, którego punktem kulminacyjnym okazuje się opuszczenie rodzinnej wyspy i wyruszenie w podróż na kontynent.

Również choroba drugiej z protagonistek naznacza ją i wyróżnia spośród otoczenia. Początkowo jej zachowania wywołują silny sprzeciw ze strony rodziców, jednak jej mąż, rodzina i znajomi akceptują te nie w pełni normatywne postawy i tłumaczą je sobie, jako gesty podyktowane specyficzną kondycją psychofizyczną kobiety. Dzięki rozluźnieniu norm społecznych, będącym efektem odmienności bohaterki, podobnie jak Marianna, zyskuje ona większą swobodę i może w pełni skoncentrować się na realizowaniu swoich marzeń, a co za tym idzie, na przeżywaniu własnego życia w zgodzie ze swoją wolą.

Losy obu interesujących mnie postaci można traktować także jako swoiste „mapy poruszenia”. Obie bohaterki żyją na wyspach – zarówno w enklawach geograficznych (dwóch największych i najbardziej symbolicznych spośród włoskich atoli: Sycylii oraz Sardynii), jak i w „kokonach” swoich odmienności. W omawianych powieściach oba te sposoby „wyspowego konstruowania tożsamości” protagonistek przenikają się i dopełniają wzajemnie. Stawiają tym samym w zupełnie innym świetle historie obu bohaterek, ich życie

„na wyspie”, ale także ich wyruszenie w podróż „na kontynent”, współgra z wewnętrzną „mapą poruszeń”, harmonijnie uzupełnia indywidualną topografię powieściowych afektów.

Nie bez znaczenia dla obu powieści pozostaje także – wprowadzony tytułem niniejszej rozprawy – wątek „mapy” i „poruszenia”. Tym, co łączy obie bohaterki jest bowiem swoista historia indywidualnych „poruszeń”, a analizowane teksty w pewien sposób te poruszenia „mapują”. W przypadku Marianny jej historia stanowi mapę, która odwzorowuje ścieżkę wiodącą „ku ozdrowieniu”. Całe jej życie, wszystkie świadomie podejmowane decyzje (jak i niekontrolowane wydarzenia) układają się w dobrze oznaczony szlak, prowadzący „na zewnątrz” – do ostatecznego opuszczenia wyspy (tej symbolicznej, znaczonej gestami idiosynkrazji, i tej realnej, geograficznie uchwytnej). Narrator wnikliwym okiem rejestruje zarówno ścieżki i drogi wydeptywane samodzielnie przez księżną, jak i odnotowuje utarte szlaki i dukty konwencjonalnych zachowań. Wszystko to osadzone zostaje w przestrzeni największej z włoskich wysp. Sycylia wypełnia „sobą” powieść! Widać to także w bogatej toponomastyce świata przedstawionego, odpowiadającej ściśle realnie istniejącym lokalizacjom, ale także w uchwyceniu owego *genius loci* wyspy – z jej zwyczajami, mentalnością, trudno uchwytą atmosferą miejsca. Marianna początkowo wypełnia swoim życiem „wyspiarskie tradycje”, jednak mapę jej historii znaczy coraz większe poruszenie – zachodzące w niej zmiany rozszerzają jej horyzont, szlaki prowadzą w coraz bardziej nieprzeniknione rewiry, bohaterka uzupełnia „prywatną mapę” o coraz bardziej odległe *terrae incognitae*. Jej podróż poza sztywne ramy konwensu zbiega się z podróżami przestrzennymi – początkowo wędruje po wyspie (objeżdżając swoje włości), żeby w finałowym akcie opowieści powędrować „na kontynent” – ku zdrowiu. Powieść (pozornie!) nie jest „lekcją podróżną” *sensu stricto*, jak inne analizowane w niniejszej pracy teksty. Jest jednak opowieścią, które ściśle wiąże się z doświadczeniem włoskiej przestrzeni, gdzie wieloznaczna „insularność” uzupełniona zostaje pragnieniem wędrówki „na zewnątrz”, poszukiwaniem ostatecznego poświadczenia „normalności” na szlaku podróży z daleka od domu. Podobne „poruszenie” charakteryzuje również drugą z powieści (choć być może to bardziej: rozedrganie?). Bezimienna protagonistka także pozostaje w nieustannym ruchu, choć jej prywatna „mapa” nie rejestruje zachodzącego procesu zmian. Jest to ruch, który nie prowadzi do ozdrowienia. Niemniej i tutaj następuje poruszenie – w obu aspektach: „wewnętrznym” i „zewnętrznym”. Powieść rejestruje rozliczne wewnętrzne rozterki, są one bowiem związane z kondycją psychiczną kobiety, najistotniejsze z nich najprawdopodobniej dotyczą wspomnianej postaci Weterana, mężczyzny będącego domniemaną miłością

protagonistki. Z postacią tą łączy się również najistotniejsze „poruszenie” w przestrzeni – bowiem również sardyńska bohaterka opuszcza „swoją wyspę” i udaje się „na kontynent”, do Mediolanu. Nie jest to podróż przełomowa, wyzwalamąca jak u Marianny czy Sofii z powieści *La sposa della neve* (o której w następnym rozdziale), ma ona jednak szczególne znaczenie dla bohaterki, Porusza w niej (*de facto*: rozbudza i animuje) poszczególne struny jej własnej „inności”, być może wręcz dobitnie ją w niej ugruntowuje. Kontynent ze swoim bogactwem form pełni tu funkcję „detektora nieokreślonych pragnień”. Bez „lombardzkiego wątku” nie ma mowy o pełnej konstytucji powieściowej persony. To tu „mapa” jej życia zostaje ostatecznie „poruszona”, ścieżki zaczynają się plątać, motywacje przestają być jasne, podejmowane decyzje – w większości prowadzą donikąd.

3. Między Południem, a Północą. La sposa della neve Marii Annity Baffy i ucieczka jako forma poszukiwania siebie

Ciekawym kobiecym głosem we współczesnej włoskiej literaturze pozostaje debiutancka powieść Marii Annity Baffy, zatytułowana *La sposa della neve* [„Śnieżna panna młoda”]. Jest to fabularna opowieść o losach Sofii, kobiety wywodzącej się ze społeczności Arboreszów (*Arbëreshe*), italo-albańskiej grupy etnicznej, zamieszkującej środkowe i południowe Włochy. Bohaterka, ze względu na pogrzeb siostry, powraca do swojego rodzinnego miasteczka Santa Sofia d’Epiro, położonego w Kalabrii, które opuściła wiele lat wcześniej w poszukiwaniu lepszego życia. Pośród najważniejszych tematów powieści można wymienić: żalobę po stracie bliskiej osoby, emigrację (z południa na północ Półwyspu) czy rolę kobiety w hierarchii społecznej – wszystko to rozpisane w „problemowej partyturze”, rozegraną pomiędzy kulturą włoską, a arboreską. Można podejrzewać, że powieść ma także pewien delikatny cel dydaktyczny, jakim jest przybliżenie włoskiemu czytelnikowi informacji o kulturze italo-albańskiej – mniejszości etnojęzykowej, zamieszkującej południowe Włochy.

Całość materiału fabularnego skupiona jest na osi, jaką stanowi podróż bohaterki z północy Włoch, z Trento, na południe kraju. Motyw podróży pociągiem przez Półwysep oraz towarzyszące temu doświadczeniu przemyślenia bohaterki stają się punktem wyjścia dla opowieści (dokładnie ten sam schemat można zaobserwować w innej współczesnej włoskiej powieści, *Eva dorme*, autorstwa Franceski Melandri²⁶⁴, w której również podróż pociągiem przez Półwysep staje się motywem organizującym całą strukturę fabularną²⁶⁵ – będzie o tym jeszcze mowa w dalszej części rozdziału). Równocześnie liczne retrospekcje stwarzają przestrzeń dla rozwinięcia tego, co nazwałam „celem dydaktycznym” powieści, czyli do spopularyzowania wśród włoskich czytelników specyfiki i tradycji społeczności Arboreszów

²⁶⁴ F. Melandri, *Eva dorme*, Milano 2010.

²⁶⁵ Podobieństw między obiema powieściami jest zresztą więcej: w obu bohaterki przemieszczają się praktycznie między tymi samymi regionami – Trydentem-Górną Adygą, a Kalabrią, obie pochodzą z mniejszościowych grup etnicznych Włoch (jedna należy do społeczności albańskiej, a druga południowotyrolskiej), co stwarza autorkom możliwość przeplatania akcji elementami historii i tradycji tych grup, a co za tym idzie popularyzowania tej wiedzy wśród włoskich czytelników. Więcej o powieści *Eva dorme* pisałam tu: G. Kamińska Di Giannantonio, *Le peculiarità altoatesine nella narrativa italiana: il caso di “Eva dorme” di Francesca Melandri*, „Fabrica Litterarum Polono-Italica” 2019, nr 1 (1), s. 187-205.

(*Arbëreshe*). Wspomnienia bohaterki są bowiem dobrym pretekstem do opowiedzenia nie tylko o wydarzeniach istotnych z punktu widzenia samej fabuły powieści, ale także do osadzenia ich w tradycyjnych zwyczajach i rytuałach, często obecnie już zanikających. Autorka poświęca szczególnie dużo miejsca zwyczajom związanym z cyklem życia (można zatem znaleźć w powieści rozbudowane opisy arboreskich zaślubin, czy rytuałów towarzyszących śmierci i pogrzebowi).

Nim przejdę do omawiania interesujących mnie zagadnień związanych z powieścią Marii Annity Baffy warto jeszcze pokrótce scharakteryzować społeczność Arboreszów, bowiem stanowi ona ważny kontekst dla powieści i jej, choćby powierzchowne, przybliżenie jest istotne do pełniejszego zrozumienia analizowanego dzieła. Jak już wspomniałam, Arboresze, *Arbëreshe*, to mniejszość etniczo-językowa zamieszkująca południowe Włochy, przede wszystkim takie regiony jak: Kalabria i Bazylikata, ale ich społeczności zamieszkują także w Abruzji, Molise, Apulii, Kampanii czy na Sycylii. Jest to grupa pochodzenia albańskiego, która przybyła na tereny Półwyspu Apenińskiego wskutek tureckich inwazji na Albanię, w kilku falach emigracji, poczynając od XV wieku. Język, którym posługuje się społeczność, nazywany *arbërishtja*, wywodzi się ze średniowiecznego dialektu południowej Albanii, co oznacza, że jest to język bardzo odmienny od współczesnego języka albańskiego²⁶⁶. Liczbę użytkowników tego etnolektu trudno precyzyjnie oszacować, niemniej większość opracowań przyjmuje, że arboreskim posługuje się obecnie we Włoszech ok. 100.000 osób²⁶⁷. Jest to język bardzo dobrze ustandaryzowany i solidnie opisany przez licznych badaczy, co jednak nie chroni go przed ryzykiem zniknięcia, ze względu na wysoką średnią wieku jego użytkowników (wśród młodszych pokoleń Arboreszów dominuje język włoski)²⁶⁸.

W tym miejscu należy także podkreślić, że w bieżącym rozdziale, używając przymiotnika ‘albański’ odnoszę go do grupy italo-albańskiej, czyli Arboreszów, a nie do realiów współczesnej Albanii. Jest to rozróżnienie o tyle istotne, że obie grupy – mimo wspólnych korzeni – raczej nie identyfikują się za sobą. Jak zauważa Adriana Loiodice, wraz z początkiem migracji współczesnych mieszkańców Albanii do Włoch, która miała miejsce po upadku komunistycznego reżimu w duchowej ojczyźnie Arboreszów, tym ostatnim, mimo że „od stuleci czekali na intensywniejszy kontakt z Albanią, trudno było rozpoznać swoją kulturę w innych przybyłych (...). Przybycie nowej fali uchodźców z Albanii na wybrzeże

²⁶⁶ F. Olivieri, C. Bellusci, *Il nostro paese e l'Arbëria. Katundi ynë është Arbëria*, „Mathera. Rivista trimestrale di storia e cultura del territorio” 2020, nr 10, p. 16-17

²⁶⁷ A. Małek, *Szkic o Sycylii*, w: *Włochy. Mozaika kultur*, red. K. Golemo, A. Małek, Kraków 2019, s. 155.

²⁶⁸ K.-M. Gauß, *Umierający Europejczycy*, tłum. A. Rosenau, Wołowiec 2006, s. 128-132.

wywołało paradoksalny efekt odrzucenia. Zamiast wzmacniać poczucie pochodzenia, Italo-Albańczycy prawie wstydzili się tych ludzi, którzy mówili podobnym językiem”²⁶⁹.

Jak już wspomniałam, dostrzegam w dziele Marii Annity Baffy także próbę wykorzystania fabularnej formy powieści do opowiedzenia w sposób przystępny o mniejszości, z której autorka się wywodzi. Należy jednak w tym miejscu podkreślić, że – w porównaniu z licznymi innymi historycznymi mniejszościami zamieszkującymi Półwysep Apeniński – Arboresze zdają się grupą stosunkowo mocno obecną we włoskim dyskursie publicznym (choć niekoniecznie w powszechnej świadomości). Dzieje się tak zapewne z kilku powodów. Jako pierwszy należałoby wymienić twórczość Carmine Abate – współczesnego pisarza, laureata wielu prestiżowych włoskich nagród literackich (jak np. Premio Campiello, przyznane w 2012 roku), który wywodzi się ze społeczności arboreskiej i którego większość dzieł osadzonych jest w rodzinnych stronach²⁷⁰. Drugiego ważnego czynnika można dopatrywać się w specyficznym podejściu Arboreszów do państwa włoskiego. W przeciwieństwie do niektórych innych mniejszości, żyjących na terytorium Włoch (m. in. germańskiej grupy południowotyrolskiej) Italo-Albańczycy podkreślają swoją podwójną tożsamość: „chcieli zawsze być podwójnymi patriotami: albańskimi, którzy nigdy nie zapominają, gdzie leży ziemia ojczysta, oraz włoskimi, gotowymi ponosić ofiary dla swojej nowej ojczyzny”²⁷¹. Z tego powodu grupa ta nie przejawiała nigdy tendencji separatystycznych, czy nawet autonomicznych²⁷², co zapewne owocowało brakiem istotnych przeszkód natury politycznej we wspieraniu i promowaniu ich kultury ze strony administracji państwowej oraz raczej pozytywnym nastawieniem włoskich sąsiadów.

Miejsca

Bohaterami powieści Baffy, poza Sofią i osobami, które spotyka w swoim życiu, są także miejsca, a w szczególności dwie, często ze sobą kontrastowane, przestrzenie: Północy i Południa. Jedno z nich jest ojczyzną z wyboru, drugie z pochodzenia. Jedno wiąże się ze

²⁶⁹ A. Loiodice, *Arboresze we Włoszech – tożsamość etniczna grupy*, „Postscriptum Polonistyczne” 2018, nr 7, s. 161.

²⁷⁰ O roli miejsca dla budowania tożsamości bohaterów Carmine Abatego por.: K. Karp, *I luoghi d'identità in Carmine Abate*, w: *La visione poliprospectica del viaggio in cerca delle identità perdute*, red. C. Bronowski, K. Karp, Toruń 2014, s. 77-93.

²⁷¹ K.-M. Gauß, *Umierający Europejczycy...*, s. 101.

²⁷² A. Małek, *Szkic o Sycylii...*, s. 155.

światem dorosłej bohaterki, drugie z jej dzieciństwem. Oba natomiast mają swoje znaczenie zarówno dla życia głównej postaci, jak i dla całej konstrukcji powieściowej.

Niewątpliwie najważniejszym miejscem, spośród tych pojawiających się w analizowanym dziele, jest położona w południowowłoskim regionie Kalabria miejscowość Santa Sofia d'Epiro, w której urodziła się główna bohaterka i na cześć której dostała imię. Co ciekawe, mimo znaczenia nazwy miejscowości dla powieściowej symboliki, w książce można znaleźć jedynie bardzo nieliczne jej opisy. Zdecydowanie liczniejsze, zwłaszcza w końcowej części utworu, są obrazy Trydentu, miasta położonego w Alpach, na północy kraju, świadomie wybranego przez Sofię, jako miejsce swojego zamieszkania i punkt wykonywania pracy zawodowej.

Kalabria, będąca istotną lokalizacją w świecie przedstawionym powieści, została „opowiedziana” nie tyle za pomocą konkretnych deskrypcji przestrzeni, ale raczej poprzez charakterystykę postaci (mieszkańców) i kulturowanych przez nich tradycji. Czytelnik nie otrzymuje od narratora prawie żadnych wskazówek, mogących ułatwić mu wyobrażenie sobie miejsc akcji, nie zyskuje podpowiedzi związanych z dzieciństwem i młodością bohaterki.

Na ciekawe zjawisko zwraca także uwagę włoski badacz, Salvatore Ritrovato, który twierdzi, że w ostatnich dziesięcioleciach zmienił się sposób opisywania i rozumienia Południa wśród współczesnych pisarzy. Coraz mniej tu realistycznych opisów miejsc oraz przekonania, że tamta „ziemia” jest stałym i niezmiennym „napędem” dla rozumienia historii (i dopowiedzmy: także teraźniejszości) włoskiego Południa. Zamiast tego tradycyjne problemy wpisywane są w szerszy, ogólnonarodowy, albo wręcz globalny kontekst²⁷³. Co więcej – pisze Ritrovato: „L'uomo è impegnato in una lotta senza scampo con un destino che devia ogni traiettoria di liberazione (...). Un nesso dolorosamente problematico con la terra, e con le relative appendici sineddochiche (il mare, la montagna, il raccolto ecc.), contraddistingue la coscienza ‘geografica’ degli autori meridionali (...), i quali osservano l'ambiente non come una scenografia naturale che trova ragion d'essere nella sua presente fisicità, bensì come un segno trasfigurato della condizione umana, un'immagine incompiuta della felicità umana”²⁷⁴ [człowiek uwikłany jest w walkę bez wyjścia z losem, który zmienia każdą trajektorię wyzwolenia (...). Problematicznie bolesny związek z ziemią i analogicznymi dodatkami synekdochicznymi (morze, góry, zbiory itp.) charakteryzuje

²⁷³ S. Ritrovato, *Appunti per una geopoetica della letteratura meridionale*, w: *Geopoetiche. Studi di geografia e letteratura*, ed. F. Italiano, M. Mastronunzio, Milano 2011, p. 88.

²⁷⁴ Ibidem, p. 92.

‘geograficzną’ świadomość autorów południowowłoskich (...), którzy obserwują otoczenie, nie jako naturalną scenografię, która znajduje rację bytu w swoim obecnym fizycznym kształcie, ale jako przemieniony znak kondycji ludzkiej, niedokończony obraz ludzkiej szczęśliwości]. Diagnoza ta wydaje się pasować również do analizowanego tutaj pisarstwa Marii Annity Baffy. Problemy, które autorka porusza są zarówno lokalne, jak i globalne; mikrokosmos rodzinnego miasteczka i arboreska kultura wpisane są w dużo szersze *spectrum* tematyczne, równocześnie jednak nie zostają one sprowadzone jedynie do roli tła dla opowiadanej historii.

Zapewne wspomniane wcześniej nieukonkretnienie przestrzeni ma służyć zarówno jej uniwersalizacji, jak i równocześnie: podkreśleniu także pewnej idylliczności miejsca, charakterystycznej dla wspomnień z dzieciństwa. Wrażenie to jest wzmacniane przez zdecydowanie bardziej ukonkretnione opisy „miejsc dorosłych”.

Ten sposób zarysowywania elementów przestrzeni dobrze pokazują dwa poniższe cytaty, zawierające opis domu rodzinnego bohaterki. W pierwszym z przytoczonych fragmentów dom pełni funkcję często przypisywaną mu w literaturze czy psychologii, czyli pozostaje formą schronienia, do którego można wracać niezależnie od wieku²⁷⁵:

[Sofia] Da adulta tornava a casa a Pasqua per riposare, per ritrovare se stessa, se le cose le erano andate storte. Tornava a ricaricarsi di affetto e di calore da spendere poi in luoghi che la appagavano per le sue fantasie giovanili, per la sue ambizioni lavorative, ma che richiedevano tanti sforzi di adattamento in grande solitudine²⁷⁶

[[Sofia] jako dorosła wracała do domu na Wielkanoc, żeby odpocząć, żeby odnaleźć samą siebie, jeśli rzeczy źle się układały. Wracała, żeby wypełnić się miłością i ciepłem, które później zużywała w miejscach, które zaspokajały jej młodzińcze fantazje i jej ambicje zawodowe, ale które wymagały wielu wysiłków, żeby się do nich zaadaptować w wielkiej samotności”²⁷⁷]

Dom z powyższego fragmentu jawi się przestrzenią bezpieczną, stałą, niezmienną, będącą punktem odniesienia także w dorosłości. Spełnia definicję „miejsc intymnego”²⁷⁸.

²⁷⁵ O roli „domu dzieciństwa”, jako swoistego doświadczenia mikrokosmosu, stanowiącego punkt wyjścia dla późniejszego życia, a także o „domu wyobrażonym”, dającym schronienie – dużo pisał Gaston Bachelard. Por. m. in.: G. Bachelard, *La poetica dello spazio*, trad. E. Cattalano, Bari 1975, z czego w szczególności rozdziały: *La casa. Dalla cantina alla soffitta* (p. 31-64) oraz *Casa e universo* (p. 65-100). Natomiast o związkach domu z lokalnością zajmująco piszą śląscy badacze oikologii, por. m.in.: Z. Kadłubek, A. Kunce, T. Sławek, *Oiklogia. Nauka o domu*, Katowice 2013 oraz M. Jochemczyk: *Wobec tradycji. Śląskie szkice oikologiczne*. Katowice 2015.

²⁷⁶ M. A. Baffa, *La sposa della neve*, Meran/Merano 2015, p. 130. Kolejne cytaty lokalizuję w tekście głównym oznaczając je skrótem SN i podając numer strony.

²⁷⁷ Powieść Marii Annity Baffy nie została dotychczas przetłumaczona na język polski, z tego powodu wszystkie tłumaczenia cytowanych fragmentów są moje.

²⁷⁸ Yi-Fu Tuan, *Przestrzeń i miejsce*, przeł. A. Morańska, Warszawa 1987, s. 183.

To wszystko pozwala bohaterce poszukiwać własnego *locus* w życiu i realizować się zawodowo także w odległych krainach. Taka wizja domu rodzinnego wyrasta ze wspomnień tego miejsca, wyniesionych z dzieciństwa. Równocześnie w przytoczonym cytacie pojawia się już wątek kosztu psychicznego, jaki ponosi bohaterka za wybór życia na emigracji (ten wątek zostanie jeszcze rozwinięty w dalszej części bieżącego rozdziału).

Kolejny opis domu rodzinnego, na który warto zwrócić uwagę, dostaje czytelnik w jednym z końcowych rozdziałów, w którym Sofia powraca po pogrzebie siostry Cenzy do Trydentu, miasta w którym mieszka, usytuowanego na północy Włoch.

Sofia avvertì la strana sensazione che non avrebbe più rivisto tutti gli altri. Ora la casa paterna era chiusa. Se anche uno avesse deciso di tornarci nessuno sarebbe stato lì ad aspettarlo. Non c'era più Gigino, che sapeva accogliere tutti, che aveva cura della casa, che aveva sempre tante provviste da offrire (...). Non c'era più Cenza che preparava i letti, che scaldava l'acqua, che preparava i regali, che cucinava, che apparecchiava, che lavava i piatti. Se uno tornava, c'era solo da litigare (SN: 120).

[Sofia odniosła dziwne wrażenie, że już więcej nie zobaczy wszystkich pozostałych. Teraz dom ojcowski był zamknięty. Nawet gdyby ktoś zdecydował się powrócić, nikt by tam na niego nie czekał. Nie było już Giginiego, który potrafił każdego ugościć, który troszczył się o dom, który miał zawsze liczne zapasy do poczęstowania (...). Nie było już Cenzy, która przygotowywała łóżka, grzała wodę, przygotowywała prezenty, gotowała, nakrywała do stołu, myła naczynia.

Jeśli ktoś wracał, pozostawały już tylko powody do kłótni.]

Również z tego fragmentu nie sposób uzyskać jakiegokolwiek wskazówki dotyczącej fizycznych kształtów domu, w którym wychowywała się Sofia. Miejsce jest określane i „konstruowane” przede wszystkim przez osoby, które je zamieszkiwały (a które już zmarły). Obraz domu w powieści Marii Annity Baffy można by zatem zdefiniować jako „dzieło osoby budującej przestrzeń”, a nie formę, w której przestrzeń postaciuje się „sama w sobie”.

Jak już wspomniałam wcześniej, w powieści znajdziemy więcej opisów miejsc znajdujących się w północnych Włoszech. Można odnieść wrażenie, że Południe jest krainą tworzoną za pomocą wspomnień i emocji, tymczasem w opisach Północy bardziej widoczne jest podejście analityczne, choć i tutaj największą rolę odgrywają osoby zamieszkujące konkretne przestrzenie. Topografia punktów, które składają się na „relację z Północą” w większości zawiera lokacje, które nie są przyjazne czy przytulne, bywają neutralne, ale przez to trudne do oswojenia: to korytarze, zamiast wnętrz mieszkań („tutto questo nel corridoio, tra piante e singhiozzi. In casa non si entrava mai” (SN: 127) [wszystko to na korytarzu, szlochając i łkając. Do domu [cudzego – przyp. GKDG] nie wchodziło się nigdy]),

bramy wejściowe, klatki schodowe, windy, dziedzińce – przeważnie w takich miejscach bohaterka spotyka swoich sąsiadów i znajomych, i to właśnie tu rozwijają się relacje towarzyskie.

Narratorka podkreśla, że Trydent jako miejsce zamieszkania był wyborem samej bohaterki i wedle tego, co sama deklarowała, była ze swojej decyzji zawsze zadowolona; Sofia doceniała zarówno walory urbanistyczne miejsca, jak i położenie geograficzne miasta. Nie znajdziemy jednak w powieści opisów topografii przywołanego *locus*. Scena aranżowana jest tu inaczej, niż u innej południowowłoskiej pisarki, Eleny Ferrante, dla której bohaterek istnieje ścisły związek między psychiką, cielesnością i miastem, w którym żyją, do tego stopnia, że – jak zauważa Agnieszka Gawron – „pamięć, emocje i zranienia [bohatek – G.K.D.G.] mapowane są w miejską przestrzeń”²⁷⁹. Dla Sofii miasto składa się wyłącznie z przestrzeni neutralnych, niecharakterystycznych, w dużej mierze przypadkowych i niewiele znaczących. Paradoksalnie, jedną z najistotniejszych cech Trydentu w powieści wydaje się być jego umiejscowienie wobec rodzinnych stron protagonistki. Jako że jej decyzja o wyjeździe z domu, podjęta w młodości, była przede wszystkim formą ucieczki – miasto, które wybrała za swój cel musiało być odległe. Nie tylko pod względem dystansu liczonego w kilometrach, ale także kulturowo. Ta ostatnia odległość w przypadku Trydentu podkreślana jest przez silną obecność świata niemieckojęzycznego, łatwo dostępnego z alpejskiego punktu²⁸⁰.

(...) anche la sua vita era a Trento. Aveva scelto di rimanerci perché a lei Trento piaceva. Le piaceva girare a piedi. Le piaceva la posizione di Trento nel bel mezzo dell'Europa e vicina al mondo tedesco che lei amava. Inoltre conosceva così tante persone da considerarsi ormai a casa sua. La maggior parte erano conoscenze superficiali, è vero, e su cui non si poteva certo contare. Ma quando si sceglie di andare via questo è il prezzo che si paga (SN: 121).

[Także jej życie było w Trydencie. Postanowiła tam pozostać, bo Trydent jej się podobał. Lubiła chodzić po nim pieszo. Lubiła położenie Trydentu, w samym środku Europy i tak blisko świata niemieckojęzycznego, który kochała. Poza tym знаła tam już tak wiele osób, że czuła się tam jak w domu. Większość, co prawda, to były jedynie znajomości powierzchowne, osoby, na które nie można było z pewnością liczyć. Ale kiedy wybiera się wyjazd, taka jest cena, którą się płaci.]

²⁷⁹ A. Gawron, *Feministyczne topografie miasta – Neapol Eleny Ferrante*, „Białostockie Studia Literaturoznawcze” 2022, nr 20, s. 81.

²⁸⁰ W tym miejscu należy podkreślić, że dla włoskiego czytelnika świat niemieckojęzyczny, o którym mowa to nie tylko bliskość granicy z Austrią, ale sam region, w którym znajduje się Trydent, czyli Trydent-Górna Adyga (Trentino – Alto Adige), będący regionem dwujęzycznym włosko-niemieckim i zamieszkałym, zwłaszcza w prowincji Górnej Adygi, przez bardzo liczną tyrolską mniejszość etniczną, posługującą się na co dzień dialektem języka niemieckiego. Choć samo miasto Trydent jest w przeważającej większości włoskojęzyczne to dla czytelnika spoza regionu skojarzenie tego miasta z kulturą i językiem niemieckim jest bardzo silne.

Włochy północne pozostają przestrzenią bardzo niejednoznaczną dla całości opowieści. Niewątpliwie są miejscem samodzielnie wybranym do życia przez bohaterkę i uznawanym przez nią za dom, ale równocześnie życie w tej przestrzeni wiąże się dla Sofii z licznymi kosztami (nie tylko natury ekonomicznej), spośród których najbardziej dotkliwymi są: poczucie wyobcowania i samotność.

Równocześnie powyższy opis przestrzeni przywodzi na myśl koncepcje nie-miejsca Marca Augé. Choć sama bohaterka zdaje się eksplicytnie deklarować coś innego, to dostarczane przez autorkę opisy miasta, w którym protagonistka zdecydowała się żyć, wpisują się w definicje francuskiego badacza: „Jeśli jakieś miejsca da się określić jako tożsamościowe, znajome i historyczne, to przestrzeń, której nie da się określić ani jako tożsamościowej, ani znajomej, ani historycznej określi nie-miejsce”²⁸¹. Choć patrząc obiektywnie Trydent niewątpliwie jest miejscem historycznym i starą lokacją z potencjałem tożsamościowym, nie charakteryzuje się jednak tymi cechami w mikroświecie bohaterki. Pomimo spędzonych tam lat, *miejsce*, w rozumieniu Augé, jest dla kobiety Santa Sofia d’Epiro. Kontynuacja myśli francuskiego badacza również współgra z odczuwaną przez bohaterkę samotnością, która jest konsekwencją zarówno emigracji, jak i przyjętego postrzegania swojego miasta. Augé zwraca uwagę na „profetyczne przywołanie przestrzeni, w której ani tożsamość, ani relacja, ani historia tak naprawdę nie tworzą sensu. W tej przestrzeni samotności doznaje się niejako przekroczenia indywidualności”²⁸². Dla Sofii punktem odniesienia i nośnikiem sensu ewidentnie pozostała wspólnota, z której próbowała uciec – udało jej się to w przestrzeni, ale nie mentalnie.

Również obecność świata niemieckojęzycznego, podkreślona już w poprzednim cytacie, także okazuje się bardzo dwuznaczną kwestią. Z jednej bowiem strony pojawia się skarga bohaterki: „»non si può e bisogna« erano i due verbi che più ricorrevano nell’italiano parlato a Trento” (SN: 126) [“»nie wolno i trzeba« to dwa najczęściej powtarzane czasowniki w trydenckiej odmianie włoskiego”]. Nakazy i zakazy, o których mowa wydają się być metaforą stereotypowo postrzeganej kultury niemieckiej, kojarzącej się właśnie z rygorem i licznymi zasadami. Z drugiej jednak strony w powieści można także zauważyć próby znalezienia paraleli między niemieckojęzyczną rzeczywistością alpejskiego regionu, a światem Arboreszów, co niewątpliwie jest pozytywnie odbierane przez bohaterkę i pozwala

²⁸¹ M. Augé, *Nie-miejsca. Wprowadzenie do antropologii nadnowoczesności (fragmenty)*, przeł. A. Dziadek, „Teksty Drugie” 2008, nr 4(112), s. 128.

