

**PAWEŁ DRABARCZYK VEL GRABARCZYK**

Institut Kulturoznawstwa, Uniwersytet Wrocławski (PL)  
<https://orcid.org/0000-0002-7264-4943>

## Jeśli italską nocą podróży

### If on an Italian Night a Traveller

#### Abstract

The small-scale *Qfwfq. Opowieści artystów w ruchu* (*Qfwfq. Storie di artisti in movimento / Stories of Artists in Motion*) exhibition held at the Italian Culture Institute, organised to mark the hundredth anniversary of the birth of Italo Calvino, reminds that old images of Italy assume new meanings and certain figures of thinking about Italy succumb to erosion and crumble while others have to be deciphered anew. The author examines several select motifs cocreating the substance of the exhibition, which redefine the Italian landscape in its “exuberant”, “cosmicomic” editions inscribed into the imaginarium of loftiness: images of mountains, volcanoes, and seas. The latter disclose the contemporary experience of travelling, and we encounter in them a particular motion – a journey of the senses, examined by the author while delving into reflections borrowed from books by Italo Calvino.

**Keywords:** travel; Italo Calvino; landscape; volcanism; sea; mountains; migration

#### Abstrakt

Kameralna wystawa *Qfwfq. Opowieści artystów w ruchu* we Włoskim Instytucie Kultury, zorganizowana na stulecie urodzin Itala Calvina, przypomina, że dawne obrazy Włoch nabierają nowych znaczeń, pewne figury myślenia o Italii ulegają erozji, kruszą się i osypują, inne trzeba odczytać na nowo. Autor artykułu przygląda kilku wybranym, współtworzącym materię wystawy wątkom, w których redefinicji podlega italski pejzaż – w jego „żywiolowych”, „kosmikomicznych” odsłonach, wpisujących się w imaginarium wzniosłości: obrazach gór, wulkanów i mórz. Ujawnia się w nich bowiem współczesne doświadczenie podróży, napotykamy w nich przy tym szczególny ruch – wędrówkę sensów. Na wędrówkę tę autor patrzy, wczytując się w myśli zaczerpnięte z książek Itala Calvina.

**Słowa kluczowe:** podróż; Italo Calvino; pejzaż; wulkanizm; morze; góry; migracja

#### O autorze

**Paweł Drabarczyk vel Grabarczyk** – dr, historyk sztuki, adiunkt w Instytucie Kulturoznawstwa na Uniwersytecie Wrocławskim. Interesuje się funkcjonowaniem w sztuce kategorii takich jak wzniosłość, niewyobrażalne, numinosum, sacrum czy niesamowite. Doktorat obroniony w IS PAN poświęcił kategorii wzniosłości w polskiej sztuce współczesnej).

„Kiedyś po drodze zrobiłem znak w pewnym punkcie przestrzeni, właśnie po to, żeby móc go odnaleźć po dwustu milionach lat, jak będziemy to miejsce mijali następnym razem”<sup>1</sup> – rzecze Qfwfq, narrator i bohater opowiadań Itala Calvina (ze zbiorów *Opowieści kosmologiczne, Jeżeli t=0*), świadek początków wszechświata, mieszkaniec mgławic i jeździec gnający na galaktykach, któremu w dzieciństwie za zabawki służyły atomy wodoru. Zwierza się:

nie mogłem się powstrzymać od myślenia o tym, jak napotkam go znowu i rozpoznam i jak to będzie przyjemnie powrócić z tej bezkresnej, bezimiennej przestrzeni po stu tysiącach lat świetlnych wędrówki, w czasie której nie napotkam nic, co byłoby mi znane – nic przez setki wieków, przez tysiące stuleci – i zobaczyć ten znak na swoim miejscu, taki sam, jakim go zostawiłem, niby nic takiego, a przecież z tym, można rzec, nieomylnym piętnem, jakie mu nadałem<sup>2</sup>.

Okazuje się, że nawet dla bezcielesnej i niepodatnej na upływ czasu istoty podróż, by była podróżą, musi mieć jakiś punkt odniesienia; choćby najbardziej znikome źródło symbolicznej grawitacji. Imię Calvinowskiego narratora jest palindromem, jest w nim niejako zakodowana (*palindromeo* – biegnę z powrotem) potrzeba, a może i konieczność powrotu.

