

UNIWERSYTET ARTYSTYCZNY W POZNANIU

WYDZIAŁ MALARSTWA I RYSUNKU

KARUZELA WENECKA

Ikonografia motywu karuzeli weneckiej i Wenecji w kulturze współczesnej

ROZPRAWA DOKTORSKA

Justyna Miklasiewicz

PROMOTOR

prof. dr hab. Janusz Marciniak

Poznań 2020

SPIS TREŚCI

Zamiast wstępu

Etymologia nazwy „karuzela wenecka”

Trochę historii

Zabawa

Film

Literatura

Kuryluk

Jeszcze raz literatura

Bałka

Várnai

Vesna

Grooms

O mojej pracy

Zamiast wstępu

Wenecja tonie. Projekt pod osobliwą nazwą *Mojżesz* (*Mosè* – skrót nazwy *MOduło Sperimentale Elettromeccanico*), który miał ochronić miasto przed zalaniem, zawiódł. 12 listopada 2019 roku odnotowano 187 centymetrów powyżej normalnego stanu wody. To drugi najwyższy wynik w historii pomiarów. Rekord wynosi 194 centymetry i został zanotowany w 1966 roku¹. Nie mogę nie wspomnieć o tym wydarzeniu w mojej rozprawie, bo jej tematem jest ikonografia motywu karuzeli weneckiej w kontekście fenomenu kulturowego Wenecji. Właśnie pracowałam nad tekstem rozprawy, kiedy doszły do mnie informacje o beznadziejności sytuacji, w jakiej znalazła się Wenecja.

Etymologia nazwy „karuzela wenecka”

Nie ma zgody co do genezy słowa *carosello* (*carusiello*). Choć jego dwie inne formy (*carrosello*, *carosello*) zdają się pochodzić z podobnych źródeł, a wszystkie trzy dotyczą aktywności związanej z końmi. *Carrosello* to „wspaniałe średniowieczne święto wojskowe, mające swe źródło w antycznych wyścigach powozów”². Według słownika języka włoskiego z 1971 roku przejęte z dialektu neapolitańskiego słowo *carusiello* – dosłownie główka chłopca

¹ <https://forsal.pl/artykuly/1441169,wenecja-tonie-projekt-mojzesz-nie-pomogl.html>

² G. Gherardini, *Lessigrafia italiana o sia maniera di scrivere le parole italiane*, Mediolan, 1845, str. 247. Wszystkie teksty włoskie podano w tłumaczeniu Justyny Miklasiewicz

(*caruso*) – oznacza glinianą piłkę. Gra, w której jadący konno kawalerowie podawali sobie nawzajem taką piłkę, miała być sprowadzona do Neapolu przez Hiszpanów w XVI wieku³. Inne warianty objaśniające to samo słownikowe hasło mówią o rodzaju turnieju bądź parady kawalerii połączonej z różnymi grami i ćwiczeniami oraz o wirującym ruchu pojazdów w ograniczonej przestrzeni⁴. Jako ciekawostkę potraktować należy fakt, że w przeciwieństwie do francuskiego *carrousel*, angielskiego *carousel* czy polskiej *karuzeli* w języku włoskim pojęcie *carosello* rozmyło się w wielu znaczeniach i praktycznie wyszło z użycia. Czasem jest jeszcze używane w odniesieniu do pętli tramwajowej⁵. Występuje również jako synonim antologii dzieł wielu autorów⁶. Na krótko *carosello* zrobiło karierę w latach 60. i 70. jako nazwa krótkometrażowych filmów komercyjnych we włoskiej telewizji. Definicje karuzeli nie wykluczają się i posiadają w większości kilka punktów wspólnych. Są nimi: koń, ruch obrotowy, aura niezwykłości i zabawy.

Rozszyfrowanie proveniencji drugiego członu nazwy „karuzela wenecka” jest bardziej skomplikowane. Czy Wenecja to miejsce narodzin karuzeli? Według jednej z hipotez historycznych karuzela jest wynalazkiem tureckim. Podobno pojawiła się w pierwszej połowie XVII wieku na jarmarku Philippopolis (dzisiejsze Płowdiw) i, jak współczesne karuzele, była adresowana przede wszystkim do dzieci. Mnie jednak interesuje karuzela wenecka, której adresatami są także dorośli. Przymiotnik „wenecka” miał z pewnością wywołać skojarzenie z weneckim przepychem i czarem w celu, jak byśmy dziś powiedzieli, komercyjnym. Ale w języku włoskim przymiotnik „wenecka” do niedawna w ogóle nie występował w powiązaniu z karuzelą. Termin *carosello* został całkowicie wyparty przez słowo *giostra* i w odniesieniu do karuzeli weneckiej zwykle używa się w dzisiejszych Włoszech sformułowania *antica giostra dei cavalli*⁷. Jedynie na określenie produkowanych w północnych Włoszech nowoczesnych replik z plastiku zaczyna się ostatnio używać nazwy *carosello veneziano*.

³ G. Devoto, G.C. Oli, *Dizionario della lingua italiana*, Firenze 1971.

⁴ Tamże.

⁵ Tamże.

⁶ Przykładem może być wydana przez Orio Verganiego antologia pisarzy włoskich *Carosello di narratori italiani*, Milano 1955.

⁷ Antyczna karuzela konna.

Ojcami powstałego w drugiej połowie XVIII wieku współczesnego cyrku byli Anglik Philip Astley i urodzony w Udine Antonio Franconi⁸. Udine w owym czasie znajdowało się na terytorium Republiki Weneckiej, więc Franconi figuruje w annałach historii jako obywatel wenecki⁹. Analogicznie wszystkie karuzele i parki rozrywki działające na terenie państwa weneckiego można było uznać za weneckie, ale tylko karuzela typu *giostra dei cavalli* – a nie na przykład popularna *giostra calci* – nazywana jest wenecką¹⁰.

Trochę historii

Figury do karuzel były kupowane w Niemczech i we Francji. W 1914 roku drewniany koń kosztował 48 lirów¹¹. Dla porównania: kilogram salami w tym samym roku kosztował około 4 lirów, a kilo ziemniaków 10 centów¹². W latach dwudziestych ubiegłego wieku karuzela przeszła transformację i stała się formą zabawy przeznaczoną niemal wyłącznie dla dzieci. To jest też czas, w którym – tak w życiu codziennym, jak i w dziecięcych zabawach – konie zostały zastąpione przez samochody, motocykle i samoloty. W połowie lat trzydziestych weneccjanin Giorgio dal Bo wymyślił i zlecił wyprodukowanie nowego typu karuzeli, którą nazwał *La Bella Venezia*¹³. Karuzela odniosła ogromny sukces i doczekała się wielu replik. Zamiast drewnianych koników bujały się na niej łódeczki i gondole, dlatego ten model powszechnie nazywano karuzelą „lagunową” (*Lagunare*).

Karuzela wenecka, którą nadal możemy oglądać w wesołych miasteczkach i na placach miast, ma odrębną nazwę, lecz nie ma odrębnej historii. Nie wiemy, kto pierwszy użył tej nazwy. Na Instagramie można obejrzeć ponad 700 fotografii z całego świata oznaczonych hashtagem #venetiancarousel. Z perspektywy socjologii kultury można te fotografie uznać za odpowiedź na pytanie, jak wygląda karuzela wenecka i na czym polega jej weneckość. Karuzela może

⁸ G. Pretini, *Storia dello spettacolo popolare viaggiante*, vol. II: *Dalla fiera al luna park*, Dosson (Treviso) 1984, s. 12.

⁹ R.C. Mueller, *La banca dati CIVES: privilegi di cittadinanza veneziana, dalle origini all'anno 1500*, Cives Veneciarum, [11.08.2018], <http://www.civesveneciarum.net/>.

