

Przemysław Kaliszuk

UNIwersytet Marii Curie-Skłodowskiej
email: przemyslaw.kaliszuk@mail.umcs.pl
 <https://orcid.org/0000-0001-8668-3911>

„Ten alpinizm to naprawdę idiotyczny pomysł...” Jan Długosz i utekstowane pisanie wspinaczki

Abstract

“This Mountaineering is Really an Idiotic Idea...” Jan Długosz and Textualized Climbing

This article explores the mountaineering writing of Jan Długosz. The author analyses the literariness of the texts in the context of the notion of the bodily sublime and examines how Długosz sought to convey the specificity of the mountaineering experience to readers without expert knowledge of climbing. Długosz’s writing is interpreted as a crucial link in the development of Polish mountaineering literature, with its distinguishing feature identified as a “mediating” literariness.

Key words: Jan Długosz, alpinism, mountaineering literature, modernity

Słowa kluczowe: Jan Długosz, alpinizm, literatura alpinistyczna, nowoczesność

Długosz i polska proza alpinistyczna

Alpinizm (taternictwo) jako kultura kinestetyczna (Wierciński 2023: 121–210) wtórnice wyraża się poprzez rozmaite teksty. Z tego względu proza wspinaczkowa (*mountaineering literature*) cierpi na pewną aporię, to znaczy język i pismo nieadekwatnie wyrażają specyfikę doświadczeń wertykalnych, co skutkuje skonwencjonalizowaniem sposobów zapisu, presją czy kultem autentyczności w poczuciu nieuchronnej nieadekwatności utrwalania tego, co doznawane poprzez ruchliwe, wielozmysłowe ciało (por. Pacukiewicz 2022). Jakościami, które zazwyczaj wskazują się jako zasadnicze cechy narracji alpinistów, są dokumentaryzm i autobiografizm decydujące o prawdziwości samego aktu opowiadania konkretnej przygody wspinaczkowej (górskiej) (Tumidajewicz 1991; Okupnik 2005; Pacukiewicz 2010). W tym kontekście literackość (w znaczeniu specyficznej organizacji wypowiedzi o funkcji estetycznej) pisania alpinistów stanowi raczej wadę w procesie komunikacji niż pożądaný efekt. Rzeczywiście, przynajmniej w początkowym etapie rozwoju taternictwa i alpinizmu, gdy głos na temat skalnych przestrzeni zabrali sami wspinacze, ich narracje miały charakter użytkowy – pragmatyczny i poznawczy – i rodziły się w kontrze do przeestetyzowanych utworów oraz wypowiedzi na temat gór z przełomu XIX i XX wieku, zakorzenionych w sentymentalno-romantycznej estetyce (Kolbuszewski 2020; 2021). Jednakże wraz z rozwojem kultury alpinistycznej narzędzia ekspresji rozwijały się i ewoluowały ku formom bardziej literackim, zaś alpiniści wzbogacali warsztat pisarski o bardziej wyrafinowane środki stylistyczne i narracyjne.

Jedną z kluczowych ról w procesie unowocześniania i odkonwencjonalizowania polskiej literatury alpinistycznej odegrał Jan Długosz. Pozostaje on legendarną postacią rodzimej kultury górskiej, a zarazem jednym z kluczowych autorów kształtujących polską prozę alpinistyczną. Wydaje się to szczególnie interesujące w kontekście krótkiej, choć intensywnej działalności wspinaczkowej Długosza, który pozostawił po sobie dość skromny dorobek pisarski, dopełniający jego górskie aktywności. *Komin Pokutników* (Długosz 1964), wydany po śmierci autora, był do połowy lat dziewięćdziesiątych XX wieku, kiedy światło dzienne ujrzały materiały niepublikowane i rozproszone, jedynym zwartym zbiorem Długoszowych narracji. Tych kilkanaście opowiadań do dziś cieszy się dużą popularnością, co pozwala sądzić, że zajmują one jedno z centralnych miejsc w kanonie polskiej literatury górskiej (Dereń 2008).

Komentatorzy prozy Długosza zgodnie wskazywali na jej istotną cechę – jej literackość sprawiała, że Długoszowi udało się niezwykle trudną sztuką przekroczenia granicy między opowieścią specjalistyczną, funkcjonującą w środowisku wspinaczkowym i okołowspinaczkowym, a pisarstwem beletrystycznym, skierowanym do szerszego grona odbiorców. Zresztą umiejętnie zatarcie podziału na tekst użytkowo-

-faktograficzny i dokumentalny oraz tekst literacko-artystyczny i fikcjonalny wydaje się bardzo ważnym osiągnięciem *Komina Pokutników*. Bez wątpienia utwory Jana Długosza stanowią ważne ogniwo w rozwoju polskiej literatury alpinistycznej, która stopniowo zaczęła absorbować literackość rozumianą jako świadome i celowe organizowanie stylistyki i poetyki w opozycji do zastanych schematów kompozycyjno-koncepcyjnych ukształtowanych poprzez itineraria, opisy topograficzne, książki wyprawowe czy bujdlaki (zapisy taternickie, łączące krótką fabułę dotyczącą przejścia drogi wspinaczkowej oraz tekst użytkowy – opis drogi, skierowane przede wszystkim do innych taterników) (Jarzębowski 2013).

Komin Pokutników jest zbiorem, w którym Długosz operuje konsekwentnie narzędziami mediacji między alpinizmem i kulturą niealpinistyczną. Nie jest to wyłączenie zabieg pozwalający na przełączanie i integrowanie perspektyw laickiej i fachowej, lecz zasadnicze rozwiązanie koncepcyjne, które obnaża kwestię pozornie zaskakującą, a mianowicie integralność wspinania (alpinizmu, taternictwa) oraz kultury nowoczesnej z właściwymi jej napięciami, niepokojami, obsesjami i sprzecznymi hierarchiami, a także trybami wartościowania rozmaitych aktywności itp.

„Literackość” jako cecha wyjątkowa

Wczesne teksty Jana Długosza są wybitnie „użytkowe”, zgodne z wspinaczkowym modusem ascetycznego opisu, natomiast wraz z rozwojem taternickich umiejętności i zdobywaniem doświadczeń górskich zmienia się także sposób snucia opowieści, które nie są już tylko „przepisaniem”, które ma na celu „wiernie” utrwalić wspinaczkową przygodę. Z czego może wynikać ta zmiana? Hipoteza pierwsza – z pełnego odstąpienia w trakcie pisania zasadniczego problemu, którego nie można usunąć – ze zrozumienia kłopotu z niewyraźnością pozajęzykowego doświadczenia wertykalnego ruchu i związanej z tym złudności pogoni za „autentycznym” zapisem. Hipoteza druga – z próby znalezienia rozwiązań dzięki poszukiwaniu analogicznych dylematów w narracjach krążących w kulturze i obserwowaniu, czy owe dylematy znajdują jakieś ujęcie. Hipoteza trzecia – z odkrycia, że autoteliczność wspinania jest w gruncie rzeczy bliska autoteliczności sztuki jako takiej, o czym świadczą rozmaite warianty wzniosłości, jakimi nasycone zostały wspinaczka i literatura nowoczesna.