Wędrujący eonami Qfwfq obrany został patronem jubileuszowej (stulecie urodzin Calvina) kameralnej wystawy we Włoskim Instytucie Kultury w Warszawie, której podtytuł brzmi *Opowieści artystów w ruchu*. Trzeba zaznaczyć od razu – rzecz jest nie tylko o mobilności samych twórczyń i twórców, których na wystawie jest dziecięcioro, po pięć postaci z Włoch i Polski. Ich mobilność, aktywność, a niejednokrotnie też aktywizm pozwalają opowiedzieć o doświadczeniach tych, którzy są w drodze. Ekspozycja dotyka bardzo różnych trybów przemieszczania się: turystyki, podróży sentymentalnej, terapeutycznej, formacyjnej, ale też migracji zarobkowej i, *last but not least*, uchodźstwa. Nie da się dziś chyba zrobić wystawy o przemierzaniu świata bez odniesień do współczesnej wędrówki ludów. Bez uwzględnienia tych, którzy niejednokrotnie z narażeniem życia próbują odmienić swój los czy po prostu ująć z życiem, kierując się w stronę europejskich brzegów, w tym jakże często Italii. Trudno oprzeć się wrażeniu, że nawet jeśli prace na wystawie wprost o tym nie mówią, to pozostają w głębokim związku z tą kwestią. Oczywiście w naszej epoce szybkiego topienia się zarówno pokrywy lodowej, jak i rozmaitych wielkich idei można rzec, że w ruchu, bardziej niż kiedykolwiek, jest cała planeta. Gdy czas przyspiesza, a technologia coraz skuteczniej relatywizuje przestrzeń, sztuka przynajmniej niektórym twórcom daje nadzieję na pozostawienie jakiegoś znaku orientacyjnego lub przynajmniej znaku dezorientacji. Dla samych siebie, ale też – chciałoby się wierzyć – dla tych, którzy odbywają swe wielkie podróże, które pod tak wielo-

PAWEŁ DRABARCZYK  
VEL GRABARCZYK

## Jeśli italską nocą podróży

ma względami wydają się antytezą dawnych *grands tours*. Proponuję przyjrzeć się kilku współtworzącym materię wystawy wątkom, w których redefinicji podlega italski pejzaż – w jego „żywiolowych”, „kosmologicznych” odsłonach, wpisujących się w imaginarium wzniosłości: obrazach gór, wulkanów i mórz. Ujawnia się w nich bowiem współczesne doświadczenie podróży, a przy tym napotykamy w nich także szczególnie ruch – wędrówkę sensów.

Dawni arystokratyczni wędrowcy, zmierzając do Italii z północy, musieli mierzyć się z żywiołem skalnym. Dokonywali transalpinum – przekroczenia Alp – i z woli własnej lub swych rodziny zadawali sobie tę podróż dla formacji intelektualnej, duchowej, dla wtajemniczenia w fundamentalny europejski kod kulturowy. Czasem pozostawiali po sobie zapiski, w których dawali wyraz estetycznym doznaniom. Ich relacje dowodzą na przykład zmiany, jaka dokonała się w percepcji górskich widoków, jeszcze w połowie XVII wieku jawiących się jako odpychające, brzydkie czy wręcz moralnie podejrzane (Johnowi Evelynowi skalne widoki przywodzą w 1644 roku na myśl wizję natury, która „zamiotła w Alpy śmieci Ziemi”), by pod koniec stulecia wywoływać zachwyt, cześć i fascynację<sup>3</sup>. Świadectwo Johna Dennisa z 1693 roku jest już utrzymane w zgoła innym tonie i miało zawrzeć w sobie najbardziej zwięzłą definicję wzniosłości:

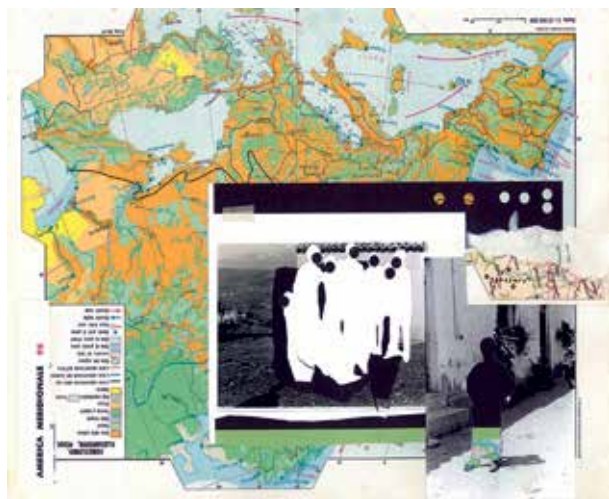
Szliśmy na krawędzi, w ścisłym tego słowa znaczeniu, Zniszczenia. Poczucie tego wszystkiego wywołało we mnie różne wzruszenia, to jest rozkoszne Przerażenie, okropną Radość, równocześnie byłem nieskończenie zadowolony i przerażony. Natura zdawała się zaprojektować [Alpy] i wykonać je w furii<sup>4</sup>.

Ten duch przeniknął liczne malarskie, a później też fotograficzne wizerunki gór. Można się zastanawiać, ile z tej górskiej górności zostało, patrząc na cykl fotograficzno-rysunkowy Giuseppiego Stampone *La natura delle cose*, w którym sportretowano apenińskie masywy Gran Sasso d'Italia oraz Majella. Czarno-biel tych widoków wydobywa skalno-śnieżną fakturę, która czasem sprawia wrażenie czegoś nie tyle mineralnego, ile organicznego.

Giuseppe Stampone, *La natura delle cose*, 2021, dzięki uprzejmości artysty i Museolaboratorio. Fot. Frederic Gruyaert.