¹⁰ G. Pretini, *Storia dello spettacolo popolare viaggiante*, vol. II: *Dalla fiera al luna park*, Dosson (Treviso) 1984, s. 313.

¹¹ Tamże, s. 325.

¹² <https://www.lamoneta.it/topic/106888-listino-prezzi-alimenti-1914/> [dostęp 28.01.2020].

¹³ G. Pretini, „*Storia dello spettacolo popolare viaggiante*, vol. II: *Dalla fiera al luna park*, Zoppelli S.p.A., Dosson (Treviso) 1984, s. 335.

przybierać bardzo różne formy, ale karuzela wenecka mieści się w określonym kanonie. Przede wszystkim jest to zawsze karuzela z figurami koni. Posiada jedno bądź dwa piętra, a koniki w zależności od wielkości karuzeli ustawione są w dwóch lub trzech rzędach. Figura konia ma pewne cechy formalne, które odróżniają ją od figur z innych karuzel. Na karuzeli weneckiej można też spotkać karoce i inne bogato zdobione pojazdy. Karuzela wenecka charakteryzuje się i tym, że ozdabiają ją malowidła przedstawiające Wenecję.

Wiadomo, że figury koni, a nawet całe karuzele ze wszystkimi figurami przywożone były na teren Włoch z Niemiec i Francji i niewiele miały wspólnego z Wenecją. Typowa figura na karuzeli weneckiej to biały albo brązowy koń ozdobiony różnobarwnymi uprzężami i lambrekinami.



Fotografia przedstawia współczesną replikę XVIII-wiecznej figury konia, pochodzącą z jednej z licznie działających na świecie karuzel weneckich. Replika to może zbyt dużo powiedziane. To raczej replika repliki, która świadczy o tym, że kanon karuzeli weneckiej nadal ewoluuje. Dlatego należy patrzeć z przymrużeniem oka na reklamujące karuzele weneckie napisy – „autentyczna”, „tradycyjna” czy „wykonana przez weneckich mistrzów” – które można

zobaczyć w Perth (The Elizabeth Quay Carousel), w ogrodach Tivoli w Kopenhadze, Global Village w Dubaju, w Marsylii, Singapurze i wielu innych miejscach.

Jedną z najstarszych karuzel na terenie Włoch jest *Giostra Antica a Cavalli dei Degli Innocenti* należąca do rodziny Degli Innocenti. Nazwisko rodziny Degli Innocenti pojawia się w pracy Giancarlo Pretiniego poświęconej tradycji spektaklu ludowego (*spettacolo popolare*¹⁴), gdy mowa o rodzinach podróżujących (*famiglie di viaggiatori*), które posiadały własne karuzele konne (*giostra a cavalli*)¹⁵.



Giostra Antica a Cavalli dei Degli Innocenti.

Typowa figura na tego typu karuzeli to sylwetka białego konia w wielobarwnej uprząży z kolorowymi lambrekinami. Grzywa jest biała albo czarna, a w uprząż wmontowane są małe lusterka, które podczas ruchu karuzeli świecą i migoczą. Głowa konia jest zwrócona w prawą stronę, choć w późniejszych, uproszczonych replikach bywa skierowana na wprost. Twórcy replik nie rezygnują z bogactwa barw, ale misterne rzeźbienia i ozdoby zastępują plastikowymi odlewami i imitacjami lusterek. Mimo to karuzele weneckie nadal zachwycają swoim pięknem. Pretini, pisząc o dwupiętrowej karuzeli *La Giostra a Cavalli di Osvaldo Spini*, konstatuje: „Nawet jeśli ta nowa karuzela, piękna i lśniąca, została stworzona przy pomocy odlewów z materiałów plastikowych, ludzie nie zwracają na to uwagi i inicjatywa Spiniego powinna być doceniona, bo może jest to jeden ze sposobów na uratowanie, przynajmniej w zewnętrznym kształcie, symbolu pewnej tradycji”¹⁶.

¹⁴ Spettacolo popolare (wł.) – spektakl ludowy albo rozrywka popularna.

¹⁵ G. Pretini, *Storia dello spettacolo popolare viaggiante*, vol. II: *Dalla fiera al luna park*, Zoppelli S.p.A., Dosson (Treviso) 1984.

s. 330.

¹⁶ Tamże.

Wcześniej wspomniałam, że karuzela wenecka jest często ozdobiona malowidłami. Karuzele „były wzbogacone o wielkie obrazy, zawsze na płótnie albo na skórze, na drewnianych krosnach, przedstawiające najróżniejsze tematy, ale zawsze ekskluzywnie dekoracyjne. U nas w szczególności były to pejzaże lagunowe i weneckie zaułki, z dominującymi wyobrażeniami gondoli i łódeczek”¹⁷. Możliwe, że któraś z takich karuzel przyczyniła się do powstania archetypu dzisiejszej *carousel venetian* albo tego zupełnie nowego, eksportowego wyrobu włoskiego – *carosello veneziano*. Zapomniane słowo *carosello* powraca do Italii i może zagości tam na stałe. Być może zatem najbardziej weneckie w karuzeli weneckiej jest jej tajemnicze pochodzenie. Karuzela w weneckiej masce wydaje się atrakcyjniejsza, więc może lepiej nie wyjaśniać pochodzenia jej nazwy...

Zabawa

Karuzela to już archaiczny symbol zabawy, jeśli zważyć na nowe okoliczności kulturowe, czyli Internet, gry komputerowe, interaktywne centra edukacyjne (jak np. Centrum Nauki Kopernik w Warszawie). Jednak archaiczność tego symbolu nie stanowi przeszkody w łączeniu z nim rozważań o istocie zabawy. Pozwala on myśleć o zabawie w bardziej uniwersalnych kategoriach.

„Na karuzelach nasze ciało oddaje się radośnie nawet najbardziej sadystycznemu maltretowaniu, bez żadnego konkretnego celu oprócz efemerycznej i czysto mechanicznej zabawy, będącej celem samym w sobie”¹⁸.

Karuzela służy zabawie. Dobra zabawa jest potrzebą i jednocześnie wyrazem radości życia. Zabawa często idzie w parze z kreatywnością i pełni rolę kulturotwórczą. Taką tezę postawił Johan Huizinga w swojej książce *Homo ludens. Zabawa jako źródło kultury*. Huizinga twierdzi, iż *homo ludens* jest pojęciem równie uprawnionym jak *homo faber*, i udowadnia, że skłonność ludzi do zabawy jest nie tylko naturalną potrzebą, ale również przyczynkiem do

¹⁷ Tamże, s. 45.

¹⁸ Tamże, s. 303.

powstania wielu ludzkich aktywności. „Egzystencja zabawy potwierdza nieustannie, i to w sensie najwyższym, ponadlogiczny charakter naszej sytuacji w kosmosie” – pisze Huizinga¹⁹.

Wartością zabawy jest wykraczanie poza rzeczywistość. „Zabawa nie jest ‘zwykłym życiem’ czy też ‘właściwym życiem’. Jest to raczej wykraczanie z takiego życia w sferę tymczasowej aktywności o swoistych tendencjach. [...] To czasowe zlikwidowanie ‘pospolitego świata’ jest już całkowicie ukształtowane w życiu dziecka, lecz również wyraźnie dostrzec je można w wielkich zakotwiczonych w kulcie zabawach ludów prymitywnych. [...] Liczne ślady czasowego zniesienia zwykłego życia społecznego na rzecz świętego okresu zabawy stwierdzić można jeszcze i w rozwiniętych kulturach. Należy do tego wszystko, co spokrewnione jest z obyczajami Saturnaliów i karnawału”²⁰. A zatem karuzela, jej specjalnie wytyczony krąg, często dodatkowo obramowany jakimś rodzajem ogrodzenia lub znajdujący się w większym kompleksie i wymagający specjalnego dostępu (np. poprzez kasę biletową), należy do innego świata; tym bardziej karuzela wenecka, ponieważ dodatkowe przywołanie Wenecji i jej tradycji rozpasanych karnawałów potęguje niezbędny do zabawy nastrój ludyczny i na czas jazdy znosi „zwykłe życie”.

