

169

**Annales
Universitatis
Paedagogicae
Cracoviensis**

Studia Poetica II

**pod redakcją
Magdaleny Roszczynialskiej**

Kolegium Redakcyjne

Alicja Baluch (Kraków), Andrzej Baranow (Wilno), Zbigniew Bauer (Kraków), Tadeusz Budrewicz (Kraków), Borys Bunczuk (Czerniowce), Anna Czabanowska-Wróbel (Kraków), Krzysztof Kłosiński (Katowice), Adam Kulawik (Kraków), Krystyna Latawiec (Kraków), Małgorzata Mikołajczak (Zielona Góra), Danuta Opacka-Walasek (Katowice), Magdalena Roszczynialska (Kraków), Jerzy Smulski (Toruń), Agata Stankowska (Poznań), Katarzyna Wądolny-Tatar (Kraków)

Kolegium Recenzentów

Piotr Borek, Dariusz Brzostek, Zbigniew Chojnowski, Maciej Gorczyński, Mirosława Hanusiewicz-Lavallee, Elżbieta Konończuk, Adam Kulawik, Krystyna Latawiec, Marianna Michałowska, Piotr Michałowski, Bogusław Skowronek, Jerzy Waligóra, Halina Waszkielewicz, Violetta Wróblewska

Redakcja naukowa

Magdalena Roszczynialska, Katarzyna Wądolny-Tatar

Redaktor prowadzący

Magdalena Roszczynialska

Sekretarz Redakcji

Katarzyna Starachowicz

Redaktor techniczny

Katarzyna Starachowicz

Redaktor językowy

Marcin Piątek

Kontakt z Redakcją

Redakcja rocznika „Studia Poetica”
Instytut Filologii Polskiej
Uniwersytet Pedagogiczny
ul. Podchorążych 2
30-084 Kraków
p. 561
tel. (12) 662 61 45
e-mail: redakcja.studia.poetica@gmail.com
<http://poetica.up.krakow.pl>

© Copyright by Wydawnictwo Naukowe UP, Kraków 2014

ISSN 2353-4583

Wydawnictwo Naukowe UP
Redakcja/Dział Promocji
30-084 Kraków, ul. Podchorążych 2
tel./fax (12) 662-63-83, tel. (12) 662-67-56
e-mail: wydawnictwo@up.krakow.pl

Zapraszamy na stronę internetową:

<http://www.wydawnictwoup.pl>

druk i oprawa Zespół Poligraficzny UP

Wstęp. Dawne i nowe poetyki miejskie

W refleksji nad miastem ponowoczesnym pojawia się określenie *city à la carte*; jego autor, teoretyk i historyk miasta, Robert Fishman używając tego sformułowania miał na myśli ‘personalizację’ miasta, fakt, że w rozległych przestrzeni i sprzyjających niesłychanej dynamice życia metropoliach (czy nawet *megalopolis*) jednostki zmuszone są do samodzielnego wykreślenia – za pomocą codziennych trajektorii pracy, życia prywatnego, konsumpcji, rozrywki itd. – sieci szlaków niejako od nowa komponujących, faktycznie nieciągłe i sfragmentaryzowane, miasto. Prezentowane w tym tomie artykuły można – na zasadzie przenośni – potraktować jako takie indywidualne trajektorie czy mapy; są to najczęściej analizy bądź też metodyki lektury ‘topo-grafii’ miasta, to znaczy rozmaitych kodów i form jego zapisu bądź kreacji: językowych, fotograficznych, cyfrowych, plastycznych; literackich (jak również metaliterackich), reklamowych, doświadczeniowych, memorycznych i innych. Autorzy zebranych tu tekstów rozpatrują ‘topopoetyki’ dawne i nowe, odnoszące się tak do miast przednowoczesnych (rzadziej), nowoczesnych, jak i ponowoczesnych, stąd też wielość przywoływanych przez nich konceptów przestrzeni miejskiej: od miasta idealnego (*utopolis*) po nie-miejsce. Wspomniany wyżej kreacyjny czy mentalny charakter miast ‘kompresowanych’ – przy czym chodzi nie tylko o scalanie w płaszczyźnie horyzontalnej, ale też oczywiście wertykalnej, temporalnej¹ – dobrze oddają takie wcześniejsze metafory tekstu miasta (nowoczesnego), jak pasaż i retoryka przechadzki. Rozmaicie profilowane perspektywy oglądu miejskich poetyk, różne ‘ścieżki’ – filozofujące, kulturoznawcze, medioznawcze, literaturoznawcze, lingwistyczne – łączy wspólne przekonanie o kulturowej naturze poetyki², obejmującej

¹ Mam na myśli miejski palimpsest, ale także Fishman zwracał uwagę, w kontekście swoich rozważań o mobilności, na „czytanie czasu w przestrzeni” – na dookreślanie lokalizacji przez parametry czasowe (w rodzaju: ‘mieszkam godzinę drogi od miejsca pracy’).

² W tym miejscu jedynie wykorzystuję określenie R. Nycza, podczas gdy chodzi mi o poszerzające, na zasadzie neosemantyzmu, rozumienie poetyki jako „sposobu uobecnienia” czegoś, por. D. Korwin-Piotrowska, *Życie pośmiertne poetyki*, „Tematy i Konteksty” 2013, nr 3, s. 21.

swoim zakresem zróżnicowane (nie tylko literackie, i szerzej, tekstualne) praktyki i wytwory symbolizacji. Dlatego też, obok literatury, w kręgu zainteresowania autorów znajdują się m.in. sztuka cyfrowa i fotografia, narracja przewodnikowa i turystyczna, procesja, miejsca pamięci i formy upamiętniania, gra komputerowa, kampania reklamowa, piosenka.

Tom otwiera – w dziale *Repetycje* – esej Zbigniewa Bauera osnuty wokół *Pasaży* Waltera Benjamina (z okazji ich polskiego wydania w 2005 roku), przypominający sylwetkę i fascynacje intelektualne patrona nowoczesnej filozoficznej refleksji o mieście a także okoliczności powstania, losy i – w konsekwencji – zasadę kompozycyjną tego monumentalnego dzieła, będącego „jak miasto bez centrum”. Mottem niniejszego tomu mogłyby stać się słowa komentujące benjaminowskie myślenie o *polis*: „Aby opisać miasto, trzeba wynaleźć język miasta”. Język ten okazuje się heteroglosją.

W zawierającym oryginalne, niepublikowane wcześniej studia, dziale *Kontynuacje i rewizje* proponujemy czternaście tekstów, czternaście zróżnicowanych głosów ‘wypowiadających’ miasto.

O roli miast w pejzażu kulturowym Śląska pisze Beata Gaj. Liczne ostatnio ‘śląskie’ i śląskoznawcze publikacje (np. antologia reportażu *Pierony* w opracowaniu Lidii Ostałowskiej i Dariusza Kortki, prace Elżbiety Dutki o Śląsku w literaturze i wiele innych) czynią koncept ‘*Silesia Silentium*’ nieaktualnym. Śląskie miasta, utożsamiane jeszcze niedawno ze zdegradowanym przemysłem, w okresie renesansu i baroku były, jak przypomina kierująca uwagę na literaturę nowołacińską autorka, przedmiotem laudacji i tytułem do chwały całego regionu, a dziś, np. za sprawą wybitnej urbanistyki i architektury (przykładem: siedziba NOSPR), ponownie ‘mówią’, zaznaczając swoją cywilizacyjną rolę.

‘Długie trwanie’ inspiracji benjaminowskich możemy obserwować w kolejnym w tym tomie tekście autorstwa Zbigniewa Bauera, w którym powraca on do geopoetyckiej metafory miasta-hipertekstu, pisząc: „Labirynt, kłęczce, sieć, *textum*, palimpsest tworzą odmienne modele miejskiej narracji i narracji o mieście”. Szczególną uwagę poświęca – ponownie – architektonice tekstu, którego spójność może zapewniać formuła księgi – kodeksu (jak miało to miejsce w mozaikowych *Pasażach*), ale też obecność ‘otwierającego’ labirynt przewodnika. W centrum zainteresowania badacza znajdują się bedekery, jak też performatywizująca owe teksty figura dzierżącej kłębek ‘zwiniętego labiryntu’ Ariadny.

W następnym artykule w tej sekcji Agnieszka Czyżak zwraca uwagę na kontynuację fantastycznej poetyki gotyckiego romansu grozy w, uhonorowanej Nagrodą Literacką Nike, powieści Joanny Bator *Ciemno, prawie noc*. Obok wzorca horrozystycznego, w utworze wykorzystano szereg innych konwencji literackiej kreacji miejsca: Wałbrzych to heterotopia, nie-miejsce, miejsce peryferyjne, wynikające z pojałtańskiego porządku miasto-palimpsest, przestrzeń dziecięcej traumy (bohaterka nosi anagramatyczne nazwisko „Tabor”), podziemne, wytyczone siecią sztolni i lochów, przeciw-miasto i ‘naziemna’ przestrzeń światopoglądowych konfliktów,

„horroru w języku i więzi zbiorowej”³. Widoczny tu nadmiar i dysonansowość poetyk miasta da się odczytywać jako literacki ekwiwalent ‘Polski pokłóconej’.

Metodyczny namysł nad potencjałem analityczno-interpretacyjnym figur wyobraźni spacjalnej, do których zalicza synekdochę, asyndeton, oksymoron, metonię, parafrazę oraz (pozaretoryczne) *studium* i *punctum*, proponuje Magdalena Skrzypczak. Jak pisze „Literatura stanowi nieprzebrany katalog miejsc i przestrzeni stygmatycznych, problematycznych, niepokojących. Być może warto byłoby poddać je re-konstrukcji przy pomocy wciąż poszerzającego się katalogu narzędzi operacyjnych retoryki wędrownej”.

Zgłoszone przez tę autorkę procedury badań procesu twórczego oraz literackich artefaktów znajdują zastosowanie także w analizach pozaliterackich – jak np. w dokonanych przez Monikę Bednarczyk *studium* relacji pomiędzy przestrzenią miasta a ideą nabożeństwa drogi krzyżowej. Ten obrzęd pasywny z definicji – jako rytuał przejścia – absorbuje przestrzeń swojej inscenizacji. Jednocześnie, dokonuje on swoistego ustrukturywania terenu oraz modyfikacji symboliki miasta, kreując sztuczne krajobrazy kalwarii, a także nakładając na miejsce rzeczywiste strukturę miast i miejsc świętych oraz idealnych przestrzeni Nowego Jeruzalem i *Civitas Dei*.

Innego typu interferencje, pomiędzy miastem ponowoczesnym, miejskimi praktykami turystycznymi oraz literaturą omawia Joanna Padula. Miejscem wspólnym literatury i ponowoczesności byłaby, według niej, nieciągłość, kryzys (meta)narracji. Badaczka identyfikuje obecność w prozie polskiej roczników 70. i 80. XX wieku (J. Żulczyk, P. Czerwiński, D. Masłowska, M. Olszewski, A. Drotkiewicz, S. Shuty) atrybutów doświadczenia turystycznego cechujących zarówno ponowoczesne miasta hiperprzestrzenne – mobilność, deterytorializację podmiotu, egzotyzujące i estetyzujące spojrzenie turysty, o którym pisał np. J. Urry, jak również tych właściwych jeszcze przednowoczesnym wspólnotom peryferyjnym – tendencję do poszukiwania autentyczności, relacje wspólnotowe (plemienne, jak uważa M. Mafesoli) i kategorię obecności.

Na wspólnototwórczy charakter fotografii miejsca zwróciła uwagę w swoim artykule Mirosława Szott, analizująca ten motyw w twórczości lubuskiej poetki, Joanny Ziemińskiej-Kurek. Przywoływane w jej utworach fotografie przedwojennego Sulęcina (Zielenzig) stanowią, jak konkluduje autorka, „podwójne medium”, będąc mostem „łączącym dawny i obecny wizerunek” tego polsko-niemieckiego miasta (tu znalazłyby zastosowanie wyróżnione przez M. Skrzypczak zabiegi metonimii i parafrazy, a ponieważ most jest figurą dwuznaczną – zapewne także asyndetonu) oraz środkiem intensyfikującym poetyckie doświadczenie miejsca (na zasadzie *punctum*).

³ P. Czapliński, *Nowa powieść Joanny Bator. Alicja w krainie strachów*, „Gazeta Wyborcza”, 30.10.2012, dostęp: http://wyborcza.pl/1,75475,12762841,Nowa_powieśc_Joanny_Bator_Alicja_w_krainie_strachow.html#ixzz3Qs0pavHS.

W kolejnym w tym dziele tekście Justyna Tuszyńska koncentruje się na przejawach 'zwrotu miejskiego' w (polskiej) prozie kryminalnej. Badaczka przekonuje, że o popularności wzorców urbanistycznych w najnowszym kryminale decydują dwa czynniki: po pierwsze, wykorzystanie przez autorów antropologicznego konceptu miasta jako sieci relacji społecznych (praca detektywa przypomina czynności antropologa w toku analizy sieciowej⁴), po drugie, zmiana relacji nadawczo-odbiorczych w komunikacji literackiej, polegająca na zaakcentowaniu sprawczego wymiaru dzieła sztuki słowa, jako zadania do wykonania w, już pozaliterackiej, rzeczywistości. Z tych samych powodów obserwujemy w najnowszych kryminałach prymat miast realnych nad wyobrażonymi, a fabuły wpisywane są w autentyczne plany miast, co czyni z tych ostatnich plansze miejskich gier i substrat turystyki literackiej⁵.

O możliwościach projektowania przestrzeni miejskiej za pomocą narzędzi cyfrowych, a więc o wirtualizacji miasta i jej cywilizacyjno-kulturowych konsekwencjach pisze Liliana Kozak. Prezentowane przez nią projekty artystyczne, performanse oraz aplikacje mobilne pozwalają na wysnuć wniosku o ziszczaniu się – równoległej – hybrydyzacji miasta i jego mieszkańców: miasto uzyskuje w procesach wirtualizacji dodatkową przestrzeń (*augmented reality*), ludzie je zamieszkujący przekraczają swoją biologiczną naturę, włączając się w materialną i informatyczną tkankę miejskiego organizmu.

Inny aspekt sztuki w przestrzeni miasta, sztuki zazwyczaj szczególnie inwazyjnej i 'tyranizującej' przestrzeń, podejmuje Jerzy Winiarski, proponując analizę semiotyki narracji pomnikowej. Przedmiot jego zainteresowania stanowi – dekonstruujący wspomniane tradycyjne formy monumentalne – przykład narracji pomnikowo-architektonicznej, jakim jest upamiętniająca pogrom w 1946 roku w Kielcach praca artysty amerykańsko-żydowskiego, Jacka Sala. W sensie estetycznym realizacja ta wpisuje się w teorię architektoniczną Bernarda Tschumiego, w sensie etycznym – ważniejszym – rozwija dyskurs aksjologiczny wokół symboliki domu (w tym wypadku – domu utraconego), w planie sakralnym – stanowi „relikwię żydowskiego męczeństwa”, na płaszczyźnie rytualnej jest analogią modlitwy za zmarłych (*kaddisz*), zaś dzięki umiejętnemu włączeniu w przestrzeń urbanistyczną – staje się, jak pisze Winiarski, „wspólnym dziedzictwem świadomości i przedmiotem rozumienia na gruncie wartości ponad wszelkimi różnicami i podziałami ludzi”. W opinii autora artykułu tego rodzaju polimorficzne i polisemantyczne miejsca pamięci mają szansę stworzyć odnowiony (i potrzebny w kontekście splątanych relacji polsko-żydowskich) język dyskursu publicznego.

⁴ Na taką możliwość lektury powieści kryminalnej wskazywał wcześniej M. Czubaj, *Etnolog w mieście grzechu. Powieść kryminalna jako świadectwo antropologiczne*, Gdańsk 2010.

⁵ W odniesieniu do konwencji kryminału 'zwrot miejski' skutkuje – jak uważa Tuszyńska – redefinicją kanonicznej dla tego gatunku 'gry z czytelnikiem' z zabawy w poszukiwanie wewnątrztekstowych poszlak zbrodni, w znajdowanie pozatekstowych desygnatów pozostawionych w tekście 'śladów' miejsca (lokalizacji).

Łukasz Wojciechowski także odnosi się do swego rodzaju sztuki w przestrzeni publicznej, mianowicie przedstawia modyfikacje kampanii marketingowych i form reklamy za sprawą środowiska miejskiego (*ambient marketing*), i przeciwnie – modyfikacje miasta, które staje się obecnie nośnikiem komunikatów marketingowych i przestrzenią reklamowych *eventów*.

O mieście jako przestrzeni cyfrowego odwzorowania w grach wideo pisze Paweł Świątek, zauważając w ich rozwoju przemianę funkcji motywów urbanistycznych. Transformacja ta prowadziła od statycznego miasta-scenerii do coraz doskonalszych – w grach typu *sandbox* – imitacji miejskiej rzeczywistości, ułatwiających graczom interakcję oraz, za sprawą zastosowania chwytu ‘cytatów z rzeczywistości’ i poetyki intertekstualnej, uatrakcyjnianych rozgrywkę, a w konsekwencji – umożliwiających pełniejszą immersję graczy w świat przedstawiony.

Do bardziej tradycyjnych ujęć miasta w sztuce powraca Julia Isapczuk, wypowiadająca się na temat literackiej kreacji Wiednia w twórczości austriackiej pisarki Ingeborg Bachmann. W ostatnim artykule w tej sekcji tomu Anna Antas, w oparciu o materiał około trzystu piosenek powstałych w latach 80. XX wieku (w Polsce), ustala konceptualizację miasta w subkulturze ‘metalowej’. Również i to językowo-kulturowe ujęcie miasta (z kluczowymi leksemami: noc, śmierć, zło) okazuje się tradycyjnym, wyczerpującym konwencję właściwą estetyce grozy.

W części *Debiuty*, planowanej jako forum prezentacji prac studentów i doktorantów inicjujących dopiero swoją działalność naukową, zamieszczamy w tym numerze czasopisma filozoficzno-interpretacyjny esej Pauliny Wójtowicz poświęcony niejednoznacznej socjotopograficznej kategorii miejskiej, jaką jest brama. W oparciu o powieść *Kaska Kariatyda* Gabrieli Zapolskiej autorka referuje problem „konwergencji losu służącej i natury bramy”, zwracając uwagę na heterotopijną jakość tej mikroprzestrzeni (zarazem progu i portalu, granicy i jej transcendowania) i jej potencjał w niwelowaniu różnic społecznych, a tym samym – udział w dynamice społecznej zmiany.

Parateksty i komentarze otwiera okolicznościowy artykuł Arkadiusza S. Maśtańskiego, dyskutujący tradycję, pozytywną i negatywną, ogłoszonej trzydzieści lat temu prozodyjnej teorii wiersza Adama Kulawika, pierwszego kierownika naszej macierzystej Katedry Poetyki i Teorii Literatury w IFP UP. Autor podkreśla nowatorstwo i jednolitość metodologiczną tej orientacji badawczej, a jednocześnie jej niezwykłą otwartość, gotowość do wchodzenia w relacje z odmiennymi, ksenogamicznymi metodami i teoriami (nie tylko wersologicznymi, np. z kognitywizmem i neuronauką), a dzięki temu – zadziwiająco trwałość i produktywność „ostatniej wielkiej narracji” w nauce o wierszu w dobie współczesnej pluralizacji i ‘wolnego rynku’ idei⁶ (nawiązując do inicjalnej metafory – teorii *à la carte...*).

W rozmowie Beaty Garlej z Anetą Jadowską, autorką prozy spod znaku urban fantasy, powracają wątki ‘poetyki miejskiej’. Z jednej strony chodzi o genologiczne uregulowanie tej subkategorii fantastyki, czyli o fakt, że dla wyróżnienia odmiany

⁶ Określenie Ryszarda Nycza.

gatunkowej istotne jest tu właśnie ukształtowanie przestrzeni przedstawionej jako przestrzeni nowoczesnego miasta (zazwyczaj akcja fantasy toczy się przecież w tzw. 'uogólnionym średniowieczu'). Miasto nowoczesne zaś, o czym należy pamiętać, stanowi wartość nie tyle geograficzną, ile socjokulturową. Po drugie, ważne jest, że w tej kreacji miasto uzyskuje charakter dualny – świat fantastyczny zakotwiczony jest w realiach autentycznego miasta (w tym wypadku – Torunia, Trójmiasto). Pi-sarka wskazuje w tym miejscu na inspiracje twórczością Neila Gaimana i Stephana Kinga (np. ważny motyw portalu, bramy pomiędzy 'światami'), ale można też podkreślić performatywny efekt takiego kształtowania przestrzeni literackiej, bowiem urban fantasy, podobnie jak pokrewny jej kryminał, aktywizuje turystykę literacką. Po trzecie wreszcie, w konwencji fantastyki kwestią niezmiernie ważną jest zaplanowanie nasyconej topograficznym szczegółem przestrzeni przedstawionej (i szerzej – operowanie, jak nazwał tę właściwość Erich Auerbach, stylem pierwszego planu, stąd między innymi częste przypadki dołączania do utworów mapy), będące wręcz wymogiem retorycznej skuteczności tekstu. Urban fantasy jawi się jako jedna z nowych poetyk miejskich.

Dalszą część tego działu pisma poświęcamy zainicjowanej przez Zbigniewa Bauera debacie wokół wydanego przez uczonych z Instytutu Kultury Polskiej UW, zredagowanego przez Grzegorza Godlewskiego, Agnieszkę Karpowicz, Martę Rakoczy oraz Pawła Rodaka, tomu *Od aforyzmu do zinu. Gatunki twórczości słownej*. W recenzji książki Zbigniew Bauer przypomina, że powszechną (niestety) praktyką w odniesieniu do przejawów kultury oralnej w dobie piśmienności było badanie ich przez pryzmat 'grafii', zapisu. Translacja gatunków mowy na piśmienne (a później multimedialne) sprawiła, że stały się, jak uważa, obiektami „wydziedziczonymi z benjaminowskiej «aury»”. Tymczasem autorzy recenzowanej książki śledzą owe procesy remediacji mowy, odsłaniając pierwotne sytuacje komunikacyjne krystalizujące się w rozmaite gatunki 'ustne', pokazują oralny rodowód – wydawałoby się nawet odległych od twórczości słownej – przejawów logosfery. W ich ujęciu, nie tylko bajka, dowcip, kołysanka, opowiadanie czy wiersz mają oralne prąródło, ale mają je też blog, gazeta, *tweet* czy telenowela. W rozumieniu autorów omawianego tomu gatunek na charakter kulturowy, stanowi „hiperkod” umożliwiający komunikację, a więc jedną najważniejszych dla człowieka (a może nawet definiującą go) czynności społecznych. W odpowiedzi – czy raczej 'dopowiedzi' – na recenzję Agnieszka Karpowicz eksponuje założenia (i zamierzenia) warszawskiego projektu, który miałby być nie tylko i nie tyle rekonstrukcją historycznych środowisk komunikacyjnych rozmaitych gatunków słownych (czyli kulturową genologią logosfery), ile nietekstocentryczną antropologią słowa, zorientowaną na „rozpoznanie specyfiki medialnej, a przez to kulturowej, gatunków będących wytworem środowisk innych niż oralne” (np. logowizualnych, hipertekstualnych) a także ich etnografią. Z kolei Matylda Szweczyk wskazuje na perspektywy badawcze tej metodologii w analizie i typologii „gatunków internetowych”. W kończącej ten wielogłos wypowiedzi Marta Rakoczy – odwołując się do dyskusji na marginesie

omawianego projektu⁷ – wyróżnia jeszcze jeden interesujący gatunek twórczości słownej (jak przekonująco wyjaśnia, służący kulturalizacji grafolektu), elementarz. W jej opinii cechy konstytutywne tej formy – ikoniczność i sprawczość – „trudno opisać za pomocą narzędzi stworzonych w ramach klasycznej teorii piśmienności”, co z kolei stwarza możliwość, by „rozwinąć instrumentarium teoretyczne do badania gatunków piśmiennych jako takich”. Z debaty wyłania się potrzeba wypracowania (w odpowiedzi na rzekomy prymat obrazu w kulturze współczesnej) nowej metodologii logosfery.

W zakończeniu tej części pisma zamieszczamy domykające problematykę poetyk urbanistycznych (napisane przez Agnieszkę Lir o) sprawozdanie z festiwalu i konferencji naukowej pt. *Ścieżkami pisarzy: miasto jako przestrzeń życia twórców*, której tematyka potwierdza – wielokrotnie w artykułach zebranych w niniejszym tomie konstатовaną – proliferację artystycznych kreacji miasta w jego rzeczywistą przestrzeń.

*

Prezentowane w tym numerze czasopisma artykuły rejestrują mnogość, różnorodność dawnych i współczesnych sposobów uobecniania miasta i jego problemów. Pośród klasycznych chwytów można np. wymienić realizacje wpisujące się w człony topicznej opozycji: *locus amoenus* (laudacje miast) – *locus horridus* ('miasto złe' w horrorze i jego parafrazach, kryminale, urban fantasy). Z kolei nowe poetyki urbanistyczne manifestują miasto w tekście, ale też poza nim, otwierając się na inne języki, kody, media a także sposoby praktykowania miasta (np. jako scenariusza rytuału lub gry rozrywkowej, przestrzeni organizującej pamięć indywidualną i zbiorową). Jak wiadomo synekdochą miasta jest Babel – miejsce 'pomieszania języków', a przynależną mu tonacją – gwar⁸. Nie może dziwić więc, że poetyki i poetologie⁹ miasta tworzą zbiór tak różnorodny i nieograniczony (może tylko okładką tomu), z którego – mamy nadzieję – każdy Czytelnik wybierze dla siebie coś *à la carte*. Natomiast problematyka graniczności i limitacji wyznaczy tematykę kolejnego, zaplanowanego na 2015 rok, numeru czasopisma.

*

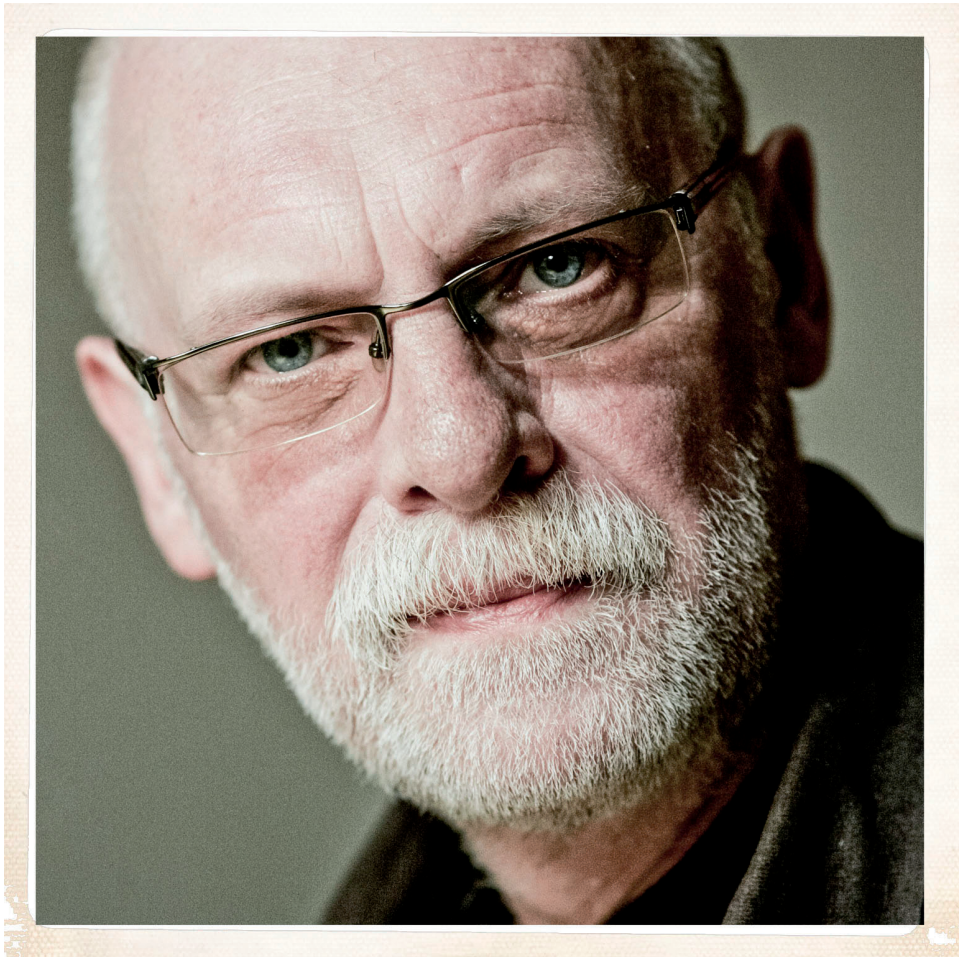
⁷ Ze względu na śmierć Zbigniewa Bauera w czasie przygotowywania przez redakcję tego numeru czasopisma nie wszystkie stanowiska i wypowiedzi dyskusji wokół tomu *Od aforyzmu do zinu...* zostały przedstawione; decydujemy jednak o publikacji w obecnym kształcie, z uwagi na walory merytoryczne tych inspirujących tekstów.

⁸ A. Wallis, *Informacja i gwar*, Warszawa 1979.

⁹ E. Kuźma, *O poetyce negatywnej. Od poetyki do poetologii, od poetologii do metapoetyki*, [w:] *Poetyka bez granic*, red. W. Bolecki, W. Tomasik, Warszawa 1995.

W kwietniu 2014 roku odszedł od nas Zbigniew Bauer, kierownik (od 2009) Katedry Poetyki i Teorii Literatury, a prywatnie – mentor i Przyjaciel. Publikujemy kilka wspomnień Mu poświęconych, napisanych przez współpracowników, przyjaciół i uczniów. Ten admirator i znawca dzieła Waltera Benjamina pozostanie w naszej pamięci również za sprawą aury, którą emanują Jego teksty, także te zamieszczone w niniejszym tomie.

Magdalena Roszczynialska



Zbigniew Bauer
4 grudnia 1952 – 11 kwietnia 2014

Annales Universitatis Paedagogicae Cracoviensis

Studia Poetica II (2014)

REPETYCJE

Zbigniew Bauer

Jak miasto bez centrum.

Jeszcze o *Pasażach* Waltera Benjamin¹

Smakowanie tekstu

Pasaże Waltera Benjamin, opracowane redakcyjnie przez Rolfa Tiedemanna, ukazały się w znakomitym frankfurckim wydawnictwie Suhrkamp w 1982 roku i trzeba było aż ćwierćwiecza, byśmy otrzymali je po polsku, dzięki gigantycznej pracy Ireneusza Kani, wysiłkowi Wydawnictwa Literackiego i wsparciu Instytutu Goethego Inter Nationes. Jeśli ktoś przynajmniej trzymał w rękach to dzieło, wie, że i Tiedemann, jako jego redaktor, i Kania, jako tłumacz, zmagali się z materialem tak pogmatwaną i tak obszerną, że mówienie o pracy gigantycznej nie jest wcale przesadą. Ta książka – wraz z posłowiem Zygmunta Baumana i wprowadzeniem niemieckiego redaktora – liczy blisko 1170 stron; rzadko publikuje się w Polsce książki o tej objętości w jednym tomie. Współczesny czytelnik, nawykły do pospiechu wpisanego w drukowane i inne medialne przekazy, oczekuje skrótowości i lapidarności. „Smakowanie” prozy, Barthes’owska *la plaisir du texte* to wartość odchodząca w niepamięć z wiekiem XX – w ubiegłym stuleciu powiedzielibyśmy, że z wiekiem XIX wraz z postaciami takimi, jak Roland Barthes właśnie, jak Jean Baudrillard, jak Robert Musil, Georg Lukacs, Aldous Huxley, Theodor Adorno i jego przyjaciel – Benjamin.

Listę można wydłużać. Zapewne dodalibyśmy i polskich smakoszy tekstów: Bolesława Micińskiego, Czesława Miłosza, Jerzego Stempowskiego, Zbigniewa Herberta i kiedy wymienialibyśmy tak dalej rozmaite nazwiska, niespostrzeżenie weszlibyśmy w nasz wiek. Okazałoby się wtedy, że smakowanie, odczuwanie przyjemności z obcowania z tekstem, która u Barthes’a miała niewątpliwie odcień jeśli już nie seksualny, to z pewnością erotyczny, nie zależy wcale od stulecia, ani od tyranii mediów, narzucającej swój naskórkowy ogląd świata i sprowadzającej obcowanie ze wszystkim, z artefaktami włącznie, do kontaktu wyłącznie z widzialnością, z obrazami rzeczy, a nie z nimi samymi. A jeśli tak – byłoby to obcowanie z czymś, co jest wobec aktu poznania uprzednie, już przez kogoś uformowane i gotowe, oczekujące na odczytanie, które zawsze jest, czy chcemy tego, czy nie – „użyciem”.

¹ Tekst stanowi przedruk z czasopisma „Świat Obrazu” 2008, nr 9.

Zgoda na uwodzenie

Czy można odczuwać przyjemność z kontaktów z czymś, co gotowe, co uformowane i co przeszło przez wiele rąk? Zauważmy, że postaci, które wymieniłem, są uważane za mistrzów eseju – formy bez granic, gatunku proteuszowego, który przez całe lata, choć chętnie uprawiany, nie cieszył się szczególnym zainteresowaniem teoretyków. Ojciec eseju – Michel de Montaigne – przyznawał się do pewnej namiętności – cytowania. Pisał: „Wałęsam się tędy i owędy, to tu, to tam dziobię sentencje z książek, nie po to, żeby je przechowywać (brak mi bowiem po temu spiżarki), ale by je przenieść w te pisma”. O eseju wspominam nie dlatego, bym uważał, że *Pasaże* są akurat esejami bądź jednym gigantycznym esejem. Nie są – przede wszystkim dlatego, że esej zachowuje mimo wszystko pewien narracyjny tok; *opus magnum* Benjamina jest ostentacyjnie narracji przeciwne, a jeśli nawet uznać je za „opowieść”, to z pewnością nie w tym wymiarze, z jakim zwykliśmy łączyć słowo „narracja”. Benjamin rozpoczął swoją pracę jesienią 1927 roku i myślał o *Pasażach* jako artykule do berlińskiego czasopisma „Querschnitt”; współautorem tekstu miał być urodzony w 1880 roku w Szczecinie Franz Hensel, dziś niesłusznie zapomniany niemiecki prozaik, frankofil, poeta i tłumacz, autor melancholijnego tomu *Spacery po Berlinie* (jego fragmenty publikowała siedem lat temu „Literatura na Świecie”), z którym Benjamin, mimo sporej różnicy wieku, serdecznie się przyjaźnił i z którym współpracował przy przekładzie Prousta. W 1932 roku opublikował tekst *O sztuce spacerowania*, w którym radzi: „A zatem ulica jest swego rodzaju lekturą. Czytaj ją. Nie osądzaj. Nie orzekaj zbyt szybko o pięknie i brzydocie. To takie zawodne pojęcie. Pozwól się również zwodzić i uwodzić światłu, porze dnia i rytmowi własnych kroków”.

Miasto jest książką, spacer po nim – lekturą. Tak jakbyśmy słyszeli Benjamina, który mówi o swojej ulubionej postaci – *flâneurze*.

W 1929 roku Benjamin zresztą napisał o Henselu piękny szkic z okazji wydania jego książki o berlińskich spacerach: *Powrót flâneura*, z radością witając tę figurę, przeniesioną z paryskich arkad na ulicę Unter den Linden. Bo *flâneur* to jest nie tylko metafora Paryża czy Berlina przełomu wieków, to nie jest symbol bohemy tamtych czasów. To raczej postawa poznawcza wobec miasta – wspólna dla obu pisarzy. To miasto jest przysłonięte zasłoną – dymu, wieczorną mgłą, ścianą jesiennej mżawki. W takim mieście czuje się dotykalność warstw czasu, „palimpsestowość” pamięci – takie uwrażliwienie i Hensel, i Benjamin zawdzięczali Proustowi.

Mielizny romansu z marksizmem

Benjamin zrezygnował z pisania *Pasaży* wspólnie z Henselem; planował, że pracę ukończy przed grudniowymi świętami i w październiku 1927 donosił innemu swemu przyjacielowi, Alfredowi Cohnowi, że owa winorośl wyda owoce bodaj dopiero około grudnia, a wówczas, jeśli los pozwoli, upodobni się do bożonarodzeniowego

drzewka². Mijały jednak kolejne święta i praca była nieukończona, a raczej – stale pozostawała na etapie szkiców, wypisów, kartek wypełnianych cytatami i pośpiesznie sporządzanymi notatkami o sprawach, które należy opisać, o sposobie ich wiązania ze sobą i o lekturach, które trzeba jeszcze uzupełnić. Istotnie – *Pasaże* stawały się choinką, ale w zupełnie innym znaczeniu, niż pierwotnie chciał Benjamin: rosły, a rosnąc rozgałęziały coraz bardziej, dzieląc na coraz drobniejsze gałązki i przyjmując wciąż nowe ozdoby. Rozległość tematu, przekonanie, iż nie wszystko zostało jeszcze wydobyte z bibliotek, nie wszystkie ogniwa są już dostatecznie przygotowane na spięcie z innymi, rosnące w Benjaminie przekonanie, że wszelkie inne prace są jedynie przeszkodą w realizacji głównego planu, wreszcie myśl, że jeśli dla narastającej i ciągle nieopanowanej masy znaczeń i powiązań ma istnieć jakieś spoiwo, to będzie nim materializm dialektyczny i marksizm – wszystko to razem i każde z osobna (nie wspomnieliśmy o komplikacjach życiowych i o kiepskiej kondycji finansowej twórcy *Pasaży*) wpłynęło na odłożenie pracy na kilka lat. Stało się to w 1929 roku. Na ten właśnie czas przypada intensywna znajomość Benjamin z Bertoldem Brechtem, który był nie tylko swoistym ogniwem łączącym wyraźnie „skażonego” żydowską teologią Benjamin z marksizmem, ale także przewodnikiem po świecie radia. Telefon, fotografia, film, radio – to media, którym Benjamin poświęcił najwięcej uwagi i które fascynowały go nie tyle jako technologiczne nowinki, ile jako „ślady” ludzkiego myślenia, matryce, w których odciska się czas. Nic więc dziwnego, że współcześnie odnajduje się tyle pokrewieństw poglądów Benjamin i Viléma Flussera, Marshalla McLuhana, Jeana Baudrillarda, Susan Sontag (jej rozważania o fotografii są niemal Benjaminem „podszyte”). Nic dziwnego, że tak wiele uwagi poświęcił Benjaminowi Jacques Derrida.

Romans z marksizmem nie był dla Benjamin szczęśliwy: zamiast dać mu oczekiwaną szerszą perspektywę, wyprowadził go raczej na mielizny, choćby ku naiwnościom takim, jakimi kończy się najczęściej cytowana praca *Dzieło sztuki w dobie masowej reprodukcji* (1936), nie mówiąc już o wcześniejszych śladach fascynacji bolszewicką rewolucją pozostawionych w dziennikach z podróży do ZSRR. Narzędzi marksistowskich w rękach Benjamin obawiał się tak wielki filozof, bliski marksizmowi, jak Adorno – można nimi było łatwo się samookaleczyć.

Losy książek zależą od czytelnika

W 1934 roku Benjamin – już w Paryżu, dokąd udał się na emigrację (marzec 1933) – powraca do pracy nad *Pasażami* i – aż do samobójczej śmierci w Portbou na granicy francusko-hiszpańskiej kontynuuje ją praktycznie nieprzerwanie. Jest to możliwe dzięki finansowemu wsparciu przyjaciół i Instytutowi Badań Społecznych.

² W. Benjamin, *Pasaże*, red. R. Tiedemann, tłum. I. Kania, posłowiem opatrzył Z. Bauman, Seria: Pisarze języka niemieckiego, Kraków 2005, s. 983. Dalsze cytaty pochodzą z tego samego wydania, a numery stron są podane w nawiasie.

Włączenie prac nad *Pasażami* do programu Instytutu umożliwiło Benjaminowi dalsze penetrowanie zasobów paryskiej Biblioteki Narodowej, gdzie – jak sam żartował – przebywał w rejonach, które nie były odwiedzane przez nikogo od lat. Tam też, uciekając przed gestapo z Paryża, Benjamin zdeponował koperty z *Pasażami* i innymi notatkami na ręce zatrudnionego w charakterze bibliotekarza George'a Bataille'a. Po wojnie Bataille oddał depozyt Teodorowi Adorno do USA, gdzie znajdowała się kolejna (po Paryżu) siedziba frankfurckiego Instytutu. To była jedynie część spuścizny po Benjaminie: wiele manuskryptów i maszynopisów wpadło jednak w ręce gestapo w Paryżu. Nie zniszczono ich jednak i w dość skomplikowany sposób trafiły do ZSRR, a potem do archiwów enerdowskich. Ogromna liczba listów, pierwodruków i notatek pozostawała w rękach Scholema w Palestynie (przekazano je w latach siedemdziesiątych do archiwum jerozolimskiego).

Wspominam o tym wszystkim nieprzypadkowo. To, że *habent sua fata libelli* wiadomo, jednak maksyma Terencjusza Maurusa sprawdza się w przypadku Benjamina również w innym wymiarze – losy książek zależą od czytelnika (*pro captu lectoris*). Całe dzieło Benjamina (za życia opublikował tylko parę prac – a pozostał ich blisko pięćset, w formie szkicowej, nieukończonych, w rozmaitych wersjach) „wyłaniało się” powoli z własnej przeszłości, którą poniekąd miało w sobie wpisana. Dziś dosłownie każdy nurt w filozofii, socjologii, medioznawstwie, historiografii, literaturoznawstwie, ba, teologii – od protestanckiej po żydowską – chciałby mieć Benjamina po swojej stronie. Bibliografia prac autorowi *Pasaży* poświęcona liczy co najmniej kilka tysięcy pozycji, zaś tych, którzy uważają się wprost za spadkobierców myśli Benjamina, są legiony. Jeśli nawet brzmi przesadnie sformułowanie jednego z niemieckich badaczy, iż „Benjamin jest wytworem swojej własnej recepcji”, to z pewnością trudno nie ulec wrażeniu, że struktura *Pasaży* jest mimowiedną antycypacją tego, co działo się z pozostawionym przez Benjamina dorobkiem. To nie tylko portret wieku XIX, ale także kolejnego stulecia – z wszystkimi cieniami i „blikami” i utrudniającymi oglądanie.

Filozof i praktyk możliwości

Pasaże są palimpsestem lub też – jak kto chce – „tekstem mnogim”, lub hipertekstem. Można śledzić wędrówanie tematów z jednej części do drugiej, odtwarzać sposób gromadzenia przez autora kolejnych „okazów” w gigantycznej kolekcji cytatów. Można rozpocząć lekturę od świadectw powstawania dzieła – listów autora do przyjaciół i ich korespondencji z Benjaminem. Można czytać wybrane segmenty planowanej pracy – bo Benjamin pozostawił projekty, jak powinna ona wyglądać. Można też, jeśli ktoś zechce, konfrontować *Pasaże* z innymi książkami Benjamina i sprawdzać, w jakim stopniu są one autonomiczne, a jakimi traktować je trzeba jako odpryski, nigdy niezrealizowanego, *opus magnum*.

To z pewnością tekst o „flanerii” sam – w swojej strukturze – będący „flanerią”. Tekst – wędrówka, tekst – miasto. Także tekst – kolekcja. Nie ma miasta bez wędrówki, nie ma kolekcji bez wędrówki. I kolekcja, i miasto pozbawione wędrówki

stają się bytami jedynie „wirtualnymi”, istniejącymi jako rzeczy „pomyślane” i przez to niemożliwe do poznania. Benjamin tworzy koncepcję poznawania dotykowego, „taktylnego”: od planu wielkiego odsyła w stronę szczegółu. Ważna jest dla niego koncepcja towaru jako fetysza – ale zaraz ten fetysz dostrzega np. w lalkach, w urządzeniu mieszczańskiego domu, draperiach na oknach, w tabliczkach na drzwiach. Co mają wspólnego kolej żelazna i oświetlenie sklepów w pasażach? Jakie ukryte przed okiem zwyczajnego przechodnia nici wiążą lampy gazowe i „pierścień Saturna” – żelazno-szklane konstrukcje zmieniające miasta XIX wieku? Pozostając w miejscu, nigdy sobie na takie pytania nie odpowiemy. Jedynie ruch umożliwi odpowiedź, poznawanie zrównuje się z poznaniem, bowiem tak podróż, jak spacer czy przechadzka są zarazem drogą i „opisem drogi”, periegezą.

Zygmunt Bauman w znakomitym posłowie do *Pasaży*, opisującym Benjaminą jako współczesnego intelektualistę, zwraca uwagę, że spojrzenie historyka, próbującego zmieniać metodę opisu przeszłości, nie może pozostawać w miejscu, wśród rzeczy już zdefiniowanych i przez to zużytych. Nie można, mówiąc o historii, rekonstruować rzeczy „jak były” – ale raczej „jak mogły być”. „Odpowiedź jest nie-szczęściem pytania”, pisze Bauman i sugeruje, „by Waltera Benjaminą rozpatrywać jako filozofa i praktyka możliwości. Proponuję rozważyć, czym jest możliwość, albo raczej czym możliwość nie jest, gdy przestaje być tym, czym jest. To jedyny sposób zrozumienia, na czym polega bycie Walterem Benjaminem lub mówiąc ogólniej – bycie intelektualistą” (s. 1154).

Dyskurs *Pasaży* jest językiem możliwości, a nie spełnień. Bauman posługuje się tu metaforą Pascalowskiego „kręgu bez obwodu”: modyfikując ją nieco – powiedzieć by można, że to „miasto bez centrum”. To centrum jest płynne, nomadyczne: wędrując – ustanawiamy je sobą, stale poszerzając i anektując nowe obszary. Aby opisać miasto, trzeba wynaleźć język miasta.

Między takim dyskursem filozofa możliwości a dyskursem praktyka możliwości lokuje się narracja kolekcji, pasja zbieracza. Bauman: „Benjamin był zbieraczem, lecz tylko dlatego, że dzieło odzyskania chybionych szans nadało historii pozorny kształt kolekcji – epizodów, fragmentów jeszcze-nienapisanej i nigdy-nie-będącej-do-końca-napisaną opowieści, opowiadań bez wyraźnego początku, skończonych wątków i niezliczonych dalszych ciągów” (s. 1157).