Na pierwszy rzut oka przypominają one fotografie z dawnych periodyków poświęconych alpinizmowi. Ale nie są to wizerunki gór prowokujących do konkwisty, szczytów, które trzeba zdobywać, „bo są”. Ich status ontyczny został wzruszony, a poczucie wiecznotrwałości zakłócone. Pod pewnymi względami – nie tylko z perspektywy egzystującego w czasie kosmicznym Qfwfq – są kruche, co sugeruje także tytuł nawiązujący do Lukrecjańskiego poematu *O naturze rzeczy*, w którym epikurejczyk wskazywał na wieczną przemianę jako zasadę świata, akcentował rolę przypadku i wieszczyl kres rodzaju ludzkiego jako jednej z wielu form życia na świecie, ani lepszej, ani gorszej od innych. Wiodącą ideą projektu Stamponego, który wracał w rodzinne górskie strony po śmierci rodziców – było, jak to widzą niektórzy, stworzenie wizualnego archiwum krajobrazów, które w świetle antropocenicznego przemian mogą być dla przyszłych pokoleń (ewentualnie niekoniecznie ludzkich obserwatorów z przyszłości) już niedostępne. Przygasną pokryte cywilizacyjnymi resztkami, pozbawione roślinnych i zwierzęcych mieszkańców – kto wie, czy nie dlatego Stampone dorysowuje na granicach półprzezroczyste, widmowe sylwetki przedstawicieli wysokogórskiej fauny.

Kosmologiczna lekcja – także lekcja czytania włoskiego krajobrazu – to także opowieść o nietrwałej miłości rzeczy świata tego. Bo też cena przetrwania przedmiotów

Alex Urso, *Lontano da dove*, 2022, dzięki uprzejmości artysty.

naszych afektów, jak i nas samych, wydaje się czasem zbyt wysoka.

Łądy wylonione z morza [...] były zjawiskiem przejściowym, znikną tak, jak się ukazały, a co najmniej będą podlegały ciągłym kataklizmom: wulkany, zlodowacenia, trzęsienia ziemi, sfaldowania skorupy, zmiany zachodzące w klimacie i w świecie roślinnym. I nasze życie w tym wszystkim narażone będzie na nieustające przemiany, w których całe ludy będą ulegały zagładzie, a przetrwać zdoła tylko ten, kto gotów będzie tak dalece przekształcić podstawy własnej egzystencji, że to wszystko, co sprawia, że życie jest piękne, zostanie unicestwione i zapomniane<sup>5</sup>.

Podróżować to także korzystać z przestrzeni, by ćwiczyć się z przemijania. Używać trzech wymiarów, by uodpornić się na działanie czwartego. Wiemy też nie od dziś, że podróż oznacza reorganizację archiwum własnej pamięci i bytowanie naraz w kilku planach temporalnych. Łączenie czasu mitycznego z osobistym. A na „kosmologicznym”, choć zarazem bardzo poważnym poziomie – czasu geologicznego, historycznego i osobistego. Jak Abruzyczyk Stampone mierzący się podczas podróży z osobistą utratą.

A więc i wulkany znikną, chciałoby się rzec za Calvinem. Wezuwiusz, Etna, Stromboli – w pewnym sensie ich złoty wiek już przeminął. Gdy spojrzeć z odpowiedniej perspektywy, inspirowany ryciną osiemnastowiecznego przyrodnika Lazzara Spallanzaniego wulkan Michała Smandka (*Prognostyk*), stanowiący dalekie echo dawnej malarzkiej fascynacji wizerunkami erupcji, wyrzuca z siebie nieokielznane kłęby... gąbki i watoliny, przytwierdzonej do czegoś na kształt „selfie sticka”, nieodłącznego gadżetu wielu dzisiejszych wypraw, umożliwiającego wykonanie fotograficznego autoportretu na turystycznie atrakcyjnym tle. A zatem w dobie masowej turystyki „rozkoszne przeżycie” staje się uczuciem syntetycznym jak tworzywo, z którego wykonano atrapę dymu<sup>6</sup>. Kpina ze wzniesłego patosu, którym długo żywiła się sztuka, rozpoznawalnego na pierwszy rzut oka na pejzażach malarzy epoki romantyzmu, legionu ich następców i mniej lub bardziej udolnych naśladowców? Na pewno. Ale chyba też coś więcej, zwró-



Michal Smandek, *Prognostyk (Stromboli I)*, 2013, dzięki uprzejmości artysty i Rodríguez Gallery.



Elena Bellantoni, *Abecedario / Hala Yella*, dzięki uprzejmości artystki. Fot. Frederic Gruyaert.

cenie uwagi na drzemającą w nas potrzebę doświadczania grozy żywiołów, skłonność do „takich pięknych katastrof” – przecież już pod koniec XVIII wieku w parku w Wörlitz zbudowano sztuczny wulkan, który dzięki efektom pirotechnicznym dymił, a lawę imitowała barwiona pompowana pod ciśnieniem woda. Gdyby apokalipsy nie było, trzeba by ją wymyślić.