W przedmowie do pierwszego wydania *Komina Pokutników* Jan Alfred Szczepański zwrócił uwagę na ważny aspekt Długoszowego pisania górskiego, które pozostaje ukształtowane poprzez doświadczenie i wyobraźnię alpinistyczną, lecz świadomie ucieka przed środowiskowym hermetyzmem języka (stylistyki) wspinaczy:

Komin Pokutników to książka dla każdego w zasadzie czytelnika zrozumiała, mogąca się doskonale obejść bez słowniczka specjalistycznych wyrażen technicznych czy temu podobnych objaśnień i uzupełnień (Szczepański 1964: 6).

Co ciekawe, w zbliżonym tonie pisze w roku 2014 Agnieszka Szymaszek, która zaznacza, że Długosz odgrywał w zasadzie rolę popularyzatora wspinaczki jako jedynej „korespondent z wnętrza” polskiego środowiska alpinistycznego. Umożliwiał zrozumienie fenomenu wspinaczki wysokogórskiej czytelnikom niefachowym (Szymaszek 2014).

Tuż po ukazaniu się książki Długosza Jacek Kolbuszewski w recenzji na łamach „Taternika” wskazywał na wyjątkową literacką wartość *Komina Pokutników*, który nie tyle kontynuuje tradycję piśmiennictwa taternickiego, ale ją wyraźnie przekracza. Długosz świadomie i konsekwentnie operował narzędziami literackimi, aby pokazać nie tyle specyfikę samej wspinaczki – jej cel i sens, lecz, jak przekonywał Kolbuszewski, aby uchwycić relację człowieka z górami oraz ich wpływ na ludzką podmiotowość. Zresztą Długosz w tej perspektywie zbliża się wyraźnie do myślenia egzystencjalistów:

Nie są to bowiem tylko opowiadania o wspinacze, lecz opowiadania o ludziach znajdujących się w górach, najbardziej może intensywnie odczuwających rację i sens swego bytu (Kolbuszewski 1964: 58).

W piątą rocznicę śmierci Długosza Jacek Kolbuszewski ponownie, z jeszcze większą wnikliwością, odsłonił kulisy opowiadań wspinacza, uznając ich niewątpliwą innowacyjność w kontekście ówczesnych paradygmatów literatury alpinistycznej:

Pozostaje jednak faktem bezspornym, że Długosz wniósł do naszej literatury alpinistycznej bardzo wiele. Przede wszystkim w dziedzinie formy i języka. Uprzytomnił mianowicie, że nowoczesny alpinizm jako przedmiot literacki wymaga w pełni wykształconych i dojrzałych form, dających pełne możliwości wypowiedzi, i na tej zasadzie odrzucił „bujdałkę”, uprawiał zaś opowiadanie i trudną prawdziwie nowelę. W ten sposób położył kres literackiej amator-szczyźnie, a uprzytomnił, że nie wystarczy umieć się wspinać, jeśli chce się pisać o górach! (Kolbuszewski 1967: 129).

W jednej z najnowszych, a zarazem najbardziej gruntownych analiz opowieści Długosza Tomasz Stępień zauważa, że literackość tego pisarstwa wynikała z przeświadczenia o kulturowym potencjale alpinizmu:

Długosz zdawał sobie sprawę z tego, że alpinizm może stać się istotnym tematem kultury popularnej, a znani alpinści jej gwiazdami i niejako wyprzedzał te tendencje w Polsce – tworząc teksty adresowane do szerokiego kręgu odbiorców i publikując je w prasie ogólnopolskiej (Stępień 2021: 239).

Wybrane fragmenty komentarzy dotyczących pisarstwa autora *Komina Pokutników* można podsumować następująco: ścierającymi się wartościami, które decydowały o dynamice pisania Długosza, były literackość (zdolność do odpowiedniego przedstawienia wspinania) oraz dokumentalność i autobiograficzna autentyczność (praktyczna wiedza, umiejętności i bezpośrednie doświadczenie). Dzięki temu *Komin Pokutników* stał się idealnym przewodnikiem po świecie wysokogórskim, który w ten sposób otworzył się szerzej poza adeptów alpinistycznego rzemiosła. Kłopot w tym, że takie uogólnienie możemy zbudować, przede wszystkim opierając się na komentarzach dotyczących omawianej książki. Niewątpliwie opowieści Długosza, niezależnie od ich statusu gatunkowego, wyrastały z wyobraźni i konceptów podstawowych dla wspinaczy/taterników rozumianych jako społeczność funkcjonująca w obrębie właściwej sobie kultury kinestetycznej. Oznaczało to, że Długosz wspinacz został ukształtowany poprzez zespół praktyk cielesno-ruchowo-przestrzennych, organizujących i definiujących istotę takiej kultury, oraz towarzyszące im tradycje czy wartości, a to znajdowało odzwierciedlenie w sposobach przepisywania alpinistycznych przygód. „Mediacyjna” literackość, która przybrała względnie dojrzałą formę w *Kominie Pokutników*, stanowi, przynajmniej pozornie, rodzaj wykroczenia przeciw pewnemu kulturowemu i stylistycznemu *decorum* relacjonowania przygód górskich, którego istotę określają bezpośrednio i autentyczność, ograniczające wachlarz możliwych środków ekspresji. Zresztą właśnie w tym duchu formułowano pod adresem Długosza zarzuty dotyczące sztucznego upiększania surowych doznań (Szczepański 1995).

Kiedy właściwie osławiona literackość utworów Długosza zaczyna być cechą odróżniającą jego pisanie od typowych narracji taternickich i alpinistycznych? Jak owa literackość wchodzi w relację z konstytutywnym dla wyrażenia zmysłowych doświadczeń wertykalnych zespołem koncepcji estetyczno-ideologicznych określanych przez Alana McNee jako cielesna wzniosłość (McNee 2016)?

Cielesna wzniosłość – być może fundamentalny komponent wspinaczkowej kultury kinestetycznej nowoczesności – to konceptualny wynalazek alpinistów, którzy byli rozzarowani przesadnym estetyzowaniem ich doświadczeń oraz czuli dysonans wynikający z takich operacji estetyzującego uwznioślania gór, które miały wymiar kontemplacyjno-spekulacyjny, umocowany w oświeceniowo-romantycznych tradycjach malarskich i filozoficznych (Colley 2010), oderwany od bezpośredniego doznania faktycznej grozy, ryzyka czy niebezpieczeństwa (McNee 2014). Haptyczna wzniosłość, kształtująca się od połowy XIX wieku, to charakterystyczna dla opowieści alpinistycznych figura wyrażania celowości, zasadności i istoty doświadczeń

wertykalnego ruchu poprzez skupienie się na opisywaniu tego, co konkretne, zmysłowe, materialne, praktyczne i pragmatyczne oraz porzucenie integrowania teleologii aktywności alpinisty z pierwiastkami metafizycznymi lub znajdowanie uzasadnień bliskich metafizycznym doznaniom, lecz z dala od ściśle religijnych porządków. Pojawiła się wraz z potrzebą utrwalania przeżyć górskich, które rodzą się jako nierozwalny spłot ruchu, wysiłku fizycznego, cielesności i zmysłowości podmiotu oraz materialności przestrzeni górskiej (Lombard 2023). Z tego względu ta koncepcja estetyczno-ideologiczna stała się finalnie integralnym elementem tekstów wspinaczkowej kultury kinestetycznej.