Całość jest kłamstwem

Pamiętajmy, że kształt *Pasaży*, jaki jawi się przed nami dzisiaj, nie jest nadany im przez Benjaminą. Nie wiemy, czy chciałby, aby pozostały „dyskursem możliwości”: pomysł publikacji ich w postaci, jaką poznajemy, pochodzi od Adorna, twórcy anty-hegłowskiej tezy, iż „całość jest kłamstwem”. Autor *Filozofii nowej muzyki* dostrzegł zapewne w utrzymaniu takiego kształtu *Pasaży*, jakiego Benjamin zmienić już nie mógł, możliwość stworzenia olbrzymiego ładunku napięcia między projektem i jego realizacją, celem a mnogością błędnych ścieżek wiodących ku niemu.

Jest w tym wszystkim ważne „ale”. Rozważania o kształcie *Pasaży* i ich wewnętrznych napięciach grożą szczególnego rodzaju „estetyzacją” świadectwa, żywej materii: biografii wielkiego myśliciela. To, co dla nas jest dziś źródłem albo zadziwienia, albo inspiracji – dla Benjamina było bolesnym poczuciem porażki, które próbował stłumić w sobie, jak haszyszem, podejmowaniem kolejnych wersji, zmianą oświetlenia, przesuwaniem akcentów w zgromadzonej już kolekcji. I stałym jej powiększaniem. „Linie sił” rozdzierających *Pasaże* biegną przez – mówiąc najprościej – człowieka, który nie tyle porzucał własne projekty dla snucia wciąż nowych, ile to rozmiar owych projektów – aktualnych i przyszłych nie był adekwatny do rzeczywistych szans ich zrealizowania. Miasto Benjamina odczytywane przez niego w *Pasażach* nie jest więc miastem prawdziwego *flâneura*, to nie Paryż dziewiętnastowieczny, nie Berlin bohemy przełomu wieków. Ten *flâneur*, którego Benjamin próbował zmieścić we własnej kolekcji jest tylko projekcją – jak obraz na kinowym ekranie. Powołany nie po to, by widzieć światło, ale by patrzeć na to, co oświetlone – to motto z Goethego Adorno chciał przypisać esejowi jako gatunkowi. *Flâneur*, którego powołuje Benjamin w *Pasażach*, przypomina Charliego Chaplina ze *Świąteł wielkiego miasta*. Potrącany boleśnie, wpychany w boczne uliczki – nigdy nie dotrze do swojej Cherill, by przywrócić jej wzrok. Zresztą prawdopodobnie Cherill Benjamina nigdy nie istniała.

Annales Universitatis Paedagogicae Cracoviensis

Studia Poetica II (2014)

KONTYNUACJE I REWIZJE

Beata Gaj

Urbs admiranda, czyli śląski podziw dla miasta

Powiem ci, że jestem zdruzgotana Śląskiem... Opuuszczony kawałek świata... wyrąbali, co się dało i tak zostawili... No koszmar, po prostu koszmar...¹

Współczesne opisy Śląska jako obszaru zdegradowanego przez urbanizację, z krajobrazem księżycowym, odartym z piękna przyrody i bezużytecznym nie tylko pod względem estetycznym w ostatnich dekadach przeważały w tekstach literackich i naukowych na temat regionu. Wciąż jeszcze napotkać można wiersze, których młodzi (urodzeni po 1968 roku) autorzy akcentują „grozę codzienności na Śląsku”, a „świat w ich oczach jest jak powtarzająca się scena w teatrze istnienia, gdzie wszystko już było, gdzie ból i szczęście uparcie odgrywają swoje role i nic nie jest w stanie zmienić ustalonego raz na zawsze porządku; jest jak spektakl, który wprawdzie wielokrotnie się powtarza, ale my przeżywamy go tylko jeden raz”². Spektakl rozgrywa się na scenie miasta, terenu zamkniętego, z którego najlepiej uciec, choćby tylko poprzez wyobraźnię jak w poezji Jarosława Dusidły. Miasto oznacza tu Chaos z pewnym jednak mechanicznym, teatralnym uporządkowaniem. Tryby, machina, każdy gra swoją rolę, biegnąc za swoimi sprawami. Nie ma wiary, nadziei, wszystko jakby zabetonowane, dawno zużyte w tym miejskim świecie, gdzie tylko poeta odważa się przeciwstawić złu, wyjść stąd choć na chwilę, ratując się poezją, do krainy lepszego życia, gdzie drugi człowiek nie jest nam obojętny. Pośród ludzi goniących za własnymi sprawami, którzy już dawno przestali wierzyć, którzy zapomnieli, stoi – on, jeden, sam, poszukujący lepszego życia, nadziei, wiary, człowieka. Do świata tego dotrzeć można tylko wyrzekając się tego, co wokół, zaprzeczając mu, a wówczas poezja i wyobraźnia prowadzi do wartości stałych i niezniszczalnych uczuć:

gdy zasypia słońce
a w oknach umierają światła

¹ Fragment rozmowy telefonicznej, zasłyszanej w pociągu relacji Wrocław–Kraków 28 listopada 2013 roku.

² E. Markowska, *Groza codzienności w oczach młodych poetów na Śląsku*, <http://poema.pl/publikacja/92435-groza-codziennosci-w-oczach-mlodych-poetow-na-slasku> (dostęp: 27 listopada 2013).

roztaczam plany szalonych podróży
 w bezmiar niewysłowionych przestrzeni
 w krainę wrażliwości i uczuć
 widziałem tam wielu przyjaciół
 ale nie ciebie
 (Jarosław Dusidło, ***)

Pojęcie Śląska często wydaje się tożsame z jednym wielkim zdegradowanym miastem, które czas świetności ma już za sobą. Socjolog Marek Stanisław Szczepański dostrzega na Śląsku głównie obraz poindustrialnych spustoszeń ekologicznych, społecznych i ekonomicznych³. W ostatnich latach Śląsk-miasto czy też poszczególne miasta śląskie stają się coraz częściej przyczyną „zadziwienia”, jak właśnie u wspomnianego socjologa. Konieczne wydaje się tu wyjaśnienie, iż łacińskie rzeczowniki *mirare* i *admirare* wyrażają zarówno zdziwienie jakimś zjawiskiem, jak i podziw dla niego. *Urbs admiranda* – to miasto, które budzi, a właściwie w dosłownym tłumaczeniu łacińskiej koniugacji omownej biernej: „powinno budzić” albo zdziwienie (także w sensie negatywnym) albo podziw. Większość literackich (polskich, niemieckich czy czeskich) konotacji pojęcia śląskiego miasta z ostatnich dwu stuleci ma zdecydowanie ów rys negatywny – miasto jest tym, co przytłacza, ubezwłasnowolnia i odbiera wrażliwość, zwłaszcza artyście. Chyba że jest on zdolny do schowania się w jakimś niezależnym od miasta, indywidualnym świecie – jak w przypadku wyżej cytowanego poety.

Przez długie wieki pojęcie śląskiego miasta było jednak „tym, co należy podziwiać”, „co winno być podziwiane” zarówno przez mieszkańców, jak i przyjezdnych. Echo takiego nastawienia podziwu Ślązaków wobec własnych miast znaleźć można w twórczości młodego, zmarłego w roku 2011 opolskiego poety, Przemysława Rostropowicza. W jego poezji śląskie miasta stają się godnymi podziwu miejscami odkrytymi tylko do połowy, czymś, co wydaje się martwe, ale z wciąż wyczuwalnym „tętnem natarczywym”, z „podskórnymi szeptami”. Jeśli wsłuchać się w te odgłosy, odkryć można niespodzianie inną egzystencję miasta, a nawet przyjąć za Czesławem Miłoszem, że dotąd znane nam miasto było miastem „semantycznego nieporozumienia”⁴, że widzieliśmy je poddani deformacji umysłu poprzez mitologię zakorzenioną w świadomości zbiorowej naszego kręgu kulturowego. Wyzwolenie z mitu umożliwi nowe spojrzenie, uwzględniające inne mitologie, ale i miejsca, zagadnienia dotąd nietknięte, inne, dawno opuszczone. Niespodziewanie prowadzi

³ M. S. Szczepański, *Regionalizm górnośląski: los czy wybór?*, [w]: *Nadciągają Ślązacy. Czy istnieje narodowość śląska?*, red. L. Nijakowski, Warszawa 2004, s. 90–115. Por. także tegoż, *Mój Śląsk czyli sztuka zdziwień* – [felieton z roku 2008] na stronie prywatnej: tg.net.p-l/szczepanski/ (dostęp: 21 sierpnia 2011).

⁴ Cz. Miłosz, *Aby duchy umarłych zostawiły nas w spokoju...*, cyt. za: N. Davies, R. Moorhouse, *Mikrokosmos. Vratislavia Breslau Wrocław. Portret miasta środkowoeuropejskiego*, tłum. A. Pawelec, Kraków 2004, s. 13.

także do entuzjazmu, okrywania czegoś bardzo starego, co miało być tylko legendą jak literacka Troja Homera, a okazało się rzeczywistością, choć inną od wcześniejszych wyobrażeń, Troją Heinricha Schliemanna. Pod brzydką powłoką Śląska wyczuć można także puls życia, odkryć nieznaną krainę, niespodziewane piękno:

podskórne szepty
utajone
w innej
mojej
mowie
pod drogami
nekropoliami
areopagami
tętno natarczywe
pośród
lasów
skamieniałe
na ustach
aniołów
bezsennych

(Przemysław Rostropowicz, *Dolny Śląsk II*)

Przemysław Rostropowicz (ur. 6 kwietnia 1974, zm. 18 lipca 2011) był poetą bardzo dobrze rozumiejącym Śląsk w niejednej tylko odsłonie. Jak pisze jego niemiecka biografka Anna Elisa Radke⁵, ten poeta, który szczególnie zasługuje, by być czytany w Europie z uwagi na poetycką osobowość: „ostrość obserwacji, autorefleksję, brak zarozumiałości, niezależność wypowiedzi” oraz „wycucie historii i chwili obecnej”, wyniósł z domu rodzinnego jednocześnie szlacheckie tradycje rodziny ojca z dawnych polskich Kresów Wschodnich oraz inne – matczyne śląskie i niemieckie korzenie. Doskonale znał łacinę i był współredaktorem wydawnictw z zakresu łacińskiego Śląska. Prawdopodobnie to, obok jego niezwykłego talentu zdecydowało, że odkrywał na nowo i rozumiał śląską literaturę nowołacińską, znacznie przewyższającą jakościowo i ilościowo teksty napisane tu w językach narodowych. Także i zwłaszcza na temat miasta.

W tym miejscu niezbędne będzie przypomnienie, że choć łacina w dawnej Europie była językiem ponadnarodowym i fakt ten jest powszechnie znany, to jednak w niektórych regionach stawała się językiem tak swojskim, jak drugi język rodzimy, stanowiła istotny czynnik integracji wielojęzycznej i wieloetnicznej społeczności⁶.

⁵ A. E. Radke, [Przedmowa do:] *Wie ein Halt auf freier Strecke. Jak przystanek w polu*, Heidelberg 2007, s. 3.

⁶ J. Budzyński, *Rola łaciny w kulturze dawnego Śląska, (Zarys problematyki)*, „Śląskie Miscellanea”, t. 11, red. J. Malicki, K. Heska-Kwaśniewicz, Katowice 1998, s. 21.

Śląska literatura łacińska nawiązuje często do tematyki miejskiej, gdyż, jak wiadomo również powszechnie, urbanizacja na Śląsku dokonała się znacznie wcześniej niż w Polsce. To Śląsk pełnił według Henryka Barycza „przewodniczą rolę w kulturze polskiej”⁷, także w zakresie organizacji społecznych, tworzenia i rozwoju miast. Wczesna literatura śląska to przede wszystkim kroniki i annały w języku łacińskim przepisane z rękopisów w XIX wieku i wydane w trzecim tomie Pomników Dziejowych Polski (*Monumenta Poloniae Historica*) jako „źródła szląskie”, pochodzące z wieku XIV (jak np. *Cronica principum Poloniae*) oraz następnych, a sięgające do wydarzeń nawet z X wieku (jak *Annales Silesiaci compilati* za lata 956–1279)⁸. Specyficzne gatunki średniowiecznych zapisków, do których nie zawsze chce przyznać się historia nowożytna, zaś historia literatury traktuje je jako gorsze, o niższej kulturze literackiej, są źródłem cennych informacji nie tylko na temat dawnych wydarzeń, królów i książąt czy też literackich półbaśniowych opowieści, ale stają się bezcenną ikoną świadomości i mentalności ówczesnych ludzi. „Miasto czyni wolnym”⁹ – to tytuł jednego z historycznych opracowań wydanych kilka lat temu w Opolu. Wzmiankowane opracowanie dobitnie pokazuje, jak bardzo inspirująco na ruch ludności wpłynęła uznawana i stosowana na Zachodzie, a także i na Śląsku oraz w Polsce zasada mówiąca, że powietrze miejskie czyni wolnym, a wiejskie – niewolnym. To tu mają źródło pierwsze pozytywne konotacje miasta w historii Europy, powoli wypierające skojarzenia organizmu miejskiego z grzesznym Babilonem, Niniwą, Jerychem, Sodomą i Gomorą, Damaszkim a nawet Jerozolimą jako miastem „cudzołożnym”, otwartym na obce kultury i dlatego mającym zostać zniszczone przez Boga (Jr 9, 11). Jednak ambiwalentny stosunek do miast w średniowieczu, który, opierając się na tradycji biblijnej, przypisywał założenie pierwszego miasta synowi Adama – Kainowi (Rdz 4, 17), a który często streścić można w słowach „Bóg nie kocha miast”¹⁰, wydaje się nieznanym na dawnym Śląsku. Łacińskie pojęcia miasta w tych zapiskach: *oppidum* i *civitas*, używane są w odpowiednim kontekście. Otóż *oppidum* oznacza tyle, co byle zagroda, jakiś półprodukt przejścia stylu życia od ściśle rolniczego do bardziej rzemieślniczego, handlowego. Natomiast *civitas* to już znacznie szersze słowo-klucz, odwołujące się do starożytnej idei *polis*-miasta, które jest dobrze zorganizowaną społecznością¹¹. *Civitas Wratislavia*, bo tylko to miasto

⁷ Por. H. Barycz, *Śląsk w polskiej kulturze umysłowej*, wyd. 2 popr. i uzup., Katowice 1979, s. 18.

⁸ B. Gaj, *Ślązaczka. Pomiędzy rustica grossa i Pallas Silesiae – portret kobiety w literaturze łacińskiego Śląska*, Opole 2010, s. 104.

⁹ *Miasto czyni wolnym. W 790 rocznicę lokacji Opola*, red. A. Pobóg-Lenartowicz, Opole 2008.

¹⁰ S. Kobielus, *Bóg nie kocha miast – klasztor jako miasto*, [w:] *Klasztor w mieście średniowiecznym i nowożytnym*, red. M. Derwich i A. Pobóg-Lenartowicz, Wrocław–Opole 2000, s. 52, 53.

¹¹ Por. rozróżnienie w języku angielskim, gdzie słowo *city* zarezerwowano jedynie dla miast posiadających katedrę, zaś *town* oznacza mniejsze miasto, koncentrujące się wokół przynajmniej jednego kościoła.

zestawione jest z tak szlachetnym dopowiedzeniem w owych wczesnych kronikach i właśnie tak określone w kronice pt. *Annalia seu contingentia in civitate Wratislavia* za lata 1418–1517. Co ciekawe, samo pojęcie występuje w kontekście bogactw, które „Elżbieta, rodzona siostra polskiego króla Zygmunta”, wydana za śląskiego księcia Henryka przywiozła „z Polski do Wrocławia”, przydając miastu królewskiego przepychu¹².

Śląskie miasto, czy to *civitas*, czy nawet *oppidum*, przedstawiane było w XVI i XVII wieku jako coś szczególnie godnego podziwu. Jeśli jednak chodzi o sposób wartościowania, wyróżnianie wartości naczelnych i sposoby ich hierarchizowania, występuje wśród śląskich autorów nowołacińskich pewna różnorodność, widoczna w poniższych przykładach. Właściwie każdy z analizowanych niżej utworów opierał się na innej poetyce, inaczej uzasadniał aksjologię miasta – czy to przez elementy jednorodne modalnie (zgodnie z duchem renesansu), czy też zgodnie z barokową zasadą niejednorodności¹³. Jednak wartość śląskiego miasta jako miejsca i zjawiska godnego podziwu przetrwała aż do końca literatury łaćnińskiej na Śląsku

Dla renesansowego poety Laurentiusa Corvinusa, zwanego też Wawrzyńcem Korwinem, miasto Wrocław, jego mury – to coś, czego widok może wprawić nawet w stan mistyczny. Tematem elegijnego utworu Corvinusa wydanego w 1509 roku w Krakowie i zatytułowanego *Wiersz Laurentiusa Corvinusa, pisarza królewskiego miasta Wrocławia, w którym żegna ziemię pruską i opisuje, jak wielką sprawiły mu przyjemność następujące listy Teofilakta i jak dla wygnańca z ziemi rodzinnej pełen słodyczy jest powrót do ojczyzny*¹⁴ jest podróż powrotna z Torunia do Wrocławia, której inicjatorką była kobieta, żona Corvinusa – Anna. Podkreślano już¹⁵, że jest to pierwsze na taką skalę wprowadzenie kobiety do literatury w ogóle, choć stwierdzono to niejako na marginesie. Opis podróży z centralną rolą kobiecą, sam w sobie interesujący, staje się jeszcze bardziej ciekawy w kontekście kobiecego patriotyzmu, w tym zachwyty dla *civitas*-ojczyzny, dla rodzinnego miasta. Corvinus w czasie podróży jest osobą na drugim planie: gdzieś w tle wydarzeń czyta otrzymany od Kopernika i dokonany przez tegoż przekład z greki na łacinę listów Teofila Symokatty. Tymczasem Anna, żona Laurentiusa, czwartego dnia podróży o świcie rozpoczyna swą modlitwę-powitanie ojczystej ziemi i swoim entuzjazmem zaraża

¹² *Rocznik Wrocławski (Annalia seu contingentia in civitate Wratislavia)*. MPH, t. 3, Lwów 1878, s. 734–740.

¹³ T. Michałowska, *Reguły w staropolskiej sztuce poetyckiej*, [w:] *Estetyka, poetyka, literatura. Materiały z konferencji naukowej poświęconej zagadnieniom literatury staropolskiej 3–4 maja 1972*, red. T. Michałowska, Wrocław 1973, s. 45.

¹⁴ *Carmen Laurentii Corvini, regiae urbis Wratislaviae notarii, quo valedicit Prutenos describitque quantum sibi voluptatis attulerint sequentes Theophilacti epistolae et quam dulcis sit a natali solo extorri in patriam reditus*, [w:] Teofilakt Symokatta, *Listy*. Tłumaczył z języka greckiego na łaciński M. Kopernik, przekład polski J. Parandowski, Wrocław 1953, BŚ, Zb. Sp. II 7704.

¹⁵ J. Nowak-Dłużewski, *Okolicznościowa poezja polityczna w Polsce. Czasy Zygmunto-wskie*, Warszawa 1966, s. 30.

wreszcie małżonka, który teraz dopiero dostrzega rodzinne miasto, odsłaniające się wśród mgieł, tak imponujące i wysokie, że zdaje się graniczyć z terytorium bóstwa. Z drugiej strony miejskie zamieszkanie wydaje się Corwinusowi tak sielskie i swobodne, że wychwala je w podobny sposób, w jaki Horacy niegdyś wychwalał spokojne życie wiejskie poprzez słynne *vivitur parvo bene*¹⁶. Ktoś inny niech się błąka po świecie, szuka bogactw, przywozi egzotyczne przyprawy, a poeta chce tylko osiąść w pobliżu ciepłego kominka, mając żywności tyle, by zaspokoić nią głód. Atmosfera ciepłego kominka także o Horacjańskim rodowodzie (*Vides ut alta stet nive candidum*¹⁷) odnosi się jednak nie do wiejskiego zacisza, lecz do największego na ówczesnym Śląsku ośrodka cywilizacji.

U innego wśród śląskich łacińskich autorów, Joachima Cureusa z XVI wieku (*Gentis Silesiae Annales, Witebergae* 1571), Śląsk jawi się jako kraina pałaców, dolin, ogrodów i miast, zwanych tu coraz częściej *urbes*, a zatem kojarzonych z rozwojem gospodarczym, cywilizacyjnym. Śląsk – kraina miast, utożsamiony jest także z pojęciem *cultura*. Zdaniem Cureusa, powiązanie pojęć „Śląsk” i „kultura” ma związek z księżną Jadwigą Śląską, którą autor, choć wyznania protestanckiego, skłonny jest uznać za osobę świętą w uznaniu zasług przeobrażania rolniczego Śląska w krainę ośrodków gospodarczych z ważną rolą edukacji.

Teren zagospodarowany, natura okiełznana, jak to ma miejsce np. w ogrodzie Laurentiusa Scholza słynniejszym niegdyś niż sam Wrocław¹⁸, nie jest wrogiem tejże natury. W środku miasta jeden z najśłynniejszych lekarzy ówczesnej Europy uprawia ogród, w którym ma setki bardzo rzadkich roślin, specjalnie sprowadzanych z różnych stron Europy, a nawet świata. Natura dobrana i okiełznana przez człowieka w środku miasta łączy się ze sztuką. „Prawa ogrodowe”, tak zwane *Leges Horti*, spisane przez właściciela ogrodu, informowały gości, równie starannie dobranych jak rośliny w tym ogrodzie, np. o tym, że liczba uczujących nie powinna być mniejsza niż liczba Charyt, a większa niż liczba Muz (tzw. zasada Warrona), a także że wśród gości mogły być oraz uczestniczyć w dyskusji kobiety i to nie tylko zameżne (XVI wiek!). Ogród Scholza, położony w pobliżu murów miejskich, a odkryty na nowo w roku 2007 podczas prac budowlanych nowego centrum handlowego między ulicami Piotra Skargi i Wierzbową, ogród, o którym dziś zaświadcza jedynie półtora-metrowa warstwa próchnicznej ziemi oraz fragmenty kamiennych postumentów pod wazonami i posągami, był jednym z najśłynniejszych renesansowych ogrodów na północ od Alp. Podzielony na cztery zasadnicze części (rośliny ozdobne, rośliny o zastosowaniu medycznym, winorośle i rośliny świeżo zaaklimatyzowane w Europie, jak np. dynie i ziemniaki, oraz strefa drzew owocowych), w których uprawiano trzysta osiemdziesiąt pięć gatunków roślin, z pięknym rosarium, wirydarium i ogrodem

¹⁶ Por. Q. Horatius Flaccus, *Carmina* II 16.

¹⁷ Por. Q. Horatius Flaccus, *Carmina* I 9.

¹⁸ B. Maciejewska, *Ogród sławniejszy niż Wrocław*, „Gazeta Wyborcza”, 30 maja 2007. Por. także J. Rostropowicz, „Wrocławskie Święta Kwiatów”, czyli o ogrodzie botanicznym Lorenza Scholtza, „Zeszyty Eichendorffa. Eichendorff-Hefte” 2006, nr 16, s. 25–35.

kwiatowym, do dziś figuruje w najbardziej liczących się historiach sztuki ogrodniczej. Wydzielona z miasta enklawa była „mikrokosmiczną próbą odzyskania utraczonego raju”, oazą intelektualną i w założeniu miejscem wspólnym obu stref: natury i sztuki (*natura et ars*). Wejście witało wchodzących symboliką dwóch grot: Adama i Ewy, spożywających jabłko z drzewa wiadomości, oraz najdzikszego z cyklopów Polifema¹⁹. Dwa przesłania: tęsknoty za rzeczywistością wolną od zła i lęku oraz ostrzeżenia w samej osobie Polifema, jak i w charakterystycznej oprawie jego grotty w stylu zamierzonego zniszczenia, wprowadzały w specyficzną atmosferę ogrodu.

Ów miejski ogród Scholza doczekał się wielu pochwał poetyckich, sławiony najczęściej wraz z miastem i śląską ojczyzną. Śląskie *Laudes Silesiae* okresu renesansu i baroku bardzo często pokrywają się z *laudes urbis*, czyli pochwałą danego miasta i świadczą nie tylko o szeroko upowszechnionej kulturze literackiej Śląska²⁰, ale i o postrzeganiu w urbanizacji istotnego czynnika rozwojowego. Przykładem siedemnastowiecznego utworu sławiącego śląskie miasto może być wiersz Heinricha Mühlpforta, który nazywa szmaragdem, wyjątkowym drogocennym, mieniącym się różnymi kolorami, kamieniem, nie tylko Śląsk jako krainę, ale i swoje ukochane miasto: Wrocław, szmaragd wśród szmaragdów. Czyni tak w wierszu pt. *Vratislavia urbs Augusta, caput Silesiae. Heroic carmine decantata* wydany w 1667 roku w zbiorze *Germanus Vratislaviae Décor*²¹:

Flos sacer Europae, conversa Silesia, salve;
 Et vos Sarmatiae clarissima Sidera Terrae,
 Heroum venerande Miercislae, tenebras
 Qui densas oculis, densas de pectore tollis,
 Postgenitisque tuis auctu felice Silesos
 Exornas, quies mota calent praecordia Phoebo,
 Divinam stirpem victuro carmine seclis
 Transcribant; me Bresla vocat, Cor Slesidos orae,
 Unio terrarum, vicinorumque Smaragdus,
 Certa domus Musis, perfecti Meta nitoris²².

¹⁹ Por. P. Oszczański, J. Gromadzki, *Theatrum vitae et mortis. Grafika, rysunek i malarstwo książkowe na Śląsku w latach 1550–ok. 1650*, Katalog wystawy. Muzeum Historyczne we Wrocławiu, Wrocław 1995, s. 39.

²⁰ Por. *Tradycje kultury antycznej na Śląsku*, red. J. Rostropowicz, Opole 1997.

²¹ *Germanus Vratislaviae Decor, consistens in Palatinis et Palatiis utrobique magnificis stylo Phidiaco et Filo Pythico καθόδυναμιν adumbratus ad patres patriae maecenatosque verendos officiosissime amandat Georgius Schobel I. U. C, Vratislaviae 1667*

²² *Święty kwiecie Europy, odmieniony Śląsku, witaj,
 I wy najjaśniejsze gwiazdy sarmackiej ziemi.
 Czczony jako heros, Mieszku, który gęste ciemności pogaństwa
 Z oczu i serce usuwasz. Potomkom swoim
 Szczęśliwy rozwój Śląska umożliwiasz, tak że
 Wnętrznosci jego płoną tknięte mocą Apolla*

W powyższej rozbudowanej pochwalie poetyckiej, śląska kraina wysławiana jest wraz z pochwałą „ziem sarmackich” („i wy jasne gwiazdy-klejnoty ziem sarmackich”), a Wrocław zajmuje miejsce szczególne w kontekście obu krain. Podstawowym przesłaniem poety jest afirmacja rodzinnego miasta i wraz z nim całej krainy oraz postrzeganie ich jako miejsc wyjątkowych, o niepowtarzalnym „geniuszu miejsca” (*genius loci*). Warto dodać, że tym tropem poszedł Norman Davies²³, wybierając jako miasto najbardziej reprezentatywne dla Europy Środkowej właśnie Wrocław. Dwudziestowieczny badacz przyjął nawet podobne założenia metodologiczne co siedemnastowieczny śląski poeta łaciński, mianowicie podjął się deskrypcji Śląska w całej jego historii, niezależnie od okresu przynależności państwowej. Poeta sła-
wił, a współczesny historyk opisywał czasy Piastów, następnie innych władców Wrocławia, nie pomijając też jego czeskich początków. Zdaniem poety miasto za-
wdzięcza najwięcej królowi Kazimierzowi, który zlecił jego rozbudowę i zmianę bu-
dowli z drewnianych na kamienne ozdobione złotem:

Ligneae sic quoque Tu, mea Vratislavia, mutas,
Tecta, levesque casas, tuguriique e cespite culmen
Excipit auratus nitor, aedes saxea moles.

Natomiast największy rozkwit Wrocławia, w zgodnej opinii dawnego łacińskiego poety i współczesnego angielskiego historyka, miał miejsce za panowania Habsburgów (*proh gloria quanta!*), kiedy to kultura materialna rozwijała się bujnie i harmonijnie z kulturą duchową, zwłaszcza literacką.

Zarówno badania historyczne jak i historycznoliterackie potwierdzają taki stan rzeczy: istniało wówczas ponad sto śląskich miast, a każde posiadało szkołę, w której profesorowie pisali swoje mowy czy wiersze wzorcowe, zaś uczniowie zadania ćwiczebne (*progymnasmata*) lub zaliczeniowe (*examina*). Częstym tematem ćwiczeń retorycznych była pochwała rodzinnego miasta. Miasto wraz ze szkołą wysławiają autorzy różnych okolicznościowych oracji, m.in. Christian Primkius²⁴ czy Michael Prach²⁵. Niektóre takie pochwały i dziś mogłyby się znaleźć w turystycznym folderze reklamowym. Prach pisze, że sukces szkoły i miasta jest ściśle powiązany, zaś umiejscowienie szkoły w słynnym mieście gwarantuje jej sukces, a trudno

*A w pieśni pokolenia zwycięskiej obwołują cię
Boskim protoplastą.
Mnie zaś Wrocław wzywa, serce śląskiej okolicy
Perła ziem, szmaragd sąsiadów
Pewny dom Muz, szczyt jaśniejącej doskonałości.* Tłum. B. Gaj.

²³ N. Davies, R. Moorhouse, *Mikrokosmos...*

²⁴ Ch. Primkius, *Asylum Ligniciense heu!*, Lignicii 1663.

²⁵ M. Prach, *Goltberga, Id Est Oratio, Descriptionem, Situm Ac Statum Reipub. Tum Politicæ, Tum Ecclesiasticæ: Illustris etiam Gymnasii initia, incrementa & Rectores, a primo usque ad illum, qui iam rerum potitur, complectens*, Jenae 1597.

na Górnym Śląsku znaleźć miasto bardziej słynne niż Złotoryja (*Goltberga celeberrimum superioris Silesiae oppidum*). Innymi cechami dobrego miasta są: wyjątkowość miejsca (*tanta et tam grata loci amoenitas*), która urzeka tu przybywających, możliwość wymiany myśli z uczonymi przyjaciółmi (*amicorum dulcissimorum iucunda et honesta conversatio*), warunki do szczerzej dyskusji z ludźmi, których łatwiej spotkać w społeczności miejskiej, w centralnej części danej okolicy.

Śląskie miasta sławione były w poezji i prozie aż do końca żywotności łacińskiej kultury literackiej, to jest do końca XVIII wieku. Jak twierdzą badacze²⁶, łacina była językiem kontaktów społecznych na Śląsku najdłużej w Europie obok Chorwacji. Często pochwały miast występują razem z pochwałą szkół i w szkołach właśnie powstają. Tak było w przypadku oracji Johanna Gottlieba Schaelera²⁷, który 1 kwietnia 1749 roku żegnał się ze szkołą jeleniogóorską w związku z wyjazdem na studia (*pro discessu in Academiam*). Nota dedykacyjna zawiera dziesięć nazwisk mecenasów i patronów, ważnych osobistości społeczności jeleniogóorskiej, dzięki którym młody Schaeler udaje się na dalsze nauki. Z wdzięcznością dedykuje orację sponsorom, ale także swej szkole, obiecując przedstawić w wymowie dowód nabytej w Jeleniej Górze wiedzy (*studiorum suorum specimen*). Chwali szkołę i miasto, cytując starożytnych, zwłaszcza Cyserona i Kwintyliana, jako mistrzów w zakresie retoryki, oraz Marcina Lutra i Filipa Melanchtona, jako podstawowe autorytety wiedzy religijnej. Chętnie także cytuje słowa swych nauczycieli i sponsorów, ważnych osobistości miejskich, ludzi, których darzy głęboką wdzięcznością – wszak to dzięki nim może wyjechać na studia. Przyszłego studenta żegnają także inni uczniowie: przyjaciel Johanna, Christian Godfried Seidelius, na zakończenie uroczystego pożegnania recytuje swój utwór poetycki (*Acclamatio Votiva*, czyli „okrzyk-życzenie”), czerpiąc obficie z Horacjańskiej ody pożegnalnej²⁸. Zawarł tam Seidelius m.in. życzenie, by delegowany na studia młodzieniec stał się użyteczny dla Szkoły, Kościoła i Ojczyzny. Wymienione trzy podstawowe wątki: Szkoła, Kościół i Śląska Ojczyzna to główne idee, które dostrzec można w analizie całej śląskiej literatury nowołacińskiej. Jest to swego rodzaju triada, trójjedyna paideia²⁹, obecna od zawsze w literaturze Śląska, która gwarantowała uznanie dla miasta, w mieście były wszak kościoły i szkoły, decydujące o jakości danej małej ojczyzny. Dlatego trudno się dziwić, że nawet dziś jakiegokolwiek pozytywne wypowiedzi o śląskich miastach wiążą się z twórczością lokalną, nawet parafialną – przewodniki, historie miasteczek czy osad, pisane są z entuzjazmem przez mieszkańców, także tych, których przodkowie przybyli ze

²⁶ Por. m.in. J. Budzyński, *Rola łaciny...*, s. 21 i n. Por. także B. Gaj, *Ślązaczka...*, s. 12.

²⁷ J. G. Schaelerus, *Super Ratione In Scholis Inferioribus Recte Atque Utiliter Versandi Oratio Pro Discessu In Academiam*, Hirschbergae 1749

²⁸ J. G. Schaelerus, *Super Ratione In Scholis Inferioribus Recte Atque Utiliter Versandi Oratio Pro Discessu In Academiam*, Hirschbergae 1749. Por. Q. Horatius Flaccus, Ep. 1, 13. 19: [...] *vade, vale, cave* [...].

²⁹ Por. παιδεία. Tu: „trzy wzajemnie powiązane jedności kultury i edukacji”. Por. także B. Gaj, *Tradycje retoryczne na dawnym Śląsku (XVI–XVIII w.)*, Katowice–Opole 2007, s. 99.

Wschodu. Wszyscy, którzy poszukują korzeni śląskiego miasta tożsamego z kulturą, nawet mimo tak widocznych postindustrialnych zniszczeń, odnajdują przecież jednak nadzieję na wskrzeszenie, wydobyć piękna, podziw i kontemplację (por. łaciński, już zdecydowanie pozytywny wyraz *admiratio, admirationis*).

Chociaż to, co napisano o mieście na Śląsku w językach narodowych: niemieckim, czeskim czy polskim w kolejnych wiekach (XIX i XX), nie było już tak entuzjastyczne (nowele robotnicze Herty Pohl, społeczna twórczość Szramka czy filmowa Kutza), tu i ówdzie nadal pojawiały się optymistyczne wyjątki, jak np. niemieckie pamiątniki hrabiny Valeski von Bethusy-Huc. Jednak nadzieja na miasto, które zachwyci, które należy podziwiać, w literaturze Śląska szczególnie powiązane jest z językiem łacińskim, tym najbardziej śląskim z języków. Wydaje się zatem, że bez odrobienia lekcji łaciny na Śląsku odkrycie w starych gruzach nowego miasta, oferującego nowe możliwości, jest trudne, ale nie niemożliwe. Odkrywanie łacińskiego, miejskiego Śląska już się dokonuje w badaniach śląskich naukowców zwłaszcza ostatniej dekady³⁰, ale nadzieja na odzyskanie wartości śląskich miast tkwi także we współczesnej literaturze, sztuce, muzyce. Warto przywołać na zakończenie słowa niedawno (29 grudnia 2013 roku) zmarłego kompozytora Wojciecha Kilara, autora co najmniej półtorej setki utworów muzyki filmowej, laureata wielu nagród, także międzynarodowych. Reżyserów z całego świata, proszących go o kompozycje filmowe, zapraszał do swojego domu w centrum Katowic i patrząc na znakomitości światowego show biznesu przedzierające się przez pozornie zdegradowane miasto śląskiej aglomeracji, czerpał z tego pewną satysfakcję. Kochał to miasto. Katowice oraz miejski Śląsk były dla niego uosobieniem najlepszych wartości europejskich. W jednym z wywiadów powiedział: „Pochodzę z Kresów Wschodnich i żartuję, że przenieśliem się z jednych kresów na drugie. Właśnie w tym mieście ja, taki trochę rozwichrzony lwowiak, nieco się ustatkowałem. Poza tym Śląsk leży bliżej Europy. Nie salonów paryskich, ale Europy porządnej pracy i odpowiedzialności³¹”.

***Urbs admiranda* – Silesian admiration of the city**

Abstract

The theme of the city has always played an important role in Silesia, one of the most urbanized areas in Central Europe. It occupied a significant position, if not the central one, in the Silesian New Latin literature. The city was not only a background, a board for the literary game, but also the main theme, the addressee of praise songs. Anne, the wife of the famous humanist, Laurentius Corvinus, is inextricably bound with one of the first poems that extoll the city. Some of the most eulogized cities are Wrocław (Vratislavia, Bresla) and Złotoryja (Goldberga). Silesian cities were glorified both in poetry and prose until the end of the 18th century which is the end of the Latin literary culture in Silesia. Vernacular literature that followed

³⁰ Por. m.in. serię *Ślązacy od czasów najdawniejszych do współczesności. Schlesier von den frühesten Zeiten bis zur Gegenwart*, red. J. Rostropowicz, t. 1–4.

³¹ B. Gruszka-Zych, *Po śmierci Pana Wojciecha*, <http://gosc.pl/doc/1827590.Po-smierci-Pana-Wojciecha> (dostęp: 31 stycznia 2014).

depicted the city in a pejorative way, as a paved desert full of horror and fear, referring to the commonplace disapproving perception of the city in the biblical tradition.

Key words: Silesia, city, town, paideia (παίδεια), New Latin literature, literary culture, Wrocław-Breslau, Laurentius Corvinus, Wojciech Kilar

Beata Gaj

dr hab., kierownik Pracowni Cywilizacji Śródziemnomorskiej i Archeologii w Instytucie Historii Uniwersytetu Opolskiego. Zainteresowania naukowe: neolatynistka, retoryka, historia starożytna, historia Śląska. Najważniejsze prace: *Z badań nad tańcem w starożytnej Grecji*, [w:] *Classica Catovicensia Scripta Minora*, Katowice 2000; *Tradycje retoryczne na dawnym Śląsku (XV–XVIII wiek)*, Katowice–Opole 2007, *Ślązaczka. Pomędzy rustica grossa i Pallas Silesiae – portret kobiety w literaturze łacińskiego Śląska*, Opole 2010.

Annales Universitatis Paedagogicae Cracoviensis

Studia Poetica II (2014)

Zbigniew Bauer

Papierowa Ariadna, wirtualny Tezeusz. Tekst przewodnika w hipertekście miasta

W szkicach do *Kroniki berlińskiej* (1932), która poprzedzała powstanie o wiele dojrzalszego i o wiele bardziej doskonałego literacko *Berlińskiego dzieciństwa około roku tysiąc dziewięćsetnego* (około 1933) Walter Benjamin buduje taką oto scenę: na wiszącym w przedpokojach planie Berlina (tzw. Pharos-Plan, jeden z wielu planów niemieckich miast publikowanych przez świetne, założone w 1903 roku i istniejące do dziś, wydawnictwo Pharos, które nazwę swoją wzięło od słynnej morskiej latarni na Faros) zaznacza kolorowymi znaczkami ważne dla siebie punkty: niebieskie to miejsca, w których sam mieszkał; żółte umieszcza przy ulicach, przy których mieszkały jego przyjaciółki; brązowe trójkąty to groby ludzi niegdyś mu bliskich. Czarne linie wiodą do dzielnicy Tiergarten i Zoo: te ścieżki młody Walter przemierzał, płażąc z dziewczynami; różnobarwne słupki rozstawia tam, gdzie mieszkało mnóstwo znanych mu berlińczyków, zanim nastąpiły decyzje o przesiedleniu; czerwone kwadraciki znaczą miejsca, gdzie można było zaznać „miłości najniższego rodzaju”, albo też miłości „cichszej niż wiatr”¹. Benjamin, pisząc te słowa, był człowiekiem stosunkowo młodym, bo czterdziestoletnim. Za nim była już *Ulica jednokierunkowa* (1928), bardzo podobna w strukturze i zapowiadająca – o wiele wyraźniej – sposób Benjaminowskiego pisanie o mieście jako swoistej kolekcji, nieustannie powiększanej o nowe, kompulsywnie gromadzone „znaleziska” i eksponaty; do kolekcji tej należało znaleźć odpowiednie klucze, czyli – jak powiedzielibyśmy dzisiaj – algorytmy, pozwalające poruszać się wewnątrz „bazy”. Tę technikę zastosował w dziełach *Paryż – stolica XIX wieku*, w *Paryżu II Cesarstwa według Baudelaire’a*, zaś doprowadził, mimowiednie i niejako wbrew własnym zamiarom, do szczytowej postaci w *Pasażach*. Przed nim – długie lata emigracji, los ściganego przez nazistów Żyda, zakończony tragiczną decyzją w Portbou, zimą 1940 roku. Owo *Enstellung*, pojęcie, którym Benjamin posługuje się często, a odnoszące się do „przemieszczenia”, „wymiejscowienia” (co upodabnia je do „wykorzenia” znanego z pisarstwa Simone

¹ Cyt za: W. Bolle, *Die Metropole als Hypertext: Zur Netzhaften Essayistik in Walter Benjamins „Passagen-Projekt”*, „German Politics and Society” 2005, Vol. 23.

Weil] w jego przypadku oznaczało emigrację do Paryża – miasta, z którym postanowił zmierzyć się nie jak Balzakovski Rastignac, rzucający w stronę zamglonej panoramy francuskiej stolicy sławne „A teraz się zmierzymy!”, ale gromadząc tysiące drobiazgów, pisanych – co ważne – świadectw życia w przestrzeni tego miasta: od cytatów z dzieł historycznych, poprzez opisy kawiarni, wystaw sklepowych, dzwonek, maskotek, wnętrz mieszczańskich, po fasady kamienic i kanały, stanowiące miasto ukryte, widmowe, niejako alternatywne i niedostępne na co dzień ludzkiemu oku.

Algorytmem porządkującym kolekcję w *Ulicy jednokierunkowej* był dialog z marksistowską koncepcją utowarowienia, komodyfikacji zarówno rzeczy – co naturalne – jak i uczuć, emocji, nieuchwytnych międzyludzkich związków. W wielkim eseju o Paryżu kluczem mogła stać się biografia autora *Kwiatów zła*. Teoria utowarowienia, wyrażana w emocjonalnym języku filozofii i zarazem ideologii Karola Marksa zatem – z jednej strony; z drugiej natomiast narracja biograficzna, wyrażana przez figurę *flâneura*, który przemierzając „kolekcję”, jaką jawił się, i którą istotnie był, dziewiętnastowieczny Paryż. Filozoficzno-ekonomiczna abstrakcja i narracja stają się równoprawnymi „przewodnikami” Benjamina w skomplikowanej strukturze opisywanych przezeń miast.

Technika, o której mowa, czyli wyprowadzanie narracji ze zwiniętego, ściśniętego kłębka nici, z „kłacza”, jest bardzo często obecna w prozie współczesnej, szczególnie tej, która osadzona jest w polu napięć wytwarzanych przez dwa pojęcia, dla Benjamina niesłychanie ważne: pamięci (*Gedächtnis*) i wspomnienia (*Erinnerung*)². Naturalnie, taką technikę można wyprowadzić z dzieła Prousta, którego przecież, wraz z Franzem Henslem, był tłumaczem. Takim „kłębkim” przedzy, z którego wyprowadzona zostaje narracja, może być album zdjęć, kolekcja pocztówek, notes z telefonami i adresami (jednym z najnowszych przykładów jest konstrukcja powieści Wiesława Myśliwskiego *Ostatnie rozdanie*). W owym akcie „wyprowadzania” narracji, a zatem temporalizacji zbioru, czyli czegoś, co jest przestrzenne (bo materialne) i „jednoczesne”, synchroniczne, niejako „przeciw-czasowe”, można dostrzec dokonujące się za pośrednictwem języka przejście od irracjonalnej pamięci do zracjonalizowanego wspomnienia i wspomnienia. „Pamiętamy” poza słowem – „wspominamy” poprzez słowa, poprzez materialne znaki pamięci (pomniki, obeliski, nazwy ulic i placów, inskrypcje nagrobne, nekrologi, wyryte w kamieniu lub na pniach drzew daty, tablice komemoratywne, poprzez gromadzenie pamiątek w muzeach i „izbach pamięci”). We wspomnianym na wstępie akcie oznaczania przez Benjamina ważnych dla niego miejsc na planie Berlina możemy widzieć tworzenie „mapy mentalnej” lub mapy emocjonalnej: projekcję wielowymiarowej „pamięci”

² H.-Ch. Koller, „*Nie wieder können wir Vergessens ganz zurückgewinnen*”. Zur Bildungsfunktion von *Gedächtnis* und *Erinnerung* in Walter Benjamins „*Berliner Kindheit*”, [in:] *Aufzeichnung und Analyse: Theorien und Techniken des Gedächtnisses*, bearb. E. Porath, Würzburg 1995, S. 129 i n. Por. także: J.-M. Gagnebin, *Geschichte und Erzählung bei Walter Benjamin*, Würzburg 2001 (oryg. tytuł: *Histoire et Narration chez Walter Benjamin*, Paris 1994): autorka wielokrotnie podkreśla, że „pismo pamięci” Benjamina zawdzięcza wiele Proustowi (m.in. s. 82 i n.).

na dwuwymiarową płaszczyznę zrationalizowanego tekstu kartograficznego. Ale jesteśmy też – w chwili, gdy czytamy *Kronikę berlińską*, *Berlińskie dzieciństwo...*, a także *Ulicę jednokierunkową* – świadkami podwójnego przetworzenia: rzutowania irracjonalnego na racjonalne i zarazem przetworzenia tak powstałej mapy na temporalne narracje, mikrologie. Mechanizmy narracyjne zapewniają spójność temu, co z natury swej spójne być nie może. Benjamin odczuwa to jako dokuczliwą, nie mającą alternatywy konieczność. Dlatego krokiem następnym będzie zrywanie nici, budowanie konstrukcji z fragmentów, luźne zlepianie autonomicznych mikronarracji; ich spoiwem ostatecznym stanie się tekst zamknięty w książce. Tekst – czyli struktura językowa utrwalona na materialnym nośniku, posiadająca początek (wejście) i zakończenie (wyjście). Dlatego tak często pisano o Benjaminowskim połączeniu architektury miasta, idei miasta z architekturą książki, ideą książki; technologia książki – druk, kodeksowe zszycie, oprawa – zapewniają hipotetyczną, niejako „wymuszoną” spójność temu, co z natury luźne, niezależne, stochastyczne.