²⁸² Ibidem, s. 133.

jej łatwiej się zadomowić. Poniższy cytat stanowi fragment rozmowy głównej bohaterki z siostrą:

«Siamo in Svizzera qua? Dicono tutti Danke», aveva chiesto Cenza (...).
«No, siamo a Bolzano. Qui la gente parla due lingue: il tedesco e l'italiano».
«Si na, come noi».
«Sì, proprio come noi a Santa Sofia d'Epiro: arbëreshe e italiano».
«Davvero?» aveva detto lei spalancando gli occhi come un bambino che fa una nuova scoperta. (SN: 25)

[- Jesteśmy w Szwajcarii tutaj? Wszyscy mówią Danke – zapytała Cenza (...).
- Nie, jesteśmy w Bolzano. Tutaj ludzie mówią w dwóch językach: po niemiecku i po włosku.
- *Si na*, jak my.
- Tak, dokładnie jak my w Santa Sofia d'Epiro: w arborekim i po włosku.
- Naprawdę? – powiedziała rozwierając szeroko oczy, niczym dziecko, które dokonało jakiegoś nowego odkrycia.]

Mimo tego podobieństwa doświadczeń – życia pomiędzy dwoma kulturami i językami – wydaje się, że Sofii nigdy nie udało się zobaczyć w sposobie zachowania mieszkańców miasta niczego, co odebrałaby jako przejaw serdeczności. Wręcz przeciwnie – odbiera ich, zgodnie ze stereotypem, jako zamkniętych i częściowo odpowiedzialnych za zmiany, które zaszły także w niej samej. W fragmencie przytoczonym poniżej można zauważyć ciekawą myśl – sugerującą, że stan psychiczny może być związany również z zamieszkiwanym miejscem:

Solo per caso aveva saputo tante cose e ora francamente, dopo tanti anni di silenzio, non le interessavano più.

Anche lei adesso raccontava il minimo indispensabile per mantenere rapporti corretti e collegiali in un lavoro che richiede la collaborazione. La vita privata la teneva fuori dell'ambito lavorativo. Era diventata anche lei come il luogo che abitava. Un luogo (SN: 125).

[Jedynie przez przypadek dowiadywała się o wielu rzeczach, które teraz, tak szczerze, po tylu latach milczenia, już jej nie interesowały.

Żeby utrzymać poprawne i koleżeńskie relacje w pracy, która wymaga współdziałania, także ona opowiadała teraz tylko niezbędne minimum. Swoje życie prywatne trzymała poza przestrzenią pracy. Stała się, jak miejsce w którym mieszkała. Miejsce, jedno z wielu.]

Cisza i dystans nie są widziane jako znak szacunku, ale jak przejaw oschłości i obojętności. To właśnie odnalezienie tych ostatnich cech w samej sobie próbuje bohaterka łączyć z wpływem miejsca, w którym zamieszkuje.

Przyglądając się cechom przypisywanym w percepcji Sofii południu i północy Włoch można zauważyć, że mimo zupełnie odmiennego ich oceniania i postrzegania, obie te przestrzenie nie były w stanie dać kobiecie spokoju i zapewnić dobrostanu, którego pragnęła. Jednakże w celu stworzenia pełnego obrazu bohaterki należałoby także uwzględnić inne czynniki wpływające na jej kondycję psychiczną, wśród których można by wymienić między

innymi: nieumiejętność manifestacji buntu czy ograniczające ją przekonania wyniesione ze społeczności pochodzenia. Czynniki te zostaną zanalizowane w dalszej części rozdziału.

Na zakończenie części poświęconej przestrzeniom pojawiającym się w powieści, a także i ich tekstualnym aranżacjom, należałoby dodać jeszcze jedno, specyficzne miejsce – grób. Przestrzeń ta zostaje dokładnie określona zaledwie jeden raz w powieści, ale temat śmierci i żałoby jest jednym z wiodących motywów, dlatego grób należy postrzegać jako obiekt niezwykle symboliczny i ważny dla całości narracji. Spośród wszystkich opisanych miejsc to właśnie ta przestrzeń sepulkralna posiada największe znaczenie dla bohaterki:

Per Sofia la tomba era più di un luogo. Era la casa dove un giorno avrebbe dimorato assieme a tutti gli altri e con i quali avrebbe potuto riprendere i dialoghi interrotti, le passeggiate mai concluse, gli abbracci materni persi (SN: 113).

[Dla Sofii grób był czymś więcej niż tylko miejscem. Był domem, w którym pewnego dnia zamieszka wraz z wszystkimi innymi i gdzie będzie mogła znów podjąć z nimi przerwane rozmowy, nigdy niedokończone spacer, odzyskać stracone matczyne objęcia.]

Grób²⁸³ staje się zatem semantycznym ekwiwalentem, znakiem pamięci, wywołującym wspomnienia utraconego rodzinnego domu. Poza żałobą wywołaną śmiercią siostry, powieść przesycona jest poczuciem straty i bólem, wywołanym przez spędzenie własnego życia z dala od bliskich. Śmierć Cenzy szczególnie mocno wpływa na Sofię, ponieważ siostra była dla niej łącznikiem z dawnym światem rodzinnego domu, a jej odejście staje się synonimem definitywnego zamknięcia ważnego etapu życia. Zostaje zerwany ostatni związek, który łączył ją z jej małą ojczyzną, z ziemią, z której się wywodziła. Od momentu śmierci i pogrzebu siostry jedynym sposobem powrotu do świata znanego z dzieciństwa (a więc tego, który traktuje jako kluczowy dla uformowania własnej osobowości) staje się jej własna śmierć, której prefiguracją okazuje się grób rodzinny.

Cena ucieczki

Fakt zamieszkiwania przez główną bohaterkę w Trydencie był związany z jej wielkim marzeniem z dzieciństwa – chęcią ucieczki z miejsca swojego pochodzenia, pragnieniem

²⁸³ Aleksandra Kunce, w kontekście wczesnochrześcijańskich ojców pustyni, zwraca uwagę na: „zamieszkiwanie w nie-miejscu, którym stajes się cela/grób” (T. Sławek, A. Kunce, Z. Kadłubek, *Oikologia...*, 154). U Marii Annity Baffy natomiast mamy swoiste odwrócenie tej sytuacji – to właśnie grób jawi się jako ‘miejsce’, w przeciwieństwie do zamieszkiwanej przez bohaterkę obecnie przestrzeni Trydentu, która zyskuje cechy ‘nie-miejsca’ (o czym wspominałam wyżej).

opuszczenia włosko-albańskiej społeczności i wyzwolenia się ze wszelkich norm, które ta nakładała na młodą dziewczynę. Ciekawe światło zarówno na wątek przeżywania żałoby, jak i na silną potrzebę ucieczki rzuca Karl-Markus Gauß. Łączy on bowiem te cechy także z historycznym doświadczeniem całej grupy etnicznej, z której wywodzi się Sofia. Stwierdza bowiem: „choć byłoby naturalne, gdyby dramat ucieczki nieco osłabł przez ponad pięćset lat, jakie upłynęły od wygnania, nadal tkwi on głęboko w Albanach, którzy z głębokim bólem pielęgnują go w zbiorowych rytuałach żałoby”²⁸⁴. Dla Sofii natomiast ucieczka jawiła się jako droga do wolności. Kraina, w której się urodziła i panujące tam tradycje były odbierane przez nią jako narzędzia opresji. Z tego powodu dla młodej kobiety najważniejszym celem było wyrwanie się z miejsca postrzeganego jako opresyjne i przyjęcie nowoczesnych zwyczajów i sposobów życia – zastępujących te tradycyjne.

Dopóki bohaterka mieszkała w rodzinnym miasteczku Santa Sofia d'Epiro wyrażała tę chęć odcięcia się od znanego sobie świata przede wszystkim poprzez sposób ubierania i zachowanie. Z czasem doszło do tego także fizyczne oddalenie.

Apparteneva alla prima generazione di donne arbëreshe senza fazzoletto in testa e senza coha, il costume tipico delle donne arbëreshe, come era solita vestirsi sua madre. Lei e le ragazze della sua età si vestivano come le modelle dei fotoromanzi e delle poche riviste che riuscivano a trovare a Santa Sofia d'Epiro, il suo paese natale. Ragazze che sognavano di partire, di andare a studiare altrove, anche all'estero. Degli uomini, di cui pure si innamorava, non gliene fregava niente. Lei era un cane sciolto. E vestiva all'italiana. (SN: 8-9)

[Należała do pierwszego pokolenia kobiet arbëreshe bez chustki na głowie i bez coha, tradycyjnej sukni kobiet z tej społeczności, jaką zwykła nosić jej matka. Ona i dziewczyny w jej wieku ubierały się jak modelki z fotopowieści i z tych niewielu czasopism, które można było znaleźć w Santa Sofia d'Epiro, jej rodzinnym miasteczku. Dziewczyny, które marzyły o tym, żeby wyjechać, żeby pojechać uczyć się gdziekolwiek indziej, nawet za granicę. Mężczyźni, nawet ci, w których się zakochiwała, nic ją nie obchodzili. Ona była wolnym duchem. I nosiła się po włosku.]

Olbrzymia potrzeba ucieczki determinuje życie i wybory bohaterki już od jej dzieciństwa. Jednym z pośrednich efektów tak ustawionej hierarchii wartości było zerwanie (czy raczej samo-zakazanie, a co za tym idzie wręcz „nie-wykształcenie”) wielu więzi interpersonalnych: “Non si era mai fidanzata, anche questo era vero. Ma solo perché lei non voleva legami, voleva andare via” (SP: 8) [Nie miała nigdy chłopaka, to też prawda. Ale tylko dlatego, że to ona nie chciała się wiązać, chciała wyjechać]. Z tego powodu jedyne relacje jakie jej pozostały to te wewnątrzrodzinne. Jednak, jak można było wywnioskować już z wcześniejszych fragmentów, nie udało się jej również nawiązać relacji w miejscu, do

²⁸⁴K.-M. Gauß, *Umierający Europejczycy...*, s. 98.

którego wyjechała, czyli w Trydencie. W takim kontekście staje się bardziej zrozumiałe, że jedną z cen emigracji, jakie bohaterka musiała zapłacić okazała się jej samotność.

Analizowana powieść nie koncentruje się jednak tylko na „potrzebie ucieczki” Sofii. Kompozycja książki, przeplatająca – dzięki obszernym fragmentom retrospektywnym – perspektywę młodej dziewczyny i dojrzałej już kobiety, pozwala zobaczyć zmiany jakie zaszły w bohaterce i dostrzec cele, jakie przyświecają jej w życiu. Początkowe pragnienie ucieczki zamienia się z czasem w olbrzymie poczucie rozczarowania. Bohaterka – wraz z wiekiem i nabywanym doświadczeniem życiowym zdaje sobie sprawę, że jej przemieszczenia w przestrzeni nie są w stanie rozwiązać jej problemów osobistych, ani dać jej tego, czego szukała:

Se la gestione politica non riusciva a tenere unita l'Italia, ci pensavano gli italiani (e non) a farlo, con gli spostamenti fisici, portando da una parte all'altra ciò che poteva renderli felici o così loro credevano. Sofia non ne era più così sicura. Gli spostamenti che aveva fatto lei, sempre in seconda classe, per studiare, imparare le lingue, trovare un lavoro, non erano serviti a renderla felice. (SN: 31)

[Skoro władza polityczna nie dawała sobie rady z utrzymaniem zjednoczonych Włoch, sami Włosi (i nie tylko) zajęli się tym, żeby tego dokonać – dzięki przemieszczaniu się, zabierając z jednej części Włoch w inną to, co mogło uczynić ich szczęśliwymi, a przynajmniej o czym tak sądzili. Sofia nie była już tego taka pewna. Przemieszczała się z jednego miejsca w inne, zawsze w drugiej klasie – żeby studiować, uczyć się języków, znaleźć pracę. Te podróże nie uczyniły jej szczęśliwszą.]

Jako dojrzała kobieta Sofia uświadamia sobie, jak wysoką cenę przyszło jej zapłacić za zmianę, która jednak okazała się jedynie korektą miejsca zamieszkania, a nie pociągnęła za sobą przemiany wewnętrznej. Jako młoda dziewczyna nie była jeszcze w stanie zrozumieć, że to nie miejsce ani przestrzeń czyniły ją nieszczęśliwą, ale uwarunkowania kulturowe i socjopsychologiczne. Zaczęła to dostrzegać dopiero po wielu latach, gdy ułożyła już sobie życie w nowym miejscu. Powyższą intuicję może potwierdzić także fragment z ostatniego rozdziału powieści, oddający refleksję dojrzałej już bohaterki – spoglądającej gorzko na przebytą przez siebie drogę:

Era come se non si fosse mai mossa. Povera prima di partire e povera dopo. Una vita di fatica prima una vita di fatica adesso e senza prospettive. Non era cambiato nulla dalla partenza, a parte l'aver capovolto l'esistenza in una terra dove non era nata. Era come se non fosse mai partita ma nello stesso tempo aveva perso tutto. «Ci rubano il futuro», avevano gridato i giovani in una manifestazione. «A noi hanno rubato anche il passato» pensò Sofia (SN: 129)

[Było tak, jakby nigdy się stamtąd nie ruszyła: biedna nim wyjechała i biedna potem; życie pełne udręki przed i życie pełne udręki teraz, bez perspektyw. Od wyjazdu nic się nie zmieniło, poza tym, że wywróciła swoją egzystencję do góry nogami i żyła w miejscu, w którym się nie urodziła. Jak gdyby nigdy nie wyjechała, a równocześnie straciła wszystko.

„Kradną nam przyszłość” – krzyczeli młodzi ludzie na pewnej manifestacji. „Nam ukradli także przeszłość” pomyślała Sofia.]

Bohaterka jawi się tutaj jako osoba zgorzkniała, rozczarowana zarówno emigracją, jak i całym swoim życiem. Zapewne nie bez wpływu na odbiór jej własnej sytuacji pozostaje także kwestia odległości czasowej, która dzieli ją od wspomnień o domu rodzinnym i warunków, od których chciała uciec. Jak bowiem pisze Małgorzata Rejmer w reportażu poświęconym powojennej rzeczywistości duchowej ojczyzny Arbereszów, Albanii: „Czas wygląda wspomnieniom krawędzie, pod ciężarem teraźniejszości odkształca się przeszłość”²⁸⁵. Bohaterka żyjąc dłużej w Trento niż w rodzinnym Santa Sofia d'Epiro zapewne wyraźniej postrzega swoją aktualną rzeczywistość, niż tę, którą opuściła.

Niemniej jednak nie ulega wątpliwości, że Sofia nie traktuje już ucieczki jako środka do realizacji marzenia o wolności, zamiast tego widzi ją jako wygnanie, więzienie. Sama ucieczka nie jest już bezpośrednio związana z konkretnym miejscem, fizycznie osadzonym w przestrzeni, a raczej ze stanem ducha:

Sofia si sentiva in esilio. No, non lontano da patrie o dai luoghi ma lontano da se stessa. Doveva capire dove fosse stata tutti quegli anni. Che cosa aveva fatto? (SN: 98)

[Sofia czuła się jak na wygnaniu. Nie, nie daleko od ojczyzny czy swoich miejsc, ale daleko od samej siebie. Musiała zrozumieć, gdzie była przez te wszystkie lata? Co zrobiła?]

Przytoczone słowa potwierdzają, że samo „przesunięcie” w przestrzeni, zmiana fizycznego miejsca, nie wystarcza, żeby rozwiązać problemy, wynikające z uwarunkowań psychospołecznych. Poniekąd zwraca na to uwagę również Krzysztof Podemski w swojej socjologicznej analizie fenomenu podróżowania. Píše on bowiem: „Podróż nie umożliwia nam bowiem tej – być może – najważniejszej z form ucieczki, ucieczki od samego siebie”²⁸⁶. Właśnie dlatego sama korekta miejsca przebywania jest zbyt powierzchowną zmianą, by mogła zapewnić przemianę wewnętrzną. W przypadku Sofii jej trudności skupiają się przede wszystkim wokół odczuwanej niemożności samodecydowania o sobie, a także buntu wobec prób naruszenia jej granic.

Innym rodzajem ucieczki od otaczającej ją rzeczywistości, który praktykowała Sofia, była także swoista „gra wyobraźni”:

Amava i luoghi affollati da gente che non conosceva, le piaceva essere distratta da tutto ciò che quelle persone sconosciute facevano o dicevano. Le dava la possibilità di immaginare

²⁸⁵ M. Rejmer, *Bloto słodsze niż miód. Głosy komunistycznej Albanii*, Wołowiec 2018, s. 19.

²⁸⁶ K. Podemski, *Socjologia podróży*, Poznań 2005, s. 89.

quale fosse la loro vita, di cosa di occupassero e altre simili cose. Le dava, cioè, la possibilità di animarle a proprio piacimento (SN: 30)

Uwielbiała miejsca pełne ludzi, których nie znała. Lubiła być rozpraszana przez to wszystko, co te nieznane osoby robiły i mówiły. Dawało jej to możliwość wyobrażania sobie, jakie było ich życie, czym się zajmowały i innych podobnych rzeczy. Dawało jej to zatem możliwość ożywiania ich według własnej woli.

W tym przypadku ucieczka była jedynie wyimaginowana. Problemy z własnym samostanowieniem, a także z niemożliwością pełnego wyrażenia samej siebie prowadzą bohaterkę do pragnienia „ożywiania” innych, układania i projektowania cudzych egzystencji. Ucieka w ten sposób od swoich nierozwiązanych problemów, a także może toczyć w wyobraźni życie wolne od ograniczających ją w rzeczywistości norm społecznych i kulturowych, szczególnie silnie odczuwalnych w grupie, z której się wywodzi.

Podróż

Jak już wspominałam, oś książki stanowi motyw podróży. Bohaterka jest zmuszona do przemierzenia prawie całego Półwyspu, żeby dotrzeć na pogrzeb siostry. Przebywa pociągiem tę samą drogę, którą wiele lat temu pokonywała w przeciwnym kierunku, mając wtedy na celu ucieczkę ze znanego sobie arboreskiego świata. Wybór kolei, jako środka transportu, którym przemieszcza się Sofia zapewne nie jest przypadkowy, jak bowiem pisze Wojciech Tomasik: „Przestrzeń pociągu i dworca wykorzystywana bywa często jako szczególne miejsce, które pobudza bohaterów do diagnozowania własnej sytuacji życiowej, które każe pamiętać o przemijaniu, o nietrwałości ludzkich związków, o poniechanych możliwościach i niezrealizowanych projektach. Rytm podróży (...) [wyposaża] tu psychologiczne treści w szczególną dramaturgię”²⁸⁷. Jest to zatem miejsce idealnie pasujące do zamysłu autorki, która z odbywanej przez swoją bohaterkę podróży czyni punkt wyjścia zarówno do zaprezentowania ważnych wątków problemowych, ale także do przybliżenia czytelnikowi całej gamy tematów – kwestii emancypacji kobiet wywodzących się ze środowisk tradycyjnych, procesu przeżywania żałoby i wreszcie zagadnień związanych ze specyfiką egzystencji mniejszościowej grupy *arbëreshe*. W tym miejscu warto też wspomnieć, że przez wielu badaczy sam fakt samodzielnego ruszania w podróż przez kobietę

²⁸⁷ W. Tomasik, „*Railway story*”/ *opowiadanie kolejowe*, „Pamiętnik Literacki” 2003, nr 2, s. 108.

jest już zaczątkiem projektu emancypacyjnego²⁸⁸. Niewątpliwie sytuacja Sofii jest specyficzna, bowiem jej aktywność nie wiąże się z turystyką, a z migracją, niemniej u podstawy pierwszej z podróży – tej, która związana była z opuszczeniem rodzinnej ziemi – leżała silna potrzeba emancypacji i samodoskonalenia młodej dziewczyny.

Jak już było wspomniane wątek przemierzania Półwyspu Apenińskiego pociągiem z północy kraju na jego dalekie południe nasuwa skojarzenia z powieścią *Eva dorme*²⁸⁹ Franceski Melandri. Sofia przebywa prawie dokładnie taki sam szlak jak bohaterka Melandri, podróżująca między Górną Adygą, a południową Kalabrią, opowiadając w tym czasie historię swojej grupy etnicznej w sposób bardzo zbliżony do tego, w jaki druga z powieści przybliży specyfikę innej włoskiej mniejszości etnicznej – południowych Tyrolczyków. W obu tekstach zabieg ten służy również ukazaniu procesu przemiany psychicznej, zachodzącej w bohaterkach, który to fenomen czytelnik może obserwować dzięki powiązaniu wojaży w przestrzeni geograficznej z retrospekcyjną podróżą przez doświadczenia życiowe obu kobiet. Jako najistotniejszą różnicę w schemacie łączącym obie powieści należy wskazać relację scalającą bohaterkę i cel jej podróży – dla Sofii celem jest już miejsce samo w sobie, miejscowość pochodzenia, kraina jej dzieciństwa. W przypadku Ewy celem będzie osoba (umierający straszy mężczyzna, którego traktuje jako dawno utraconego ojca), natomiast miejsce, do którego zmierza nie odgrywa aż tak wielkiej roli – najważniejszą cechą tego miejsca pozostaje odległość geograficzna i kulturowa od świata, w którym żyje Eva, pozwalająca „złapać” większy dystans w spojrzeniu. W przypadku Sofii cechy charakterystyczne miejsca, do którego zmierza, są znacznie istotniejsze dla całości opowieści.

Sama podróż, ze względu na okoliczności, czyli śmierć ukochanej siostry, jest dla Sofii niezwykle trudnym doświadczeniem: „Era il viaggio più triste dei suoi tanti viaggi verso il sud. Ne aveva fatti altri dolorosi, ma quello era il più triste” (SN: 19). [To była najsmutniejsza podróż spośród wielu podróży na południe. Odbyla w życiu wiele innych bolesnych podróży, ale ta była najsmutniejsza]. Mimo że także wcześniejsze podróże, zwłaszcza te powrotne do domu, jak sama twierdzi, nie należały do doświadczeń przyjemnych czy łatwych, ta opisywana w powieści jest szczególnie dotkliwa. Podkreślają to również inne fragmenty:

²⁸⁸ Por. D. Hüchtker, *Kobieta w podróży. Czas emancypacji, czas wolności czy kontynuacja codzienności?*, w: *Kobieta i kultura czasu wolnego*, red. A. Żarnowska, A. Szware, Warszawa 2001, s. 313-324. M. Olkuśnik, *Kobieta w podróży na przełomie XIX i XX wieku. Między próbą emancypacji, a presją «podwójnej moralności»*, w: *Kobieta i małżeństwo*, red. A. Żarnowska, A. Szware, Warszawa 2004, s. 421-439.

²⁸⁹ F. Melandri, *Eva dorme...* .

un viaggio notturno. Andavano verso sud (SN: 26)

[Nocna podróż. Jechali na Południe]

lasciata alle spalle l'Italia illuminata, salì su quella buia (SN: 35)

[Zostawiwszy za plecami oświetlone Włochy, wsiadła do tych ciemnych]

quel fantasma era il treno su cui sarebbe dovuta salire (SN: 23)

[Tym upiorem był pociąg, do którego miała wsiąść]

Każdy z powyższych zapisów zdradza negatywne konotacje odbywanej podróży. Wyprawa na Południe (które symbolizuje tutaj zarówno dom rodzinny, jak i społeczność, z której wywodzi się bohaterka) związana jest z ciemnością, nocą. Światło przypisane będzie północnym i środkowym regionom półwyspu, tym tradycyjnie uważanym za wyżej rozwinięte, bogatsze, zurbanizowane, tym do których bohaterka pragnęła uciec w młodości. Żeby powrócić na Południe należy jednak zagłębić się w mrok. Nawet pociąg ze zwykłego środka transportu, niezbędnego do pokonania fizycznego dystansu pomiędzy dwoma przestrzeniami, staje się „pociągiem widmowym” – duchem, upiorem. Autorka odwołuje się w ten sposób do (skądinąd nienowego dla literackiego postrzegania transportu kolejowego) imaginarium opowieści grozy²⁹⁰. Z drugiej jednak strony ów pociąg-zjawę można także odnieść do podwójnego charakteru podróży – odbywanej w przestrzeni i w czasie. Pociąg-upiór wydaje się bowiem być najbardziej adekwatnym miejscem, do zmierzenia się z upiorami własnej przeszłości.

Na inny ciekawy aspekt podróżowania pociągiem zwraca także uwagę Anna Pekańec wykazując, że to właśnie dostępność i popularność kolei doprowadziła do demokratyzacji podróżowania, a zatem także do wzrostu liczby podróżujących kobiet²⁹¹. Zatem eskapada obu wspomnianych bohaterek (zarówno wykreowanej przez Marię Annitę Baffę, jak i przez Franceskę Melandri) wpisuje się w szerszą tradycję kobiecych wojaży, co także dobrze współgra – zwłaszcza w pierwszym ze wspomnianych przypadków – z poruszanymi w powieści „wątkami feministycznymi”.

²⁹⁰ O związkach kolejowych podróży z opowiadaniem grozy, czyli tak zwanymi *railway ghost story* pisze więcej: W. Tomasiak, „*Railway story*”/opowiadanie kolejowe, „Pamiętnik Literacki” 2003, nr 2, s. 107-124.

²⁹¹ A. Pekańec, *Włoskie podróże w polskiej literaturze dokumentu osobistego kobiet (z jednym wyjątkiem dla powieści)*. Wybrane przykłady, „Studia de Cultura” 2017, nr 9(1), s. 269.

Warte uwagi i niezwykle symboliczne są także figury współpodróżników, którzy jadąc z Sofią pociągiem nie zauważają jej bólu:

scomodi compagni di viaggio che reclamavano il suo posto senza aver pagato il biglietto. E la tormentavano al punto che, a tratti, oltre a piangere le era sembrato di soffocare (...). I viggiatori non riconoscono chi soffre. Ma perché la gente del treno non si accorge del dolore altrui? (SN: 19)

[Kłopotliwi współpasażerowie, którzy skarżyli się na swoje miejsce, nie zapłaciwszy nawet za bilet. Przeszkadzali jej tak bardzo, że chwilami aż miała wrażenie, że nie tylko płacze, ale wręcz się dusi (...). Podróżnicy nie rozpoznają człowieka, który cierpi. Ale dlaczego ludzie w pociągu nie zauważają bólu innych?]

Być może uprawniona byłaby hipoteza, że towarzysze kolejowej podróży bohaterki uosabiają symbolicznie społeczeństwo, które otacza Sofię. Mimo że ludzie pozostają tuż obok, dzielą z nią doświadczenie podróży, to właśnie oni nie dostrzegają jej bólu (związanego nie tylko ze stratą siostry, ale także z opresyjną kulturą, w której się wychowała i która odebrała jej umiejętność zbuntowania się i wzięcia życia we własne ręce) i pozwalają kobiecie na pograżenie się w dławiącym ją smutku i żalu. Niemniej jednak to bohaterka wymaga od innych rzeczy, których oni nie są jej w stanie zaoferować; wydaje się, że czasem jest tego świadoma: “Come potevano accorgersi che lei soffriva? Che faceva un viaggio di dolore?” (SN: 21) [Jakże mogli zorientować się, że ona cierpi? Że odbywa podróż bólu?]. Odczucia Sofii wobec współpasażerów wynikają jedynie z jej oczekiwań do nich skierowanych, których jednakże nie są oni w stanie spełnić, choćby dlatego, że są ich zupełnie nieświadomi. Bohaterka oczekuje wsparcia i pomocy, nie prosząc uprzednio o nie. Dokładnie ten sam mechanizm można zaobserwować we fragmencie opisującym relacje z sąsiadami w jej mieszkaniu w Trento:

Loro non sapevano. Forse avrebbe dovuto dirglielo Sofia che era triste, che tornava da un funerale? Avrebbe dovuto avvertirli che dovevano fare le condoglianze? Ma se avesse dovuto avvertirli lei, allora che condoglianze sarebbero state? Non si erano accorti che era stata assente? Non si accorgevano che lei era triste? (SN: 124)

[Oni nie wiedzieli. Być może Sofia powinna im była powiedzieć, że była smutna, że wracała z pogrzebu? Powinna była ich uprzedzić, że należało złożyć jej kondolencje? Ale jeśli powinna była uprzedzić ich ona, to jakie kondolencje by to były? Nie zauważyli jej nieobecności? Nie zorientowali się, że była smutna?]

Sofia potrzebuje zainteresowania i troski na poziomie, na którym nie są w stanie jej go zapewnić inni. Równocześnie jej problemy mogą być związane także z faktem, że prawdopodobnie znalazła się w miejscu definiowanym przez kulturę „niższego kontekstu”, niż ta, w której się wychowała, w związku z tym więcej rzeczy wymaga dopowiedzenia. Jak

bowiem pisze Edward Hall: „Ludzie wychowani w systemach wysokiego kontekstu oczekują znacznie więcej od swoich współziomków niż ci, którzy wzrastali w kulturach niskiego kontekstu. Człowiek żyjący w systemie wysokiego kontekstu mówiąc o czymś, co go trapi, będzie oczekiwał, że jego interlokutor wie, co ma on na myśli, nie będzie się więc starał ujawnić specyfiki swojego kłopotu”²⁹². Sofia, uciekając z włosko-albańskiego południa na niemiecko-włoską północ, choć przemieszczała się jedynie w obrębie jednego organizmu państwowego, to znacząco zmieniała kontekst kulturowy, w którym przyszło jej się obracać i mimo spędzonych na północy lat, wydaje się, że nie w pełni przyswoiła sobie nowe normy i tryby reakcji.

Kobiecość

Kolejną niezwykle istotną przestrzenią tematyczną powieści jest kobiecość, to jak jest ona postrzegana i przeżywana. W jaki sposób autorka definiuje kobiecość i związane z nią role kulturowe? Jakie problemy stawia ona przed bohaterkami? I wreszcie: jakie jest znaczenie wątków feministycznych dla całości opowiadanej historii, w której tak główna bohaterka, jak i bohaterka tytułowa są właśnie kobietami?

Pierwsze oznaki, że kwestie związane z płcią będą istotne dla analizowanej prozy, można odnaleźć już w zdaniu otwierającym powieść. Rozpoczyna się ona bowiem od następujących słów: “secondo me tu sei un uomo” (SN: 7) [według mnie ty jesteś mężczyzną]. To chłopiec o imieniu Nicola, przyjaciel kilkulatniej Sofii, kwestionuje płeć swojej koleżanki. Istotna jest również reakcja dziewczynki na insynuację kolegi: “Si guardò attorno, per accertarsi che nessuno avesse sentito quelle parole che le erano appena cadute sulla testa come un fulmine a ciel sereno. Lei un uomo?” (SN: 7). [Rozejrzała się wokół, żeby upewnić się, że nikt nie usłyszał tych słów, które spadły na nią niczym grom z jasnego nieba. Ona mężczyzną?]. W ten sposób otwiera się historia umiejscowiona w rzeczywistości, w której role płciowe i przypisane im modele zachowań zostają jasno podzielone, bez możliwości ich zakwestionowania czy zmiany. Już zaledwie samo lekkie podejrzenie – prawdopodobnie będące efektem niewinnego dziecięcego żartu – kontestujące kobiecość bohaterki napełnia ją przerażeniem, a jej reakcja jasno wskazuje, że w świecie, w którym żyje nie ma miejsca na jakiegokolwiek wątpliwości odnośnie tożsamości płciowej.