Wesołe miasteczko wydaje się idealnym przykładem spełnionej utopii. Dlatego przypomnę o „innych przestrzeniach” Michela Foucault i stworzonym przez niego pojęciu heterotopii²¹. Foucault przywołuje lunaparki jako przykład konkretnej kategorii heterotopii, a mianowicie heterochronii. Przeciwnością heterotopii związanych z nagromadzeniem czasu²² „są takie, które są powiązane z czasem w jego najbardziej ulotnym, przemijającym i niepewnym aspekcie, z czasem w trybie święta. Heterotopie te nie są nastawione na to, co wieczne, lecz raczej są one całkowicie (tym)czasowe [oryg. *chroniques* – przyp. J.M.]. Przykładem takiej heterotopii są wesołe miasteczka, te wspaniałe opustoszałe miejsca na skraju miasta, które raz czy dwa razy do roku roją się od kramów, stoisk, przeróżnych bibelotów, zapaśników, kobiet-węży, wróżbiarzy i temu podobnych”²³.

¹⁹ J. Huizinga, *Homo ludens. Zabawa jako źródło kultury*, tłum. M. Kurecka i W. Wirpsza, Warszawa 1985, s. 15.

²⁰ Tamże, s. 27.

²¹ M. Foucault, J. Miskowicz, *Of Other Spaces*, „Diacritics” 1986, vol.16, s. 24.

²² Tamże, s. 26.

²³ Tamże.

Huizinga zauważył, że zabawa zawsze odbywa się w jakimś specjalnie do tego przeznaczonym bądź sprzyjającym miejscu, ale także w określonym czasie. To czas, który zostaje wyrwany ze „zwykłego życia” i przeznaczony tylko i wyłącznie na zabawę, kiedy wchodzimy w „inną rzeczywistość” i przenosimy się na „inne miejsce”. Zabawa „zawiera sama w sobie swój przebieg i sens”²⁴.

„Każda zabawa rozgrywa się w obrębie miejsca i terenu, który już uprzednio wytyczony został w sposób materialny, czy też tylko idealny, umyślnie, bądź też jakby sam przez się. I podobnie jak pod względem formy nie ma żadnej różnicy pomiędzy zabawą a czynnością uświęconą, tj. czynność sakralna odbywa się według tych samych form, co zabawa, podobnie też pod względem formalnym nie można odróżnić miejsca uświęconego od terenu zabawy. Arena, stół gry, zaczarowane koło, świątynia, scena, ekran filmowy, sala sądowa – wszystkie one są z uwagi na formę i funkcję terenami zabawy lub gry, czyli miejscem uświęconym, obszarem wydzielonym, odgraniczonym, sakralnym, na którym obowiązują szczególne, swoiste prawa. Stanowią one tymczasowe światy w obrębie świata zwyczajnego, służąc wykonaniu zamkniętej w sobie czynności”²⁵.

W tym miejscu można zwrócić uwagę na odmienne postawy, które doprowadziły dwóch różnych badaczy do podobnych wniosków. Otóż Foucault, opisując heterotopie, wychodzi z założenia, że mają one opresyjny, niepokojący charakter: „Heterotopia jest zdolna do zestawienia w jednym rzeczywistym miejscu kilku przestrzeni, kilku miejsc, które nie przystają do siebie. Oto więc teatr sprowadza na prostokąt sceny, jedno po drugim, całą serię miejsc, które są sobie wzajemnie obce. Oto więc kino, bardzo dziwne prostokątne pomieszczenie, na końcu którego na dwuwymiarowym ekranie widzimy projekcję trójwymiarowej przestrzeni”²⁶. Tymczasem według Huizingi miejsca te pełnią funkcje jak najbardziej pozytywne. Jak się okaże, taki rozdźwięk nie jest niczym dziwnym w postrzeganiu pary: karuzela wenecka – Wenecja miasto.

²⁴ J. Huizinga, *Homo ludens. Zabawa jako źródło kultury*, tłum. M. Kurecka i W. Wirpsza, Warszawa 1985, s. 23.

²⁵ Tamże, s. 24.

²⁶ M. Foucault, J. Miskowicz, dz.cyt., s. 25.

Film

Ikonografia Wenecji, motywu karuzeli i wesołych miasteczek ma wiele egzemplifikacji w sztuce filmowej. Tak wiele i tak znanych, że ograniczę się do przywołania kilku moich ulubionych filmów i reżyserów. Jednym z nich jest Woody Allen, który podobnie jak Federico Fellini posiada poczucie tego, co w literaturze nazywa się realizmem magicznym. Ma także poczucie humoru i umiejętnie godzi je ze skłonnością do nostalgii. Allen jest znawcą ludzkiej natury. Wie, że ludzie śnią o zrealizowaniu swoich najskrytszych marzeń, ukrytych pragnień i fantazji, mimo iż na pozór twardo stąpają po ziemi. Po mistrzowsku wykorzystuje w swoich filmach motyw karuzeli, lunaparku i Wenecji, a więc oryginalność i charakter „tymczasowych światów”, gdzie wszystko jest możliwe i nic nie ogranicza fantazji. Akcja jego komedii muzycznej *Wszyscy mówią: Kocham cię* toczy się w Wenecji. Zaś *Purpurowa Róża z Kairu* jest doskonałym przykładem pomieszania „tymczasowych światów” i „świata zwyczajnego”.

Wesołe miasteczko pojawia się w przynajmniej ośmiu filmach Allena. Czasem jest to jedynie fragment potężnych i abstrakcyjnie wyglądających konstrukcji, jak w *Złoty Czasach Radia*. Czasem widzimy więcej – konną karuzelę (*Vicky Cristina Barcelona*, *Przejrzenie Harry'ego*), a przede wszystkim młyńskie koło (m.in. *Vicky Cristina Barcelona*, *Annie Hall*, *Nieracjonalny mężczyzna*). Słynny park rozrywki na Coney Island (portretowany wcześniej m.in. w *Annie Hall* i *Złoty Czasach Radia*) jest miejscem akcji filmu *Na Karuzeli Życia*. To mroczna opowieść, nawiązująca do *Tramwaju zwanego pożądaniem* Tennessee Williamsa. „Nie cierpię tej całej tandetnej bajkowej krainy” – mówi Kate Winslet w czwartej minucie tego filmu. W filmie *Nieracjonalny mężczyzna* para bohaterów spędza pierwszą wspólną randkę w wesołym miasteczku.

Zero – bohater filmu Wesa Andersona *Grand Budapest Hotel* – zabiera Agatę na pierwszą randkę na karuzelę konną. Nowojorska karuzela pojawia się również w wyreżyserowanym przez Johna Turturro filmie *Casanova po przejściach*. Nieprzypadkowo mówi się, że film ten jest ukłonem w stronę twórczości Woody'ego Allena.

W autotematycznym filmie Andrzeja Wajdy *Wszystko na sprzedaż* pojawia się scena z puszczoną w ruch karuzelą i uwięzionymi na niej aktorami. To, co początkowo wydawało się świetną zabawą, zamienia się w koszmar. Karuzela staje się narzędziem zemsty jednej z

bohaterek za upokorzenie, którego wcześniej doświadczyła ze strony pozostałych. Motyw karuzeli jako odrealnionego, heterotopicznego miejsca pojawił się w filmie *Carousel* Rodgersa i Hammersteina. Karuzela jest w nim metaforą życia niebezpiecznie zanurzonego w fantazji i zabawie.