Kreowanie aktu pamięci nie jest tożsame z pamiętaniem; kreowanie aktu pamięci jest memoryzacją jakichś zdarzeń i jest znacznie częściej ukierunkowane na innych niż na tego, kto jest podmiotem tego aktu³, czymś w rodzaju komodyfikacji pamięci. Benjamin znakomicie zdawał sobie z tego sprawę, o czym świadczą jego rozważania o naturze języka, zadaniach tłumacza, a także prace poświęcone fotografii oraz fundamentalna dla dzisiejszej wiedzy o mediach rozprawa *Dzieło sztuki w dobie reprodukcji technicznej* (1936). Sądzę, że dla zrozumienia specyficznego napięcia, jakie istnieje w pisarstwie Benjamin, potrzebne jest rozważenie opozycji (lub domniemanej opozycji) między tym co znajduje się w stanie zawężenia, zaspłania, *in nuce* – a tym, co jest jasną, kartezjańską, linearną, kauzalną narracją. Benjamin miał zresztą nader oryginalny – jak na czasy, które były już silnie „skażone” kultem technologii – stosunek do pisania. „Maszyna do pisania odstręczy dłoń literata od obsadki dopiero wtedy, gdy dokładność form typograficznych wniknie bezpośrednio do koncepcji jego książek. Przypuszczalnie okażą się wtedy konieczne nowe systemy pozwalające zmieniać kształt pisma. Sprawią, że unerwienie wydających polecenia palców zastąpi zręczną dłoń” – pisał w *Ulicy jednokierunkowej*. Nieco wcześniej zauważał osobliwe przemiany, jakim podlegało pismo,

które znalazło sobie azyl w książce drukowanej, gdzie wiodło autonomiczny żywot, jest nieubłagane wywlekane przez reklamy na ulice i poddawane brutalnym heteronomiom chaosu gospodarczego.

[...] Jeśli przed stuleciami zaczynało się stopniowo układać, ze stojących epigrafów zmieniało się w spoczywające ukośnie na pulpitych pismo ręczne, by wreszcie wymościć sobie posłanie w druku, teraz równie powoli zaczyna się z niego podnosić. Nawet gazetę czyta się raczej w pionie niż w poziomie, a film i reklama całkowicie wpędzają

³ J. Kordys, *Kategorie antropologiczne i tożsamość narracyjna. Szkice z pogranicza neurosemiotyki i historii kultury*, Kraków 2006, s. 14 i n.

pismo w dyktatorską wertykalność [podkr. Z.B.]. I zanim człowiek współczesny zdobędzie się na otwarcie książki, spadnie mu przed oczami tak gęsty grad mieniających się, kolorowych, kontrastujących liter, że szanse wnikięcia w archaiczną ciszę książki zmaleją do minimum. Pismo, które jak roje szarańczy już dziś przesłania mieszkańcom wielkich miast słońce mniemanego ducha, z każdym rokiem będzie gęstnieć.

[...] Kartoteka zawłaszcza pismo trójwymiarowe, a więc stanowi zdumiewający kontrast punkt trójwymiarowości pisma w jego początkach – pisma runicznego i węzełkowego⁴.

Benjamin prognozuje, że przyszłością książek jest system kartotek, skrzynek, w którym – pionowo – ustawią się pojedyncze fiszki. Ktoś, kto będzie chciał pisać własne dzieło na podstawie takiej kartoteki – wydobędzie z pudełka tylko te fragmenty, które będą mu potrzebne, by stworzyć kartotekę własną. Dzięki owemu wertykalnie zorientowanemu pismu – epigrafom – zostanie przełamana monadyczność tradycyjnych, „płaskich” i horyzontalnych, książek, planów i map. Będą one wchodzić ze sobą w łatwiejsze relacje: twórcy zaś, będąc znawcami pisma (jak przed wiekami) będą mogli stać się współtwórcami współczesnego pisma obrazkowego, jeśli tylko zechcą odkryć „obszary, gdzie realizuje się jego konstrukcja: konstrukcja diagramu statystycznego i technicznego”⁵.

Owa sygnalizowana przez Benjamina opozycja między wertykalnością a horyzontalnością pisma, książki typu kodeksowego i książki w formie luźno ustawianych w skrzynce kart realizuje się, naturalnie, w idei pisania hipertekstowego, które jest nawigowaniem w bazach, depozytach możliwych zdarzeń. Swoją wizję Benjamin zapisuje dwie dekady przed pomysłem Memexu Vannevara Busha, prawie cztery przed hipertekstowymi koncepcjami Theodora Nelsona, siedem przed chwilą, gdy przecucie to zmaterializuje się w postaci sieci Internet. Nie trzeba podkreślać, że tak powstawały sławne *Pasaże*; dzieło to jest wypadkową pasji zbierania i akumulacji oraz przymusu porządkowania zbioru, budowania klucza nawigacji w tym coraz rozleglejszym morzu. Takim kluczem – jak napisałem – może być pamięć, może też być jakaś, uprzednia i wstępna, teoria czy hipoteza badawcza. Kiedy chcemy „czytać miasto” jako tekst, musimy założyć, iż taka lektura jest możliwa. Katarzyna Szalewska proponując „lekturę tekstu miasta”, odwołuje się do myśli Michela de Certeau⁶. Francuski antropolog i myśliciel posługuje się w swoim opisie „mowy błądzących kroków” figurą *flâneura*, tak mocno osadzoną w rozważaniach Benjamina. Według de Certeau pieszy, spacerowicz, błądzący po mieście *flâneur* „zawłaszcza miasto” w identyczny sposób jak każdy mówiący zawłaszcza język, zamieniając *langue* na *parole*:

⁴ W. Benjamin, *Ulica jednokierunkowa*, tłum. A. Kopacki, Warszawa 1997, s. 27, 25, 26.

⁵ Tamże, s. 26.

⁶ K. Szalewska, *Czytanie miasta jako forma doświadczania przeszłości we współczesnym eseju polskim*, Kraków 2012.

Czynność chodzenia, błędzenia czy oglądania sklepowych wystaw, innymi słowy, czynność przechodniów, zostaje przemieniona w punkty, stanowiąc na planie scalającą i odwracalną linię. Uchwycić więc można tylko pozostałość tej działalności, usytuowaną w nie-czasie jakiejś powierzchni, na którą jest ona projektowana. Owa widoczna pozostałość sprawia jednak, że niewidoczna staje się czynność, która umożliwiła jej zaistnienie. Takie utrwalenia są procedurami zapominania. Praktyka zostaje zastąpiona śladem. Zdradza on (zachłanną) zdolność systemu geograficznego do przekształcania działania w czytelność, powodując jednak zapomnienie pewnego sposobu bycia w świecie. [...] Akt chodzenia jest dla systemu miejskiego tym, czym wypowiedzanie (speech act) jest dla języka lub zrealizowanych wypowiedzi. Na najbardziej podstawowym poziomie [...] jest to proces zawłaszczania systemu topograficznego przez pieszego (podobnie jak mówiący przejmuje i zawłaszcza język⁷.

Jaki jest „tekst” miasta? Idąc za myślą Benjamina moglibyśmy powiedzieć: to tekst epigraficzny, wertykalny, któremu pieszy, spacerowicz nadaje horyzontalny, „płaski”, wymiar. Idąc z kolei za myślą Certeau powiemy, że jest to tekst, który jednocześnie tworzymy i odczytujemy – co kieruje nas do koncepcji rozróżnienia między tym, co „czytalne” i „pisalne” w propozycjach Rolanda Barthes’a⁸. Jeśli miasto jest tekstem, to został on stworzony bez naszego udziału, w wielkiej (choć trudnej do odtworzenia, ze względu na jej palimpsestowość) pracy pokoleń architektów, budowniczych i mieszkańców; chodząc, dokonujemy prze-pisania owego tekstu, zatem jego „uzewnętrznienia”, przeniesienia w sferę nie-miasta, a nawet przeciw-miasta. Certeau zwraca także uwagę, iż takie tworzenie prze-pisanego przez przechodnia miasta jest aktem performatywnym, działaniem fizycznym, a nie tylko spekulatywnym. W tym miejscu znajdujemy się w obszarze literatury nazywanej ergodyczną⁹. Jeden z teoretyków tego typu literatury, Espen Aaserth, pisze:

Pojęcie cybertekstu skupia się na mechanicznej organizacji tekstu, przyjmując, że złożoność medium, w jakim się on przejawia, jest integralną częścią literackiego procesu. Cybertekst koncentruje również uwagę na odbiorcy, albo użytkowniku tekstu, jako figurze jeszcze bardziej zintegrowanej z procesem, niż zakładali to teoretycy odbioru dzieła. Dla nich działalność czytelnika rozgrywa się całkowicie w jego głowie. Tymczasem użytkownik cybertekstu aktywny jest także w sensie ekstraneomatycznym. Podczas cyber tekstowego procesu, użytkownik realizuje pewną semiotyczną sekwencję. Ten oparty

⁷ M. de Certeau, *Wynaleźć codzienność. Sztuki działania*, tłum. K. Thiel-Jańczuk, Kraków 2008, s. 98, 99. Podobne sugestie znajdziemy u L. Wittgensteina, porównującego język do miasta: „Na język nasz można patrzeć jak na stare miasto: płatanina uliczek i placów, starych i nowych domów, domów z dobudówkami z różnych czasów; a wszystko to otoczone licznymi nowymi przedmieściami o prostych i regularnych ulicach, ze standardowymi domami” (*Dociekania filozoficzne*, tłum. B. Wolniewicz, Warszawa 1972, s. 16).

⁸ R. Barthes, *S/Z*, tłum. M. P. Markowski, M. Gołębowska, Warszawa 1990, s. 38.

⁹ E. Aaserth, *Cybertext: Perspectives on Ergodic Literature*, Baltimore 1997, s. 5–8.

na wyborze kierunku jest konstrukcją w sensie wręcz fizycznym, której nie wyjaśniają żadne ze znanych do tej pory koncepcji „lektury”. Fenomen ten nazywam ergodycznym, korzystając z terminu zapożyczonego z fizyki, który wywodzi się z greckich słów „ergon” – praca i „hodos” ścieżka. Literatura ergodyczna wymaga nietrywialnego wysiłku, i dopiero on pozwala czytelnikowi przechodzić przez tekst. Jeśli literatura ergodyczna ma stanowić jakąś sensowną ideę, musi także istnieć literatura nieergodyczna, w której podążanie za tekstem jest wysiłkiem trywialnym, który nie obarcza czytelnika żadną ekstraneomatyczną odpowiedzialnością, poza (na przykład) ruchem gałki ocznej i równomiernym lub przypadkowym przewracaniem stron¹⁰.

Aaserth powołuje się przy tym na dwoje wybitnych badaczy idei labiryntu, bez której trudno wyobrazić sobie analizy „pisanie-czytania miasta”, „pisanie-czytania-miastem” i samo pisanie o mieście: Umberto Eco i Penelope Reed Doob¹¹. Doob czyni rozróżnienie między klasycznym, „minojskim”, labiryntem (*labirynth*), który można przejść jedną ścieżką, a wielościęzkową konstrukcją, czymś w rodzaju płataniny, rizomy (*maze*). Średniowieczne zastosowania idei labiryntu i jej odzwierciedlenia w postaci wielkich mozaik na podłogach katedr (np. w Reims czy Chartres – nie mniej konstrukcje takie znajdują się w świątyniach chrześcijańskich i niechrześcijańskich na całym niemal świecie) ukierunkowane są na zadanie samodoskonalenia duchowego, są symbolem dążenia do mitycznego centrum, poznania Boga i samego siebie w jego obliczu – są zatem przede wszystkim jednościeżkowe. Współczesne, „postmodernistyczne” labirynty dają możliwość doświadczenia świata jako chaosu, doświadczenia, jakie odnaleźć można np. w twórczości Nerval. Eco dodaje tu jeszcze jeden typ labiryntu: sieć – co jest metaforą pociągającą, gdyż pozwala zrozumieć istotę współczesnej, internetowej, komunikacji i społeczności. Aaserth jednak uważa, że ten model jest błędny, albowiem istotą sieci jest to, że można do niej wejść w dowolnym miejscu, bowiem wszystkie węzły i połączenia między nimi są równoważne, a to przeczy „niedostępności” dwóch pozostałych modeli i w ogóle celowi wznoszenia labiryntów, które miały chronić albo tego, kto znajdował się w centrum, albo tych, którzy znajdowali się poza labiryntem (jak labirynt Dedala, który został zbudowany po to, by izolować Minotaura, a także bronić go przed śmiałkiem, który chciałby go zabić). Niezależnie od tego, jak będziemy interpretować symbolikę labiryntu i na jakim jego modelu się skupimy – z pewnością pozostanie on konstrukcją stanowiącą wyzwanie – intelektualne, emocjonalne i fizyczne zarazem. Nic też dziwnego, że metafora ta jest centralna w myśleniu i pisaniu o mieście: z wymienionych wyżej modeli najbardziej interesujący – szczególnie dla refleksji postmodernistycznej – wydają się model drugi (*maze*, rizoma) i sieciowy, sytuujący „miejskie narracje” w obszarze narracji hipertekstowych. Co ciekawe – dla tych ostatnich

¹⁰ Tamże, cyt. za tłumaczeniem D. Sikory, M. Pisarskiego dostępnym online: http://www.techsty.art.pl/magazyn2/artykuly/aaserth_cybertekst.html (dostęp: 1 listopada 2013).

¹¹ P. R. Doob, *The Idea of the Labyrinth from Classical Antiquity through the Middle Ages*, Ithaca, N.Y., London 1990.

Benjaminowskie opisy miasta i stosowana w nich metoda – okazują się bardzo inspirujące, chociaż sam Benjamin patrzy na miasta, co zresztą oczywiste, jako produkty modernizmu¹².

Ewa Rewers natomiast zauważa, że znacznie bardziej pomocne jako narzędzie opisu miasta jest traktowanie go jako palimpsestu. Labirynt według tej badaczki to narracyjna, a więc zrjonalizowana, linearna (choć zwinięta) figura poszukiwania tożsamości, dążenia do ukrytej w sercu konstrukcji prawdy – z drugiej strony zawiera się w niej ostrzeżenie przed niebezpieczeństwami, czyhającymi na tych, którzy drogę taką wybiorą.

Za tą, o podwójnym znaczeniu, figurą labiryntu ukrywała się postać jego konstruktora, posiadacza, tego, „kto wie”. Sam labirynt, oglądany z punktu widzenia jego twórcy, jest po prostu jedną z postaci myślowego i architektonicznego porządku, całością, którą można opanować przy pomocy rozumu¹³.

Palimpsest nie ma jednego konstruktora, bowiem nawarstwiają się w nim rezultaty pracy wielu twórców używających tego samego „nośnika” i tego samego „rdzenia” dla własnych koncepcji, a „kolejne stadia inicjuje raczej przypadek niż rozum. Palimpsest odwraca też skutecznie uwagę od idei centrum, środka, serca, istoty, wskazując na rozproszenie samego posiadania (tożsamości miasta) i jego nieciągły charakter”¹⁴. Warto jednak zauważyć, że narracja (o ile można tu mówić o narracji *sensu stricto*) palimpsestu nie jest linearna, a tektoniczna, „archeologiczna”. Odsłanianie kolejnych warstw miasta musi zostać jakoś zaświadczone: schodząc w głąb miasta (a raczej w jego przeszłość), uruchamiamy mechanizmy pamięci, te zaś mogą działać przede wszystkim dzięki „znaleziskom” w odsłanianych kolejno pokładach. Zastąpienie linearności narracji „labiryntowej” – tektoniczną narracją palimpsestową otwiera możliwość zastosowania jeszcze innej metafory poznawania miasta: jako kolażu, *bricolage’u*, mozaiki. Kolaż jest ulubioną formą awangardy dwudziestowiecznej w literaturze, malarstwie, sztukach użytkowych, fotografii, teatrze. Wydaje się, że ten nurt kolażowy koresponduje z opisywaniem miasta, proponowanym przez Benjamin: dodajmy, że pierwsze filmowe obrazy wielkich miast powstawały jako tzw. filmy montażowe, w których „ramą” był czas – np. jeden dzień (*Berlin – symfonia wielkiego wielkiego miasta* Waltera Ruttmanna z 1927 roku i o dziesięć lat późniejszy obraz Fritza Langa *Metropolis*).

Podejmując się „tektonicznego”, palimpsestowego – lub też poddającego się naturze i logice palimpsestu opisu miasta, opowiedzenia miasta – w gruncie rzeczy działamy na przekór naturze i logice labiryntu. Labirynt, a zwłaszcza rizoma i sieć

¹² M. Hartmann, *Der Kulturkritiker als Flâneur. Walter Benjamin, die Passage und die neuen (Medien-) Technologien*, „Medien- und Kulturwissenschaft” 2002, Vol. 2, S. 288 i n. Por. także: F. Rötzer, *Die Telepolis: Urbanität im digitalen Zeitalter*, Köln 1995.

¹³ E. Rewers, *Post-polis. Wstęp do filozofii ponowoczesnego miasta*, Kraków 2005, s. 303, 304.

¹⁴ Tamże.

pochłaniają nas, każą błdzić, wystawiają na ryzyko zagubienia się w płątaninie, skłębieniu możliwych ścieżek (Dedal także mógł się we wzniesionej przez siebie budowli zagubić). Wchodząc do ich wnętrza stajemy się ich częścią, potwierdzamy je sobą. Palimpsest pozostawia nas niezmiennie na zewnątrz siebie, każda z kolejnych odsłanianych przez nas warstw jest zewnętrzną powierzchnią, ujawniającą znajdujące się na niej „znaleziska”. Pozostając stale „na powierzchni” palimpsestu niejako jesteśmy skazani na obcość, zachowując jednak naszą logikę, pozostając sobą. Po labiryncie nie można wędrować, ani tym bardziej spacerować czy „przechadzać się”¹⁵. Trudno to zaakceptować, ale droga przez jednościeżkowy labirynt przypomina raczej podróż: podróżuje się zazwyczaj do jakiegoś celu. Dla Tezeusza tym celem było dotarcie do serca labiryntu i zabicie Minotaura, a następnie bezpieczne opuszczenie pułapki. Figura *flâneura* wydaje się zatem nie pasować do modelu miasta-labiryntu, jeśli labirynt będziemy pojmować jako zracjonalizowaną, celową konstrukcję wzniesioną przez genialnego antycznego architekta. *Flâneur* nie odczuwa lęku – powoduje nim przyjemność, coś na kształt Barthesowskiej *la plaisir du texte*, a także prawie erotyczna ciekawość *voyeura*¹⁶. Może przystanąć, gapić się, kolekcjonować doznania, widoki i obrazy; dziś towarzyszy mu w owym wążsaniu się aparat fotograficzny, pozwalający w symboliczny, a także fizyczny sposób odgrodzić się od czegoś, czego się lękają, nie rozumieją albo lękają się, bo nie pojmują¹⁷.

Czy Tezeusz mógł odczuwać lęk przed wejściem do labiryntu? Był herosem, według jednej z wielu wersji mitu, synem boga Posejdona i ziemianki Ajtry; był też – według innych podań – synem – tejże Ajtry i Ajgeusa, króla Aten. Moglibyśmy zatem powiedzieć, że nie musiał się lękać, był skazany na sukces – także dlatego, że był bohaterem mitu o wielkich czynach (podobnie jak Herakles, Jazon i wielu innych). A jednak śmierć go osiągnęła: zginął prawdopodobnie zabity przez króla Lykomedesa na wyspie Skyros; śmiertelni okazali się również inni herosi. Ich los znajdował się jednak w rękach bogów i Tezeuszowi nie dane było zginąć w śmiertelnym starciu z Minotaurem. Po co więc była opowieść o miłości doń Ariadny, która dała mu nić prowadzącą do serca labiryntu i pozwalającą bezpiecznie powrócić? Podobne pytanie zadaje również Eco i twierdzi, że labirynt na Krecie był linearny, i że Tezeusz

¹⁵ O modelu przechadzki czy spaceru jako formie narracyjnej – na przykładzie utworów z kręgu literatury przede wszystkim niemieckiej (choć także na przykładzie *Marzeń samotnego wędrowca* Rousseau) pisze m.in. C. Albes, *Der Spaziergang als Erzählmodell. Studien zu Jean-Jacques Rousseau, Adalbert Stifter, Robert Walser und Thomas Bernhard*, Tübingen, Basel 1999; na s. 13 charakteryzując spacer inaczej, niż można by charakteryzować wędrowkę, a tym bardziej podróż. We francuskim tytule dziełka Rousseau spotkamy rzeczownik „promeneur”, który odnosi się do kogoś, kto po prostu się przechadza, choć niekonieczne „włóczy”.

¹⁶ Na ten aspekt fotografowania zwraca uwagę m.in. M. Michałowska w szkicu *Fotografia i miasto, dyskurs spojrzenia*, [w:] *Miasto w sztuce – sztuka miasta*, red. E. Rewers, Kraków 2010, s. 413 i n.

¹⁷ Por. S. Sontag, *O fotografii*, tłum. S. Magala, Warszawa 1986, s. 14; por. także A. Wiczorkiewicz, *Apetyt turysty. O doświadczeniu świata w podróży*, Kraków 2008, zwłaszcza rozdział *Fotografie*.

„nie musiał dokonywać żadnych wyborów: nie miał innej opcji jak dotarcie do centrum i z centrum do drogi prowadzącej na zewnątrz... W tego rodzaju labiryncie nitka Ariadny jest bezużyteczna, ponieważ nie można w nim się zgubić”¹⁸. Może wprowadzenie tego miłosnego wątku jest po prostu potrzebne, by nadać dramaturgię opowieści? Z pewnością tak, bowiem podobne były okoliczności porzucenia przez Tezeusza Ariadny i Kirke przez Odyseusza. Takich romansów odnajdziemy zresztą w mitach greckich wiele.

Motyw zwiniętego kłębka nici (skąd Ariadna wiedziała, ile nici trzeba, by do centrum labiryntu dotarł jej ukochany?) zawiera w sobie inne możliwości potraktowania jej jako metafory. Owa nić odsyła nas do obrazu sieci, a także tekstu – *textum* – tkaniny: opowieści, narracji. Więcej – by pójść za sugestią Eco – kłębek ten jest labiryntem w stanie zwinięcia. Trzymając go w dłoni – dzierzymy cały labirynt i całą opowieść o czynie Tezeusza. Mamy klucz do budowli i zarazem całą budowlę.

Labirynt, kłacz, sieć, *textum*, palimpsest tworzą odmienne modele miejskiej narracji i narracji o mieście: z każdego z nich jesteśmy w stanie wyprowadzić „linię”, przeciwstawną „gwarowi”¹⁹. Dysponując tymi modelami, jesteśmy w stanie stworzyć sobie miasto: będzie ono takie, jakim chcemy, by było. Zwraca uwagę, że stosunkowo najłatwiej opisywać miasto z perspektywy błędzącego po nim *flâneura*: może nim być turysta albo jego mieszkaniec, który nagle stanie obok, na zewnątrz znanej sobie przestrzeni. Jest to moment nadania miastu statusu przestrzeni święta, teatralnej sceny, pozostającej poza podstawowym miasta zadaniem: organizacji życia codziennego tych, którzy znaleźli się w jego wnętrzu. W takim ujęciu jest ono tylko narzędziem, dzięki któremu możemy realizować nasze codzienne cele. Wystarczy zwrócić uwagę, że nader rzadko miasto obserwowane jest z perspektywy kogoś, kto przemierza je samochodem lub miejską komunikacją: to nie jest poznawanie miasta, które umożliwia kontemplację, zachwyty nad widokami, nawet estetyczny wstrząs wywołany przez brzydotę.

To czynienie miasta labiryntem, siecią, kłaczem czy tektonicznym palimpsestem wymaga jego otwarcia. Jeśli labirynt nie ma wejścia, to znaczy – nie ma także wyjścia, czyli labiryntem po prostu nie jest. Wejście we wnętrze kłacza związane jest z jego rozdarciem, to znaczy: uświadomieniem sobie, że mamy do czynienia z kłaczem właściwie, rizomą. Wejście pod pierwszą warstwę palimpsestu wymusza na nas, byśmy wierzyli, że pod pierwszą, zewnętrzną powłoką, znajdują się inne. Słowem: struktury te muszą mieć bramę, portal, drzwi. I muszą zachęcić nas, byśmy zdecydowali się wejść w głąb.

Dla Tezeusza był to boski nakaz, wyrok, skazujący go na wejście na *hodos* – ścieżkę i wykonanie pracy – *ergon*. Dla kogoś, kto chce wędrować przez miasta nieznane, takim portalem czy bramą może być tekst przewodnika, jego narracja (myślę

¹⁸ W labiryncie jednościeżkowym wystarczy po prostu trzymać się ściany po jednej stronie – lewej lub prawej – by odnaleźć drogę powrotną.

¹⁹ Por. A. Wallis, *Informacja i gwar*, Warszawa 1979; tytuł nawiązuje do tytułu zbioru esejów J. Przybosa, *Linia i gwar*, Kraków 1959.

tu zarówno o przewodnikach drukowanych, jak też fizycznych, realnie istniejących osobach, które wiedzą, jak nas poprowadzić). Oni to – przewodnicy i one – przewodniki są ucieleśnieniem „tych, którzy wiedzą”. W sieci lub labiryncie wytyczają ścieżki, punkty węzłowe, pozwalają nam dotrzeć... Właśnie: dokąd? Czy tam, dokąd prowadzi nas przypadek, borgesowska sieć „krzyżujących się ścieżek”, które wybieramy z własnej woli, czy też zewnętrzna wobec nich narracja, kłębek Ariadny, zawierający w sobie ideę tego labiryntu? Czy tam, gdzie chce nas zaprowadzić narrator przewodnika, ten, który gwarowi, chaosowi, przeciwstawia linię – ścieżkę swojej własnej wędrówki?

Ten ktoś sam, przed nami, podążał ścieżką, którą nam teraz proponuje: chce, abyśmy przystanęli w miejscach, które on nam wskaże, nie chce, abyśmy zbyczyli ze szlaku lub natknęli się na rzeczy i miejsca niewarte, naturalnie według niego, naszego spojrzenia. Chce nam albo pokazać własne miasto (to przewodniki z autorskim *signum*, najczęściej wyposażone w wykonane przez autorów fotografie), albo usłużyć dostosowując się do naszych potrzeb (miasto jako zbiór muzeów, miejsc rozrywki, knajp i barów lub jako zbiór osobliwości, dziwactw, lokalizacji, które odwiedzają najchętniej inni turyści czy tubylcy – to filozofia Google’a). Może też uwzględnić nasze możliwości finansowe (np. Paryż za dziesięć euro), czasowe (Mexico City w dwie godziny). Może także odwoływać się do naszej wiedzy – nawet powierzchownej i niepełnej – o samym opisywanym mieście, o jego historii (wtedy narracja labiryntowa zmienia się w palimpsestową) lub o ludziach z miastem tym związanych (Kraków śladami Wyspiańskiego, Warszawa śladami Wiecha, Dublin śladami Stefana Dedalusa i Leopolda Blooma lub Dublin śladami – po prostu – Jamesa Joyce’a: rozwiązanie pierwsze wymaga znajomości *Ulissesa*, drugie może odwoływać się nawet do wyniesionej z Wikipedii wiedzy o biografii autora tej powieści). Znakomicie mechanikę tworzenia własnych narracji miejskich na podstawie innych narracji, w tym przewodników i bedekerów, ilustrują fragmenty Sienkiewiczowskich *Listów z podróży do Ameryki* poświęcone wrażeniom z bardzo krótkiego pobytu ich autora w Londynie, co z detektywistyczną precyzją wykazał Wojciech Tomasiak²⁰.

Specyficzną odmianą przewodników stają się pamiętniki, dzienniki, rozmaite *silvae rerum*, opublikowane współcześnie lub w przeszłości. Dzięki nim możemy wędrować np. po współczesnym Krakowie lub Paryżu i konfrontować dzisiejsze obrazy z dawnymi, utrwalonymi w słowie lub na fotografiach: tak realizowane są filmy dokumentalne lub rekonstrukcje filmowe, niekiedy wykorzystujące skomplikowane technologie (np. film *Warszawa 1935* zrealizowany przez studio Newborn – konfrontowany z dokumentem *Warszawa miasto ruin*). Coraz rzadsze stają się natomiast przewodniki będące systematycznym rejestrem ulic, domów, powiązanych z nimi osób, jak choćby wspomniany przez Waltera Benjamina Charles Lefeuve, który w monumentalnym, pięciotomowym dziele *Historie de Paris. Rue par rue, maison par maison* z 1875 roku, zawarł zarówno palimpsestową, jak i labiryntową opowieść o stolicy Francji: bardzo często

²⁰ W. Tomasiak, *Ikona nowoczesności. Kolej w literaturze polskiej*, Wrocław 2007, s. 41–43.

z wielkim upodobaniem odmalowywano [ją] jako krajobrazowy sztafaż wędrówek rozmarzonego próżniaka. Studiowanie takich książek stanowiło dla paryżanina jakby drugie życie, w całości nastawione na sny, a wiedza z nich wyniesiona przyoblekała się w konkretny obrazowy kształt podczas popołudniowej przechadzki, przed aperitifem. Musiał więc chyba samymi stopami odczuwać jako bardziej strome łagodnie zbocze za kościołem Notre Dame de Lorette, skoro wiedział, że w tym miejscu, gdy Paryż otrzymał pierwsze omnibusy, doprzęgano do pojazdu trzeciego konia?²¹

Trudno sobie wyobrazić, by przewodniki tego rodzaju – nawet znacznie mniej opasłe – mogły towarzyszyć *flâneurovi* (niezależnie, czy był on tubylcem, czy też obcym – przybyszem, turystą) w wędrówce po mieście. Przewodnik miał być towarzyszem, dlatego jego forma narracyjna (a także typograficzna, wydawnicza, od formatu po rodzaj okładki) miała być użyteczna w czasie wędrówki. Przewodnik to książka zawierająca bowiem nie tyle opowieść o mieście, ile opowieść *po* mieście: narrację, która prowadzi, a nie która poprzedza fizyczne doświadczenie miasta. Przewodnik taki, jak Lefeuvre'a trzeba było czytać albo przed wyruszeniem na paryskie ulice, albo z nich wróciwszy – co Benjamin w cytowanym fragmencie doskonale dostrzega. Dzisiejszy elektroniczny przewodnik ulokowany w tablecie czy iPadzie może nam towarzyszyć stale: dzięki rozmaitym funkcjom – np. geolokalizacji – pozwala ustalać na wirtualnej mapie położenie nasze i położenie miejsc, do których chcemy dotrzeć. Pozwala też – czego nie umożliwiał z oczywistych względów klasyczny bedeker – nagle, przy pomocy tego samego urządzenia znaleźć się w zupełnie innym miejscu świata, nawiązywać łączność z oddalonymi bliskimi, dzielić się z nimi, przy pomocy fotografii czy nawet filmów, naszymi aktualnie doznawanymi wrażeniami.

Jeśli pozwalamy się prowadzić przewodnikowi – tradycyjnemu, książkowemu bedekerowi lub jego elektronicznemu wcieleniu – poddajemy się temu, co zostało wcześniej doświadczone; przewodnik to świadectwo tego doświadczenia, niemniej jest to świadectwo ukierunkowane, zwrócone ku komuś mniej lub bardziej wyobrażonemu. Wykonujemy w ten sposób pewien scenariusz, doświadczamy doświadczonego. Nasze doświadczenie miasta poddane zostaje w ten sposób mediatyzacji i zarazem jest mediatyzacji efektem. Z jednej strony chcemy doświadczać nowego, ale z drugiej, dzięki obecności przewodnika, czujemy się bezpieczni i pewni, że uda się nam z labiryntu wycofać. I nie jest ważne, czy przed rzeczywistym kontaktem z miastem skorzystamy z pisanych (lub innych) źródeł dostarczających nam wiedzy, czy też źródła te zabierzemy ze sobą. Pomiędzy nami, a jakimś Minotaurem skrytym w sercu labiryntu, zawsze znajduje się jakaś dobra patronka naszej wędrówki: Ariadna.

Ale ta Ariadna ma nie tylko dopomóc nam w bezpiecznej wędrówce i powrocie do „domu” (a ściślej: do miejsca, które uczyniliśmy swoim „domem” w obcej przestrzeni, czyli do hotelu, wybranego z reguły także za podszeptem uczynnej księżniczki). Ponieważ wplątanie w labirynt ma być dla nas przyjemnością, księżniczka stara

²¹ W. Benjamin, *Pasaże*, tłum. I. Kania, Kraków 2005, s. 933.

się nas prowadzić ku jej osiągnięciu. Wskazuje miejsca nie tylko piękne, zdumiewające, groźne, legendarne lub zabawne. Chce nas prowadzić tam, gdzie moglibyśmy odkrywać coś nie tylko patrząc, ale także słuchając, dotykając, wachając i smakując²². Interesujące jest porównanie języka prawdziwych przewodników (a więc satelitów wędrówki) z językiem turystycznych broszur, wydawanych przez biura podróży oferujące nam możliwość udania się w rozmaite miejsca. Mówią do nas od razu przez „ty”, używają apelatywów („odkryj”, „eksploruj”, „zanurz się”), wprowadzają aurę tajemnicy („magia”, „niezbadane zakątki”). Przewodniki natomiast wiedzą, że już jesteśmy w drodze lub też, że przygotowujemy się do wyruszenia²³. Edward E. Brunner wprowadza tu termin „narracje przed-turystyczne” i dodaje, że – wedle pojęć hermeneutycznych, Heideggera i Gadamera, owe „przedturystyczne” narracje są zarazem „przed-rozumieniowymi”. Równie interesujące są porównania świadectw podróżników (zapisków intymnych, maili, tweetów, wpisów na Facebooku) zdobywanych – jak pisze Brunner *en route* z profesjonalnymi narracjami „pre-turystycznymi”²⁴.

Myślenie o przewodnikach turystycznych, nie tylko miejskich: o przewodnikach w ogóle stawia nas w obliczu istotnej dla współczesnej refleksji kulturoznawczej opozycji między symulakrami przedmiotów, osób, miejsc a przedmiotami, osobami i miejscami istniejącymi realnie.

Zwiedzający nie widzą San Francisco w empirycznym tego słowa znaczeniu. Widzą promenadę Fisherman Wharf, tramwaj, most Golden Gate, Union Square, księgarnię City Lights, Chinatown i może jeszcze dzielnicę Haight Ashbury czy tancerki w nocnym klubie w North Beach i Barbara Coast. Są to składniki zestawu zwanego San Francisco i jako takie stanowią symboliczne oznaczniki. Każdy z elementów jest też widokiem wymagającym własnego oznacznika – pisze Dean MacCannell²⁵.

Przewodniki mogą być traktowane jako pre-teksty miasta, jego parateksty lub metateksty. Każde ujęcie nadaje inny sens relacjom między tekstem miasta a tekstem przewodnika po nim, szczególnie wtedy, gdy myślimy o nich w kategoriach „przed-po”. Możemy np. zapytać: czy przewodnik nie może być uznawany za specyficzną

²² O roli przewodników kulinarnych por. A. Wieczorkiewicz, *Apetyt turysty...*, rozdz. *Smak turystyczny*, s. 277 i n.

²³ R. Mocini, *The Verbal Discourse of Tourist Brochures*, „AnnaliSS” 2005 (2009), Vol. 5, http://www.uniss.it/lingue/annali_file/vol_5/0016%20-%20Mocini%20Renzo.pdf (dostęp: 1 listopada 2013).

²⁴ E. M. Brunner, *The Role of Narrative in Tourism*, Berkeley Conference, „On Voyage: New Directions in Tourism Theory”, October 7-8, 2005, www.nyu.edu/classes/bkg/tourist/narrative.doc (dostęp: 1 listopada 2013). Por. też: J. R. Edelman, *Hidden Messages: A Polysemic Reading of Tourist Brochures*, „Journal of Vacation Marketing” 2007, Vol. 13, No. 1, p. 5-17; http://epubs.scu.edu.au/cgi/viewcontent.cgi?article=1014&context=tourism_pubs.

²⁵ D. MacCannell, *Tourist Agency*, „Tourist Studies” 2001, Vol. I (1), cyt. za: A. Wieczorkiewicz, *Apetyt turysty...*, s. 137.

ekfrazę lub hypotypozę miasta? Czy możemy czytać go, nigdy nie poznawszy miasta, a nawet nie zamierzając poddać się wymaganiom ergodycznej (performatywnej) jego narracji? Jeśli przewodnik – ta zwinięta w kłębek, a jednak nosząca w sobie ideę linearności lub przeciwnie: tekstualności – nić Ariadny może być uznana za ekfrazę, to gdzie zostaje zawiązany jej początek?

Tezeusz w takim wypadku okazywałby się istotą mgławicową lub – używając współczesnego języka – wirtualną. Istnieje, chociaż jest niesubstancjalny. Realna, choć papierowa, jest Ariadne: ona kocha każdego Tezeusza, *everymana*, który chce lub musi wejść do labiryntu. Ona wskazuje mu wejście: rozpruwa sieć i rozdziera kłacze.

Paper Ariadne, virtual Theseus.

The text of the guide in the hypertext of the city

Abstract

The article is devoted to the relationship between “the text of city” and the text of city guides (traditional, in the form of books; and electronic – professional and emerging *en route*, wandering through social media and mobile devices). The author uses a heuristic metaphor of the city as a maze and a palimpsest that is widely used in the current humanistic reflections on the city. It refers to the myth of Theseus and Ariadne: the former is considered a virtual figure, the latter is a viable form that holds the thread, the solution of the mysterious maze, and also its projection, which is a challenge for Theseus.

Key words: city, strolling, maze, guide, myth, Theseus, Ariadne

Zbigniew Bauer (1952–2014)

doktor habilitowany, profesor Uniwersytetu Pedagogicznego w Krakowie, kierownik (od 2009 r.) Katedry Poetyki i Teorii Literatury w Instytucie Filologii Polskiej. Interesował się teorią i historią mediów, zwłaszcza ich ewolucją od form analogowych do tak zwanych nowych mediów. Wydał monografię *Dziennikarstwo wobec nowych mediów* (Kraków 2009), a także książkę o sztuce reportażu Ryszarda Kapuścińskiego *Antymedialny reportaż Ryszarda Kapuścińskiego* (Warszawa 2000). Był współredaktorem serii wydawniczej *Dziennikarstwo i świat mediów* (ukazało się kilkanaście tomów), współredagował *Słownik terminologii medialnej* (Kraków 2006). W 2015 roku ukaze się antologia pod jego redakcją (wraz z W. Godzicem): *E-gatunki. Dziennikarz w nowej przestrzeni komunikowania*.

Annales Universitatis Paedagogicae Cracoviensis

Studia Poetica II (2014)

Agnieszka Czyżak

Nie-miasto Joanny Bator

Od kilku dekad można zaobserwować wzrastające zainteresowanie przestrzenią, sposobami jej kreowania w najrozmaitszych tekstach kultury, zasadami funkcjonowania wizji przestrzennych w obiegach komunikacyjnych. Skupienie uwagi na miejscach i ich skomplikowanych relacjach z literaturą (sztuką)¹ skłoniło badaczy do poszukiwania nowych metod analizowania i interpretowania tekstów miasta jako tematu i metafory kultury oraz obiektu szczególnie intensywnej poznawczej eksploatacji, dokonywanej w ramach różnorodnych odmian badań kulturowych. Proces dookreślania kategorii nie-miejsca² pozwolił po raz kolejny skupić uwagę na relacjach pomiędzy przestrzenią a jej mieszkańcami, a także wyzyskać potencjał kategorii doświadczenia. Ewa Rewers pisząc o relacjach między sztuką i miastem podkreśla, iż dzisiaj nie pozostają już uwięzione w „lustrzanej metaforze”: „Sztuka dzisiaj nie jest zwierciadłem podsuwanym ulicom i placom, a miasto daje sztuce coś więcej niż kontekst i przestrzeń. Daje żywą, odnawialną metaforę współczesnego życia, świata, pamięci, porządku i chaosu zarazem”³. Tym samym literatura (i szerzej sztuka) miasta po raz kolejny włącza się w proces diagnozowania ludzkiej kondycji w ponowoczesnym świecie.

Literatura kreująca wizje miast przybliży rozpoznanie ich swoistości, jednak przede wszystkim „mówi miastem”, świadomie eksplorując i znacząco przekształcając znane z tradycji sposoby literackiego ujmowania przestrzeni. W powieści Joanny Bator *Ciemno, prawie noc* dochodzi do uruchomienia specyficznego, a przez to wyraziście nacechowanego artystycznie nadmiaru poetyk re-konstruujących

¹ Zob. E. Rybicka, *Zwrot topograficzny w badaniach literackich. Od poetyki przestrzeni do polityki miejsca*, [w:] *Kulturowa teoria literatury 2. Poetyki, problematyki, interpretacje*, red. T. Walas, R. Nycz, Kraków 2012.

² Zob. *Inne przestrzenie, inne miejsca. Mapy i terytoria*, red. D. Czaja, Wołowiec 2013 (zawłaszcza: tegoż, *Nie-miejsca. Przybliżenia i rewizje*),

³ E. Rewers, *Wprowadzenie*, [w:] *Miasto w sztuce – sztuka miasta*, red. tejże, Kraków 2010, s. 5.

miejską przestrzeń – używanych powszechnie (także we wcześniejszych utworach autorki *Piaskowej góry*), rozpoznawalnych, a jednak w owym nadmiarze niepokojących i zmuszających do podjęcia interpretacyjnego wysiłku. Tradycyjne, a nawet już mocno skonwencjonalizowane sposoby literackiego kreowania miejskiej przestrzeni zostały w utworze skompromitowane, a przez to po części skompromitowane. Połączone w polifoniczny, choć nie pozbawiony dysonansów przekaz, nie mogą służyć tworzeniu tekstowego obrazu/odbicia realnego miasta – zdradzają natomiast swój niepewny epistemologiczny status.

Początek powieści to zarazem początek rozpoznawalnego schematu fabularnego – powrót bohaterki po latach do rodzinnego miasta (i domu) wiąże się w oczywisty sposób z koniecznością zmierzenia się z przeszłością. Wałbrzych od pierwszych chwil okazuje się przestrzenią niegościnną, zimną, wymarłą, dla bohaterki szczególnie obcą i niemożliwą do oswojenia:

Gdy dojechałam do Wałbrzycha, byłam wyczerpana i przez chwilę stałam na opustoszałym, tonącym w lodowatym deszczu peronie, wdychając zapach węglowego pyłu [...] ogarniało mnie poczucie samotności tak dojmującej, że z trudem zmusiłam się, by ruszyć w kierunku dworca. Budynek w środku okazał się wymarły. Na ścianie ktoś napisał „Górnik chuje” i „Górnik pany”, może przyjezdny sam miał dokonać wyboru, by przypięcętować swój los, zanim jeszcze wyjdzie w miasto⁴.

Bohaterka, a zarazem narratorka opowieści o trudnym powrocie do opuszczonych z ulgą miejsc dzieciństwa i do wypieranych z pamięci dramatycznych wydarzeń z wczesnej młodości, na pozór wędruje po mieście o wyraźnie wskazywanych punktach orientacyjnych, możliwych do odszukania na mapie i przynależących do realnej przestrzeni. Jednak odbiorca cały czas ma poczucie, że znalazł się w sferze fantasmagorii, groteskowo zakreślanych, a mimo to budzących grozę miejsc, zasiedlonych nie przez istoty ludzkie, lecz przez skryte za maskami przeciętności potwory⁵.

Autorka zamieściła na końcu utworu notkę, w której pada wyraźna deklaracja: „Wałbrzych i Zamek Książ, którego ostatnią panią była księżna Daisy, istnieją naprawdę. Cała reszta jest dziełem mojej wyobraźni. Nie szukajcie tych miejsc i ludzi poza tekstem. Nie ma ich tam”⁶. Stałe, a zarazem wielorakie, artystyczne przetwarzanie rozpoznawalnych, znanych odbiorcy miejsc, upodrządnianie poszczególnych obrazów wobec głównej wizji oraz ujawniana w tekście stała ingerencja kreatora przestrzeni w jej celowo przerysowywany, niepokojąco wykrzywiany kształt, sprawiają,

⁴ J. Bator, *Ciemno, prawie noc*, Warszawa 2013, s. 13, 14.

⁵ To przede wszystkim „kotojady” – budzące lęk istoty nazywane wciąż dziwaczynym, powstałym w latach dzieciństwa określeniem (uzmysławiającym dziecięcą bezradność wobec traumatycznych doświadczeń). To zarazem ludzie przepełnieni złem, czyniący zło, uosabiający jego istotę, jak i czynione przez nich krzywdy, implantujące zło w ciała i psychikę ofiar.

⁶ Tamże, s. 526.

iż konwencjonalne zamknięcie⁷ utworu można w istocie uznać za instrukcję lektury. *Ciemno, prawie noc* to nie przewodnik po górniczym mieście, położonym na południowych krańcach Polski, lecz zapis aktów jego konstruowania, współdziałających w procesie skrajnej subiektywizacji oglądu miejsca – postrzeganego przez pryzmat jednostkowych doświadczeń, wrażeń, projekcji.