²⁹² E. T. Hall, *Poza kulturą*, przeł. E. Goździak, Warszawa 2001, s. 116.

Interesujące jest również przyjrzenie się cechom, przypisywanym kobietom pozostającym w uniwersum głównej bohaterki, nakreślonym przez włoską pisarkę. Przegląd niewątpliwie należy rozpocząć od charakterystyki postaci matki, czyli tytułowej „śnieżnej panny młodej”. Symptomatyczny jest już fakt, że jej imię, Mariantonia, pojawia się na kartach powieści zaledwie jeden raz (na stronie 113), w pozostałych przypadkach zawsze określana jest jako „śnieżna panna młoda”. Ta przypisana jej rola wydaje się determinować i określać całą jej tożsamość. Przytoczmy zatem kilka fragmentów, ukazujących w jaki sposób postać ta zostaje zarysowana przez autorkę:

Sofia era figlia di una donna che era stata altrettanto forte, la sposa della neve, la sposa bambina, la sposa coraggiosa (SN: 10)

[Sofia była córką kobiety, która była równie silna, śnieżnej panny młodej, panny młodej-dziewczynki, panny młodej odważnej];

Sapeva tutto della mamma Mariantonia, la sposa della neve, la sposa bambina, la sposa coraggiosa, la sposa più bella (SN: 113)

[Wiedziała wszystko o mamie Mariantonii, śnieżnej pannie młodej, pannie młodej-dziewczynie, pannie młodej odważnej, pannie młodej najpiękniejszej];

Era bella e coraggiosa (SN: 112)

[Była piękna i odważna];

tua madre che non aveva paura di nessuno (SN: 16)

[Twoja matka, która nie bała się nikogo];

Era l'unica donna in paese che sapesse suonare (SN: 46)

[Była jedyną kobietą w miasteczku, która potrafiła grać];

Una donna che suonava, era la prima volta a Santa Sofia (SN: 17)

[Kobieta, która grała, to był pierwszy taki przypadek w Santa Sofia].

Ten pobieżny przegląd cytatów pozwala zrozumieć, że czytelnik dostaje niewiele informacji biograficznych dotyczących matki głównej bohaterki. Choć narrator zaświadcza, że ta

ostatnia wie o matce wszystko, nie zdradza jednak tych informacji czytelnikowi, jakby podkreślając w ten sposób, że nie mają one znaczenia – nie tylko dla opowieści, ale również dla zarysowania postaci. Nie jest bowiem istotne dla całości historii, żeby „śnieżna panna młoda” stała się pełnowymiarową postacią, ma być ona jedynie symbolem, sprowadzonym do zestawu kilku cech, wykorzystywanych niczym porównanie homeryckie, za każdym razem gdy pojawia się wzmianka o tytułowej bohaterce.

Wybór przymiotników potrzebnych do opisania „śnieżnej panny młodej” wskazuje również na to, jakie jej cechy mają szczególne znaczenia, a szerzej, jakie są cenione u kobiet w jej społeczności. Czytelnik dowiaduje się zatem o trzech podstawowych walorach: pięknie, sile, odwadze. Nie otrzymuje natomiast informacji, jakie postawy czy zachowania decydują o przypisaniu kobiecie tych walorów. Jedynym elementem, wyróżniającym Mariantonię spośród innych kobiecych bohaterek, zamieszkujących rodzinne strony Sofii, który równocześnie można by uznać za świadczący o odrobinę większej emancypacji tytułowej bohaterki, jest jej umiejętność gry na instrumencie. Wspomniana siła i odwaga, jak można wywnioskować z fabuły utworu, wyrażają się przede wszystkim w – pełniejszym niż u innych – podążaniu za tradycjami i przepisami, wynikającymi z przynależności do grupy Arboreszów – nie zawsze pozostającymi w zgodzie z normami świata zewnętrznego. Dla przykładu można podać fakt, że to sama „śnieżna panna młoda” doprowadza do realizacji swoich zaślubin, pomimo ryzyka udaremnienia ich przez faszystowską manifestację („la sposa, arrabbiatissima, si divincolò dal braccio paterno e proseguì, da sola, verso la chiesa” (SN: 13) [panna młoda, bardzo zirytowana, wyswobodziła się od ojcowskiego ramienia i podążyła dalej samodzielnie w stronę kościoła]), czy sytuację, w której kobieta przepędza młodych mężczyzn, próbujących ją podrywać, gdy była już mężatką (SN: 16). Dzięki tym cechom wyróżnia się wśród innych kobiet w miasteczku, ale trudno mówić tu o emancypacji bohaterki. Jej odmienność polega przede wszystkim na ponadprzeciętnym, nad wyraz dokładnym wypełnieniu wzorca kobiecych zachowań. Społeczność przyznaje jej autonomię, ale jedynie w zakresie, pozwalającym na pełniejszą realizację postulatów wspólnoty.

Inną istotną dla powieściowego świata kobietą jest siostra głównej bohaterki – Cenza. To właśnie na jej pogrzeb Sofia wraca w rodzinne strony, a jej śmierć daje przyczynek do refleksji głównej bohaterki nad swoim życiem. Cenza, starsza siostra Sofii, zajmowała się nią i pozostałym rodzeństwem po przedwczesnej śmierci matki, „śnieżnej panny młodej”. Wprawdzie jako młoda dziewczyna Cenza zdecydowała, żeby poświęcić się życiu zakonnemu, jednak nawet ta decyzja nie była podjęta przez nią w pełni samodzielnie: „la scelta di entrare in convento era stata pilotata da una vecchia zia, suora” (SN: 33) [wybór

wstąpienia do zakonu był kierowany przez jej starą ciotkę zakonnice] i, jak twierdzi narratorka, była to “una scelta indotta in una ragazza buona e fragile che troppo in fretta aveva fatto sua la decisione di partire” (SN: 34) [wybór wmuszony w dziewczynę dobrą i wrażliwą, która zbyt szybko uznała decyzję o wyjeździe za własną]. Cenza, podatna na sugestie starszej i obdarzonej autorytetem kobiety z rodziny, uwewnętrznia decyzję ciotki i jest przekonana, że to z jej własnej woli wynika wybór tej konkretnej ścieżki życia. Jednakże po wczesnej śmierci matki młodzianka zakonnica zostaje zmuszona do porzucenia obranej drogi. Także i tym razem nie był to jej autonomiczny wybór: “Cenza era già tornata dal convento. L’avevano fatta tornare per occuparsi della casa e dei fratelli piccoli. Nessuno le aveva chiesto il suo parere. E lei non si era ribellata” (SN: 23) [Cenza powróciła już z klasztoru. Ściągnęli ją z powrotem, żeby zajęła się domem i młodszym rodzeństwem. Nikt jej nie zapytał o zdanie. A ona się nie buntowała]. Inni, w obliczu nowo zaistniałych okoliczności, kierując się nie tyle dobrem samej dziewczyny, co nadrzędnym dobrem całej rodziny, zmieniają plan – i inaczej projektują jej drogę życiową. Cenza biernie przyjmuje narzuconą rolę, a od momentu wymuszonego na dziewczynie powrotu do domu czytelnik nie dowiaduje się zbyt wielu faktów z jej życia, poza tym, że była ostoją dla młodszej siostry i jej najważniejszym łącznikiem z domem, rodziną i utraconym mikroświatem italo-albańskiej społeczności.

W historii tej bohaterki elementem, który najbardziej powinien przyciągać uwagę czytelnika jest fakt, że to zawsze „jacyś inni” decydują o najistotniejszych kwestiach w życiu kobiety²⁹³. Opinia osoby, której te decyzje najbardziej dotyczą (Cenzy) nie ma większego znaczenia, ani mocy sprawczej. Dziewczynie zostają narzucone rozwiązania wymyślone przez otoczenie, odbierając jej w ten sposób podmiotowość i możliwość samostanowienia. Bohaterce nie jest zostawiona przestrzeń do samodzielnego decydowania o swoich losach, ani nawet do dyskusowania na temat podjętych wobec niej postanowień. Jediną oczekiwaną i społecznie akceptowaną reakcją ze strony siostry głównej bohaterki jest posłuszeństwo.

Właśnie ta niemożliwość zbuntowania się, a co się z tym wiąże także samostanowienia pozostaje niezwykle istotna także dla samej Sofii i jej stanu psychicznego – będzie o tym jeszcze mowa w dalszej części rozdziału. Nim jednak wrócę do tego wątku,

²⁹³ Dużo o pozbawianiu kobiet podmiotowości i odbieraniu im praw do samodecydowania, co nazywa wręcz „usuwaniami kobiet” (s. 78), pisze Rebecca Solnit, w szczególności w esejach: *Pochwała zagrożenia* i *Babka pająk*. Por. R. Solnit, *Mężczyźni objaśniają mi świat*, tłum. Anna Dzierzgowska, Kraków 2017, s. 67-87. Należy w tym miejscu jednak zaznaczyć, że Solnit widzi zagrożenie dla samodzielności kobiet jedynie w o sobie mężczyzny, natomiast Marii Annity Baffy strażniczkami patriarchalnego układu świata, który nie zostawia kobiecie przestrzeni na samostanowienie stają się także inne kobiety.

warto zatrzymać się jeszcze także nad losami kilku innych kobiet, należących do opisywanej społeczności.

Jakakolwiek forma odróżniania się, odmienności (spowodowana chorobą, historią życia, warunkami społeczno-ekonomicznymi) inna niż ponadprzeciętne wypełnianie norm narzucanych przez społeczność, jak to miało miejsce w przypadku tytułowej bohaterki, wyklucza daną kobietę ze społeczności, przydając jej etykietkę „szalonej”:

Era difficile avere paura. Donne come Matalena, che erano state abbandonate dai mariti o dai parenti o avevano sofferto o vissuto una menopausa senza cure o perso tutti e tutto ce n'erano tante in paese. E ognuna mostrava il suo disagio a modo suo. C'era chi si chiudeva in casa e non usciva più, c'era chi urlava sempre, c'era chi lavorava da mattina a sera in campagna e tornava a casa solo per avere un riparo dalla notte, e c'era Murana, che quando era particolarmente arrabbiata metteva un vaso da notte alla finestra e lo lasciava finché stava meglio. Tutti capivano che era prudente non avvicinarsi in quei giorni.

Tutte queste donne ricevevano un nuovo cognome, diverso da quello che spettava loro di diritto. Il cognome per tutte uguale era: e llavur, la Pazza. Si diceva Matalena e llavur, la pazza, Malja e llavur, Ndonja e llavur, Manusaq e llavur, Ndoneta e llavur.

Donne sole che non avevano mai fatto del male ad altri. Ne avevano piuttosto ricevuto. Donne che vivevano ai margini, di carità e di pensione. E di tutto ciò che il paese riusciva ad offrire. (SN: 91)

[Trudno było się bać. Kobiety takie jak Matalena, które zostały opuszczone przez mężów lub krewnych lub które cierpiały czy przechodziły menopauzę bez leków, czy tych, które straciły wszystkich i wszystko było w miasteczku wiele. I każda z nich okazywała swoje nieszczęście na swój sposób. Były te, które zamykały się w domu i przestawały wychodzić, te które krzyczały ciągle, te które pracowały od świtu do zmierzchu na polu i wracały tylko na nocny odpoczynek, i była Murana, która – gdy była szczególnie podenerwowana – wystawiała na okno nocnik i zostawiała go tam aż nie poczuła się lepiej. Wszyscy rozumieli, że rozsądnie było nie zbliżać się do niej w tym czasie.

Wszystkie te kobiety zyskiwały nowe nazwisko, inne od tego, które przysługiwało im w świetle prawa. Nazwisko dla nich wszystkich było takie same: e llavur, Szalona. Mówiło się Matalena e llavur, szalona, Malja e llavur, Ndonja e llavur, Manusaq e llavur, Ndoneta e llavur.

Samotne kobiety, które nie zrobiły nigdy nikomu nic złego. Zło tylko otrzymywały. Kobiety, które żyły na obrzeżach, z jałmużny i z renty. I z tego wszystkiego, co miasteczko było w stanie im zaoferować]

To właśnie kobiety płacą wygórowaną cenę za swoją odmiennność, nawet gdy jest ona od nich niezależna, czy wręcz przez nie niepożądana. Ograniczenia na nie nakładane nie są w żaden sposób zależne od przewinień. Jedyne „skazę” kobiet z przytoczonego fragmentu pozostaje zaburzenie akceptowalnego porządku społecznego, ujawnianie i namacalne przypominanie o problemach występujących w społeczności. Z tego powodu najprostszym rozwiązaniem wydaje się wykluczenie danej kobiety, wyłączenie jej z grupy, nazwanie „wariatką” i w ten sposób usunięcie jej poza nawias społeczny. W przeciwieństwie do analizowanych wcześniej bohaterek Daci Maraini, czy Mileny Angus, u Marii Annity Baffy inność wspomnianych

kobiet nie ma w sobie pierwiastka wyzwającego; wyłączenie ich z granic społeczności nie stwarza dla nich żadnej alternatywnej przestrzeni, w której mogłyby samostanowić o swoim losie, bardziej niż pozostałe kobiety.

Ciekawym zjawiskiem jest także nagła zmiana wartościowania określonych cech kobiecego charakteru. W odniesieniu do tytułowej protagonistki powieści odwaga przedstawiona była wielokrotnie, jako zaleta jej charakteru (choć jak już wykazałam wcześniej kobieca odwaga będzie odbierana pozytywnie jedynie, jako narzędzie do pełnego realizowania celów społeczności). Opis kobiet wykluczonych zaczyna się natomiast od bardzo sugestywnego zdania: „trudno było się bać”. Tym razem to strach staje się wartością pożądaną i trudno osiągalną. Odczuwanie strachu ma potencjał zapewnienia kobiecie bezpiecznego miejsca w grupie, jest elementem chroniącym ją przed wyróżnieniem się na tle pozostałych członków społeczności, a w konsekwencji – ratuje przed wykluczeniem.

Mówiąc o roli kobiet i różnych przyjmowanych przez nie strategiach życia interesujący jest także motyw świętej Łucji, której figura jawi się w powieści jako metafora kobiecego losu:

Santa Lucia aveva sacrificato gli occhi, dandoli al giovane di Siracusa che si era innamorato di lei.

Santa Lucia incarnava tutte le donne sacrificate di Santa Sofia d'Epiro. Incarnava la tristezza delle primogenite che si facevano studiare poco perché dovevano aiutare in casa, a fare i lavori, a tirar su i fratelli più piccoli, com'era stato imposto a Cenza.

Incarnava le delusioni delle vedove bianche i cui mariti sparivano in Svizzera o in Germania. Partivano per lavorare e non tornavano più. E le poverette dovevano provvedere da sole al mantenimento dei propri figli.

Incarnava la rabbia delle mogli infelici di mariti ubriaconi, mogli che subivano botte e tradimenti. E non potevano protestare nemmeno con la loro famiglia d'origine che dava ragione al marito. Le mogli devono ubbidire si diceva.

Incarnava la rassegnazione delle donne sposate contro la loro volontà, costrette a matrimoni combinati o peggio, riparatori.

Incarnava le donne giovani che non potevano incontrare mai il fidanzato, se non di nascosto e gravate dai sensi di colpa.

Quale donna dunque non si era mai commossa al canto di *Ish një trim* che accompagnava Santa Lucia in processione? (SN: 106-107)

[Święta Łucja poświęciła oczy, dając je młodzieńcowi z Syrakuz, który się w niej zakochał.

Święta Łucja ucieleśniała wszystkie poświęcające się kobiety z Santa Sofia d'Epiro. Ucieleśniała smutek pierworodnych, którym nie pozwalano zbyt długo się uczyć, ponieważ musiały pomagać: zajmować się domem, wychowywać młodsze rodzeństwo, tak jak to zostało narzucone Cenzy.

Ucieleśniała wszystkie rozczarowania białych wdów, których mężowie znikali w Szwajcarii, czy w Niemczech. Wyjeżdżali za pracę i więcej nie wracali. A one biedne musiały samodzielnie zająć się utrzymaniem dzieci.

Ucieleśniała złość nieszczęśliwych żon mężów-pijaków. Żon, które cierpiały bicie i zdrady. I nie mogły pożalić się nawet w rodzinie, z której pochodziły, bo ta zawsze przyznawała rację mężowi. Żony powinny być posłuszne, mawiano.

Ucieleśniała rezygnację kobiet wydanych za mąż wbrew ich woli, zmuszonych do aranżowanych małżeństw, czy gorzej: do małżeństw naprawczych²⁹⁴.

Ucieleśniała młode dziewczyny, które nie mogły spotykać się ze swoimi chłopakami, inaczej jak tylko w ukryciu i obarczone poczuciem winy.

Która zatem kobieta nie wzruszyła się nigdy przy pieśni *Ish një trim*, towarzyszącej świętej Łucji w procesji?]

Z jednej strony święta ucieleśnia kobiecy los, symbolizuje wszystkie bóle i trudności życia kobiety w hermetycznej społeczności. Na podstawie powyższego fragmentu można wręcz wymienić podstawowe elementy, składające się na los kobiety. Według narratorki powieści są to: poświęcenie, rozczarowanie, podporządkowanie, niewyrażona złość, rezygnacja. Dodatkowo jej południowowłoskie pochodzenie (Syrakuzy wszak są miastem nieodległej od Kalabrii, geograficznie i kulturowo, Sycylii) zapewne czyni ze świętej postać jeszcze bliższą arboreskim kobietom.

Z drugiej jednak strony, istnieje pewna zasadnicza różnica między syrakuząską świętą, a pozostałymi bohaterkami Baffy, na co zwraca uwagę także narratorka. Łucja również odznacza się odwagą, ale w jej przypadku ta cecha zostaje rozumiana w sposób zgoła odmienny. Dzielność Sycylijki wyraża się w akcie wzięcia życia we własne ręce, samodzielnego przejęcia aktywności oraz wyłamania się z obowiązujących norm społecznych. Nawet jeśli sposób, w jaki tego dokonuje wydaje się okrutny – samodzielnie pozbawia się oczu, z których urody słynęła – najistotniejszy pozostaje w tym kontekście fakt, że swoją decyzję podejmuje w pełnej autonomii, wbrew tym, którzy pragnęliby decydować w jej imieniu. Daje sobie prawo do sprzeciwienia się społeczności, w której żyje i która już zaplanowała jej los. Zamiast posłusznego przyjmowania i akceptowania tego, co dla niej przewidziane, tak jak czyniła to Cenza, Łucja wybiera działanie. Święta przełamuje dychotomię kobiecej bierności i męskiej aktywności²⁹⁵. Rewolucyjny potencjał tej postaci

²⁹⁴ *Matrimonio riparatore*, małżeństwo naprawcze, kategoria istniejąca we włoskim prawie do 1981 roku, w myśl której mężczyzna poślubiając zgwałconą przez siebie kobietę pozbywa się swojej winy, a kobieta odzyskuje honor. Por. także przypis 246.

²⁹⁵ W podobnym kontekście Zuzanna Radzik, w swojej książce poświęconej roli kobiet w Kościele katolickim, zwraca uwagę na postać Maryi. Części współczesnych teologek Matka Boża kojarzy się z męską opresją, część natomiast próbuje przedefiniować tę postać i zobaczyć ją, jako tę, której nie określają jedynie relacje z mężczyznami, co oznacza, że zyskuje ona dużo większą niezależność i autonomię. Por.: Z. Radzik, *Kościół kobiet*, Warszawa 2015, s. 311.

zostaje jednak bezpiecznie ograniczony poprzez przeniesienie jej w sferę nieosiągalnych heroin:

Tutti applaudevano, piangevano, si battevano il petto, chiedevano la grazia.

Sempre la grazia, mai il coraggio. Santa Lucia si era ribellata. Aveva rinunciato all'amore terreno sacrificando gli occhi. Le donne di Santa Sofia, invece, subivano. Forse non avevano molte possibilità e non avevano mezzi. E non sapevano leggere. Consideravano Santa Lucia un'eroina, più che una santa. E si sa, gli eroi e le eroine sono come i santi, molto rari.

Andavano tutte, in processione, giovani e meno giovani. E chiedevano la grazia, mai la forza che le avrebbe liberate dalla schiavitù (SN: 107).

[Wszyscy klaskali, płakali, bili się w pierś, prosili o łaski.

Zawsze o łaskę, nigdy o odwagę. Święta Łucja się zbuntowała. Odrzuciła miłość ziemską, poświęcając oczy. Natomiast kobiety z Santa Sofia znosiły swoją dolę. Być może nie miały zbyt wielu możliwości lub środków. I nie umiały czytać. Uważały św. Łucję za bohaterkę, bardziej niż za świętą. A wiadomo: bohaterzy, podobnie jak święci, są bardzo nieliczni.

Chodziły wszystkie w procesji, młode i mniej młode. I prosiły o łaski, nigdy natomiast o siłę, która pozwoliłaby im wyrwać się z niewoli.]

Z tego cytatu można wywnioskować, że święta – w przeciwieństwie do matki Sofii – nie jest widziana jako przykład do naśladowania dla kobiet z miasteczka, ale jako odległa figura – którą można podziwiać, ale której losu nie można powtórzyć. Prośenie o łaskę, zamiast o siłę oznacza zaakceptowanie warunków życia, niepodejmowanie próby ich zmienienia, a być może nawet niedostrzeganie możliwości do zaistnienia tej zmiany. Historia syrakusańskiej dziewczyny ma dodawać otuchy, wzbudzać podziw i wzruszenie, ale nie dawać impulsu do zmiany własnego życia.

Bunt jako droga do bycia sobą

Kolejnym ważnym tematem, silnie związanym z omawianymi wyżej „kwestiami kobiecymi” pozostaje, powracający wielokrotnie, motyw buntu i możliwości samostanowienia, w szczególności w odniesieniu do kobiet. Kwintesencją zawartych w powieści przemyśleń może być następujący cytat: „Chi non sa decidere, non decide mai. E quando decidono gli altri per loro decidono sicuramente non a loro favore” (SN: 40) [Kto nie potrafi decydować, nie decyduje nigdy. A kiedy decydują za niego inni, na pewno nie decydują na jego korzyść]. Zdanie to z pewnością można odnieść do wielu kobiecych bohaterek powieści. Była już powyżej mowa o Cenzie, której życie okazało się niewątpliwie

przykładem kobiecego losu w pełni zależnego od cudzych decyzji. Jednak kwestia samodecydowania dotyczy także innych powieściowych kobiet, w tym głównej bohaterki, Sofii.

Samodzielne podejmowanie decyzji wiąże się nie tylko z braniem odpowiedzialności za własne życie, ale wymaga także odwagi do zbuntowania się wobec decyzji cudzych. Jest to proces o niezwykle istotnym znaczeniu dla wzrostu osobistego bohaterek powieści. Jak już wykazywałam wyżej wątek odwagi (i jej braku) wielokrotnie powraca w utworze. Inna jest odwaga matki głównej bohaterki, inna świętej Łucji, a jeszcze inną chciałaby widzieć w sobie Sofia. Dziewczyna częstokroć czuła wewnętrzną niezgodę na zastaną rzeczywistość, nie chciała uczestniczyć w sytuacjach, w których była stawiana, ale nie przywykła do buntowania się, do wyrażania swojego sprzeciwu; nie miała skąd czerpać wzorców takiej odwagi, jaką pragnęła okazać. Warto przytoczyć kilka cytatów dla zilustrowania trudności Sofii:

Nessuno osava parlare, nessuno si ribellò (SN: 37)

[Nikt nie ośmielił się mówić, nikt się nie zbuntował]

Nessuno rispose. Tutti avevano paura (SN: 37)

[Nikt nie odpowiedział. Wszyscy się bali]

Nessuno aveva coraggio. Non è facile ribellarsi pensò Sofia ma qualcosa bisogna fare (SN: 37)

[Nikt nie miał odwagi. Nie jest łatwo się zbuntować, pomyślała Sofia, ale coś trzeba zrobić]

Lei (...) non voleva imposizioni. Però si alzò. Ubbidì. Non osò ribellarsi (SN: 102)

[Ona nie chciała się opowiadać. Ale się podniosła. Posłuchała. Nie śmiała się zbuntować]

Lei (...) avrebbe voluto rifiutare, non ci era riuscita. Non era facile ribellarsi (SN: 37)

[Chciała odmówić, ale nie dała rady. Nie jest łatwo się sprzeciwić]

Avrebbe voluto protestare, avrebbe potuto ribellarsi. Non lo fece (SN: 114)

[Chciała zaprotestować, mogła się sprzeciwić. Nie uczyniła tego]

Można zauważyć w powyższych fragmentach, że ze szczególną intensywnością wraca motyw nieumiejętności wyrażania sprzeciwu. Aż w pięciu (z przytoczonych sześciu) cytatach pojawia się czasownik *ribellarsi* ‘sprzeciwiać się, buntować się’. Bunt przedstawiany jest przez narratorkę, jako aktywność – z jednej strony – niezbędna do życia, z drugiej – wymagająca wiele odwagi i siły. Będzie to postawa (aktywność) bardzo pożądana przez Sofię, ale zazwyczaj dla niej nieosiągalna. Jako jej najtrudniejszy aspekt wyłania się konieczność skonfrontowania się z grupą, wyróżnienia się na jej tle. Właśnie w ten sposób rozumiana jest odwaga, w tej jej formie, której poszukuje młodsza z arboreskich sióstr. O tym, że akt sprzeciwu w odniesieniu do wspólnoty jest działaniem niezwykle istotnym mogą świadczyć słowa Ewy Solskiej, która notuje: „sprzeciw kieruje w stronę bycia *ipsum*, bycia sobą, jednostką niepowtarzalną i wolną od skłonności do schematyzmu zachowań”²⁹⁶. Myśl ta współgra z wyrażanym przez Marię Annitę Baffę przekonaniem, o konieczności sprzeciwu bohaterek wobec społeczności i jej tradycji, które to uwarunkowania nie pozwalają arboreskim kobietom w pełni zaistnieć, w pożądanym przez siebie formach i kształtach zachowań.

Jak już wspomniałam figurą kobietą przedstawianą przez autorkę poniekąd jako personifikacja modelu kobiecego życia w pełni zorganizowanego przez innych ludzi i podporządkowanego ich woli jest starsza z sióstr. Cenza była całkowicie niezdolna do zajęcia zdecydowanej pozycji i bronięcia jej. W tym kontekście warte uwagi są rozważania Sofii po śmierci siostry:

Sofia piangeva non per la morte di Cenza ma per rabbia, e per tutte le volte che Cenza aveva ubbidito rassegnata, per tutte le volte che non si era ribellata. Mai un no, un forte e secco no che avrebbe potuto modificare il corso del suo destino (...). La risposta era sempre sì. Sì per tutti, piccoli e grandi della famiglia (SN: 22-23)

[Sofia płakała nie z powodu śmierci Cenzy, ale ze złości za te wszystkie razy, w których zrezygnowana Cenza była posłuszna, za te wszystkie razy, w których się nie zbuntowała. Nigdy ani jednego nie, silnego i oschłego nie, które mogłoby zmienić bieg jej losu (...). Jej odpowiedź brzmiała zawsze tak. Tak dla wszystkich, małych i dużych z rodziny]

Sofia wydaje się płaczem wyrażać rozgoryczenie ze względu na niemoc swojej zmarłej siostry, ale także na swoją własną. Mimo że niewątpliwie pozostawała tą siostrą, której się bardziej udało żyć według osobistego pomysłu i tak – na co wskazują wcześniejsze cytaty – nie była zadowolona ze skali dokonanej, życiowej emancypacji. Jej sukcesem na tej drodze

²⁹⁶ E. Solska, *O pojęciu sprzeciwu. Konteksty, uwagi, dociekania*, w: *Opór – protest – wykroczenie*, red. J. Wacha, Ł. Janicki, Lublin 2015, s. 41. W tym samym rozdziale, we wcześniejszych fragmentach, autorka interesująco omawia rolę kategorii sprzeciwu dla kultury na przestrzeni dziejów (Ibidem, s. 37-41).

okazało się niewątpliwie już samo opuszczenie rodzinnych stron. Nie udało jej się jednak zachować uzyskanej przez wyjazd niezależności, gdy znów „wchodziła w kontakt” z miejscem swego pochodzenia. Protagonistka, wracając bowiem do domu, do znanych sobie rodzinnych dynamik, do świata w pełni zorganizowanego przez tradycje, od których chciała uciec, wpadała w te same stare schematy, z których nie potrafiła wyrwać się jej siostra. Dzieje się tak pomimo dystansu czasowego, jaki dzieli ją od wyjazdu z domu i niezależnie od osiągniętego przez nią wieku i posiadanego życiowego doświadczenia. Nawet przybywając do Santa Sofia d’Epiro na pogrzeb nie jest jej dane najmniejsze nawet przejęcie inicjatywy: “Da quando era arrivata, con il treno del mattino, erano stati sempre gli altri a decidere cosa fare” (SN: 15) [odkąd przyjechała porannym pociągiem, cały czas to inni decydowali, co ma robić]. Sofia, wchodząc do domu, który można w powieści utożsamiać z światem społeczności albańskiej, traci część swojej podmiotowości, przyjmuje na powrót rolę przypisaną jej w dzieciństwie – kobiety podporządkowanej tym, którzy mają społeczny mandat do decydowaniu o innych.

W powieści można napotkać więcej osób z trudnościami w przejęciu decyzyjności za siebie samych, w znalezieniu odwagi do samostanowienia. W większości są to kobiety, ale ten sam mechanizm zostaje także ukazany w jednej ze scen, obserwowanych przez główną bohaterkę w pociągu, której aktorami są: despotyczny ojciec i jego syn w wieku wczesnoszkolnym. Rodzic, pomimo trwających właśnie letnich wakacji zmusza swoje dziecko do powtarzania materiału szkolnego. W opisie sytuacji powraca czasownik *ribellarsi*, użyty w bardzo podobnej funkcji, jak we fragmentach dotyczących Sofii. Chłopcykowi, ze względu na jego podporządkowanie, zabrakło odwagi, żeby przeciwstawić się ojcu:

“Di fronte a lei (...) un signore di media età e un ragazzino (...) facevano i compiti di gramatica (...). Sofia ascoltò, suo malgrado, l’analisi grammaticale. A un certo punto il bambino sembrava veramente annoiarsi a morte ma non osava **ribellarsi** [podkreśl. – GKDG] al padre-maestro” (SN: 20-21)

[Przed nią (...) pan w średnim wieku i chłopczyk rozwiązywali zadania z gramatyki (...). Sofia, wbrew swojej woli, wysłuchiwała analizy gramatycznej. W pewnym momencie chłopczyk wydawał się już naprawdę znudzony na śmierć, ale nie miał odwagi **przeciwstawić się** [podkreśl. – GKDG] ojcu-nauczycielowi]

W powyższym obrazie bardzo istotna i symboliczna okazuje się również figura bohatera opresyjnego – stanowi ją ojciec-nauczyciel, który daje sam sobie pozwolenie na przyjęcie tej roli, nie zważając na potrzeby i kondycję syna. Ojciec jest dysponentem reguł, rządzących nawet tymi aspektami życia dziecka, którymi chłopiec – pomimo swojego młodego wieku – byłby już w stanie samodzielnie zarządzać. Dziecko nie dostaje jednak przestrzeni, w której

mogłoby wyrazić swój sprzeciw. Powoduje to, że Sofia, obserwując chłopca, dostrzega w nim już pierwsze symptomy tej samej niemożności buntu, która została narzucona jej siostrze, a poniekąd także jej samej:

Ma forse il bambino aveva già interiorizzato la necessità: che bisogna fare i compiti anche in vacanza, anche quando si viaggia e anche quando si gioca bisogna giocare in inglese. Sempre bisogna... Forse è proprio così che si apprende **l'incapacità a ribellarsi** [podkreśl. – GKDG], pensò Sofia. L'incapacità a dire no, l'incapacità a mandare tutti al diavolo (SN: 29)

[Ale być może chłopczyk już przyswoił konieczność: że trzeba rozwiązywać zadania także na wakacjach, także kiedy się podróżuje, nawet kiedy się bawi, trzeba bawić się po angielsku. Zawsze trzeba... Być może to właśnie w ten sposób nabywa się **nieumiejętność buntowania się** [podkreśl. – GKDG], pomyślała Sofia. Nieumiejętność powiedzenia nie, nieumiejętność wysłania wszystkich do diabła]

W zacytowanym fragmencie, obok pojawienia się po raz kolejny czasownika *ribellarsi*, uderza szczególnie także wielokrotne powtarzanie czasownika *bisogna* 'trzeba' i jego bezosobowość. Reguły, które ograniczają bohaterów powieści, nawet jeśli narzucane przez konkretny, dobrze sprecyzowany i zidentyfikowany podmiot (ojciec, stara ciotka, lokalny duchowny itp.), są przedstawiane tym, których sobą obejmują (chłopcu z pociągu, Cenzie, Sofii czy kobietom z miasteczka), jako ograniczenia wynikające z ogólnych warunków, czyni się z nich niekwestionowane zasady społeczności, tradycji czy religii. W ten sposób nadawana jest im uniwersalność (albo jej pozór), co pozwala dysponentowi tych reguł na podparcie się większym autorytetem. To z kolei powoduje, że ewentualny proces sprzeciwu czy buntu wobec nich staje się jeszcze trudniejszy.