Zdaniem Kanta widok wulkanów „w całej swej niszczącej potędze” tym bardziej nas pociąga, im większy wywołuje lęk, jeśli tylko znajdujemy się od niego w zapewniającym bezpieczeństwo dystansie<sup>7</sup>. Czy filozof, który nie miał ochoty wypuszczać się poza granice Królewca, sam miał szansę doznać wulkanicznej wzniosłości? Wierzył w każdym razie, że można przedmiot uznać za budzący lęk, nie lękając się go. Ma to miejsce wtedy, „gdy oceniamy przedmiot w ten sposób, że jedynie w myśli przedstawiamy sobie wypadek, że gdybyśmy chcieli stawić mu opór, wszelki opór stałby się zupełnie daremny”<sup>8</sup>. Wiek XVIII niewątpliwie sprzyjał rozpowszechnieniu wizji wulkanicznych kataklizmów. Odkrycie Herkulanum (1709) i Pom-

pei (1748) unaocniło znaną dotychczas jedynie z relacji Pliniusza Starszego katastrofę z odległej, starożytnej przeszłości, teraźniejszość zaś – erupcje na Santorini (1707) i Wezuwiusza (1737 i 1767, a przede wszystkim wcześniejsza o stulecie, z lat 1631/32, która zdewastowała miasto Torre del Greco) – ją dobitnie aktualizowała<sup>9</sup>.

„Niemał całkowita nieobecność tego obrazu w kulturze wcześniejszej jest zadziwiająca, ale jeszcze bardziej dziwna wydaje się jego żywiołowa popularność w epoce oświecenia” – zauważył Andrzej Pieńkos, zastanawiając się, czy w kontekście osiemnastowiecznego odrotu od *sacrum* zjawisko można powiązać na przykład z poszukiwaniem w miejsce utraconego piekła innych, przyrodniczych już rzeczy ostatecznych<sup>10</sup>. Po erupcji wulkanu nad Zatoką Neapolitańską w 1771 roku Pierre-Jacques Voltaire maluje swoją wizję katastrofy. W grupie gapiów, których Pieńkos nazywa już widzami, zgromadzonych po drugiej stronie zatoki i zwróconych w stronę plującej lawą góry, można dostrzec prefigurację zdystansowanej postawy estety-observatora, choć pełno tu jeszcze ekspresyj-

nych gestów, w których można dojrzeć oznaki przerażenia i zachwytu eskalującym żywiołem. Dla reszty Europejczyków otwarta jednak została droga do tego, by katastrofę wzniosłe „przedstawić sobie w myśli” lub kontemplować jeden z jej mnożących się ówczynie – w dobie swoistej „wulkanomanii” – artystycznych wizerunków: gatunek doczekał się swoich mistrzów, prócz wspomnianego już Pierre-Jacques’a Volaire’a (1729–1799), u którego motyw Wezuwiusza powracał nieledwie obsesyjnie (określano go nawet, jak przypomina Pieńkos, mianem „specjalisty od Wezuwiusza”), wymienić tu można cały zastęp innych, na przykład Josepha Wrighta of Derby (1734–1797), Charles’a Lacroix de Marseille (1741–1805), Jacoba More’a (1740–1793), Pietra Fabrisa (1740–1792) czy wreszcie Williama Turnera<sup>11</sup>. Wszyscy oni ulegli fascynacji chaotyczną siłą, w której – jak zauważa Hélène Guenin – w paroksyzmie uwalniają się wszystkie żywioły, miesząc się ogień, dym, strumienie lawy i odłamki skał<sup>12</sup>. Dzieła te zapewne krytycznie oceniałby Stanisław Kostka Potocki, który dość nieoczekiwanie jawi się jako zwolennik „nie-reprezentowalności” tego, co wzniosłe – wobec wulkanu odkłada pędzel. W liście pisze: „Odrzuciłem widok Wezuwiusza, bo uważam, że nikt nie jest godny podejmować tego wzniosłego tematu”<sup>13</sup>.

Telluryczny żywioł wulkanów jest umieszczany na ambiwalentnym planie skojarzeń z apokalipsą lub pierwotnym chaosem poprzedzającym stworzenie, funkcjonuje także jako element siedemnastowiecznych teorii objaśniających początki i formację Ziemi. W swym monumentalnym traktacie poświęconym historii naturalnej *Mundus subterraneus* (1664–1678) Athanasius Kircher prezentuje wizję globu, w środku którego buzuje wieczny ogień, a wulkany znajdują się u ujścia kanałów, którymi gorąco wydostaje się na powierzchnię. Jezuicki polihistor, piszący także na podstawie obserwacji krateru Wezuwiusza, do którego kazał się opuścić tuż przed erupcją, szedł przy tym za tymi, którzy widzieli korespondencje pomiędzy traktowaną jako organiczna całość Ziemią a mikrosmosem ludzkiego ciała; lawa była dla niego analogonem krwi<sup>14</sup>. Wpływowa praca Kirchera, „ostatniego człowieka, który wiedział wszystko”<sup>15</sup>, przyczyniła się do powiązania w powszechnej świadomości wulkanów z siłami o zasięgu planetarnym, postrzegania ich jako zaledwie wierzchołki gór ognia, wypełniającego wnętrze Ziemi<sup>16</sup>. Oglądając osiemnastowieczne obrazy nurtu „wulkanicznego”, warto mieć ten symboliczny bagaż na uwadze.