Opowieść o Wałbrzychu jest zbudowana z szeregu opozycji. Miasto zaniedbane, zniszczone, naznaczone piętnem nieodwracalnego rozpadu, skazane jest na zagładę. W odróżnieniu od bliskiego Wrocławia, metaforycznie ukazywanego jako miasto światła, czyli szans na poprawę bytu otwierających się tam dla młodych uciekinierów z Wałbrzycha, staje się enklawą-więzieniem dla tych, którzy nie potrafią wyrwać się z jego granic. Jest miastem przede wszystkim prowincjonalnym w odróżnieniu od stolicy, w której zamieszkała bohaterka, skazanym na wegetację na obrzeżach głównych nurtów zbiorowego życia. Większa część Wałbrzycha podaje się nieuchronnej erozji, przyspieszonemu rozpadowi, pokrywa się brudem i zgnilizną, jednak góruje nad nim monumentalny Zamek Książ, stanowiący wertykalną oś przestrzeni. Jest znakiem tradycji, jednak niejednoznacznej, wielorako rozdwarzającej się, na mityzowaną i realną, polską i niemiecką, odległą i bliską, negatywną i pozytywną. Wbrew swemu obrzeżnemu usytuowaniu Książ jest także punktem centralnym miasta, jego główną „wartością” zdolną przyciągnąć przyjezdnych.

Krytyczną wizję miasta niszczonego przez czas transformacji można by umieścić w szeregu już konwencjonalizujących się portretów polskich miast i miasteczek, skazanych przez historyczne przemiany na zagładę, gdyby nie szczególny aspekt ujęcia tematu. Niszczenia miasta dopuszczają się przede wszystkim sami mieszkańcy – nie tylko poprzez codzienne zubożenie, poddawanie się nastrojom marazmu i beznadziei, ale i w aktach bezrozumnej a powszechnej nienawiści, agresji, pragnienia ostatecznej destrukcji. Ewa Rewers podkreśla:

Artyści wytwarzają własne, najczęściej krytyczne w stosunku do realnych przestrzeni miejskich i strategii ich mieszkańców wizje miast, miejskości i kultur miejskich. [...] Tym, co nanosi pisarz na mapę miasta, są nie tyle interakcje zachodzące między ludźmi, ponieważ one w tę mapę zostały już po części wpisane na etapie planowania. Pisarz, każdy artysta wpisuje to, co nie poddaje się planowaniu: mity, ślady, fantazje, pragnienia i zdarzenia, które z punktów na mapie czynią miejsca⁸.

⁷ W konwencji utworów osnutych na kanwie doświadczeń autobiograficznych mieści się zamieszczana poza ramami tekstu informacja o fikcyjności przedstawianych zdarzeń. W tym utworze staje się równoważna z innym skonwencjonalizowanym zabiegiem – obdarzeniem bohaterki anagramem nazwiska autorki i wskazuje na obejmujący cały utwór zabieg stałego nawiązywania i zrywania paktu autobiograficznego. Pakt ten zrywany jest najczęściej na poziomie zdarzeń biograficznych, natomiast nawiązywany w sferze intelektualnych i emocjonalnych relacji ze światem zewnętrznym, w której mieści się też przeświadczenie o niezbywalnej roli traumatycznych doświadczeń z dzieciństwa w przebiegu każdej, wyznaczonej przez nie biografii.

⁸ E. Rewers, *Wprowadzenie...*, s. 7.

Wałbrzych wykreowany przez Bator w *Ciemno, prawie noc* z punktu na mapie staje się miejscem – jednak jest to w istocie przestrzeń powszedniej apokalipsy i codziennej degradacji (a nawet degeneracji) życia.

Miasto funkcjonuje w powieści i jako nowoczesny labirynt, i ponowoczesny palimpsest. Reporterka z Warszawy podczas prowadzonego śledztwa zmuszona jest przedzierać się przez gąszcz mylnych tropów i złudnych hipotez, a jednocześnie skazana jest na błądzenie w plątaninie ulic, placów, starych, przedwojennych osiedli i pozostałych po czasach PRL-u blokowisk. Brzydota doświadczanych miejsc wzmaga zarówno wizję samotności bohaterki w zatimizowanej przestrzeni miejskiej, jak i grozę towarzyszącą sensacyjnym zdarzeniom – zarazem służy ukonkretnieniu pesymistycznej diagnozy rzeczywistości.

Miasto dogorywające na powierzchni ma swoje podziemne pokłady: specyficzne „przeciwmiasto” składające się z niezliczonych, niemożliwych do rozpoznania podziemnych korytarzy, ukrytych przejść, zapomnianych sztolni i grot. Nad miastem rozwija się jego wirtualne odbicie – przestrzeń nocnej aktywności przepelnionych nienawiścią internautów. Nakładanie się tych poziomów, ich wzajemne przenikanie prowadzić może do jednego wniosku: wszystkie stają się składnikami przestrzeni chthonicznej, specyficznego układu kręgów piekielnych na ziemi.

Ogląd miasta musi zatem zostać zdeterminowany przez ewokowaną na wszelkie sposoby w powieści niespójność jego elementów. Z drugiej jednak strony niespójność przestrzeni zmusza do baczniejszego przyjrzenia się medium przekazu. Tadeusz Sławek formułując tezy dotyczące każdego miasta, podkreślał ambiwalencję naszego wzrokowego, pierwszego doświadczania miejskiej przestrzeni, bowiem spojrzenie na miasto z jednej strony z reguły zwykło ślizgać się jedynie po powierzchni rzeczy, z drugiej jednak może wspomagać proces ich jednostkowego konstruowania:

miasto jest wielopojawieniowe; mimo tego samego nazewnictwa i tej samej topografii nie ma „jednego” miasta. W tej sytuacji nie wolno zadowolić się „jedną” wizją miasta, lecz należy postrzegać je tak, jakby znajdowało się dopiero „w drodze” do siebie, niegotowe, a jego pozornie najtrwalsze konstrukcje są w istocie najbardziej kruchymi i zwodniczymi⁹.

Miasto ukazywane przez wyraziście określone medium, jakim jest główna bohaterka i narratorka utworu Alicja Tabor, nie może okazać się przestrzenią podatną na akt uspojnienia, czy tym bardziej usensownienia. Traumatyczne dzieciństwo, na które nakładają się dramatyczne zdarzenia z powieściowej teraźniejszości determinują ogląd każdego odwiedzanego przez bohaterkę miejsca.

W tekstowej wizji Joanny Bator Wałbrzych okazuje się ostatecznie specyficznym nie-miastem, analogicznie do nie-miejsca Marca Augé¹⁰, przede wszystkim jako

⁹ T. Sławek, *Miasto. Próba zrozumienia*, [w:] *Miasto w sztuce...*, s. 20.

¹⁰ Zob. M. Augé, *Nie-miejsca. Wprowadzenie do antropologii hipernowoczesności*, tłum. R. Chymkowski, Warszawa 2012.

przestrzeń obca, pozbawiona pozytywnych właściwości, niemożliwa do oswojenia i uznania za własną. Jeśli zaś przyjąć tezę Dariusza Czaj o „rodzinnym pokrewieństwie” nie-miejsca i heterotopii Foucaulta – kategorii wymykających się precyzyjnemu nazwaniu, podobnie jak ujmowane przez nie terytoria wymykają się ścisłemu przyporządkowaniu¹¹ – to Wałbrzych można wpisać także na listę dotkliwie doświadczanych heterotopii.

Jednocześnie Alicja jako zaangażowana w swe działania dziennikarka interwencyjna, żywo reagująca na wszelkie wynaturzenia wspólnotowego życia pozostaje też medium, dzięki któremu objawiają się skutki historycznych przemian. Zygmunt Ziątek pisał w *Czasie literatury miejsca*:

Historia ze współczesnością pospołu złożyły się na to, że kategorie miejsca przestały być kategoriami pozytywnego, konstruktywnego myślenia, służącego odnajdywaniu czy budowaniu własnej tożsamości [...] to właśnie jest charakterystyczne dla większości dzisiejszej literatury zainteresowanej miejscem: jego niepewność, tymczasowość, dysharmonie – sprzeczność lub wewnętrzna wrogość elementów składowych, wpisywanie się w owo miejsce przez walkę o jego charakter, a nie poprzez poznanie i przyjazne porozumienie¹².

Alicja Tabor zna trudną przeszłość ziemi, na której osiedlili się jej rodzice, w dzieciństwie nie dane było jej przeżyć wraz z nimi procesu zakorzenienia – wręcz przeciwnie, została pozbawiona zdolności zakorzenienia się w jakimkolwiek miejscu. Miasto o niejednorodnej, niemożliwej do jednoznacznego określenia tożsamości, położone na ziemiach, które przypadły Polsce w wyniku przyjęcia pojałtańskiego porządku europejskiego nie zyska statusu azylu, dogłębnie poznanego „miejsca własnego”. Odślaniając pokłady obcości, zmusza do nieustannego budowania relacji między człowiekiem a miejscem jego osiedlenia, czy nawet czasowego pobytu.

Alicja pozostając niezmiennie krytycznym obserwatorem miejsca, z którym nie łączy jej żadne pozytywne więzi, tym wyraźniej dostrzega jego nie dającą się scalić w żadnym porządku niejednorodność, a nawet zdaje się jej doświadczać w szczególnie dotkliwy sposób. W książce zatytułowanej *Post-polis. Wstęp do filozofii ponowoczesnego miasta* Ewa Rewers określa współczesne miasto jako konstelację tworzących ją kulturowych enklaw:

Miasto w tym ujęciu to nie izolowane miejsce, kulturowa wyspa, lecz archipelag nieciągłych, fragmentarycznych kultur otwartych, z jednej strony, na praktyki dyskryminacyjne oparte na kryteriach klasowych, rasowych, etnicznych, genderowych, pokoleniowych

¹¹ D. Czaja, *Nie-miejsca. Przybliżenia, rewizje*, [w:] *Inne przestrzenie, inne miejsca...*, s. 21–25.

¹² Z. Ziątek, *Czas literatury miejsca*, [w:] *Gry o tożsamość w czasach wielkiej zmiany*, red. A. Werner, T. Żukowski, Warszawa 2013, s. 148.

[...] Archipelag, gdzie narastaniu nierówności towarzyszy zanikanie środka miasta, centrum władzy, dominującej kultury, równowagi struktury społecznej¹³.

Groteskowość, jaka posłużyła kreowaniu owej nieciągłości przestrzeni, wzmagającej wrogość, nienawiść i wzajemne niezrozumienie, nie przesłania bolesnych skutków owego rozbicia, czy nawet ostatecznej destrukcji przestrzennego ładu.

Wiele uwagi poświęciła Bator kreowaniu wizji miejsc pozostających poza tradycyjnie rozumianym miejskim porządkiem. Większość najważniejszych dla przebiegu fabuły zdarzeń (tych przeszłych i teraźniejszych) rozgrywa się w przestrzeni określanej dziś jako „międzymieście”. Roger Keil i Douglas Young definiują termin „międzymieście” jako określenie specyficznego „stanu przejściowego” miasta:

W kontekście przestrzeni miejskiej pojęcie to definiuje osobliwą strukturę, która nie jest ani miastem, ani wsią. To miejsce między tradycyjnym centrum a przedmieściem – rozproszone, nieuporządkowane, przedstawiające obraz przestrzennej i społecznej segregacji [...] skupia w sobie wszystkie znane nam miejskie i społeczne dolegliwości¹⁴.

Powieściowa mapa Wałbrzycha pełna jest miejsc o nie całkiem miejskim charakterze, peryferii, które nie mają centrum, przestrzeni w wielorakim sensie granicznych. Tym samym dochodzenie do prawdy – rzeczywistego przebiegu zdarzeń z dzieciństwa oraz do rozwiązania tajemnicy – współcześnie prowadzonego śledztwa, zmusza do poznawania miejsc nieoswojonych, niebezpiecznych, nieistniejących na mapach urbanistycznych.

W tak niedookreślonej ontycznie przestrzeni ułatwione okazuje się uruchomienie kategorii niesamowitości, niejako naturalnie przypisanej do poruszanych w powieści wątków. Niesamowitość określa status większości elementów utworu, i na poziomie fabuły, i w świecie przedstawionym. Patrycja Cembrzyńska rekapitułując wybrane wątki współczesnych badań kulturowych stwierdza:

architekturze przypada rola odkrywania głębokiej struktury niesamowitego, ponieważ najlepiej uwydatnia ona momenty przesunięcia między tym, co swojskie, a tym, co obce (centrum i peryferiami, wnętrzem i zewnątrzem). Co za tym idzie, we współczesnym

¹³ E. Rewers, *Post-polis. Wstęp do filozofii ponowoczesnego miasta*, Kraków 2005, s. 204.

¹⁴ R. Keil, D. Young, *Ani miasto, ani wieś*, tłum. N. Kertyczak. „Respublica nowa” 2012, nr 19. Zob. też inne artykuły zamieszczone w tymże numerze tematycznym zatytułowanym właśnie „Międzymieście” – Magdalena Kubecka w tekście *Takie miasta. Kultura średnich miast* pisze w trybie reportażowym o Wałbrzychu: „W tej chwili szokują tu kontrasty: pięknej ponemieckiej architektury i okazałych zabytków z biedą i widoczną degeneracją społeczną. Do tego bliskość Wrocławia, choć mogłaby być i czasami bywa atutem, przede wszystkim działa jak magnes dla wałbrzyszan, którzy chcą znaleźć lepszą pracę i ułożyć sobie życie w dużym mieście” (s. 57).

architektonicznym dyskursie kategoria niesamowitości połączona została z refleksją na temat wyobcowania, wygnania i bezdomności¹⁵.

Bezdomność wywołana traumą dzieciństwa, a wspomagana przez przemożnie działające reguły współczesnego życia zbiorowego to niemożliwa do przeobrażenia, utrwalona w psychice kondycja bohaterki, którą dzieli z niemal wszystkimi innymi postaciami utworu.

Stary, ponemiecki dom, jakich wiele w Wałbrzychu okazuje się zaludniony duchami, których nie można z niego usunąć – ani za pomocą racjonalnego uporania się z przeszłością (bo okazuje się to niemożliwe), ani nadnaturalnych sił wspomagających skrzywdzonych (bo okazują się za słabe w obliczu rzeczywistej traumy). Ukazywany w opozycji do warszawskiego, bezpiecznego i sterylonego mieszkania Alicji dom okazuje się przede wszystkim materialnym odbiciem jej psychiki. A jednak i lokum w stolicy nie będzie mogło stać się dla niej domem pojmowanym jako bezpieczna, oswojona przestrzeń – od czasu dzieciństwa dom (każdy „dom”) kojarzyć się musi jedynie z tymczasowym miejscem pobytu, które w każdej chwili można opuścić bez żalu. Do doświadczeń Alicji przystaje twierdzenie: „Nie tylko «dom duchów» jest jednak niesamowity – niesamowity jest każdy dom, ponieważ każdy kryje jakieś sekrety. I żaden nie pozostaje do końca oswojony – na zawsze w jakimś sensie pozostaje niezamieszkały”¹⁶. Pierwszy poznany w latach dziecięcych dom może pozostać trwałym wzorcem egzystencjalnych wyborów – także permanentnej niechęci do zadomowienia się czy skłonności do nomadycznego trybu życia.

Bohaterka *Ciemno, prawie noc* zmuszona do ciągłego zmagania się ze światem okazuje uzewnętrznianą na różne sposoby akceptację dla niezależności, życia w pojedynkę, bez zobowiązań i poczucia zakorzenienia. Ta maska zdaje się jednak skrywać ważniejsze dla jej tożsamości, choć głęboko skrywane, pragnienie przynależności – do ludzi i miejsc. Jednak trwałość ochronnej skorupy, wizerunku tworzonego na potrzeby zewnętrznego świata sprawia, iż jej kontakty i z ludźmi, i z miejscami pozostają powierzchowne, naskórkowe, łatwe do natychmiastowego zerwania. Pobyt w „rodzinnym” domu wywołuje potrzebę przerywania samotności okazjonalnymi spotkaniami z drugim człowiekiem, bowiem paradoksalnie uświadamia głębię poczucia osamotnienia, jego źródło, nienaruszalną trwałość i niezbywalną rolę w dokonywaniu życiowych wyborów. Piotr Mierzwa w artykule *Dom, odmienny stan świadomości* przekonuje:

Kiedy dramatycznemu poczuciu alienacji towarzyszy faktyczna izolacja, a rozpaczliwe poczucie przerażającego osamotnienia nie spotyka się z rozumną czułą obecnością

¹⁵ P. Cembrzyńska, *Wieża Babel. Nowoczesny projekt porządkowania świata i jego dekonstrukcja*, Kraków 2012, s. 330.

¹⁶ Tamże, s. 331.

drugich istot żywych, wtedy miejsce odosobnienia staje się tak smutne i straszne, że uczucia przekraczają rzeczywiste, po ludzku wyobrażalne granice¹⁷.

Zgoda na samotność jako nieuleczalną cechę ludzkiej kondycji okazuje się w tym utworze przede wszystkim świadectwem przekonania o nieuleczalnym charakterze każdej doświadczonej w dzieciństwie traumy.

Zakończeniem *Ciemno, prawie noc* jest wizja cudownie pięknego poranka. Bohaterka, która znalazła się na nadmorskiej plaży – daleko i od Wałbrzycha, i od Warszawy – z przypadkowo poznanym (choć z poświęceniem uratowanym) dzieckiem stwierdza nawet: „Zaprawdę podzielić się tym widokiem, nagle zbyt pięknym dla jednej osoby”¹⁸. A jednak wykreowana w powieści wizja destrukcji psychiki determinującej ogląd rzeczywistości, skazującej na rozmaite formy obronnej izolacji przed światem jest na tyle silna, iż trudno uznać kolejną ucieczkę za szczęśliwy koniec dramatycznej historii. Trudno też uwierzyć, że mógłby to być początek jakiegokolwiek nowej, napawającej optymizmem opowieści.

Non-town by Joanna Bator

Abstract

The article is an interpretation of the novel *Ciemno, prawie noc* (*It's dark, almost night*) by Joanna Bator. It focuses on the specific vision of Wałbrzych, a real city located in the South of Poland. The vision consists of many traditional and present-day patterns entitled to create spatial images. In her novel, Bator examines methods of presenting urban spaces in literature which leads her to constructing a representation of a non-town. Destruction of the emotional sphere of the human personality (the case of the narrator – main character) damages the possibility of habituating the sphere of existence (home, quarter, town, province).

Key words: town, spatial turn, the latest literature

Agnieszka Czyżak

dr hab., prof. UAM w Zakładzie Poetyki i Krytyki Literackiej IFP UAM. Zainteresowania badawcze: historia literatury współczesnej ze szczególnym uwzględnieniem literatury powstałej po roku 1989 oraz teoria literatury, przede wszystkim przemiany i rozwój badań kulturowych. Współredaktorka tomów zbiorowych: *Powroty Iwazkiewicza* (1999), *Wariacje na temat* (2003), *Ulotność i trwanie* (2003), *PRL – świat (nie)przedstawiony* (2010), *Elementy do portretu. Szkice o twórczości Aleksandra Wata* (2011). Autorka książek: *Życiorysy polskie 1944-89* (1997), *Kazimierz Brandys* (1998) oraz *Na starość. Szkice o literaturze przełomu tysięcy* (2011).

¹⁷ P. Mierzwa, *Dom, odmienny stan świadomości*. „Opcje” 2013, nr 4, s. 19. Autor pisze także o człowieku naznaczonym niemożnością zadowolenia: „Im bardziej się siebie samego boi, odgradza się obawą od otoczenia we wrogim przeciwstawieniu, tym bardziej odczuwa siebie jako osamotnionego, aż samotność staje się synonimem ludzkiej egzystencji, doprowadzając człowieka do rozpaczy, w której sam zostaje cieniem samego siebie, widmem” (tamże).

¹⁸ Bator, *Ciemno...*, s. 524.

Magdalena Skrzypczak

Ekspresja trajektorii w figurach wędrownych – próba kinetyczno-literackiej optyki

Chyba nie ma tak wielu ekscytujących i energetycznych chwil, jak myśl o niedalekiej wyprawie, podróży czy wędrowce – również tej w nieznaną. Obietnica smakowania przestrzeni, jej doświadczenia, aktywnej eksploracji, wzbudza niekoniecznie bojaźń, ale zapewne drżenie. Sam proces przygotowawczy – związany z nim rytuał, powiązany z elementami rudymenarnego krzątaństwa, codzienności zaprawionej nerwowością oczekiwania – stanowi swego rodzaju *exhortę*, wezwanie do czujności, uważności, aktywizacji *sensorium*, „uważnej lektury” (*une lecture serrée* według teorii Rolanda Barthesa¹) rzeczywistego terytorium bądź potencjalnych przestrzeni, które dopiero nabiorą wigoru pod okiem czytającego i „czytającego”, czyli tego, kto podejmie wyzwanie aktywnego bycia w świecie, kontemplowania splotu trajektorii. Nie sposób nie dostrzec analogii między cierpliwym przygotowywaniem się do (dalekiej) wyprawy, gromadzeniem niezbędnego ekwipunku, hartowaniem ducha przed podróżą a tak dobrze znaną chwilą przed sięgnięciem po tekst literacki, samą przyjemnością lektury. Potem chyba już wszystko zależy od eksploratora (*vel* „archeologa” tych przestrzeni).

Podróż, wędrowanie, a zarazem sposób przemierzania przestrzeni jako inspiracja tekstów literackich stanowi jedno z bardziej frapujących zagadnień teorii procesu twórczego. Ale nie tylko. Może niekoniecznie punkt ciężkości powinien spocząć na sposobie translokacji – to, czy mam na myśli pieszą przechadzkę, bieg, jazdę samochodem czy na rowerze, lot czy rejs, może nie ma szczególnego znaczenia (i pozostaje tym samym kwestią terminologii), ale na pewno każde z tych działań/aktywności może stać się przyczynkiem do teoretycznych rozważań, komentarzy, a w przypadku literatury – glos czy notatek na marginesie. Sposób owej translokacji pozostaje sprawą drugorzędną. Natomiast ważny może okazać się stopień zaangażowania wędrującego oraz jego pragnienie zapisu tego, czego doświadcza, przemierzając przestrzeń. W tym kontekście prymarnym doświadczeniem okazuje się czujna obserwacja i wnikliwa analiza rzeczywistości. Jak słusznie zauważyła Elżbieta

¹ Zob. R. Barthes, *S/Z*, tłum. M. P. Markowski, M. Gołębiowska, Warszawa 1999.

Rybicka: „Uznanie przestrzeni za czynnik sprawczy współczesnej myśli teoretycznej i praktyk badawczych doprowadziło wszak – i to chyba należy uznać za fakt najistotniejszy – do przeformułowania innych podstawowych pojęć: języka, podmiotu, kultury, praktyk literackich i artystycznych, a wreszcie samych badań i sytuacji badacza”². W gestii zarówno badacza, jak i artysty pozostaje umiejętność wplecenia w swoją narrację prywatnego doświadczenia (w tym wypadku przestrzeni/miejsca). Immersja w codzienności jako prymarne, somatyczne, zmysłowe doświadczenie jest podstawowym działaniem nie tylko na rzecz dookreślenia/konstytuowania swojej tożsamości, ale i formułowania „siebie w słowie”.

Jednym z celów niniejszego szkicu jest zastosowanie tzw. figur wędrownych, inspirowanych badaniami Jeana-François Augoyarda³, Michela de Certeau⁴ i Joanny Ślósarskiej⁵, w teoretycznych rozważaniach na temat przestrzeni/miejsca oraz próba ich aplikacji do badania tekstów literackich⁶. W pewnym sensie owe figury wędrowne stanowią odpowiednik figur retorycznych – w tym znaczeniu, że są one dla przestrzeni tym, czym figury retoryczne dla języka i wypowiedzenia. Tak rozumiane figury wędrowne to synekdocha, asyndeton, oksymoron, metonimia, parafraza oraz dwie kategorie niekoniecznie wywodzące się wprost z retorycznego rejestru – *studium* oraz *punctum*, które posłużyły Barthes’owi⁷ w jego badaniach nad fotografią.

Podejmuję zatem próbę odpowiedzi na pytanie, co rozumiem pod pojęciem użytkownika przestrzeni, który współtworzy przestrzenny tekst; czym jest tak rozumiana przestrzeń w refleksji teoretycznej i jak funkcjonuje w dyskursie naukowym – jaki jest jej status i kondycja na gruncie badań antropologicznych. Istotnym wątkiem jest dla mnie również przypadek rekonstrukcji przestrzeni w kontekście prywatnych procesów akumulacji, zbierania oraz rekontekstualizowanie indywidualnych doświadczeń. Można zaryzykować tezę, że na gruncie teorii procesu twórczego tego typu aktywność, nanoszenie prywatnej – być może wspomnieniowej – siatki na miejskie trajektorie (doświadczaną przestrzeń, splot ulic) stanowi wariant wtórnych rekonstrukcji miejsc, ich po-nownego stworzenia. Chciałabym zwrócić również uwagę na problem figur wędrownych jako narzędzi operacyjnych, ułatwiających analizę i interpretację nie tylko przestrzeni literackich, ale prywatnych/

² E. Rybicka, *Zwrot topograficzny w badaniach literackich*, [w:] *Kulturowa teoria literatury 2. Poetyki, problematyki, interpretacje*, red. T. Walas, R. Nycz, Kraków 2012, s. 340.

³ J. F. Augoyard, *Pas à pas. Essai sur le cheminement quotidien en milieu urbain*, Seuil, Paris 1979.

⁴ M. de Certeau, *Wynaleźć codzienność. Sztuki działania*, tłum. K. Thiel-Jańczuk, Kraków 2008.

⁵ J. Ślósarska, *Łapacze snów. Ponowoczesne kody spójności kulturowej*, Kraków 2012.

⁶ Na temat doświadczania przestrzeni jako stymulacji wyobraźni twórczej i inspiracji oryginalnej twórczości własnej autorów (również autorów *in spe*) piszę szerzej w artykule *Doświadczanie przestrzeni w figurach wędrownych jako inicjacja procesu twórczego (off-line)*, „Zagadnienia Rodzajów Literackich” 2013, z. 2.

⁷ R. Barthes, *Światło obrazu. Uwagi o fotografii*, tłum. J. Trznadel, Warszawa 2008.

indywidualnych/jednostkowych trajektorii w ogóle. Niniejszy tekst jest – być może – zaledwie zarysem, wstępem do eksplikacji możliwości interpretacyjnych, jakie daje aktywnemu (twórczemu) odbiorcy analiza materii tekstowej (i przestrzennej/realnie doświadczanej) przez pryzmat figur wędrownych.

Według de Certeau użytkownicy przestrzeni, będąc w ciągłym ruchu rozpisują jej tkankę w bardzo różnorodny sposób. Przechodnie – dosłownie – piszą ciałem miejski i miejscowy „tekst”, którego nie mogą odczytać. Musieliby, jak chce de Certeau, wznieść się na sam szczyt jakiegoś molochu, potężnego budynku czy góry, by móc dostrzec siebie w wielkiej kondensacji:

Zobaczyć Manhattan ze sto dziesiątego piętra World Trade Center. Za poruszaną wiatrem mgłą miejska wyspa, jak morze pośród morza, wznosi drapacze chmur na Wall-Street, zapada się w Greenwich, wypiętrza znów wierzchołki Midtown, obniża w Central Parku i wreszcie kłębi poza Harlemem. Jest to falowanie pionów. [...] Jest to miasto uczynione z paroksystrycznych miejsc, w postaci monumentalnych płaskorzeźb. Oglądający może wyczytać w nich świat doznający rozkoszy. Zapisują się tu architektoniczne przedstawienia *coincidentio oppositorum*, niegdyś szkicowane w formie mistycznych miniatur i tekstur. Na owej scenie z betonu, stali i szkła, wykrojonej w zimnej wodzie dwu oceanów (Atlantyckim i „amerykańskim”), największe litery świata tworzą gigantyczną retorykę nadmiaru zużycia i produkcji. Z jaką erotyką wiedzy łączy się ekstaza czytania podobnego kosmosu? Odczuwając nagłą rozkosz, zastanawiam się, skąd pochodzi przyjemność „ogłędania całości”, patrzenia w dół, scalania największego z ludzkich tekstów. Wznieść się na World Trade Center to uciec przed wchłonięciem przez miasto. Ciało nie jest już powiązane ulicami, skręcającymi je i zawracającymi według jakiegoś nieznanego porządku; ani opętane jak gracz, odgłosami tylu różnic i nerwowością nowojorskiego ruchu ulicznego⁸.

W powyższym cytacie interesująca wydaje się perspektywa oglądu miasta, którym w tym przypadku jest Nowy Jork. Badacz lub narrator spogląda na miasto z aktualnie nieistniejącego już World Trade Center. De Certeau pisze zatem o scalaniu „największego z ludzkich tekstów”⁹, bo utkanego ze splotu będących w ciągłym ruchu ciał i ich atrybutów/oprotezowania, jakim są środki transportu¹⁰. Przestrzeń wraz z wędrującymi, spacerowiczami i zmotoryzowanymi jawi się jako tekst, który można chociaż spróbować odczytać. Sam moment patrzenia „z góry” na tę przestrzeń wzbudza rozkosz, ponieważ jest reminiscencją potęgi scalania, uspoźniania czegoś,

⁸ M. de Certeau, *Wynaleźć codzienność...*, s. 93.

⁹ Tamże.

¹⁰ Chciałabym tylko w tym miejscu zaznaczyć, że problem ciała i protezy to sporych rozmiarów temat na gruncie współczesnej humanistyki. Zdaję sobie sprawę z tego, że zasługiwałyby na rozwinięcie również w kontekście niniejszych rozważań. Komunikuję w tym miejscu jedynie pewien problem, którego szersza eksplikacja stanowi temat na inną okazję.

co nieogarnione. Użytkownicy przestrzeni/przechodnie w codziennym doświadczaniu rzeczywistości raczej nie stają przed takim wyzwaniem.

Można by zastanawiać się, czy ekspresja trajektorii jest podjęciem kinetyczno-literackiej czy literacko-kinetycznej optyki. Jak wygląda ta zależność/uwarunkowanie? Jaki jest kierunek tej inspiracji? Czy można mówić w tym względzie o jakiejś dominancie? Zatem czy tak rozumiana ekspresja pozostaje zainspirowanym ruchem wyrazem arterii (np. miejskich) – jak to jest np. w przypadku treningu twórczości, kursów *creative writing* – czy może to literatura niejako domaga się podjęcia takiej próby opisu. Wszystko zależy – właśnie – od przyjętej taktyki i optyki oglądu. Skłaniałabym się jednak ku temu, że jest to wzajemna relacja i działa na zasadzie sprzężenia zwrotnego. Trywializując, mój ruch, moja przechadzka, spacer, jazda na rowerze i indywidualna percepcja, „zasysanie” elementów przestrzeni stają się przyczynkiem do kreacji niezależnych, alternatywnych światów (alter-rzeczywistości), czyli inspirują proces twórczy, albo wręcz przeciwnie: to tekst, przestrzeń literacka, sposób jej opisu, konstrukcji, wędrujący (akurat w ten, a nie inny sposób) bohater stymulują komentatora do przyjęcia „kinetycznej” optyki i nałożenia na tekst kultury paradygmatu/siatki różnych koncepcji przestrzeni.

Co prawda retoryczna przechadzka jest swoistym *nihil novi sub sole* w refleksji nad przestrzenią/społecznym wytwarzaniem przestrzeni, ale warto pamiętać o potencjale percepcyjno-analityczno-interpretacyjnym figur wędrownych, które – jak wspominałam – w większości są dla przestrzeni tym, czym figury retoryczne dla języka i wypowiedzenia. Piszę – w większości – ponieważ katalog (narzędzi operacyjnych/soczewek) pozostaje, jak miemam, wciąż otwarty. W kontekście analizy praktyk przestrzennych i tzw. nowoczesnej sztuki wyrażania codzienności można przywołać takie figury-operatory, jak dwie podstawowe figury stylistyczne, o których w swojej pracy wspomina Augoyard, czyli synekdochę i asyndeton. Ślósarska w swojej refleksji teoretycznej nad przestrzenią poszerzyła ten rejestr o oksymoron, metonimię, parafrazę. Natomiast Barthes, interpretując i rozwijając znane z historii sztuki, analizy i opisu dzieła malarskiego – kompozycję, proporcję, punkt, perspektywę, (a)symetrię; wprowadził dwie kategorie – *studium* oraz *punctum*¹¹, które moim zdaniem warto przeszczepić na grunt retoryki wędrownej, mimo że wykraczają one poza zbiór środków retorycznych/stylistycznych. Figura wędrowna to soczewka percepcyjna („poruszanie się spojrzeniem”¹²), która ujawnia się w oku postrzegającego i przemierzającego przestrzeń. Wędrowiec bądź spacerowicz, nanosząc na trajektorie i miejskie arterie „swoje widzenie/postrzeganie” (swoje trasy), tworzy nową jakość – opowieść skonstruowaną z fragmentów, niedopowiedzeń, aluzji.

De Certeau podejmuje za Augoyardem wątek dwóch figur wędrownych: synekdocha (*pars pro toto*), jak wiadomo, operuje częścią zamiast całości. Jej zadaniem jest wyabstrahowanie takiego reprezentatywnego fragmentu, który skumuluje istotną część znaczeń całości. Synekdocha implikuje zawsze większą całość, poprzez

¹¹ R. Barthes, *Światło obrazu...*, s. 52, 53.

¹² J. Ślósarska, *Łapacze snów...*, s. 106.

kondensację i zagęszczenie treści. Drugą figurą, będącą niejako biegunowo różną od synekdochy, jest asyndeton, czyli konstrukcja składniowa zbudowana z członów (lub szeregu członów) połączonych bezspójnikowo. Według Ślósarskiej:

Asyndeton to „mowa skoków, selekcji, rozczłonkowania przemierzanej przestrzeni”; jest praktyką elipsy miejsc łącznikowych. Łączność między tymi dwiema figurami [synekdocha i asyndetonem] polega na ich wzajemnym odniesieniu: synekdocha „rozciąga jakąś część przestrzeni, każąc jej odgrywać rolę czegoś większego”; asyndeton wprowadza nieobecność do przestrzennego kontinuum, zachowując z niego tylko wybrane fragmenty lub szczytki. Tworzy się w ten sposób „przestrzenna fraza”¹³.

Dlatego w retoryce wędrownej asyndeton ujawnia się w rozczłonkowaniu przemierzanej przestrzeni, omijaniu pewnych obiektów, np. „skacząc na jednej nodze”, z miejsca na miejsce; także dzięki metodzie elipsy (poprzez „brak” lub „opuszczenie”). Asyndeton – w przeciwieństwie do synekdochy – przerywa ciągłość i poza tym, że wprowadza do przestrzeni nieobecność („zamilknięcie”), to dzięki niemu trajektorie mogą organizować się – jak dostrzega de Certeau – w tzw. „wysepki”, „spójne odrębności w wielości”¹⁴.

Zdaniem Ślósarskiej do katalogu figur wędrownych można włączyć również oksymoron, metonimię i parafrazę. Poza tym, jak wskazuje badaczka, należy pamiętać, że: „wszystkie rodzaje figur wędrownych mogą łączyć się w ramach jednego szlaku lub też stanowić przypadkowe czy też skonceptualizowane wcześniej układy wybranych figur”¹⁵. Oksymoron jako praktyka łączenia przestrzeni odwróconych¹⁶ (np. Foucaultowskich heterotopii¹⁷, tzw. przeciw-miejsc), inspiruje powstawanie odrealnionych przestrzeni, których istotną cechą jest połączenie jakiegoś fundującego, źródłowego miejsca i przestrzeni *à l'envers*. Oksymoron, kompilując np. dwie pozornie sprzeczne przestrzenie, tworzy nową, symboliczną jakość.

Metonimia jest wartością retoryczną, którą można określić mianem „mowy kroków”¹⁸. Dzięki zasadzie konstrukcyjnej „całość za całość” figura ta oferuje kreację nowych spójnych rzeczywistości. Metonimiczna wędrówka implikuje powstawanie równoległych światów oraz „zerwanie widzialności z materialnym”¹⁹. Metonimia, jako „mowa kroków”, parceluje przestrzeń na dwa synchroniczne miejsca, z których jedno – jak wskazuje Ślósarska – może mieć charakter miejsca rzeczywistego (np.

¹³ J. F. Augoyard, *Pas à pas...*; M. de Certeau, *Wynaleźć codzienność...*, cyt. za: J. Ślósarska, *Łapacze snów...*, s. 105.

¹⁴ M. de Certeau, *Wynaleźć codzienność...*, s. 103.

¹⁵ J. Ślósarska, *Łapacze snów...*, s. 106.

¹⁶ Tamże, s. 105.

¹⁷ Zob. M. Foucault, *O innych przestrzeniach. Heterotopie*, tłum. M. Żakowski, „Kultura Popularna” 2006, nr 2.

¹⁸ J. Ślósarska, *Łapacze snów...*, s. 106.

¹⁹ Tamże.

oddalonego w przestrzeni) lub też stanowić „miejsce wyobrażeniowe czy składnik tekstu pamięci (indywidualnej, zbiorowej)”²⁰.

Z kolei parafraza wiąże się przede wszystkim z powtórzeniem. Gest powrotu w konkretne miejsce, skądinąd znane przechodniowi/wędrującemu, przekształca tym samym przestrzeń na wzór i podobieństwo innej przestrzeni. Wędrowne parafrazy to jedne z figur może najbardziej sentymentalnych, implikujących melancholię i nostalgię. Tekst przeszłości, jej fragment zostaje dzięki parafrazie zaktualizowany i zrekontekstualizowany. Należy jednak zaznaczyć, że parafraza to figura, która nie się z sobą niebezpieczeństwo zainfekowania/zanieczyszczenia wątku z przeszłości. Ślósarska w jednym z rozdziałów swojej książki omawia i analizuje pod kątem figur wędrownych fotografie Wojciecha Prażmowskiego. Co ciekawe, badaczka dostrzega również w projekcie fotografa pewną interesującą prawidłowość:

O ile rzeczywisty szlak podróży rejestrowanej na fotografiach Prażmowskiego ma typowy charakter asyndetonu, o tyle modelowanie obrazów miejsc w przestrzeni, poruszanie się spojrzeniem, przyjmuje formę złożonych reprezentacji o charakterze metonimii, oksymoronu, parafrazy i synekdochy równocześnie, jako tropów kompozycji składników postrzeganej całości²¹.

Figury wędrowne, szczególnie gdy w grę wchodzi praktyka (wy)modelowania przestrzeni, nie muszą występować indywidualnie – wręcz przeciwnie – ich zagęszczenie może zachęcić interpretatora do podjęcia próby komentarza.

Jak wspomniałam wcześniej, są jeszcze dwa narzędzia, przez które można by spróbować doświadczać przestrzeni bądź też ją analizować. Te figury-operator, które przywołuję za Barthes'em, to *studium* oraz *punctum*. W tym rozumieniu *studium* odwoływałoby do konkretnej przestrzeni – całości tworzącej pewną ramę, w obrębie której ujawniałoby się *punctum*, czyli rodzaj drażniącego zgrzytu bądź pozornej niespójności („epifania paradoksu, który krzyczy w milczeniu/krzyczy ciszą”²²). Jak pisze Barthes, *studium* stanowi: „szerokie pole swobodnego pożądania, różnego oddziaływania, niepewnego smaku: *lubię i nie lubię, I like, /I don't. Studium* należy do porządku *to like*, a nie *to love*. Mobilizuje półpożądanie, półchcenie”²³. Figurą, która przełamывałaby tę nieokreśloność (nieciekawość?) *studium* byłoby właśnie *punctum*, ów drażniący punkt, anektujący uwagę postrzegającego (np. gest, mimika, kolor, dźwięk). To treściwe zagęszczenie można by właściwie przypisać również omawianej synekdosze – pokrewnej *punctum* figurze, która być może nie jest jednak tropem tak „kontrowersyjnym”, nie stanowi kontrapunktu danej

²⁰ Tamże.

²¹ Tamże.

²² R. Barthes, *Światło obrazu...*, s. 96; M. P. Markowski, *Efekt inskrypcji. Jacques Derrida i literatura*, Kraków 2003, s. 292.

²³ R. Barthes, *Światło obrazu...*, s. 53.

kompozycji (szerzej: konkretnego artefaktu – tekstu, utworu muzycznego, obrazu, fotografii etc.).

Trasy, jakie wyznaczają figury wędrowne, pojedyncze kroki, prywatne tory, słalomy i skoki, przerysowują miejską tkanę, która jawi się jako tekst-performance. Oprócz tego, że pieszy staje się autorem niekończącego się tekstu, to również sam okazuje się być tekstualnym tworem²⁴ dla innych użytkowników przestrzeni (przynajmniej w takim rozumieniu, jakie bliskie jest teorii wynajdywania codzienności de Certeau). Zatem doświadczanie przestrzeni w figurach wędrownych to dość niejednoznaczny problem, o którym można mówić na wiele sposobów (odwołując się do konkretnej taktyki/praktyki, ale również optyki badania codzienności), np. o kategorii doświadczenia wnikliwie pisał m.in. Roger Munier:

Doświadczenie (expérience) pochodzi z łacińskiego experiri ‘próbować’, ‘doświadczać’. Temat tego słowa, periri, znajdujemy w periculum ‘niebezpieczeństwo’. Rdzeń indoeuropejski to PER; wiążą się z nim idee przeprawy i próby. W grece jest wiele wyrazów pochodnych, które oznaczają przeprawę i przejście: peiro ‘przeprawiać się’; pera ‘poza’; perao ‘przechodzić przez’; peraino ‘iść aż do końca’; peras ‘kres’, ‘granica’. Jeśli chodzi o języki germańskie, to w staro-wysoko-niemieckim mamy faran, od którego pochodzi fahren i führen ‘przeprowadzać’. Czy trzeba tu jeszcze dodawać Erfahrung ‘doświadczenie’, które odnosi się do drugiego znaczenia PER, czyli ‘próby’, w staro-wysoko-niemieckim fara, ‘niebezpieczeństwo’, od czego wzięło się Gefahr ‘niebezpieczeństwo’ i gefahren ‘zagrozić’? Granice pomiędzy tymi dwoma sensami są rozmyte. Tak jak w łacińskim periri ‘próbować’, ‘kusić’, i w periculum, które przede wszystkim oznacza ‘próbę’, a dopiero później ‘ryzyko’ i ‘niebezpieczeństwo’. Idea doświadczenia jako przeprawy nie daje się oddzielić, na poziomie etymologicznym i semantycznym, od idei ryzyka. Doświadczenie jest niewątpliwie od początku zagrożeniem²⁵.

Ów cytat wyraźnie wskazuje na semantyczny balans między doświadczeniem a niepokojem z nim związanym. Moment obrania figur wędrownych jako narzędzi wspomagających/wspierających odczytanie literackiego bądź prywatnego bedekera jest również ryzykiem, co się z tym wiąże – próbą, którą – jak sądzę – warto podjąć (choćby w celu sprawdzenia swoich możliwości percepcyjnych). Co więcej, tego typu doświadczenie spacjalne (implikujące permanentne zagrożenie, często niewiadomego pochodzenia) wydaje się charakterystyczne dla bohaterów np. Franza Kafki, którzy choć idą, biegną, spacerują, to nie mogą zwolnić egzystencjalnego ucisku – stale pod presją, wystawieni na szaber i „zagrożające” spojrzenia tłumu/publiki/audytorium (np. tytułowy bohater opowiadania *Głodomór*).

²⁴ Zob. C. Geertz, *Epilog*, [w:] *Antropologia doświadczenia*, tłum. E. Klekot, A. Szurek, red. V. Turner, E. M. Bruner, Kraków 2011.

²⁵ R. Munier, *Reponse a une enquête sur l'expérience*, „Mise en Page” 1972, nr 1, cyt. za: A. Leśniak, *Topografie doświadczenia. Maurice Blanchot i Jacques Derrida*, Kraków 2003, s. 7, 8.

Kategoria doświadczenia i łączące się z nią – w przywołanej refleksji Muniera – poczucie zagrożenia, terroru, niebezpieczeństwa, korespondują w tym względzie z doświadczaniem, które z kolei wiąże się z zanurzeniem w codzienności, czyli jej wynajdywaniem. W ramach przykładu można przywołać fragment wczesnego utworu Kafki, powstałego w latach 1904–1905, pt. *Opis walki* – opowiadania będącego jednocześnie pochwałą autorskiej mocy kreacji – na co wskazują liczne wątki autotematyczne i metatekstowe. W tym surrealistycznym – zaprawionym dużą dozą absurdu – tekście głównymi bohaterami są dwaj mężczyźni, którzy prowadzą z sobą osobliwą potyczkę. Ten spór można by określić mianem pojedynku na gesty, słowa i drobne – treściowo być może niewiele znaczące – opowieści. Celem tej dziwnej konfrontacji jest każdorazowo przejrzenie się w „innym” – próba zdobycia przewagi nad interlokutorem, potwierdzenie swojego jestestwa, poprzez zerknięcie w konstrukcję (psychiczną, tożsamościową, osobowościową?) tegoż „innego”.

Pewnej zimowej nocy bohaterowie wychodzą z lokalu i udają się w stronę Wzgórza Świętego Wawrzyńca. Już początek utworu stanowi zapowiedź długiej i dziwnej przechadzki: „ochłodziło się i ponieważ spadło trochę śniegu, ścieżki zamieniły się w ślizgawki”²⁶. Istotnie, bohaterowie *Opisu walki* poruszają się ostrożnie i z precyzją – mimo to mają problem z utrzymaniem równowagi:

Nad pustą, równomiernie oświetloną ulicą wielki księżyc stał na lekko zachmurzonym i wskutek tego jakby rozleglejszym niebie. Po zamaznym śniegu można było posuwać się tylko drobnymi kroczkami [...]. Podnosiłem wysoko stopy, aż stawy trzeszczały [...]. Mój znajomy szedł beztrąsko obok mnie. Głowę miał schyloną. Nic nie mówił. [...] Szliśmy w milczeniu. Zwróciłem uwagę na stukot naszych kroków i nie mogłem pojąć, dlaczego w żaden sposób nie mogę utrzymać się w rytmie kroków mojego znajomego. A było jasno i dokładnie widziałem jego nogi. Tu i ówdzie stał nawet ktoś w oknie i przyglądał się nam²⁷.

Na podstawie lektury opowieści Maxa Broda²⁸, listów Kafki do przyjaciół i rodziny²⁹ można wysnuć tezę o pewnych inklinacjach Kafki do chorobliwego zatracania się w szczególe. Skoro prymarnym doświadczeniem jest bycie w ruchu, to autor *Procesu*, nazbyt uważnie czytając rzeczywistość, być może nieświadomie obdarzył swoje postaci podobnymi „ułomnościami”. Gdy bohaterowie *Opisu walki* udają się w kierunku Wzgórza Świętego Wawrzyńca, ich kroki mają charakter asyndetonu – idą nierówno, próbują się nawzajem doganiać – nie ma między nimi żadnej relacji i komunikacji, poza piętrzącymi się niedopowiedzeniami i rzucanymi jakby od

²⁶ F. Kafka, *Opis walki*, [w:] tegoż, *Nowele i miniatury*, tłum. A. Kowalkowski, Warszawa 1961, s. 12.