Literatura

Wenecja to architektura, sztuka, muzyka, film i literatura. Mary McCarthy nazywa Wenecję „namacalną fikcją” (*palpable fiction*)²⁷. To współistnienie kiczu i piękna, zabawy i smutku. W Wenecji wszystko się kołysze i odbija tysiącem barw w lustrach wszechobecnej wody. Bogato zdobione fasady pałaców przesuwają się przed oczami, a ciało poddawane jest ustawicznemu rytmowi fal – zarówno poprzez bodźce audiowizualne, jak i motoryczne (jeśli wstąpimy np. na *vaporetto*). Szczególnie mocne wrażenia są udziałem tych, którzy po raz pierwszy odwiedzają to miasto.

Josif Brodski pisze o swoich pobytach w Wenecji jako o wykraczaniu z realnego świata. Uważa, że Wenecja znajduje się w odmiennej, surrealistycznej sferze. Również bardzo silnie akcentuje fakt wykluczenia, bycia na zewnątrz – wyczuwa obecność drugiej Wenecji, do której nigdy nie będzie miał dostępu. Brodski nazywa swoje powroty do tego miasta próbami „zapewnienia sobie powrotu do snu”: „Mówiąc prosto z mostu, to raczej ja powracałem ciągle do swego snu niż odwrotnie [...] Realność ucierpiała w większym stopniu, i często w drodze powrotnej do domu, w trakcie lotu przez Atlantyk miałem wyraźne poczucie, że podróżuję z historii do antropologii”²⁸.

Gondola jest jednym z symboli Wenecji. To atrybut heterotopicznego świata. Jednak „jedną jest czynność, której miejscowi nigdy nie wykonują: pływanie gondolami”²⁹. Miejscowi żyją w świecie realnym i instynktownie pomijają to, co stanowi heterotopiczne atrybuty Wenecji. Oba miasta, rzeczywiste miasto weneńskie i heterotopia przyjezdnych to były równoległe.

²⁷ M. McCarthy, *Venice Observed*, Orlando, Florida, 1963, s. 18.

²⁸ J. Brodski, *Znak Wodny*, tłum. S. Barańczak, Warszawa, 2016, s. 77.

²⁹ Tamże, s. 79.

Agostino Lombardo w eseju zatytułowanym *Pound i marzenie amerykańskiego artysty* pisze o „entuzjastycznej egzaltacji Wenecją jako symbolem piękna w *Litanii nocnej*”³⁰. W poezji zarówno Pounda, jak i Brodskiego pojawia się wymiar mistyczny. Obaj poeci uważali Wenecję za swoją muzę, oddawali jej hołd, wielbili ją. „Przecież świadczy chyba o wierności fakt, że powraca się do miejsca swojej miłości rok w rok, w nie tej, co trzeba porze [...] Miłość jest uczuciem bezinteresownym, jednokierunkową ulicą. To dlatego można w ogóle kochać miasta...”³¹ – pisze Brodski. Jednak „racjonalistyczny umysł zawsze miał wątpliwości co do Wenecji”³², gdyż miasto na wodzie nie u wszystkich wzbudza pozytywne uczucia. Wenecja ma swoje tajemnice, co znalazło odzwierciedlenie w wielu tekstach literackich.

„To była Wenecja, przymilna i podejrzana piękność, to miasto pół-bajka, pół-łapka na cudzoziemców: w którego zgniłym powietrzu hulaszczco wybujała kiedyś sztuka i które muzykom poddawało kołyszące i zalotnie usypiające dźwięki. Szukający przygody czuł, jakby oko jego piło podobną rozkosz, jakby ucho jego kusiły podobne melodie: przypomniał sobie, że miasto jest chore i ukrywa to z żądzy zysku”³³. Wenecja u Manna jest zadżumiona. Jej zwodnicze piękno kryje złą, śmiertelną tajemnicę. Podobnie o dżumie mówi Ewa Kuryluk w pracy *Trio dla ukrytych*, gdyż Wenecję i karuzelę łączy jeszcze jeden symboliczny most.

Kuryluk

„Wszyscy Żydzi muszą mieszkać zgromadzeni w domach stojących wokół placu w dzielnicy zwanej Ghetto przy San Girolamo; a to w tym celu, żeby nie chodzili całymi nocami po mieście. Ustala się, że od strony Ghetto Vecchio, gdzie jest mały Mostek, i podobnie z drugiej strony na Moście zostaną wykonane dwie bramy, to znaczy po jednej dla każdego z dwóch wspomnianych miejsc, które to bramy będą otwierane rano przy Marangonie, a wieczorem zamykane o godzinie 24 przez czterech strażników chrześcijan, którzy będą opłacani przez Żydów takim wynagrodzeniem, które wyda się odpowiednie naszemu Colegium”³⁴.

³⁰ A. Lombardo, *Pound e il sogno dell'artista americano*, w antologii *Ezra Pound a Venezia*, Firenze 1985, s. 270.

³¹ J. Brodski, dz.cyt., s. 78.

³² M. McCarthy, *Venice Observed*, Orlando (Florida) 1963. s. 1.

³³ T. Mann, *Śmierć w Wenecji*, tłum. L. Staff, Wrocław 2003, s. 174.

³⁴ R. Calimani, *Storia del Ghetto di Venezia*, Milano 1995, s. 43.

Dzięki skrupulatnym urzędnikom archiwów weneckich znamy dokładną datę powstania pierwszego na świecie getta – cytowany powyżej dekret wydano 29 marca 1516 roku. Określenie *geto* albo *getto* odnosiło się do starej rządowej odlewni i funkcjonuje w archiwach od 1306 roku, a więc już na 200 lat zanim rada miejska zdecydowała się przeznaczyć jej okolice na dzielnicę żydowską. W 1397 roku weneccy Żydzi zostali zmuszeni do noszenia na ubraniu znaku w postaci żółtego koła (*rotella gialla*) dla odróżnienia od obywateli innych nacji³⁵.

Ewa Kuryluk tak wspomina swój pierwszy pobyt w Wenecji: „Zwiedzałam ją po raz pierwszy z grupą austriackich koleżanek latem 1960, a po powrocie z wakacji namalowałam z dziecinnym rozmachem gondole i kanały, kolorowe i radosne. Temat ten kontynuowałam przez następne lata, aż do weneckiej wycieczki z rodzicami, o której opowiem ci dalej, gdy obraz *Perły Adriatyku* przyciemniał”³⁶.

Obraz „przyciemniał”, kiedy na piękno Wenecji nałożyło się wspomnienie Kuryluk ze wspólnej z rodzicami wycieczki do tego miasta, „tej powracającej echem w *Trio*”³⁷. Chodzi o rodzinną tajemnicę o skrywanym żydowskim pochodzeniu matki Kuryluk i ich wspólną wizytę w getcie weneckim³⁸.

„*Trio dla ukrytych*”³⁹ [...] to wnętrze z bawełnianych zasłon pokrytych aplikacjami z cienkiego różowego jedwabiu i rdzawymi freskami z dodatkiem bieli i błękitu. Kto zna sztukę wenecką, rozpozna łatwo, że to pastisz albo raczej ukłon w stronę Giambattisty Tiepolo, arcymistrza maskaradowych balów na plafonach i ścianach weneckich pałaców. Podszuwając się jakby pod wenecką malarzkę fresków, stworzyłam coś w rodzaju efemerycznej sali w pałacu z powietrza, a na jego luźnych ścianach groteskowy koncert w wykonaniu muzyków i śpiewaków w kostiumach z łachmanów i białych maskach”⁴⁰.

Artystka posługuje się maską zwaną *maschera il medico della peste*, o charakterystycznym długim nosie, którą nosili w Wenecji lekarze i grabarze. „Nie, długie nosy tych masek nie

³⁵ Tamże, s. 13.

³⁶ E. Kuryluk, *Manhattan i Mała Wenecja*, Warszawa, 2016, s. 57.

³⁷ Tamże, s. 127.

³⁸ Tamże, s. 128–129.