Natomiast sam akt buntu pozostaje częścią niezwykle ważnego procesu, który prowadzi przechodzącą go osobę do decydowania o sobie samym, który daje jej siłę ugruntowania własnej tożsamości, bowiem „z perspektywy ontologicznej bunt jest włączony w mechanizm formowania się tożsamości jednostki. Może wtedy pełnić różne, ważne z punktu widzenia rozwoju funkcje”²⁹⁷. Autorka podobną ideę wyraża w sposób bardziej metaforyczny, mówiąc o swojej bohaterce: “Soprattutto non era muta perché si ribellava” (SN: 63) [przede wszystkim nie była niema, ponieważ się buntowała]. To metaforyczne ‘nabywanie głosu’ w konsekwencji wejścia „na ścieżkę buntu”, może być postrzegane jako samookreślenie się przez jednostkę. Sofia w młodości wkładała wiele wysiłku w uzyskanie własnego głosu i wywalczenie dla siebie prawa do życia według własnych reguł i upodobań. Jednak z biegiem czasu również i ona stawała się coraz bardziej „niema”, rozgoryczona bolesnymi doświadczeniami, które przyniosło jej życie:

²⁹⁷ A. Oleszkowicz, O. Bąk, *Bunt młodzieży – reakcja na kryzys społeczny czy konieczność rozwojowa*, „Rocznik Naukowo-Dydaktyczny WSP w Krakowie” 1997, z. 180, s. 99.

Sofia scopri, con dolore, che anche lei in qualche modo, per non essersi imposta sugli altri, per aver delegato, per non essersi ribellata, anche lei era morta. Era finita, non c'era più niente che si potesse fare (SN:56)

[Sofia odkryła z bólem, że także ona, w pewien sposób, z powodu nie narzucania się innym, powierzania innym [odpowiedzialności – GKDG], nie buntowania się, także ona była martwa. Skończyła się i nie było już niczego, co można by było zrobić].

Nie mając podstaw wyniesionych z domu rodzinnego, nabycie umiejętności skutecznego i pewnego decydowania o swoim życiu, asertywnego wyznaczania ostrych granic, dawania sobie prawa dbania w pierwszej kolejności o siebie samą, okazało się procesem niezwykle trudnym. Mimo pozornego sukcesu (realizacja zamierzonych celów, takich jak wykształcenie, przeprowadzka czy praca zawodowa) Sofia i tak czuje się rozczarowana tym, kim się stała. Nie musi to jednak wcale oznaczać klęski, bowiem – zacytujmy na koniec raz jeszcze Ewę Solską – „jaka jest cena za sprzeciw? Zmęczenie, rozczarowanie, gorzka świadomość, że czasem mimo przekonania o własnej racji tkwimy w błędzie”²⁹⁸. Sofii udało się zbuntować w ograniczonym zakresie, zapewniło jej to świadomość samostanowienia, a równocześnie skala tego sprzeciwu nie odpowiadała w pełni oczekiwaniom bohaterki wobec samej siebie.

Podsumowując niniejszy wątek rozważań – należy stwierdzić, że analizowany utwór, *La sposa della neve*, jest równocześnie opowieścią o historycznej albańskiej mniejszości etnicznej *arbëreshe*, zamieszkującej południowe Włochy, jak i studium procesu kobiecego samookreślenia. Pośród szczególnie istotnych dla utworu tematów należy także wymienić: doświadczenie migracyjne oraz proces przeżywania żałoby (w trojakim ujęciu: nieprzeżytej w dzieciństwie żałoby po śmierci matki, żałoby po utraconym miejscu pochodzenia i nadzwyczaj silnej, bo dodatkowo wzmocnionej przez dwie poprzednie, żałoby po śmierci starszej siostry).

Wszystkie wymienione tematy pozwala jednak zręcznie uruchomić i literacko opracować dopiero (zastosowany przez autorkę powieści) „chwyt podróży”. Protagonistka wkracza bowiem na ścieżkę samoświadomego rozwoju, zaczyna dostrzegać oplatającą ją sieć społecznych i kulturowych ograniczeń, z czasem też rozumieć pułapki, w których tkwią bliskie jej osoby – dopiero, gdy porzuca stabilny punkt oparcia, ztraca poczucie „wkorzenia” w miejsce i staje się bytem „on the road”, kobietą wyruszającą naprzeciw swemu przeznaczeniu: uciekinierką z patriarchalnego świata i pielgrzymem wracającym po latach do „trumny dzieciństwa”.

²⁹⁸ E. Solska, *O pojęciu sprzeciwu...*, s. 46.

4. Mapa i mafia. O Drodze krajowej numer 106 Antonia Talii

Niezwykle ciekawym przykładem literackiej podróży przez Włochy jest książka autorstwa Antoniego Talii *Droga krajowa numer 106. Na tajnych szlakach kalabryjskiej mafii*²⁹⁹. Podtytuł zdradza reportażową formę ujęcia tematu podróży, natomiast pochodzenie autora obiecuje spojrzenie „od wewnątrz”. W przeciwieństwie jednak do syntetycznych podróży, które próbują zawrzeć w sobie refleksje dotyczące całego Półwyspu Apenińskiego, takich twórców jak Guido Piovene (*Viaggio in Italia*), Guido Ceronetti, Pier Paolo Pasolini (*La lunga strada di sabbia*) czy nawet Paolo Rumiz (w *Legendzie żeglujących gór*) Antonio Talia przemierza jedynie niewielki skrawek włoskiego terytorium – południowy kraniec Kalabrii, regionu powszechnie uznawanego za najbardziej zacofany i niebezpieczny obszar Włoch³⁰⁰. Mimo że podstawowym tematem książki, anonsonowanym już na poziomie tytułu, jest ‘ndrangheta, czyli jedna z najpotężniejszych obecnie włoskich mafii, to reportaż – (być może nie w pełni świadomie?) – wpisuje się wyraźnie również w tradycję podróży włoskiej. Świadczyć o tym może dobitnie już sposób zorganizowania treści. Książka pomyślana jest jako itinerarium³⁰¹ – autor przemieszcza się tytułową DK 106, zatrzymuje się

²⁹⁹ A. Talia, *Droga Krajowa numer 106. Na tajnych szlakach kalabryjskiej mafii*. Tłum: M. Salwa. Wołowiec 2021. W dalszej części rozdziału wszystkie cytowania odnoszące się do tej pozycji będę oznaczać w tekście głównym skrótem DK wraz z podaniem numeru strony, do której odsyła dany fragment.

³⁰⁰ Paolo Rumiz notuje: „W Kampanii, Apulii i Basilicacie, gdy ludzie się dowiadywali, że wybieram się do Cieśniny Mesyńskiej, zarzucali mnie opowieściami o podejrzanym reputacji tego „najbardziej zacofanego regionu Południa”. (P. Rumiz, *Legenda żeglujących gór*, tłum. J. Malawska. Wołowiec 2016, s. 549-550).

³⁰¹ Itinerarium rozumiem tutaj dość szeroko jako relację z podróży, w której nie ma szczególnego znaczenia cel podróży i która ułożona jest chronologicznie, odnotowując poszczególne etapy podróży (nazwy kolejnych miejsc) oraz dzielące je odległości, a także ewentualne trudności, na jakie można natknąć się na drodze: „Najprostszą formą takiego itinerarium było po prostu zestawienie odwiedzanych miast, ułożone w chronologicznej kolejności odwiedzania (...). Podawały one zarys drogi dzielącej punkty docelowe z wyszczególnieniem dystansu dzielącego początkowy i końcowy punkt peregrynacji. Dystans podawano w różnych jednostkach miar długości (najczęściej były to mile stosowane w danym kraju). Wyszczególniano także ewentualne przeszkody na drodze, np. rzeki czy góry. Faktycznie najczęściej termin ten stosowano po prostu do relacji z podróży, która stała się specyficznym gatunkiem literackim, którego reguły konstrukcji określał sam charakter każdej podróży. Tak więc itinerarium obejmowało kolejne miejscowości leżące na trasie peregrynacji, odległości między nimi oraz elementy topograficzne (rzeki, cieśniny, góry, morza, itp.). Itinerarium pokazuje przede wszystkim ciągłość podróży rozumianej jako przebywanie drogi i pokonywanie przestrzeni” (A. Kucharski, *Itinerarium*, Pasaż Wiedzy. Muzeum Pałacu Króla Jana III w Wilanowie, <https://www.wilanow-palac.pl/itinerarium.html> [dostęp: 04.01.2023]). Oczywiście w przypadku tekstu Antonia Talii nie mamy do

w poszczególnych miasteczkach, znajdujących się przy tej drodze, a każde z nich staje się punktem wyjścia dla kolejnej opowieści.

Przyjęcie takiej konwencji w konstrukcji reportażu jest świadomym zabiegiem autora. Już na pierwszych stronach książki tłumaczy on swój wybór:

Od jednego miasteczka do drugiego choroba daje coraz bardziej złożone objawy, które rozchodzą się w cztery strony świata. DK 106 to nie nadmorska droga krajowa, lecz – już ze statystycznego punktu widzenia – powód do wstydu o zasięgu międzynarodowym. Jestem niemal pewien, że nigdzie na świecie nie ma drugiego takiego zagęszczenia wyżej wskazanych symptomów jak to, z którym mamy do czynienia na dystansie stu czterech kilometrów dzielących Reggio di Calabria od Siderno. Chorobę tę wywołuje najpewniej osad powstały z kombinacji określonych warunków i substancji, które wytrąciły się tylko tutaj i nigdzie indziej.

Przemierzenie tych stu czterech kilometrów to, jak sędzę, jedyny sposób, by ową chorobę rozpoznać (DK: 13).

Nazwy kolejnych miejscowości, wraz z kilometrami drogi, na których się one znajdują stają się tytułami poszczególnych rozdziałów. A każdy rozdział stanowi osobną opowieść i jest zamkniętą jednostką narracyjną, mimo że poszczególne etapy podróży łączą się ze sobą tematycznie, czasem przewijają się nawet te same postaci. W pierwszych akapitach poszczególnych części reportażu przedstawiany jest nowy etap podróży, a następnie na podstawie dokumentów rekonstruowana jest jedna historia mafijna, często wybiegająca daleko poza geograficzne granice Kalabrii, a nawet Włoch. Pod koniec rozdziału opowieść zostaje domknięta – łączy się znów z miejscem anonowanym w tytule rozdziału.

Dziennikarska podróż zaczyna się w Bocale, które określone jest jako „piętnasty kilometr”, po czym oddala się od Reggio di Calabria (stanowiącego „kilometr zero”), by do niego powrócić w ostatnim rozdziale. Do tekstu dołączone zostały dwie mapy – południowej części regionu Kalabria, z zaznaczoną drogą i omawianymi miejscami, oraz mapa świata z naniesionymi miejscami spoza Kalabrii, które pojawiają się w tekście, jako miejsca, w których działa ‘ndrangheta.

Celem bieżącego tekstu jest przeanalizowanie reportażu pod kątem poruszanych w nim tematów. Tytuły – zarówno samego tekstu Antonio Talii jak i niniejszego rozdziału –

czynienia z klasycznym itinerarium, jako że jego tekst nie jest przeznaczony dla podróżnych przemierzających ten sam szlak. Używam tego terminu niejako przenośnie, odwołując się do sposobu organizacji treści w reportażu, który jest oparty właśnie na odnotowywaniu kolejnych miejscowości na drodze i podawaniu konkretnych odległości od punktu początkowego i docelowego, jakim jest Reggio di Calabria (otwierające i wieńczące podróżny opis).

odwołują się jednoznacznie do wątków mafijnych. Interesować mnie będzie, jak autor przedstawia organizację przestępczą działającą w jego rodzinnych stronach, a także w jaki sposób stara się zburzyć towarzyszący jej często romantyczny mit, czy sensacyjną otoczkę. Drugim, niemniej ważnym celem prezentowanej analizy, jest próba udowodnienia, że tekst Talii to nie tylko reportaż społeczny, a równie istotnym bohaterem, co mafia, jest także sama przestrzeń Kalabrii oraz jej mieszkańcy. Nie stanowią oni jedynie tła dla omawianych przez dziennikarza zjawisk, ale są pełnoprawnymi uczestnikami opowieści.

‘Ndrangheta

Najważniejszym tematem, któremu poświęcony jest reportaż, a który został zasygnalizowany już w tytule dzieła jest *‘ndrangheta*, czyli kalabryjska mafia. Warto w tym miejscu jednak wyraźnie podkreślić zasadniczą różnicę między opracowaniem Antoniego Talii, a innymi poświęconymi tematowi pozycjami. Większość dostępnych na rynku opracowań dotyczących mafii nastawionych jest na prezentowanie treści sensacyjnych, na szokowanie brutalnością. Przykładem tego może być chociażby wstęp Witolda Gadowskiego do książki Arcangelo Badolatiego *Kulisy ‘ndranghety. Profil najgroźniejszej mafii na świecie*³⁰² (skądinąd sam Badolati jest jednym z najważniejszych włoskich dziennikarzy śledczych, zaangażowanych w walkę z kalabryjską organizacją przestępczą, a jego książki pozostają nieocenionym źródłem wartościowej merytorycznej wiedzy na temat działalności *‘ndranghety*). Pojawiają się w tym wstępie takie sformułowania jak:

to było doświadczenie, które nauczyło nas jednego – ci ludzie nie żartują!³⁰³;

Zapraszamy do ciekawej lektury, podczas której czasem przeleci Wam po plecach dreszcz emocji, doświadczycie grozy obserwowania mafijnej maszyny od środka³⁰⁴.

Bez trudu można wyczuć tu ową dziennikarską skłonność do sensacji. W przeciwieństwie do tego rodzaju strategii Antonio Talia w swoim reportażu prowadzi narrację niezwykle spokojną, zrównoważoną, nie bazuje na emocjach, straszeniu czy epatowaniu czytelnika złem. Dzięki temu mafia, która wyłania się z kreślonego przez niego obrazu, traci na atrakcyjności, wiązanej często z jej sensacyjną otoczką.

³⁰² W. Gadowski, *Czasem mafia ma oblicze kobiety...*, w: A. Badolati, *Kulisy ‘ndranghety. Profil najgroźniejszej mafii na świecie*, tłum. G. Inglese. Zakrzewo 2018.

³⁰³ Ibidem s. 7.

³⁰⁴ Ibidem, s. 8.

Jak można było zauważyć już w pierwszym z przywołanych w niniejszym tekście cytatów, jednym z istotniejszych zabiegów, stosowanych przez reportażystę, mających na celu uniknięcia efektu gloryfikacji mafii jest określanie jej mianem choroby lub wirusa. Można przypuścić, że przedstawianie przestępczości zorganizowanej jako dysfunkcji trawiącej żywy organizm jest mniej atrakcyjne, niż obraz czerpiący z mitu mafii, rozumianej jako grupa odważnych, bezkompromisowych, ale honorowych mężczyzn. Takie narracje są bowiem szeroko obecne do dziś – między innymi w kinematografii czy literaturze popularnej i stały się wręcz jednym ze składowych elementów mitu Italii³⁰⁵. Dzięki nazywaniu 'ndranghety chorobą Antonio Talii udaje się jednak nie powielać owego stereotypu. Dodatkowo termin 'choroba' nie epatuje też brutalnością, ani nie kojarzy się nadmiernie z sensacją, sugeruje raczej przykry problem, obniżający jakość życia i wymagający rozwiązania-wyleczenia.

Równocześnie można zadać pytanie, czy owo zastąpienie włoskiego terminu 'mafia' słowem 'choroba' (rzadziej także określeniem 'organizacja', por.: „Organizacja zapewnia każdemu cel, wizję i reguły”; DK: 48) nie ma w sobie również czegoś z postawy, charakterystycznej dla ludzi pochodzących z terenów dotkniętych mafijną przestępczością, polegającej na przemilczaniu problemu, tabuizowaniu go³⁰⁶. Sądząc jednak z treści całego reportażu, w którym autor w sposób bardzo precyzyjny demaskuje kolejne zjawiska związane z 'ndranghetą, a nawet w sposób niezwykle krytyczny przygląda się sobie samemu i swojej pracy, należy odrzucić tę hipotezę.

Antonio Talia, posługując się metaforą choroby, w końcowej części swojej pracy daje własną, ciekawą definicję mafii, w której uwzględnia zarówno jej genezę, jak i najważniejsze cechy na płaszczyźnie społecznej, pozwalające jej z powodzeniem trwać i rozwijać się także współcześnie. Reportażysta pisze:

Być może [choroba – GKDG] rozwinęła się do tak wyrafinowanej postaci, że zyskała zdolność samoreprodukcji i utrwała się niezależnie od ludzi, u których od czasu do czasu objawia się materialnie. Może, na głębszym poziomie, owa choroba to patologiczne

³⁰⁵ Ewa Baszak zwraca uwagę, że począwszy od lat 30. XX wieku wykształcił się gatunek filmu gangsterskiego, w którym mafia portretowana jest „według wzorca romantycznej przypowieści o walce dobra ze złem, w których widz mógł pozwolić sobie na empatię wobec gangsterów-bohaterów filmu” (por.: E. Baszak, *Wizerunek mafii we Włoszech na wybranych przykładach filmowych*, „Zeszyty Naukowe Państwowej Wyższej Szkoły Zawodowej im. Witelona w Legnicy” 2019, nr 30 (1), s. 126). Podobny wizerunek członków mafii można spotkać także w literaturze popularnej. Należy również podkreślić, że tego rodzaju sposoby przedstawiania organizacji przestępczych dominują przede wszystkim w narracjach tworzonych poza Półwyspem Apenińskim. We Włoszech, jak dowodzi w swoim tekście E. Baszak, mafia jest ciągle tabuizowana, ale jej obraz w filmach od lat zdradza wyraźne dążenie do coraz większego realizmu; ukazania skali problemu.

³⁰⁶ E. Baszak, *Wizerunek mafii...*, s. 124.

zachowania: zespół postaw, mentalności i rytuałów, które można zwalczyć, proponując postawę alternatywną, zdolną osłabić tę pierwszą (DK: 270).

W trakcie lektury można zauważyć, że włoski dziennikarz konsekwentnie podąża za nakreślonym przez siebie wachlarzem patologii (mentalność, rytuały), dlatego znajdują one swoje rozbudowane charakterystyki także w dalszej części tego tekstu.

Zamykając wątek przyjętej przez autora „metafory choroby” w odniesieniu do najważniejszych problemów Włoch należy także zauważyć, że nie jest to rozwiązanie szczególnie oryginalne, choć niewątpliwie w reportażu Talii uzasadnione i trafne. Po podobne metafory sięgają rozliczni włoscy pisarze. Andrea Camilleri, jeden z najpoczytniejszych współczesnych sycylijskich powieściopisarzy mówi w rozmowie z Jarosławem Mikołajewskim: „Mentalność faszystowska, podobnie jak mafijna, wciąż jest bardzo powszechna. Przeżyła wiele modyfikacji. Jest jak wirus, który rodzi mutacje, przez co nie można znaleźć na niego szczepionki”³⁰⁷. Wtórzuje mu Paolo Rumiz, który sięga po tę metaforę na określenie jeszcze innego problemu trawiącego współczesne Włochy: „Nadmierna opieka społeczna zabiła wszystko, nawet umiejętność dostrzeżenia upadku, a za tym odrzuceniem stoi pragnienie zapomnienia o nędznym wiejskim pochodzeniu. To wielka choroba włoska”³⁰⁸. Tego rodzaju przykłady zapewne można by mnożyć.

Wspomniałam już wyżej, że Talia dokłada starań, żeby w swojej narracji nie powiełać szkodliwego mitu włoskich organizacji mafijnych. Jest to bowiem zjawisko powszechne nie tylko w kinematografii hollywoodzkiej, ale także w samych Włoszech, w regionach niepołudniowych. Zwraca na to uwagę także Alex Perry, charakteryzując Alessandrę Cerreti, jedną z przedstawicielek prokuratury, walczących z mafią:

uderzyło ją jak wielu miejscowych w dalszym ciągu akceptuje ‘ndranghetę jako nieodłączną część swojego życia. Poza południowymi Włochami mafia była postrzegana wyłącznie w kategoriach filmowych i literackich, traktowano ją jako ekscytującą, a nawet atrakcyjną legendę, która zawierała w sobie ziarno historycznej prawdy, jednak w czasach, w których musiano się zmagać z takimi problemami jak kryzys finansowy, zmiany klimatyczne czy zagrożenie terrorystyczne, jawiła się raczej jako baśń z minionej epoki. Ale nie w Kalabrii³⁰⁹.

Takie postrzeganie mafii jest jednak bardzo szkodliwe – w sposób oczywisty dla mieszkańców włoskiego Południa, ale także, co być może mniej przewidywalne, dla mieszkańców innych regionów, bowiem mafia, a w szczególności ‘ndrangheta, prężnie działa

³⁰⁷ J. Mikołajewski, P. Smoleński, *Czerwony śnieg na Etnie*. Wołowiec 2021, s. 85.

³⁰⁸ P. Rumiz, *Legenda...*, s. 560-561.

³⁰⁹ A. Perry, *Dobre matki. Prawdziwa historia kobiet, które przeciwstawiły się najpotężniejszej mafii świata*, tłum. M. Gądek, Kraków 2018, s. 26.

także poza swoim matecznikiem. Reportażysta ukazuje to zagrożenie między innymi wprowadzając postać Cristiana Sali, zamożnego mediolańskiego przedsiębiorcy, który decyduje się na współdziałanie z przedstawicielami kalabryjskiej organizacji przestępczej. Choć jego rola ma polegać na popełnianiu przestępstw finansowych (a nie na stosowaniu przemocy fizycznej), to bohater Talii i tak wpada w pułapkę, wynikającą z rozbieżności między wyobrażeniem, a rzeczywistością:

W ciągu kilku miesięcy przedstawiciel zamożnego Mediolanu zaczyna mówić i myśleć jak gangster. A raczej jak widywani w filmach gangsterzy, bo zasad gry, którą podjął, nie da się nauczyć w wieku trzydziestu dziewięciu lat (DK: 68).

Powyższy fragment zwraca także uwagę na inny aspekt problemu, czyli trudność ze zrozumieniem fenomenu kalabryjskiej przestępczości zorganizowanej i rządzących nią zasad przez osoby spoza południowowłoskiego kręgu kulturowego. Sami Włosi wpadają niejednokrotnie w stereotypowe wyobrażenie na temat Południa swojego kraju, a także na temat trapiących te miejsca problemów. Błędne przekonanie mediolańskiego przedsiębiorcy, że może on zostać filmowym mafiosem, skutkują tym, że „Cristiano Sala odkrywa, że raj, w którym służył Martinom, przekształca się w siedem lat odsiadki za udział w zorganizowanej grupie przestępczej” (DK: 73). W ten sposób bohater sam staje się ofiarą swoich wyobrażeń.

Co ciekawe schematy zachowań, zaczerpnięte z kultury popularnej wpływają także na postrzeganie siebie samych przez członków ‘ndranghety.

Z biegiem lat, gdy klubów strzeleckich stopniowo zaczyna na wybrzeżu ubywać, ich subkulturę przenikają coraz mocniej „inspiracje” zaczerpnięte z kina i telewizji. I to do tego stopnia, że dochodzi do sytuacji, które w oczach starych przestępców, albo tych inteligentniejszych, uchodzą za kłopotliwe. Po przeanalizowaniu zeznań zatwardziałych morderców należących do starej gwardii (...) można dojść do wniosku, że ludzie ci sięgali po broń tylko wtedy, kiedy musieli kogoś nastraszyć w bardzo określonym celu. I przede wszystkim, że ktoś, kto strzelał bez dobrego powodu, tracił w ich oczach wiarygodność. Jednak w czasach nam bliższych podejście to uległo zmianie (...). Ta skłonność do gangsterki rodem z gier wideo nie ogranicza się wyłącznie do Kalabrii (DK: 130-131).

Wątek zmian wewnątrz mafii pojawia się często także w powieściopisarstwie Andrei Camilleriego – można tu wymienić między innymi powieści *Pole garncarza*³¹⁰ czy *Wycieczka do Tindari*³¹¹. Zarówno z niefikcjonalnej literatury Antoniego Talii, jak i z

³¹⁰ A. Camilleri, *Pole garncarza*, tłum. M. Woźniak, Warszawa 2014.

³¹¹ A. Camilleri, *Wycieczka do Tindari*, tłum. K. Żaboklicki, Warszawa 2007.

beletrystyki sycylijskiego prozaika wyłania się obraz grupy przestępczej, w której nic już nie zostało z postaw, opiewanych przez romantyczny mit honorowych „bandytów z zasadami”.

Należy jednak przyznać, że w zacytowanym powyżej fragmencie, kalabryjski dziennikarz, poprzez zestawienie współczesnych ‘ndranghetistów z figurą „zatwardziałych morderców należących do starej gwardii”, sięgających po broń jedynie w ostateczności, również wpada w ów kulturowy mit, z którym stara się walczyć. Jest to jednak jedyny fragment w reportażu, w którym można przyłapać autora na powielaniu tego rodzaju stereotypowych opinii. Jak już sugerowałam wyżej, Talia w kreślonym przez siebie obrazie ‘ndranghety dąży przede wszystkim do maksymalnego zaprzeczenia jej atrakcyjności. Te starania świetnie ukazuje fragment, w których reportażysta przytacza relację agenta włoskich służb mundurowych, rozpracowującego (pod przykryciem!) struktury przestępcze ‘ndrin, działające na północy kraju. Zanonimizowany agent opowiada autorowi:

Żadna z tych osób nie wydawała mi się szczęśliwa, ba, nawet zadowolona z życia (...). Sam Vittorio Violi (...) nieustannie powoływał się na honor i wierność (...) pod koniec tej historii, zaraz przed promocją na *vangela* [jeden z wyższych stopni w hierarchii ‘ndranghety – przyp. GKDG], bez przerwy cytował Jezusa, w chwili aresztowania próbował winę zrzucić na mnie, nie wiedząc, kim naprawdę jestem. To ludzie pełni sprzeczności (...). A przy tym zawsze gotowi są zdradzić jeden drugiego (DK: 89).

Obraz wyłaniający się z tego fragmentu daleki jest od ekscytującego obrazu mafiosa, wypromowanego przez dzieła pokroju *Ojca chrzestnego* Francisa Forda Coppoli. Narracja agenta „pod przykryciem” jest prosta, oszczędna w środki stylistyczne i ukazująca hipokryzję ludzi, przeciwko którym prowadził operację³¹².

Kalabria

W *Drodze...* Antoniego Talii, niejako w tle ukazywanych przez reportażystę procedurów przestępczych, zawsze widać Kalabrię. I właśnie ten wizerunek regionu,

³¹² W podobnie surowy i daleki od sensacji sposób świat mafii przedstawia Roberto Saviano. Równocześnie pozycja obu reporterów i ich obecność na współczesnej włoskiej scenie publicystycznej jest zupełnie odmienna, gdyż Saviano jest obecnie „jedną z najbardziej rozpoznawalnych osobowości publicznych, kimś w rodzaju literacko-dziennikarskiego celebryty” (W. Korzeniecka, *Roberto Saviano, czyli rzecz o kalaniu własnego gniazda i jego konsekwencjach*, „Fabrica Litterarum Polono-Italica” 2020, nr 1 (2), s. 110). Pozycja Talii jest dużo mniej wyrazista, równocześnie jego publikacje, nie posiadające cech beletrystycznych, za to podparte licznymi źródłami, do których odniesienia znajdują się w reportażu, wzbudzają zdecydowanie mniejsze kontrowersje.

z którego wywodzi się mafia, uznawana powszechnie za ‘najniebezpieczniejszą’ i ‘najpotężniejszą’ na świecie³¹³ jest tym, co będzie mnie szczególnie interesowało. Być może ze względu na pochodzenie autora (który urodził się i do czasów studiów na północy kraju mieszkał w Reggio di Calabria) Kalabria w jego reportażu jest czymś więcej niż li tylko matecznikiem groźnych przestępców. Być może tak duża uwaga poświęcona własnej krainie wynika też z wyrażonego eksplicitnie przez autora przekonania o znaczeniu Kalabrii, dla członków, opisywanej przez niego grupy przestępczej. Zauważa on bowiem: „globalna ‘ndrangheta nie aspiruje do miana głównej organizacji przestępczej na danym terytorium. Wystarczą jej bazy pozwalające wprowadzać w życie dawne reguły i przekierowywać bogactwa do jej oddziałów, których członkowie, co do jednego, tkwią korzeniami w ojczyźnie” (DK:103). Faktem jest, że tytułowa droga krajowa nr 106 jest realnie istniejącym szlakiem komunikacyjnym południa Włoch i w reportażu, któremu użyczyła nazwy, znalazło się sporo miejsca, żeby opisać krainę, przez którą przebiega. Pozostaje zatem zadać pytanie, na które próbą odpowiedzi będzie dalsza część tekstu: jaka jest Kalabria Antoniego Talii?

Miraż

Guido Piovene, pisząc w latach 1953-1956 swoje monumentalne dzieło *Viaggio in Italia*, opisuje Kalabrię jako „una regione in gran parte malata di depressione cronica” [region w dużej mierze cierpiący na chroniczną depresję – tłum. G.K.D.G.]³¹⁴. Z jego tekstu przebija zarówno poruszenie tragicznymi warunkami życia w tym południowym regionie, jak i niezachwiana wiara autora, że rozwijające się państwo włoskie przyczyni się do szybkiego rozwoju tych – skądinąd niezwykle atrakcyjnych przyrodniczo i historycznie – terenów³¹⁵. Dla polskiego czytelnika być może ciekawe będzie również przytoczenie słów zachwyty Kazimiery Alberti, zawartych w pisanym na kilka lat przed podróżą Guida Piovenego travelogu pt. *L'anima della Calabria* [Dusza Kalabrii]. Opisywany przez siebie region nazywa ona: “un unico maestoso belvedere” [niepowtarzalnym majestatycznym punktem widokowym – tłum. G. K. D. G.]³¹⁶, a cała książka przesiąknięta jest entuzjazmem dla

³¹³ A. Badolati, *Kulisy 'ndranghety. Profil najgroźniejszej mafii na świecie*, tłum. G. Inglese, Zakrzewo 2018, s. 9-27; N. Gratteri, *Malapianta. La mia lotta contro la 'ndrangheta, conversazione con A. Nicasio*, Milano 2009, p. 9; A. Perry, *Dobre matki...*, s. 28.