Jak pisać o wspinaniu w górach?

Teksty Długosza są bardzo wyraźnie nasycone cielesną wzniosłością, lecz zmienia się skala jej aktywizowania. Co to oznacza? Wraz z rozwojem warsztatu pisarskiego i wspinaczkowego Długosz operuje tą estetyką bardziej świadomie, dobiera niejako jej intensywność w zależności od potrzeb, a przy tym doskonale rozumie jej nieusuwalność. Właściwie w każdym tekście fabularnym, jak również w niektórych sprawozdaniach czy esejach odwołuje się do *haptic sublime*, gdy nakierowuje uwagę odbiorcy na podmiotowość wspinacza zanurzonego w wertykalnej rzeczywistości gór i ścian skalnych.

Filar Świnicy, debiutancki tekst z roku 1949 (zob. Długosz 1967), to właściwie kwintesencja wspinaczkowego obrazowania i odczuwania przestrzeni – narracja lakoniczna, skupiona na konkretności, na pragmatyce wysiłku, kultywująca bezpośredniość, a więc spełniająca wymogi autentyczności – pierwszoosobowy narrator zdaje relację z własnej przygody na filarze Świnicy. Z jednej strony jest to utwór dość typowy, z drugiej – zapowiada, jak możemy ostrożnie przewidywać, stylistyczną sprawność pióra Długosza, ponieważ mimo typowości poetyki wyraźne są: przemysłana kompozycja i obrazowy język. Znamienna jest puenta, która jest bardzo charakterystyczna dla estetyki cielesnej wzniosłości – narrator nie epatuje emocjami, nie triumfuje, nie wadzi się z przyrodą, nie zanurza się w otoczeniu, nie łączy ze światem, robi coś innego – oszczędnie wskazuje, odwołując się do wiedzy i kompetencji podobnych sobie odbiorców, na osiągnięcie sportowe, czyli czas przejścia ściany, a więc presuponowany wysiłek: „O tempie naszej wspinaczki niech mówi niewymagający chyba komentarza czas wspinaczki: sześć godzin” (Długosz 1967: 116).

Tu właśnie zostały ulokowane: cel, przyjemność, radość, satysfakcja, nagroda, w autotelicznej, niekoniecznej z perspektywy osoby niewspinającej się, niemożliwej do jakiegoś zinstrumentalizowania czynności szybkiego poruszania się w pionowej

skalnej przestrzeni górskiej. Konkluzja jest w istocie zrozumiała jedynie dla czytelników, którzy pojmują reguły obowiązujące w kulturze wspinaczkowej i akceptują teleologię alpinistyczną, pozostali mogą jedynie domniemywać, że jest to, być może, wybitne osiągnięcie.

Dokonajmy przeskoku chronologicznego i przejdźmy na moment do artykułu polemicznego napisanego około dziesięć lat później. *Burza... w szklance wody* to szkic przygotowany jako odpowiedź na zarzuty recenzentów zbioru *Burza nad Alpami* z 1957 roku, w którym Długosz ogłosił swoje opowiadanie *W urwisku zachodniej Dru* (Długosz 1958). Taternik dyskutuje z zastrzeżeniami komentatorów, a przy okazji formułuje bardzo klarowny program pisarski dotyczący tego, czym powinna być proza alpinistyczna. Tomasz Stępień słusznie przekonywał, że ten tekst Długosza jest istotny właśnie ze względu na uwagi metaliterackie odnośnie do tego, jak sam pisarz pojmował pisanie i cele literatury alpinistycznej (Stępień 2021: 225–226). Taternik notował, odnosząc się do nużącego schematyzmu typowych narracji na temat zdobywania szczytu:

Wydaje mi się, że sposób postępowania powinien przebiegać inaczej: trzymając się możliwie wiernie faktów, należy starać się wydobyć z opisu elementy najciekawsze dla wszystkich czytelników i w żadnym wypadku nie ograniczać ich, a raczej ograniczać czysto alpinistyczne pojęcia i rekwizyty. Punkt ciężkości należy położyć na przeżycia psychiczne wspinacza, o których do tej pory wie się prawie nic albo bardzo mało, a to, co się wie, jest najczęściej zakłamanie i nieszczerze. Odbrać więc tego kryształowego alpinistę z nieprawdziwego zdarczenia, śpiącego bez przerwy w jednym śpiworze z bohaterstwem, poświęceniem i bezinteresowną szlachetnością, będącego chwilami rodzonym bratem tak niedawno straszącego nas jeszcze z książek i ekranów pozytywnego bohatera socrealistycznego (Długosz 1995a: 152).

Oto zatem od chwili literackiego debiutu Długosz przechodzi ewolucję: od autora tekstów specjalistycznych w obiegu środowiskowym do literata, który ma ambicje wejść do głównego nurtu, dzięki umiejętnemu przełożeniu specjalistycznego dyskursu alpinistycznego na szerszej zrozumiałe opowieści. Metaliterackie uwagi Długosza pozwalają sądzić, że z jego perspektywy hermetyzm alpinistycznej narracji był faktycznym gorsetem krępującym ruchy związane z bardziej swobodnym kreowaniem opowieści, którą mogliby przyswoić niealpinieści. Wobec tego warto zadać pytanie, czy literackość jako forma mediacji między kinestetyczną kulturą alpinistyczną/taternicką a nowoczesną kulturą jako taką nie jest przypadkiem jakością, która niemal od początku wkracza w prozę Długosza?

Utwory takie jak *Plecak* z roku 1962 (zob. Długosz 1995e), gdy Długosz jest uznanym alpinistą światowym, czy *Lina* (Długosz 1995c), przeznaczona do druku wcześ-

niej, gdy przyszły pisarz jest jeszcze adeptem taternictwa, choć były pisane w różnych okresach aktywności wspinaczkowej Długosza, mają ewidentnie wspólny trzon koncepcyjny. Przedstawiają „fenomenologię” przedmiotów ważnych dla wspinacza i są wyraźnie dialogiczno-mediacyjne. Długosz odśłania specyficzny status tych artefaktów, będących niezbędnymi narzędziami praktyk wspinaczkowych, a tym samym dzięki swej konkretności i użyteczności umożliwiającymi unikalne przeżycia w pionowej przestrzeni gór. „Ja” opisuje własny sentymentalny stosunek do tych przedmiotów i poprzez przedstawienie roli, jaką odgrywają w egzystencji wspinacza, może przeprowadzić zarówno autoanalizę, jak i powiedzieć laikom, czym jest alpinizm i po co ktokolwiek decyduje się na taką osobiwą przyjemność podszytą ryzykiem i wysiłkiem. Czy w tych esejach-artykułach nie mamy do czynienia z udaną próbą translacji specyficznego zjawiska sportowego w coś, co ma bardziej ludzki i codzienny wymiar, w coś, co laik może pojąć, odnosząc to do własnych praktyk codziennych, w których przedmioty, często błahe i pozornie nieznaczące, pełnią zasadnicze funkcje? Skoro haptyczna wzniosłość objawia się poprzez negację egzaltacji, patosu i metafizycznej teleologii oraz apologię zmysłowej konkretności nierozzerwalnie związanej z wysiłkiem i dobrowolnym cierpieniem, to skupienie się na trywialnych aspektach wspinaczki wydaje się skutecznym sposobem eksplikacji natury samego wspinania i zasilającej je ideologii. Długosz więc wyjaśnia sobie i innym wspinaczom coś, z czego dobrze zdają sobie sprawę, choć tego nie werbalizują, zaś profani mają sposobność zrozumieć fenomen nieprzymuszonego narażania się na niebezpieczeństwo, aby być w wertykalnej przestrzeni skalnej.