²⁷ Tamże, s. 14.

²⁸ Zob. M. Brod, *Franz Kafka. Opowieść biograficzna*, tłum. T. Zabłudowski, Warszawa 1982.

²⁹ F. Kafka, *Listy do rodziny, przyjaciół, wydawców*, tłum. R. Urbański, Warszawa 2012.

niechcenia urywkami zdań. Dwaj bohaterowie Kafki to chyba jeden z najbardziej niespójnych literackich dubletów. Niejednokrotnie jakiś moment, np. nagłe zatrzymanie się (paraliż), ewokuje wspomnienia jednego z nich. W tym przypadku pomocna okazuje się parafraza:

zbliżył się jeszcze bardziej do balustrady i przystawiwszy nogi do żelaznych prętów, oparł na niej łokcie, i skrył w dłoniach czoło. [...] Wspomnienia, prawda? – odezwałem się – tak, smutne jest już samo wspomnianie, a cóż dopiero jego przedmiot! [...] Wskutek tego osłabiamy – nic bardziej oczywistego – swoją obecną pozycję [...]. Mój znajomy przerwał mi, odwrócił się bowiem nagle i mogło się niemal wydawać, że jest zdumiony widząc mnie jeszcze obok siebie³⁰.

Po chwili dochodzi do nagłej zmiany obrazowania. Zmienia się przestrzeń literacka. Mroźną noc zastępuje opis pewnego letniego wieczoru, który to jeden z bohaterów spędził niegdyś nad brzegiem rzeki u boku swojej kochanki. Diametralnie zmienia się optyka. Tor ruchu bohaterów opowiadania miałby zatem w tym przypadku charakter asyndetonu, metonimii i parafrazy. Kroki, gesty postaci inspirują dalszy tok narracji (mróz – oparcie łokci na żelaznych prętach balustrady vs lato – odpoczynek w towarzystwie ukochanej).

W prozie Kafki każdy ruch/gest niesie z sobą terror niepowodzenia (przegranej w zmaganiu z „innym”), które krępuje myśl, umysł, a nawet ciało: „mój znajomy szedł wciąż za mną i nawet przyspieszył kroku, kiedy zauważył, że pozostaje z tyłu. Nie rozmawialiśmy w ogóle, nie można też powiedzieć, żebyśmy biegli. [...] Nogi rozboleły mnie ze zmęczenia. [...] Teraz widocznie dojdzie do morderstwa”³¹. Nie sposób nie dostrzec, że zagrożenie jest konstytutywną cechą Kafkowskiego świata. Doświadczenie jest za każdym razem próbą ducha i ciała. Nierozzerwalnie wiąże się z grozą nieumiejętności swobodnego doświadczenia codzienności. Sposób poruszania się bohaterów w powieściowym świecie Kafki, ich przechadzki, wędrówki (nierzadko donikąd bądź do rozwarstwiających się i rozrastających przestrzeni labiryntowych/piętrowych, a przez to polisemantycznych) noszą piętno symptomatycznego skrępowania.

Sądzę, że nie wszystkie figury wędrowne można aplikować w badaniach literackich, tzn. każda z nich jest częścią sporych rozmiarów zbioru środków stylistycznych (retorycznego rejestru), ale niekoniecznie wszystkie sprawdzą się w badaniu konkretnej już wędrówki, tułaczki, peregrynacji, przechadzki bohatera tekstu literackiego. Z drugiej jednak strony, skoro figury wędrowne mogą również inspirować oryginalną twórczość literacką (i nie tylko, bo również sztuki wizualne, fotografię, malarstwo, a nawet muzykę), stają się częścią programów kursów twórczego pisanie. Taka praktyka przestrzenna to interdyscyplinarny koncept, łączący literaturoznawstwo, antropologię, filozofię i socjologię. To nie tylko wariacja na temat

³⁰ F. Kafka, *Opis walki...*, s. 19.

³¹ Tamże, s. 15 i 22.

doświadczenia przestrzeni, ale praktyka zwiększająca kompetencje twórczego oglądu rzeczywistości, uwrażliwiająca wyobraźnię twórczą i świadomość wielości tekstów, jakie tworzą inni użytkownicy przestrzeni.

Interesujący mógłby okazać się przegląd figur wędrownych w – już od jakiegoś czasu intensywnie eksploatowanych – koncepcjach przestrzeni, jak np. wspomniane heterotopie (a także frapujące heterochronie Foucault), nie-miejsca Marca Augé, mająca procesualny charakter chora/xώρα Jacques'a Derridy, *lieux de memoire* Pierre'a Nory³², wszelkie obszary dystopijne, utopie, atopie, miejsca i przestrzenie niejednoznaczne, nierzadko dziwne, hybrydyczne, obszary „stężonej” pamięci, archiwa czy dynamiczne i mieniające się miriadami światła strefy rozrywki. Literatura stanowi nieprzebrany katalog miejsc i przestrzeni stygmatycznych, problematycznych, niepokojących. Być może warto byłoby poddać je re-konstrukcji przy pomocy wciąż poszerzającego się katalogu narzędzi operacyjnych retoryki wędrownej.

Od zarania dziejów przestrzeń jest przedmiotem zainteresowania zarówno badaczy, jak i artystów. Wystarczy wspomnieć tak popularny w czasach starożytnych gatunek zwany *hodoeporiconem*³³, który stopniowo ewoluował, w związku z czym coraz liczniej zaczęły powstawać również tzw. *itineraria*. Z czasem pojawiły się opisy podróży, dzienniki podróży, pokładowe, szczegółowe relacje z przemierzanych tras oraz miejskich wędrówek (literackie topografie, bedekery etc.). Natomiast współcześnie można mówić o wielkiej popularności blogów podróżniczych (kazuś *travelebrity*³⁴). Wszystko zależy od perspektywy badawczej obranej przez artystę bądź komentatora. Dlatego też w moim rozumieniu można dostrzec wzajemne relacje: przestrzeń/miejsce – eksplorator/artysta. Sposób „oglądania” przestrzeni może mieć różne motywacje, np. chęć uruchomienia wspomnieniowych kliszy (wędrujący powraca do miejsc, w których niegdyś był – proceder powrotu wiąże się z melancholią i nostalgią); inspiracja tekstów literackich; zakotwiczenie doświadczenia przestrzeni w materii tekstowej, czyli aplikacja figur wędrownych jako narzędzi operacyjnych w przypadku analizy i interpretacji wędrówek bohaterów literackich.

Powiedzieć o jednej figurze wędrownej (odwoławszy się do przywołanego przeze mnie katalogu), że najpewniej realizuje się w konkretnym przykładzie tekstu, to ograniczyć potencjał myślenia o przestrzeni/miejscu w danym utworze. Byłaby to teza redukcjonistyczna, ponieważ figury wędrowne nawzajem się uzupełniają. Występują jakby „szeregowo”. Chciałabym tylko zaznaczyć, że w mojej

³² Zob. m.in. M. Foucault, *O innych przestrzeniach...*; M. Augé, *Od miejsc do nie-miejsc*, [w:] tegoż, *Wprowadzenie do antropologii hipernowoczesności*, tłum. R. Chymkowski, przedmowa W. J. Burszta, Warszawa 2010; J. Derrida, *Xώρα/Chora*, tłum. M. Gołębowska, Warszawa 1999; P. Nora, *Between Memory and History: Les Lieux de Memoire*, „Representations” 1989, No. 26.

³³ Zob. R. Krzywy, *Hodoeporikon*, [w:] *Słownik rodzajów i gatunków literackich*, red. G. Gazda, S. Tynecka-Makowska, Kraków 2006.

³⁴ Zob. B. Koturbasz, *Multimedialne podróżopisarstwo, czyli narodziny travelebrity*, „Panoptikum” 2009, nr 8; E. Rybicka, *Travelebrity – markowanie dyskursu podróżniczego*, [w:] *Kulturowa teoria literatury 2...*

opinii najpełniejszą, a jednocześnie najsubtelniejszą realizacją postulatów retoryki wędrownej mogłyby okazać się opowiadania Brunona Schulza; mroczne, niepokojące i okraszone dozą terroru labirynty Kafki wraz z całą gamą wykreowanych przez niego obszarów dystopijnych (Kafkowska ziemia jałowa); Beckettowskie przestrzenie otwarte i zamknięte (*Końcówka, Czekając na Godota, Szczęśliwe dni*), poza tym dobrze rozpoznana *flânerie* Baudelaire'a (*Kwiaty zła, Paryski spleen*), Paryż Patricka Süskinda (*Pachnidło*), egzotyczne (i nie tylko) podróże romantyków, La Mancha Cervantesa³⁵, fragmenty *Szkiców piórkami* Andrzeja Bobkowskiego, obrazy Lizbony u Fernanda Pessoa, Berlina w powieści *Berlin Aleksanderplatz* Alfreda Döblina, *Lajerman* Aleksandra Nawareckiego, proza Magdaleny Tulli i Andrzeja Stasiuka. Przykłady można by mnożyć.

Expression of the trajectory – an attempt of presenting the kinetic and literary point of view

Abstract

The article undertakes the problem of the rhetoric of walking (particularly the way of walking), travelling, experiencing the space and – what is most important – wandering figures as literary and anthropological devices that can be used for analyzing and interpreting literary spaces as well as private trajectories and individual paths. In accordance with the literary and social research of Jean-Francois Augoyard, Michel de Certeau and Joanna Ślósarska, the main thesis of the article is that the figures of speech are the same for both the language and the space. In addition, the article is an attempt of checking whether the way of walking and “tasting” the space (step by step) could inspire new possibilities of interpretation. It tries to apply wandering figures in practice, which is exemplified by *Description of a struggle* (1912) – one of the earliest stories by Franz Kafka.

Key words: anthropology of space, rhetoric of walking, wandering figures, travel, experiencing the space, literature, trajectory

Magdalena Skrzypczak

absolwentka filologii polskiej i kulturoznawstwa, doktorantka w Katedrze Literatury i Tradycji Romantyzmu Uniwersytetu Łódzkiego. Zainteresowania naukowe: antropologia literatury, antropologia przestrzeni, teoria procesu twórczego. Wybrane artykuły: *Doświadczenie przestrzeni w figurach wędrownych jako inicjacja procesu twórczego (off-line)*, „Zagadnienia Rodzajów Literackich” 2013, z. 2; *Wielka (nie)Obecna utkana z cierpienia i chichotu. Kim jest tajemnicza postać wędrowna w teatrze i pismach Tadeusza Kantora?*, „Ogrody Nauk i Sztuk” 2013, nr 3.

³⁵ Niedawno La Manchę Cervantesa opisała Magdalena Barbaruk: *El lugar de la Mancha. O cervantesowej geografii*, [w:] *Inne przestrzenie, inne miejsca. Mapy i terytoria*, red. D. Czaja, Wołowiec 2013.

Annales Universitatis Paedagogicae Cracoviensis

Studia Poetica II (2014)

Monika Bednarczyk

Rola miasta w tradycji nabożeństwa drogi krzyżowej

Miasto rozumiane jako miejsce jest obecne w tradycji nabożeństwa drogi krzyżowej poprzez ideę urbanistyczną oraz poprzez przestrzeń. Kwestia ideowa dotyczy kulturowego postrzegania miasta, które to postrzeganie formułuje się pod postacią motywów, symboli oraz teorii egzystencjalnych (socjologicznych). Natomiast pojęcie przestrzeni zamyka w sobie wszystko to, co miasto jest w stanie zaoferować społeczności dzięki rozwiązaniom urbanistycznym i architektonicznym. Tak rozumiana przestrzeń tworzy również pewnego rodzaju język symboliczny, jednak przede wszystkim stwarza realne miejsce, umożliwiające zaistnienie religijnego pochodzenia, czyli nabożeństwa drogi krzyżowej.

Miasto zatem to miejsce doświadczane empirycznie oraz miejsce doznań intelektualnych i duchowych. Doznania te można by również określić mianem sztucznych, sytuując je w granicach estetyki i sztuki. Z całą pewnością mamy więc do czynienia z dwoma językami. Oba znajdują dla siebie miejsce w tekście drogi krzyżowej, w konsekwencji czego, tekst ten należy rozumieć w sposób szeroki. Łączy on w sobie bowiem różne sposoby wyrażania doświadczenia religijnego, jakim jest w tym przypadku męka Chrystusa. Środki wyrazu choć różne: muzyka, obraz, rzeźba, słowo, przestrzeń (kalwaria, miasto, świątynia), występują często symultanicznie, dopełniając się i wzajemnie egzemplifikując. Wszystko zaś odbywa się według struktury czternastu stacji, które stanowią skończony cykl incypitów (w formie stwierdzeń) wymagających rozwinięcia¹.

Miasto staje się zatem jednym z bohaterów drogi krzyżowej. Jego rola polega z jednej strony na stwarzaniu możliwości dokonania się nabożeństwa, którego

¹ Czternaście stacji drogi krzyżowej: I. Jezus skazany na śmierć; II. Jezus bierze krzyż na ramiona; III. Jezus upada pod krzyżem; IV. Jezus spotyka Matkę; V. Szymon Cyrenejczyk pomaga nieść krzyż Jezusowi; VI. Św. Weronika ociera twarz Jezusowi; VII. Jezus drugi raz upada pod krzyżem; VIII. Jezus pociesza płaczące niewiasty; IX. Jezus po raz trzeci upada pod krzyżem; X. Jezus zostaje obnażony z szat; XI. Jezus zostaje przybity do krzyża; XII. Jezus umiera na krzyżu; XIII. Jezus zostaje zdjęty z krzyża i złożony w ramionach Matki; XIV. Jezus zostaje złożony do grobu.

istotą pozostaje ruch (pokonanie w procesji wyznaczonych stacji)², jak i kreowaniu nowej treści, wymagającej następnie interpretacji. Miejsce realne, miejsce symboliczne, miejsce sztuczne – te metafory kryją w sobie znaczenie miasta w tradycji pasyjnej, więc również w nabożeństwie drogi krzyżowej. Wybrane przykłady praktyk pasyjnych pozwolą zilustrować stworzoną typologię, jak również ukazać, iż wyznaczone granice pozostają płynne. Znaczną część pracy chciałabym poświęcić zjawisku kalwarii, w której to formie miasto pełni najciekawszą z ról.

Miasto jako miejsce realne i symboliczne

Przestrzenią realną wpisaną w genezę nabożeństwa staje się oczywiście Święte Miasto, które było i jest miejscem gromadzącym pielgrzymów z całego świata.

Pielgrzymki stanowiły odpowiedź na potrzeby doświadczenia atmosfery miejsc składających się na drogę krzyżową, jak i z pragnienia odnalezienia śladów marszu Chrystusa na Golgotę. Praktyki te nie przyjmowały od początku dzisiejszej formy modlitwowej. Przebiegały różnie, a na ich kształt wpływało często pochodzenie pielgrzymów i tradycja pobożności, w jakiej wyrosły:

Do końca XVI w. nie spotykamy w Jerozolimie właściwej praktyki Drogi Krzyżowej. Zwiedzanie miejsc świętych odbywało się pod opieką franciszkanów, według określonego porządku. Zwykle najpierw zwiedzano miejsca święte znajdujące się w bazylice Grobu, a następnie inne świętości Jerozolimy. Postępowano więc w odwrotnym kierunku do drogi, którą przebył Chrystus. Ale niektórzy z pielgrzymów obchodzą również miejsca bolesnej drogi Chrystusa idąc w tym samym kierunku co i On. Nie bez znaczenia dla tej praktyki były na pewno formy nabożeństw Drogi Krzyżowej znane w tym czasie na Zachodzie. Przybywający z Europy do Jerozolimy pielgrzym, przytłoczony różnorodnością wrażeń i pamiątek, z jakimi na każdym kroku się stykał, skłonny był szukać przede wszystkim tych miejsc, które znane mu były z pobożnych praktyk i opisów³.

Z poszukiwaniem śladów męki Pana związało się też trwale określenie „pamiątek”, umożliwiających empiryczne doświadczenie obecności Boga, za sprawą miejsc o tak doniosłej randze jak Grób Chrystusa. Choć było to jedynie wrażenie obecności,

² Droga krzyżowa to według *Encyklopedii katolickiej* (red. R. Łukaszczyk, L. Bienkowski, F. Grylewicz, Lublin 1983, t. 4, s. 215) „nabożeństwo upamiętniające przejście Jezusa Chrystusa z krzyżem ulicami Jerozolimy z pretorium Piłata (miejsce wydania wyroku) na Golgotę (miejsce wykonania wyroku). Polega ono na rozważaniu męki Chrystusa w połączeniu z przejściem symbolicznej trasy drogi krzyżowej (wewnątrz lub na zewnątrz kościoła, czy kaplicy)”. Znaczenie ruchu w nabożeństwie wynika z jego genezy i wpływa na jego charakter. Droga krzyżowa ze względu na próbę imitowania przejścia Chrystusa do miejsca stracenia w sposób naturalny absorbuje przestrzeń niezbędną do zrealizowania procesji krzyża.

³ J. Kopeć, *Droga krzyżowa. Dzieje nabożeństwa i antologia współczesnych tekstów*, wyd. 3, Poznań 1987, s. 36.

stwarzane dla przybywających pielgrzymek, w powszechnej świadomości uzyskało status wspomnienia o Jezusie prowadzonym niegdyś na śmierć ulicami Jerozolimy.

Miejska geneza drogi krzyżowej czyni z przestrzeni pochodu ważny element jego realizacji. Przeniesienie nabożeństwa w granice rodzimej miejscowości, spełniającej jedynie w sposób symboliczny funkcję Jerozolimy, przyczynia się wciąż do realnego doświadczenia zaułków, skwerów i placów. Własne miasto, znane i przemierzane na co dzień, pomimo swego indywidualnego charakteru, w równym stopniu stwarza możliwość zaistnienia manifestacji religijnej. Przy zaangażowaniu zarówno spontanicznego tłumu, jak i wcześniej poinstruowanych uczestników procesji, pamiątka jerozolimskiego przemarszu skazańców znajduje swe aktualne wyobrażenie, a jej obraz staje się żywy:

Pierwsza Droga krzyżowa ulicami miasta stała się, ku zaskoczeniu organizatorów, wielką manifestacją religijną. Ludzie wyszli na ulice i włączyli się we wspólną modlitwę i śpiew. Ks. Szymon zaangażował nie tylko indywidualne osoby, ale urzędy i instytucje. Policja czuwała nad porządkiem przemarszu.

Podczas tej wyjątkowej drogi swoje miejsce znaleźli strażacy i harcerze, młodzież z organizacji „Strzelec”. Swoje stacje mieli pracownicy urzędu miasta i powiatu, nauczyciele, pracownicy służby zdrowia, członkowie Żywego Różańca, robotnicy, bezrobotni, rolnicy, młodzież, rodzice, pensjonariusze Domu Pomocy Społecznej. Każda grupa czy stan niosła krzyż do następnej stacji.

Kolejne Drogi krzyżowe rozpoczynały się na rynku, przed Lipskim Centrum Kultury. Na całej ścianie budynku pojawiała się prezentacja multimedialna; słychać było teksty czytane na tle refleksyjnej muzyki przez dorosłych aktorów – amatorów i młodzież. Po przejściu ulicami miasta, pośród sklepów, urzędów i szkół, między domami i blokami, gdzie w rodzinach przeżywamy naszą codzienność, wracaliśmy znów na rynek⁴.

Przykład Lipska ukazuje chętnie odnawianą praktykę wychodzenia z świątyń na ulice przy okazji wielkopiątkowej drogi krzyżowej, która jednoczy społeczność, jednocześnie nadając poszczególnym jej grupom indywidualne znaczenie. Wyróżnieni w ten sposób mieszkańcy miasta integrują się. Także poszczególne przystanki pochodu, tzw. stacje, podkreślają związek człowieka z miejscem, które go identyfikuje i nadaje mu określoną pozycję, rangę. Struktura drogi krzyżowej przekładana jest, i to w sposób świadomy, na strukturę miejską. Skończony cykl czternastu stacji zamyka miasto w granicach, trzyma je niejako w ryzach stwarzających pozory bezpieczeństwa. To masowe przyłączanie się do pochodu idealizuje pragnienie manifestacji konkretnych przekonań. Manifestacja w sposób szczególny znajduje rację bytu w społeczności tak zróżnicowanej jak miejska.

⁴ E. Frączyk, *Przedmowa*, [w:] S. Mucha, *Droga krzyżowa ulicami miasta*, Warszawa 2011, s. 6, 7.

Zróznicowanie społeczności miejskiej przekłada się również na sposób postrzegania i kultywowania tradycji. Tradycji, która stanowi wydzwięk przeszłości i znaczącą część tożsamości współczesnych. Tak dzieje się w przypadku Arcybractw Męki Pańskiej. Oto przykład krakowski. Jego opis, przytoczony w albumie autorstwa Adama Bujaka, zaczerpnięto z pracy Adama Chmiela, opublikowanej w dodatku do „Ilustrowanego Kuriera Codziennego”:

Uroczystości wielkopostne kończyło Arcybractwo w Wielki Piątek procesją do siedmiu kościołów krakowskich. W procesji tej brali udział bardzo licznie (do 100) bracia, ubrani w kapy (worki) czarne z kapturami na głowach, niosąc narzędzia Męki Pańskiej, obrazy, chorągwie, laski z trupimi głowami na końcu, zapalone białe świece. Jeden z braci tzw. „crucifer”, ubrany w „czerwoną bajową sukienkę”, niósł wielki „krzyż wielkopiątkowy”, na którym była „koszulka krwią zbroczona”, obok niego postępował „Cyrenejczyk w kapie szarej płóciennej”, a pomiędzy braćmi szedł Judasz ubrany „w sukienkę żółtą”. Orszakowi temu towarzyszyli niekiedy zbrojni żołnierze i bardzo liczne mieszczaństwa krakowskie. Procesja szła naprzód 1) do kościoła katedralnego na Wawelu 2) do kościoła oo. bernardynów, 3) do kościoła św. Andrzeja, 4) do kościoła św. Piotra i Pawła, 5) do kościoła św. Trójcy (oo. dominikanów), 6) do Panny Marii, wreszcie 7) do kościoła św. Anny. We wszystkich tych kościołach były egzorty, przy Grobie Chrystusowym, a bracia, którzy w procesji byli, rotule o Męce Pańskiej na głosy (figurali cantu) śpiewali. Z kościoła św. Anny wracała procesja do kaplicy Męki Pańskiej, gdzie jeszcze była ostatnia egzorta zakończona psalmem *De profundis*⁵.

Pochód braci angażował przestrzeń w sposób zdecydowanie wybiórczy, ograniczając się do miejsc naznaczonych, głównie świątyń, które wyznaczały szlak pasywnej procesji. Pochód Arcybractwa można więc określić mianem misterium, w znaczeniu dramatycznym, był on bowiem swoistym orszakiem postaci związanych z ostatnią drogą Chrystusa. Ta pasywna praktyka nie przyjmowała zatem formy drogi krzyżowej w kształcie czternastu stacji. Stanowiła osobny sposób upamiętnienia męki Jezusa. Powstała tradycja wprowadzała w przestrzeń miejską swoistą praktykę, która stała się jednak równie popularna w kalwaryjskich sanktuariach, sytuując doświadczenie religijne na granicy wrażeń estetycznych (teatralnych) oraz transcendentnych (modlitewnych)⁶.

Zachowanie blisko sześciusetletniej tradycji w Arcybractwie wiązało się i wiąże do tej pory m.in. z obecnością przebrania (kap) oraz z wanitatywnymi atrybutami (trupie czaszki). Elementy te podkreślają idee, jakim pozostają wierni członkowie zgromadzenia. Równość oraz pamięć o śmierci, a także anonimowość (zasłonięte

⁵ „Ilustrowany Kurier Codzienny”, 21 marca 1932, nr 80, dod. „Kurier Literacko-Naukowy”, cyt. za: A. Chmiel, *Wyzwalanie więźniów*, [w:] A. Bujak, *Arcybractwo Męki Pańskiej*, Kraków 2007, s. 41.

⁶ Zob. K. Baraniecka-Olszewska, *Misteria Męki Pańskiej w Polsce*, [w:] tejże, *Ukrzyżowani. Współczesne Misteria Męki Pańskiej w Polsce*, Toruń 2013.

twarze), która pomaga skupić się na naturze duchowej człowieka, wyłączając aspekt fizyczności i tożsamości, stanowią podstawę ideologiczną Arcybractwa. Bracia, ukazuje to zacytowany fragment, pełnią również rozmaite funkcje, nadające im konkretne miejsce we wspólnocie, co pozwalało i pozwala im budować strukturę niejako wbrew strukturze krakowskiej społeczności. Arcybractwo stało w opozycji do mieszczańskich zależności, tworząc wspólnotę sytuującą siebie ponad ziemską egzystencją. Przestrzeń miejska, przyjmując w swoje granice zachowania kalwaryjskie, stawiała się zatem planem, na którym zapisywano ścieżkę, jaką obrali sobie bracia w nadziei na zbawienie.

Współcześnie Arcybractwo realizuje swoją wielkopiątkową tradycję już jedynie w obrębie bazyliki franciszkanów. Zakapturzeni bracia są więc obecni pośród „mieszczan”, wraz ze swoją wanitatywną myślą: „Pamiętaj człowiecze o śmierci”, lecz nie opuszczają świątyni ukryci w jej nawach. Miasto, którego symbolem pozostaje również budowla kościoła, mimo wszystko nie wyparło poza swe granice działalności Arcybractwa – tej specyficznej formy upamiętniania męki Chrystusa, która redefiniuje miejską strukturę na rzecz własnej, skonstruowanej w oparciu o język symboli i alegorii.

Rzym stanowi kolejny przykład realnej przestrzeni, która gości w sobie wielkopiątkowe nabożeństwo drogi krzyżowej. Obecność chrześcijan w Koloseum, nie zaś na ulicach miasta, wydaje się mieć charakter ograniczający. Jednak to właśnie mury amfiteatru, tworząc dodatkowe tło historyczne, podkreślają znaczenie corocznego zgromadzenia chrześcijan w wiecznym mieście. Oto fragment rozważań napisanych na tę okoliczność (stacja I):

Oto stoimy tu z Jezusem
wśród gruzów Imperium,
które uzurpowało sobie prawo
zniewalania lub obdarzania wolnością.

Wśród ruin ludzkich królestw,
przemijających potęg,
poprzez wieki rozbrzmiewa głos Piłata
skazującego Jezusa na śmierć

Echo głosu rzymskiego prokuratora
niesie się przez wieki [...]⁷

Rzym jest miastem równie ważnym dla chrześcijan, czyli wyznawców Chrystusa ukrzyżowanego, co Jerozolima. To Rzym wydał wyrok na Jezusa poprzez swego

⁷ M. Skwarnicki, *Droga krzyżowa z Janem Pawłem II, Wielki Piątek 1989 r., Koloseum*, [w:] tegoż, L. A. Moczulski, *Przyciskam krzyż do serca. Drogi krzyżowe i pasyjne medytacje*, Kraków 2006.

namiestnika. To Rzym stał się protektorem męczeństwa tych, którzy „poszli” za Jezusem, wierząc w Dobrą Nowinę i zmartwychwstanie. Rzym ostatecznie jednak poddał się sile, czy też stałości chrześcijaństwa, stając się przy tym nową potęgą sterującą losami monarchów i królestw. A Koloseum, które spływało krwią niewinnych, teraz, będąc częściowo ruiną, gości w sobie procesję krzyża prowadzoną przez następcę św. Piotra. Rzymska droga krzyżowa staje się nie tylko hołdem dla prześladowanych, ale i manifestacją trwałości stworzonego przed wiekami Kościoła, niezachwalności jego struktur i powszechności, które to idee biorą swe źródło w Watykanie.

Wierni zjeżdżają więc do Rzymu w czasie Wielkiego Tygodnia, by zaznać zjednoczenia z matką eklezją, a w Niedzielę Wielkanocną otrzymać błogosławieństwo *urbi et orbi*, które podkreśla rangę wiecznego miasta, wysuwając je na pierwsze miejsce, przed świat, jako załączek całości – samowystarczalny twór, który uosabia kosmiczny porządek. Jednocześnie rozważania rozbrzmiewające w Koloseum mają charakter bardzo aktualny, odnoszą się do współczesnych problemów, realiów społeczno-politycznych. Rzym zwraca uwagę na kwestie, którymi żyje świat i komentuje je. Pozostaje w centrum i jednocześnie stara się promieniować. A Wielki Piątek staje się doskonałą ku temu okazją. Postać Chrystusa i jego opowieść ujęta w kilkunastu stacjach tworzy podstawę języka, w którego ramach zostaje ujęta historia świata, tocząca się na bieżąco na naszych oczach. Miasto nie pozostaje obojętne, zapraszając w swoją przestrzeń pielgrzymów, oddziałując na nich estetyką, tradycją i przeszłością zapisaną w każdym kamieniu, który pozostał do tej pory nienaruszony.

Miasto jako ideowa podstawa miejsca sztucznego – sanktuaria pasyjne

Przestrzenią całkowicie sztuczną, w ramach której podejmowana jest tematyka drogi krzyżowej, są sanktuaria kalwaryjskie. Łączą one w sobie elementy parku krajozabrazowego z rozwiązaniami urbanistycznymi. W całości zaś są wypełnione symboliczną treścią, spełniając funkcje estetyczno-poznawcze. Jest to niezwykle zjawisko kulturowe, którego interpretacja odbywa się na wielu płaszczyznach, angażując historyków sztuki, historyków religii, antropologów, jak i filozofów.

Założenia kalwaryjskie są jednak szczególnie interesujące ze względu na rolę, jaką pełni w nich sama idea miasta, która zostaje przeszczepiona w granice kalwarii wraz z założeniami urbanistycznymi. Struktura europejskich fundacji odwołuje się bowiem bezpośrednio do rozwiązań rzeczywistych, dążąc do imitacji Jerozolimy. Jednakże nie jest to jedyny wzorzec dla budowniczych. Innym modelem staje się Asyż, miejsce działalności św. Franciszka, tworzące podłoże symboliczne fundacji. Połączenie to jest z jednej strony oczywiste, z drugiej jednak, można uznawać je za przełomowe dla tradycji pasyjnej.

Św. Franciszek stał się protoplastą zakonu, który następnie objął opieką Ziemię Świętą i odwiedzających ją pielgrzymów. Po utracie wpływów chrześcijańskich na tych terenach, zakon stał się inicjatorem powoływania sanktuariów pasyjnych na ziemiach ojczystych (tak było w Polsce). Franciszkanie w sposób szczególny

oddawali cześć Matce Bożej, co również przyczyniło się do ich związków z kalwariami, początki tychże często bowiem wiązały się z pierwotnym kultem Maryi w danym regionie. Osoba św. Franciszka zapisała się w tradycji myśli chrześcijańskiej jako twórca filozofii kontemplacji opartej na prostocie, ubóstwie i przywiązaniu do natury – Bożego stworzenia. Obdarzony stygmatami Święty stał się mistykiem, w pewien sposób rewolucjonistą⁸, stojącym w opozycji do intelektualizmu i wysublimowanych rozważań teologicznych. Św. Franciszek odrzucił też, można tak to ująć, Jerozolimę pamiątek Chrystusowych na rzecz Asyżu, własnego miasta, w którym wytyczył osobistą kalwarię, ścieżki umożliwiające kontemplację pasji. Spełnił przy tym, wtedy jeszcze intuicyjnie, najistotniejsze założenie drogi krzyżowej. Modlitwa ta, co już zostało wspomniane, powinna odbywać się w ruchu, stanowić przejście od symbolicznego miejsca sądu do symbolicznego miejsca stracenia. Św. Franciszek przyczynił się do ukształtowania warstwy ideowej kalwarii. I tak miniatury Jerozolimy powstające w Europie wypełniła filozofia mistyczna. Anna Mitkowska pisząc o włoskich *sacri monti*, wyróżnia pojęcie *spazio mistico*, przestrzeni stwarzającej możliwość doświadczenia jedności z Bogiem. Wskazuje również wpływ myśli franciszkańskiej w warstwie architektonicznej. Wyraża się on w sposób szczególnie widoczny w ascetycznej formie kapliczek, jak również w stwarzaniu miejsc do kontemplacji – odosobnionych i zacisznych⁹.

Kalwarie stanowią zatem próbę przeniesienia struktury Świętego Miasta w przestrzeń lokalną (spojrzenie indywidualne), dążąc jednocześnie do stworzenia kompleksu o wysokich walorach estetycznych. Imitowane miasto zostaje zbudowane z naturalnego surowca – w oparciu o dostępny krajobraz oraz roślinność. Kalwarie są więc zasadniczo ogrodami skonstruowanymi na planie miejskim, stając się niezwykle wyobrażeniem Jerozolimy.

Związek miasta oraz ogrodu staje się kolejnym interesującym punktem rozważań nad owymi plenerowymi sanktuariami pasywnymi. Wyobrażenie tkwiące u podstaw fundacji zakłada otwarcie się miasta na ogród, który również pozostaje tworem kultury – uporządkowany według myśli człowieka. Jednak to ogród staje się

⁸ Leszek Kołakowski tak uzasadnia rewolucyjno-buntownicze zagrożenie tkwiące w myśli mistycznej: „Mystyk natomiast nie potrzebuje ludzkich pośredników, skoro łączność jego z Panem jest bezpośrednia; może więc sądzić – i wielu tak czyniło – że jest w stanie obywać się bez pomocy kapłanów. [...] Radując się Boską miłością jako formą własnego istnienia, nie ma on żadnego powodu, by prosić o rozgrzeszenie w instytucjonalnych ramach spowiedzi. Całą swą postawą lekceważy liturgiczną i sakramentalną stronę życia religijnego. Krótko mówiąc – przez sam fakt zjednoczenia z Bogiem, choćby nawet tego nie rozpowiadał, radykalny mistyk podaje w wątpliwość prawomocność i potrzebę istnienia Kościoła, jeśli nie ukazuje wręcz jego szkodliwości. Radykalni mistycy są potencjalnymi, jeśli nie rzeczywistymi, buntownikami w kościelnej wspólnoty. Tylko Bogu oddają posłuszeństwo, a jeśli uważają, że istnieje rozbieżność między bezpośrednimi nakazami Boga a wymaganiami Kościoła, to rzecz jasna nie mają najmniejszej wątpliwości, komu pozostać wiernym”. L. Kołakowski, *Bóg mistyków: Eros i religia*, [w:] tegoż, *Jeśli Boga nie ma...: o Bogu, diable, grzechu i innych zmartwie-niach tak zwanej filozofii religii*, tłum. T. Baszniak, M. Panufnik, Kraków 2010, s. 98, 99.

⁹ A. Mitkowska, *Sacro Monte – park pielgrzymkowy*, Kraków 1990, s. 65–81.

miejszem, gdzie Bóg nawiązuje dialog z człowiekiem. Jest to bowiem obszar odcięty od działań cywilizacji i daleki miejskiej rozpuście¹⁰. Daje więc wytchnienie i możliwość odnalezienia sensu własnej egzystencji – ogród w formie zamkniętej, takiej jaką proponuje Pieśń nad Pieśniami¹¹:

Ogrodem zamkniętym jesteś, siostrze moja, oblubienico! Ogrodem zamkniętym, źródłem zapieczętowanym. (4,12)¹²

Wchodzę do mego ogrodu, siostrze moja, oblubienico, zbieram moją myrrę i balsam, jem mój plaster miodowy i miód, piję moje wino i mleko. Jedzcie, przyjaciele, pijcie i upijcie się, najmilsi. (5,1)

Miasto stoi zdecydowanie w opozycji do ukazanego obrazu – miłosnego spełnienia dwojga, jako labirynt, w którym nie sposób odnaleźć Oblubieńca:

Wstanę i obiegnę miasto. Na ulicach i placach szukać będę tego, którego moja dusza miłuje. Szukałam go, ale nie znalazła. (3,2)

Chrystus również zostaje z Jerozolimy, z miasta, wyprowadzony¹³, by akt odkupienia rozegrał się w miejscu ustronnym, na górze (na wzniesieniu), gdzie natura ma głos decydujący. Jest to oczywiście interpretacja symboliczna, która odbiera miastu jako przestrzeni „zdolność” zbawczą, czyniąc je jedynie miejscem sądu i panowania. Wizja Nowego Jeruzalem również wpisywałaby się w ten plan¹⁴. Ogród zaś pozostałby symbolem powrotu do Edenu i możliwości nawiązania utraconej więzi z Bogiem.

¹⁰ „Niejednoznaczna sława cieszy się miasto w kulturze europejskiej. Jego mury dawały schronienie, w bezpiecznej przestrzeni rozwijać się mogły kultura i gospodarka. W każdej epoce jednak pojawiały się też głosy, że życie miejskie skalane jest zepsuciem, a zgiełk i chaos sprzeczne są z naturalnymi potrzebami człowieka”. *Miasto*, [hasło w:] W. Ratajczak, *Słownik motywów literackich*, Poznań 2006, s. 115.

¹¹ Zob. J. M. Rymkiewicz, *Hortus conclusus*, [w:] tegoż, *Myśli różne o ogrodach*, Warszawa 2010, s. 149–153.

¹² Ten i następne cytaty pochodzą z wydania: *Pieśń nad pieśniami*, tłum. Cz. Miłosz, Warszawa 1981.

¹³ Por. Mt 27,32: Wychodząc (w domyśle: z miasta); Mk 15,20: Następnie wyprowadzili Go, aby Go ukrzyżować; Łk 23,26: Gdy Go wyprowadzili, zatrzymali niejakiego Szymona z Cyreny, który wracał z pola; J 19,16–18: Zabrali zatem Jezusa. A On sam dźwigając krzyż wyszedł na miejsce zwane Miejszem Czaszki. Cyt. za: *Biblia tysiąclecia*, Warszawa–Poznań 1998.

¹⁴ Jest to wizja, w której Chrystus występuje w roli Pantokratora: „I odwróciłem się, aby zobaczyć głos, który mówił do mnie. A odwróciwszy się, widziałem siedem świeczników złotych. I między świecznikami kogoś, kto był jak Syn Człowieczy, obleczonego w szatę sięgającą stóp i przepasanego u piersi pasem złotym”. (Ap 1,12-13) I później: „Siódmy anioł zatrąbił. I ozwały się głosy wielkie w niebie, mówiące: Królestwo świata stało się Królestwem Pana naszego i Jego Chrystusa. On będzie królować na wieki wieków”. (Ap 11,15) Cytuję według: *Apokalipsa*, tłum. Cz. Miłosz, wyd. 2, Kraków 1998.

Związanie ogrodu i miasta łączy więc dwa rodzaje kultury: tej ludzkiej, niejako ufundowanej przez własne możliwości oraz Boskiej, nadanej w dniu stworzenia człowieka i ofiarowania mu władzy nad światem ożywionym. Charakter miejski kalwarii oddaje plan oparty najczęściej na pracach holenderskiego badacza Adrychomiusza, który oddał w ręce Europejczyków precyzyjne wyliczenia, pozwalające stworzyć imitację Jerozolimy:

Opublikowany przez Adrychomiusza opis Jerozolimy jest niezwykle przez swój układ. Nie jest to typowa relacja z widzianych przez pielgrzyma ważnych miejsc, w którą wplecione są czasem informacje o odległościach między poszczególnymi obiektami związanymi z Męką Pańską. Adrychomiusz sporządził obszerny komentarz do mapy Jerozolimy, na której wyszczególnił 270 miejsc oraz przedstawił ich krótki historyczny opis, odtwarzając stan z czasów panowania rzymskiego, dodając niekiedy informacje o dalszych losach niektórych obiektów oraz miejsc przechowywania ich relikwii w Europie, jak np. Scala Santa czy kolumna Biczowania. Posługiwanie się planem i komentarzem było bardzo proste, bowiem określony punkt na planie i komentarz opatrzone zostały tym samym numerem. Stąd tak istotnym składnikiem dzieła Adrychomiusza był załączony do niego plan. Tą metodą rzeczywiście można było sytuować na jego płaszczyźnie konkretny obiekt i uzyskać o nim najistotniejsze informacje. [...] Odległości między stacjami drogi krzyżowej zostały podane przez Adrychomiusza w krokach – gressi – zaś pełna jej długość wynosiła 1321 kroków bądź 3303 stopy. By uniknąć dowolności w wytyczeniu tych wielkości, linię wyrysowaną na marginesie strony, na której zamieszczony został opis, podano 1/4 długości stopy, przy czym krok liczył 2 i 1/2 stopy¹⁵.

Rozwiązania matematyczne należało jednak zmierzyć z konkretnym ukształtowaniem terenu tak, aby uzyskać wyobrażenie miasta wzniesionego w górzystym krajobrazie, które to miasto-ogród będzie tworzyć zamkniętą przestrzeń. Przestrzeń ta równocześnie miała stanowić doskonały punkt obserwacyjny, umożliwiając spojrzenie na resztę świata. Ów punkt obserwacyjny (widokowy) okazuje się zaś kluczowy. Kalwarie stają się przestrzenią plenerowego widowiska natury ujarzmionej pracą architektów i ogrodników. Wszystko zaś służyć ma owej mistycznej duchowości, która winna wzrastać w człowieku pośród pasywnych drózek. Kulminacją zaś trudów ducha w drodze do zjednoczenia z Bogiem, stają się widokowe tarasy. Pozwalają one, tak jak dzieje się to w np. Wejherowie, podziwiać okolicę ze stworzonego do tego celu miejsca, miejsca, które otwiera się na świat – morze. Zamknięta przestrzeń idealnego miasta-ogrodu zdaje się być świadoma tego, iż uczestniczy w większym kosmicznym porządku. *Urbis et orbis*, miasto staje się metonimią świata. Nowa Jerozolima, jak nazywa się kompleksy pasywne, przypomina zatem również Nowe Jeruzalem – miasto zbawionych, *Civitas Dei*, miasto oparte na gwarantującym szczęście Boskim porządku. Kalwaria jest zatem sztuczną przestrzenią, która

¹⁵ Z. Bania, *Święte miary jerozolimskie. Grób Pański – Anastasis – Kalwaria*, Warszawa 1997, s. 73, 74.

łączy w sobie idee Edenu, więc początku i nostalgii związanej z rozłąką¹⁶ oraz idee sprawiedliwego sądu z możliwością znalezienia się pośród zbawionych w mieście władanym przez Chrystusa. Kalwaria zamyka klamrą w sposób symboliczny życie chrześcijanina, ukazując za sprawą rozwiązań architektoniczno-przestrzennych, jak zawiłe i trudne ono potrafi być.

Nazywanie przestrzeni kalwaryjskiej sztuczną jest możliwe, ze względu na tkwiącą w założeniach fundacji próbę imitacji Jerozolimy, z drugiej jednak strony nienaturalne, więc również sztuczne, wydaje się podporządkowanie urbanistyki idei pasywnej ujętej w ramy ogrodu, który jawi się jako dominanta. Miasto otwiera się na ogród, tracąc nad nim kontrolę, jednak wciąż to ono staje się przedmiotem teorii, które pozwalają zrozumieć całość wyobrażenia kalwaryjskiego.

Kompleksy kalwaryjskie mogą być bowiem rozpatrywane w kategoriach miasta idealnego, zwłaszcza te poddające się rygorom regularnej struktury, sytuujące w centrum bazylikę oraz zabudowania przeznaczone dla pielgrzymów. Tak pomyślane kalwarie zdają się realizować projekty renesansowych architektów:

W XVI wieku w Europie zaczynały powstawać liczne traktaty zgłębiające formy idealnego miasta. Miały one w zamierzeniu autorów odpowiadać wizji idealnego człowieka renesansu. Pierwsza, nakreślona w sposób szczegółowy koncepcja *città ideale* była dziełem florentczyka zwanego Filarete. [...] Zarysował [...] koncepcję Sforzindy, jednego z najśłynniejszych miast, które nigdy nie zaistniało. Projekty oparte na wzorcach geometrycznych stanowią proste założenia. Przyjęty w nich plan gwiazdy zgodny z ówczesną taktyką wojskową zapewniał miastu najlepszą obronność. Była to jedna z przyczyn, obok symbolicznych, projektowania miast na planie koła. Zachowany był średniowieczny charakter miasta. Dominantę stanowiły najważniejsze obiekty (katedra, zamek, rynek), od nich rozchodziła się geometrycznie ukształtowana siatka ulic¹⁷.

Miasto według Filarete'a miało być jednocześnie piękne i funkcjonalne. Wewnętrzna harmonia wynikałaby z inspiracji prawami natury. Silna geometryzacja przestrzeni podkreślała zaś rangę rozumu, którym się ówczesnie kierowano, oraz logiczność całego przedsięwzięcia. Owa logika znajdowałaby swój wyraz w zhierarchizowaniu tkanki miejskiej z jasno wyznaczonym jej centrum. Plan koła znajdował także innych zwolenników: „Najbardziej pojemne będzie miasto w kształcie koła, najbezpieczniejsze to, które otoczone linią murów łamaną raz na zewnątrz, raz do wewnątrz; takim miastem podług słów Tacyta była Jerozolima”¹⁸. Miasto idealne staje się więc odwzorowaniem miasta Bożego.¹⁹ Jego wizję kreśli św. Jan w Apokalipsie, zaś sym-

¹⁶ Mistrz Eckhart nazwał rozłąkę z Bogiem powstałą w wyniku wygnania osamotnieniem (*Abgeschiedenheit*). Zob. J. Piórczyński, *Odosobnienie człowieka. Wzajemna zależność Boga i człowieka*, [w:] tegoż, *Mistrz Eckhart. Mistyka jako filozofia*, Wrocław 1997, s. 170–187.

¹⁷ B. Gutowski, *Przestrzeń marzycieli. Miasto jako projekt utopijny*, Warszawa 2006, s. 52, 53.

¹⁸ L. B. Alberti, *Ksiąg dziesięć o sztuce budowania*, tłum. I. Biegańska Warszawa 1960, s. 104.

¹⁹ B. Gutowski, *Przestrzeń marzycieli. Miasto jako projekt utopijny...*, s. 54.

bolem ziemskim, na jaki filozofowie i budowniczy mogą się powołać, pozostaje Jerozolima.