Także dla Goethego wulkan jest spektaklem, jeśli patrzeć nań z odpowiedniej dali. „Obeszliśmy dookoła stożek dymiący bez przerwy i wyrzucający popiół i kamienie. Jak długo było dość miejsca na zachowanie należącego dystansu, mieliśmy widowisko wielkie i podniosłe”<sup>17</sup>. Deszcz skalnych odłamków dawał jednak do zrozumienia pocie z Weimaru i jego towarzyszom, że „potwór bynajmniej nie ogranicza się do straszenia nas swym koszmarnym wyglądem, lecz staje się wręcz niebezpieczny”<sup>18</sup>. Groza dzisiejszych wulkanów, jak pokazują współczesne realizacje



Ercole de Roberti, *Argonauti opuszczają Kolchidę*, ok. 1480, Museo Nacional Thyssen-Bornemisza,

artystyczne odwołujące się do tego motywu, uległa daleko idącej erozji, przesłonięta znacznie potężniejszymi, ludzkiej proveniencji zagrożeniami, a przede wszystkim zdaje się kończyć z osiemnastowieczną „kulturą spektaklu”<sup>19</sup>. Zbladło z oczywistych względów także ich zakotwiczenie w przedsekularnym porządku świata.

Michał Smandek, stawiając się w sytuacji współczesnego turysty-konsumenta, owo zagrożenie musi sprokurować sobie sam i jest na to doskonale przygotowany („Gdy wyjeżdżam, zawsze staram się przygotować parę drobiazgów, które w czasie podróży pomogą mi zawłaszczyć wybraną przestrzeń”<sup>20</sup> – mówił artysta w jednym z wywiadów). Oto wzniosłość na zawołanie, z protezą kłębow dymu. A może także znak „regeneracyjnych” nadziei związanych z podróżowaniem; objaw poszukiwania źródeł witalności i fiaska tych poszukiwań?

Od jak dawna żaden z was nie potrafi wyobrazić sobie siły witalnej inaczej niż pod postacią eksplozji? [...]; waszą ulubioną metaforą jest wulkan, który ma dowieść, że nawet całkiem dojrzała i stateczna planeta zawsze gotowa jest wybuchnąć i wytrysnąć<sup>21</sup>.

Drogi, cele, gesty i perspektywy odziedziczone po dawnych *grands tours* padły ofiarą hiperinflacji znaczeń. Rozkosz rozmięła się na drobne wraz z „demokratyzacją” wojażowania. A przerażenie? Ma się w najlepsze, acz nie w ruchu turystycznym. Znajdziemy go aż nadto – i to pozbawione bezpiecznika, jakim jest estetyczny dystans



Joseph Wright of Derby, *Erupcja Wezuwiusza w roku 1771 widziana z Portici*, ok. 1775, Huntington Library, San Marino (USA).

– na szlakach prowadzących do Italii. Wiodą one nie przełęczami, ale wodą. Z perspektywy rachitycznych łodzi i pontonów widać inne Włochy, bo przecież, by powtórzyć za Calvinem, nie tylko „Miasto jawi się odmiennie temu, kto nadjeżdża od strony lądu, i temu, kto wpływa do niego morzem”<sup>22</sup>. Kto inny je też ogląda. A i morze jakby nie to samo; ukazuje dokonującym owego „transmarinum” swe okrutne oblicze. Czy prawdą jest, że, jak notował Goethe, że „Strasne przy Pięknym, Piękne przy Strasznym wzajemnie się znoszą, powodując obojętność”<sup>23</sup>? Kilka lat temu Dariusz Czaja pisał:

Okazuje się, że Morze Śródziemne, które jeszcze tak niedawno było metonimią życia, staje się dzisiaj, na na-

szych oczach, emblematem śmierci. Trzeba powiedzieć to jasno i wyraźnie: od kilku lat Mare Nostrum to – przy wszystkich swoich nieprzemijających powabach – wielkie cmentarzysko, morskie nekropolis. To morze, które pochłonęło w ostatnich latach dziesiątki tysięcy niewinnych istnień. Jedyną winą tych ludzi było to, że chcieli uciec od śmierci albo że chcieli znaleźć się w miejscu, w którym będą mogli rozpocząć nowe życie. To morze zmieniło się w ostatnich latach w Mare Monstrum. W morze, które pochłonęło tysiące nieznanych z imienia i nazwiska istot ludzkich. Konkluzja jest bolesna, ale empirycznie wiarygodna: wody Morza Śródziemnego nie są już wodami życia – zmieniły się w wody śmierci. W śródziemne morze martwe<sup>24</sup>.