Co ciekawe, Jan Józef Szczepański krytykował sposób pisania Długosza jako zbyt literacki, lecz obaj są mimo wszystko zbieżni w widzeniu relacji człowieka i gór. Założenia opowiadania *Sizal* (Szczepański 1993) są wyraźnie zbieżne z refleksjami Długosza, to znaczy obaj pisarze zwracają uwagę na kulturową nadbudowę liny jako podstawowego artefaktu taternika – zapewnia bezpieczeństwo, a tym samym sukces w realizacji ambitnych celów, co przydaje jej ponadpragmatycznej wartości i w konsekwencji stanowi przyczynę niebezpiecznego sentymentu; wpinaczowi trudno rozstać się z liną, gdy jest zużyta lub może być zastąpiona nowszym odpowiednikiem (lepszy materiał).

Obrachunki z Mnichem (Długosz 1995d), także nieopublikowane opowiadanie ze zbioru taternickiego, określane przez Tomasza Stępnia jako wczesny tekst, w którym Długosz jeszcze konstruuje swój warsztat stylistyczny i z tego powodu pozostaje wciąż zapatrzony we wcześniejsze sposoby opisywania górskich wrażeń (Stępień 2021: 228), jest mimo wszystko interesującym przykładem próby połączenia różnych perspektyw widzenia gór. *Obrachunki z Mnichem* mają wyraźnie trójdzielną budowę: wstęp encyklopedyczno-popularyzatorski poprzedza część taternicką, która została przedzielona fragmentem „malarsko-impresjonistycznym” w duchu Witkiewiczowskiego *Na przełęczy* (Witkiewicz 1978). Z czego wynika to rozwiązanie

kompozycyjne? Długosz ewidentnie usiłuje znaleźć takie narzędzie ekspresji, które pokaże specyfikę wspinaczki oraz odda wrażenia w sposób zrozumiały zarówno dla wspinacza, jak i osoby niezwiązanej z taternictwem. Malarski obraz ze szczytu jest wyraźnie osadzony w tradycji postromantycznej estetyki patosu – szczególnie istotna wydaje się opozycja między majestatycznym ogromem natury i egzystencjalną kruchością człowieka, a także pejzażowa tonacja tego obrazka. Jednakże ramę dla tego opisu szczytu tworzy opowieść taternicka z właściwym jej skupieniem na pragmatycznym konkretyzmie i na ruchu ciała w skalnej przestrzeni. Długosz zdecydował się na literacki komponent – ów Witkiewiczowski pejzaż górski – osadzony w dobrze przyswojonej przez czytelników literatury górskiej tradycji. Dialogiczny charakter tego opowiadania można postrzegać właśnie jako zapowiedź literackości późniejszych utworów. Wstęp z kolei odgrywa rolę wprowadzenia w specjalistyczną rzeczywistość taternictwa, co pośrednio potwierdza wiedzę i kompetencje Długosza do opisywania własnej potyczki z Mnichem. Ostatecznie ten tekst wpisywał się w tradycję taternickiego pisanie, ale także, ze względu na staranną kompozycję, był próbą przetestowania zastanych środków ekspresji: malarskiego widzenia przedtaternickiego oraz wspinaczkowego itinerarium i opisu.

Flirt z Czarną Panią został pomyślany znów w dosyć niejednoznacznej formule – ewidentnie wyrasta z taternickiej fascynacji Zamarłą Turnią, lecz to nie sama wspinaczka jest zasadniczym tematem opowieści. Ciężar został położony na przedstawienie nieoczywistego aspektu kultury wspinaczkowej, która ma nie tylko swoje rytuały, ale także zabobony i przesady – jednym z takich przesądów jest upiór Czarnej Pani, którą ma ujrzeć tuż przed śmiercią wspinacz na Zamarłej Turni. Interesujące wydaje się przede wszystkim to, że Długosz zbliża się do gatunku *ghost story*. Dziwne zdarzenia, aura grozy i tajemniczości, śmiertelne wypadki znakomitych taterników i taterniczek – Długosz skwapliwie kataloguje te elementy w swoim „wykazie” i sięga po nie zgodnie z dynamiką postępu we wspinaczce. W tym sensie narracja opisująca wertykalny ruch staje się jedynie szkieletem dla szerszej obserwacji kulturowej dotyczącej nadawania przypadkowym zdarzeniom ponadnaturalnych konotacji i znaczeń. Co szczególnie ciekawe, chwila pokonania ściany jest ukazana zdawkowo: „Dalsza droga nie jest ani trudna, ani ciekawa i szybko osiągamy szczyt. W ciepłych promieniach słońca wyciągamy się wygodnie na kamieniach” (Długosz 1995b: 27), zaś anegdoty związane z Zamarłą Turnią są w istocie bardziej zajmujące dla samych towarzyszy Długosza, ale też dla ewentualnych czytelników-niewspinaczy. Długosz wręcz w puencie tekstu sugeruje, że ludzka skłonność do poszukiwania nadnaturalności w tym, co zwyczajne i przypadkowe, jest nieusuwalna i konieczna, choć nieprawdziwa: „Ileż w opowieściach o Czarnej Pani lub Bronikowskim jest poezji i piękna. Naprawdę chciałbym, żeby to wszystko było prawdą” (Długosz 1995b: 29). Wydaje się, że mamy tu do czynienia z apologią fikcji jako narzędzia porządkującego i scalającego, choć na moment i nieostatecznie, te elementy rzeczywistości, które nie dają się w inny sposób wyjaśnić.

Długoszowe *ghost story* daje wgląd w sposób osvajania obaw przed trudnym wyzwaniem wspinaczkowym taternickiej kultury kinestetycznej i pokazuje mechanizmy tworzenia się środowiskowego folkloru w formie przekazywanych ustnie opowieści. *Flirt z Czarną Panią* uruchamia także poprzez tytuł międzytekstowe nawiązania do tradycji romansowej. Jeśli zatem spojrzymy na to, z jakich aluzji tekstowych skorzystał Długosz, wówczas okaże się, że ten względnie wczesny tekst nosi już mimo wszystko znamiona utworu, które konsekwentnie realizował podstawowy cel – utekstować pisanie wspinaczki, a zatem umożliwić mediację między realnością wspinaczkową i niewspinaczkową. Duchy, groza, realne niebezpieczeństwo ekstremalnego wyczynu, wyimaginowane niebezpieczeństwo w postaci jakiegoś fatum, sugestia intymnego związku przemyconą w tytule – te komponenty sprawiają, że krąg odbiorców poszerza się wyraźnie ku sferom niefachowców.