Dróżki kalwaryjskie stają się podobne do arterii, alei i zaułków. Wyprowadzają pielgrzymów na „miejskie” peryferie i umożliwiają jednocześnie powrót i kluczenie w obrębie centralnej części kompleksu. Zostaje nam zatem zaoferowana harmonijnie ukształtowana przestrzeń. Gwarantuje ona przy tym rozwój nie tylko duchowy, lecz także kulturowy oraz liczne doznania estetyczne.

Połączenie kultury wiejskiej (związanej z naturą) oraz miejskiej zawarte w idei kalwaryjskiej, nasuwa również skojarzenie z koncepcją miasta-ogrodu Ebenezera Howarda.

Kluczem do naprawy sytuacji, „*master-key*” – jak chciał pomysłodawca, a w dwuznacznym polskim tłumaczeniu: „kluczem uniwersalnym” bądź „wytrychem” – miały być według niego trzydziestotysięczne, zielone miasta-ogrody, lokowane w znacznej odległości od obszarów zurbanizowanych²⁰.

Założeniem Howarda było powołanie do życia osady, która posiadałaby jedynie pozytywne cechy miasta połączone z pozytywnymi cechami wsi. To zaś gwarantowałoby społeczności spokojną, higieniczną oraz dostatnią egzystencję. Teoria zainspirowana problemami Londynu końca dziewiętnastego wieku, wpisała się w tendencje panujące ówczesnie w Europie, szykującej się na wielkie ustrojowe przemiany. Szybko też przyłgnęło do koncepcji Howarda określenie, które zyskało w tym czasie nowe życie: „Mimo że sukces odniesiony wkrótce przez Howarda stępił ostrze krytyki, epitet «utopijny», stosowany w mniej lub bardziej negatywnym znaczeniu, trwale zrosł się z wizerunkiem miasta-ogrodu”²¹. Miasto-ogród jawiło się więc współczesnym tej koncepcji jako przejaw dążenia do rozwiązania z natury niemożliwego, jednak pożądanego przez społeczeństwo. Aspekt społeczny stał się bowiem i w tym przypadku dominujący, podobnie jak w epoce odrodzenia, której myśliciele również uciekali się do utopijnych wyobrażeń, poszukując złotego środka w obrębie przestrzeni swego życia²². Marzenie o utopii wynika zaś z potrzeb etycznych. Do etyki – choć w sposób zawoalowany – odwoływali się, zdaniem Czyżewskiego, i socjaliści: „Program społecznej kooperacji, choć zdefiniowany na gruncie ekonomii politycznej, w istocie był programem odnowy moralnej. Znalazły w nim zastosowanie pojęcia kluczowe dla tego typu refleksji – praca, bogactwo, kapitał i wartość”²³. Tak więc idea poszukuje technicznego oraz gospodarczego rozwiązania w przestrzeni. Miasto stapia się z ogrodem, co wydaje się gwarantować człowiekowi wszystko, czego ten potrzebuje, by egzystować. Już Alberti pisał:

²⁰ A. Czyżewski, *Trzewia Lewiatana. Antropologiczna interpretacja utopii miasta-ogrodu*, Kraków 2001, s. 25.

²¹ Tamże, s. 40.

²² Byli to choćby Tomasz Morus, Tomasz Campanella, Francis Bacon.

²³ A. Czyżewski, *Trzewia Lewiatana...*, s. 19.

miasta nie można tworzyć jedynie na użytek i na potrzeby domów mieszkalnych, ale tak je należy rozplanować, żeby poza powierzchnią potrzebną do tych celów pozostało bardzo dużo miejsca i przestrzeni na place, na poruszanie się pojazdów, pod ogrody, miejsca przechadzek i pływania oraz na inne podobne przyjemności i upiększenia²⁴.

Można zatem przypuszczać, że kalwarie, w swej dualnej naturze, są wyrazem i utopijnych wyobrażeń. Jako projekty artystyczne umożliwiły ludziom tworzenie przestrzeni opartej na pozytywnych aspektach miasta jako ostoju kultury i rozwoju oraz ogrodu, który pozwala na kontemplację i przeżycie wzniosłości. Kalwaria staje się więc miejscem plenerowych widowisk (misteriów), jak i samotnych pielgrzymek pojedynczych osób. Współistnieje w niej działalność teatralna z życiem religijnym i turystycznym. Kalwaria to miasto idealne, wyśnzione przez filozofów.

Przykład sanktuarium wambierzyckiego pozwoli wskazać kolejną rolę miasta w przestrzeni powołanej do celów rozważania męki Chrystusa. Chodzi o relację kalwarii i osady, z której ona wyrasta, bądź do której powołania przyczynia się jej ufundowanie. Anna Mitkowska wyróżnia trzy rozwiązania kompozycyjne. Są to kalwarie całkowicie wtopione w miejską tkankę istniejących wcześniej zabudowań jako treściowe i formalne ich wzbogacenie, a także kalwarie fundowane w terenie dotychczasowo dziewiczym jako zaczątek miasta. W tych dwóch przypadkach to raczej miasto poddaje się ogrodowi, który otacza go swym pierścieniem. Ostatnie z rozwiązań nazywa Mitkowska układem partnerstwa i definiuje, jako dwa równoległe rozwijające się i współdziałające organizmy (związane ze sobą poprzez element taki jak rezydencja magnacka lub pałac)²⁵. Wambierzyce realizują drugie z przytoczonych rozwiązań, zawłaszczając sobie osadę mieszkalną i podporządkowując jej architekturę symbolicznie tworzonej przestrzeni:

Do 1686 r. istniał już zasadniczy zrąb fundacji, a na przełomie XVII i XVIII w. pojawiły się w Wambierzach trwale murowane kaplice. Równoległe z budową kalwarii prowadzono zakrojone na szeroką skalę prace w osadzie, podporządkowując ją bez reszty programowi religijnemu, co w sensie przestrzennym dało układ dominacji sanktuarium plenerowego nad osadą mieszkalną²⁶.

Wzniesione domy mieszkalne przyjmują zatem wygląd miejskich kamieniczek, przylegając do wambierzyckiego rynku. Osada została zbudowana w oparciu o założenia Adrychomiusza, jednak samo sanktuarium, zdaniem Mitkowskiej, ukształtowano według tzw. fantastycznych planów Jerozolimy. Autorka dopatruje się również licznych podobieństw tego dolnośląskiego kompleksu z włoskimi *sacri monti*, co czyni Wambierzyce wyjątkowym miejscem na mapie Polski.

²⁴ L. B. Alberti, *Książ dziesięć o sztuce budowania...*, s. 103.

²⁵ A. Mitkowska, *Polskie kalwarie*, Wrocław 2003, s. 18, 19.

²⁶ Tamże, s. 95.

Powstałej w XVII wieku kalwarii nie ominęły wpływy nowych stylów architektonicznych. Przestrzeń poddawano formalnym uaktualnieniom, przebudowując kapliczki i nadając im ostatecznie eklektyczny charakter. Ogólnoświatowy rozwój sztuki oraz panujące tendencje oddziaływały zatem skutecznie na to niezwykle miasto-ogród, nadając mu znaczenie podobne innym europejskim ośrodkom miejskim.

Sanktuarium zagarnęło teren osady i uczyniło z niej wartościową przestrzeń, która dzięki owemu zespoleniu stała się dzisiejszym miastem idealnym – Wambierzycami. Struktura tego miasta tworzy język zindywidualizowany, choć wciąż silnie zakorzeniony w tradycji chrześcijańskiej.

Treść, która wpisuje się w ową przestrzeń zagarniętą, ujmuje następujący plan:

Pojawił się tu program złożony, składający się z siedmiu cykli modlitewnych: 12 stacji narodzenia i młodzieńczych lat Chrystusa (w krużganku bazyliki); scen z publicznego życia Chrystusa („Wzgórze Kwarantanny” i rejon bazyliki); drogi krzyżowej głównej (na górze „Kalwarii”); drózek maryjnych (wplecionych w drogę krzyżową); drogi krzyżowej dodatkowej (w dolnej części góry „Kalwarii”); kaplic na Górze Nowej – pośrednio związanych z kultem Chrystusa a poświęconych tradycji *Starego Testamentu* i kultowi wybranych świętych (łącznie 154 kapliczki)²⁷.

Decyduje on o wartości powstałego kompleksu:

W efekcie tych poczynań w Wambierzycach pojawił się oryginalny, urbanistyczno-krajobrazowy układ o walorach kompozycyjnych stawiających kalwarię wambierzycą w rzędzie wybitniejszych założeń swego gatunku w skali europejskiej²⁸.

Kalwarie stają się swoistym architektonicznym gatunkiem wyrosłym z idei miejskich i ogrodowych, a przede wszystkich z tradycji pasyjnej poszukującej przestrzeni do pełnego przeżywania wspomnienia historii Jezusa z Nazaretu, Jego Matki oraz Jego Świętych (oblubieńców i oblubienic). Sanktuaria stają się pojemną formą łączącą w sobie empirię oraz transcendencję.

Zakończenie

Miasto za sprawą Jerozolimy – miejsca ukrzyżowania Chrystusa – trwale wpisało się w świadomość pasyjną. Nabożeństwo drogi krzyżowej, mające na celu imitację wydarzeń paschalnych, związało się w naturalny sposób z realiami miejskimi. W mieście również odnajdywano i odnajduje się przestrzeń umożliwiającą realizację pasyjnej procesji. Tak też rzeczywiste zaułki Jerozolimy zostają z powodzeniem zastąpione przez ulice własnych, rodzimych miast. Powstająca w ten sposób rzeczywistość zyskuje na w pół realny a na w pół symboliczny charakter. Manifestacje

²⁷ Tamże, s. 95, 96.

²⁸ Tamże.

religijne dokonujące się wraz z odprawianymi nabożeństwami wpisują się w miejskie praktyki demonstrowania różnorodnych ideologii, przekonań oraz kultur. Tak też można postrzegać obecność tradycji Arcybractw Męki Pańskiej odnawianej bądź podtrzymywanej w poszczególnych regionach kraju. Inną formą wykorzystania założeń miejskich są kalwarie. Łącząc w sobie kulturę ogrodu oraz urbanistyki, zdają się realizować wizję utopijnej przestrzeni zapewniającej człowiekowi miejsce wytchnienia (refugium), silne doznania duchowe (misteria) oraz estetyczno-poznawcze. Kalwarie ponadto często stawały się przyczyną powstania i rozwoju osad, w sąsiedztwie których były fundowane. Osady te właśnie dzięki fundacjom zyskiwały prawa miejskie.

Miasto można zatem określić mianem jednego z bohaterów drogi krzyżowej, a jego znaczenie wywodzić z jerozolimskich pamiątek (święte miary) oraz z procesyjnego ruchu, który decyduje o skuteczności wielkopostnego nabożeństwa pasyjnego.

The role of the city in the tradition of the Way of the Cross

Abstract

The motion, which is the main idea of the Way of the Cross, needs space to occur. Jerusalem became a pattern that was imitated across the world by the Calvary Foundation. In accordance with the utopian theory, the sanctuaries combine the characteristics of a garden and a city. Calvary creates a new space which can be deemed artificial because it transfers urban solutions into natural environments. The city of everyone can also create a space that is involved in the Way of the Cross. Religious manifestations that accompany the celebrations of the Good Friday cause that the tradition of the Passion is still alive, and give new meanings to the new areas across which the procession leads.

Key words: city, Way of the Cross, Calvary, utopia, manifestation

Monika Bednarczyk

doktorantka Wydziału Filologicznego Uniwersytetu Pedagogicznego w Krakowie. Przedmiotem jej pracy jest zjawisko drogi krzyżowej, w szczególności zaś teksty rozważań. Opublikowała artykuł poświęcony tej tematyce: *Wyrazić niewyraźalne – o emocjonalności tekstów pasyjnych* (w: *Emocje. Ekspresja. Poetyka. Przegląd zagadnień*, red. D. Saniewska, Białystok 2013). Interesuje się również poetyką przestrzeni miejskiej oraz twórczością Jarosława Iwaszkiewicza.

Joanna Padula

Doświadczenie turystyczne w mieście ponowoczesnym – perspektywa turystyki miejskiej i polskiej prozy najnowszej

Wprowadzenie

Wzajemna zależność literaturoznawstwa i turystyki nie pozostaje w strefach tak odległych, jak mogłyby sugerować to przedmioty badań wymienionych dyscyplin naukowych. O ile bowiem literaturoznawstwo, ujmując rzecz najogólniej i w największym uproszczeniu, bada ten rodzaj działalności twórczej człowieka, którego finalną postacią stanowi tekst literacki, to w polu zainteresowań turystyki umieścić wypadałoby wszelkiego typu działania ludzkie, podejmowane w wolnym czasie, w celach wypoczynkowych, kulturalnych, rekreacyjnych bądź innych, choćby biznesowych¹. Jeżeli zatem szukać wspólnych płaszczyzn dla wymienionych powyżej aktywności, to byłyby nimi przykładowo: aspekt ruchu (biorąc pod uwagę literaturę, można wiązać go zarówno z mobilnością człowieka w przestrzeni, jak i z samym ruchem myśli), a także waga nowości.

We wstępie do podejmowanych rozważań chciałam zaznaczyć, że głównym ich celem jest próba uchwycenia sprzężenia zwrotnego, jakie dokonuje się za sprawą przemian współczesnego świata w miejskim doświadczeniu turystycznym, a tym samym ich wpływu na literaturę, która niezależnie od naturalnego statusu własnej fikcyjności, stanowionego na mocy *licentia poetica*, zawsze pozostaje pewnym świadectwem swojego czasu. Potraktowanie ustaleń i kategorii badawczych, wypracowanych na gruncie turystyki, antropologii turystyki, jak również antropologii i socjologii miasta, jako tła interpretacyjnego dla literatury pozwolić może na pełniejsze zobrazowanie doświadczania miasta, jakie niesie ze sobą najmłodsza proza rocznikowa. Ze względu na szeroki zakres podjętego problemu materiał literacki

¹ Na potrzeby artykułu przyjmuję tak uproszczoną definicję turystyki. Szersze ustalenia definicyjne i analizę zmian procesów zachodzących w obszarach turystyki miejskiej odnaleźć można m.in. w: *Kompendium wiedzy o turystyce*, red. G. Gołębowski, Warszawa–Poznań 2002; *Turystyka miejska. Zbiór rozpraw*, red. A. Matczak, Bydgoszcz 2008; A. Pawlicz, *Promocja produktu turystycznego. Turystyka miejska*, Warszawa 2008.

ograniczam do tekstów autorów urodzonych w latach siedemdziesiątych i osiemdziesiątych XX wieku, jako do tej grupy twórców, dla której uczestnictwo w ponowoczesnym świecie nieustannie zmiennych hierarchii wartości i ważności pozostaje środowiskiem – wydawać by się mogło – naturalnym.

Rozważaniom o zmianie charakteru doświadczenia turystycznego w miastach, i jego mniej lub bardziej odległych literackich egzemplifikacjach, towarzyszy konieczność analizy dwóch kluczowych obszarów. Pierwszym z nich będzie funkcja turystyczna miast oraz nowe podejście do turystyki miejskiej. Obszar sąsiedni stanowi natomiast literacka refleksja nad funkcją doświadczania przestrzeni w specyficznym zmienionym charakterze miasta ponowoczesnego, czyli nad ustaleniami mieszczącymi się w zakresie topopoetyki.

Miasto i turystyka

Na gruncie geografii turystyki kwestia funkcji turystycznej miast bywa w ostatnich latach tematem stosunkowo nośnym badawczo. Wiązać się to może z celami ściśle pragmatycznymi. Wiadomo bowiem, że turystyka, jako jedna z prężnie rozwijających się gałęzi gospodarki, jest w stanie generować znaczne wpływy do budżetów samorządów lokalnych i państwa. Nie dziwi w tym kontekście fakt wyodrębnienia w miejskich strategiach planowania działu polityki turystycznej określonych obszarów. Funkcja turystyczna miasta nie sprowadza się jednak wyłącznie do aspektu ekonomicznego, rozumianego w jego sensie najbardziej dosłownym, jako wpływ do budżetu określonej jednostki terytorialnej, ale jest ona również czynnikiem decydującym o przemianach funkcjonalno-fizjonomicznych samego miasta. Obecnie jej wymiar podstawowy, czyli egzogeniczny w znacznym stopniu ustępuje wymiarowi endogenicznemu², co znajduje swoje uzasadnienie w rosnącej potrzebie obsługi samych mieszkańców miasta, poszukujących różnorodnych form spędzania czasu wolnego blisko swojego miejsca zamieszkania. Koniecznością jest zatem wymóg nowej polityki miejskich stref turystyczno-rekreacyjnych.

W związku z sygnalizowanymi przesunięciami w zakresie turystycznego wykorzystania miasta, zauważa się kolejny symptom współczesności, polegający na zaniku emocjonalnego nastawienia do miejsca na rzecz wzrastającej chęci coraz bardziej zachłannej eksploracji przestrzeni. Już w roku 1992 amerykański badacz turystyki w miastach, Gregory John Ashworth postulował wątpliwość co do prawidłowości i zakresu terminu *turystyka miejska*, zadając pytanie, czy coś takiego w ogóle istnieje. Od turystyki w mieście turystykę miejską miałyby odróżniać docieklive poszukiwanie ukrytego wymiaru przestrzeni i uświadomiona chęć poznania specyfiki miasta. Z powodów coraz większych praktyk zaniku takiego podejścia mówi się ostatnio raczej o *turystyce w mieście* bądź, jeszcze bardziej opisowo, o *turystyce*

² Zob. A. Kowalczyk, *Nowe formy turystyki miejskiej*, „Prace i Studia Geograficzne” 2005, t. 35, s. 155–197.

na obszarach miejskich³. Niezależnie od uściśleń terminologicznych, w kategoriach tych mieszczą się formy turystyki, które odbywają się na terenach miejskich, związane są z walorami i zagospodarowaniem występującym na tych obszarach, których celem jest poznawanie miasta rozumianego nie tylko jako dziedzictwo kulturowe, ale przede wszystkim jako zbiór obiektów, siatka infrastruktury i zespół interakcji społecznych, w których należy się odnaleźć. W bezpośrednim związku z powyższymi zmianami wiązać należałoby współczesne zatarcie granic pomiędzy kategoriami przestrzeni, rozumianej jako obszar otwarty na swobodne działanie jednostki, i miejsca, czyli przestrzeni zamkniętej, uczłowieczonego centrum wartości, gwarantującego bezpieczeństwo⁴. Podział taki, a przynajmniej jego mocne, dychotomiczne ujęcie, zasugerowane w 1987 roku przez amerykańskiego geografę chińskiego pochodzenia – Yi-Fu Tuana, unieważnione zostało niejako przez dokonujące się zmiany społeczno-technologiczno-ekonomiczne. Dzisiejsze metropolie, jak zauważa Manuel Castells, są informacyjnymi centrami przepływu, dla których nadrzędną wartością nie jest miejsce, lecz wykwalifikowana kadra⁵. Dynamikę tych procesów zdają się napędzać procesy globalizacji, które obecnie zyskały szczególne warunki do szybkiego rozprzestrzeniania się, stając się jednocześnie wyzwaniem, szansą i zagrożeniem, w zależności od nastawienia i posiadanych kompetencji kulturowych, ale przede wszystkim zjawiskiem nieuniknionym, znaczącym lokalnym kolorytem praktycznie w każdym z miejsc na świecie. Od wielu różnych czynników zależy zatem stopień globalizacji miast, a jego mierniki mają charakter głównie instytucjonalno-przestrzenny, są nimi natomiast, jak zauważa Władysław Misiak: występowanie megakorporacji międzynarodowych, koncentracja instytucji gospodarczych czy ośrodków nauki⁶.

W dzisiejszym świecie turystyka nabiera zupełnie odmiennych kształtów, podążając w poszerzaniu odkrywaniu przestrzeni w kierunku obszarów dotąd peryferyjnych dla klasycznie rozumianego przeżycia turystycznego, jak choćby galerie handlowe, centra konferencyjne, peryferia miast i miejsca zdegradowane. Zmiany tych praktyk poznawania miasta, w zestawach opozycji triad, ujął jeden z badaczy turystyki kulturowej – Howard Hughes. Podążając jego tokiem rozumowania, o ile dla turystyki epoki industrialnej charakterystyczne były: zmiana, komercjalizacja, utowarowienie, to dla turystyki doby postindustrialnej istotne stają się: znaczenie, nowość, tożsamość⁷. Liczy się zatem przede wszystkim atmosfera miasta jako urządzenia dostarczającego rozrywki i wrażeń, przez które podróz

³ Tamże, s. 157.

⁴ Yi-Fu Tuan, *Przestrzeń i miejsce*, tłum. A. Morawińska, Warszawa 1987, s. 75.

⁵ Zob. M. Castells, *Spółeczeństwo sieci*, tłum. M. Marody, Warszawa 2007, s. 383.

⁶ Zob. W. Misiak, *Nowe procesy i zjawiska po przełomie 1989 roku w miastach polskich*, [w:] *Przemiany miasta. Wokół socjologii Aleksandra Wallisa*, red. B. Jałowicki, A. Majer, M. Szczepański, Warszawa 2005, s. 269.

⁷ Por. A. Kowalczyk, *Nowe formy...*, s. 159.

będzie również odkrywaniem samego siebie, o ile oczywiście turysta pozostanie jednocześnie na tyle otwarty na miejskie propozycje, aby z nich, w miarę własnych możliwości, korzystać i na tyle rozsądny, aby się nie zatracić w gąszczu ofert metropolitalnej sfery kultury, której percepcja przechodzi od klasycznych praktyk symbolicznych ku praktykom konsumpcyjnym. Wymienione przesunięcia są rzecz jasna opisem nowych aktywności dostrzeganych w zakresie turystyki i przystosowywania do nich samego miasta. Wymusiło to naturalną konieczność redefinicji naukowych ustaleń w odniesieniu do przedmiotu badań. Wyróżnia się różne segmenty i formy turystyki kulturowej, obok turystyki kultury wysokiej pojawia się turystyka edukacyjna w postaci szlaków tematycznych czy turystyki biograficznej. Poczesne miejsca w obszarach powszechnej turystyki kulturowej znalazły też już: turystyka w obiektach poprzemysłowych, hobbystyczna, genealogiczna, militarna, tanaturystyka, seksturystyka. Pomijając jednak typologie, sporne zresztą na gruncie badań rodzimej dla nich dyscypliny, do najczęstszych praktyk z zakresu globalnego turystyki, najbardziej istotnych z punktu widzenia kwestii miejskiej, zaliczyć wypada przede wszystkim: turystykę rozrywkową, kulturalną, handlową, religijną i kongresowo-seminaryjną.

Wzrastające potrzeby rozrywki, czynnej rekreacji, chęci uczestnictwa w wydarzeniach kulturalnych i sportowych, które z jednej strony wiązać trzeba z kategorią wolnego czasu, jak również sytuować w praktykach konsumpcyjnych w odniesieniu do miejskiej infrastruktury, przyczyniają się do zacierania granicy między zachowaniami mieszkańców i turystów. Okazuje się, że obie grupy zaczynają odkrywać miasto na tych samych zasadach, dla obu sieć miejska stanowi taką samą przestrzeń eksploracji i obiekt detektywistycznych odkryć. Na ile zatem turysta może upodobnić się do mieszkańca i ile w definicji mieszkańca mieści się samego turysty? Odpowiedź na to pytanie podaje w swoim artykule Mikołaj Madurowicz, zwracając uwagę na naczelną dla rozwiązania tego dylematu rolę wartościowania przestrzeni i przekładania na jej system indywidualnego dla każdego człowieka systemu wartości mentalnych. Pomocne okazują się dla autora dwie kategorie faz aktywności turysty, realizowane w przestrzeni miasta, a są nimi: faza percepcji turystycznej oraz identyfikacji turystycznej. W ramach pierwszej z nich lokować należy uświadomienie sobie różnicy pomiędzy miejscem poznawanym a miejscem stałego pobytu, co charakterystyczne jest dla początku aktywności turystycznej. Faza identyfikacji, związana bezpośrednio z realizacją potrzeby przynależności, dotyczy już procesu powtórnej percepcji i utożsamiania, związanego ze sferą kulturową, intelektualną i emocjonalną. Proste wyjaśnienie dylematu ujmuje autor w konkluzji: „Mieszkaniec staje się turystą we własnym mieście w momencie, kiedy zakosztuje dystansu poznawczego. Turysta stanie się zaś mieszkańcem wówczas, gdy zrozumie miasto i pocznie się z nim identyfikować”⁸.

⁸ M. Madurowicz, *Kto jest turystą w przestrzeni miasta?*, [w:] *Turystyka kulturowa. Spojrzenie geograficzne*, red. A. Kowalczyk, Warszawa 2008, s. 80.

Turystyka i literatura

Problematyka turystycznego doświadczania miejskości w jej specyficznym, nowym ujęciu dotyczyć może stosunkowo wąskiej grupy tekstów prozatorskich, jak również w ich zakresie stanowi zaledwie element tła fabularnego lub narracyjnego. Nie można jej przypisać ani do rozważań nad morfologią dzieła, ani uznać za zasadę organizacji planu kompozycyjno-tematycznego z nielicznymi może wyjątkami, jak chociażby osnuty wokół motywu podróży dwójki bohaterów utwór Jakuba Żulczyka *Zrób mi jakąś krzywdę*, oparte o retrospektywną podróż po własnym życiu *Pokalenie* Piotra Czerwińskiego czy zbiór opowiadań *Do Amsterdamu* Michała Olszewskiego, przy czym w ostatnim przypadku wspomnieć wypada o nieco mylącej sugestii podróży. Stolicę Holandii, ujętą w tytule zbioru opowiadań, należałoby bowiem traktować bardziej jako metaforyczną konfigurację zagranicznych miast, obiecujących bohaterom opowiadań Olszewskiego więcej niż polska rzeczywistość małego miasta, w której bohaterowie nie znajdują możliwości realizacji własnych ambicji. W takim ujęciu tytułowy przyimek oznaczać może nie tyle podróż, co podróż-ucieczkę, a Amsterdam staje się rodzajem przestrzeni wyobrażonej.

Doświadczenie miejskości pozostaje wciąż otwarte na nowe realizacje, choć oczywiście istnieje wyrażone tekstowo i z tego względu zasadna wydaje się jego analiza i interpretacja, które siłą rzeczy związane muszą być ze zindywidualizowanym sposobem doświadczania. Pojawia się w związku z tym problem związany z referencjalnością. Wiele tekstowych przestrzeni jest bowiem sferą, jeśli nie fantazmatyczną i wyśnioną, to w głównej mierze mentalną, przynależną do prywatnego sposobu patrzenia na świat określonego bohatera literackiego. Czy w takim przypadku literackie spojrzenie można przypisać do poruszanej problematyki, i na jakich prawach? Być może właśnie tego typu ujęcia, dzięki przesunięciu, jakie dokonało się w kategoriach mieszkańca i turysty oraz poprzez prywatność optyki jak najbardziej korelują z nowymi formami turystyki, na tych samych zasadach, które pozwalają współczesnemu turyście w charakterystyczny dla niego sposób, wolny od zinstytucjonalizowanego przymusu, zachwycać się tym, co budzi w nim zachwyt, zatrzymywać w miejscach, które uważa za interesujące i utrwać na fotografiach bądź filmach to, co uważa za godne uwagi.

Poszukując najbliższych, a zarazem na tyle ogólnych obszarów wspólnych dla turystyki i literatury, na których oparłaby się dalsza refleksja, uwzględniając już kontekst literacki, można powołać się na sygnalizowane wcześniej zjawiska o globalnym zasięgu, jak powszechne procesy migracji, komercjalizację kultury i upowszechnienie dostępu do najnowszych technologii. Jak podaje Wojciech Józef Burszta, zmieniają one kluczowe dla funkcjonowania człowieka pojęcia czasu i przestrzeni⁹. Dwuwymiarowość zastąpiona zostaje przez wielowymiarowość i subprze-

⁹ Zob. W. J. Burszta, *Nie tylko globalizacja. Uwagi o kulturze współczesnej*, [w:] *Wszystek krąg ziemski. Antropologia, historia, literatura. Prace ofiarowane profesorowi Czesławowi Herłasowi*, red. P. Kowalski, Wrocław 1998, s. 469.

strzenie z charakterystycznym dla nich brakiem hierarchiczności, którą w dawnym systemie wyznaczała opozycja centrum-peryferie. Wspólnotę literatury i turystyki odnaleźć można, odnosząc się do zaistniałej nieciągłości, w swoistym „kryzysie narracji”. Po stronie narracji związanej z tekstem, jaki stanowi miasto, należałoby postulowany kryzys wiązać z osłabieniem strony publicznej¹⁰, z kolei w odniesieniu do literatury symptomatyczne dla „kryzysu narracji” są nowe realizacje sylwiczności w prozie, do których zaliczyć można przykładowo praktykę kolażu literackiego¹¹. W obu przypadkach, w miejsce historii rozumianej jako ciągłość, tworzą się prywatne mikronarracje. Elementarnymi częściami wspólnymi w literackim i turystycznym doświadczeniu miasta pozostają zatem człowiek jako podmiot doświadczenia i architektura, czy też szerzej – przestrzeń miejska, jako podstawowy przedmiot doświadczeń.

Literacki obraz turysty i spojrzenie na przestrzeń

Doznanie turystyczne polega w głównej mierze na przeciwstawieniu go praktykom codzienności, przynależnym do „świata nieturystycznego”, co oczywiście jest jednostkowo zmienną kategorią. Jak jednak tę konstytutywną dla doświadczenia turystycznego praktykę granicznego kontrastu odnieść do społeczeństwa i świata opisywanego w kategoriach przepływu, w którym bycie turystą staje się powszechne, zaś modernistyczną ideę miasta-labiryntu ze stabilnym centrum zajmuje mozaikowa suma nawarstwiających się narracji, ujmowana w figurze miasta-palimpsestu¹²? Pytanie wydaje się, być może, postawione nieco na wyrost w odniesieniu do miast obecnych na kartach polskiej prozy najnowszej, w których granice, niezależnie od tego czy fikcyjne, czy faktyczne, wyznaczające przestrzeń separacji architektonicznej i społecznej, są nieustannie obecne. Przykładem może być fragment prozy Olszewskiego:

Tamci [dziadkowie bohatera] mieszkali daleko od nas, jeżeli cokolwiek w Krótkim Mieście jest daleko, na Zatorzu, w tej smutnej, wiecznie zadymionej dzielnicy wybudowanej za wczesnego Gierka domków jednorodzinnych, gdzie za ekstrawagancję uchodziły dachy kopertowe albo podmurówki wyłożone tłuczonymi talerzami czy kawałkami kolorowego szkła¹³.

Umowna granica dzielnicy Olsztyna, zwanej również Zatorzem, pojawia się w *Czwartym niebie* Mariusza Sieniewicza. Różnica polega jednak na tym, że

¹⁰ Zob. K. Frysztacki, *Między przestrzenią i publicznością miejską*, [w:] *Przemiany miasta...*, s. 153.

¹¹ Por. R. Nycz, *O kolażu tekstowym. Zarys dziejów pojęcia*, [w:] tegoż, *Tekstowy świat. Poststrukturalizm a wiedza o literaturze*, Warszawa 1995, s. 254, 255.

¹² Zob. E. Rewers, *Post-polis. Wstęp do filozofii ponowoczesnego miasta*, Kraków 2005, s. 303.

¹³ M. Olszewski, *Do Amsterdamu*, Kraków 2003, s. 39.

wydarzenia przedstawione w powieści olsztyńskiego prozaika praktycznie nie wykraczają poza odgraniczony torami kolejowymi, symboliczną przestrzeń osób wykluczonych z partycypacji w ponowoczesnym świecie, których opis stanowi jednocześnie diagnozę kondycji młodych, satyrę i swoisty akt oskarżenia. Powieść jest bowiem, co sugeruje sam autor, rzucona „wszystkim Zygmuntom między oczy” – takie jest jej motto. Zdecydowanie bardziej zróżnicowany obraz relacji pomiędzy bohaterem i przestrzenią, w której przychodzi mu się odnaleźć, przynoszą opowiadania Olszewskiego, a powodem tego jest większa mobilność portretowanych postaci. Pod względem funkcjonowania granic sytuacja wygląda analogicznie w metropoliach. Dorota Masłowska w *Pawiu królowej* bezkompromisowo obnaża obłudę społeczną, dając jednocześnie wyraz napięć istniejących pomiędzy warszawskimi dzielnicami biedy a ekskluzywnymi osiedlami strzeżonymi dla zamożniejszych grup społecznych:

Na Woronicza Stachu jechał metrem [...] w środkach komunikacji miejskiej musiał przepychać się z plebsem [...] o siedzące miejsce fizyczna walka, w twarz czyjeś chuchnięcie, okrutna życia prozajka, owszem, lubił bardzo osoby biedne, lubił nędzę, ale raczej platonowską taką nędzę ideę [...] ale nie wszędzie i nie wszyscy naraz¹⁴.

Jednocześnie jednak Szymon Rybaczko, manager – przedstawiciel grupy tych, którym się powiodło, obywatel „lepszych” przestrzeni, ze zdenerwowaniem, ale szczerze wyznaje:

Tak, jestem bogaty, jestem bogaty, jestem bogaty, przyznaję, to co, to mam się z tego powodu pochłastać?? Myśli pani, że ja jestem od tego szczęśliwszy niż pani?¹⁵

Antagonistyczne układy znajdujemy również w powieści *Zwał* Sławomira Shutego, gdzie dzielnicą peryferyjną wobec korporacyjnej przestrzeni Hamburger Banku pozostaje krakowska Nowa Huta. Proces zmiany estetycznego charakteru polskich miast od okresu swojskiego hurrakapitalizmu bazarowego tuż po okresie transformacji ustrojowej aż po czasy współczesnej „westernizacji”¹⁶ przestrzeni oddawać może poniższy, ułożony chronologicznie względem dokonujących się zmian, zestaw cytatów, będący niejako przyspieszoną relacją z procesów przemian i dialogiem twórców:

¹⁴ D. Masłowska, *Paw królowej*, Warszawa 2005, s. 85.

¹⁵ Tamże, s. 136.

¹⁶ Typ standaryzowanych sieci globalnych restauracji, hoteli, lotnisk pozwala na wykształcenie specyficznego charakteru nowoczesnej tożsamości przezroczystej, doskonale przystosowanej do funkcjonowania w świecie, jednak pozbawionej trwałych punktów kulturowego zakorzenienia. Zob. Z. Melosi, *Młódzież a przemiany kultury współczesnej*, [w:] *Być Europejczykiem*, red. A.W. Mikołajczak, Gniezno 2002, s. 156–159.

Powstawały biznesy – na podwórkach, w przybudówkach, letniakach, na strychach, w piwnicach terkotały maszyny, tłocznie, obrabiarki, wytwarzając co tylko komu przyszło do głowy [...] Przy chodnikach wyrosły budy ze sklepikami spożywczymi, na każdym zakręcie sąsiadom oferowali hot-dogi, zapiekanki, gofry¹⁷.

Fast foody oblażą z farby, dykta pleśnieje, budy tracą swój kształt pod wpływem wilgoci, okna warsztatów pokrywa niezdrapywany brud [...] z dachów pałacyków już dawno oblaża farba, zamieniając trasy wlotowo-wylotowe w przedmieścia z tanich horrorów¹⁸.

Ależ miło było posiedzieć w kraju, który w osiemdziesiątym dziewiątym wyglądał jak wielki Peweks. Były tam puszki z colą, banany i szynka, bankomaty, o których nie wiedziałem do czego w zasadzie służą, a w sklepach nie było w ogóle kolejek, chociaż półki zawalono towarami. I żadnego małego fiata na ulicach. [...] Szkoda, że dziś londyńska ulica wygląda tak samo jak nasza, a w naszych supermarketach jest nawet większy wybór towarów niż tam¹⁹.

Zauważyć jednak należy, że sugerowana do tej pory w niniejszym tekście dychotomia przestrzenna jest przełamywana. Argumentem niech będą spostrzeżenia bohatera zbioru opowiadań *Do Amsterdamu*:

Z czasem w mojej głowie powstała kolejna mapa Krótkiego Miasta, geografia miejsc i ludzi, złożona z kilkudziesięciu punktów, w których naturalny rytm życia został na zawsze zaburzony przez bezsenność i jarzeniowe światła. Tworzyły one nową warstwę, nieznaną wcześniej przestrzeń kiosczków, instytucji państwowych z ich portierami²⁰.

Symultaniczność miejskich narracji architektonicznych, której dowodzą powyższe cytaty, wpisuje się w model palimpsestu, dodatkowo jest to struktura dynamiczna i ciągle aktywna, która wymusza konieczność sytuowania się w jej obszarach. Są one natomiast nie tylko nieustannie zmienne, ale także przynależne do mentalności. Wymienione podziały to w dużym stopniu materialny wyraz narracji tożsamościowych, które należałoby wiązać z kategorią stylu życia²¹, posiadającą moc różnicującą. Nie analizując szczegółowo charakterystycznego dla realnego socjalizmu i czasów po transformacji, zjawiska zmian stylu inteligentkiego, mieszczańskiego i chłopskiego, typowych dla przedwojennego okresu funkcjonowania tradycyjnych warstw społecznych, wspomnieć wypada o nowym charakterze przesunięć. Grupę docelową dla rynku nieruchomości, który z konieczności musi dopasowywać się

¹⁷ J. Maślanek, *Apokalypsis '89*, Warszawa 2010, s. 98.

¹⁸ P. Czerwiński, *Pokalenie*, Warszawa 2005, s. 89.

¹⁹ Tamże.

²⁰ M. Olszewski, *Do Amsterdamu...*, s. 94.

²¹ Zob. L. Michałowski, *O związkach mieszkania ze stylem życia*, [w:] *Przemiany miasta...*, s. 189.

do dokonujących się zmian, stanowi w większym stopniu tzw. burżuazyjna bohe-
ma niż rodzina. Dzisiejsze mieszkania pełnią funkcję „mieszkań-hoteli”, do których
wraca się na noc, po całodziennym dniu pracy, a przynajmniej ten typ mieszkań
przynosi największy zysk biurom architektonicznym i deweloperskim. Polaryzacja
przestrzeni, które stanowić mogą miejsce codziennych, turystycznych doświad-
czeń dla mieszkańca miasta, przebiegałaby zatem na linii: nowoczesne osiedla
mieszkaniowe, sytuowane często na obrzeżach miast w pobliżu budynków korp-
oracyjnych i galerii handlowych, oraz posocjalistyczne blokowiska, ubogie dzielnice
miasta i slumsy. Wydaje się zatem, że dla obu grup społecznych, zamieszkujących
wymienione obszary, miejscem turystycznego przeznaczenia może być kulturowe
centrum, stając się dzięki temu kumulacją różnorodności. Tak zaproponowany po-
dział odnieść można najbliżej do ustaleń Manuela Castellsa, wyróżniającego dwie
kategorie mieszkańców metropolii: od ludzi peryferii kosmopolityczne elity miały-
by odróżniać głównie nowoczesna osobowość, która posiadającym wysoki poziom
kompetencji symboliczno-odbiorczych elitom nadaje zdolność do nieustannych
transgresji pomiędzy przestrzeniami. Brak koniecznych do uczestnictwa w dzisiej-
szym świecie kwalifikacji miałyby natomiast czynić ludzi peryferii przywiązanymi
do miejsca²². Można pokusić się o nałożenie tego typu osobowości na siatkę archi-
tektoniczną ponowoczesnych miast. Uzyskamy takim sposobem modelowe wzor-
ce tożsamościowo-przestrzenne, które w układzie opozycji najprościej opisać jako
hiperprzestrzenie i przestrzenie peryferyjne. W granicach pierwszych z nich wy-
padałoby sytuować nie tylko wymienione już ekskluzywne osiedla, przestrzenie
biznesowe i handlowe, ale także pozostałe, jak chociażby porty lotnicze, stające się
quasi-miastami. Jak dostrzega jednak Krzysztof Frysztacki, ten typ nowych mikro-
narracji miejskich, mimo iż posiada wszystko, co miejskie, jest jedynie substytucją
tradycyjnego typu stabilności²³. To rzeczywistość transferowa i wykreowana, choć
może oczywiście przybierać ciekawe architektonicznie realizacje i sama w sobie
stanowić miejsce docelowe podróży:

Wsiadam do 175, pojeżdżę sobie autobusem. Bardzo lubię szybką jazdę autobusem,
wiatr we włosach, te sprawy. Jadę. Do pętli. Kierunek: Port Lotniczy Okęcie im. F. Cho-
pina. Lotnisko, podobnie jak życie nad morzem, otwiera na transcendencję. Otwiera.
Kupuję bilet wstępu na taras widokowy za 2,5 zł. [...] Patrzę na małe światełka odrywa-
jące się od płyty [...] Jak to jest, tylu ludzi na świecie, spotykają się na chwilę, wsiadają,
wysiadają, pokazują paszporty, a potem rozjeżdżają się, każdy w swoją stronę, w różne
strony?²⁴

Główna bohaterka utworu Agnieszki Drotkiewicz *Paris, London, Dachau*, w kon-
templacji krajobrazu charakterystycznego dla nowoczesnych form przestrzennych

²² Zob. M. Castells, *Społeczeństwo...*, s. 412–418.

²³ Zob. K. Frysztacki, *Między przestrzeniami...*, s. 152.

²⁴ A. Drotkiewicz, *Paris, London, Dachau*, Warszawa 2004, s. 21.

odnajduje chwilowe oderwanie od rzeczywistości. Jest to więc typowe doznanie turystyczne mieszkańca w granicach własnego miasta.

Interesującym rodzajem nowych zjawisk miejskich, sytuującym się w obszarze przestrzeni peryferyjnych mogą być *squaty*, czyli miejskie pustostany zajmowane nielegalnie przez ruchy subkulturowe²⁵. Do jednej z takich grup, zamieszkującą teren starej gorzelni, docierają trzej bohaterowie utworu Żulczyka w poszukiwaniu szesnastoletniej Kaśki, która zaginęła podczas festiwalu rockowego w Jarocinie:

Biegniemy przez las, przebiegamy przez polną drogę, aż w końcu jesteśmy na miejscu. [...] Pogoda jest bardzo dobra. Wszystko jest widoczne, problem w tym, że my też. [...] To jak reportaż o kulturze alternatywnej dla telewizji regionalnej. Bazar z ideałami dla wyżu statystycznego. Squot po Polsku. [...] W środku jest około stu osób. Na środku zdewastowanego pomieszczenia bębniarz i basista produkują jednostajny rytm, na tle którego paru ukwieconych dreadami bębniarzy jednoczy się z pierwotnym pulsem matki ziemi. [...] Oprócz małomiasteczkowych straceńców jest trochę bardziej wydizajnowanych, anarchistycznych lanserów, uprawiających krytykę globalnej kultury w butach Pумы²⁶.

Istotną rolę odgrywa efekt zaskoczenia i dysonansu poznawczego, jakich doznaje Dawid – to jego oczami dostrzegamy barwne środowisko *squatersów*, określonych przez bohatera-narratora mianem „secondhandu nieletnich rewolt”. Kategorią rozstrzygającą dla doświadczenia turystycznego jest zatem „spojrzenie turystyczne”²⁷, jego sugestywny, choć nie pozbawiony humoru opis znajdujemy u Piotra Czerwińskiego:

Jest lato i świeci piękne słońce. Spod pomnika Szopena dochodzą dźwięki fortepianu. Klomby zadają szyku biało-czerwonymi łanami goździków. Mama karmi mnie tortoletką obok kawiarni [...] chcę wiedzieć, co mieści się za kratami, które otaczają kawiarnię. [...] wsadzam głowę między pręty [...] Przyjeżdża technik z administracji parku i rozgina te pręty, a moja głowa znów znajduje się na wolności²⁸.

Takiej docieklivosti spojrzenia pozbawiona jest proza z nurtu antykonsumpcyjnego, która trafnie diagnozując napięcia, spogląda na rzeczywistość jeśli nie

²⁵ Zob. W. Misiak, *Nowe procesy i zjawiska...*, s. 281.

²⁶ J. Żulczyk, *Zrób mi jakąś krzywdę, czyli wszystkie gry video są o miłości*, Warszawa 2013, s. 143–147.

²⁷ Do kategorii zaproponowanej przez Johna Urry'ego odwołuję się schematycznie, traktując ją jednak jako kwestię podstawową dla podjętej tematyki doświadczenia turystycznego. Szerszą analizę koncepcji „spojrzenia turystycznego” znaleźć można w: J. Urry, *Spojrzenie turysty*, tłum. A. Szulżycka, Warszawa 2007; A. Wieczorkiewicz, *Apetyt turysty. O doświadczeniu świata w podróży*, Kraków 2012.

²⁸ P. Czerwiński, *Pokalanie...*, s. 240.

wyłącznie krytycznie, to z dużą dozą ironicznego dystansu. Przykłady ambicji poznawczych i zmiany spojrzenia znaleźć możemy natomiast w zbiorze opowiadań *Do Amsterdamu*. Bohater prozy Olszewskiego nieustannie porównuje rzeczywistość Krótkiego Miasta, w którym dopatrywać należy się Ełku, i Warszawy. Stolica, choć oferuje więcej niż rodzinne miasto bohatera, przytłacza atmosferą szumu i jazgotu, chłopak nie poszukuje bezpośredniego kontaktu z metropolitalną przestrzenią. Najbardziej lubi nocny, wyciszony krajobraz ulic, oglądany z okna taksówki. Z kolei Krótkie Miasto we wspomnieniach jawi się jako obszar podróży i odkryć:

Przez kilka lat urządzaliśmy regularne wycieczki do gorszych części Krótkiego Miasta. [...] W centrum bywaliśmy dzień w dzień, ale weekendowe wycieczki miały w sobie jakiś niecodzienny posmak, miasto odkrywało nową twarz. [...] Prowizoryczne garaże i płomby bloków zalepiające dziury po wyburzonych kamienicach. [...] Przez kilka lat poznaliśmy dokładnie labirynt, niespodziewane skróty, dziury w ceglanych murach²⁹.