³⁹ Tamże, s. 124.

⁴⁰ Tamże, s. 121.

oznaczały Żydów, jak sądzą niekiedy antysemita [...] Nosi wypychali ziołami lekarze i grabarze, by zapobiec infekcji i smrodowi w czasie epidemii dżumy. I do tego właśnie nawiązuję. Maski w *Trio dla ukrytych* to symbol dżumy moralnej, jaką była Zagłada”⁴¹.

Wenecja pojawia także w książce Kuryluk *Wiek 21*⁴², jest również tematem jej prac malarskich. Ale – odkąd „pejzaż przyciemniał” – już nie wprost, lecz „metodą kamuflażu”⁴³. Artystka korzysta z kodu, który tylko miłośnicy Wenecji mogą odcyfrować. Obraz *Campo Santo Stefano* przedstawia portret dwojga ludzi patrzących na miniaturę pomnika stojącego pomiędzy nimi w bliżej niezidentyfikowanej przestrzeni. Tylko nieliczni znają ten wenecki plac i stojącą na nim statuę. Z kolei obraz *Obrysowuję cień* powstał na podstawie fotografii zrobionej na Lido w 1977 roku, ale informację o tym i samą fotografię znajdujemy dopiero w albumie *Kangór z kamerą*⁴⁴. Artystka, niczym Ariadna, rzuca nam nić i prowadzi po swojej Wenecji.

Jeszcze raz literatura

Po przywołaniu twórczości Ewy Kuryluk nie mogę nie wrócić do wspomnienia getta. Ale nie weneckiego, lecz warszawskiego.

„Stała niemal pod samym murem getta, kolorowa i radosna, jak wszystkie karuzele na świecie. Były tam konie białe o czerwonych chrapach, gondole weneckie, powoziki, sanie, a nawet wielkopańska karetą”⁴⁵. Karuzela stała na placu Krasińskich, pod samym murem getta warszawskiego, w którym trwało powstanie. Pomimo to karuzela kręciła się. Równie przejmujący w wyrazie jest wiersz *Campo di Fiori* Czesława Miłosza:

„[...]”

Wspomniałem Campo di Fiori

W Warszawie przy karuzeli,

W pogodny wieczór wiosenny,

⁴¹ Tamże, s. 121.

⁴² E. Kuryluk, *Wiek 21*, Gdańsk, 1995.

⁴³ E. Kuryluk, *Manhattan... dz. cyt.*, s. 121.

⁴⁴ E. Kuryluk, *Kangór z kamerą 1959–2009*, Kraków 2013.

⁴⁵ A. Szczypiorski, *Karuzela*, w: *Literatura współczesna „źle obecna” w szkole. Antologia tekstów literackich i pomocniczych dla klas maturalnych*, oprac. B. Chrzęstowska, Wrocław–Warszawa–Kraków 1991, s. 152.

Przy dźwiękach skocznej muzyki.
Salwy za murem getta
Głuszyła skoczna melodia
I wlatywały pary
Wysoko w pogodne niebo.

Czasem wiatr z domów płonących
Przynosił czarne latawce,
Łapali skrawki w powietrzu
Jadący na karuzeli.
Rozwiewał suknie dziewczynom
Ten wiatr od domów płonących,
Śmiały się tłumy wesole
W czas pięknej warszawskiej niedzieli.

Morał ktoś może wyczyta,
Że lud warszawski czy rzymski
Handluje, bawi się, kocha
Mijając męczeńskie stosy.
Inny ktoś morał wyczyta
O rzeczy ludzkich mijaniu,
O zapomnieniu, co rośnie,
Nim jeszcze płomień przygasnął.

Ja jednak wtedy myślałem
O samotności ginących.
O tym, że kiedy Giordano
Wstępował na rusztowanie,
Nie znalazł w ludzkim języku
Ani jednego wyrazu,
Aby nim ludzkość pożegnać,
Tę ludzkość, która zostaje.

[...]

Warszawa – Wielkanoc, 1943

Bałka

„Gdy widz stanie pośrodku sali, w której wyświetlany jest film ‘Carrousel’ (‘Karuzela’), może mu się zakręcić w głowie. Wokół niego na ścianach wirują cztery projekcje”⁴⁶, czytamy na portalu Culture.pl o wideoinstalacji autorstwa Mirosława Bałki, zatytułowanej po prostu *Carrousel*.

„Stoję teraz w samym oku cyklonu. Ja, egzemplarz homo sapiens, gatunku znanego z umiłowania do pędu, kultu szybkości i pysznienia się swą ruchliwością, jestem jedynym nieruchomym kołkiem w rozpędzonym wirze. Wirują wokół mnie baraki Majdanka – po to niegdyś klecone, by pęd się u ich progu raz na zawsze kończył i by ruchliwości pewnych egzemplarzy homo sapiens kres położyć nieodwołalny. [...] To te właśnie pomniki bezruchu wprowadził Bałka w mknienie zawrotne, mnie zaś, jednego z tych, co to kairosowym szczęśliwym trafem zgładzeniu się wymknęli, przygwoździł w oku cyklonu”⁴⁷.

Bałka stworzył ten film, kręcąc się z kamerą wokół własnej osi. W wideoinstalacji oglądamy obrazy z obozu śmierci, niezbyt wyraźne i docierające do świadomości widza dopiero po jakimś czasie. I to głównie za pomocą wizualnych symboli – baraków, drutów kolczastych. Bauman pisze o „pomnikach bezruchu” wprawionych w mknienie. Według Adriana Searle’a „*Carrousel* to świat wytrącony z równowagi”⁴⁸. *Carrousel* Bałki to karuzela przedstawiona z perspektywy jadącego na niej. Artysta chce usunąć widzowi grunt spod nóg, aby zwiększyć jego wrażliwość i nim wstrząsnąć. Nie bez powodu wideoinstalacja jest zaopatrzona w logo telewizji Al Dżazira. Siedząc wygodnie w fotelach, oglądamy zbrodnie za pośrednictwem telewizji. Trzeba wytrącić nas z równowagi, żebyśmy zobaczyli to, na co tak naprawdę patrzą nasze oczy.

⁴⁶ K. Sienkiewicz, *Mirosław Bałka „Carrousel”*, <https://culture.pl/pl/dzielo/miroslaw-balka-carrousel> [dostęp: 03.12.2019].

⁴⁷ Z. Bauman, *Fragment* [katalog wystawy], Moskwa 2012, za: K. Sienkiewicz, dz. cyt. [dostęp: 03.12.2019].

⁴⁸ A. Searle, *Bałka’s Bambi at Birkenau*, „The Guardian” (15.12.2009), za: K. Sienkiewicz, dz. cyt. [dostęp: 03.12.2019].

„Obecnie kryteria rozróżnienia pomiędzy tym, co płytkie, a tym, co głębokie, zdają się zanikać lub przynajmniej tracić sens (i tak przecież za chwilę przejdziemy do następnego działania, w kaskadzie wydarzeń, w pogoni za kolejną sytuacją” – pisze Zbyszko Melosik⁴⁹. Karuzela wydaje się metaforą współczesnej kultury – opartej na kulcie przyjemności i radości, na multiplikowaniu obrazów i bezustannym migotaniu.



M. Bałka, *Carrousel*, wideoinstalacja czterokanałowa, 2004.

Várnai

Węgierski artysta Gyula Várnai umieścił replikę gondoli z młyńskiego koła w pawilonie węgierskim podczas 57 Biennale Sztuki Współczesnej w Wenecji⁵⁰. Replike w skali 1:1 towarzyszyła projekcja filmu pokazującego na niewielkim ekranie młyńskie koło w miejscowości Dunaújváros, niegdyś miasta wielkich nadziei – węgierskiego odpowiednika Nowej Huty. Praca stanowiła część ekspozycji zatytułowanej *Peace on Earth*, poświęconej utopiom. Gondola i jej sfilmowane pierwowzory miały symbolizować jedną z nich. Zainteresowanie utopią wynika z osobistego doświadczenia artysty, który dorastał w

⁴⁹ Z. Melosik, *Kultura popularna*, Kraków 2013, s. 160–161.