***Twarz Szchary* albo pełna skala możliwości**

Twarz Szchary z Komina Pokutników to ewidentnie dojrzałe warsztatowo opowiadanie wysokogórskie (Długosz 2008). Długosz przedstawia kulisy działania w górach Kaukazu, regularnie podkreśla ich ogrom i odmienność względem wspinania tatrzańskiego. W tym tekście znakomicie widać tę właściwość pisania Długosza, którą podkreślał Jacek Kolbuszewski, a mianowicie przesunięcie ciężaru narracyjnego z przedstawienia specyfiki zdobywania ogromnej ściany skalnej na pokazanie relacji człowieka z górami i rodzących się w wyniku tego kontaktu autorefleksji, namysłu nad własną podmiotowością oraz związków międzyludzkich, których góry stają się katalizatorami. Długoszowi udało się uchwycić wyjątkowy charakter człowieka dobrowolnie zakotwiczonego w wertykalnej przestrzeni górskiej w taki sposób, który wpisuje haptyczną świadomość i wyobraźnię wspinacza w szerszą perspektywę ludzkiej relacji z przyrodą doświadczaną bezpośrednio, jak również poprzez kulturową nadbudowę.

Charakterystycznym elementem tego opowiadania jest regularnie powracająca refleksja odnosząca się do kondycji psychofizycznej wspinacza, którą kształtuje kontakt z rzeczywistością górską. Długosz bez skrupowania portretuje cierpienie, rozczarowanie i znużenie zgodnie z deklarowaną przez siebie zasadą odbrażawiania wspinacza. Interesująco prezentuje się początek tego utworu. Autor niejako wprowadza czytelnika w błąd, sugerując, że bohaterowie zrealizowali cel – zdobycie jakiegoś szczytu – lecz po chwili okazuje się, że jest to jedynie przystanek. Istotne jest to, że odpoczywający wspinacze (jeszcze nie w pełni ujawnieni jako alpiniści, tymczasowo

raczej jako tragarze lub turyści) skupiają uwagę na jednym zmyśle. Zmęczenie fizyczne wyłącza w zasadzie wszystkie doznania poza węchem:

To już naprawdę koniec; zrzucamy z westchnieniem ulgi potężne plecaki na ziemię i walimy się na miękkim kobiercu kwiatów. Wnikamy powoli w ciepłą woń ziół, słodki zapach wrzosów i rozgrzaną słońcem macierzankę... Stąd do bazy jest tylko pół godziny drogi, i to cały czas w dół (Długosz 2008: 148).

Zresztą finał opowiadania będzie nawiązywać do tej początkowej sceny – kompozycja klamrowa, którą wykorzystał Długosz, pokazuje nie tylko ciągłość relacjonowanej historii, ale także wskazuje na zasadniczy zamysł, to znaczy próbę odślonienia motywacji i specyfiki wspinania wysokogórskiego, a także wyraziste pokazanie oraz możliwie wierne uchwycenie materialności i zmysłowości tej praktyki przestrzenno-fizycznej.

W innym miejscu narrator skupia się znów na doznaniach zmysłowych i konstruuje porównanie do innych rejonów górskich, aby wyjaśnić trudy wspinaczki związane z klimatem panującym na Kaukazie. Istotna jest właśnie swoista „materialność” bezpośrednio doświadczanego krajobrazu górskiego, którego nie sposób poznać inaczej jak poprzez zanurzenie w nim ciała, zresztą narrator ujmuje tę próbę wyjaśnienia w niejako hipotetyzującym trybie:

Żeby to wszystko zrozumieć, trzeba pojechać w Kaukaz i pobiwakować kilka dni na lodowcu Bezingi. Upał przekracza tu wszelkie wyobrażalne pojęcia. Błędnie przy nim słońce Alp, a nasze sierpniowe dni na nadmorskiej plaży czy słoneczne góry Bułgarii to umiarkowany, powiedziałbym, chłodny klimat (Długosz 2008: 149).

Długosz, relacjonując kolejne etapy pionowej drogi ku górze, skupia się na eksponowaniu trudu, dyskomfortu, zniechęcenia, a także nawiedzającego wspinacza wrażenia dziwności czy nierealności bycia w kaukaskiej przestrzeni z uwagi na jej radykalną odmienność, wynikającą z warunków klimatycznych i topograficznych:

O jedenastej w południe odpoczywaliśmy na niespodziewanie znalezionej platformie biwakowej. Za nami było pięć godzin strachu, wysiłku, pięć godzin morderczego słońca, bolących głów, haków, chwytów, czekanów i Bóg wie czego jeszcze. Mieliśmy tego absolutnie dość. Niestety, nie była to nawet jedna trzecia ściany... (Długosz 2008: 157).

Rano jesteśmy tak zmarznięci, że czekamy na słońce. Z pierwszymi promieniami otwieramy namiot i jakoś dziwnie spokojniejemy. Widok jest naprawdę

zastanawiający... Zawieszeni dziwnie nad ogromną pustką naprzeciwko mamy Dych-Tau, a w dole wstążeczkę lodowca. Wczorajsza brawura, kiedy goniliśmy bez asekuracji dookoła namiotu, należy do bezpowrotnej przeszłości (Długosz 2008: 160).

W opowieściach alpinistycznych najważniejszym elementem jest zwykle relacja ze zdobycia szczytu czy też z pobytu na wierzchołku. W *Twarzy Szchary* otrzymujemy interesujący opis osadzony na spostrzeżeniach, skojarzeniach i refleksjach narratora. Jest to próba naszkicowania wiernej deskrypcji widoku, jakim rozkoszowali się polscy alpinści, przy jednoczesnym utrwaleniu samego procesu refleksyjnego doznawania wrażeń zmysłowych, przede wszystkim wzrokowych. Długosz, co należy podkreślić, sięga po nieoczywiste z alpinistycznego punktu widzenia analogie, aby opis był autentyczny, to znaczy zgodny ze sposobem, w jaki zmęczeni fizycznie wspinacze doświadczali górskiego krajobrazu, którego poza nimi nikt nie może w tamtej chwili zobaczyć. Bohater-narrator notuje:

Na grań wchodzimy niespodziewanie. Rozwiązujemy się. Kilkadziesiąt metrów dalej wyrasta najwyższy punkt – wierzchołek.

Nawis szczytowy to jakiś upiorny sen z baśni braci Grimm; dwudziestometrowy abstrakcyjny, wymodelowany w śniegu kształt nie wydaje się prawdą, lecz majakiem zmęczonego umysłu. Zimny wiatr i kilka stopni mrozu. Zrzucamy plecaki i z lękiem wychodzimy na ten śnieżny dziw. Widać cały Kaukaz: setki, tysiące szczytów. Na horyzoncie, poniżej nas, niegroźne wielkie cumulusy – jakby dziecko puszczało mydlane bańki... Po południowej stronie zielono i łagodnie, dalekie doliny, miasteczka – to zagubiona wśród gór legendarna Swanecja, jedna z najdziwniejszych krain świata. Jak na złość urywa mi się film w aparacie, siadam i zmartwiały palcami usiłuję założyć nowy.