Prawdziwa ciekawość przerodziła się jednak w tym przypadku w decyzję o ucieczce. Bohater wybiera Warszawę, ale kontakt z jej rzeczywistością nakazuje nieustanne rewizje własnych poglądów na życie. Permanentny stan zawieszenia i bycia dryfującym turystą bez stabilnego zakorzenienia, charakterystyczny dla bohaterów najnowszej prozy, najlepiej oddaje refleksja:

Krótkie Miasto zmienia się bardzo szybko i każda wizyta wprawia mnie w dziwny stan. [...] nie potrafię przemóc poczucia obcości i przekonania, że to już nie jest moje miejsce. A ponieważ Warszawa nigdy moim miejscem nie będzie, czasem łapię się na pytaniu, skąd ja właściwie pochodzę³⁰.

Dialogiem z powyższym fragmentem może być pełna emocji relacja listowna Miłki z odkrywania dzielnicy Brukseli, w której dziewczyna odnalazła własne miejsce:

Stać mnie nawet na wynajęcie własnej klitki, nie tak daleko od centrum, nad kanałem Charleroi, w dzielnicy całkowicie opanowanej przez żywioł arabski. Wiezorami na ulicach trudno spotkać białego [...] należą zdecydowanie do śniadej rasy [...] Chodzę do fajnej knajpki naprzeciwko grać w domino z tutejszymi odjazdowcami, stać mnie na jakieś małe drobnostki, które sprawiają olbrzymią radość [...] ścisłe centrum Brukseli omijam szerokim łukiem, bo to najsmutniejszy obraz, jaki widziałam. Wyburzyli zabytkowe kamienice, żeby postawić enklawę ze szkła i betonu dla europejskich urzędników. [...] Czuję się tu obco, ale tę obcość akceptuję, przyglądam się jej i smakuję ten stan, ma swoje dobre strony³¹.

²⁹ M. Olszewski, *Do Amsterdamu...*, s. 96–98.

³⁰ Tamże, s. 48.

³¹ Tamże, s. 109, 110.

Spojrzenie turystyczne jest zatem, jak dowodzą powyższe przykłady, w dużej mierze zapośredniczone przez podejście do życia. Jednak trudną praktyką okazuje się wypracowanie stałej pozycji względem określonych miejsc z tego względu, że one same podlegają nieustannym zmianom. Stąd też tożsamość fundowana wyłącznie na odniesieniu do przestrzeni miejskiej, skazana musi być na podobne procesy przekształceń, narastania i zaniku znaczeń. Większość bohaterów polskiej prozy najnowszej, socjalizowanych w nowej rzeczywistości społeczno-kulturowej, wchodząc w dorosłość, ponieważ tego typu inicjalny charakter dostrzega się w większości utworów, wykazuje cechy przystosowania do praktyk przestrzennych bliższych epoce przednowoczesnej, nastawionej jeszcze nie na konieczność odnalezienia się w multiplikacjach narracji obecnych w układzie miasta-palimpsestu, ale bardziej na relacje pomiędzy członkami wspólnoty z nadrzędną kategorią obecności.

Podsumowanie

Wielokrotnie eksploatowany w polskiej prozie problem postmodernistycznego rozmycia tożsamości, tekstowo niepodważalny, być może ujawnia swój pozytywny sens. Drobne kroki w stronę przełamania tego procesu dostrzec można w praktykach poszukiwania autentyczności, bliskich turystycznemu doświadczeniu świata, które przybierać mogą różnorodne formy, od spontanicznej podróży, po wszelkiego typu ruch i zamieszkiwanie. Z pewnością praktykom takim w młodej prozie brak jeszcze efektywności, nie są celowym badaniem, tylko samoistnym działaniem się, rodzajem włóczęgostwa współczesnego, charakterystycznego dla społeczności zbieracko-łowickich i przeciwstawnego wobec postawy protobadawczej, typowej dla osiadłego trybu życia, o czym pisze Manfred Sommer³². Mimo wszystko sam fakt istnienia oraz narracja o nich nobilituje formotwórcze walory kreacji tożsamości. Zatem pytanie, czy mamy do czynienia z kryzysem tożsamości, czy może z jej kryzysowym poszukiwaniem wypada pozostawić otwarte.

Powracając na koniec do kwestii ściśle miejskich – pomimo skomplikowanych i znaczących ponowoczesnymi zmianami podziałów przestrzennych i socjalnych miasto, stanowiąc określoną jednostkę terytorialną, zawsze jest jedno. Tak bywa promowane, choć konsumuje się je w częściach, tak też odbywa się do niego podróż, niezależnie od tego, jaki środek transportu jest podstawą mobilności oraz od tego, czy będzie ona motywowana chęcią poznania dziedzictwa kulturowego metropolii, zakupami w galerii handlowej czy też stanie się wolnym od motywacji, przypadkowym znalezieniem się w określonym mieście, realizującym być może obie z wymienionych motywacji. Oczywisty fakt zmienności i różnorodności, jak również medialnego zapośredniczenia spojrzenia, wpływa natomiast na percepcję. Warunkowana jest ona ponadto dyspozycjami tkwiącymi w samym turyście, czyli jego ambicją poznawczą, swoistymi kompetencjami turystyczno-kulturowymi, motywacjami

³² Zob. M. Sommer, *Zbieranie. Próba filozoficznego ujęcia*, tłum. J. Merecki, Warszawa 2003, s. 330–332.

podróży albo najzwyczajniej nastawieniem i humorem, w jakim osoba poznająca miasto się znajduje. O tym, że doświadczenie turystyczne w mieście ponowoczesnym jest w dużej mierze funkcją zmiennej optyki i upływu czasu, zdaje się przekonywać najnowsza polska proza.

Tourist experience in the postmodern city – the perspective of urban tourism and the latest Polish prose

Abstract

The type and speed of changes that are taking place in today's world as well as the architecture of the changing social relations and the mode of participating in space directly affect the nature of cities. The article is an attempt of showing the impact of changes in the modern city on urban tourism and connecting them with the image of the tourist identity of literary heroes in the latest Polish prose. The paper is based on findings from the fields of tourism anthropology, urban sociology and the prose of Polish authors born in the 70s and 80s. The combination of tourism and literary perspective aims at showing the relationship between new forms of urban tourism and the experience of urban tourists that is present in the Polish prose. The diagnosis is based on the distinction between two types of spaces of global cities: hyperspace and peripheral space, as well as reflections on the category of the tourist gaze.

Key words: urban tourism, tourist experience, postmodern city, Polish literature after 1989, generation of literary

Joanna Padula

słuchaczka studiów doktoranckich z zakresu literaturoznawstwa w Instytucie Filologii Polskiej Uniwersytetu Pedagogicznego w Krakowie. Zainteresowania naukowe: proza polska po 1989 roku.

Annales Universitatis Paedagogicae Cracoviensis

Studia Poetica II (2014)

Mirosława Szott

Fotografia jako medium poetyckiego doświadczenia miasta w wierszach Joanny Ziemińskiej-Kurek

Roland Barthes stwierdził ponad trzydzieści lat temu, że żyjemy w świecie „konsumpcji obrazów”¹, jesteśmy przez to – jak zauważa – coraz mniej fanatyczni, ale też coraz bardziej zafałszowani², bo skoro obraz nie jest głodem, a tylko go przedstawia, nie jest też wojną, a tylko jej wizerunkiem, to nic podobnego się wokół nas nie dzieje. Fotografia wydaje się dziś dla większości osób czymś zwyczajnym, z pewnością nie towarzyszy jej tajemniczość i ezoteryczność z czasów zastosowania pierwszej *camera obscura*. Każde kilkuletnie dziecko wie, jak zrobić zdjęcie. Tymczasem okazuje się, że fotografia od zawsze sprawiała trudności w interpretacji i klasyfikacji. „Czy można zaliczyć ją do dziedziny sztuki?”, „Czy zdjęcie imituje rzeczywistość, czy raczej ją kreuje?” – to niektóre z pytań, na które nie ma jednoznacznej odpowiedzi.

Joanna Ziemińska-Kurek to poetka, która bardzo często w swoich wierszach i prozie poetyckiej podejmuje refleksję nad fotografiami, pyta o przekazywaną przez nie rzeczywistość. Inspirują ją przede wszystkim zdjęcia miejsc: historyczne obrazy Sulęcina i współczesne jego wizerunki. W jednym z utworów pisze:

I już wiem –
istnieje tylko oswojona przestrzeń
czyli miejsce
i czas
przez który przechodzi człowiek
pozostawiając po sobie pokłady popiołów
i fotografie³

¹ R. Barthes, *Światło obrazu. Uwagi o fotografii*, tłum. J. Trznadel, Warszawa 1996, s. 200.

² Tamże, s. 200.

³ J. Ziemińska-Kurek, *Według Joanny*, [w:] *Alchemia przestrzeni. Jeden dzień patrzenia na Sulęcina*, red. tejże, Sulęcina 2004, s. 114.

– ten fragment wiersza Ziemińskiej-Kurek jest istotny z punktu widzenia poruszanej przez nią tematyki miasta. Ukazuje podstawową zależność, jaką poetka dostrzega pomiędzy byciem, fotografią i miejscem. Fotografia stanowi tu podwójne medium: po pierwsze jest mostem łączącym dawny i obecny wizerunek miejsca, po drugie zacieśnia związek człowieka z miastem.

Lubuska poetka w swoich miejskich fascynacjach koncentruje się na eksploracji niewielkiego miasta Sulęcina. Położone jest ono na pograniczu polsko-niemieckim, a jego historia scala ze sobą przeszłość polską i niemiecką, Zielenzig bowiem dopiero po wojnie – w wyniku postanowień jałtańskich – „powrócił” (do XII wieku był własnością książąt Śląska) do Polski jako Sulęcín. Podwójny rodowód tych ziem stanowi dla Ziemińskiej-Kurek punkt wyjścia do rozważań nad kategorią miejsca. W 2004 roku wydała razem ze Stefanem Wiernowolskim album *Odkrywanie miejsca, odkrywanie siebie* oraz książkę, której była redaktorką, *Alchemia miasta. Jeden dzień patrzenia na Sulęcín*. Trzy lata później powstał tomik *Miejskie wiersze o przedmiotach* (wszystkie wiersze zapisane są w dwóch językach: polskim i niemieckim), zrodzony z inspiracji jedną niemiecką fotografią. Na tych trzech książkach chciałabym się skupić w swoim artykule.

Najpierw wróć jednak do samej fotografii i przyjrzyć się wybranym jej ujęciom filozoficznym. Autorem terminu „fotografia” był brytyjski chemik i astronom, John Frederick William Herschel (1792–1871). Dosłownie termin ten oznacza „pisać światłem” i ma to swoje uzasadnienie, ponieważ światło i ciemność to dwa podstawowe warunki powstawania zdjęć. Barthes stwierdził, że esencją fotografii jest przeszłość i realność. Pierwszą z tych dwu płaszczyzna nazywa „Tym-co-było” lub „Nienaruszalnością”⁴. W języku łacińskim najlepiej – według filozofa – wyraziłoby to słowo *interfuit*. To, co było absolutnie obecne, teraz jest odmienione; wrażenie takie jest zapewne pomniejszane poprzez wspomniany już współczesny zalew zdjęć⁵. Ponadto odniesienie zdjęcia jest zawsze realne (nie musi tak być w malarstwie czy poezji), koniecznie realne. Tę specyficzną referencjalność Barthes nazywa „odwzorowaniem fotograficznym”⁶. Istotne też wydaje się rozróżnienie na *studium* i *punctum*⁷. Pierwszego z wymienionych łacińskich określeń filozof używa na oznaczenie dociekliwości, krzątaniny, zainteresowania, rozumianego kulturowo, natomiast drugiego, który przetłumaczyć można jako plamkę, uządlenie, dziurkę – dla zobrazowania szczególnego stanu „przeszycia”, szoku. Jest to wartość naddana, coś nieuchwytnego, ale przezuwanego. Lekturę *punctum* porównał Barthes do sposobu powstawania haiku, bowiem jest to zapis momentu (nie pozwala „marzyć” – jak stwierdził filozof). *Punctum* można odnieść do kategorii, o której pisał Walter Benjamin; chodzi o aurę, poczucie nieusuwalnego dystansu, jaki dzieli osobę od

⁴ R. Barthes, *Światło obrazu...*, s. 130.

⁵ Tamże, s. 200.

⁶ Tamże, s. 130.

⁷ Tamże, s. 46.

fotografii⁸. Stąd Łukasz Michalski nazywa akt fotografii „aktem niepokoju”⁹. Źródłem tego niepokoju można dopatrywać zarówno w nadmiarze, jak i w braku.

Edgar Morin, zastanawiając się nad funkcją magiczną fotografii (pisze o foto-obecności, foto-pamiętce czy foto-jasnowidzeniu), zauważył, że zdjęcie, swego rodzaju fetysz, „może sprawiać wrażenie jakby obdarzonego życiem intensywniejszym i głębszym niż sama rzeczywistość, a nawet, gdy zbliża się do granicy halucynacji, życiem nadprzyrodzonym”¹⁰. To chroniczne zbliżanie się do granicy czasu, miejsca i prawdy o nich stanowi istotną wartość fotografii. Ziemińska-Kurek zdaje się używać zdjęć nie tylko do opisu Sulęcina, porównania jego dawnego i obecnego wyglądu, ale też do poznania ludzi i przedmiotów, które zostały na zawsze zatrzymane w kadrze.

W pierwszej części artykułu (*Fotografia dawna – refleksja nad niemieckim dziedzictwem*) zostanie ukazane spojrzenie za pomocą czarno-białego zdjęcia na Zielenzig sprzed 1945 roku. Druga część (*Fotografia współczesna – odkrywanie miasta*) przedstawia eksplorowanie współczesnego Sulęcina i szukanie w nim swojego miejsca przez lubuską poetkę. Umowną cezurę stanowi rok 1945 – zakończenie drugiej wojny światowej i będące jej wynikiem przesunięcie granicy Polski na zachód.

Fotografia dawna – refleksja nad niemieckim dziedzictwem

Czytanie fotografii przez Ziemińską-Kurek to czytanie *punctum*. Najlepszym, choć nie jedynym przykładem, jest cały tomik *Miejskie wiersze o przedmiotach*¹¹ inspirowany ponemieckim zdjęciem z archiwum Marianne i Gerhard Verworner. Podtytuł tego tomiku brzmi: *Eine Photographie*. Rozpoczne od przyjrzenia się ostatniemu utworowi. Zawiera on wskazówkę, która zmienia patrzenie na okładkowe zdjęcie, staje się katalizatorem olśnienia, swoistej fotofanii:

To ciekawość była powodem
dlatego coraz bardziej powiększałam
zdjęcie w komputerze

w końcu wyrzała zza
słupa stojącego tuż przy
narożniku domu

⁸ W. Benjamin, *Mała historia fotografii*, [w:] tegoż, *Twórca jako wytwórca*, tłum. I. Sikorski, Poznań 1975, s. 29, 30.

⁹ Ł. Michalski, *Akty miasta, czyli moralność fotograficzna*, [w:] *Miasto i czas*, red. J. Kurek, K. Maliszewski, Chorzów 2008, s. 221.

¹⁰ E. Morin, *Kino i wyobraźnia*, tłum. K. Eberhardt, Warszawa 1975, s. 32.

¹¹ J. Ziemińska-Kurek, *Miejskie wiersze o przedmiotach*, Sulęcín 2007.

miała białą kokardę
i gołe kolanka¹²

Kiedy tylko pomyślałam, że wiersz ten odnosić się może do zdjęcia z okładki (które wydaje się wprost banalne, mało ciekawe, bo przedstawiające szare budynki, słup telegraficzny, wóz z końmi w oddali), zaczęłam przyglądać mu się uważniej. I rzeczywiście zauważyłam białą kokardę, doznając „użądlenia”. Słabe pod względem kompozycyjnym zdjęcie przeistoczyło się nagle w przedmiot kontemplacji. *Punctum* tego zdjęcia stanowi zarówno szczegół (biała kokardka dziewczynki), jak i intensywność doświadczenia (zdjęcie wykonano przed drugą wojną światową, nie wiadomo, jakie były dalsze losy tego dziecka). Być może czarno-biała forma wyodrębniła jeszcze mocniej postać skrytej za słupem dziewczynki. Władysław Tatarkiewicz zauważył, że jednobarwność „uwydatnia kształt rzeczy, który trudniej wychodzi na jaw, gdy jest zespolony z barwą [...], eliminacja jednego elementu świata (barwy) uwydatnia inny (kształt)”¹³.

Sulęcińska poetka dokonuje opisu wspomnianej fotografii po to, aby podkreślić jej walor uniwersalny. Figlarna dziewczynka ocalała, jest – określając to słowami Zbigniewa Herberta – „bezpieczna jak owad w bursztynie”¹⁴. Uwiecznione w ten sposób mogło być każde dziecko na świecie:

mała niemiecka dziewczyna
taka sama
jak wszystkie dziewczynki świata
z fotografii które ktoś kiedyś
ogląda ocierając mokre od łez oczy¹⁵.

Anonimowa postać przywołana w poincie wiersza jest dokładniej opisana w wierszu otwierającym zbiór. Wiadomo, że jest Niemcem w podeszłym wieku, więc możliwe, że dobrze pamięta miasto sprzed kilkadziesiątu lat oraz związane z nim swoje dzieciństwo lub wczesną młodość. Poetka wyjaśnia też przy okazji, w jaki sposób odnalazła zdjęcie:

dopiero po dłuższej chwili
kojarzę moje miasto
z czarno-białą fotografią
przywiezioną przez starego Niemca

¹² Tejże, *Post Scriptum*, [w:] tejże, *Miejskie wiersze...*, s. 31.

¹³ W. Tatarkiewicz, *Fotografie i obrazy*, [w:] tegoż, *Parerga*, Warszawa 1978, s. 107, 108.

¹⁴ Z. Herbert, *Fotografia*, [w:] tegoż, *89 wierszy*, Kraków 2008, s. 13.

¹⁵ J. Ziemińska-Kurek, *Post Scriptum...*

(długo chodził po ulicy
i ocierał załzawione oczy)

zostawił ją obok szklanki z niedopitą herbatą¹⁶.

Wystąpił tu przeciwstawny proces: Niemiec, aby utożsamić swoją przeszłość z obecnym Sulęcinem, musiał dopasować współczesny wygląd miejsca do utrwalonego na papierze, bardziej realny zapewne był dla niego miejski pejzaż z pierwszej połowy XX wieku. Poetka odnalazła swoje miasto na czarno-białej fotografii bez większego trudu. W starym tubylcu prawdopodobnie spowodowało to silne wzruszenie wywołane stratą, u Ziemińskiej – ciekawość wynikającą z chęci poznania. Efektem były odmienne reakcje: Niemiec pozostawia fotografię, nie może pogodzić się ze stanem obecnym, więc odchodzi. Poetka z kolei zaczyna eksplorować wszystkie dostępne zakamarki ulic i kamienic. Nie wiadomo, czy czyni to tylko w wyobraźni i utrwała w postaci tekstów poetyckich, czy przenosi swoje dociekania na grunt rzeczywisty.

Autorka postanawia zgłębić rzeczywistość ze zdjęcia. Przedmioty w tej poezji są – jak stwierdził Przemysław Czapliński w kontekście prozy po 1989 roku – bardziej „gadatliwe”¹⁷, usemiotycznione. Ziemińska-Kurek udziela im równoprawnego głosu w dyskursie pogranicza. Wiele uwagi poświęca klamkom, drzwiom, schodom. Porównuje dawną ulicę z tym, co zachowało się do dzisiaj. Zadaje sobie trudne, ale ważne pytania o los przedmiotów, ich przechodniość. Podejmuje próbę przyjęcia perspektywy nieantropocentrycznej i odkrywa w ten sposób współistnienie równorzędnych światów. Joanna Szydłowska zaproponowała osiem kategorii, według których można rozważać znaczenie rzeczy w pojałtańskim Okcydencie: środki transportu (1); rzeczy na trakcie (2); rzeczy jako towar (3); rzeczy pamiętające (4); rzeczy przechodnie (5); rzeczy a prestiż (6); odzież (7); rzeczy a etnos (8)¹⁸. Dla niniejszego artykułu najważniejsza okaże się piąta kategoria związana z cyrkulacją przedmiotów i zmianą ich właścicieli. W utworze *VII* czytamy:

mówię o przedmiotach
jakby to one najważniejsze
czekały na ten lament
tren ku pamięci
[...]
jednak to one
zatrzymały pamięć

¹⁶ Tejże, *I*, [w:] tejże, *Miejskie wiersze...*, s. 7.

¹⁷ P. Czapliński, *Rzecz w literaturze albo proza lat dziewięćdziesiątych wobec „mimesis”, [w:] Człowiek i rzecz. O problemach reifikacji w literaturze, filozofii i sztuce*, red. S. Wysłouch, B. Kaniewska, Poznań 1999, s. 209.

¹⁸ J. Szydłowska, *Retoryka rzeczy a proces zdomowienia w przestrzeniach pojałtańskiego Okcydentu*, „Anthropos?” 2011, nr 16–17.

o ręce która codziennie
odchylała firankę
i podlewała
czerwoną pelargonię¹⁹.

Przedmioty w tekstach sulęcínskiej poetki stały się nosicielami wspomnień, ale nie tylko. Potrafią tęsknić, odczuwać zmiany, brak i też kochać. Ziemińska przyjmuje wymienny model zależności człowiek – rzecz. Raz pisze, że ludzie są właścicielami rzeczy („czy łatwa jest zgoda / na przejście w cudze ręce”²⁰), innym razem stwierdza, że to „przedmioty adoptują człowieka”²¹. Według poetki rzeczy dokonują wyboru: albo są w stanie pokochać, albo rozpadają się w proch, który jest wyrazem ich niezgody. Ziemińska dostrzega wyjście z trudnego, granicznego położenia. Według niej od zła może wyzwolić czułość:

Można próbować
udawać tamte ręce
budzić do śniadania piec w kuchni
[...]
dopiero czułość
uwalnia od zła
po jednej i po drugiej stronie²².

Poetka podejmuje też refleksję nad niszczeniem poniemieckiego dziedzictwa. Usiłuje wsłuchać się w płonący zegar, szafkę z napisem „Zielenzig 1912”, inne cenne rzeczy. Odnajduje w tym podobieństwo do niszczycielskiego działania rosyjskich wojsk z września 1939 roku na terenie Ukrainy:

tak samo jak zegar mojego dziadka
Stołpce powiat nowogródzki
wrzesień 1939²³.

Ziemińska dokonuje w ten sposób oceny zachowania jakichkolwiek przybyszów (konkwistadorów) z perspektywy ponadnarodowej. Niszczenie cudzej własności jest wandalizmem – taki jednoznaczny wniosek można odczytać z tekstów lubuskiej autorki. Celnie obrazuje to w pewnym miniaturowym wierszu:

¹⁹ Tejże, VII, [w:] tejże, *Miejskie...*, s. 19.

²⁰ Tejże, V, [w:] tejże, *Miejskie...*, s. 15.

²¹ Tejże, XI, [w:] tejże, *Miejskie...*, s. 27.

²² Tejże, X, [w:] tejże, *Miejskie...*, s. 25.

²³ Tejże, VIII, [w:] tejże, *Miejskie...*, s. 21.

Jeśli istnieje piekło przedmiotów
to jest nim odejście człowieka

albo jego przyjsie²⁴.

Cykliczność historii zauważa też w związku z usytuowaniem swojego domu w miejscu innego domu. Pustka w historii, podobnie jak w przyrodzie, musi zostać szybko zagospodarowana, by nie zaburzyć systemu.

Mój dom stoi
na miejscu innego domu
inne domy odeszły
nasze domy przyszły

służyły do tego małe wózki

[...]
i wszystko zaczęło się
od początku²⁵

Ten początek nie jest szczęśliwy, bo jest to budowanie swoistego „domu na kościach”. Znajomość palimpsestowej, czyli warstwowej struktury miejsca okazuje się dla Ziemińskiej warunkiem poznania siebie. Nie patrzy ona na Sulęcina z perspektywy kolonizatora, ale z punktu widzenia autochtona – tak samo jak Niemiec, który utracił to miasto w wyniku zawirowań historii. Jej miasto nie ma początku w punkcie zero. Sulęcina po wojnie nie był jak *tabula rasa*, którą dopiero trzeba zapisać. Jego przeszłość jest częścią niemieckiego dziedzictwa kulturowego. Poetka podkreśla w powyżej zacytowanym wierszu, jakimi narzędziami dokonywano tych wielkich przekształceń: odbywało się to za pomocą małych wózków, niepozornych, zapisanych w formie podwójnego *deminutivum*. Podkreślenie to pokazuje, że wielką historię tworzą niepozorne działania.

Fotografia współczesna – odkrywanie miasta, odkrywanie siebie

Ziemińska-Kurek zanim zaangażowała się w zgłębianie przeszłości miejsca, w którym przyszło jej na co dzień egzystować, próbowała przyjrzeć się współczesnemu Sulęciniowi (choć data wydania książek może być myląca). W 2004 roku ukazały się dwie książki, których była współautorką: *Odkrywanie miejsca, odkrywanie siebie* oraz *Alchemia przestrzeni*. Publikacje te są albumami zdjęć Stefana Wiernowolskiego,

²⁴ Tejże, IX, [w:] tejże, *Miejskie wiersze...*, s. 23.

²⁵ Tejże, XII, [w:] tejże, *Miejskie wiersze...*, s. 29.

opatrzonych poetyckimi komentarzami (w formie wierszy lub prozy poetyckiej) Ziemińskiej.

W pierwszej z wymienionych książek zamieszczone są zdjęcia z jednej, bardzo konkretnej perspektywy: z lotu ptaka. Zatem nie jest to Sulęcín, z jakim każdego dnia spotyka się przeciętny jego mieszkaniec. Opisom tych zdjęć towarzyszy także porządek *punctum*, fotografie „użądlają”, prowadzą do olśnień, choć dominująca wydaje się lektura studium. Za ich pomocą odbywa się odkrycie pełni, całości, a nawet tajemnicy wszechświata utrwalonej w małym miasteczku:

Gdzieś tam – za horyzontem – takich miasteczek jest tysiące. Ale to nic nie znaczy.
Miasteczko jest modelem wszystkich miasteczek na świecie.

Na świecie jest tylko jedno miejsce. To, w którym się jest. [...] ²⁶

W tekście *Chaos i punkt* Ziemińska, opisując zależność miejsc, posługuje się metaforą składanej ruskiej baby. Jest tyle centrów świata (ruskich bab), ilu ludzi. W każdym jej środku znajduje się indywidualny człowiek:

Miejsce na ziemi, na które składa się mnóstwo mniejszych miejsc, a te zawierają w sobie jeszcze mniejsze miejsca. Jak ruska baba w babie. Aż do punktu, w którym siedzę ²⁷.

Miasto oglądane z wysokości nabiera cech antropomorficznych. Nie jest statycznym ułożeniem ulic czy kamienic. Kształt gotyckiego budynku sakralnego, z XIII, XIV wieku, z wnętrzem zapewne budzącym podziw i sprawiającym wrażenie monumentalności, przypomina żywą drobną istotę, która za moment może poderwać się do ucieczki:

Nieopodal stary budynek kościoła ze swoją odmienną formą przypomina żywą istotę.
Widziany z tej perspektyw przypomina zwierzątko, które przysiadło sobie na chwilę ²⁸.

Michalski zauważa, że zmiana treści obiektu fotografii możliwa jest poprzez odkontekstowanie, które polega nie na odrzuceniu wszelkich kontekstów, ale na przejściu w inne ²⁹. Dokonuje się wtedy zmiana ilościowa (na zdjęciu z lotu ptaka można dostrzec mniej szczegółów) oraz jakościowa. Michalski podsumowuje:

²⁶ J. Ziemińska-Kurek, *Horyzont*, [w:] S. Wiernowolski, J. Ziemińska-Kurek, *Odkrywanie miejsca, odkrywanie siebie*, Sulęcín 2004, s. 7.

²⁷ Tejże, *Chaos i punkt*, [w:] S. Wiernowolski, J. Ziemińska-Kurek, *Odkrywanie miejsca...*, s. 15.

²⁸ Tejże, *Kompozycje*, [w:] S. Wiernowolski, J. Ziemińska-Kurek, *Odkrywanie miejsca...*, s. 21.

²⁹ Ł. Michalski, *Akty miasta...*, s. 223.

„ilościowo – mniej, jakościowo – inaczej”³⁰ i dodaje, że w przypadku zdjęcia „mniej” oznacza „silniej”.

Na fotografiach nie widać ludzi. Ziemińska znajduje kilka powodów tej nieobecności (przedwieczorna pora, bierzmowanie przez biskupa), ale nie poprzestaje na tych wyjaśnieniach. Pyta o znaczenie człowieka w historii miasta i otwarcie stwierdza w poinczie utworu zatytułowanego *Ludzie*:

I okazuje się, że lotnicza perspektywa mówi niezwykłą prawdę – nie liczą się pojedyncze losy, nieważni są ludzie, którzy tu mieszkają i przemijają. Nieważne są sprawy, którymi żyją na co dzień.

Liczy się tylko ich wkład w zagospodarowanie przestrzeni.

Liczy się, co pozostawiają po sobie³¹.

Miasto jest fragmentaryczne – to kolejna prawda, która zostaje odkryta po krótkotrwałym złudzeniu pełni w wierszach sulęcińskiej poetki. Nie można objąć kadrem całego miasteczka, można zmieniać perspektywę, łączyć obrazy, ale nie jest dostępna percepcja całości („Zawsze jest jakiś wybór i jakaś gradacja”³²). Im dalej odejdziemy, tym więcej uchwycimy, tracąc jednak szczegóły. Ta niekompletność miejsca jest dla Jacques’a Derridy warunkiem jego życia, kategorią moralną. Francuski filozof wypowiada się w imieniu miasta:

konstruujcie mnie, a więc de-re-konstruujcie, jesteście na progu, powiększajcie mnie, przekształcajcie, mnożcie, nie pozostawiajcie mnie nietkniętym, podejmujcie ryzyko dekonstrukcji. Jeśli pozostawicie mnie jako nienaruszoną jedność, utracicie mnie³³.

Z kolei książka *Alchemia przestrzeni*, będąca pokłosiem eksperymentu czterech osób (Wiernowolskiego, Ziemińskiej-Kurek oraz Macieja Bardena i Andrzeja Michałowskiego), pokazuje jeden dzień z hermeneutyki miasta. Pod względem gatunku można uznać, że reprezentuje esej fotograficzny (w skrócie: fotoesej). Jednym z założeń autorów, jak się wydaje, było traktowanie przestrzeni nie jako czegoś abstrakcyjnego, jako pustki, w której są umieszczone obiekty, domy, lasy. Przestrzeń to obszar życia, działania, doświadczenia, a jej głównym komponentem jest treść

³⁰ Tamże.

³¹ Tejże, *Ludzie*, [w:] S. Wiernowolski, J. Ziemińska-Kurek, *Odkrywanie miejsca...*, s. 23.

³² Tejże, *Wybór kadru*, [w:] S. Wiernowolski, J. Ziemińska-Kurek, *Odkrywanie miejsca...*, s. 9.

³³ J. Derrida, *Pokolenie jednego miasta*, „Lettre Internationale: po polsku” 1993/1994, nr 1, s. 14, cyt za: Ł. Michalski, *Akty miasta, czyli moralność fotograficzna*, [w:] *Miasto i czas*, red. J. Kurek, K. Maliszewski, Chorzów 2008, s. 224.

duchowa (świat i egzystencja wzajemnie się konstytuują). Bliskie jest to koncepcji Martina Heideggera i jego formule bycia-w-świecie. Ziemińska-Kurek rozpoczyna swoje filozoficzne rozważania od stwierdzenia:

Jeśli chce się zobaczyć jakieś miejsce, trzeba z niego najpierw wyjechać. [...] Uzyskany w ten sposób dystans jest kluczem. Do czego? Tego nie wie się na początku. I ta Tajemnica staje się bodźcem do odbycia podróży [...] Związani ze sobą złudną nadzieją, jaka odwiecznie towarzyszy podróżnikom, że u kresu podróży odnajdziemy tę zaledwie przeczuwaną, upragnioną prawdę³⁴.

Poetka wychodzi od próby zdefiniowania pojęć najprostszych: czasu, przestrzeni, rzeczy. Stara się pokazać uniwersalny wymiar tych czterech dróg (każdego z członków grupy) rozumienia Sulęcina. Jako jedyna powraca do przeszłości miejsca; dokonuje w swojej części przekładu intersemiotycznego, opisując niemiecką fotografię miasta.

Ziemińska porównuje percepcję miasta do oglądania obrazu, twierdzi, że trzeba się oddalić od obiektu, aby móc poznać jego prawdę: „Jeśli chce się zobaczyć jakieś miejsce, trzeba z niego najpierw wyjechać. [...] Uzyskany w ten sposób dystans jest kluczem. Do czego? Tego nie wie się na początku”³⁵. Znanie od wielu lat miasto nazwane jest labiryntem, drogi – płataniną, której nie sposób rozwikłać w jeden dzień. Każda ulica, każdy dom i spotkany na chodniku kot to tylko jedno z możliwości doświadczeń, nie można powtórzyć ich za rok, na drugi dzień ani nawet za minutę. Okazuje się, że celem tej wędrówki było poznanie siebie, własnych możliwości i ograniczeń: „Przejście przez labirynt pozwala ogarnąć i scalić własną jaźń, zjednoczyć, co świadome i nieświadome”³⁶.

Piszący o naturze fotografii Barthes za jedną z najistotniejszych jej cech uznał realność, przejawiającą się w wyrażeniu „To-co-było”. Na oznaczenie tej cechy Krzysztof Olechnicki przywołuje pojęcie fotogenii użyte przez Morina jako wyrażenie podobieństwa między obrazem, a jego odniesieniem³⁷. Pytania o weryzm fotografii stawia sobie też Ziemińska. Poetka powątpiewa w prawdziwość ukazywanej na zdjęciu rzeczywistości:

Błogosławione niechaj będzie oszustwo obiektywu fotograficznego.
Niechaj będzie pochwalone kłamstwo kadru.
Tu tylko piękno kamieniczek.
Okaleczony kościół. Okaleczony rynek, z którego ani kamień na kamieniu po ratuszu

³⁴ J. Ziemińska-Kurek, *Według Joanny...*, s. 100.

³⁵ Tamże.

³⁶ Tamże, s. 116.

³⁷ K. Olechnicki, *Antropologia obrazu. Fotografia jako metoda, przedmiot i medium nauk społecznych*, Warszawa 2003, s. 121.

[...]

Okaleczone budynki. Brakujące części. I tylko oko nieświadomie rejestruje dysonanse³⁸.

Ziemińska podziela pogląd, że zdjęcie nie imituje rzeczywistości, ale jest ekspresją przeżywania świata przez tego, który fotografuje. „Spostrzeganie fotograficzne”³⁹ – bo tak nazywa ten rodzaj percepcji Susan Sontag – to raczej parafraza niż cytata z rzeczywistości. Kolejny raz pojawia się w zacytowanym powyżej fragmencie refleksja nad fragmentarycznością miejsca, nieuchwytnością pełni. Sposobem – według sulęcińskiej poetki – jest porównanie tego, co indywidualne z tym, co wspólne dla wszystkich. Obrazem tego jest – jak pisze w finale albumu – symbol mandali. Na jednej z ostatnich stron tego fotoeseju pojawia się czarno-białe zdjęcie niemieckiego wówczas Zielenzigu przedstawiające ciąg nieistniejących już kamieniczek, przy których siedzi na ławce dziecko. Autorka opisuje spacer w tym miejscu kilkadziesiąt lat później i rozmowę na temat jego przeszłości:

– Czy wiesz Andrzej, że idziesz dokładnie tam, gdzie kiedyś stał mur niemieckiej kamienicy?

– Wiem – odparł. I dalej szedł tak samo.

Myślałam, że odruchowo zacznę iść bliżej jezdni, ale potem przyszło mi do głowy, że nie szkodzi, że dalej depta nieistniejące mury dawno wyburzonych domów.

W końcu chyba tak właśnie ma być. Zawsze stąpa się po ludziach, których już nie ma.

To naturalny porządek świata. Z nami będzie tak samo⁴⁰.

Zdjęcie to okazało się swoistym wstępem do wydanego trzy lata później tomiku poetyckiego, o którym była mowa na początku artykułu. Ziemińska zatoczyła koło, przeszła wyznaczoną przez siebie drogę, zgłębiając przeszłość i teraźniejszość miasta. Poetka zdaje się wiedzieć, że to tylko jedna z epistemologicznych możliwości, bo koło jest figurą nieskończoności.

* * *

Twórczość Ziemińskiej-Kurek oscyluje wokół tematu miejsca. Fotografie, zarówno te poniemieckie jak i współczesne, są dla niej inspiracją do wypowiedzania się o skomplikowanej przeszłości Sulęcina. Poetka podejmuje refleksję nad losem człowieka i jego znaczeniem w kontekście przeobrażeń przestrzeni. Zatrzymuje się nad ujętymi w kadrze przypadkowymi osobami, dziećmi. Pokazuje siłę przywiązania i niemoc pogodzenia się ze stratą dziecięcego pejzażu. Fotografia stanowi dla niej

³⁸ Tamże, s. 104.

³⁹ S. Sontag, *O fotografii*, tłum. S. Magała, Warszawa 1986, s. 85, 86.

⁴⁰ J. Ziemińska, *Według Joanny...*, s. 115.

polsko-niemiecki most, który –jak stwierdziłby Michel de Certeau, jest figurą dwuznaczną⁴¹, bo na przemian scala i przeciwstawia odrębne przestrzenie.

Photography as the medium of poetically experiencing the city in the poems of Joanna Ziemińska-Kurek

Abstract

Writings of Joanna Ziemińska-Kurek revolve around the theme of space. The Lubusz poet tries to recognize and understand the past of the place, thus discovering her own self. The photography is a medium in two ways: firstly, it is a bridge between the old and the current image of the place, secondly it strengthens the man's relationship with the city. The poet reflects on the fate of the man and its significance in the context of the transformation of space.

The first part of the article shows the literary image of Zielonogóra before 1945. Its description in Ziemińska-Kurek's texts is inspired by black-and-white photographs. The second part explores the contemporary Sulęcín. A conventional dividing line is year 1945 – the end of World War II and the resulting shift of the Polish border to the West. What means of poetical expression does Ziemińska use to familiarize old German places? How does she translate photographs into literature? – the article answers these and other questions.

Key words: city, photography, Lubusz literature, space, history

Mirosława Szott

doktorantka w Zakładzie Teorii Literatury i Krytyki Literackiej Instytutu Filologii Polskiej Uniwersytetu Zielonogórskiego. Swoje zainteresowania badawcze koncentruje na zagadnieniach dotyczących przestrzeni, geopoetyki oraz zwrotu topograficznego w badaniach humanistycznych. Publikowała w czasopismach: „Jednak Książki”, „Pro Libris”, „Fraza”, „Odra”, „Topos”, „Refleksje”.

⁴¹ M. de Certeau, *Wynaleźć codzienność. Sztuki działania*, tłum. K. Thiel-Jańczuk, Kraków 2008, s. 127.

Justyna Tuszyńska

***Mordercze miasta* (?) Nowy polski kryminał – zwrot przestrzenny czy gra miejska?**

Po licznych zwrotach w humanistyce (ikoniczny, w stronę rzeczy, kulturowy) przyszedł nieuchronnie czas na zwrot topograficzny. I niezależnie od sceptycznego stosunku do zmieniających się zaskakująco szybko trendów i mód metodologicznych nie można nie dostrzec literaturoznawczej ekspansji geopoetyki. Przestrzeń w wielu swoich aspektach stała się przedmiotem zainteresowania; literaturoznawcy chętnie zwrócili się w stronę geografii kulturowej, geopoetyki i geokrytyki¹. Po odkryciu lokalności czy literackich podróży zainteresowali się miastem. Nie jest to zresztą metodologiczna nowinka – antropologia obrała sobie miasto za przedmiot badań przeszło sześćdziesiąt lat temu. Tendencja ta obejmowała także zainteresowania literatów. Intensywna obecność przestrzeni industrialnej w literaturze realistycznej nikogo dziś już ani nie dziwi, ani nie zaskakuje. Ciekawe jest jednak to, że ostatnia dekada przyniosła znaczny wzrost roli przestrzeni miejskiej w prozie kryminalnej; od stematyzowania miast w cyklu kryminałów retro Marka Krajewskiego, przez poznańskie powieści milicyjne Ryszarda Ćwirleja, po miasto-bohatera w zbiorze opowiadań *Mordercze miasta* Marty Guzowskiej, Agnieszki Krawczyk i Adrianny Michalewskiej. Szczególnie w odniesieniu do klasycznego kryminału (zapoczątkowanego przez Artura Conana Doyle'a), gdzie przestrzeń miejska stała się oczywistym tłem fabuły, na tyle „naturalnym”, że traktowanym po macoszemu zarówno przez autorów, jak i badaczy kryminału. Stąd też przedmiotem mojego zainteresowania w tym artykule jest swego rodzaju „zwrot miejski”.

Wypada tu zacząć od pewnego truizmu: o zwrocie miejskim można mówić w odniesieniu do kilku kategorii zestawionych ze sobą kontrastowo. Chodzi o pary:

¹ Elżbieta Rybicka zajmująca się zagadnieniami związków literatury z przestrzenią, a w szczególności kwestiami lokalności i „małych ojczyzn”, posłużyła się nawet pojęciem „konjunktury na przestrzeń”. Też, *Geopoetyka (o mieście, przestrzeni i miejscu we współczesnych teoriach i praktykach kulturowych)*, [w:] *Kulturowa teoria literatury. Główne pojęcia i problemy*, red. M.P. Markowski, R. Nycz, Kraków 2006.

miasto – prowincja czy miasto rzeczywiste – miasto fikcyjne. Sam kryminał, nazwijmy go na potrzeby tego artykułu miejskim², odnoszę zaś do klasycznego kryminału³. Na wstępie trzeba także postawić podstawowe pytanie: jakie aspekty miasta mają wpływ na schemat kryminalny? (czy też: z jakiej perspektywy trzeba spojrzeć na miasto w kontekście kryminału). Najprostszym i najbardziej logicznym rozwiązaniem wydaje się wyznaczenie typowo miejskich przestrzeni/miejsc i odniesienie ich do schematu kryminalnego. Nie tylko badacz kryminału, ale także jego uważny czytelnik wie, że konwencja ta upodobała sobie szczególnie pewien określony typ miejsc – przestrzenie zamknięte. Oczywiście ma to na celu skorelowanie przebiegu śledztwa z porządkiem fabuły, a mianowicie ograniczenie ilości zmiennych koniecznych do rozwiązania zagadki w taki sposób, aby czytelnik stał się pełnoprawnym uczestnikiem dochodzenia. Jednak nie jest to jedyne kryterium – ważna jest także specyfika tych miejsc. Któż z nas nie zna kryminału, którego akcja toczy się w pociągu, na statku, w samolocie, hotelu itd. Marc Augé kategoryzuje tego typu miejsca w następujący sposób:

Jak widać, mianem „nie-miejsc” oznaczamy dwie komplementarne, ale odrębne rzeczywistości: przestrzenie ustanawiane w relacjach do pewnych celów (transport, tranzyt, handel, wypoczynek) i relacje, które jednostki utrzymują z tymi przestrzeniami. Jeśli te dwie strefy pokrywają się w dużej mierze, a w każdym razie oficjalnie (konkretne jednostki podróżują, kupują, wypoczywają), nie zlewają się one jednak ze sobą, ponieważ nie-miejsca zapośredniczają cały zestaw odniesień do samych siebie i innych, które tylko pośrednio odnoszą się do ich celów – tak jak miejsca antropologiczne tworzą tkanę społeczną, tak nie-miejsca tworzą samotną umowność⁴.

Zasadniczą cechą nie-miejsc nie jest zatem określony typ przestrzeni, ale typ relacji, które się wytwarzają między będącymi w nich ludźmi. Są to relacje zinstytucjonalizowane – podyktowane zasadami obowiązującymi w tych miejscach. Nie-miejsca są bowiem przestrzenią spotkań zupełnie (lub, jak się często okazuje, pozornie) obcych osób⁵, które przez jakiś czas wchodzą ze sobą w rozmaite relacje, podyktowane

² Używam roboczego/operacyjnego pojęcia „kryminał miejski”, mając na myśli zbiór najnowszych utworów kryminalnych, eksponujących konkretne topografie miast polskich (Wrocław, Kraków, Poznań, Warszawa). W szczególności zbiór *Mordercze miasta*, w którym miasta stają się właściwie bohaterami.

³ Pod pojęciem „klasyczny kryminał” rozumiem konwencjonalne fabuły linearno-powrotne. Jako najbardziej reprezentatywny i wyczerpujący zarazem przykład klasyki kryminału przyjmuję tu cykle Agathy Christie (angielski) i Joe’go Alexa – Macieja Słomczyńskiego (polski).

⁴ M. Augé, *Nie-miejsca. Wprowadzenie do antropologii hipernowoczesności*, tłum. R. Chymkowski, Warszawa 2010, s. 64.

⁵ Przykładem spotkania zupełnie obcych osób jest powieść Patricii Highsmith *Znajomi z pociągu*, podczas gdy spotkaniem pozornie obcych osób jest sytuacja przedstawiona w *Morderstwie w Orient Expressie* Agathy Christie, by pozostać tu tylko przy przestrzeni „kolejowej”.

przez reguły ustanowione z góry, przez porządek miejsc, w których się znajdują. Dlatego też do nie-miejsc rozumianych w ten sposób można zaliczyć, tak lubianą przez autorów klasycznych kryminałów, rezydencję. Zazwyczaj w przypadku rezydencji jej funkcja towarzyska (bycie przestrzenią spotkań i gier społecznych) jest o wiele ważniejsza niż funkcja, nazwijmy to, rodzinna. Zwykle też porządek życia w rezydencji jest ustanowiony przez panujący tam ścisły przydział ról. Relacje są uporządkowane w ramach swego rodzaju nieoficjalnego kodeksu i zdają się (znów pozornie) jasne.