⁵⁰ G. Várnai, *5 Minutes*, praca będąca częścią ekspozycji *Peace on Earth* na 57 Biennale Sztuki Współczesnej w Wenecji, <https://vimeo.com/250048193>, [dostęp: 03.12.2019].

czasach, kiedy naukowcy i kosmonauci uważani byli za pionierów postępu i bohaterów. Sam, z wykształcenia fizyk i matematyk, był świadkiem upadku wielkich idei – utopii XX wieku.

Posiadające 12 ramion młyńskie koło z Dunaújváros skojarzyło się artyście z tarczą zegarową i fenomenem upływającego czasu, ale także z nadchodzącą i niosącą nadzieję przyszłością. Na filmie poświęconym tej pracy pojawia się komentarz: „Jedna gondola jest odpowiednikiem 5 minut na tarczy zegara, ale sama, oddzielona od młyńskiego koła symbolizuje dysfunkcyjność, beczasowość i nieprzewidywalność przyszłości”⁵¹. Gondola wyjęta z karuzeli nie ma sensu. Odarta z koloru, ruchu i dźwięku, stanowi smutny artefakt. Ma sens tylko wtedy, gdy stanowi całość z karuzelą.



G. Várnai, *5 Minutes*, fragment wystawy *Peace on Earth*, 57 Biennale Sztuki Współczesnej w Wenecji.

Vesna

Niezwykle oryginalny projekt wykorzystujący słynne Pacific Wheel z Santa Monica stworzyła kilka lat temu Victoria Vesna, artystka znana z interdyscyplinarnych prac, łączących nanotechnologię z neurologią i biologią. W założeniu happening *Octopus Mandala Glow*

⁵¹Tamże.

(OMG) był pomyślany jako jednorazowe działanie, które miało trwać 8 godzin, ale ostatecznie odbył się wiele razy w wielu miastach na całym świecie. W Chicago cykl został zakończony, aby nawiązać do historycznego faktu, że to właśnie podczas światowej wystawy w Chicago w 1893 roku George Ferris zainstalował pierwsze współczesne obracające się koło z ludźmi⁵². Stąd anglosaska nazwa diabelskiego młyna – Ferris Wheel (koło Ferrisa).

Vesna początkowo była zafascynowana samą formą młyńskiego koła, w której widziała „obraz mandali, cykl życia, buddyjskie koło, które ma tę samą 8-punktową strukturę, również obecną w naturze”⁵³. Później przypomniała sobie, że brama do Pacific Park naprzeciw młyńskiego koła ma kształt wielkiej ośmiornicy. I wtedy wszystko złożyło się w całość. W wyobraźni artystki ośmiornica – forma biologiczna nałożyła się na kształt wielkiego metalowego koła Pacific Wheel⁵⁴. Vesna opracowała specjalne ośmiornicopodobne hełmy, które zakładały na głowy osoby wsiadające na karuzelę. Hełmy zostały wyposażone w diody, które z każdą upływającą godziną happeningu zmieniały swoją barwę wspólnie z oświetleniem na młyńskim kole. W taki sposób artystka ożywiła mechaniczną strukturę Pacific Wheel. Żywe, biologiczne formy ludzi i maszynę zjednoczył krwiobieg płynącego światła. Po raz pierwszy człowiek i karuzela stali się jednym organizmem.

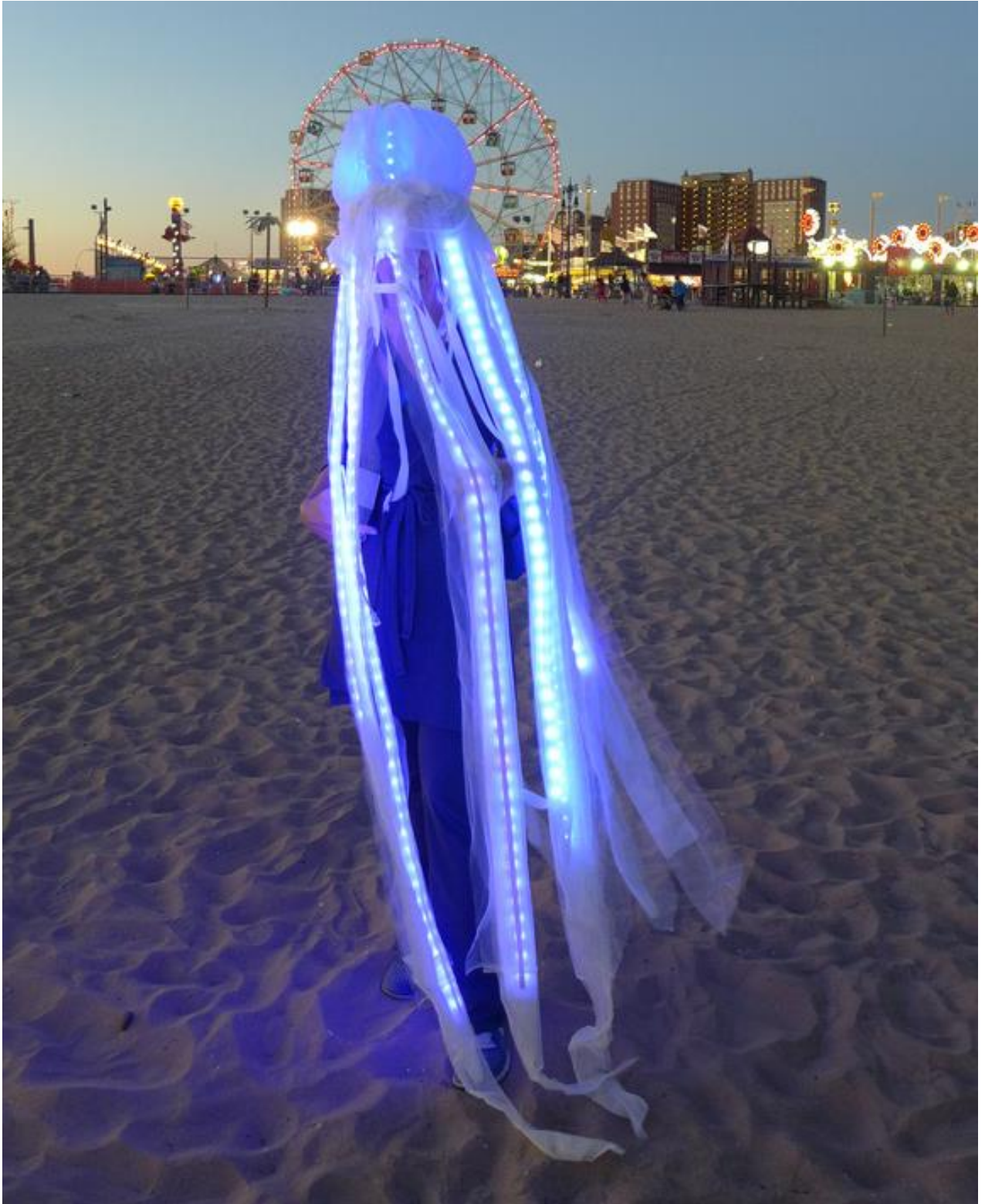
Grooms

Red Grooms to amerykański artysta multimedialny, który jest najbardziej znany ze swoich kolorowych, pop-artowych konstrukcji przedstawiających sceny ze współczesnego życia miejskiego. Prace tego mało znanego w Polsce artysty znajdują się m.in. w Art Institute of Chicago oraz w nowojorskich Museum of Modern Art, Whitney Museum of American Art i Metropolitan Museum of Art.