Od tej pory tylko przybyło bezimiennych morskich mogił.

Owa „metonimia życia” ma oczywiście swoje miejsce w historii sztuki. Mowa o obrazach włoskiego morza (czy raczej mórz), obrazach morza malowanych przez Włochów, obrazach Włoch malowanych z perspektywy morza. Podobnie jak w przypadku (do pewnego czasu) wizerunków wulkanów, zadziwiać może ich „niedoreprezentacja” – przez długie stulecia powstawało ich raczej niewiele. Jeśli morze się pojawiało, to raczej na dalszym planie, jako krajobrazowe dopełnienie sceny mitologicznej czy biblijnej. Bywało szarobłękitną, niemal abstrakcyjną przestrzenią, jak na obrazie Ercole de Roberto *Argonautici opuszczają Colchis* (1480), gdzie fale odbijające się od burt podobnego do orzecha Argo przypominają kępki siwych włosów. Kiedy indziej dostrzegamy je gdzieś w tle portretów. Albo gdy rodzi się z niego *Wenus* – z tą Botticellego na czele. Manierystyczne morze bywa bliskim Innym: skarbnicą osobliwości, wielkim łowiskiem cudów, czego dowodem *Alegoria odkrycia Ameryki (Polów koralu)* Jacopa Zucchiego (ok. 1585). Niewiele wcześniej, po bitwie pod Lepanto (1571) nabiera wybitnej rangi politycznej – staje się na przedstawieniach malarskich (na przykład Paola Veronesego) sceną, na której ważyły się losy chrześcijańskiej Europy. Nawet wtedy będzie jednak zwykle zaledwie kontekstem, podobnie jak w licznych malarskich widokach Neapolu czy weneckich wedytach – jego obecność znakomicie sprawia, że „miasto jawi się odmiennie”. Podobnie jak góry i wulkany, morze jako motyw artystyczny usamodzielnia się wraz z rozpowszechnieniem idei romantyków. „Dzięki sztormom mieliśmy przez kilka dni wspaniały widok morza i okazję do studiowania fal morskich w ich najpiękniejszych kształtach i aspektach. Tylko natura jest księżą, której każda stronica przemawia wspaniałymi treściami”<sup>25</sup> – zwracał mu samodzielność Goethe, spoglądając nań z Neapolu.

Co z fal da się wyczytać dziś? Wystawa *Qfwfq* dowodzi, że sztuka, przynajmniej ta tworzona przez ludzi empatycznych, którzy nie mogą przejść do porządku dziennego nad uchodźczym i migranckim cierpieniem, zwraca się ku morzu z trwogą i fascynacją, mocując się i negocjując z jego monstrualnością, a także poszukując jakiejś osobistej z nim więzi. Spogląda na tych, którzy w swych łupinach całkiem dosłownie: idą na żywioł. Zapewne w poczuciu tej dramatycznej nieadekwatności Elena Bellantoni, „artystka, która od dekady bada morze”, w swym (niepokazywanym w Warszawie) poetyckim wideo *Maremoto*, na sycylijskiej plaży wstępuje w morskie fale na rowerze – aż zakryją ją całą. Na ekspozycji we Włoskim Instytucie Kultury zaprezentowała cykl *Abecedario (Abecadło)*. Na jednej z prac, epatującej pustym przestworem, w prawym dolnym rogu widzimy filigranową łódkę, niczym dziecięcy stateczek puszczony w odmęt kałuży.

Jak po morzach nawigować, gdy w kryzysie są także mapy? Od dawna mało kto wierzy w ich obiektywność.

Odwzorowują tyleż świat, co topografię naszych mniemań, przesądów i przesądów. Mapa geograficzna jest zarazem zawsze polityczna, semantyka wybrzeża europejskiego i afrykańskiego jest nieprzystawalna. U „góry” jest „forteca Europa”, światowa enklawa dobrobytu i pokoju, na wystawie przywoływana przez Jacopa Mazzonello, w kompozycji *Anthem (Hymn)*, na którą złożyły się wykonane z dźwiękochłonnego materiału (hymny milkną?) prostokąty z podziałami wewnętrznymi odpowiadającymi strukturze flag państw unijnych. Ich specyfika kolorystyczna nie została jednak zachowana, wszystkie są jednolicie lazurowe, tak jakby „unijnoeuropejski” błękit zacięrał partykularne tożsamości. A może to właśnie kolor morski? Może *mare magnum nostrum* to nowe wyzwanie, przed którym powinny ustąpić partykularne narodowe interesy? Wody Mediterraneo winny łączyć także żywych, w końcu

skład chemiczny naszej krwi jest pokrewny składowi chemicznemu morza z początków świata, morza, z którego pierwsze żywe komórki i pierwsze wielokomórkowce czerpały tlen i inne elementy potrzebne do życia<sup>26</sup>.