³¹⁴ G. Piovene, *Viaggio in Italia*, Milano 2019, p. 631.

³¹⁵ Ibidem, s. 664.

³¹⁶ K. Alberti, *L'anima della Calabria*, trad. A. Cocola, Soveria Mannelli 2007, p. 79.

odwiedzanych miejsc, w których jednak pisarka dostrzega przede wszystkim scenerię dogodną do rozgrywania historii mitologicznych lub starożytnych³¹⁷.

W popularnym włoskim imaginariu Kalabria jest jednak postrzegana do dziś jako region szczególnie zacofany, niebezpieczny, nie nadający się do życia, a nawet do odwiedzenia. Opinie te rejestruje Paolo Rumiz w opisie swojej podróży przez włoskie góry, którą reportażysta odbył w pierwszej dekadzie XXI wieku. Zbliżając się do interesującego nas regionu, w którym miał nastąpić koniec zaplanowanej przez niego trasy, notuje: „W Kampanii, Apulii i Basilicacie, gdy ludzie się dowiadywali, że wybieram się do Cieśniny Mesyńskiej, zarzucali mnie opowieściami o podejrzanym reputacji tego »najbardziej zacofanego regionu Południa«. W Kalabrii, mówili, wszystko jest gorsze”³¹⁸. Takie spojrzenie wydaje się być bardzo charakterystyczne dla wielu mieszkańców Półwyspu Apenińskiego.

U Antoniego Talii obraz rodzinnego regionu jest jednak dużo bardziej skomplikowany. Tym, co w jego narracji powraca najczęściej i co poniekąd wydaje się być również łącznikiem, między opowiadaną mafijną historią, a przemierzaniem terytorium jest motyw wszechobecnej iluzji, złudzenia, niejednoznaczności, czy poznawczego „rozmycia”.

Wymienione cechy wiążą się z południową Kalabrią wręcz organicznie, bowiem położone nad Cieśniną Mesyńską Reggio di Calabria, to miasto, „w którym wiatr zmienia kierunek trzy razy dziennie, a najbardziej charakterystycznym zjawiskiem jest fatamorgana [podkreślenie – G.K.D.G.], czyli miraż unoszący się nad wodami cieśniny” (DK: 21). I właśnie ta perspektywa iluzji (rozciągniętej ze zjawiska fizycznego także na wymiar symboliczny) wydaje się być kluczem do lektury Kalabrii, jaki proponuje swojemu czytelnikowi Antonio Talia. Kalabria, jaką opisuje reportażysta, przesiąknięta powiazaniami mafijnymi, niejasnymi interesami, pradawnymi rytuałami pełna jest niejednoznaczności. Pojęcia i granice są rozmyte. Kazimiera Alberti opisując najważniejsze miasto południowego regionu notuje, że „Reggio è costruita alla frontiera tra la realtà e la Fata Morgana. Non esistono molte città simili al mondo. In Italia è l'unica” [Reggio jest zbudowane na granicy

³¹⁷ Tadeusz Sławek w swoim tekście poświęconym południowowłoskim travelogom Alberti pisze o autorce i jej sposobie podróżowania, postrzegania i relacjonowania odwiedzanych miejsc: „Patrząc na Reggio di Calabria, przechodząc ulicami i zaglądając do sklepów i w zaułki, Alberti dostrzega o wiele więcej niż bieżącą codzienność miasta. Można powiedzieć, że ta staje się nie więcej, jak tylko nicią w bogatej tkaninie historii i mitologii” (T. Sławek, *Ćwiczenie umysłu. O dwóch travelogach Kazimiera Alberti*, „Fabrica Litterarum Polono-Italica” 2019, nr 1 (1), s. 21).

³¹⁸ P. Rumiz, *Legenda...*, s. 549-550.

między rzeczywistością, a fatamorganą; tłum. – G.K.D.G.]³¹⁹. Talia rozciąga to przekonanie także na okoliczne miasteczka, ich mieszkańców i opowiadane przez nich historie, bowiem: „miasto [Reggio – przyp. G.K.D.G] wciąż cechuje magnetyzm tak silny, że oddziałuje na całe wybrzeże” (DK: 15).

Miraż jest zatem nie tylko złudzeniem optycznym, występującym nad Cieśniną Mesyńską, ale także pułapką czyhającą na każdego, kto podejmuje próbę zrozumienia i opisanie regionu. Każda opowieść może mieć wiele wersji, a każde zdanie drugie dno. Już na wstępie swojej podróży, w prologu, w którym po raz pierwszy autor zastanawia się nad warunkami historycznymi, sprzyjającymi wytworzeniu się późniejszych struktur mafijnych, przytacza na poły legendarną historię, którą podsumowuje następującymi słowami: „Tak przynajmniej brzmi najbardziej znana wersja. Ale w tych stronach wersje wydarzeń nierzadko się mnożą, coraz bardziej różnią, a fakty się mieszają” (DK: 10). Podobne zdania znajdują się w reportażu jeszcze w innych miejscach (m.in.: opowiadając kolejną historię, związaną tym razem z niewielką miejscowością o nazwie Bova, autor zauważa: „Na całą tę historię rzutuje charakterystyczna dla Bova niejednoznaczność” (DK: 93). Czytelnik nigdy nie powinien czuć się zbyt pewnie, zbyt bezpiecznie, nadmiernie ufać przekonaniu, że zostaną mu ukazane proste podziały i jasne rozwiązania. Antonio Talia wydaje się sugerować, że by zrozumieć skomplikowaną istotę ‘ndranghety trzeba najpierw zrozumieć miejsce, z którego się wywodzi i które do dziś ma dla niej szczególne znaczenie. Zrozumienie to nie jest łatwe, gdyż „Duch miejsca jest tutaj nieuchwytny i aby go dostrzec, trzeba systematycznie oddzielać fakty od pseudofaktów” (DK: 252). Wszystko jest zatem względne i nawet to, co wydawało się pewne, co poświadczają ludzkie zmysły, może okazać się jedynie mirażem, równocześnie owa próba rozdzielania realności od złudzenia jest wysiłkiem koniecznym.

Również w innych odwiedzanych przez reportażystę miejscach podziały nie są bardziej wyraźne. O Africo, położonym nad jońskim wybrzeżem miasteczku, niewielkim pod względem powierzchni i liczby mieszkańców, ale znanym na Półwyspie ze względu na związki z lokalną przestępczością zorganizowaną, Antonio Talia pisze:

Granice nigdy nie były tak rozmyte jak w Africo na początku lat dziewięćdziesiątych. Żadne też miejsce nie wydawało się tak odległe od Mediolanu. W Mediolanie linie podziału są wyraźne (...). Oglądane z tej perspektywy Africo wydaje się tak samo nierealne jak tamtejsi uzbrojeni księża i skradzione relikwie. Niemniej z Mediolanem łączą je ukryte więzi, nieuchwytnie jak mgnienie oka (DK: 120-121).

³¹⁹ K. Alberti, *L'anima della Calabria...*, p. 184.

We fragmencie tym można zauważyć ciekawy obraz, który proponuję nazwać „odwroconą fatamorganą” – rzeczywistość kalabryjskiego miasteczka, postrzegana ze stolicy Lombardii, Mediolanu, wydaje się być czymś nierealnym, dopiero po skróceniu perspektywy okazuje się ona jednak prawdziwa.

Kolejnym interesującym wątkiem, pojawiającym się w analizowanym reportażu jest współgranie atmosfery nieświadomości z wyniszczającym region problemem, jakim jest ‘ndrangheta. Przestępcze związki łączące południowe miasteczko ze stolicą przemysłową Półwyspu zostały określone jako ‘nieuchwytnie jak mgnienie oka’, niemniej z tego powodu nie są one mniej realne.

W innym fragmencie, poświęconym tej samej miejscowości, Africo, Antonio Talia zgrabnie łączy panującą w opisywanych przez siebie miejscach atmosferę, wynikłą z wspomnianego wyżej rozmycia i niejednoznaczności, z definicją mafii:

W Africo, podobnie jak gdzie indziej wzdłuż DK 106, ‘ndrangheta to przede wszystkim atmosfera, swoisty klimat emanujący z przemilczeń, niejednoznaczności, spojrzeń i postępów (DK: 116).

Taka definicja, odległa od definicji słownikowej (włoska encyklopedia Treccani pod hasłem ‘ndrangheta podaje jedynie: „organizacja kryminalna kalabryjska”, po czym następuje syntetyczny opis jej struktury³²⁰) zapewne mało byłaby pomocna dla prawodawcy, przydatna jest jednak dla czytelnika. Pozwala bowiem reportażystę uzmysłowić swoim odbiorcom, że kalabryjska mafia pozostaje problemem bardziej złożonym i trudnym, zarówno do uchwycenia, jak i do zrozumienia, dla osób z zewnątrz.

Kolejne ciekawe fragmenty, łączące ów metaforyczny kalabryjski miraż z realnie działającą ‘ndranghetą znajdziemy w końcowych fragmentach książki, gdy reportażysta powraca do rodzinnego Reggio di Calabria, największego centrum urbanistycznego na interesującym go terenie. Charakteryzuje swoje miasto w następujący sposób:

Reggio to zalane słońcem miasto pełne mrocznych historii. To miejsce, gdzie okoliczna choroba objawia się w pełnej krasie. Choć nieokreślona i ulotna, jest zarazem wszechobecna, Gdyby tutejszą mentalność dało się zawrzeć w pojedynczej formule, byłoby to równanie z wieloma niewiadomymi i pozbawiane końcowego wyniku (DK: 252).

W innym natomiast miejscu Antonio Talia potwierdza swoje obserwacje i o jednym z politycznych skandali, które przetoczyły się przez aglomerację, pisze:

³²⁰ <https://www.treccani.it/enciclopedia/ndrangheta> [dostęp: 17.01.2022].

Jeśli uzna się, że radę miasta rozwiązano z powodu „współdziałania ze strukturami ‘ndranghety”, a nie z powodu „przeniknięcia” ich do rady, oznacza to tyle, że w Reggio ‘ndrangheta jest zjawiskiem tak rozmytym, nieuchwytnym i wszechobecnym, jak pole magnetyczne. I że nie musi niczego przenikać, bo stanowi część tkanki rzeczywistości (DK: 266).

W przytoczonym fragmencie pojawia się kolejne porównanie, odwołujące się do zjawisk fizycznych. Tym razem lokalna organizacja przestępcza przyrównana jest do pola magnetycznego, którego najważniejszymi właściwościami – z punktu widzenia autora reportażu – zdają się być: powszechność jego występowania, trudność w jego percepcji (bez należytej aparatury), przy równoczesnym jego niekwestionowalnym występowaniu. Podobnie kalabryjska mafia, która pozostaje trudno uchwytna, a równocześnie wszechobecna i realna. ‘Ndrangheta, podobnie jak pole magnetyczne, przenika wszystko w przestrzeni, którą obejmuje. Dlatego niemożliwym było wyłączenie spośród członków rady miejskiej tych, którzy utrzymywali kontakty z grupą przestępczą. Jedynym rozwiązaniem byłoby całkowite rozwiązanie rady.

Obraz Reggio, który wyłania się z obu powyższych opisów, można uznać za kwintesencję wizji Kalabrii, jaką wydaje się przedstawiać w swoim reportażu Talia. Miasto ma cechy stereotypowo kojarzące się z Południem: jest słoneczne, ciepłe, nadmorskie i „nawet jeśli pod względem jakości życia Reggio di Calabria regularnie zajmuje w statystykach trzecie miejsce od końca, mieszka się tutaj całkiem nieźle” – jak przewrotnie stwierdza reportażysta, by zaraz dodać: – „Pod pewnymi warunkami” (DK: 251). Równocześnie jednak metropolia przesiąknięta pozostaje mafijnym klimatem nieudomówień i niejednoznaczności; a sama mafia, choć być może nie jest łatwo zauważalna, wpływa w pełni realnie na codzienność mieszkańców i funkcjonowanie regionu.

Podążając za reportażystą należy także zauważyć, że ta niejednoznaczność nie ogranicza się tylko do środowisk mafijnych, ani tylko do przestrzeni geograficznych. We fragmencie opisującym spotkanie w Essex badaczkę kalabryjskiego pochodzenia, Annę Sergi, reportażysta notuje:

Tak jak wiele dwujęzycznych osób z Kalabrii, bez względu na to, po której stronie prawa stoją, cechuje ją swoista kulturowa dwoistość, pozwalająca niuansować wypowiedzi w zależności od kontekstu. Nasze rozmowy zaczynają się niewinnie, ale kończą się na aluzjach, sugestiach i odniesieniach zrozumiałych wyłącznie dla urodzonych w promieniu stu kilometrów od Reggio (DK: 100).

Również osoby wywodzące się z tego regionu, przesiąknięte jego niejednoznacznością, nabywają umiejętności nawigowania pomiędzy niedopowiedzeniami i aluzjami, a także, co

wyduje się być naturalną konsekwencją, posiadają zdolność rozszyfrowywania treści, dla postronnych niedostępnych. W ten sposób autor wydaje się sugerować, że to sama kultura kalabryjska jest kulturą wysokiego kontekstu³²¹. Do jej właściwego zrozumienia potrzebne jest wtajemniczenie, a dla obcych rozróżnienie, co jest iluzją – staje się wyjątkowo trudne.

Na sam koniec narrator odnosi omawiane tu poczucie niejednoznaczności także do siebie samego i zajmowanej przez siebie pozycji. W trakcie jednej ze swoich podróży, wiodących położoną na wschód od rodzinnego miasta drogą, przywołuje historię przestępcy, o takim samym nazwisku i notuje nachodzące go wątpliwości, w momencie gdy rozmyśla o miejscu pochodzenia „mafiosa”, z którym współdzielili miano:

Wprawdzie nie łączą mnie żadne bezpośrednie więzy z tym rejonem, ale w chwilach, gdy jadąc DK 106, popuszczam wodze fantazji, często myślę o filmach, w których detektyw koniec końców zaczyna prowadzić śledztwo dotyczące jego samego. Albo opowiadaniach w stylu Lovecrafta, w których bohater odkrywa swoje pokrewieństwo z badanymi przez siebie potworami. Odpędzam później te wizje, kładąc je na karb kompleksu winy prześladowanego porządnym Kalabryjczyków.

Każda powracająca Persefona ma swoje *alter ego* w Hadesie (DK: 94).

Ten kompleks winy łączy się zapewne ściśle – z jednej strony – z ową panującą iluzorycznością i trudnością w rozdzielaniu faktów od wyobrażeń czy pseudofaktów; z drugiej natomiast strony, jak sygnalizuje sam autor, związany jest także z cieniem, z granicą między światem żywych i umarłych. Cień, tak charakterystyczny dla mitologicznej krainy śmierci, „zdradza <<ogólny wygląd osoby>>”, nie zaś jej szczegóły; jest więc tożsamy ze stanem pierwotnym”³²². Jest zatem cień, podobnie jak Hades niejako negatywem świata żywych, nie jest bytem osobnym, nie posiada kształtów zupełnie odmiennych od tych znanych. Każdy cień musi posiadać jakiś przedmiot, znajdujący się w świetle, którego jest odzwierciedleniem. Każda Persefona w świecie żywych znajduje swój cień w świecie umarłych. Jak zauważa Monika Schimitz-Emans: „Starożytne źródła nie przynoszą co prawda konkretnego obrazu królestwa śmierci, czyli świata podziemnego, pozwalają jednak

³²¹ Jak wyjaśnia Edward Hall: „przekazy charakterystyczne dla wysokiego kontekstu kulturowego usytuowane są na jednym, a przekazy odpowiadające niskiemu kontekstowi na przeciwległym krańcu continuum. Komunikacja lub przekaz na poziomie wysokiego kontekstu (...) charakteryzuje się tym, że większość informacji bądź zawiera się w fizycznym kontekście, bądź jest zinternalizowana w człowieku, a tylko nieznaczna jej część mieści się w zakodowanej, bezpośrednio nadawanej części przekazu. Komunikacja właściwa niskiemu kontekstowi (...) jest zgoła odmienna, tzn. większość informacji mieści się w kodzie bezpośrednim” (E. T. Hall, *Poza kulturą*, tłum. E. Goździak, Warszawa 2001, s. 95). Oznacza to, że im więcej informacji jest pozostawionych w niedopowiedzeniu, a do zrozumienia ich wymagana jest znajomość danego kodu kulturowego, tak jak ma to miejsce w Kalabrii, według opisu Antonio Talii, tym bardziej daną kulturę należy postrzegać, jako uniwersum wysokiego kontekstu.

³²² V. I. Stoichita, *Krótką historia cienia*, tłum. P. Nowakowski, Kraków 2001, s. 97.

na przeprowadzenie częściowych analogii do świata ziemskiego, choćby w postaci jego przyciemnienia. Właśnie dlatego, że (raczej skąpe) starożytne źródła przedstawiają królestwo śmierci jako ciemny odpowiednik ziemskiego świata żyjących, a nie jako całkowicie odmienną jakościowo sferę tamtego świata, możliwa stała się we współczesnej literaturze interpretacja królestwa śmierci jako przeciwieństwa znanego świata żywych. (Określenie „królestwo cienia” [Schattenreich – przyp. tłum.] ma konkretny sens: cień zjawia się tam, gdzie istnieją przedmioty, zdolne rzucać cień)”³²³. Nie powinno zatem dziwić, że Antonio Talia często sięga po metafory odnoszące się do zaświatów i cienia, omawiając skomplikowane zależności między mafią, a niemafijną częścią społeczeństwa.

W ten sposób otwiera się kolejny istotny aspekt postrzegania Kalabrii – jej zawieszenie między dwoma światami, przejawiające się w szczególnym kulcie zaświatów („Nawiasem mówiąc, cały region od zawsze przenika kult zaświatów”; DK: 78), jak i silnym rytualizmie. Nie bez znaczenia jest też zapewne przywołanie postaci Persefony w ostatnim zdaniu powyższego fragmentu, będącym również zamknięciem całego rozdziału w reportażu.

Kult zaświatów, sacrum, rytualizm

Zgodnie z opowieścią mitologiczną Persefona, córka bogini Demeter, została porwana do Hadesu, gdy zbierała kwiaty na łące. Jednym z rozpowszechnionych umiejscowień tego kwietnego pola jest centralna Sycylia, okolice miasta Enna. Inna jednak wersja sytuuje łąkę Prozerpiny w Kalabrii, w okolicy miejscowości o równie starożytnym rodowodzie, co sycylijska Enna: Vibo Valentia. Tę drugą wersję przytacza w swoim kalabryjskim trawelogu również, wspomniana już, Kazimiera Alberti³²⁴. Antonio Talia nigdzie nie podaje wprost nazwy miejsca, w którym miałyby się rozegrać ta mitologiczna scena, niemniej jednak wielokrotnie odwołuje się do mitu o Persefonie i podkreśla szczególne znaczenie tego mitu dla Kalabrii. Również opracowania historyczne potwierdzają, że zarówno na terenach Sycylii, jak i Wielkiej Grecji (czyli obecnej Kalabrii) był rozwinięty kult Persefony i jej matki Demeter³²⁵.

³²³ M. Schimitz-Emans, *Przemiany i zniknięcie Persefony – rozważania o Hadesie świata i sztuki*, w: *Persefona, czyli dwie strony rzeczywistości*, red. M. Cieśla-Korytkowska, M. Sokalska, Kraków 2010, s. 104.

³²⁴ K. Alberti, *L'anima della Calabria...*, p. 79-80.

³²⁵ K. Bielański, „Dawny żal (*palaion penthos*)” Persefony – twarze Kory w kulcie i micie starożytnej Grecji”, w: *Persefona, czyli...*, s. 11.

Spośród szczególnie istotnych elementów mitu o Persefonie należy wymienić motyw przechodzenia bogini pomiędzy światami żywych i zmarłych, oraz wynikającą z tego jej dwoistość. Jak pisze Elżbieta Nowicka:

porwaną do Hadesu córkę Demeter odróżnia jednak od jej mitologicznych sióstr szczególna dwoistość, polegająca, jak wiadomo, na tym, że była ona – w różnych fazach roku – wskrzesicielką życia i opiekunką jego wzrostu oraz władczynią podziemnego królestwa śmierci i zamieszkujących je cieni³²⁶.

Wtórą jej Elżbieta Tabakowska:

Mit o Persefonie jest jednym z najczęściej przywoływanych mitów kosmologicznych (...). Stanowi on podręcznikowy wręcz przykład antynomii – jednego z fundamentów estetyki, aksjologii czy psychologii. Badacze wyliczają (a także mnożą) dychotomiczne opozycje leżące u podstaw mitycznej opowieści o Persefonie i jej matce: radość i smutek, szczęście i cierpienie, światło i ciemność, rozwój i schyłek. Każda z tych opozycji stanowi odmienny aspekt całości składającej się na „dwie strony rzeczywistości”³²⁷.

Dla lektury reportażu Talii pewne znaczenie – dosłowne! – będzie miał także fakt, że Persefona została „wprowadzona” do podziemi na skutek porwania, a nie w inny sposób. Bowiem ze względu na stosowaną w latach 80. XX wieku taktykę nielegalnego zdobywania środków finansowych przez ‘ndranghetę, poprzez wymuszanie okupu (DK: 95), ten południowy region Półwyspu Apenińskiego, w szczególności zaś miejscowości położone w okolicach parku narodowego Aspromonte, mają do dziś we Włoszech ponurą sławę ziem, związanych z porwaniami osób³²⁸.

Inny włoski reportażysta, wspomniany już we wcześniejszej części szkicu, Paolo Rumiz, opisując swoją górską wycieczkę w masyw Aspromonte, w której towarzyszył mu lokalny przewodnik, pisze: „Przewodnik, żeby zrobić na nas wrażenie, zarysowuje przed nami mapę porwań ludzi. To część gry³²⁹. Nieco dalej przytacza również wypowiedź samego przewodnika: „Niełatwo sprzedać wycieczkę po miejscach, które słyną z porwań ludzi. Ale z drugiej strony to właśnie ta zła sława zapewnia nam jakąkolwiek rozpoznawalność”³³⁰.

³²⁶ E. Nowicka, *Królowa cieni – cień w dramacie i teatrze*, w: *Persefona czyli...*, s. 417.

³²⁷ E. Tabakowska, *Mit o Persefonie jako amalgamat pojęciowy*, w: *Persefona, czyli...*, s. 169.

³²⁸ Co ciekawe refleksy tej sławy widoczne są także w popkulturze. W powieści *Cierpliwość pająka* (A. Camilleri, *Cierpliwość pająka*, tłum. S. Kasprzysiak, Warszawa 2010) i nakręconym na jej podstawie filmie pod tym samym tytułem (reż. A. Sironi, 2016), będącym jednym z odcinków serii kryminalnej o przygodach sycylijskiego komisarza Salvo Montalbano, pojawia się wątek porwania na Sycylii młodej dziewczyny. Do rozwiązania tego przypadku zostaje specjalnie przysłany dodatkowy śledczy, który – wedle słów kwestora – ma być specjalistą w sprawach porwań, ze względu właśnie na swoje kalabryjskie pochodzenie.

³²⁹ P. Rumiz, *Legenda...*, s. 582.

³³⁰ Ibidem, s. 584.

Anegdota ta potwierdza, że w powszechnej włoskiej świadomości porwania łączą się z Kalabrią.

W dzikim masywie Aspromonte również Antonio Talia spotyka przewodnika turystycznego, Angela, a spotkanie to owocuje ciekawą konstatacją. Reportażysta notuje: „Każda Persefona ma swoje *alter ego* w krainie umarłych. Każdemu Angelowi, który oprowadza turystów po trasach widokowych i snuje gawędy o ponurej sławie Aspromonte, odpowiada jakiś Antonio Vadalà” (DK: 79). Po raz kolejny reportażysta daje czytelnikowi do zrozumienia, że nic w Kalabrii nie jest jednoznaczne. Należy również zwrócić uwagę na fakt, że wątek podwójnej natury Persefony powraca w reportażu dwukrotnie. W jednym przypadku „Persefoną w krainie żyjących” jest górski przewodnik, w drugim (por. DK: 94) – o czym była już wyżej mowa – sam autor. Obie te postaci stanowić mają przejaw jasnej strony regionu, która jednak nie istnieje bez swojego mrocznego rewersu.

Ciekawą perspektywę do niniejszych rozważań (nad wzajemną relacją między Korą, a Kalabrią) wprowadza również Monika Schimitz-Emans. Píše ona:

Persefona – inaczej niż Orfeusz – przekracza granice śmierci wielokrotnie. Część życia spędza jako córka bogini płodności na powierzchni, część w świecie podziemnym, którego jest bezdzietną królową. Dlatego właśnie jej postać nadaje się do przedstawienia tezy, iż życie i śmierć, stawanie się i umieranie są wzajemnie powiązane. Obok takich harmonijnych odczytań pojawiają się wyobrażenia ciągłego i nieuniknionego wciągania żywych do królestwa śmierci. Tam, gdzie świat żywych jawi się jako królestwo ciemności i śmierci, a życie doczesne przedstawiane jest jako Hades, Persefona może stać się postacią, w której odbicie znajdują prawo i udręka utraty możliwości rozwoju, powtarzalności³³¹.

Czytając powyższy fragment można odnieść wrażenie, że tak rozumiana Persefona staje się niejako uosobieniem Kalabrii, opisywanej przez Antonio Talię. Ze względu na swoje przestępcze konotacje region, przepełniony słońcem, fauną i florą, czyli tym wszystkim, co powinno kojarzyć się raczej z życiem, jawi się jednak czytelnikowi niczym „królestwo ciemności”, a jego mieszkańcy, niczym mitologiczna bogini, są „wciągani do królestwa śmierci”.

Dwoistość Kalabrii zauważana jest przez autora także w ukształtowaniu terenu, a osią rozdzielającą owe dwa oblicza staje się Cieśnina Messyńska i leżące nad nią miasto Reggio.

Na zachodzie wybrzeże Morza Tyrreńskiego jest przytulne, uładzone, kamieniste. Daje poczucie bezpieczeństwa. Dojeżdża się tam autostradą. Wszędzie rozciągają się urozmaicone widoki na skały o stonowanych kolorach, dominuje jednolita roślinność, na morzu pełno kutrów rybackich i statków handlowych płynących w kierunku cieśniny, ludność mówi mniej

³³¹ M. Schimitz-Emans, *Przemiany i zniknięcie Persefony...*, s. 106.

więcej z takim samym akcentem. I nawet gdy z oczu znika już sylwetka Sycylii, w oddali dostrzec można zarys przynajmniej jednej z Wysp Eolskich, czyli zapowiedź bezpiecznego portu.

Tymczasem wyprawa na wschód to zupełnie inna historia. Za Melito wybrzeże Morza Jońskiego zaczyna oślepić. Woda ciągnie się w siną dal, a połacie brunatnych krzaków rodem ze spaghetti westernów raz po raz ustępują pola bujnym skupiskom roślin: jaśminów, oliwek, opuncji figowych i migdałowców (DK: 75).

Dwa różne morza odpowiadają dwóm obliczom Kalabrii. Antonio Talia rusza w drogę wzdłuż wybrzeża jońskiego, aby zagłębić się w obszar daleki od „zapowiedzi bezpiecznego portu”, zwraca się ku morzu, które „oślepia”.

Autor reportażu w sprawny sposób łączy mitologiczne opowieści o Demeter i Korze ze współczesną religijnością. Najważniejszym sanktuarium, opisywanego przez Antonio Talię terenu, jest świątynia Matki Bożej z Polsi, położona w okolicach miejscowości San Luca, w górskim masywie Aspromonte. Jak dowodzi autor, w miejscu tym od stuleci przenikają się różne kulty:

Zdaniem wielu archeologów korzenie religijnego kultu tkwią znacznie głębiej. W starożytności na całym jońskim wybrzeżu szczególne znaczenie przywiązywano do mitu o Persefonie, bogini porwanej przez Hadesa, która co pół roku pojawia się wśród żyjących. Pierwsze sanktuarium w Polsi miało zatem być miejscem, gdzie z początkiem jesieni, pory, w której pola pogrążają się we śnie, a Persefona powraca do świata umarłych, dokonywano rytuałów oczyszczających, zaś bogini składano w ofierze kozłeta (DK: 166-167).

Po raz kolejny powraca zatem wątek Persefony. Co wydaje się szczególnie istotne, najważniejsze „mafijne sanktuarium” i jego symbolika, miałyby się łączyć – zdaniem reportażysty – z momentem jesiennej przejścia mitologicznej bogini od życia do śmierci. Jak zauważa sam Antonio Talia w dalszej części rozważań na temat roli górskiej świątyni w lokalnym przestępczym mikrokosmosie: „Matka Boża z Gór [patronka sanktuarium – dop. GKDG] ma nieodgadniony wyraz twarzy. I nie jest to bynajmniej dobrotliwe matczyne oblicze. To oblicze Persefony, która lada moment ma wrócić do Hadesu” (DK: 169). A więc nie jest to już tylko przywołanie samej dwuznacznej postaci greckiej bogini, ale symboliczne odniesienie się do momentu, w którym – przynajmniej czasowo – jej życie podporządkowane zostaje prawom świata umarłych. Celebrowane w tej przestrzeni święta nie są zatem związane z chrześcijańską afirmacją życia, ale raczej ze śmiercią.

Warto też zwrócić uwagę, że miejsce to ma nie tylko kultowe czy religijne znaczenie, ale jest także ważnym punktem na mapie mafijnego rytualizmu – cechy szczególnie istotnej dla podtrzymania przez ‘ndranghete własnego imaginarium:

Kluczowy jest rytualizm. Święto to [Madonny z Polsi, obchodzone 2 września] nigdy nie stało się obrzędkiem dla turystów, a wszystkimi jego uczestnikami zdaje się kierować niezachwiana świadomość, że każdy gest ma prądkawne znaczenie, którego czas nie naruszył i którego poprawne wykonanie w każdym kolejnym pokoleniu czyni obecnych częścią czegoś, co jest absolutnie niedostępne profanom. Rytualizm daje im moc, przez co reszta zwyczajnych spraw jawi się w innym świetle (DK: 168).

Można zatem dojść do wniosku, że nie przypadkowo właśnie w tym miejscu, w dniu święta współczesnej patronki sanktuarium, Matki Bożej z Gór, przypadającego 2 września, potwierdzone były najważniejsze zmiany w hierarchii 'ndranghety oraz zawierane najistotniejsze dla organizacji sojusze. To, co służby mundurowe podejrzewały od dłuższego czasu, zostało udowodnione na początku XXI wieku. Jak bowiem dokumentuje Antonio Talia:

Tuż pod powierzchnią tej religijnej aktywności kryją się jednak inne rytuały. W 2009 roku, w ramach operacji Crimine-Infinito, nagrano materiał audio i wideo dokumentujący to, o czym tutaj opowiada się od zawsze – a mianowicie fakt, że dni święta Matki Bożej z Gór to także dni, gdy corocznie na obrzeżach głównego nurtu uroczystości podejmowane są decyzje dotyczące zadań Crimine, a także oficjalnie potwierdzone nowe role członków organizacji (DK: 164).

I dalej dodaje:

Wota, które przygarbione staruszki od lat zanoszą przed ołtarz, poświęcane są wnukom siedzącym w więzieniach (DK: 168).

Sanktuarium w Polsi stało się zatem bardzo wyrazistym przykładem owego przeplatania się religijności, rytuału i mafijności.