⁵² D. Denegri, *Interview, Victoria Vesna, Part IV*, 01.05.2014, <https://www.arshake.com/en/interview-victoria-vesna-part-iv/> [dostęp: 03.12.2019].

⁵³ Tamże.

⁵⁴ Tamże.



Victoria Vesna, *Octopus Mandala Glow*.

„Cześć. Jestem Red Grooms. Opowiem wam teraz trochę o karuzeli, którą zrobiłem dla Nashville. [...] Karuzela nazywa się *Tennessee Fox Trot Carousel*. Moja żona Lythiane i ja, wymarzyliśmy sobie tę nazwę z powodu mojej matki. Kiedy byłem dzieckiem, matka opowiadała mi o swoim życiu w latach dwudziestych, kiedy tańczyła fokstrota. I to mnie zainspirowało, żeby nazwać karuzelę *Fox Trot*. Pomyślałem, że ona wykonuje ten ruch, który może nie jest dokładnie jak ten taniec, ale karuzela to przede wszystkim ruch”⁵⁵.

Grooms uważa, że „karuzela to ruch” i tak oczywiście jest, ale czasami ten ruch zostaje zatrzymany. Karuzela Groomsa od lat leży w muzealnym magazynie i mimo wielu akcji mających na celu jej reaktywację nadal pozostaje w bezruchu.



R. Grooms, *Tennessee Fox Trot Carousel*, 1995.

⁵⁵ <http://www.brooksmuseum.org/red-grooms-audio-tour> [dostęp: 26.11.2019].

O mojej pracy

Moim celem nie było skatalogowanie wszystkich przykładów bogatej ikonografii motywu karuzeli weneckiej (to jest niewykonalne), lecz przedstawienie kilku z tych, które uważam za najciekawsze.

Karuzela wenecka była dla mnie czymś więcej niż tylko tematem rozprawy doktorskiej i pretekstem do malowania. Czuję się mocno związana kulturą włoską. Jednym z ważniejszych miejsc na mapie mojego życia wewnętrznego jest Wenecja. Nie wiem, co będzie w przyszłości, ale do tej pory każdy pobyt w Wenecji okazywał się dla mnie odkryciem jej nowego oblicza. Pisząc rozprawę, starałam się jednak być rzeczowa, nie ulegać egzaltacji i zdać sprawę z mojej wciąż pogłębianej, a tak jeszcze niepełnej wiedzy o kulturze włoskiej. To samo dotyczy mojego malarstwa i obrazów z motywem karuzeli weneckiej. Czułam się zobowiązana do podjęcia tego motywu, bo sporo mu zawdzięczam. Pozwolił mi powrócić do osobistych wspomnień i inspirował do refleksji nad formą w malarstwie. Napisanie rozprawy i namalowanie obrazów stanowiących praktyczną część doktoratu nie oznacza końca przygody z motywem karuzeli weneckiej.

Karuzela jest w pewnym sensie parafrazą podróży. Można również powiedzieć, że odzwierciedla upływ czasu, powtarzalność pór roku i cykli życia. Wchodząc na karuzelę, wiemy, że będziemy musieli z niej zejść. Że nasze miejsce zajmie ktoś inny. Ale przejażdżka na karuzeli kończy się także uczuciem ulgi i przyjemnością powrotu do punktu wyjścia.

Karuzela widziana z góry jest kołem. Koło zawiera w sobie ideę nieskończoności. Idee są jednak domeną rozumu. W mojej pracy malarskiej stawiam najpierw na zmysły i uczucia. Uczucia i wrażenia są ważne, bo wyprzedzają myśli i idee. Najpierw widzę, a dopiero potem wiem i zaczynam rozumieć.

„Oko wyprzedza pióro – i zdecydowany jestem nie dopuścić do tego, aby moje pióro określało swoją pozycję niezgodnie z prawdą. [...] Powierzchnie – czyli to, co oko rejestruje na samym początku – są nieraz bardziej znaczące niż wewnętrzne treści”⁵⁶.

Obraz, zapach, dźwięk, doznanie zimna lub ciepła może przywołać jakieś wspomnienie i sprawić, że odzyskamy coś zapomnianego. Coś, co jest jak odnaleziona zguba. Pamięć wspierana wyobraźnią sprawia, że odzyskujemy czas przeszły. Pamięć odgrywa ważną rolę w pracy twórczej.

Jedno z moich wspomnień związanych z Wenecją, którego jeszcze nie zdołałam i pewnie nie zdołam namalować, to wspomnienie chwili urzekającego światła i kolorów stapiających się w jedno z wodą i szkłem, kiedy byłam na wyspie Murano, gdzie produkuje się sławne na cały świat wyroby szklane. Tak niezwykle, że przez stulecia szklarzom z Murano nie było wolno opuszczać wyspy, żeby nie mogli zdradzić tajemnic swojego warsztatu.

Obraz malarski jest nieruchomy, a karuzela to ruch. Dlatego, chcąc wywołać wrażenie ruchu, nadałam ekspozycji moich obrazów formę okręgu. To nawiązanie do formy karuzeli i próba wyrażenia zapętlonego czasu. Interpretację tak pokazanych obrazów pozostawiam widzom. Nie jestem zwolenniczką podsuwania komentarzy z odpowiedzią na pytanie „co artysta miał na myśli?”. Chciałabym, aby widzom oglądającym moje obrazy udzieliły się moje uczucia zdeponowane w tych obrazach.

Wenecja tonie. To sprawia, że pisanie o niej i malowanie karuzeli weneckiej nabrało dodatkowego znaczenia. Ginie jakaś część kultury, w której zostaliśmy uformowani, a więc ginie też coś z nas samych. Powtórzę: napisanie rozprawy i namalowanie obrazów nie oznacza końca mojej przygody z motywem karuzeli weneckiej i Wenecją. Będę próbowała podjąć w moim malarstwie temat umierania Wenecji. W pewnym sensie już go podjęłam, kierując uwagę na fenomen Wenecji, która na naszych oczach staje się ofiarą i zarazem symbolem zmian klimatycznych.

⁵⁶J. Brodski, dz. cyt., s. 18.

Trudno nie zgodzić się z Hanną Schudy, że „Gdy tylko woda opada, ludzie zaczynają oswajać katastrofę i wpisywać ją w normalność, chociaż dane naukowe poświadczają, że przyptywy będą coraz częstsze, a Wenecja może zupełnie zginąć pod wodą. Kiedy to się stanie? Nikt dokładnie nie wie, ale biorąc pod uwagę nakładanie się na siebie podnoszenia poziomu morza, osiadania miasta oraz masowego napływu turystów, a także wiarę w ‘Mojżesza’, który cały czas nie działa, chociaż pochłania ogromne środki – może to się wydarzyć wcześniej, niż nam się wydaje. [...] Relacjom z zalanej Wenecji towarzyszy ambiwalencja – smutek po stracie łączy się z pragnieniem ‘skonsumowania’ perły kultury, zanim będzie za późno. Tymczasem powolne umieranie Wenecji powinno stać się właśnie punktem przełomowym w polityce klimatycznej, kiedy od zaleceń należy przejść do zakazów, nakazów i nakładania kar za ich łamanie”⁵⁷.

Justyna Miklasiewicz

⁵⁷ H. Schudy, <https://krytykapolityczna.pl/swiat/smierc-wenecji-klimat/> [dostęp: 15.02.2020].

Bibliografia

D'Amico S., *Enciclopedia dello spettacolo*, vol. IX, Casa Editrice Le Maschere, Roma 1956.

Benjamin W., Williams B., *Carousel History Feature – American Carousel Pioneers – Andrew Christian and Charles Dare*, <https://carouselhistory.com/andrew-christian-and-charles-w-f-dare>, 2016.

Brodski J., *Znak Wodny*, tłum. S. Barańczak, Zeszyty Literackie, Warszawa 2016.