Niektóre artystycznie przetworzone mapy polemizują z tym, że, jak zauważył autor *Morza Śródziemnego i świata śródziemnomorskiego w czasach Filipa II* Fernand Braudel, „morze to jest zwrócone w kierunku północnym”<sup>27</sup>. Bywa, jak w kolażach Alexa Ursa, że tracą „orientację”, północ z południem zamienia się miejscami, a włoski but celuje obcasem w niebo. Dążące do „obiektywności” kartografie sprzyjają zapewne ruchowi, nie najlepiej radzą sobie jednak z jego reprezentacją. „Trudniej utrwalić na mapie drogi jaskółek, które przecinają powietrze nad dachami, opadają z nieruchomymi skrzydłami po niewidzialnych parabolach, zbaczają, aby połknąć komara, wlatują spiralnie wokół gotyckiej wieżyczki, górują nad wszystkimi punktami miasta z każdego punktu swych powietrznych ścieżek”<sup>28</sup> – zauważył Calvino. Mapę – a w zasadzie mapy, bo tych jest tyle, co podróżujących – animują niewątpliwie ludzkie poszczególne losy. Motorem projektu Alexa Ursa *Lontano da dove (Daleko stąd)* będą obecne w jego rodzinie historie migracji z Włoch do Ameryki Południowej. Często bowiem zapominamy, że Italia przez długi czas była nie tylko celem podróży, ale miejscem, z którego tysiącami na zawsze wyjeżdżano.

Mapy w kompozycjach Ursa stanowią zaledwie tło, na którym pojawiają się specyficzne, indywidualizujące „dane uzupełniające” (by posłużyć się pojęciem z teorii kartografii), niekiedy dominujące nad warstwą kartograficzną, tak jak zdjęcia flory czy fotografie z rodzinnego archiwum twórcy. Te prywatne znaki (nie)pamięci zostały zanonimizowane, wycięto twarze, a czasem całe sylwetki fotografowanych. Czy włoski artysta chce zwrócić uwagę na wygodną dla naszych sumień anonimowość ludzi drogi, naszą przedziwną skłonność do transmutacji ich historii w statystykę? A może na częste poczucie jedynie



fizycznej obecność na obczyźnie, gdy duch nostalgicznie zwraca się ku stronom rodzinnym? O kolażach Ursy można też pomyśleć inaczej: wycięte miejsca zapraszają, by zobaczyć w nich swoje oblicze; by identyfikować się z tymi, których fotografie zaniosło na kraj świata. Z pewnością mówią też o trudności w „oswojeniu” nowego miejsca.

Wystawa *Qfwfq* przypomina, że dawne obrazy Włoch nabierają nowych znaczeń, pewne figury myślenia o Italii ulegają erozji, kruszą się i osypują, inne trzeba odczytać na nowo. *Immagini dell'Italia* są w ruchu, nie mniej niż artyści i wszyscy odbywający swe *grands* oraz *petits tours*. Nie tylko od Itala Calvina wiemy, że

przeszłość podróżnika zmienia się w zależności od przebytej drogi, nie przeszłość niedawna, która wzrasta o jeden dzień z upływem każdego dnia, lecz przeszłość najodleglejsza. Przybywając do każdego nowego miasta, podróżnik odnajduje własną przeszłość, o której posiadaniu już nie pamiętał: obcość tego, czym już nie jesteś lub czego nie posiadasz, oczekuje cię przy przejściu przez miejsca obce i nigdy niewzięte w posiadanie<sup>29</sup>.

Zdaje się, że zdanie to będzie równie prawdziwe po swego rodzaju „palindromicznym” przeczytaniu tej myśli i stosownej podmianie miejsc. Przybycie podróżnika sprawia, że i „miasto” odpomina swoją dawno zapoznaną, choć zakodowaną w obrazach przeszłość. Przygląda się i odkrywa własną obcość – także w artystycznym zwierciadle. Bowiem po długiej podróży – także do wnętrza siebie – znak, o napotkaniu którego marzył *Qfwfq*, nawet jeśli będzie na swoim miejscu, to nie taki sam, jakim ten go zostawił.

## Przypisy

- 1 Italo Calvino, *Wszystkie opowieści kosmologiczne*, przeł. B. Sieroszewska, Warszawa 2005, s. 31.
- 2 Tamże, s. 32.
- 3 O tym zjawisku: Marjorie Hope Nicolson, *Mountain Gloom and Mountain Glory: The Development of the Aesthetics of the Infinite*, Washington 1997.
- 4 Pełny cytat w języku angielskim: *The Sublime: A Reader in British Eighteenth-Century Aesthetic Theory*, red. Andrew Ashfield, Peter de Bolla, Cambridge 1996, s. 59. Podaję w tłumaczeniu własnym, z wyjątkiem zdania drugiego, cytowanego za: Erwin Panofsky, *Ideowe poprzedniki chłodnicy Rolls-Royce'a*, [w:] tegoż, *Studia z historii sztuki*, Warszawa 1971, s. 353.
- 5 I. Calvino, *Wszystkie opowieści...*, dz. cyt., s. 65.
- 6 Skomercjalizowane atrapy wulkanicznego doświadczenia nie są jednak specyfiką wyłącznie naszych czasów. Goethe, opisując swoją wspinaczkę na Wezuwiusza, wspomina stalaktytową masę, „zakrzepłą w kształty szyszek i warkoczy”. „Laskami i hakami odłamałem kilka kawałków. U handlarzy ławą widziałem już podobne okazy, które uchodzą tam za prawdziwą ławę”. Johann Wolfgang Goethe, *Podróż włoska*, przeł. H. Krzeczowski, Warszawa 1980, s. 195.