Cała powyższa refleksja wpisuje się zresztą w szersze zagadnienie, również obecne w narracji reportażysty, dotyczące istotności form rytualnych dla praktyk mafijnych. Jak zwraca uwagę Alex Perry, kalabryjska organizacja przestępcza nie posiada wielowiekowej tradycji, niemniej dokłada wielu starań, żeby takie wrażenie wytworzyć – zarówno wśród swoich członków, jak i pośród ogółu społeczeństwa włoskiego³³². Przestrzeganie form rytualnych ma uwiarygodnić własny mit 'ndranghety, jako organizacji wyrosłej i zakorzenionej w kalabryjskiej kulturze, a co również za tym idzie, stanowiącej nieodłączny element życia mieszkańców południowych regionów Półwyspu Apenińskiego.

³³² A. Perry, *Dobre matki...*, s. 63-73.

Rytualizm, poza niejednoznaczną rolą sanktuarium w Polsi oraz ezoterycznymi elementami obecnymi w obrzędach wprowadzających w struktury organizacji może również wpłynąć na sposób prowadzenia mafijnej wojny. Stało się tak między innymi w latach 1991 – 2007, kiedy dwie walczące ze sobą ‘ndriny, wywodzące się z okolic sanktuarium w Polsi, dokonywały kolejnych morderstw, w kolejne święta:

każdy wojenny akt ma także wymiar rytualny. Nie wystarczy położyć trupem członków wrogiej rodziny, trzeba tego dokonać w jakieś święto, bo dom, w którym wrogowie się doń przygotowują, musi pograć się w żałobie. Dzięki temu, zamiast przy suto zastawionym stole, znienawidzona rodzina zbierze się wokół katafalku (DK: 153).

Wojna została zatrzymana przez aparat państwowy dopiero po odgadnięciu symbolicznego klucza, według którego były wybierane daty kolejnych przestępstw. Włoskie służby mundurowe zorganizowały szeroko zakrojoną akcję antymafijną właśnie w górskim sanktuarium o antycznych korzeniach w dacie o znaczeniu symbolicznym.

Cykl krwawych świąt z San Luca uległ przerwaniu w chwili, gdy państwo zrozumiało logikę ‘ndrin i ją złamało (...) w przeddzień święta Matki Bożej z Polsi, w miejscu i czasie, gdy moc rytuałów członków ‘ndranghety objawiają się w całej pełni. Obecny w trakcie wszystkich obrządków wizerunek Matki Bożej z Gór, z nieodgadnionym wyrazem twarzy i cieniem smutnego uśmiechu na ustach, wciąż jednak pozostaje zagadką (DK: 162-163).

Przykład ten dobrze ukazuje silny związek między zachowaniami rytualnymi, a działalnością przestępczą.

Miejscowi wobec mafii

Rytualizm może pozornie wydawać się sprzeczny z przestępczymi interesami, z których duża część nie opiera się na bezpośredniej przemocy, ale na dobrze zorganizowanej siatce nadużyć finansowych. W rzeczywistości jednak ‘ndrangheta pozostaje nowoczesna jedynie w odniesieniu do metod prowadzenia własnego (nielegalnego) biznesu, natomiast w kwestiach światopoglądowych jest bardzo zachowawcza. Żeby zrozumieć jej model działania, nie wystarczy zatem prześledzić szlak jej poczynąń, ale należałoby zagłębić się w mentalność tworzących ją osób. Zwraca na to uwagę Matteo Collura w rozmowie z Jarosławem Mikołajewskim: „walka z mafiosami nie jest tak ważna, jak walka z mafijnością (...). Ludzi można pokonać, lecz tym, czego nie udaje się zwalczyć, jest mafijna

mentalność, to zaś dwie różne rzeczy”³³³. Mimo że autor przytoczonych właśnie słów pochodzi z Sycylii i jego wypowiedź dotyczyła zmagania państwa włoskiego ze zorganizowaną przestępczością właśnie w tym regionie, poczynione przez niego spostrzeżenie jest równie aktualne w odniesieniu do omawianej tutaj sytuacji w Kalabрії.

Mafijna mentalność dotyczy zarówno samych członków mafii, jak i osób niezwiązanych z nielegalnymi procederami, ale zamieszkujących regiony południa Włoch. Bez zmiany tej mentalności, jak wydają się sugerować południowowłoscy autorzy, walka z mafią będzie – żeby posłużyć się metaforą Antonio Talii – jedynie walką z objawami choroby, a nie eliminacją jej źródła. W skład tej mentalności, poza specyficzną religijnością i rytualizmem, o których była wyżej mowa, wchodzi także szczególne rozumienie wartości rodziny i wierności jej ideałom. Jak pisze kalabryjski reportażysta:

Być może więc kwestię obecności ‘ndranghety w Kalabрії, w pozostałych rejonach Włoch i w innych miejscach należałoby pod wieloma względami rozpatrywać jako problem powszechnego i ogromnego zapotrzebowania na narkotyki. Kiedy jednak sugeruję podejście antyprohibicyjne, Bombardieri odpowiada, że należy zwracać uwagę na klanową mentalność, kulturę i zwyczaje. Jego zdaniem skuteczne przeciwdziałanie zjawiskom, o których rozmawiamy, to nieustanna ingerencja w tę strefę.

– Bez przerwy mamy do czynienia z kolejnymi pokoleniami tych samych rodzin, które działają w tych samych miejscach, w tej samej rzeczywistości i są oskarżane zawsze o to samo. To jest cała kultura, której podporządkowuje się także dzieci. (DK: 140)

Cytowany właśnie rozmówca dziennikarza, Giovanni Bombardieri, prokurator z Reggio di Calabria, pracujący w Okręgowym Kierownictwie do Spraw Walki z Przestępczością Zorganizowaną, jako najważniejszy składnik owej mafijnej mentalności wymienia klanowość, łączy się ona z jednej strony z bezwzględną wiernością rodzinie, a z drugiej także z niemożnością wejścia w strukturę (warto w tym miejscu jeszcze raz przypomnieć przytoczoną wyżej historię Cristiana Sali, mediolańskiego przemysłowca, który nawiązał współpracę w komórkami ‘ndranghety. Mógł on jedynie „zachowywać się jak gangster”, według własnego wyobrażenia wyniesionego z kinematografii, nie miał jednak realnej możliwości dołączenia do struktury kalabryjskiej organizacji) czy – co bardziej oczywiste – opuszczenia jej.

Mafijność związana jest z rodziną. To właśnie rodzina jest podstawowym rezerwuarem, dostarczającym organizacji nowych, odpowiednio już uformowanych, członków, a relacje łączące dany klan z innymi regulują większość podjętych decyzji i przedsięwziętych poczynania. Jak utrzymuje Alex Perry: „podczas gdy Sycylijczycy

³³³ J. Mikołajewski, P. Smoleński, *Czerwony śnieg...*, s. 92.

rekrutowali swoich ludzi z określonego obszaru, Kalabryjczycy polegali wyłącznie na rodzinie: niemal bez wyjątku wszyscy członkowie danej 'ndrina byli połączeni albo więzami krwi, albo więzami małżeńskimi'³³⁴. Co więcej, zależności te bywają silniejsze niż związki z ziemią i przenoszone są także we wszelkie inne miejsca globu, gdzie osiedlają się członkowie organizacji.

W czasie swojego dziennikarskiego śledztwa Antonio Talia dotarł aż do Australii i Kanady. W tej pierwszej śledził losy, wywodzącego się z południowej Kalabrii, Franka Madafferiego:

To tutaj właśnie bije źródło siły Franka Madafferiego i tkwi przyczyna tego, dlaczego jest tak niebezpieczny. Chodzi o więzy krwi sięgające czterech pokoleń wstecz i mające początki na terenach położonych wzdłuż DK 106. Relacje te przeniosły się z czasem do Griffith (miasteczka w sercu australijskich obszarów rolniczych), a teraz odgrywają kluczową rolę w podbijaniu Melbourne (DK: 172).

Z powyższego fragmentu można wywnioskować, że mimo geograficznego oddalenia, ukształtowane w ojczyźnie rodzinne koligacje mają kluczowe znaczenie dla przestępczej działalności, niezależnie od aktualnego miejsca jej prowadzenia.

Kolejną równie istotną cechą, charakteryzującą opisywaną przez Talię organizację, na którą autor zwraca uwagę, jest pewne zamknięcie struktur. Jak zostało pokazane wyżej, podstawową jednostką organizacyjną pozostaje rodzina, do której trudno zarówno dołączyć, jak i ją opuścić. Wierność rodzinie rzutuje na wierność organizacji. W celu uzyskania konkretnych korzyści, jest możliwe współdziałanie z innymi włoskimi grupami mafijnymi, przy zachowaniu jednak szczególnej dbałości o utrzymanie odrębności poszczególnych grup. Jak notuje reporter:

wprawdzie mogą oni [członkowie 'ndranghety – dop. GKDG] pracować lub współpracować z innymi podobnymi organizacjami, no bo jeśli pojawia się możliwość zarobku, to z niej korzystają, ale nie mieszają się z innymi grupami ani nie opuszczają kręgów, z których się wywodzą. Dysponujemy fotografiami (...) zrobionymi w trakcie ślubów, na które zapraszano Kalabryjczyków i Sycylijczyków. Brali w nich udział, ale trzymali się oddzielnie, ze swoimi (DK: 221).

W ten sposób struktury kalabryjskiej organizacji przestępczej wydają się jeszcze bardziej hermetyczne.

³³⁴ A. Perry, *Dobre matki...*, s. 68.

Ludzie

Jak starałam się pokazać w pierwszej części rozdziału, reportaż Antonio Talii nie jest poświęcony jedynie mafii, jego istotną bohaterką jawi się też sama Kalabria. Wspomniałam już o wątkach związanych z geografią regionu i występującymi tam zjawiskami „rozmywającymi poznanie” oraz o ich wyrazistej symbolice. W tym miejscu warto dodać jeszcze jeden istotny element do obrazu tego południowego regionu, a mianowicie... ludzi. Książka włoskiego dziennikarza pełna jest imion, nazwisk, postaci bezimiennych, czy ukrywających się pod pseudonimami. Początkowo czytelnik może odnieść wrażenie zagubienia – trudno spamiętać wszystkich bohaterów, dodatkowo: to bogaty rejestr protagonistów o często powielających się nazwiskach. Z czasem jednak można się zorientować, że nie ma potrzeby zapamiętania każdego z wymienionych, gdyż postacie pojawiają się i znikają, w większości nie wracają w późniejszych rozdziałach, a raczej jedynie „wypełniają” reportaż i opisywane w nim miejsca. Poza przestępcami, przedstawionymi często z większą dbałością o biograficzny szczegół, pojawia się również wiele postaci drugoplanowych. Myślę, że w kontekście tych ostatnich warto zastanowić się nad następującymi kwestiami: zobaczyć ich stosunek do ‘ndranghety oraz opisać relacje, jakie łączą ich nawzajem i wskazać uczucia, jakie żywią wobec „obcych” (którymi mogą być nawet przybysze z innej części regionu).

Mieszkając w takim miejscu jak Kalabria, nawet nie należąc do struktur mafijnych, nie da się pozostać wobec niej obojętnym, codzienne życie zmusza mieszkańców do nieustannego zajmowania stanowiska wobec tego „państwa w państwie”, a także wobec oficjalnej administracji publicznej. Ową nierozzerwalność można zauważyć w jednej z autobiograficznych wypowiedzi autora, w której charakteryzuje on siebie i spotkanego przyjaciela: „ja jako osiemastolatek wyjechałem z Reggio, natomiast on pozostał – aby mieszkać albo walczyć, albo jedno i drugie, zależy, jak na to spojrzeć” (DK: 267). Decyzja o pozostaniu w mieście nad Cieśniną jest równoznaczna z koniecznością opowiedzenia się wobec dyktującej warunki mafii. Przyjaciel autora wybrał opcję nonkonformistyczną. Jednak wielu miejscowych, czy to z powodu lęku, pragnienia życia w spokoju, czy wpojonej od pokoleń rezerwy względem włoskiego aparatu państwowego, wybiera inaczej. Przykładem tego może być staruszek spotkany w miejscowości San Luca, w pobliżu szeroko omawianego wyżej sanktuarium Matki Bożej z Gór. Autor, podążając na obchody święta patronackiego,

zabłądził i zapytał o drogę napotkanego przypadkowo starszego mężczyznę. Ten jednak, zamiast mu pomóc, kieruje go na określoną trasę:

myślę drogę. Wdaję się więc w rozmowę z jakimś staruszkiem, który w zamian za wskazówkę, jak mam jechać, chce wiedzieć, kim jestem i dlaczego pielgrzymuję tak późno (...). Moje korzenie są wiarygodne, wyraźny akcent również, ale staruszek nie potrafi pojąć, jakim cudem to moja pierwsza pielgrzymka. Najprawdopodobniej bierze mnie za przygłupiego policjanta w cywilu, który ma patrolować okolicę, i postanawia wskazać mi drogę najbardziej nieprzejezdną z możliwych (DK: 165).

Reportażysta fakt, że został wprowadzony w błąd przez interlokutora tłumaczy domniemaną niechęcią tego drugiego do funkcjonariusza państwowego. Miejscowy, nawet jeżeli nie należy do struktur organizacji przestępczej, wychowany został w klimacie sceptycyzmu i niechęci wobec państwa włoskiego. Dlatego samo przypuszczenie, że ma do czynienia z policjantem w cywilu, miałoby być wystarczającym powodem, żeby swojemu rozmówcy utrudnić, a nie ułatwić dotarcie do celu. Warty uwagi jest również sposób weryfikacji autora przez staruszka, na który składa się przede wszystkim miejscowe pochodzenie (korzenie, akcent). Wątek widocznego w tym zachowaniu nieufnego stosunku wobec obcych będzie jeszcze rozwinięty poniżej.

Wspomniana właśnie głęboka niechęć do wszelkich form współdziałania z przedstawicielami struktur państwowych widoczna jest także u innych bohaterów reportażu. Gdy młody człowiek, Bruno Piccolo, obywatel bez przestępczej przeszłości, zostaje wciągnięty w nielegalną operację, a następnie w jej wyniku zaarrestowany, decyduje się przerwać znowę milczenia, co spotyka się ze sprzeciwem jego najbliższych: „także rodzina, która nigdy nie obracała się w kryminalnych kręgach, próbuje odwieść Piccola od myśli, by zacząć sypać” (DK: 205). Mimo że jego krewni nie są związani z działalnością przestępczą, współpraca z państwem widziana jest przez nich, w najlepszym razie jako możliwość narażenia się na niebezpieczeństwo i nieroztropność, w najgorszym – jak sprzeniewierzenie się honorowi i prawnym zasadom.

Antonio Talia zwraca uwagę na jeszcze jedną, mniej oczywistą postawę, jaką przyjmują mieszkańcy, a mianowicie na brak solidarności z tymi, którzy postanowili sprzeciwić się mafii, albo po prostu stali się jej ofiarą. Przytacza historię Gianpaola (którego ojciec zginął z rąk mafii, bo odmówił zamawiania do prowadzonych przez siebie sklepów produktów od wskazanego przez lokalną grupę przestępczą dostawcy) i stwierdza:

W tym przypadku lokalna choroba objawiła się także w postępującej izolacji Gianpaola. – Ktoś, kto miał krewnego, który stał się ofiarą ‘ndranghety, bywa postrzegany, jako osoba próbująca wykorzystać sytuację (DK: 267).

Brak zaufania wobec państwa i panująca zmowa milczenia powodują, że osoby, które pozostają bezpośrednimi ofiarami mafii, a więc dobitnie przypominają o problemie przestępczości zorganizowanej, są często wykluczane, żeby uniknąć konieczności konfrontowania się z tematem i zajmowania wobec niego wyrazistego stanowiska (a co za tym idzie, także potencjalnego narażania się na niebezpieczeństwo).

Tak jak w przypadku charakterystyki regionu, tak i pisząc o ludziach, Antonio Talia nie ogranicza się do pokazywania jedynie mieszkańców w relacji do 'ndranghety. Autor, niejako w tle głównego tematu, tworzy także rozległy obraz samych Kalabryjczyków. Mimo że jego bohaterowie zamieszkują stosunkowo niewielką przestrzeń – reportaż ogranicza się właściwie do części jednej prowincji: obszaru metropolitalnego Reggio Calabria – okazują się być grupą bardzo zróżnicowaną. Wiele jest lokalnych podziałów i granic, które porządkują zarówno myślenie o przestrzeni, jak i o zamieszkujących ją ludziach.

Pierwsze zróżnicowanie, na które zwraca uwagę autor już na początkowych stronicach swojego tekstu, to podział na mieszkańców wybrzeża i gór. Symboliczną linią, oddzielającą te dwie grupy, jest droga, którą porusza się dziennikarz w swoim śledztwie:

droga dojazdowa do DK 106 wrzyna się w krajobraz, który przez kolejne sto cztery kilometry pozostanie taki sam: pośrodku asfalt, po lewej wzgórze, po prawej tory kolejowe i morze. Przecinająca region trasa symbolizuje podział Kalabryjczyków na tych z gór i na tych nad morza. Dwa różne typy antropologiczne, które mimo to, na skutek rozmaitych przetasowań i przemieszczeń, od pokoleń krzyżują się ze sobą (DK:15).

Tytułowa DK 106 staje się zatem umowną granicą oddzielającą ludność górską i nadmorską. Ale różnice (i lokalne granice – nieoznakowane, co świetnie wpisuje się w rozwijany uprzednio wątek niejednoznaczności) pojawiają się także wzdłuż samej drogi wraz z przemierzaniem kolejnych kilometrów. Zmienia się krajobraz, a wraz z nim zmieniają się ludzie, a także ich sposób mówienia:

minąwszy ostatni tunel, wjeżdżam przez nieoznakowaną granicę w strefę Morza Jońskiego. Cieśnina za naszymi plecami, prądy morskie zmieniają bieg, zmienia się roślinność, zmienia się akcent. Melodia języka typowa dla Reggio, tak podobna do dialektu sycylijskiego, lecz mniej szeleszcząca, ustępuje tu miejsca wymowie obfitującej w spółgłoski wypowiedziane twardo i z przydechem (DK: 38).

Równocześnie powyższy cytat jest świetnym przykładem na olbrzymie zróżnicowanie językowe i kulturowe Półwyspu Apenińskiego. Do obrazu zróżnicowania, które występuje na trasie, przemierzanej przez autora obok różnorodnych akcentów i odmian dialektalnych samego języka włoskiego, dodać należy także miejscowości dwujęzyczne, w których pojawia się mniejszość językowa grecka („Bova Marina, miasteczko gdzie nazwy ulic są podawane

po włosku i w języku, którym mówiono tu kiedyś, czyli po grecku”; DK: 77). Jest to jedna z kilku mniejszości językowych, zamieszkujących Południowe Włochy.

Nieformalne granice w przestrzeni są sygnalizowane dla wtajemniczonych przez tak mało swoiste punkty jak szosa, tunel czy bar. Oczywiście dotyczą one także podziałów terytoriów mafijnych:

bar Red House stoi dokładnie na setnym kilometrze DK 106, czyli na ziemi niczyjej rozciągającej się między Locri i Siderno. W miejscu, które – jak mówią wszyscy – dokładnie wyznacza granicę między terytoriami należącymi do dwóch rodzin ‘ndranghety (DK: 209).

Ciekawe jest – w przytoczonym fragmencie – także użycie określenia ‘ziemia niczyja’, dobrze pasuje ono do silnego w regionie poczucia porzucenia przez włoskie państwo.

Można w tym miejscu przypuścić, że różnice pokazywane przez reportażystę wydają się zauważalne przede wszystkim dla osób pochodzących z tamtych stron (do nich zalicza się autor, który – choć od wielu lat mieszka i pracuje w Mediolanie – dzieciństwo i młodość spędził w Reggio Calabria), a pozostają niezwykle trudno uchwytnie dla przyjezdnych. Zresztą sam Antonio Talia zdaje się być tego świadomy, gdy notuje:

O ile zatem nawet dla mieszkańców Reggio przejazd przez ten odcinek jońskiego wybrzeża oznacza doświadczenie miejsca swojskiego, choć zarazem niezwykle, o tyle każdy, kto przyjeżdża tam po raz pierwszy, kompletnie nie potrafi się odnaleźć. Liczba znaków drogowych podziurawionych kulami rośnie z każdym kilometrem (DK: 76).

Naszkicowany we fragmencie wyżej obraz jest bardzo sugestywny. A wspomniana właśnie trudność w odczytywaniu terytorium łączy się jeszcze z wzajemną niechęcią między miejscowymi, a przyjezdnymi z innych części Półwyspu.

Przyczyn tej niechęci zapewne można dopatrywać się w historii włoskiej państwowości i próbach utworzenia narodu włoskiego po zjednoczeniu kraju w 1861 roku, wykracza to jednak poza ramy niniejszego tekstu. Warto jednak przytoczyć myśl Pawła Smoleńskiego, zanotowaną na Sycylii, którą z powodzeniem można by odnieść także do Kalabrii. Píše on:

władza zawsze tu [na Sycylii – GKDG] była obca, narzucona, już od arabskich i normańskich czasów, nie mówiąc o Hiszpanach czy Francuzach. Zresztą – Rzym i włoska Północ to dla wielu nowy okupant, mimo że własny³³⁵.

Owo poczucie obcości wobec centrów finansowych i administracyjnych można zauważyć także u bohaterów Antonia Talii. Wspomniałam już wcześniej scenę, w której autor zostaje

³³⁵ J. Mikołajewski, P. Smoleński, *Czerwony śnieg...*, s. 286.

uznany za reprezentanta owej obcej władzy i wprowadzony w błąd jedynie na podstawie domniemanej przynależności do aparatu państwowego. W czasie innej wizyty w tej samej miejscowości – San Luca, gdy autor udał się tam w towarzystwie dziennikarki i fotoreportera po masakrze w Duisburgu, w której w wyniku mafijnych porachunków zginęło kilka osób, wywodzących się z miasteczka, notuje: „Miejscowi ledwo ukrywają, że nie jesteśmy tu mile widziani, i czynią to tylko dlatego, że uprzejme zachowanie wobec obcych uważają za swój obowiązek” (DK: 145). Mamy tu zatem zderzenie dwóch postaw – gościnności, wynikającej ze zwyczajowych reguł, wyznawanych przez miejscowych oraz konieczności strzeżenia klanowych tajemnic i nie dopuszczania do nich obcych, które owocują nieufnością i wrogością wobec zbyt wścibskich przyjezdnych.

Równocześnie Włosi z innych regionów także odnoszą się do mieszkańców południowego krańca półwyspu z niechęcią i wyższością. W latach 1985-1991 po zabójstwie lokalnego polityka Lodovica Ligato, opisywane w reportażu okolice trawiła jedna z kilku wewnętrznych wojen ‘ndranghety. Reportażysta, będący wtedy dzieckiem, tak wspomina postawę mieszkańców innych regionów wobec tych wydarzeń:

Tymczasem reszta Włoch obserwowała wydarzenia w Reggio di Calabria z niesmakiem i obojętnością, jak gdyby chciała powiedzieć: „A niech ci południowcy sami się powyrzynają!”. Ja wiedziałem jedynie [autor miał wtedy 8-14 lat – GKDG.], że w moim mieście śmierć od strzałów jest na porządku dziennym (DK: 23).

Kalabria odbierana jest jako miejsce zacofane i niebezpieczne. Bieżąca, trudna, sytuacja w regionie nie budziła w innych mieszkańcach kraju poczucia wspólnoty, z którego mogłoby wypływać współczucie czy chęć pomocy. Żyjący bardziej na północ od Kalabrii Włosi odnosili się do tej części Półwyspu i jego problemów z dystansem, co przez miejscowych było odbierane jako bycie traktowanym z zarożumiałą wyższością. Nieumiejętność poprawienia sytuacji (a być może po prostu niechęć do podjęcia działań i wyjścia z impasu) widać już na poziomie trudności z rozdziałem kompetencji. Talia zauważa: „Wygląda to jak odbijanie piłeczki: Rzym każe Kalabrii podjąć wysiłki, Kalabria prosi o pomoc Rzym” (DK: 191). Rozdział i rozdźwięk między Kalabryjczykami, a Włochami z Rzymu, czy z północnych regionów są tak olbrzymie, że utrudniają dostrzeżenie celu i podjęcie wspólnych działań. Świadomość narodowa jest we Włoszech niezwykle słaba i brakuje elementów spajających społeczeństwo.

Niechęć miejscowych wobec obcych jest bardziej zawoalowana, skryta za obowiązującymi regułami, nakazującymi gościnność i uprzejmość. Niechęć Włochów, oparta w dużej mierze na negatywnym stereotypie, jaki reprezentuje opisywany w reportażu region

w pozostałych częściach Włoch, jest bardziej bezpośrednio wyrażana. Efektem tego stereotypu (a także autostereotypu, bowiem jak notuje, przybyły z Triestu, Paolo Rumiz: „Na mnie Kalabryjczycy wywierają jak najlepsze wrażenie, choćby z tego powodu, że sami mnie przed sobą ostrzegają”³³⁶) i wynikającej z niej niechęci są nie tylko trudności z wprowadzeniem efektywnych regulacji prawnych czy rozwiązań ekonomicznych, ale także poczucie osamotnienia mieszkańców – zarówno w wymiarze symbolicznego porzucenia przez Państwo, jak i realnej samotności, wynikającej z dużej emigracji z południowych prowincji kraju, a co za tym idzie, małej gęstości zaludnienia, opuszczonych miejscowości, czy słabego stanu infrastruktury. Warto rozważania o Kalabryjczykach zamknąć jeszcze jednym cytatem z zapisu samochodowej podróży triesteńskiego pisarza, włożonym przez autora w usta kalabryjskiego lokalnego przewodnika, oprowadzającego po masywie górskim Aspromonte: „Pan też powinien tutaj wrócić. Zobacz Pan prawdziwe cuda (...). I spotka wspaniałych ludzi, którym doskwiera samotność”³³⁷.

Przed snem

Kalabria w reportażu Antoniego Talii *Droga Krajowa numer 106. Na tajnych szlakach kalabryjskiej mafii* nie jest tylko sceną czy tłem dla relacjonowanych wydarzeń, ale istotną bohaterką opowieści. To właśnie w tych stronach miała zostać porwana Persefona, a na wodach nad cieśniną Messyńską, oddzielającą stały ląd od Sycylii, można niejednokrotnie zaobserwować atmosferyczne zjawisko mirażu. Zarówno grecka bogini, jak i występujące nad wodami złudzenie optyczne stają się u Antonia Talii metaforami krainy, którą przemierza w swoim poszukiwaniu śladów ‘ndranghety. Reportaż nie jest bowiem tylko opowieścią o zorganizowanej przestępczości, ale także o tej południowowłoskiej krainie i zamieszkujących ją ludziach. Poprzez odwołanie do figury Persefony oraz zjawiska fatamorgany narrator wprowadza do kreślonej przez siebie charakterystyki Kalabrii takie pojęcia jak dwuznaczność, złudzenie, rozmycie granic. Kalabria jawi się jako region, o którym nie sposób powiedzieć nic pewnego, żadna wersja przedstawionych wydarzeń nie wydaje się ostateczna – zasady i wypowiedzi mogą zawsze ujawnić drugie dno. Mieszkańcy opisywanych miejsc nieustannie poruszają się na granicy dwóch światów – żywych

³³⁶ P. Rumiz, *Legenda...*, s. 549.

³³⁷ Ibidem, s. 585.

i zmarłych, a także na styku działań: legalnych i niezgodnych z prawem. Nie powinno zatem dziwić, że do przybyszów podchodzą z nieufnością, a za najważniejsze więzi bezdyskusyjnie uchodzą nici łączące wewnątrzklanowo rozumianą rodzinę.

Całość reportażu kończy się następującym stwierdzeniem:

Czasami przed snem, w chwilach gdy puszczam wodze fantazji, wyobrażam sobie, że oto ponownie jadę drogą krajową numer 106. Jest magiczna godzina poprzedzająca zmierzch, promienie słońca przecinają horyzont, na morskich falach tańczą granatowe i pomarańczowe refleksy. Wiatr wieje z północnego wschodu, radio przestaje szumieć i znów gra głośno.

Drogę 106 widzę wtedy tak piękną, że wydaje mi się oazą spokoju (DK: 270).

Autor kreśli ostatni w tomie obraz regionu, tak jakby chciał zostawić w czytelniku takie wspomnienie z opisywanych przez siebie miejsc – spektakularny widok: gra promieni słońca i kolorowego światła, spokój. To obraz świata idyllicznego, który jednak jest tylko złudzeniem. Po raz kolejny oblicze Kalabrii okazuje się wyłącznie iluzją. Kalabria pozostaje zaś krainą zawieszoną pomiędzy pozorami – tworzonymi przez ‘ndranghetę, turystykę i samą literaturę.

5. Kwitnąca czy przekwitła? Portret tokańskiego miasta w Mojej Florencji Roberta Salvadoriego

W otwierającym pracę rozdziale wspominałam o zjawisku traktowania włoskich miast, jako symboli, czy emblematów. W niniejszej części moim celem stanie się rozwinięcie tego wątku. Należy jednak już na wstępie zaznaczyć, że tematem finalnego modułu nie będzie dążenie do stworzenia syntetycznego obrazu włoskich miast widzianych z wewnętrznej, włoskiej perspektywy, a jedynie wsłuchanie się w pojedynczy głos literackiego „endogennego postulatu”, zawarty w eseju *Moja Florencja* Roberta Salvadoriego³³⁸. Jest to niewielkich rozmiarów tekst poświęcony miastu dzieciństwa autora, a równocześnie tokańskiej stolicy – miastu Medyceuszy, słynącemu swoją sztuką, historią, polityką – Florencji.

Śmierć w Wenecji czy we Florencji?

Rodzinne miasto Dantego, choć reprezentowane w literaturze i będące również celem włoskich peregrynacji, spełnia w opisach podróży przez Półwysep Apeniński także dodatkową rolę: stanowi przeciwwagę dla Wenecji. Dwa historyczne włoskie miasta, położone nie tak odległe od siebie, słynące z wybitnych dzieł sztuki i niesamowitej przeszłości są ze sobą kontrastowo zestawiane. Szczególnie jest to widoczne w pochodzącym sprzed ponad stu lat eseju *Wenecja* Georga Simmla³³⁹. Jak dowodzi Dariusz Czaja:

tekst [Simmla] w całości oparty jest na ostrym przeciwstawieniu Florencja – Wenecja. Florencja opisywana jest tu wyłącznie w barwach jasnych, rola negatywnego bohatera przypadła Wenecji [...]. Każdy z porównywanych elementów obydwu miast wypada na niekorzyść Wenecji³⁴⁰.

³³⁸ R. Salvadori, *Moja Florencja*, przeł. H. Kralowa, K. Skórska, Kraków–Budapeszt–Syrakuzy 2020. Wszystkie cytaty, pochodzące z eseju Salvadoriego, będę oznaczać jako RS wraz z podaniem numeru strony.

³³⁹ G. Simmel, *Wenecja*, w: Idem, *Most i drzwi. Wybór esejów*, przeł. M. Łukasiewicz, Warszawa 2006, s. 177–183.

³⁴⁰ D. Czaja, *Wenecja jako widmo*, w: *Inne przestrzenie, inne miejsca. Mapy i terytoria*, red. D. Czaja, Wołowiec 2013, s. 126.