Calimani R., *Storia del Ghetto di Venezia*, Arnoldo Mondadori Editore S.p.A., Milano 1995.

Denegri D., *Interview, Victoria Vesna, Part IV*, 01.05.2014,
<https://www.arshake.com/en/interview-victoria-vesna-part-iv/>.

Devoto G., Oli G.C., *Dizionario della lingua italiana*, Firenze 1971.

Dictionnaire de français Larousse, [www.larousse.fr>francais>carrousel](http://www.larousse.fr/francais/carrousel).

Eliot T.S., *Four Quartets* w zbiorze *Collected Poems 1909–1962*, Faber and Faber Limited, London 1977.

Feldschreiber J., *Reckless Abandon*, Wrocław 2019.

Foucault M., Miskowicz J., *Of Other Spaces*, „Diacritics” 1986, vol.16, p. 22–27.

Gerlin G., *Cenni storici ed artistici i G.G., Venezia*, Dalla tipografia di Giovanni Cecchini, Venezia 1846.

Gherardini G., *Lessigrafia italiana o sia maniera di scrivere le parole italiane*, Tipografia di Gio. Batt. Bianchi di Giacomo, Milano 1845.

Huizinga J., *Homo ludens. Zabawa jako źródło kultury*, tłum. M. Kurecka i W. Wirpsza, Warszawa 1985.

Kuryluk E., *Manhattan i Mała Wenecja*, Fundacja Zeszytów Literackich, Warszawa 2016.

- Kuryluk E., *Wiek 21*, Wydawnictwo Marabut, Gdańsk 1995.
- Kuryluk E., *Kangór z kamerą 1959–2009*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2013.
- Lax E., *Woody Allen. Rozmowy*, tłum. J. Rybski, Axis Mundi, Warszawa 2012.
- Lombardo A., *Pound e il sogno dell'artista americano*, w antologii *Ezra Pound a Venezia*, R. Mamoli Zorzi, Leo S. Olschki Editore, Firenze, 1985.
- Lowry M., *The Voyage That Never Ends*, ed. Michael Hoffman, New York Review Book, New York 2007.
- Mann T., *Śmierć w Wenecji*, tłum. L. Staff, w antologii *Śmierć w Wenecji i inne opowiadania*, Wydawnictwo Dolnośląskie, Wrocław 2003.
- McCarthy M., *Venice Observed*, Harcourt Inc., Orlando (Florida) 1963.
- Melosik Z., *Kultura popularna i tożsamość młodzieży. W niewoli władzy i wolności*, Impuls, Kraków 2013.
- Mueller R.C., *La banca dati CIVES: privilegi di cittadinanza veneziana, dalle origini all'anno 1500*, <http://www.civesveneciarum.net/>.
- Piatelli A.M., *Una nuova testimonianza sull'uso della parola ghetto*, [https://www.academia.edu/32977514/Una nuova testimonianza sull uso della parola ghetto Venezia 1519](https://www.academia.edu/32977514/Una_nuova_testimonianza_sull_uso_della_parola_ghetto_Venezia_1519), 2016.
- Pound E., *Wiersze, poematy i pieśni*, tłum. L. Engelking, Biuro Literackie, Wrocław 2012.
- Pound E., *Pieśni*, tłum. L. Engelking, K. Koziół, A. Sosnowski, A. Szuba, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1996.
- Pretini G., *Storia dello spettacolo popolare viaggiante*, vol. II: *Dalla fiera al luna park*, Zoppelli S.p.A., Dosson (Treviso) 1984.
- Pretini G., *Storia dello spettacolo popolare viaggiante*, vol. I: *La grande cavalcata*, Zoppelli S.p.A., Dosson (Treviso) 1984.
- Schudy H., *Śmierć Wenecji, czyli o wypartej chorobie, która pogrąży nasz świat*, <https://krytykapolityczna.pl/swiat/smierc-wenecji-klimat/>

Sienkiewicz K., *Mirostław Bałka „Carrousel”*, <https://culture.pl/pl/dzielo/miroslaw-balka-carrousel>, 2012.

Szczypiorski A., *Karuzela*, w: *Literatura współczesna „źle obecna” w szkole. Antologia tekstów literackich i pomocniczych dla klas maturalnych*, oprac. B. Chrzęstowska, Ossolineum, Wrocław–Warszawa–Kraków 1991.

Szyborska W., *Wiersze wybrane*, Wydawnictwo a5, Kraków 2004.

Vocabolario degli Accademici della Crusca, Accademia della Crusca, Venezia 1612.

Filmografia

Annie Hall, reż. Woody Allen, Stany Zjednoczone, 1977.

Carousel, reż. Henry King, Stany Zjednoczone, 1956.

Deconstructing Harry (Przejrzeć Harry’ego), reż. Woody Allen, Stany Zjednoczone, 1997.

Everyone Says I Love You (Wszyscy mówią: Kocham cię), reż. Woody Allen, Stany Zjednoczone, 1996.

Fading Gigolo, reż. J. Turturro, Stany Zjednoczone, 2013.

Grand Budapest Hotel, reż. W. Anderson, Stany Zjednoczone, Niemcy, 2014.

Irrational Man (Nieracjonalny mężczyzna), reż. Woody Allen, Stany Zjednoczone, 2015.

Lunes de fiel (Bitter Moon, Gorzkie gody), reż. Roman Polański, Francja, Wielka Brytania, 1992.

Purple Rose of Cairo (Purpurowa róża z Kairu), reż. Woody Allen, Stany Zjednoczone, 1985.

Radio Days (Złote czasy radia), reż. Woody Allen, Stany Zjednoczone, 1987.

Rainy Day In New York (W deszczowy dzień w Nowym Jorku), reż. Woody Allen, Stany Zjednoczone, 2019.

Vicky Cristina Barcelona, reż. Woody Allen, Hiszpania, 2008.

Wild man blues, reż. Barbara Kopple, Stany Zjednoczone, 1997.

Wonder Wheel (Na karuzeli życia), reż. Woody Allen, Stany Zjednoczone, 2017.

Wszystko na sprzedaż, reż. Andrzej Wajda, Polska, 1979.

5 Minutes (film dokumentujący fragment wystawy *Peace on Earth* Gyuli Várnaia w pawilonie węgierskim na 57 Biennale Sztuki Współczesnej w Wenecji), 2017.

Peace on Earth (film dokumentujący wystawę Gyuli Várnaia w pawilonie węgierskim na 57 Biennale Sztuki Współczesnej w Wenecji), 2017.

Ilustracje

Figura z *Elizabeth Quay Carousel*, Perth, Australia,

https://www.tripadvisor.com/LocationPhotoDirectLink-g255103-d12559721-i270049865-Elizabeth_Quay_Carousel-Perth_Greater_Perth_Western_Australia.html, [dostęp 17.02.2020], str. 8.

Karuzela *Giostra Antica a Cavalli dei Degli Innocenti*, <https://www.divertiamo.com/>, [dostęp 17.02.2020], str. 9.

Bałka M, *Carrousel*, videoinstalacja czterokanałowa, 2004,

<https://culture.pl/pl/dzielo/miroslaw-balka-carrousel>, [dostęp 17.02.2020], str. 20.

Várnai G, *5 Minutes*, fragment wystawy *Peace on Earth*, 57 Biennale Sztuki Współczesnej w Wenecji. http://varnaigyula.hu/la_biennale_di_venezia_2017, [dostęp 17.02.2020], str. 21.

Vesna Victoria, *Octopus Mandala Glow*, [dostęp 17.02. 2020], str. 23.

Grooms R, *Tennessee Fox Trot Carousel*, 1995.

<https://www.brooksmuseum.org/blog/posts/artist-red-grooms-depicts-tennessee-history-in-tennessee-fox-trot-carousel>, [dostęp 17.02.2020], str. 24