- 7 Immanuel Kant, *Krytyka władzy sądowniczej*, przeł. J. Galecki, Warszawa 1986, s. 157–158.
- 8 Tamże.
- 9 Wbrew temu, co można by sądzić, siedemnasto- i osiemnastowieczne erupcje włoskich wulkanów nie zebrały szczególnie tragicznego (jeśli mierzyć to liczbą zabitych) żniwa. Niektóre, pomimo spektakularności, nie pociągnęły za sobą wręcz żadnych przypadków śmiertelnych. Można by się zastanawiać, na ile ten fakt sprzyjał formowaniu się koncepcji dystansu w ramach modeli wzniosłości, a także estetyzacji samego zjawiska.
- 10 Andrzej Pieńkos, *Kultura spektaklu. Malarstwo katastrof wulkanicznych w oświeceniu*, [w:] tegoż, *Okropności sztuki. Nowoczesne obrazy rzeczy ostatecznych*, Gdańsk 2000, s. 77.
- 11 Szeroki katalog artystów zajmujących się tą tematyką, z którego tu czerpię, podaje Andrzej Pieńkos, zob. tegoż, *Kultura spektaklu...*, dz. cyt.
- 12 H. Guenin, *Volcans, l'acme du sublime terrible*, [w:] *Sublime. Les tremblements du monde* [kat. wystawy], s. 70.
- 13 Za: Hanna Widacka, *Stanisław Kostka Potocki zwiedza Wezuwiusz*, [www.wilanow-palac.pl/stanislaw\\_kostka\\_potocki\\_zwiedza\\_wezuwiusz.html](http://www.wilanow-palac.pl/stanislaw_kostka_potocki_zwiedza_wezuwiusz.html), dostęp: 12.11.2023.
- 14 Steven Jay Gould, *Father Athanasius on the Isthmus of a Middle State. Understanding Kircher's Paleontology* [w:] *Athanasius Kircher: The Last Man Who Knew Everything*, red. P. Findlen, New York–London 2004, s. 220.
- 15 Tak zatytułowany został zbiór tekstów poświęconych Kircherowi. Patrz przypis powyżej.
- 16 Do wizji Kirchera odwoływał się w XX wieku np. Robert Smithson w swojej pracy *After: Athanasius Kircher 1665 Mundus Subterraneus*, 1971. Reprodukacja [w:] *Sublime. Les tremblements...*, dz. cyt., s. 34.
- 17 J.W. Goethe, *Podróż włoska*, dz. cyt., s. 175.
- 18 Tamże, s. 176.
- 19 A. Pieńkos, *Kultura spektaklu...*, dz. cyt., s. 77.
- 20 Aneta Miler, „W każdym miejscu muszę coś stworzyć, aby móc nazwać je swoim” – wywiad z Michałem Smandkiem, [www.rozswietlamykulturę.pl/reflektor/2012/12/07/%E2%80%9Ew-kazdym-miejscu-musze-cos-stworzyc-aby-moc-nazwac-je-swoim-wywiad-z-michalem-smandkiem/](http://www.rozswietlamykulturę.pl/reflektor/2012/12/07/%E2%80%9Ew-kazdym-miejscu-musze-cos-stworzyc-aby-moc-nazwac-je-swoim-wywiad-z-michalem-smandkiem/), dostęp: 12.11.2023.
- 21 I. Calvino, *Wszystkie opowieści...*, dz. cyt., s. 291.
- 22 Italo Calvino, *Niewidzialne miasta*, przeł. A. Kreisberg, Kraków 2005, s. 16.
- 23 J.W. Goethe, *Podróż włoska*, dz. cyt., s. 195.
- 24 Dariusz Czaja, *Mare nostrum, mare monstrum*, [w:] tegoż, *Gramatyka bieli. Antropologia doświadczeń granicznych*, Kraków 2018, s. 56.
- 25 J.W. Goethe, *Podróż włoska*, dz. cyt., s. 178.
- 26 I. Calvino, *Wszystkie opowieści...*, dz. cyt., s. 150.
- 27 Fernand Braudel, *Morze Śródziemne i świat śródziemnomorski w epoce Filipa II*, przeł. T. Mrówczyński, M. Ochab, Gdańsk 1976, t. 1, s. 126.
- 28 I. Calvino, *Niewidzialne miasta*, dz. cyt., s. 75.
- 29 Tamże, s. 25.