I dalej:

jeśli Florencja jest esencją życia, to prawem odwróconej symetrii Wenecja cała jest po stronie martwoty, śmierci. Krótko i węzłowato: jest trupem.³⁴¹

Kojarzenie Wenecji z obrazami śmierci, niebytu, widma czy iluzji nie jest koncepcją szczególnie nowatorską ani odosobnioną³⁴², ciekawy natomiast pozostaje fakt wybrania Florencji jako egzemplifikacji stanu przeciwnego – a więc wskazania wagi i wartości życia, trwania, bytu. Oznaczenie medycejskiego miasta po stronie *vita humana* niewątpliwie dobrze koresponduje z etymologią jego nazwy, wskazującej na to, co kwitnące, a więc prosperujące i tryskające życiem (łacińska nazwa *Florentia* ma bowiem pochodzić od czasownika *florere*, czyli ‘kwitnąć’)³⁴³. Nie znajduje jednak szczególnego potwierdzenia w literaturze poświęconej miastu. Większość eseistów, bardziej niż na „pozytywny, emanujący życiem obraz Florencji”³⁴⁴ zwraca uwagę na jej zabytki i historię, a element witalistyczny najsilniej widoczny jest w aspekcie trwania sztuki i możliwości obcowania z nią nie tylko w muzealnych wnętrzach, ale i w codzienności współczesnego miejskiego życia. Cytując jeszcze raz Wojciecha Karpińskiego warto przytoczyć jego rozpoznanie: „Florencja stawia przed konkretnym problemem trwania”³⁴⁵. Miasto przeczy śmierci nie tyle swoją witalnością, co samą obecnością, umiejętnością upartego istnienia.

Tekst Roberta Salvadoriego wydaje się jednak podważać zasadność takiego kontrastowania dwóch wspomnianych włoskich miast. Od pierwszych bowiem akapitów włoski intelektualista przesuwając rodziną Florencję w obszar śmierci, unieważnia jej istnienie. Swoje wspomnienia rozpoczyna w roku 1948 i lokuje je w bezimiennej dzielnicy miasta: „Nie znam nazwy dzielnicy, ale to nie moja wina, po prostu nie ma ona żadnej nazwy” (RS: 7). Daje tym samym pierwsze sygnały, rozwija tropy nieistnienia miasta, gdyż brak imienia, nazwy jest także znamieniem niebytu. Elżbieta Rybicka pisze o toponimach literackich: „są [...] nośnikami pamięci kulturowej miejsca i spełniają rolę

³⁴¹ Ibidem, s. 128.

³⁴² I. Boruszkowa, *Miasto jako palimpsest, miasto jako widmo – wizja Wenecji w „Perwersji” Jurija Andruchowycza*, w: *Obce/swoje. Miasto i wieś w literaturze i kulturze ukraińskiej XX–XXI wieku*, red. K. Glinianowicz, Kraków 2015, s. 227–228.

³⁴³ *Perché Firenze si chiama così: la Crusca risponde*, <https://www.lanazione.it/firenze/cultura/nome-firenze-crusca-1.2076216> [data dostępu: 18.11.2020].

³⁴⁴ D. Czaja, *Wenecja jako widmo...*, s. 127.

³⁴⁵ W. Karpiński, *Pamięć Włoch*, Warszawa 2008, s. 54.

komemoratywną”³⁴⁶, natomiast „akt nazywania staje się performatywnym aktem tworzenia nowej rzeczywistości, a zarazem jej zawłaszczeniem”³⁴⁷. U włoskiego eseisty przestrzeń pozostaje nienazwana, nie spełnia funkcji komemoratywnej, nie jest nośnikiem pamięci ani tożsamości, pozostaje niedookreślona, obca. Nie posiada na tyle znaczenia, by warta była nazwania.

W następnych akapitach eseista wskazuje na „nieistnienie” swojego miasta jeszcze bardziej bezpośrednio:

Dla mnie Florencja nie istnieje (RS: 8),
czy:

Należy przypomnieć: dla mnie Florencja jest martwa (RS: 21);
Florencja może istnieć jedynie jako martwe miasto (RS: 21).

Niebyt tokańskiego miasta przejawia się w tekście na różnych polach i planach. Eksplicytnie, jak zostało to wyżej przytoczone, informacja ta pojawia się w tekście kilka razy. Można jednak odnaleźć w eseju także liczne inne „figury nieistnienia”.

Jedną z takich figur, posiadającą paradoksalnie konkretne fizyczne właściwości i geograficzne parametry, staje się w eseju jeden z miejskich placów, który autor przemierzał w dzieciństwie w towarzystwie matki – piazza Cavour (obecnie piazza della Libertà). Miejsce to określane jest przez matkę jako „plac metafizyczny”. Określenie to odwołuje się do nurtu *pittura metafisica*, malarstwa metafizycznego, stworzonego przez włoskiego malarza Giorgia De Chirico. Nazwa nurtu stanowi czytelne nawiązanie do dziedziny filozofii, określanej tym samym terminem, a zajmującej się badaniem bytu, co też – w zamyśle De Chirico – miało stanowić naczelny cel tej twórczości artystycznej. Do refleksji nad bytem mają skłonić widza takie zastosowane na płótnie rozwiązania formalne jak: niespójne, niezbiegające się ze sobą linie perspektywy (co skutkuje niemożliwością zaistnienia przedstawionych przestrzeni w rzeczywistości pozamalarskiej), płaskie plamy barwne, odrealniony światłocień (cienie są zdecydowanie zbyt długie, co umiejscawia sceny poza czasem), dominacja wielkiej i małej architektury nad postaciami ludzkimi³⁴⁸. Skoro przeniesienie układów urbanistycznych z obrazów Giorgia De Chirico do konkretnych

³⁴⁶ E. Rybicka, *Geopoetyka. Przestrzeń i miejsce we współczesnych teoriach i praktykach literackich*, Kraków 2014, s. 197.

³⁴⁷ Ibidem, s. 198.

³⁴⁸ A. Polońska, *Malarstwo metafizyczne*, <https://www.annapolonska.com/malarstwo-metafizyczne/> [data dostępu: 14.12.2020].

przestrzeni miast jest niemożliwe, próba „wpisania” w ten nurt malarstwa istniejącego placu (a warto w tym miejscu podkreślić, że „ulice i place to najważniejsze miejskie przestrzenie, kościec miasta”³⁴⁹) wiąże się z odrealnieniem go, pozbawieniem go części jego jednostkowego istnienia. Taki zabieg wpisuje się zatem dobrze w ukazywanie florenckiej atrofii, odsłanianie nieoczywistych aspektów miejskiego „braku życia”.

Kolejną „figurę nieistnienia” dostrzegam w przywołanym w tekście obrazie jednego z licznych florenckich parków – Giardino della Gherardesca. Salvadori notuje: „Giardino della Gherardesca. Zaklęty las. Nigdy nie widziałem tam żywej duszy, ani ludzi, ani zwierząt. Tylko mrok i cisza” (RS: 12). Ogród, choć istnieje, pozostaje pusty – brakuje mu wypełniającego go życia, pozbawiony jest duszy. Podobne słowa, kilka akapitów dalej, eseista odnosi także do całego miasta: „[Florencja] rzecz jasna, nadal istnieje, daje się podziwiać naszym oczom. Wciąż istnieje jej kamienne ciało, lecz dusza się ulotniła” (RS: 21). Mamy zatem do czynienia z istnieniem „bez ducha”; z istnieniem, ale nie z życiem.

Do takiej Florencji można by odnieść słowa przywoływanego już krakowskiego antropologa:

[miasto] krok po kroku staje się przejmującą metaforą życia wydrążonego, życia pozbawionego życia, egzystencji, która nie wie – albo udaje, że nie wie – że pozbawiona jest życiodajnego „wnętrza”³⁵⁰.

Przytoczony właśnie opis dotyczył jednak nie Florencji, a Wenecji. Potwierdzałoby to zatem tezę o zanegowaniu symbolicznych przyporządkowań (Florencji – życia i Wenecji – śmierci).

Podobne rozpoznania, choć o różnych wektorach semantycznych przyporządkowań, można odnaleźć także u innych twórców. Jak udowadnia Ireneusz Gielata, dla Hipolita Taine’a Wenecja zawsze była miastem świetlistym i radosnym:

Taine, dotknięty uśmiechem weneckiego światła, czerpie radość z samego patrzenia. Wenecja, którą zobaczył, była daleka od jej wyobrażeń jako miasta żałobnego [...]. Nie zapada się więc w typową „wenecką melancholię”³⁵¹.

³⁴⁹ B. Jałowiecki, *Miejsce, przestrzeń, obszar*, „Przegląd Socjologiczny” 2011, tom LX/2–3, s. 23.

³⁵⁰ D. Czaja, *Wenecja jako widmo...*, s. 129.

³⁵¹ I. Gielata, *Oko podróżnika – epizod wenecki*, „Podróżypo Włoszech” Hipolita Taine’a, „Białostockie Studia Literaturoznawcze” 2019, nr 15, s. 106.

Natomiast dla Adama Szczucińskiego to właśnie tokańska kolebka włoskiego renesansu będzie miastem, które odwiedza w snach³⁵² i o którym – zainspirowany podróżną lekturą Machiavellego – napisze:

Przypomina twardą wenecką maskę, której smutny rzemieślnik zapomniał nadać uśmiech. Pozostały zaciśnięte usta i puste otwory na oczy. Florencja bez ludzkiej twarzy, miasto noży i stosów. A przy tym dzieło sztuki tak piękne, że mało rzeczywiste. Miasto, które odwiedzam nocami³⁵³.

W tym krótkim fragmencie tokańskiemu miastu blisko do jakże często spotykanego w literaturze obrazu miasta nad laguną³⁵⁴ – jest oniryczne, wewnętrznie puste i pozbawione twarzy.

Ból doskonałości

W przytoczonym wyżej rozpoznaniu, poczynionym przez polskiego podróżnika intryguje również fakt, że na odrealnienie, a więc także na swoistą niemożność pełnego rozkwitu życia w „organizmie Florencji”, ma wpływ jej artystyczna doskonałość. Wydaje się, że podobna myśl towarzyszy także Roberto Salvadoriemu.

W swoim wspomnieniu Florencji poświęca wiele miejsca architekturze miasta, zarówno dawnej jak i współczesnej, patrząc na obie okiem wytrawnego znawcy tematu, zdolnego rozpoznać potencjał miejsc niedowartościowanych, a także zauważając charakter tkanki urbanistycznej, będącej w całości kompozycją zaplanowaną przez człowieka³⁵⁵. A więc także: układem postrzeganym, jako twór nie-naturalny, „jakością” stojącą w pewnej sprzeczności z życiem. Zwraca także uwagę na wkład, jaki miasto wniosło w europejską kulturę. W swej dumnej przeszłości stanowiła Florencja wzorzec piękna, była inspiracją dla współczesnego jej świata:

Florencja średniowieczna i renesansowa: model absolutny humanistycznego piękna, które po raz pierwszy stawia człowieka Zachodu w sercu spraw, otwierając przed nim – i przed nami – nowe perspektywy życia. (RS: 17)

³⁵² Jeden z esejów zawartych we *Włoskich miniaturach* nosi tytuł *Sny florenckie*. U innego polskiego podróżnika-eseisty, Wojciecha Karpińskiego, sny, w sposób kulturowo bardziej utarty, prowadzą do Wenecji: W. Karpiński *Wenecja jako sen*, w: Idem, *Pamięć Włoch ...*, s. 15–26.

³⁵³ A. Szczuciński, *Włoskie miniatury*, Warszawa 2008, s. 55.

³⁵⁴ Dariusz Czaja określa to zjawisko mianem „trupiej retoryki” (por.: Idem, *Wenecja jako widmo ...*, s. 125).

³⁵⁵ R. Salvadori, *Moja Florencja...*, s. 30.

Myśl tę rozwija, uzupełniając o interesujące mnie spostrzeżenia o odrealniającym wpływie owej doskonałości estetycznej, na dalszych stronach eseju:

Jakkolwiek wiele miast zdarzyło mi się podziwiać, ta perspektywa jest szczególnie poruszająca, bo zawiera wzorzec piękna, który przez wieki fascynował Europę. To wzorzec tak ostateczny i dokładny, tak drastycznie doskonały, że dla dzisiejszego florentyńczyka pozostaje niezrównany. I rzeczywiście postrzega się go jako swoisty ciężar. Przeszłość okazuje się na tyle determinująca i wymagająca, że należy trzymać ją na dystans. Nie sposób odczytywać jej poprzez oniryczną, ulotną legendę, jak w Wenecji lub poprzez codzienność wiecznej teraźniejszości, jak w Rzymie. (RS: 30–32)

Piękno oraz artystyczna doskonałość miasta, stają się dla niego swoistą pułapką, tym, co pozbawia go lekkości i życia. Florentczyk zostaje niejako przygnieciony ogromem i rangą przeszłej doskonałości. W osobie Salvadoriego zadaje sobie pytanie: „jak zmierzyć się z bezmiarem doskonałości?” (RS: 32). Należy w tym miejscu zauważyć, że doskonałość także nie jest naturalną cechą życia. Właśnie dlatego jej nadmiar sprawia ból, odrealnia, pozbawia oddechu (a więc w konsekwencji może prowadzić nawet do śmierci). Adam Szczuciński stwierdza wręcz: „Może faktycznie piękno jest jak ból. Florencja kłuje. Bola oczy, rozpada się serce”³⁵⁶.

Tramontana

W rocznym cyklu miejskiej codzienności zdarzają się jednak momenty, gdy turystów jest mniej (a czyż to nie ich obecność stanowi dla mieszkańców jedno z najbardziej widocznych przypomnień o wybitnej przeszłości rodzimego miasta?), cichnie chaos, zmniejsza się rozgardiasz. Duch związany pozostaje z tchnieniem, śmierć z brakiem oddechu. Zapewne dlatego „energiją” przynoszącą miastu wytchnienie i nadzieję jest chłodny północny wiatr:

Wystarczy kilka porywów tramontany, żeby Florencja nabrała przejrzystości i stała się widna. Piękniejsza niż kiedykolwiek [...]. Na poły opustoszałe kościoły, brak kolejki do galerii Uffizi. Teraz panują tu gołębie i rdzenna ludność. Króluje cisza. Spokój i dostatek peryferyjnego miasta. Jak wygląda życie miejskiego ośrodka, który jest zarazem światłem cywilizacji, jak i niepozorną włoską prowincją? (RS: 21)

³⁵⁶ A. Szczuciński, *Włoskie miniatury...*, s. 53.

Zimowy wiatr zwiastuje zakończenie sezonu turystycznego, pozwala odsunąć przeszłość na pozycję drugorzędną i przywrócić miejski charakter życia.

W przytoczonym fragmencie przykuwa uwagę określenie „rdzenna ludność” zastosowane przez Salvadoriego. Przywodzi na myśl mieszkańców krajów kolonialnych, spychanych we własnych ziemiach na margines przez przyjezdnych, zbędny dodatek do bogactw kolonizowanej krainy. Florentczycy stają się w ten sposób nie tyle dumnymi spadkobiercami wybitnych humanistów, ile ludem wypieranym z własnego terytorium. Zajmują miejsce porównywalne do rangi miejskich gołębi – wyraźnie widocznego elementu municypalnej przestrzeni, nie posiadającego jednak szczególnego znaczenia ani funkcji.

Tramontana staje się symbolem, choć krótkotrwałego, odzyskiwania życia. Wybór tego konkretnego zjawiska zapewne nie jest przypadkowy. Tramontana wieje przede wszystkim w okresie zimowym. Pokrywa się to zatem z czasem florenckiego odpoczynku:

W połowie stycznia zmęczone miasto nabiera tchu. To jedyny okres w roku, kiedy Florencja może pooddychać [...]. Do późnych dni lutego florentczycy cieszą się magiczną przerwą. Poruszają się bardziej beztrąsko; chciwie odzyskują władzę nad swoim terytorium, jak koty, gdy w okolicy jest mało psów. (RS: 20)

Wiatr stanowi jeden z symboli Ducha Bożego, biblijnego dawcy życia, który wstępuje w materię dzięki tchnieniu i którego obraz jest nierozdzielnie związany z oddechem. Dzięki wiatrowi martwe miasto Medyceuszy może na kilka tygodni zyskać przymioty miasta żywego – pooddychać, przekazać władzę mieszkańcom, pogrążyć się w codzienności i zwykłości, a wielkim dziełom przeszłości pozwolić na znalezienie się na uboczu spraw miejskiego życia.

Po raz kolejny też mieszkańcy zestawieni zostali ze zwierzętami – wcześniej były to gołębie, teraz są to koty. W obu przypadkach będzie to figura pomniejszająca znaczenie tych spośród użytkowników miasta, którzy powinni być najważniejsi, czyli jego własnych mieszkańców. Współgra to z przytoczoną na początku tezą o pomijaniu obecności miejscowych w zagranicznych relacjach i opisach podróży do Włoch.

Nieprzenikliwość miasta

Co ciekawe, wizja wiatru jako tego, co przynosi miastu ratunek czy wytnienie jest ideą przeciwną wobec tej wyrażonej w *Utopii* Thomasa More'a. Jak dowodzi Tadeusz Sławek, dla angielskiego humanisty wiatr był bowiem jednym spośród „przeciwników”, przed którymi chciał on chronić swoje idealne miasto³⁵⁷. Ochrona miasta miała odbywać się poprzez izolację od tego, co zewnętrzne; zwykła kłaść nacisk na niemożliwość przeniknięcia obcego do wnętrza *polis*. Podstawowym elementem urbanistycznym odpowiadającym na te potrzeby były bez wątpienia mury miejskie. Stanowią one niezwykle istotną „figurę” w miejskich narracjach, pozostają bowiem materialnym unaocznieniem jednej z podstawowych funkcji zurbanizowanej przestrzeni: „[miasto] ma bronić swojej integralności, polegającej na »nieprzenikliwości« wobec obcego ciała [...]. Przestrzeń strzeżona przed »gwałtem«, lecz przecież zarazem całkowicie wystawiona na publiczny widok”³⁵⁸.

U Salvatoriego nie znajdziemy obrazu murów miejskich (wzmianka o jakikolwiek obiektach tego typu pojawia się zaledwie jeden raz i będzie o tym mowa poniżej). Za to tym, co ogranicza i zamyka obszar miasta – przynajmniej w perspektywie dziecięcych wspomnień – okazują się być tory kolejowe: „Na razie ta linia kolejowa – ta błyszcząca wstęga szyn – wieńczy moją perspektywę, ale już za dwa lata ją otworzy” (RS: 9). A zatem z funkcji charakterystycznych dla miejskich fortyfikacji, czyli chronienia mieszkańców i odgradzania ośrodka miejskiego od tego, co nim nie jest, tory-mury zachowały jedynie tę drugą właściwość; wyznaczają one przestrzeń. Zatraciły natomiast swoją nieprzenikliwość – włoska kolebka renesansu otoczona torem (zamiast muru) nie jest już chroniona przed wchłanianiem kogokolwiek. Przeciwnie wręcz – tego rodzaju tranzytowy „mur” zwiększa napływ obcych bytów, co z kolei powoduje dalsze zamieranie miejskości Florencji („staje się nie do zniesienia [...] a ponadto [jest] udręczona napływem turystów, istic biblijnym potopem”; RS: 27). Całe centrum oraz położone poza obszarem śródmieścia dzielnice turystyczne stają się miejscami tranzytywnymi, a więc nie-miejscami³⁵⁹ – być może dlatego rolę klasycznych murów miejskich przejęła w refleksji tokańskiego eseisty linia kolejowa.

³⁵⁷ T. Sławek, *Akro/nekro/polis: wyobrażenia miejskiej przestrzeni w: Pisanie miasta, czytanie miasta*, red. A. Zeidler-Janiszewska, Poznań 1997, s. 16.

³⁵⁸ Ibidem, s. 13.

³⁵⁹ M. Augé, *Nie-miejsca. Wprowadzenie do antropologii hipernowoczesności*, przeł. R. Chymkowski, Warszawa 2010, s. 53–54.

Jak zauważa Tadeusz Sławek, mury miasta spełniają nie tylko rolę odgradzenia od zewnątrz, od prowincji, od zagrożeń, ale także konsolidują to, co wewnątrz³⁶⁰. Podobna intuicja zdaje się przyświecać Salvadoriemu, który (w sygnalizowanej wyżej jedynej w eseju wzmiance o jakikolwiek murach) notuje myśl o ogrodzie Boboli i tym, co go otacza: „te mury nie dzielą, tylko łączą” (RS: 30). Stają się zatem mury także tym, co umożliwia wytworzenie się tożsamości tych, którzy są wewnątrz – zwornikiem ich wspólnotowej identyfikacji. Tymczasem mury florenckie utraciły swoją funkcję, a sama Florencja stała się przede wszystkim miastem turystycznym. Jedyne fragmenty dawnych murów, który wciąż łączy, to ten, który został włączony w mury ogrodu Giardino di Boboli.

Florenckie (nie)miejsca

Interesujące może być także dalsze podążenie tropem „miejskiej tranzytowości”. Jak już wyżej wspomniano, cała Florencja Roberta Salvadoriego wykazuje cechy nie-miejsca. Jest skupiskiem turystów, jednym spośród wielu etapów nowoczesnej włoskiej podróży, zwiedzana niejednokrotnie w pośpiechu i oglądana wyłącznie przez pryzmat dawnych arcydzieł. W ten sposób, paradoksalnie i zaskakująco, nie-miejscem staje się samo centrum, które utraciło swoją pierwotną funkcję i nie jest już przestrzenią „dla mieszkańców”.

O tej „nieobecności” historycznego centrum wraz z tworzącymi go narracjami w świadomości mieszkańców może świadczyć także brak w eseju opisów historycznie sławnych budynków czy rozpoznawalnych dzieł. Należy bowiem w tym miejscu zaznaczyć, że Roberto Salvadori, poza proklamacją „śmierci” rodzinnego miasta, dokonuje w swoim tekście także wysmienionych deskrypcji miejskiego budownictwa. Uwagi poświęcone są jednak nie tyle budowlom spotykanym w podróżniczych itinerariach, lecz budynkom nowym, nieoczywistym, mogącym ująć uwagi niewprawnego obserwatora, zagubionego w natłoku wszechobecnych dzieł dawnych. Rekonstruuje Salvadori układ urbanistyczny peryferyjnych dzielnic, śledzi etapy przebudowy dokonane w pierwszych latach po zjednoczeniu Włoch (gdy Florencja przez pięć lat stanowiła stolicę nowego państwa) czy monumentalną architekturę czasów faszystowskiego reżimu. Jednakże budowlą, którą ocenia niezwykle wysoko i pozytywnie (określając ją mianem arcydzieła; RS: 24) jest główny florencki dworzec – Firenze Santa Maria Novella, a więc jedna z najbardziej emblematycznych

³⁶⁰ T. Sławek, *Akro/nekro/polis ...*, s. 14–15.

spośród przestrzeni kategoryzowanych przez Marca Augé jako nie-miejsce. U Salvadoriego wspomniany dworzec nie jest jednak przestrzenią odindywidualizowaną, pomijaną. Wręcz przeciwnie – jako jeden z nielicznych budynków będzie przywołany w tekście kilkakrotnie i wzbudzi u autora zachwyt: „Moją ulubioną stacją jest Firenze Santa Maria Novella. Wydawała mi się piękna już wtedy, gdy byłem dzieckiem. Zanim jeszcze zrozumiałem, dlaczego jest piękna.” (RS: 24). Owych powodów, każących zwrócić uwagę na elementy dworcowego piękna, eseista nie wymienia. Można się jedynie domyślać, że związane są one z modernistyczną bryłą budynku, przeciwstawiającą się tradycyjnym, historycznym formom architektonicznym, które w dużej mierze odpowiedzialne są za turystyczny potop, który zalewa miasto. Mamy tu zatem swoiste (kolejne) odwrócenie skojarzeń – nie-miejscem staje się tradycyjnie najistotniejsza miejska przestrzeń, jaką jest centrum, natomiast dworzec okazuje się „skandalem nowoczesności”, „prawdziwym arcydziełem” i ponadczasową sztuką, która „przeżyła swoje czasy i reżim, który ją zbudował, by nadal budzić zachwyt nowych generacji” (RS: 24). U Salvadoriego, zgoła inaczej niż u Simmla, dla którego we Florencji „życie otwiera niejako ramiona, by z miłością przyjąć wszelką przeszłość”³⁶¹, życie miasta nie jest zdeponowane w dawnych formach, wiąże się raczej z futurystycznym zachwytem nowoczesnością. Jednak nawet ona nie jest w stanie podtrzymać życia przygniecionego chaosem („Florencja [...] jest chaotyczna, spopolitowana, niegościnna; RS: 27), konsumpcją („powojenną nowością jest to, że Florencja nie wytwarza kultury, lecz ją konsumuje, i konsumuje również sztukę, zamiast ją tworzyć”; RS: 26) i „hordami turystów” (RS: 27).

Coda

Pamiętając, że obywatele zamieszkują swoje miasto także poprzez narrację³⁶², należy zwrócić uwagę na fakt, że florenckie opowieści (przynajmniej te obecne w literaturze i tekstach kultury) są w dużej mierze tworzone przez intelektualistów i erudytów różnego (często poza-florenckiego albo wręcz zagranicznego) pochodzenia. Na tym właśnie polega jedna spośród istotnych różnic między opisem Florencji dokonywanym przez Salvadoriego, a tymi, które sporządzili autorzy zagraniczni. Salvadori bowiem szkicuje tokańską stolicę

³⁶¹ G. Simmel, *Florencja*, w: Idem, *Most i drzwi ...*, s. 167.

³⁶² K. Szalewska, *Gdańsk nie istnieje – studium (miejskiego) przypadku*, w: Eadem, *Urbanalia – miasto i jego teksty. Humanistyczne studia miejskie*, Gdańsk 2017, s. 301.

z perspektywy wewnętrznej, podczas gdy pozostali twórcy – czynili to z właściwego przybyszom: oddalenia.

W krótkim esej Roberto Salvadoriego, inaczej niż u zagranicznych autorów, nie ma przedstawień dawnej świetności miasta, ani portretów znanych ludzi czy zabytków. W charakterystyce tokańskiej stolicy sięga autor po repertuar skojarzeń tradycyjnie przypisywanych raczej deskrypcjom weneckim. Florencja ukazana jest jako miasto martwe, przytłoczone nadmiarem turystów i wygenerowanymi na ich potrzeby „miejskimi opowieściami”, które spychają rodzimych mieszkańców na podrzędne pozycje. Szukając przeciwwagi dla miejskiej martwoty Salvadori subtelnie kieruje spojrzenie ku przywracającej oddech zimowej tramontanie oraz ku włoskiej myśli futurystycznej – „starożytne” mury zastępuje „nowoczesnymi” torami, a uwagę od nobliwego centrum – przesuwają ku modernistycznej bryle dworca. Zabiegi te nie są jednak w stanie ocalić miasta, ani „przywrócić życia mieszkańcom”. Co najwyżej przynieść mogą owym mieszkańcom (jeśli praktykują lektury wyrafinowanych esejów!) chwilowe ukojenie lub – jak w przypadku autora – umożliwić im szybki wyjazd z miasta nad Arno, by życia poszukali gdzie indziej.

Bibliografia

Teksty wykorzystane w rozdziale:

Na podróżnym szlaku. Na „szlaku wojennym”

Achtelik Aleksandra, *Sprawcza moc przechadzki, czyli polski literat we włoskim mieście*, Katowice 2015.

Adler Judith, *Travel as Performed Art*, „American Journal of Sociology” 1989, nr 6, p. 1368.

Barycz Henryk, *Nieznany diariusz podróży po Włoszech z końca wieku XVI*, „Pamiętniki Biblioteki Kórnickiej” 1955, nr 5, s. 46-78.

Barycz Henryk, *Spojrzenia w przeszłość polsko-włoską*, Wrocław 1965.

Brahmer Mieczysław, *Powinowactwa polsko-włoskie. Z dziejów wzajemnych stosunków kulturalnych*, Warszawa 1980.

Brilli Attilio, *Il grande racconto del viaggio in Italia. Itinerari di ieri per viaggiatori*, Bologna 2014.

Brilli Attilio, *Il «Petit Tour». Itinerari minori del viaggio in Italia*, Milano 1988.

Brilli Attilio, *Il viaggio in Italia. Storia di una grande tradizione culturale*, Bologna 2006.

Brilli Attilio, *Le viaggiatrici del Grand Tour. Storie, amori, avventure*, Bologna 2022.

Brilli Attilio, *Quando viaggiare era un'arte*, Bologna 1995.

De Seta Cesare, *L'Italia del Grand Tour. Da Montaigne a Goethe*, Napoli 1996.

Karpiński Wojciech, *Pamięć Włoch*, Warszawa 2008.

Konończuk Elżbieta, *Mapa w interdyscyplinarnym dialogu geografii, historii i literatury*, „Teksty Drugie” 2011, t. 5, s. 255-264.

Kozicka Dorota, *Wędrowcy światów prawdziwych. Dwudziestowieczne relacje z podróży*, Kraków 2003.

Kozicka Dorota, *Zperspektywy podróży. Polska proza niefikcyjna po 1989 roku*, „Romanoslavica” 2010, vol. XLVI, nr 2, s. 63-73.

Kozińska-Donderi Diana, *Obraz Włoch i motywy włoskie w prozie polskiej 1918-1956*, Wrocław 2003.

Lów Martina, *Socjologia przestrzeni*, red. Marta Bucholc, Warszawa 2018.

Mazur Elżbieta, *Literackie podróże, czyli o przestrzeni i miejscu w literaturze polskiej przełomu XX i XXI wieku (na przykładzie poezji Adama Zagajewskiego i prozy Andrzeja Stasiuka)*, „Acta Universitatis Lodziensis. Folia Litteraria Polonica” 2020, nr 1(56), s. 311-330.

Mikołajewski Jarosław, *Terremoto*, Warszawa 2017.

Pekaniec Anna, *Włoskie podróże w polskiej literaturze dokumentu osobistego kobiet (z jednym wyjątkiem dla powieści). Wybrane przykłady*, „Studia de Cultura” 2017, nr 9(1), 269-279.

Płaszczewska Olga, *Podróż włoska jako gatunek literacki*, w: Eadem, *Wizja Włoch w polskiej i francuskiej literaturze okresu romantyzmu*, Kraków 2003, s. 30-141.

Płaszczewska Olga, *Przestrzenie komparatystyki – italianizm*, Kraków 2010.

Płaszczewska Olga, *Wizja Włoch w polskiej i francuskiej literaturze okresu romantyzmu*, Kraków 2003.

Podemski Krzysztof, *Socjologia podróży*, Poznań 2005.

Popiel Marcin, *Dark tourism jako element innowacyjności biur podróży*, „Przedsiębiorczość – Edukacja” 2012, nr 8, s. 386-395.

Przestrzenne kody tekstów i narracyjne kody przestrzeni, red. Bogusław Zieliński, Poznań 2013.

Przestrzeń i literatura, red. Michał Głowiński, Aleksandra Okopień-Sławińska, Wrocław 1987.

Przestrzeń w języku i kulturze. Analizy tekstów literackich i wybranych dziedzin sztuki, red. Jan Adamowski, Lublin 2005.

Przestrzeń w nauce współczesnej, red. Stefan Symotiuk, Grzegorz Nowak, Lublin 1998.

Pytel Ewelina, *Wśród gruzów*, „Annales Universitatis Pedagogicae Cracoviensis. Studia Historicolitteraria” 2017, t. 17, s. 257-260.

Roskal Zenon E., *Koncepcje przestrzeni w nauce i filozofii przyrody*, „Roczniki Filozoficzne” 2008, t. LVI, n. 1, s. 279-294.

Rybicka Elżbieta, *Geopoetyka. Przestrzeń i miejsce we współczesnych teoriach i praktykach literackich*, Kraków 2014.

Serkowska Hanna, *Włoski wkład w debatę wokół literatury światowej i literatur narodowych*, „Teksty Drugie” 2014, nr 4, s. 85-99.

Sławek Tadeusz, *Mapa domu*, w: Tadeusz Sławek, Aleksandra Kunce, Zbigniew Kałużek, *Oikologia. Nauka o domu*, Katowice 2013, s. 74-141.