Tam, gdzie szczyty gubią się na tle granatowego nieba, drga potężny półkolisty pas powietrza innej jaśniejszej barwy.

– Stąd jednak widać, że ziemia jest okrągła – mówi Janek.

Rzeczywiście widać (Długosz 2008: 162).

Długosz stara się pokazać wyjątkowość krajobrazu, który nie ma właściwie żadnego odpowiednika w sferach pozagórskich. Narrator nie znajduje adekwatnych słów, aby opisać kształt wierzchołka, więc odwołuje się do fantastycznego imaginarium braci Grimm oraz do bliżej niedookreślonych skojarzeń ze sztuką abstrakcyjną, a przy tym daje do zrozumienia, że takie rozwiązanie jest koniecznością w obliczu niewyraźności doznania wizualnego. „Ja” sugeruje też, że może być to również wynik fizycznego wyczerpania, które sprawia, że podmiot balansuje na granicy między rzeczywistością a halucynacją. Zresztą zapis wrażeń szczytowych jest w zasadzie

oparty na pokazaniu kontrastu między: konkretem a złudą zmysłów, groźną śnieżną przestrzenią szczytu a majaczącą w dole zieloną rajska Swanecją (region dzisiejszej Gruzji), wytworami natury i działaniami oraz interpretacjami człowieka. Choć ta deskrypcja jest sugestywna i plastyczna mimo względnej lakoniczności – nie ma tutaj prób „malarskiego” przedstawiania krajobrazu, jest to raczej „filmowe” czy „kubistyczne” obrazowanie zbudowane z krótkich kadrów – to narrator mówi o nieudanej próbie uchwycenia widoku poprzez kliszę fotograficzną. Fotografia pozostawała efektywnym narzędziem dokumentowania osiągnięć alpinistycznych ze względu na swoje pozajęzykowe, wizualne możliwości. Wydaje się, że właśnie w tym fragmencie narrator daje temu wyraz, gdy pokazuje własną frustrację wynikającą z usterki aparatu. Ciekawie przedstawia się także konkluzja utrzymana w lekko żartobliwej tonacji. Narrator i jego partner wspinaczkowy podsumowują swój wyczyn, umieszczając się ironicznie w pozycji odkrywców, którzy praktycznie potwierdzają teorię heliocentryczną. Długosz nawiązuje do wcześniejszych figur eksploratora czy naukowca, z których korzystali alpiniści, aby uzasadnić swoje aktywności i nadawać im szersze znaczenie. Znamienna jest natomiast w relacji z wierzchołka Szchary rezygnacja z jakiegokolwiek próby wyjaśnienia przyczyn zdobycia szczytu i towarzyszących temu uczuć. Jedyne, co pośrednio komunikuje Długosz, to unikalność alpinistycznego doświadczenia, która jest właściwie jedyną motywacją do podejmowania takiej aktywności. Nieprzypadkowo narrator rysuje szkic ze szczytu jako obraz wizualno-zmysłowy i równocześnie tworzy *ex post* konstrukcję refleksyjno-dyskursywną, podkreślając dziwność doznań i dziwność przestrzeni.

Dalszy ciąg tej przygody jest równie ciekawy, jeśli chodzi o narzędzia ekspresji. Podążanie w dół, do bazy zostało zbudowane z krótkich migawek, które mają pokazać fizyczne wyczerpanie bohaterów, szczególnie narratora, oraz uwarunkowaną tym stanem refleksyjną pracę zmysłów. Długosz otwarcie opisuje stan bliski wycieńczenia, który usuwa na dalszy plan wszelkie patetyczne pokusy podsumowywania własnego wyczynu. Deheroizacja wydaje się szczególnie znamienna – alpiniści zostają zredukowani do fizjologicznych bytów, którym zależy na przetrwaniu. Narrator zapisuje:

W zupełnym mroku wlecemy się lodowcem. [...] Nie rozmawiamy – jesteśmy zbyt zmęczeni. Nie mam świadomości, że ta chwila jest realna, nie jestem w stanie cieszyć się, że już po wszystkim. To jeden sen: i ten wielki księżyc, który wylał zza przełęczy Zaner i oświetla nam drogę, i to, że jest ciepło. Wszystko to sen... [...]

Wszystkie myśli, wszystkie pragnienia są takie ubogie, tak zwierzęce. Gdzie te opisywane radości, stany intelektualnego zachwyty, zadowolenie z własnego hartu i „męstwa”, te klasyczne: „aleśmy zakosili!”. To może dobre jest w Tatrach, ale tu tego nie ma... Tu jest senne poczucie własnego istnienia, tęsknota

za ciemnym wnętrzem namiotu, za spokojem, ciepłem herbaty u śpiwora...
Więcej nic nie istnieje. Może się zjawi potem... (Długosz 2008: 164–165).

Księżyc świeci jak idiota, potężny filar Szchary i cały nieprawdopodobny mur bezingijski lśni metalicznym światłem. Trudno uwierzyć w realność zmysłów, które twierdzą, że byliśmy tam jeszcze kilka godzin temu... Na wpół leżę przed namiotem i wiem, że ten tępawy kadłub, który coś tam czuje, to chyba Jan Długosz, który – nie wiadomo jak i po co – znajduje się w jakimś dziwnym miejscu (Długosz 2008: 165).

Ważnym komponentem obrazowania zmęczenia pozostaje leksyka odnosząca się do snu i majaków sennych. Narrator dobitnie zaznacza: „Wszystko to sen”, wszystkim towarzyszy „senne poczucie własnego istnienia”, znajdują się bowiem „w jakimś dziwnym miejscu”. Jeśli szczyt wyglądał nierealnie niczym „śnieżny dziw”, w którym spotykały się zaskakujące i w zasadzie nieoczekiwane elementy krajobrazu, to również powrót do bazy naznaczony został analogicznym poczuciem nierzeczywistości albo nadrealności. Z jednej strony bohaterowie mają świadomość sukcesu, z drugiej – muszą zapłacić cierpieniem za pobyt na szczycie, co niejako usuwa inne kwestie na bok. Paradoxem tej sytuacji jest to, że wspinacze są przede wszystkim skupieni na fizyczno-zmysłowych bodźcach, zatem ich refleksyjno-intelektualna praca, która mogłaby prowadzić do jakichś wzniosłych spostrzeżeń czy aktów triumfalnych uniesień, zostaje stłumiona (autor wyraźnie dystansuje się od „stanów intelektualnego zachwyty” analogicznie jak w opisie wejścia na szczyt, przedłożywszy nad to notowanie wysiłku *in statu nascendi*), ale mimo to bohaterowie wątpią we własne doznania jako zbyt nierealne. Długosz nie sięga po wyjaśnienia naukowe, nie określa ich stanu jako wyniku fizycznego zmęczenia i niedotlenienia mózgu (por. Felsch 2009), nie mówi o halucynacjach, lecz wprowadza czytelnika w środek własnych wrażeń, jakby zależało mu na tym, aby odbiorca mógł choćby częściowo zasmakować tego doświadczenia, przez moment był w stanie współodczuwać z utrudzonymi alpinistami. W czasie schodzenia do bazy bohaterowie marzą o odpoczynku, o końcu udręki. Zapowiedź tego pragnienia pojawiła się na początku opowiadania, powraca również w finale.

Spójrzmy zatem na zakończenie opowiadania, które zostało pomyślane jako ironiczne zakwestionowanie alpinizmu, prześmiewcza wymiana perspektywy wspinaczkowej na zdroworoządkowy punkt widzenia. Bohaterowie odpoczywają – tym razem już po faktycznych trudach – i nagle jeden z nich wybucha niezgodą na niedogodności praktyki wspinaczki wysokogórskiej. Oczywiście, ma rację, co przyzna narrator:

I nagle Jasio odzyskuje mowę:

– Do diabła z tym całym alpinizmem! Ile się przez to traci, co się człowiek nawygłupia, wymarznie, nanosi tego pierońskiego plecaka... U mnie w domu

teraz tyle owoców: śliwy, wiśnie, a truskawki? Leżałbym sobie na słońeczku, paliłbym papierosiki, a nie tutaj trząść przez całe życie portkami! Ostatni raz jadę, powiadam wam, ostatni raz!

Leżę spokojnie na boku i nie protestuję. Ma chłopak rację, pograłoby się na piaseczku, popływało w morzu... Ma rację, wszyscy mają rację. Ten alpinizm to naprawdę idiotyczny pomysł... zawsze mówiłem (Długosz 2008: 165–166).

Długosz sugestywnie ilustruje zasadniczy paradoks działalności alpinisty – ceną nieosiągalnych w inny sposób doświadczeń haptycznych jest dobrowolna zgoda na trud i niebezpieczeństwo, które nie mieszczą się w logice „zwyczajnej” codzienności. Wybuch bohatera jest w pełni zrozumiały, ponoszone koszty wydają się niewspółmierne do zysków, lecz świadomość tego stanu rzeczy wcale nie musi prowadzić do rezygnacji i zaprzestania wspinaczki, co wszak sugeruje narrator. On dobrze wie, że wspinaczka jest niepotrzebna i ryzykowna, a mimo to przyciąga silniej niż inne, bezpieczne sporty lub aktywności. Długosz uzmysławia rozdzwiek między pragnieniem doświadczania przestrzeni gór wysokich a właściwą człowiekowi troską o własną bezpieczną egzystencję i wyraźnie wskazuje, że tego pragnienia narratora-bohatera ani nie można usunąć z jego wspinaczkowej podmiotowości, ani nie można zrationalizować tak, aby stało się w pełni społecznie akceptowalne. Alpinizm jest idiotyczny z punktu widzenia codziennego życia, dla którego istotne pozostają komfort i stabilizacja (a to na moment staje się obiektem pragnień bohaterów, gdy odpoczywają po wysiłku i emocje po osiągnięciu szczytu opadły, a tym samym wycisza się afektywny pęd ku górze), ale właśnie świadome i dobrowolne podjęcie ryzyka okazuje się konieczne, choć nie przynosi żadnego pragmatycznego efektu poza samą satysfakcją z aktywności i doznanych wrażeń. Zwieńczenie opowiadania chwilową przemianą jednego z alpinistów w sybarytę, tęskniącego za sielskim życiem, jest w istocie apologią samej wspinaczki, a także wyrazistą prezentacją kłopotliwego do precyzyjnego wyjaśnienia sedna modusu bycia alpinistą. W tym kontekście ironiczna zgoda na porzucenie wspinania motywowana chęcią „normalnej” egzystencji stanowi jedyny, choć niedoskonały, instrument eksplikacji, dlaczego ktokolwiek chce się narażać w górach wysokich.

Twarz Szchary jest, po pierwsze, znakomitą ilustracją specyficznej relacji alpinisty i przestrzeni górskiej; po drugie, doskonałym pokazem wykorzystania konceptu cielesnej wzniosłości, dzięki której piszący alpinista może uchwycić ową relację; po trzecie, skuteczną formą wyjaśnienia laikom specyfiki wyprawy górskiej i zarazem zainteresowania ich jej przebiegiem. Długoszowi udało się w tym opowiadaniu, a szerzej: w całym *Kominie Pokutników*, przepisać dziwną, niekiedy wręcz nadrealną alpinistyczną egzystencję na szerzej zrozumiałą opowieść.

Podsumowanie – Długosz mediator

Długosz rozwiązuje (czy może raczej: uchyla w pewnym zakresie) dylematy z wyrażalnością poprzez zanurzenie narracji wspinaczkowej w dyskursie literackim. Można wręcz zaryzykować stwierdzenie, że dzięki jego wysiłkom opowieści polskich alpinistów przeszły rzeczywistą zmianę jakościową – od narracji w zasadzie użytkowych do tekstów wyraźnie beletrystycznych. W tym sensie autor *Komina Pokutników* może uchodzić za kontynuatora Jana Alfreda Szczepańskiego, włączającego zdobywcze prozy awangardowej w narracje wyprawowe. W pisaniu Długosza nadal istotną rolę odgrywa fundamentalne dla opowieści (i dla doświadczenia) wspinaczkowego w połowie XX wieku doznanie cielesnej/haptycznej wzniosłości. Jak Długosz problematyzuje bądź konceptualizuje tę specyficzną wzniosłość? Jego recepta ma formę subtelnie splecionej sieci międzytekstowej, łączącej „nagą” surowość górskiego krajobrazu z „fałszującą” literacką estetyką.

Długosz nie kamufluje wzniosłości ani nie podsuwa (zazwyczaj – są wyjątki, gdy sięga po matrycę odkrywcy, pioniera lub badacza działającego w imię Postępu lub w celu odsłonięcia Tajemnicy) wyjaśnień z innych, bardziej pragmatycznych porządków ludzkich aktywności. Przystając na wzniosłość wpisaną w nowocześnie pojęte wspinanie, zdaje sobie doskonale sprawę z narosłych wokół niej dylematów ekspresji. Na pierwszy rzut oka staje po stronie poprzedników, ponieważ decyduje się na lakoniczny, dość oszczędny, wręcz ascetyczny styl narracji. Jednak przy uważniejszej lekturze sprawa okazuje się bardziej skomplikowana. Długosz bowiem balansuje między wiernością zapisu drogi i doświadczenia wertykalnego ruchu w górskiej przestrzeni a jego „uproszczeniem-translacją” za sprawą jego włączenia w pozagórską kulturę poprzez interteksty, aluzje, nawiązania itp. Literackość tego pisania należy rozumieć właśnie jako narzędzie mediacji między specjalistycznym dyskursem alpinistycznym a jego kulturowym kontekstem uformowanym przez nowoczesność. Owa mediacja ujawnia nieusuwalną niewyraźność (i niejako żywi się nią) niejęzykowego doświadczenia wertykalnego bycia, niewyraźność będącą rodzajem wyzwania na wzór problemu wspinaczkowego na trudnej drodze.