Słownik terminów literackich, red. Michał Głowiński, Teresa Kostkiewiczowa, Aleksandra Okopień-Sławińska, Janusz Sławiński, Wrocław-Warszawa-Kraków-Gdańsk-Łódź 1988.

Stasiuk Andrzej, *Mapa*, w: Idem: *Fado*, Wołowiec 2006, s. 36-39.

Tuan Yi-Fu, *Przestrzeń i miejsce*, przeł. Agnieszka Morawińska, Warszawa 1987.

Ugniewska Joanna, *Podróżować, pisać*, Warszawa 2011.

Ugniewska Joanna, *Viaggiatori polacchi in italia oggi: tra pellegrinaggio e decostruzione del mito*, „Italica Wratislaviensia” 2014, nr 5, s. 339-351.

Ugniewska Joanna, *Zamieszkiwanie pamięci*, Sejny 2022.

Wrześniak Małgorzata, *Włochy w relacjach polskich podróżników z XVI i XVII wieku*, „Seculum Christianum” 2005, nr 1 (12), ss. 147-173.

Teksty wykorzystane w rozdziale:

„Doświadczyć podobnych widoków” — czyli słów kilka o italopisarstwie Marka Zagańczyka

Czaja Dariusz, *Gdzieś dalej, gdzie indziej*, Wołowiec 2010.

Herling-Grudziński Gustaw, *Dziennik pisany nocą 1980-1983*, Warszawa 1990.

Kłoczowski Piotr, *Głosy o książce Marka Zagańczyka „Droga do Sieny”*, „Zeszyty Literackie” 2005, nr 3 (91), s. 165-167.

Kozicka Dorota, *Wędrowcy światów prawdziwych. Dwudziestowieczne relacje z podróży*, Kraków 2008.

Lisak-Gębala Dobra, *Współczesna polska eseistyka w poszukiwaniu aury obrazów malarskich i fotograficznych*, „Zagadnienia Rodzajów Literackich” 2013, (LVI) z.2, s. 224-237.

Płaszczewska Olga, *Podróż włoska jako dialog z literaturą*, w: *Archipelag porównań. Szkice komparatystyczne*, red. Maria Cieśla-Korytowska, Kraków 2007, s. 117-142.

Siwor Dorota, *Włoskie wędrówki literackie*, „Konteksty Kultury” 2011, nr 7, s. 212-223.

Ugniewska Joanna, *Głosy o książce Marka Zagańczyka „Droga do Sieny”*, „Zeszyty Literackie” 2005, nr 3 (91), s. 159-163.

Ugniewska Joanna, *Viaggiatori polacchi in Italia oggi: tra pellegrinaggio e decostruzione del mito*, „Italica Wratislaviensia” 2014, nr 5, s.339-351.

Ugniewska Joanna, *Zamieszkiwanie pamięci*, Sejny 2022.

Zagańczyk Marek, *Cyprysy i topole*, Warszawa 2012.

Zagańczyk Marek, *Droga do Sieny*, Warszawa 2005.

Zagańczyk Marek, *Krajobrazy i portrety*, Gdańsk 1999.

Teksty wykorzystane w rozdziale:

Jak znów zachwycić się Italią? Włoskie peregrynacje Dariusza Czai

Achtelik Aleksandra, *Sprawcza moc przechadzki, czyli polski literat we włoskim mieście*, Katowice 2015.

Augé Marc, *Nie-miejsca. Wprowadzenie do antropologii nadnowoczesności (fragmenty)*, przekł. Adam Dziadek, „Teksty Drugie” 2008, nr 4, ss. 127-140.

Czaja Dariusz, *Gdzieś dalej, gdzie indziej*, Wołowiec 2010.

Frukacz Katarzyna, *Między ekonomią i afektywnością. Polski reportaż literacki w paradygmacie kultury uczestnictwa*, „Teksty Drugie” 2019, nr 6, s. 103-119.

Kozicka Dorota, *Wędrowcy światów prawdziwych. Dwudziestowieczne relacje z podróży*, Kraków 2003.

Pasolini Pier Paolo, *La lunga strada di sabbia*, Milano 2017.

Płaszczewska Olga, *Wizja Włoch w polskiej i francuskiej literaturze okresu romantyzmu (1800-1850)*, Kraków 2003.

Rybicka Elżbieta, *Geopoetyka. Przestrzeń i miejsce we współczesnych teoriach i praktykach literackich*, Kraków 2014.

Ugniewska Joanna, *Podróżować, pisać*, Warszawa 2011.

Ugniewska Joanna, *Viaggiatori polacchi in Italia oggi: tra pellegrinaggio e decostruzione del mito*, „Italica Wratislaviensia” 2014, nr 5, ss. 339-351.

Wieczorkiewicz Anna, *Apetyt turysty. O doświadczaniu świata w podróży*, Kraków 2008.

Teksty wykorzystane w rozdziale:

Italia – „dom zły”. Wokół Terremoto Jarosława Mikołajewskiego

Baczko Bronisław, *Wolter: zło i ład natury*, „Archiwum Historii Filozofii i Myśli Społecznej” 1974, t. 20, s. 17-58.

Emberger Gary, *Teologiczne i naukowe wyjaśnienia pochodzenia i celu zła naturalnego*, przekł. Małgorzata Gazda, Artur Gierzkiewicz, Paweł Jakubowski, Radosław Plato, Dariusz Sagan, „Filozoficzne Aspekty Genezy” 2013, t. 10, s. 139-158.

Frukacz Katarzyna, *Zabiegi typograficzno-edytorskie jako narzędzie hybrydyzacji polskiej literatury faktu*, „Tekstualia” 2021, nr 3 (66), s. 57-71.

Frukacz Katarzyna, *Między ekonomią i afektywnością. Polski reportaż literacki w paradygmacie kultury uczestnictwa*, „Teksty Drugie” 2019, nr 6, s. 103-119.

Herling-Grudziński Gustaw, *Dziennik pisany nocą 1980-1983*, Warszawa 1990.

Lęgażyńska Anna, *Dom i poetycka bezdomność w liryce współczesnej*, Warszawa 1996.

Mikołajewski Jarosław, *Terremoto*, Warszawa 2017.

Mikołajewski Jarosław, *Wielki przyptyw*, Warszawa 2015.

Najgeburska Karolina, *Reportaż „z kraju który tańczy” – Terremoto Jarosława Mikołajewskiego*, w: *Sperimentare ed esprimere l'italianità. Aspetti letterari e culturali/ Doświadczanie i wyrażanie włoskości. Aspekty literackie i kulturowe*, red. Tomasz Kaczmarek, Dominika Kobylska, Katarzyna Kowalik, Stefano Cavallo, Łódź-Kraków 2019, s. 243-258.

Najgeburska Karolina, *Uchodźcy u „bram Europy”. Na Lampedusie Jarosława Mikołajewskiego*, „Białostockie Studia Literaturoznawcze” 2021, nr 18, s. 213-229.

Niedziela Mateusz, *„Poemat o zagładzie Lizbony” (1755) i „Kandyd” (1759), czyli Wolter wobec Leibniza*, „Acta Neophilologica” 2021, XXIII (2), s. 132-146.

Pytel Ewelina, *Wśród gruzów*, „Annales Universitatis Pedagogicae Cracoviensis. Studia Historicolitteraria” 2017, t. 17, s. 257-260.

Rumiz Paolo, *Il filo infinito. Viaggio alle radici d'Europa*, Milano 2019.

Sławek Tadeusz, *Czy Bóg ma serce?*, „Tygodnik Powszechny”, nr 02/2004, [dostęp online: <https://www.tygodnikpowszechny.pl/czy-bog-ma-serce-124267>; data dostępu: 20.02.2023].

Sławek Tadeusz, Kunce Aleksandra, Kadłubek Zbigniew, *Oikologia. Nauka o domu*, Katowice 2013.

Śniedziowska Magdalena, *Herling i obsesja terremoto*, „Teologia Polityczna”, 14.05.2019, dostęp online: <https://teologiapolityczna.pl/magdalena-sniedziowska-herling-i-obsesja-terremoto> [data dostępu: 22.02.2023].

Tuan Yi-Fu, *Przestrzeń i miejsce*, przeł. Agnieszka Morawińska, Warszawa 1987.

<https://tg24.sky.it/milano/2022/06/14/tragedia-hotel-rigopiano-valanga-terremoto> [dostęp online: 02.03.2023]

Teksty wykorzystane w rozdziale:

„Od kuchni”. Wątki kulinarne we współczesnych polskich podróżach literackich (do Włoch)

Brilli Attilio, *Il viaggio in Italia. Storia di una grande tradizione culturale*, Bologna 2006.

Capponi-Borawska Tessa, *Dziennik tokański*, Warszawa 2004.

Capponi-Borawska Tessa, *Moja kuchnia pachnąca bazylią*, Warszawa 2003.

Czaja Dariusz, *Gdzieś dalej, gdzie indziej*, Wołowiec 2010.

De Blasi Marlena, *Wieczory w Umbrii*, przekł. Agnieszka Andrzejewska, Warszawa 2015.

Herbert Zbigniew, *Barbarzyńca w ogrodzie*, Warszawa 2004.

Kamińska Di Giannantonio Giulia, „Doświadczyc podobnych widoków” – czyli słów kilka o italo-pisarstwie Marka Zagańczyka, w: *Sperimentare ed esprimere l'italianità. Aspetti letterari e culturali/ Doświadczanie i wyrażanie włoskości. Aspekty literackie i kulturowe*, red. Tomasz Kaczmarek, Dominika Kobylska, Katarzyna Kowalik, Stefano Cavallo, Łódź-Kraków 2019, s. 259-268.

Mayes Frances, *Pod słońcem Toskanii*, przekł. Zofia Kierszys, Warszawa 1999.

Máté Ferenc, *Winnica w Toskanii*, przekł. Zbigniew Kordylewski, Warszawa 2008.

Miełżyńska Agnieszka, *Tematyka kulinarna w literaturze polskiej XX wieku*, „Acta Universitatis Lodzensis. Folia Litteraria Polonica” 2009, nr 12, ss. 249-262.

Mikołajewski Jarosław, Roman Bielecki, *Rzym jest szkołą wyrzeczeń. Z Jarosławem Mikołajewskim rozmawia Roman Bielecki OP*, „W Drodze” 2012, nr 8 (468), ss. 8-17.

Mikołajewski Jarosław, *Wielki przypyływ*, Warszawa 2015.

Mikołajewski Jarosław, *Rzymska komedia*, Warszawa 2011.

Mikołajewski Jarosław, *Terremoto*, Warszawa 2017.

Shallcross Bożena, Zbigniewa Herberta *podróż do zachwytu*, „Teksty Drugie” 2000, 3, ss. 61-78.

Torregrossa Giuseppina, *L'assaggiatrice*, Catanzaro 2018.

Ugniewska Joanna, *Viaggiatori polacchi in Italia oggi: tra pellegrinaggio e decostruzione del mito*, „Italica Wratislaviensia” 2014, nr 5, ss. 339-351.

Wieczorkiewicz Anna, *Apetyt turysty. O doświadczaniu świata w podróży*, Kraków 2008.

Zagańczyk Marek, *Cyprysy i topole*, Warszawa 2012.

Zagańczyk Marek, *Droga do Sieny*, Warszawa 2005.

Zagańczyk Marek, *Krajobrazy i portrety*, Gdańsk 1999.

Teksty wykorzystane w rozdziale:

Ćwiczenia z Pasoliniego – Pier Paolo Pasolini w podróży przez Italię (La lunga strada di sabbia)

Achtelik Aleksandra, *Sprawcza moc przechadzki, czyli Polski literat we włoskim mieście*, Katowice 2015.

Agudo Arianna, de Castillo Ludovica, *Doppio movimento. La lunga strada di sabbia di Pier Paolo Pasolini e Paolo di Paolo*, „La rivista di enngramma” 2021, nr 181 s. 45-66.

Cannavò Alessandro, *Wstęp. Oriana i Pier Paolo, przyjaźń niemożliwa*, w: O. Fallaci, *Pasolini. Niewygodny człowiek*, przeł. J. Ugniewska, Warszawa 2018, s. 5-15.

Ceronetti Guido, *Un viaggio in Italia*, Torino 1983.

Czaja Dariusz, *Gdzieś dalej, gdzie indziej*, Wołowiec 2008.

Fallaci Oriana, *Pasolini. Niewygodny człowiek*, przeł. Joanna Ugniewska, Warszawa 2018.

Kępiński Piotr, *Szczury z via Veneto*, Wołowiec 2021.

Lisak-Gębała Dobrawa, *Współczesna polska eseistyka w poszukiwaniu aury obrazów malarskich i fotograficznych*, „Zagadnienia Rodzajów Literackich” 2013, t. 56, z. 2, s. 223-237.

Liszka-Drażkiewicz Agnieszka, *Władza w późnej twórczości Piera Paola Pasoliniego (1965-1975)*, Kraków 2019.

- Moravia Alberto, *Nuda*, przeł. Monika Woźniak, Warszawa 2010.
- Pasolini Pier Paolo, *Bluźnierstwo*, przeł. Jarosław Mikołajewski, Warszawa 1999.
- Pasolini Pier Paolo, *La lunga strada di sabbia*, Milano 2017.
- Pasolini Pier Paolo, *Orgia. Chlew*, przeł. Ewa Bał, Kraków 2003.
- Pasolini Pier Paolo, *Pilades. Calderon*, przeł. Ewa Bał, Kraków 2007.
- Pasolini Pier Paolo, *Po ludobójstwie. Eseje o języku, polityce i kinie*, red. Mateusz Werner, przeł. Izabela Napiórkowska, Anna Osmólska-Mętrak, Mateusz Salwa, Warszawa 2012.
- Pasolini Pier Paolo, *Ulicznicy*, przeł. Katarzyna Skórska, Łódź 2021.
- Pasolini Pier Paolo, *Una lettera sulla Calabria*, w: Idem, *La lunga strada di sabbia*, Mediolan 2017, s. 107-113.
- Piovene Guido, *Viaggio in Italia*, Milano 1968.
- Płaszczewska Olga, *Wizja Włoch w polskiej i francuskiej literaturze okresu romantyzmu (1800-1850)*, Kraków 2003.
- Rumiz Paolo, *Italia in seconda classe*, Milano 2011.
- Rumiz Paolo, *Appia*, Milano 2016.
- Rumiz Paolo, *Legenda żeglujących gór*, przeł. Joanna Malawska, Wołowiec 2016.
- Skórska Katarzyna, *Pasoliniego dzieci ulicy*, w: Pier Paolo Pasolini, *Ulicznicy*, przeł. K. Skórska, Łódź 2021, s. 271-277.
- Ugniewska Joanna, *Podróżować, pisać. O literaturze podróżniczej i współczesnych pisarzach włoskich*, Warszawa 2011.
- Ugniewska Joanna, *Viaggiatori polacchi in Italia oggi: tra pellegrinaggio e decostruzione del mito*, „Italica Wratislaviensia” 2014, nr 5, s. 339-351.
- Werner Mateusz, *Nieznany Pasolini*, w: Pier Paolo Pasolini, *Po ludobójstwie. Eseje o języku, polityce i kinie*, Warszawa 2012, s. V-XIV.

Teksty wykorzystane w rozdziale:

Być inną, być sobą. O wyzwajającym(?) doświadczeniu inności we współczesnej prozie kobiecej Włoch na przykładzie Długiego życia Marianny Ucra Dacii Maraini i Bólu kamieni Mileny Agus

Agus Milena, *Ból kamieni*, tłum. Monika Woźniak, Warszawa 2008.

Barnes Colin, Mercer Geof, *Niepełnosprawność*, red. Katarzyna Nadana, tłum. Piotr Morawski, Warszawa 2008.

Belzyt Joanna, *Oczekiwania wobec edukacji kobiet z niepełnosprawnością wzroku*, w: *Wymiary kobiecości i męskości. Od psychobiologii do kultury*, red. Bogna Bartosz, Warszawa 2011, s. 333-342.

Chiara Maria Luisa, *I rapporti tra letteratura e disabilità*, „L'integrazione scolastica e sociale” 2010, nr 9/4, s. 75-83, <http://www.comune.torino.it/pass/artecultura/files/integrazionescolastica75.pdf> [dostęp: 04.06.2019].

Galant Arleta, *Kobiecość i niepełnosprawność. Między feminizmem a posthumanizmem*, w: *Nowa kobieta – figury i figuracje*, red. Inga Iwasiów, Aleksandra Krukowska, Agata Zawiszewska, Szczecin 2017, s. 253-263.

Gielata Ireneusz, *Mapy Sienkiewicza*, „Fabrica Litterarum Polono-Italica” 2022, nr 1 (4), s. 1-16.

Hoppe Ewelina, Walczak Katarzyna, Trzcinska Hanna, *Postrzeganie własnej i cudzej kobiecości w niepełnosprawności*, w: *Kobiecość a niepełnosprawność*, red. Witold Janocha, Katarzyna Zielińska-Król, Lublin 2015, s. 178-190.

Herman Judith Lewis, *Przemoc. Uraz psychiczny i powrót do równowagi*, tłum. Anna i Magdalena Kacmajor, Gdańsk 1999.

Hüchtker Dietlind, *Kobieta w podróży. Czas emancypacji, czas wolności czy kontynuacja codzienności?*, w: *Kobieta i kultura czasu wolnego*, red. Anna Żarnowska, Andrzej Szwarec, Warszawa 2001, s. 313-324.

Klimczak Jolanta, *Wokół kategorii kobiecego piękna. O kobietach niepełnosprawnych w kulturze popularnej*, w: *Kobiecość a niepełnosprawność*, red. Witold Janocha, Katarzyna Zielińska-Król, Lublin 2015, s. 160-177.

Kornas-Biela Dorota, *Postawy społeczne wobec małżeństwa i macierzyństwa kobiet z niepełnosprawnością*, w: *Kobiecość a niepełnosprawność*, red. Witold Janocha, Katarzyna Zielińska-Król, Lublin 2015, s. 18-48.

Kralowa Halina, Salwa Piotr, Ugniewska Joanna, Żaboklicki Krzysztof, *Historia literatury włoskiej*, t. 2, Warszawa 2006.

Kraśński Zygmunt, *Nie-boska komedia*, Kraków 2004.

Lazzaro Weis Carlo, *Dacia Maraini*, w: *Encyclopedia of Italian Literary Studies*, Ed. Gaetana Marrone, Paolo Puppa, New York – London 2007, vol. 2, p. 1146.

Maraini Dacia, *Długie życie Marianny Ucria*, tłum. Halina Kralowa, Warszawa 1996.

Matusz Paulina, *O obcości i swojskości w polskich przekładach powieści Agus, Venezii, Mazzucco*, w: *Między egzotyką a swojskością. O tłumaczeniu literatury włoskiej na język polski i polskiej na włoski*, red. Justyna Łukaszewicz, Toruń – Wrocław 2010, s. 124-137.

Nguyen Nghiem L., *Mythic Revisions in Contemporary Italian Women's Writing*, „The Italianist” 2008, z. 1, s. 113-136, <http://search.ebscohost.com/login.aspx?direct=true&db=mzh&AN=2008460875&site=ehost-live> [dostęp: 27.05.2019].

Ugniewska Joanna, *Powieść psychologiczno-obyczajowa*, w: *Historia literatury włoskiej XX wieku*, red. J. Ugniewska, Warszawa 2001, s. 270-276.

World Literature and Its Times. Profiles of Notable Literary Works and the Historical Events That Influenced Them, vol. 7: *Italian Literature and Its Time*, Ed. Joyce Moss, David Galens, Detroit [et al.] 2005, p. 406;

Teksty wykorzystane w rozdziale:

Między Południem, a Północą. La sposa della neve Marii Annity Baffy i ucieczka jako forma poszukiwania siebie

Augé Marc, *Nie-miejsca. Wprowadzenie do antropologii nadnowoczesności (fragmenty)*, tłum. Adam Dziadek, „Teksty Drugie” 2008, nr 4(112), s. 127-140.

Bachelard Gaston, *La poetica dello spazio*, trad. Ettore Catalano, Bari 1975.

Baffa Maria Annita, *La sposa della neve*, Meran/Merano 2015.

Gauß Karl-Markus, *Umierający Europejczycy*, tłum. Alicja Rosenau, Wołowiec 2006.

Gawron Agnieszka, *Feministyczne topografie miasta – Neapol Eleny Ferrante*, w: „Białostockie Studia Literaturoznawcze” 2022, nr 20, s. 75-97.

Hall Edward T., *Poza kulturą*, przeł. Elżbieta Goździak, Warszawa 2001.

Hüchtker Dietlind, *Kobieta w podróży. Czas emancypacji, czas wolności czy kontynuacja codzienności?*, w: *Kobieta i kultura czasu wolnego*, red. Anna Żarnowska, Andrzej Szwarz, Warszawa 2001, s. 313-324.

Jochemczyk Mariusz, *Wobec tradycji. Śląskie szkice oikologiczne*, Katowice 2015.

Kamińska Di Giannantonio Giulia, *Le peculiarità altoatesine nella narrativa italiana: il caso di Eva dorme di Francesca Melandri*, „Fabrica Litterarum Polono-Italica” 2019, nr 1 (1), s. 187-205.

Karp Karol, *I luoghi dell'identità in Carmine Abate*, w: *La visione poliprospektiva del viaggio in cerca delle identità perdute*, red. Cezary Bronowski, Karol Karp, Toruń 2014, s. 77-93.

Loiodice Adriana, *Arboresze we Włoszech – tożsamość etniczna grupy*, „Postscriptum Polonistyczne” 2018, nr 7, s. 151-164.

Małek Agnieszka, *Szkic o Sycylii*, w: *Włochy. Mozaika kultur*, red. Karolina Golemo, Agnieszka Małek, Kraków 2019, s. 141-161.

Melandri Francesca, *Eva dorme*, Milano 2010.

Oleszkowicz Anna, Bąk Olga, *Bunt młodzieży – reakcja na kryzys społeczny czy konieczność rozwojowa*, „Rocznik Naukowo-Dydaktyczny WSP w Krakowie” 1997, z. 180, s. 99-108.

Olivieri Francesca, Bellusci Costantino, *Il nostro paese è l'Arbëria. Katundi ynë është Arbëria*, w: „Mathera. Rivista trimestrale di storia e cultura del territorio” 2020, ed. Pasquale Doria, nr 10/ III, s. 16-20.

Olkuśnik Marek, *Kobieta w podróży na przełomie XIX i XX wieku. Między próbą emancypacji, a presją «podwójnej moralności»*, w: *Kobieta i małżeństwo*, red. Anna Żarnowska, Andrzej Szwarz, Warszawa 2004, s. 421-439.

Pekaniec Anna, *Włoskie podróże w polskiej literaturze dokumentu osobistego kobiet (z jednym wyjątkiem dla powieści). Wybrane przykłady*, „Studia de Cultura” 2017, nr 9(1), s. 269-279.

Podemski Krzysztof, *Socjologia podróży*, Poznań 2005.

Radzik Zuzanna, *Kościół kobiet*, Warszawa 2015.

Rejmer Małgorzata, *Błoto słodsze niż miód. Głosy komunistycznej Albanii*, Wołowiec 2018.

Ritrovato Salvatore, *Appunti per una geopoetica della letteratura meridionale*, in: *Geopoetiche. Studi di geografia e letteratura*, ed. Federico Italiano, Marco Mastronunzio, Milano 2011, s. 87-101.

Sławek Tadeusz, Kunce Aleksandra, Kadłubek Zbigniew, *Oikologia. Nauka o domu*, Katowice 2013.

Solnit Rebecca, *Mężczyźni objaśniają mi świat*, tłum. Anna Dzierzgowska, Kraków 2017.

Solska Ewa, *O pojęciu sprzeciwu. Konteksty, uwagi, dociekania*, w: *Opór – protest – wykroczenie*, red. Jarosław Wacha, Łukasz Janicki, Lublin 2015, s. 37-47.

Tomasik Wojciech, „*Railway story*”/ *opowiadanie kolejowe*, „Pamiętnik Literacki” 2003, nr 2, 107-124.

Tuan Yi-Fu, *Przestrzeń i miejsce*, przeł. Agnieszka Morawińska, Warszawa 1987.

Teksty wykorzystane w rozdziale:

Mapa i mafia. O Drodze krajowej numer 106 Antonio Talii

Alberti Kazimiera, *L'anima della Calabria*, trad. Alfo Cocola, Soveria Mannelli 2007.

Badolati Arcangelo, *Kulisy 'ndranghety. Profil najgroźniejszej mafii na świecie*, tłum. Giusy Inglese, Zakrzewo 2018.

Baszal Ewa, *Wizerunek mafii we Włoszech na wybranych przykładach filmowych*. „Zeszyty Naukowe Państwowej Wyższej Szkoły Zawodowej im. Witelona w Legnicy” 2019, nr 30 (1).

Bielawski Krzysztof, *Dawny żal (palaion penthos) Persefony – twarze Kory w kulcie i micie starożytnej Grecji*, w: *Persefona, czyli dwie strony rzeczywistości*, red. Maria Cieśla-Korytkowska, Magorzata Sokalska. Kraków 2010, s.9-18.

Camilleri Andrea, *Cierpliwość pająka*, tłum. Stanisław Kasprzysiak, Warszawa 2010.

Camilleri Andrea, *Pole garncarza*, tłum. Monika Woźniak. Warszawa 2014.

Camilleri Andrea, *Wycieczka do Tindari*, tłum. Krzysztof Żaboklicki. Warszawa 2007.

Criaco Gioacchino, *Anime nere*, Soveria Mannelli, 2008.

Gadowski Witold, *Czasem mafia ma oblicze kobiety....* w: *Kulisy 'ndranghety. Profil najgroźniejszej mafii na świecie*, Angelo Badolati, tłum. Giusy Inglese, Zakrzewo 2018.

Gratteri Nicola, *Malapianta. La mia lotta contro la 'ndrangheta, conversazione con A. Nicasio*, Milano 2009.

Hall Edward T., *Poza kulturą*, tłum. Elżbieta Goździak, Warszawa 2001.

Korzeniecka Weronika, *Roberto Saviano, czyli rzecz o kalaniu własnego gniazda i jego konsekwencjach*, „Fabrica Litterarum Polono-Italica” 2020, nr 2, s. 109-126.

Kucharski Adam, *Itinerarium, Pasaż Wiedzy*. Muzeum Pałacu Króla Jana III w Wilanowie, online: <https://www.wilanow-palac.pl/itinerarium.html> [dostęp: 04.01.2023].

Machelski Zbigniew, *Mafia i państwo włoskie*, „Wrocławskie Studia Politologiczne” 2008, nr 9, online: <https://wuwr.pl/wrsp/article/view/6014/5692> [data dostępu: 10.02.2022].

Mikołajewski Jarosław, Smoleński Paweł, *Czerwony śnieg na Etnie*. Wołowiec 2021.

Munci Francesco (reż.), *Ciemne dusze*, 2014.

Nowcika Elżbieta, *Królowa cieni – cień w dramacie i teatrze*, w: *Persefona, czyli dwie strony rzeczywistości*, red. Maria Cieśla-Korytkowska, Małgorzata Sokalska, Kraków 2010, s. 417-436.

Perry Alex, *Dobre matki. Prawdziwa historia kobiet, które przeciwstawiły się najpotężniejszej mafii świata*, tłum. Mariusz Gądek, Kraków 2018.

Piovene Guido, *Viaggio in Italia*. Milano 2019.

Rumiz Paolo, *Legenda żeglujących gór*, tłum. Joanna Malawska, Wołowiec 2016.

Schimitz-Emans Monika, *Przemiany i zniknięcie Persefony – rozważania o Hadesie świata i sztuki*, w: *Persefona, czyli dwie strony rzeczywistości*, red. Maria Cieśla-Korytkowska, Małgorzata Sokalska, Kraków 2010, s. 103-118.

Siroi Alberto (reż.), *Cierpliwość pająka*, 2016.

Sławek Tadeusz, *Ćwiczenie umysłu. O dwóch trawelogach Kazimierza Alberti*. „Fabrica Litterarum Polono-Italica” 2019, nr 1 (1).

Stoichita Victor I., *Krótką historia cienia*, tłum. Piotr Nowakowski, Kraków 2001.

Tabakowska Elżbieta, *Mit o Persefonie jako amalgamat pojęciowy*, w: *Persefona, czyli dwie strony rzeczywistości*, red. Maria Cieśla-Korytkowska, Małgorzata Sokalska, Kraków 2010, s. 169–177.

Talia Antonio, *Droga krajowa numer 106. Na tajnych szlakach kalabryjskiej mafii*, tłum. Mateusz Salwa, Wołowiec 2021.

<https://www.treccani.it/enciclopedia/ndrangheta> [dostęp: 17.01.2022].

Teksty wykorzystane w rozdziale:

Kwitnąca czy przekwitła? Portret tokańskiego miasta w Mojej Florencji Roberta Salvatoriego

Augé Marc, *Nie-miejsca. Wprowadzenie do antropologii hipernowoczesności*, przeł. Roman Chymkowski, Warszawa 2010.

Boruszkowa Iwona, *Miasto jako palimpsest, miasto jako widmo – wizja Wenecji w „Perwersji” Jurija Andruchowycza*, w: *Obce/swoje. Miasto i wieś w literaturze i kulturze ukraińskiej XX–XXI wieku*, red. Katarzyna Glinianowicz, Kraków 2015, s. 227–228.

Czaja Dariusz, *Wenecja jako widmo*, w: *Inne przestrzenie, inne miejsca. Mapy i terytoria*, red. D. Czaja, Wołowiec 2013, s. 123-142.

Gielata Ireneusz, *Oko podróżnika – epizod wenecki Podróży po Włoszech Hipolita Taine'a*, „Białostockie Studia Literaturoznawcze” 2019, nr 15, s. 97-109.

Jałowiecki Bohdan, *Miejsce, przestrzeń, obszar*, „Przegląd Socjologiczny” 2011, t. LX/2–3, s. 23.

Karpiński Wojciech, *Pamięć Włoch*, Warszawa 2008.

Perché Firenze si chiama così: la Crusca risponde, <https://www.lanazione.it/firenze/cultura/nome-firenze-crusca-1.2076216> [data dostępu: 18.11.2020].

Polońska Anna, *Malarstwo metafizyczne*, <https://www.annapolonska.com/malarstwo-metafizyczne/> [data dostępu: 14.12.2020].

Rybicka Elżbieta, *Geopoetyka. Przestrzeń i miejsce we współczesnych teoriach i praktykach literackich*, Kraków 2014.

Salvadori Roberto, *Moja Florencja*, przeł. Halina Kralowa, Katarzyna Skórska, Kraków–Budapeszt–Syrakuzy 2020.

Simmel Georg, *Wenecja*, w: Simmel Georg, *Most i drzwi. Wybór esejów*, przeł. Małgorzata Łukasiewicz, Warszawa 2006, s. 177–183.

Simmel Georg, *Florencja*, w: Simmel Georg, *Most i drzwi. Wybór esejów*, przeł. Małgorzata Łukasiewicz, Warszawa 2006, s. 166–176.

Sławek Tadeusz, *Akro/nekro/polis: wyobrażenia miejskiej przestrzeni w: Pisanie miasta, czytanie miasta*, red. Anna Zeidler-Janiszewska, Poznań 1997, s. 11-40.

Szalewska Katarzyna, *Gdańsk nie istnieje – studium (miejskiego) przypadku*, w: Szalewska Katarzyna, *Urbanalia – miasto i jego teksty. Humanistyczne studia miejskie*, Gdańsk 2017, s. 299-312.

Szczuciński Adam, *Włoskie miniatury*, Warszawa 2008.