Bibliografia

- Colley Ann C. (2010): *Victorians in the Mountains: Sinking the Sublime*. Farnham-Burlington, Ashgate.
- Dereń Ewa (2008): *Jan Długosz i jego tatrzańska epoka*. W: J. Długosz: *Komin Pokutników*. Red. E. Dereń. Wydawnictwo Iskry, Warszawa, s. 325–339.

- Długosz Jan (1958): *W urwisku zachodniej Dru.* W: *Burza nad Alpami.* Red. J. Nyka. Iskry, Warszawa, s. 20–45.
- Długosz Jan (1964): *Komin Pokutników.* Iskry, Warszawa.
- Długosz Jan (1967): *Filar Świnicy.* „Taternik”, nr 3, s. 115–116.
- Długosz Jan (1995a): *Burza... w szklance wody.* W: Idem: *Wywiad z Yeti.* Red. E. Dereń. Wydawnictwo Ati, Kraków, s. 151–156.
- Długosz Jan (1995b): *Flirt z Czarną Panią.* W: Idem: *Flirt z Czarną Panią.* Red. E. Dereń. Wydawnictwo Ati, Wydawnictwo PiT, Kraków, s. 19–29.
- Długosz Jan (1995c): *Lina.* W: Idem: *Flirt z Czarną Panią.* Red. E. Dereń. Wydawnictwo Ati, Wydawnictwo PiT, Kraków, s. 84–87.
- Długosz Jan (1995d): *Obrachunki z Mnichem.* W: Idem: *Flirt z Czarną Panią.* Red. E. Dereń. Wydawnictwo Ati, Wydawnictwo PiT, Kraków, s. 9–18.
- Długosz Jan (1995e): *Plecak.* W: Idem: *Wywiad z Yeti.* Red. E. Dereń. Wydawnictwo Ati, Kraków, s. 127–129.
- Długosz Jan (2008): *Twarz Szchary.* W: Idem: *Komin Pokutników.* Red. E. Dereń. Wydawnictwo Iskry, Warszawa, s. 148–166.
- Felsch Philipp (2009): *Mountains of Sublimity, Mountains of Fatigue: Towards a History of Speechlessness in the Alps.* „Science in Context”, vol. 22, no 3, s. 341–364, <https://doi.org/10.1017/S0269889709990044>.
- Jarzębowski Hubert (2013): *Bajdurzyć, czyli mówić prawdę.* „Góry”, nr 9(232). <http://www.m.goryonline.com/bajdurzyc--czyli-mowic-prawde,2003309,i.html> [dostęp: 27.11.2023].
- Kolbuszewski Jacek (1964): *Jan Długosz: „Komin Pokutników”.* [Recenzja]. „Taternik”, nr 1–2, s. 58.
- Kolbuszewski Jacek (1967): *Kilka uwag o pisarstwie Jana Długosza.* „Taternik”, nr 3, s. 127–130.
- Kolbuszewski Jacek (2020): *Alpinizm, turystyka, literatura na przełomie XIX i XX wieku – związki i zależności. Wstępny zarys problematyki.* W: Idem: *Góry – przestrzenie i krajobrazy. Studia z historii literatury i kultury.* Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych „Universitas”, s. 239–264.
- Kolbuszewski Jacek (2021): *Uwagi o początkach „literatury górskiej”.* „Góry, Literatura, Kultura”, T. 14, s. 11–48, <https://doi.org/10.19195/2084-4107.14.3>.
- Lombard David (2023): *Thinking with a Mountain: A Narratological and Rhetorical Analysis of the Haptic Sublime in Jon Krakauer’s Mountaineering Memoirs.* In: *The Mountain and the Politics of Representation.* Eds. J. Hall, M. Hall. Liverpool University Press, Liverpool, s. 57–72. <https://orbi.uliege.be/handle/2268/308871> [dostęp: 15.09.2024].
- McNee Alan (2014): *The Haptic Sublime and the ‘cold stony reality’ of Mountaineering,* „19: Interdisciplinary Studies in the Long Nineteenth Century”, no 19, <https://doi.org/10.16995/ntn.697>.

- McNee Alan (2016): *The New Mountaineer in Late Victorian Britain: Materiality, Modernity, and the Haptic Sublime*. Springer International Publishing. Imprint: Palgrave Macmillan, Cham.
- Okupnik Małgorzata (2005): *Autobiografie polskich sportowców samotników*. Gnieźnieńska Oficyna Wydawnicza „Tum”, Gniezno.
- Pacukiewicz Marek (2010): *Literatura alpinistyczna jako „sobq̄pisanie”*. „Napis”, T. 16, s. 495–511.
- Pacukiewicz Marek (2022): *Liminal Literature and the School of Vertical Promotion in Polish Mountaineering*. „Slavica Tergestina”, vol. 28, s. 46–69, <https://doi.org/10.13137/2283-5482/33707>.
- Stępień Tomasz (2021): „Komin Pokutników” i okolice – o opowiadaniach Jana Długosza. W: T. Stępień, P. Grocholski: *Teksty (z) gór: opowieści i metaopowieści*. Verbum, Praha, s. 217–245.
- Szczepański Jan Alfred (1964): *Przedmowa*. W: J. Długosz: *Komin Pokutników*. Iskry, Warszawa, s. 5–10.
- Szczepański Jan Józef (1993): *Sizal*. W: *Najlepsze polskie opowieści o górach i wspinaniu*, Red. J. Gondowicz, W. Sonelski. Stapis, Katowice, s. 89–97.
- Szczepański Jan Józef (1995): *Na marginesie „Burzy nad Alpami”*. W: J. Długosz: *Wywiad z Yeti*. Red. E. Dereń. Wydawnictwo Ati, Kraków, s. 331–335.
- Szymaszek Agnieszka (2014): *Direttissima prze życie. Szkic do portretu Jana Długosza*. „Góry”, nr 1(238), s. 27–31.
- Tumidajewicz Zbigniew (1991): *...o polskiej literaturze alpinistycznej*. „Bularz”, s. 106–111.
- Wierciński Hubert (2023): *Ruchome etnografie: praktyki, przestrzenie, ciała*. Oficyna Naukowa: Instytut Etnologii i Antropologii Kulturowej Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa.
- Witkiewicz Stanisław (1978): *Tatry w śniegu: Na przełęczy: wrażenia i obrazy z Tatr*. Red. R. Hennel. Wydawnictwo Literackie, Kraków.

Abstract

“Questa dell’alpinismo è davvero un’idea idiota...”

Jan Długosz e la scrittura creativa della prosa alpinistica

L’articolo è dedicato alla prosa alpinistica di Jan Długosz. L’autore del saggio analizza la natura letteraria dei testi nel contesto di questioni di sublimità corporea e considera il modo in cui lo scrittore ha cercato di trasmettere la specificità dell’esperienza in montagna a un lettore che non aveva conoscenze specialistiche in materia di arrampicata. La scrittura di Długosz viene interpretata come un importante anello di congiunzione nello sviluppo della letteratura alpina polacca e la sua caratteristica distintiva è la natura letteraria “di mediazione”.

Parole chiave: Jan Długosz, alpinismo, letteratura alpinistica, modernità