Jeśli dobrze przyjrzymy się zarówno kryminałowi klasycznemu, jak i miejskiemu, zrozumiemy, że przestrzeń w całości składa się właśnie z nie-miejsc – czyli gotowych uniwersalnych elementów, które można ze sobą łączyć. Oczywiście nie-miejsca „prowincjonalne” i „miejskie” są w dużej mierze takie same (przede wszystkim zawsze działa w odniesieniu do nich ta sama zasada). Wystarczy zatem spojrzeć do najnowszych kryminałów miejskich, takich jak *Mordercze miasta*, które jako „nie-miejsca zbrodni” wybierają: pociąg podmiejski, garaż, park, miejskie kąpielisko, autobus, magazyn, hotel, by wiedzieć, że kryterium miejsc nie może tu być podstawą do wskazania swoistości kryminału miejskiego. Żadna z tych scenerii nie okazuje się w sposób konieczny miejska. Równie dobrze kąpielisko może być częścią prowincjonalnego kurortu, a park fragmentem rozległej wiejskiej posiadłości. Nie są to także przestrzenie miejskie postrzegane jako charakterystyczne dla konkretnego miasta, pomimo że opowiadania zostały ułożone w cykle *Mordercza Warszawa*, *Morderczy Kraków* i *Morderczy Wrocław*.

Jeśli zatem, wbrew pozorom, nie chodzi o charakterystyczne wyłącznie dla danego miasta miejsca, to należy szukać innego kryterium, które wyjaśniałoby, co szczególnego decyduje o popularności miasta w najnowszym kryminale. Z pomocą przychodzi tu antropologiczna koncepcja sieciowej analizy miasta. Jak opisuje Ulf Hannerz, rzecz w tym, żeby spojrzeć na miasto jak na sieć relacji społecznych⁶. Miasto to przecież nie tylko określony typ organizacji przestrzennej, której cechami dystynktywnymi są liczebność, gęstość zaludnienia i heterogeniczność, ale właśnie pewien specyficzny system zależności społecznych. Z punktu widzenia fabuły kryminalnej, a dokładnie zagadki kryminalnej, która tę fabułę organizuje, najistotniejsze są przecież wzajemne zależności między elementami układanki. Czy istota

⁶ Jak opisuje Hannerz, jako pierwszy metodę tę zastosował John Barnes do opisanie struktury niewielkiej miejscowości w Norwegii. Pierwszym krokiem analizy sieciowej jest wyodrębnienie pól społecznych, w obrębie których analizujemy relacje. U Barnesa są to: krąg rybołówstwa – czyli zawodowy, krąg terytorialny, obejmujący gospodarstwo domowe, rejon oraz całą miejscowość oraz krąg pokrewieństwa, przyjaźni, znajomości. Z punktu widzenia analizy sieciowej najciekawszy jest ten trzeci obszar, ponieważ związki podlegają tu najbardziej dynamicznym przekształceniom i w największej mierze zależą od jednostki. Sam Barnes tak przedstawiał ideę sieci: „Chodzi mi o grupę punktów połączonych liniami. Punkty to ludzie, a czasami grupy; linie natomiast wskazują, którzy ludzie wchodzą z sobą w interakcje. Możemy oczywiście ujmować całe życie społeczne jako tworzące tego rodzaju sieć”. U. Hannerz, *Odkrywanie miasta. Antropologia obszarów miejskich*, tłum. E. Klekot, Kraków 2006, s. 194.

rozwikłania zagadki kryminalnej nie polega właśnie na tym, żeby ustalić sieć relacji pomiędzy uczestnikami intrygi? To główne zadanie tak detektywa, jak i czytelnika. Sieć miejska będzie cechowała się (w opozycji do prowincjonalnej) mniejszą gęstością i znacznie większą fragmentarycznością. W klasycznym kryminale, którego akcja toczy się na prowincji, a do tego w ściśle ograniczonej przestrzeni, weźmy za przykład *Morderstwo na plebanii* Agathy Christie⁷, wszystkie elementy sieci – a więc wszyscy uwikłani w sprawę zabójstwa, zostają na wstępie przedstawieni (jako bywalcy owej plebani). Zadaniem detektywa jest ustalenie faktycznych relacji między nimi a ofiarą, a więc ustalenie struktury sieci. Przeważnie żeby tego dokonać, trzeba zanegować oficjalne i/lub pozorne relacje, odkrywając np. fałszywe tożsamości czy intencje. W miejskim kryminale natomiast zadaniem detektywa jest w większości wypadków odnalezienie już samych elementów sieci, czyli osób powiązanych z ofiarą. A więc śledztwo trzeba zacząć od założenia określonych typów relacji i odnalezienia pasujących osób. Działanie detektywa w kryminale miejskim w zasadzie polega na tym, na czym polega praca antropologa, stosującego analizę sieciową. Ustala on najpierw podstawowe kręgi społeczne, do których należała ofiara, np. pracy, rodziny i znajomych, terytorialny (słynne twierdzenie dotyczące seryjnych morderców mówi, że wybierają oni najczęściej ofiarę z najbliższego otoczenia), a w ramach nich dopiero analizuje relacje.

Klasyczny kryminał, który traktuje miasto „po macoszemu”, li tylko jako scenery, stanowi w tym kontekście opozycję dla kryminału miejskiego właśnie dlatego, że pomimo „miejskiego kontekstu” sieć relacji jest zamknięta, wszystkie elementy są znane. Teoria sieci wyjaśnia w pewien sposób jeden aspekt zwrotu miejskiego, jakim jest opozycja miasto – prowincja. Do rozważenia pozostaje zatem kwestia relacji miasto fikcyjne⁸ – miasto rzeczywiste. Pierwszy aspekt bowiem nie jest tak silny, nie opisuje takiej zmiany w stosunku do kryminału klasycznego, żeby można było mówić o zwrocie miejskim. Wystarczy prześledzić fabuły tomu *Mordercze miasta*, by zauważyć, że autorki, które wybierają scenery miejskie, nie rezygnują z klasycznej sieci relacji, ale kładą nacisk na drugi aspekt miejskości. Jeśli postawimy oczywiste w tym kontekście pytanie: po co autor sytuuje akcję w konkretnym mieście, musimy także postawić pytanie następne: jak ta decyzja wpływa na fabułę i jaką spełnia funkcję.

Rzeczywistość fikcyjną z planem miasta zestawił m.in. Umberto Eco, przedstawiając w swoim eseju *Dziwny przypadek ulicy Servandoni* nieścisłości opisu Paryża w *Trzech muszkieterach*. Jak udowadnia autor *Imienia róży*, Dumas wprowadza czytelnika w błąd, łącząc ze sobą plany siedemnastowiecznego i współczesnego (sobie) miasta. Dalej Eco wyjaśniając, że owa pomyłka nie ma żadnego znaczenia dla lektury przeciętnego odbiorcy, wprowadza porządkujące kryterium prawdziwości w literaturze.

⁷ Zresztą cały cykl opowieści o pannie Marple stanowi tu dobry przykład.

⁸ Pisząc „miasto fikcyjne”, mam tu na myśli nie miasto stworzone na potrzeby utworu, ale po prostu miasto w fikcji literackiej.

Nie od rzeczy będzie więc zapytać, co to znaczy, że „*p* jest prawdą”, kiedy *p* jest twierdzeniem odnoszącym się nie do świata rzeczywistego, ale fikcyjnego. [...] Bez względu na wyznawaną filozofię zgadzamy się wszyscy, że w fikcyjnym świecie Conan Doyle’a Sherlock Holmes jest kawalerem. Gdyby w jednym z opowiadań Holmes poprosił nagle Watsona, by ten kupił trzy bilety kolejowe, gdyż Holmes zamierza ruszyć z panią Holmes śladami doktora Moriarty, z pewnością poczulibyśmy się nieco skonsternowani⁹.

Zostają tutaj przeciwstawione dwa sądy o prawdziwości w literaturze, a tym samym wyodrębnione dwa paradygmaty odbioru: a) cała wiedza potrzebna do zrozumienia fabuły zawarta jest wewnątrz niej lub b) część wiedzy potrzebnej do zrozumienia fabuły jest poza nią. Oczywiście dalej Eco udowadnia, że pierwsza grupa jest umowna, ponieważ zawsze potrzebna jest pewna uprzednia wiedza, przede wszystkim z zakresu praw logiki rządzących myśleniem i operacjami językowymi. Można się jednak zgodzić na to uproszczenie, jeśli przyjmiemy, że dla lektury powieści z pierwszej grupy nie mają znaczenia odniesienia do rzeczywistości – poza pewnym kanonem, który w dużej mierze obejmuje właśnie wiedzę językową i konwencjonalną. Druga grupa natomiast zakłada odsyłanie czytelnika do rzeczywistości empirycznej.

Na tej podstawie, można łatwo stwierdzić, że kryminał klasyczny będzie zawierał się w pierwszej grupie. Czy to znaczy, że kryminał miejski mieści się w drugim zbiorze? Wszystko zależy od odpowiedzi na postawione wcześniej pytanie, w jakim celu współczesna proza kryminalna odsyła nas do konkretnych miast. A także – czy żeby zrozumieć tę fabułę, istotnie trzeba sięgnąć do rzeczywistości? Odpowiedź jest tu niestety rozczarowująca, otóż – nie. Fabuła jest całkiem zrozumiała również dla kogoś, kto nie ma pojęcia, że w rzeczywistości istnieją takie miasta jak Kraków czy Wrocław. A jednak – staranność, z jaką autorzy wprowadzają, by tak enigmatycznie rzec, pierwiastek miejski, skłania do dalszych poszukiwań. Intryga, a co za tym idzie, cały schemat kryminalny opowiadań, pozostałaby spójna, nawet gdyby przenieść ją w scenerię miasta nieistniejącego w rzeczywistości (a zapewne nawet fantastycznego). Wyczuwalna jest mimo to pewna różnica między klasycznym kryminałem a tym miejskim. W kanonicznej fabule Christie realność St. Mary Mead nie gra roli, ponieważ przestrzeń konstruowana jest w toku powieści (co zresztą prezentuje również Eco). Nie jest istotne, jak w rzeczywistości mają się do siebie ulica X i plac Y, musi to być zdefiniowane w toku fabularnym na potrzeby stworzenia spójnej układanki logicznej. Dlatego informacje dotyczące punktów topograficznych X i Y będą informacjami typu „Ile kroków trzeba pokonać, by przemieścić się z miejsca do miejsca” czy też „Ile czasu potrzeba, by pokonać ten dystans”. Oto klasyczna próbka takiej demystyfikacji zbrodni z powieści Joe’go Alexa:

Zabiwszy Gordona powrócił do jadalni. Przewidywał słusznie, że po pewnym czasie wyruszymy na poszukiwanie do przystani. Ten moment chciał wykorzystać. Ale dopiero powróciwszy po liny zrozumiał, że cała powierzchnia wyspy jest oświetlona reflekto-

⁹ U. Eco, *Sześć przechadzek po lesie fikcji*, tłum. J. Jarniewicz, Kraków 1996, s. 117.

rem latarni morskiej. Nie mógł zanieść trupa na brzeg i cisnąć go w fale, gdyż zobaczyłby go siedzący w latarni Smytrakis, a poza tym nikt oprócz mnie nie zszedł w dół i wszyscy znajdowali się na skraju płaszczyzny, którą musiał przemierzyć. Gdyby ktokolwiek z nich obejrzał się, mógłby go dostrzec, niosącego zwłoki ku urwisku. Czas naglił. Musiał pozbyć się trupa. Pozostawała tylko droga do najbliższej jaskini, gdzie nie sięgał promień latarni. Caruthers pobiegł do jaskini i złożył tam ciało. Ale w ten sposób jego początkowy plan zawiódł. Gordon nie był już ofiarą nieszczęśliwego wypadku, lecz morderstwa¹⁰.

Podobnie jest zresztą z konstrukcją całej przestrzeni w prozie kryminalnej. Jest ona kreowana w toku utworu tak, by dostarczyć nam niezbędnych informacji, pomagających przemyśleć możliwości rozwiązania (dowiadujemy się o elementach potrzebnych do zidentyfikowania motywu i sprawcy). W przestrzeni kreowanej przez klasyczny kryminał wszystko jest tekstem. Opis dotyczy tych elementów, które mają znaczenie dla rozwiązania zagadki – mówią coś o ofierze i zainteresowanych, są ułożone w szczególny sposób. Innymi słowy, są znakami (symptomami) jakichś szerszych zjawisk, odsyłają do czegoś poza sobą. W najnowszy kryminale miejskim jest inaczej. Opisy przestrzeni miejskiej odsyłają nas po prostu do przestrzeni rzeczywistej. Fabuła zostaje wpisana w gotowy plan miasta. W klasycznym kryminale miasto jest tekstem, w kryminale miejskim miasto jest miastem. Jak napisał Bjørnar Olsen:

Możemy rozmawiać i pisać o Nowym Jorku jako pojęciu lub idei, jako mentalnym obrazie życzeniowym lub bycie społecznym, symbolicznym lub czysto tekstualnym, a pojęcie „Nowy Jork” w dalszym ciągu będzie odnosić się do i wynikać ze skomplikowanej materialnej infrastruktury terenu, rzek, ulic, mostów, budynków, parkingów, sztuki, transportu publicznego, ludzi, samochodów etc.¹¹

Odzwierciedlenie „rzeczywistego miasta” widać już w pierwszych wrocławskich powieściach Marka Krajewskiego, które charakteryzują się szczególnie starannymi opisami lokalizacji. W *Morderstwie w Breslau* zbrodnia zostaje zupełnie klasycznie popełniona w pociągu, który sam w sobie nie jest szczególnie opisany. Natomiast wiele uwagi poświęca się wyznaczaniu trasy pomiędzy punktami sieci.

Dojeżdżali do Sonnenplatz. Miasto tętniło podskórnym życiem. Zazgrzytała na zakręcie tramwaj wiozący robotników drugiej zmiany z fabryki Linkego, Hofmanna i Lauchhammera, migwały gazowe latarnie. Skręcili w prawo, w Gartenstrasse; pod halą targową tłoczyły się furmanki dowożące ziemniaki i kapustę, stróż secesyjnej kamienicy na rogu

¹⁰ J. Alex, *Zmącony spokój pani labiryntu*, Kraków 1975, s. 165.

¹¹ B. Olsen, *W obronie rzeczy. Archeologia i ontologia przedmiotów*, tłum. B. Shallcross, Warszawa 2013, s. 97.

Theaterstrasse złorzecząc naprawiał lampę przy bramie. Minęli salon samochodowy Kotschenreuthera i Waldschmidta, budynek śląskiego Landtagu i kolka hoteli¹².

Nie jest to przecież prezentacja miejsca zbrodni, autor poświęca tyle uwagi dokładnemu opisowi tras (skręcili w prawo, minęli, dojeżdżali do), przestrzeni miejskiej. Efekt ten zostaje wzmocniony przez staranne przypisy, podające obecną nazwę ulic, placów, alei czy miejsc, o których jest mowa (Plac Legionów, Piłsudskiego, Zapolskiej¹³). Stąd można wysnuć wniosek, że obecność miasta w fabule wskazuje nie na zwrot miejski w rozumieniu dowartościowania konkretnej przestrzeni miejskiej jako czynnika kształtującego fabułę, ale raczej na swego rodzaju grę miejską¹⁴. Miasto jest tu ważnym elementem kompozycji, ale nie jest na tyle ważnym elementem schematu fabularnego, żeby zmienić go w stosunku do wzorca kryminału klasycznego. Nasuwa się zatem wniosek, że spełnia ono inną funkcję, którą należy rozpatrywać na płaszczyźnie relacji z czytelnikiem i którą można nazwać funkcją gry miejskiej.

Użycie pojęcia „gra” w odniesieniu do kryminału nie jest zresztą niczym nowym. W monografii *Siła powieści* Roger Caillois wyjaśnia:

Z tego odwrócenia czasu, zastąpienia porządku wydarzeń porządkiem odkrywania, wynika wyjątkowa sytuacja powieści kryminalnej na tle reszty twórczości powieściowej. Gatunek ten nie opiera się na opowieści, lecz na dedukcji. Nie opowiada się tu historii, lecz pracę polegającą na jej odtwarzaniu. Chodzi tu w pierwszym rzędzie o zadowolenie umysłu. Zaciekawienie intrygą stopniowo się zmniejsza. Sama intryga staje się na poły abstrakcyjna, a przynajmniej schematyczna. Z każdym dniem powieść kryminalna coraz bardziej oddala się od powieści, to znaczy od obrazu życia i namiętności, zbliżając się natomiast do czystego problemu, w którym łagodnie przechodzi się od przesłanek do rozwiązania¹⁵.

W swoim eseju Caillois pokazuje istotne przesunięcie środka ciężkości w prozie kryminalnej w stosunku do prozy realistycznej. Przesunięcie z ukazania świata czytelnikowi na postawienie mu zadania – jest to przecież pierwszy krok w stronę zmiany relacji nadawczo-odbiorczych w literackiej komunikacji. Czytelnik dostaje zaproszenie do podjęcia gry wraz z detektywem, a tym samym staje się partnerem. Nie pełnoprawnym – musi się podporządkować narzuconym regułom, podążać za śladami i wskazówkami ustalonymi przez detektywa. Jak wynika z tekstu Caillois rozwiązanie zagadki przez czytelnika nie jest właściwie już zależne od interpretacji

¹² M. Krajewski, *Śmierć w Breslau*, Wrocław 1999, s. 15.

¹³ Tamże, przypis ze strony 15.

¹⁴ Schematyczność gry miejskiej doskonale uzupełnia schematyczność kryminału.

¹⁵ R. Caillois, *Siła powieści*, tłum. T. Swoboda, Gdańsk 2008, s. 38, 39.

danych dotyczących zbrodni, ale od stopnia znajomości schematów kryminalnych¹⁶. Jeśli pójdziemy dalej tym tropem i uznamy, że współczesny czytelnik, który zna rozwój podgatunku i swobodnie porusza się w konwencji kryminalnej, bez większego trudu rozwiązuje zagadki, to powinniśmy dostrzec, że ów czytelnik wymaga dodatkowego poziomu uczestniczenia w fabule, którym jest swoista gra miejska.

Istotą gry miejskiej jest zwrócenie uwagi na miasto samo w sobie. Przestrzeń miejska staje się planszą, a scenariusz, który dyktuje w tym przypadku reguły poruszania się po planszy, stanowi potrzebny dystans, by spojrzeć na miasto z nowej perspektywy i dostrzec to, co zwykle mijamy bezrefleksyjnie, co zlewa się w jednolite tło. Popularność formy gry miejskiej zaowocowała m.in. poznańskimi grami turystycznymi¹⁷ – czyli ofertą nietypowego poznawania miasta. Kilka schematycznych fabuł dołączonych do planów miasta stało się pretekstem do zwrócenia uwagi na te typowe, ale i te mniej oczywiste elementy miasta. Co ciekawe, nie chodzi o ich historię, nie trzeba znać szczegółów architektonicznych – wystarczy się przyjrzyć miastu samemu w sobie.

Można zatem przyjąć, że tak starannie przedstawiane w kryminałach miejskich lokalizacje, które stanowią doskonały przykład swego rodzaju nawigacji¹⁸, są ukłonem w stronę czytelnika, który może z książką przemierzyć miasto i przyjrzyć mu się z nowej perspektywy, dzięki dystansowi, jaki narzuca fabuła. Obok przyjemności układania puzzli (by posłużyć się tym chętnie przywoływanym przez rozmaitych literackich detektywów porównaniem) pojawia się przyjemność odnajdywania rzeczywistości w literaturze i literatury w rzeczywistości. Czy to pragmatyczne podejście do literatury? Być może autorzy odpowiedzieli na potrzebę, która od lat skłania czytelników-turystów do przemierzania Paryża z powieściami Georgesa Pereca w dłoniach, odszukiwania w Stambule miejsc ze wspomnień Orhana Pamuka czy wreszcie kupowania wycieczek po Ystad – „śladami Kurta Walandera”¹⁹.

O skali tego zjawiska pisze m.in. Halina Kubicka, przedstawiając opartą na analizie rynku turystycznego typologię literackiej turystyki, która jako zjawisko kulturowo-komercyjne zdążyła się już na tyle ugruntować, że można wyodrębnić w niej wyraźne nurty. Oddzielnie bowiem należy rozpatrywać podróże biograficzne

¹⁶ W tym sensie kryminał jako zagadka pozostaje całkowicie niezależny od informacji zewnętrznych – odniesień do rzeczywistości.

¹⁷ Katarzyna Szalewska pisze o przyczynach wzrostu popularności gry miejskiej jako formy turystyki. Zwraca też uwagę, że (ze względu na wspólny mianownik, jakim jest rozwiązanie łamigłówek) ta odmiana zwiedzania znakomicie odpowiada podróżom inspirowanym powieściami kryminalnymi. K. Szalewska *Murder walk. Mapy małomiasteczkowych zbrodni*, „Jednak Książki. Gdańskie Czasopismo Humanistyczne” 2014, nr 1, s. 92.

¹⁸ O odniesieniu tego pojęcia do podróży literackich pisze Katarzyna Szalewska w przywołanym tu artykule.

¹⁹ Dowodem potwierdzającym tę tezę jest też fakt, że niedawno we Wrocławiu zorganizowano grę miejską na podstawie kryminałów Marka Krajewskiego.

i turystykę fikcji²⁰. Ta ostatnia zresztą jest na tyle wewnętrznie zróżnicowana, że dzieli się właściwie tak, jak sama literatura. O jednej z odmian literackiej turystyki – podróżach kryminalnych – pisze Katarzyna Szalewska. Opisywane praktyki są niejako drugą stroną omawianego przez mnie zjawiska. Przedstawiony przez autorkę fenomen Ystad można potraktować jako dowód na podjęcie przez czytelników zaproponowanej im gry.

Trzeba bowiem przyjąć, że współczesne kryminały miejskie nie aspirują do bycia przewodnikami (którym, jak można zauważyć, stają się mimochodem), a jedynie redefiniują, zaproponowaną przez twórców konwencję, grę z czytelnikiem. Przenosząc środek ciężkości z analizowania śladów²¹ pozostawionych wewnątrz świata przedstawionego na znajdowanie ich odpowiedników (desygnatów, reprezentacji) w rzeczywistości. Redefinicja ta zdaje się być prostą konsekwencją ukształtowania się czytelnika obytego z kryminałem, a może nawet wyspecjalizowanego w tej konwencji.

***Deadly cities* (?) Contemporary Polish crime fiction – a „spatial turn” or an urban game?**

Abstract

The article analyzes the urban space in the contemporary Polish crime fiction. It uses a set of narratives *Mordercze miasta* (*Deadly Cities*) written by Marta Guzowska, Agnieszka Krawczyk, and Adrianna Michalewska as an example that intends to help with analyzing the space in crime fiction. It also uses the Social Network Analysis (SNA) according to Barnes and Hannerz along with Caillouis' idea of a novel as a rational game. Finally, the article presents an argument that space is an element of a literary game that is well-known in the tradition of crime stories. It becomes an excuse to begin communication with the reader.

Key words: social network analysis (SNA), urban gaming, space, rational game

Justyna Tuszyńska

doktorantka w zakładzie Teorii Literatury Instytutu Literatury Polskiej UMK w Toruniu. Dotąd zajmowała się między innymi reprezentacją w teorii poezji Awangardy Krakowskiej oraz zagadnieniami referencyjności w refleksji nad muzyką konkretną. Przygotowuje rozprawę doktorską: *Dlaczego literaturoznawcy c(z)ytują kryminały? Schemat fabularny opowieści kryminalnej jako narzędzie teoretycznoliterackie*. Zainteresowania badawcze: teoria reprezentacji, poetyka powieści kryminalnej, literatura popularna.

²⁰ H. Kubicka, *Szukając Baker Street 221B. Podróże śladami książek i filmów w kontekście literatury popularnej i mediów*, [w:] *Związki i rozwiązki. Relacje kultury i literatury popularnej ze starymi i nowymi mediami*, red. A. Gemra, H. Kubicka, Wrocław 2012.

²¹ Zmienia się zatem sam charakter śladów. Mianem tym możemy nazwać bowiem pozostawione w tekście „lokalizacje”.

Liliana Kozak

Wirtualna semantyka miasta

Współczesne technologie umożliwiają mieszkańcom miasta aktywnie tworzyć przestrzeń publiczną. Nowe media pozwalają na komunikację w zakresie globalnym. Komunikacja ta to również interaktywne kształtowanie mapy miasta, która niepostrzeżenie przeradza się w projektowanie miasta¹. Szkło, stal i beton niezauważenie łączą się z cyfrowymi bitami. Miasto staje się hybrydą, jest formowane w sensie architektonicznym i informatycznym.

W dobie rewolucji informacyjnej komunikujemy się za pośrednictwem sieci internetowej, refleksje, przemyślenia, dane zostają przekazywane budującym się językiem *augmented reality*². Aby wyrazić emocje, używamy emotikonów, symboli dostępnych w pakiecie programu Word, również memów internetowych, które są często graficznym zapisem wrażeń, trudniejszymi do wyrażenia symbolami i alfabetem pisemnym.

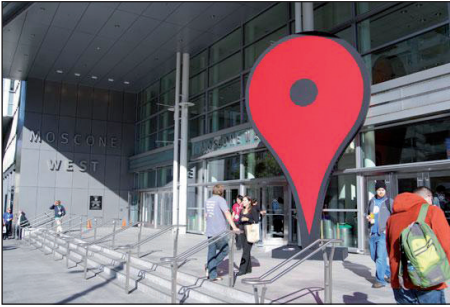
Powstają awatary reprezentujące uczestników portali, forów internetowych, serwisów społecznościowych czy wirtualnych światów, od niewielkich zdjęć, obrazków do trójwymiarowych postaci, często posiadających cechy archetypiczne, ponieważ ich autorzy chcą wyprofilować reprezentację siebie według akceptowanych społecznie kanonów³.

Wirtualny awatar jest jednym z ostatnich przejawów chęci wcielania się człowieka w różne role. Wcześniej służyły do tego rytualne maski, stroje karnawałowe,

¹ O procesach kształtowania map jako miejsc utopijnych, pewnych idei, oraz o wzajemnym procesie wpływania na siebie map oraz miast rozważał Z. Bauman, *Od mapowania przestrzeni do uprzestrzenniania map*, [w:] tegoż, *Globalizacja*, Warszawa 2000, s. 44.

² *Augmented reality* – połączony odbiór informacji z otoczenia rzeczywistego (np. skanowalne kody QR) oraz generowanego przez technologię np. w smartfonach, laptopach.

³ Cechy archetypiczne, w rozumieniu wyrazistości odwołującej się do zachowań instynktownych i powszechnych uwarunkowań kulturowych. Ilustracje symbolizujące postaci są bardziej wyraziste, np. wizualnie bardziej męskie, kobiece, również wyrażające silne emocje, np. agresji, wzruszenia, strachu, sympatii, w skutek tego w odbiorze wydające się emanować np. macierzyństwem, wojowniczością, zagubieniem dziecka.



Ryc. 1. Augmented reality, <http://www.informationweek.com/mobile/mobile-devices/google-i-o-live-blog-tablet-eyed/d/d-id/1105056?>

pseudonimy. Portugalski poeta Fernando Pessoa (1888–1935) stworzył kilkadziesiąt fikcyjnych postaci – heteronimów, każda z nich miała własny styl pisarski, życiorys, poglądy⁴. Pessoa, jak wielu pisarzy, korzystał z bogactwa ludzkiej osobowości – z tego, jak doświadczenie pozwala snuć opowieści o aspektach psychiki przejawiających się w nas samych i w tych, których spotykamy – aby utrwałać postaci symbolizujące zbiory konkretnych cech charakteru.

W sieci komunikacji, prowadząc rozmowy na czacie, jesteśmy jednocześnie pod wpływem oddziaływania reklam, to stanowi rodzaj mnogiego kontaktu z siecią przyjaciół, nieznajomych, dziennikarzy czy agentów reklamy. Powstawanie światów wirtualnych ma wpływ na kształtowanie się specyficznego języka. Symbole, wzorce przekazywane przez tradycję uzyskują swój wirtualny wymiar, ogólnoludzkie archetypy dopasowują swoją postać do współczesności.

Człowiek współczesny – użytkownik sieci stara się korzystać coraz sprawniej z nowego wciąż narzędzia, jakim jest komputer. Sieć internetowa zostaje często porównywana do przedłużenia systemu neuronalnego człowieka⁵. Transhumanizm stara się przekroczyć dotychczasowe ludzkie możliwości dzięki technologii wchodzącej w ścisły kontakt z ciałem i umysłem, wsparcie ze strony nowych mediów daje zarówno ogromne pole działania, jak i zagrożenia⁶. Należałoby poszukiwać symbiozy człowieka i technologii, aby nie powstał konflikt biologicznego ciała z jego elektronicznymi sieciami połączeń. Dlatego też, semantyka miasta, mimo zmieniającego się jego charakteru, powinna posiadać specyficznie ludzkie cechy swojego twórcy, a jej wzmocniona część medialna może w przyszłości pozwolić na nieporównywalnie (niż do tej pory) bogatszą sieć interakcji.

Myron Kruger, prekursor rzeczywistości wirtualnej, na samym początku jej powstawania, zwrócił uwagę, jak silnie utożsamiamy się z obrazowanymi przedstawieniami. Siła wizualnej sugestii jest stosowana od dawna, początki ludzkości

⁴ R. Ascott, *The Ambiguity of Self: Living in a Variable Reality*, [in:] *New Realities: Being Syncretic*, ed. R. Ascott, G. Bast, W. Fiel, Vienna 2009, p. 24.

⁵ A. Jelewska, *Sensorium i spekulatywne symbiotyczne formy komunikacji*, Poznań 2012, s. 4.

⁶ M. More, *The Philosophy of Transhumanism*, [in:] *The Transhumanist Reader*, ed. M. More, N. Vita-More, Wiley-Blackwell 2013, p. 1.

pokazują, że malarstwo naskalne było traktowane jako kształtowanie prawdziwych działań, ingerencja w rzeczywistość, to decydowało o wartości magicznej pierwotnych dzieł sztuki⁷.

Zmysły ludzkie ulegają *telematyczności* – odczuwaniu zjawisk z sieci elektro- nicznej, tak jak bodźców z bezpośredniej rzeczywistości⁸. Co może prowadzić do *telenoi*, będącej humorystycznym odwołaniem do paranoi, tutaj cybernetycznej, kiedy czujemy wpływ na nas innych użytkowników sieci, np. ktoś naciskając przycisk *like*, wyrażając opinię, wydaje się dotykać nas fizycznie. Sieć staje się wtedy straszliwym tworem komentującym, reagującym nieustannie, źródłem kontaktu, na który *telenoik* nie chce się zgodzić⁹.

Skomputeryzowana technologia komunikacyjna pozwala być teleobecnym w odległych miejscach, skuteczniej dzielić się doświadczeniem. Idee pochodzą z interakcji, negocjacji umysłów. Sieć pozwala na mniejszą blokadę społeczną, szybszą konfrontację myśli, z pełnymi tego konsekwencjami. Dotychczasowo dominował pogląd, że myślimy w sposób linearny, tak też dotychczas przebiegał zapis historii, świat dzielił się na kategorie i klasy rzeczy. Narastająca ilość informacji zmusza do uważności wielowątkowej, sieć pojęć o niejednorodnej klasyfikacji, metałączników rośnie¹⁰.

Pierwsze próby sieciowego połączenia komputerów, zmuszające do nowej uważności, zaczęły się pod koniec lat sześćdziesiątych XX wieku. Wspólne opowieści z dziecięcego pokoju zyskują globalny wymiar w projekcie *La plissure du text* z 1983, którego Roy Asott był pomysłodawcą i moderatorem¹¹. *La plissure* oznacza fałdowanie, plecionkę, warkocz, brzmi podobnie jak *le plaisir*, przyjemność. Jest to nawiązanie do książki Rolanda Barthes'a *Le plaisir du text*¹².

Czternaście stacji z całego świata pracowało w czternastu węzłach komunikacyjnych, w jedenastu miastach Europy, Ameryki Północnej i Australii. Powstały przeplatające się historie o zgromadzonych postaciach z różnorodnych mitologii i baśni, każdy z uczestników miał opisywać to, co się działo z punktu widzenia przydzielonej do snucia narracji osoby, np. wróżki, księcia, błazna lub mędrca, treść poszczególnych opowieści miała stworzyć nieuzgadnianą całość. Sieć była otwarta całą dobę przez dwanaście dni od 11 do 23 grudnia. Mimo iż w każdej lokalizacji powinna być identyczna kopia pełnego tekstu, okazało się, że istnieją różnice, nie ma kompletnej wersji¹³.

⁷ W. Benjamin, *Twórca jako wytwórca*, wyb. H. Orłowski, tłum. H. Orłowski, J. Sikorski, Poznań 1975, s. 76.

⁸ R. Ascott, *Telenoia* [in:] R. Ascott, *Telematic Embrace*, Berkeley 2007, p. 257.

⁹ Tamże, s. 261.

¹⁰ Na temat zależności między uważnością wielowątkową i linearną zob. U. Eco, *Interpretacje i nadinterpretacje*, tłum. T. Biedroń, Kraków 1994, s. 140.

¹¹ <http://alien.mur.at/rax/ARTEX/PLISSURE/plissure.html> (dostęp: 3 lipca 2014).

¹² R. Ascott, *Telematic...*, p. 261.

¹³ Tamże.

<http://www.medienkunstnetz.de/works/la-plissure-du-texte/> (dostęp: 3 lipca 2014).



Ryc. 2. Vladimir Bonačić, DIN. PR 10, <http://www.metamute.org/editorial/articles/art-new-media>

Projekt zaistniał dzięki użyciu sieci ARTEX, zanim powstał internet, już pierwsze systemy połączeń komputerowych okazały się narzędziami pozwalającymi na działania artystyczne.

Stopniowo rosnąca rola technologii zmieniającej otoczenie nie mogła zostać pominięta przez artystów, którzy starali się włączyć jej osiągnięcia w obręb mediów sztuki. W latach 1963–1973 w Centrum Sztuki Współczesnej w Zagrzebiu miało miejsce pięć wydarzeń *New Tendencies*, gdzie obok prac sztuki kinetycznej, konceptualnej, konstruktywistycznej stopniowo pojawiła się sztuka mediów elektronicznych, prace generowane przy użyciu komputera. Wśród biorących udział w wystawie znalazł się chorwacki artysta i cybernetyk Vladimir Bonačić, który w latach 1968–1971 stworzył serię *Obiektów dynamicznych*, interaktywnych prac ze sterowaną komputerowo instalacją świetlną. Pięć z nich pojawiło się w przestrzeni publicznej miasta¹⁴. Artysta stał się jednym z prekursorów wykorzystania elektroniki świetlnej jako funkcji informacyjnej na użytek publiczny, jego ogromne instalacje wisiały na m.in. domu towarowym w Zagrzebiu i muzeum sztuki współczesnej w Belgradzie¹⁵.

Komputer jako medium sztuki został wykorzystany do stworzenia dodatkowej przestrzeni, jaką jest rzeczywistość wirtualna, pokazał jak ciekawe przestrzenie może wykreować połączenie sztuki i technologii.

Prekursorem rzeczywistości wirtualnej jest Myron W. Kruger (ur. 1942), artysta, badacz i informatyk. Tworzył od podstaw wideo instalacje, które reagowały na zachowanie widza. Artysta określił swoje prace jako środowisko responsywne – czyli takie, w którym komputer odbiera działania użytkownika i odpowiada na nie w sposób przemyślany poprzez złożony system środków wizualnych i akustycznych, oraz dostosowuje się do powstałych w ten sposób nowych warunków środowiska¹⁶. Dało to początek późniejszej przestrzeni wirtualnej.

¹⁴ *Statek komiczny Ziemia*, red. D. Denegri, Toruń 2010, s. 55, <http://dada.compart-bremen.de/item/agent/588>, (dostęp: 3 lipca 2014).

¹⁵ D. Fritz, *Vladimir Bonačić – Early Works, Zagreb 1968–1971*, Zagreb 2006, p. 2, http://darkofritz.net/text/CIP_no.07-08-2006_Fritz_Bonacic.pdf (dostęp: 3 lipca 2014).

¹⁶ M. W. Krueger, *Computer Controlled Responsive Environments*, Wisconsin 1976, p. 423.

Pierwszym projektem Kruegera był *Glowflow*, powstały w 1969 roku na Uniwersytecie Wisconsin we współpracy z Danem Sandim, Jerryem Erdmanem i Richardem Vanezkym. Składał się on z zaciemnionego pokoju, na którego ścianach znajdowały się cztery przezroczyste rury, zmieniające kolor poprzez wpompowywane w nie fluorescencyjne cząsteczki. Towarzyszyły temu dźwięki syntezatora Moog, jednego z pierwszych instrumentów elektronicznych. Ruchy znajdującego się we wnętrzu widza były interpretowane przez komputer, który odpowiadał na nie sygnałami świetlnymi i dźwiękowymi. Zmiany wprowadzane były z opóźnieniem, tak że osoba we wnętrzu nie orientowała się, że wpływa na otoczenie. Wnioski z pracy nad *Glowflow* uświadomiły artyście, że widz powinien być świadomy swojego uczestnictwa, interakcja jest wtedy dużo ciekawsza.

Po *Glowflow* przyszedł czas na instalację *Metaplay*, wystawioną w jednej z uczelnianych galerii Uniwersytetu Wisconsin w 1970 roku. Projekt *Metaplay* polegał się na transmisji dwóch przekazów wideo z wnętrza instalacji, gdzie obecny był widz, i z osobnego pokoju, gdzie znajdował się artysta. Oba obrazy nakładały się na siebie, a widz i artysta mogli na bieżąco modyfikować – rysować, powstający efekt wizualny. Awatary tworzone w tej pracy mogą nachodzić na siebie, stapiać się z sobą, zanikać, pojawiać się na nowo, zmieniać kształty i barwy.

Kolejną instalacją był labirynt, z podłogą pokrytą czujnikami ruchu, o nazwie *Psychic Space* (1971). Najbardziej znaną instalacją Kruegera stała się *Videoplace* – przedstawiona w (1975) roku w Muzeum Sztuki w Milwaukee stanowiła rozwinięcie idei *Metaplay*. W projekcie tym oprócz responsywności znanej z pierwszego projektu, Krueger położył nacisk na zmysł dotyku, umożliwiając awatarom interakcje na wspólnej przestrzeni wizualnej. Projekt był w kolejnych latach rozbudowywany i wzbogacany o nowe zdobycze techniki. Zastosowano nowe oprogramowanie, lepsze komputery oraz akcesoria, takie jak hełm i wirtualne rękawice¹⁷.

Po czterdziestu latach kształtowania się przestrzeni wirtualnej na potrzeby ludyczne wciąż nie jest ona powszechną rozrywką. Światy wirtualne potrzebują doskonalszej i bardziej dostępnej technologii, aby stać się konkurencyjnym miejscem dla ludzkiej aktywności, są też trudniejsze w obsłudze niż portale społecznościowe.

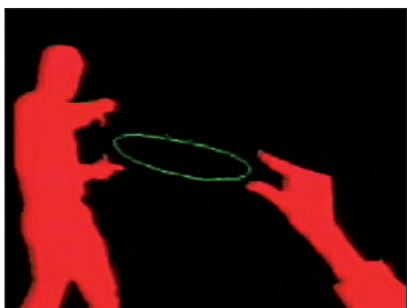
Od 2003 roku istnieje jak dotąd najbardziej popularny z wirtualnych światów *Second Life*¹⁸. Jego uczestnicy mogą budować szczegółowy wygląd swoich postaci, zmieniać płeć, wiek, przybrać wygląd postaci fantastycznych. Nie zbiera się punktów, funkcjonuje natomiast waluta przeliczalna na realne pieniądze, za które kupuje się trójwymiarowe domy, ziemię, wszelkiego rodzaju przedmioty. Rzeczywiste firmy promują tam swoje marki, rośnie liczba osób, które aktywność w tym świecie traktują jako pracę. Można tam zwiedzać architekturę wirtualnych odpowiedników rzeczywistych miast, słuchać koncertów, oglądać wystawy, przedstawienia teatralne.

¹⁷ R. Kluszczyński, *Sztuka interaktywna*, Warszawa 2010, s. 95.

¹⁸ <http://secondlife.com/> (dostęp: 3 lipca 2014).



Ryc. 3a, b (powyżej). Roy Ascott, *La Plissure du text*, <http://www.studyblue.com/notes/note/n/art-history-midterm-images/deck/3873342>



Ryc. 4 (po lewej). Myron Krueger, *Vieoplace*, <http://www.studyblue.com/notes/note/n/art-history-midterm-images/deck/3873342>



Ryc. 5. Roy Ascott, LPDT2/3 w Second Life, <http://intergrid-metaverse-art-2012.hypergrid.org/index.php/secondlife>

Istnieje wiele argumentów za tym, że jest to coś znacznie więcej niż gra, pozwala bowiem na wiele rodzajów międzyludzkich interakcji¹⁹.

Projekt Ascotta posiada tam swoje drugie życie pod postacią LPDT2, obecnie po udoskonaleniach LPDT3²⁰. Najważniejsze obiekty tego obszaru w Second Life to spiralne morze i Wieża Babel, złożone z nieustannie budujących się wyrazów, wytwarzanych przez generator tekstu Gutenberga. Rzeczywista instalacja interaktywna Ascotta *plastic transactions* posiada tam swoją wirtualną wersję. W pewnym miejscu pojawiają się literowe awatary, każda z liter zyskuje postać, rząd postaci zmienia się wraz z upływem tekstu²¹. To pokazuje nieustanną inspirację człowieka

¹⁹ T. Boellstorff, *Dojrzewanie w Second Life*, tłum. A. Sadza, Kraków 2012, s. 23.

²⁰ <http://www.i-dat.org/roy-ascott-indaf-lpdt2syncretica/> (dostęp: 3 lipca 2014).

²¹ <http://lpdt2.blogspot.com/> (dostęp: 3 lipca 2014).

używanym przez niego najpowszechniej kodem – językiem, który służy tutaj oswojeniu i badaniu nowej przestrzeni – wirtualnego świata.

Plac interakcji, miasto, jest jej uosobieniem, zyskuje w technologii, w cyberprzestrzeni sprzymierzeńca, który właściwie wykorzystany powinien inspirować rozwój, poznawanie, wzbogacanie i współtworzenie przyjaznego otoczenia. Projektanci oraz odbiorcy realizują wyzwanie, kreowanie języka, który pomaga odkodowywać multiplikującą się rzeczywistość, mrowisko miliardowego społeczeństwa. Ów nowy język cyber-przestrzeni balansuje między byciem zbędnym naddatkiem, nieczytelnym slangiem specjalistów, przewodnikiem po manowcach a nowym wciąż jeszcze narzędziem.

Miasto, jaku uważał Walter Benjamin, jest urzeczywistnieniem starego marzenia ludzkości o labiryncie, który w swojej komplikacji pasjonuje wciąż nowymi łami-główkami²². Zygmunt Bauman dodaje, że błędzenie po centrum handlowym ma angażować do bycia w stałym ruchu, doświadczania atrakcji, aby nie wychodzić z roli konsumenta na rzecz głębszych interakcji międzyludzkich²³.

Przechodzenie przez semantyczny labirynt miasta prowokuje do komentarza. Przykładem użycia wirtualnego tekstu w interakcji z otoczeniem jest praca *Energy Passages*, autorstwa Moniki Fleischmann i Wolfganga Straussa. Na chodniku przestrzeni miasta były wyświetlane wyrazy, wpisywane przez gości wystawy – ludzi przechodzących ulicą – i włączane przez system do kompozycji. Każdy dzień przynosił w układ – odbicie, mieszaninę ponadczasowych znaczeń i codziennych sytuacji. Każdy wyraz uruchamiał otaczanie go przez inne będące z nim powiązane. Powstawało wrażenie „uchwytywalności” wypowiedzi miasta poprzez krótkie głosy pojedynczych jego mieszkańców, posiadającej zupełnie inną jakość niż miejska gazeta czy program informacyjny²⁴.

Dokumentacja dzisiaj – oprócz funkcji porządkowania, weryfikowania i utrwalania wiedzy – jest rodzajem dialogu z innymi użytkownikami, przybiera charakter manifestowania obecności, dzieje się chwilami nieświadomie i przymusowo wraz z pozostawianymi po sobie śladami uczestniczenia w sieci. Dokument staje się znakiem obecności, działania mówiącego o tożsamości.

Tworzenie map – ścieżek tras, po których porusza się użytkownik połączonej rzeczywistości, nie służy do późniejszego korzystania z nich, dzielenia się wiedzą, ale jest rodzajem osobistego spektaklu, jak postuluje Lissa Holloway-Attaway²⁵. Dane oznaczenie: „Tutaj jesteś” na mapie było oznaką dystansu, tylko chwilowej zgodności znacznika z podróżnikiem, dzisiaj zamiast dystansu pojawia się włączenie w przestrzeń mapy. Telefon komórkowy z GPS pozwala na zobaczenie siebie w postaci kropki na mapie ekranu i podzielenie się swoją lokalizacją z innymi. Uczestnik sieci może mieć kilka różnych wirtualnych wcieleń, inne w sieci blogów, inne w zależności od portalu społecznościowego, nieco innych znajomych, inną historię aktywności,

²² W. Benjamin, *Zapiski i materiały*, [w:] *Pasaże*, tłum. I. Kania, Kraków 2005, s. 476.

²³ Z. Bauman, *Nowa szybkość, nowa polaryzacja*, [w:] tegoż, *Globalizacja...*, s. 44.

²⁴ M. Fleischmann, W. Strauss, *Performing Data*, tłum. A. Brzezińska, Gdańsk 2011, s. 104.

²⁵ L. Holloway-Attaway, *Mapowanie mobilności – interfejs i ślad po człowieku*, [w:] *W stronę trzeciej kultury*, red. R. Kluszczyński, Gdańsk 2011, s. 153.



Ryc. 6. Monika Fleischmann, Wolfgang Strauss,
<http://www.artlinecatalogue.eu/gallery-performing-data.html>

wpisów, podpis lub zdjęcie mające go reprezentować. Przypomina to miejsca w do-tychczasowym mieście, ze swoimi bywalcami, charakterem, atmosferą. Ale rozproszenie wersji siebie może zamiast poznania bogactwa własnej osobowości wywołać poczucie rozproszenia, brak zakotwiczenia w punkcie charakterystycznej dla siebie przestrzeni, jej zbytnej złożoności, Baudrillard nazywa to katastrofą sensu²⁶.

Znajdowanie się w rzeczywistości połączonej stało się inspiracją do obserwo-wania, na jakim etapie komunikacji jesteśmy: czy zagubieni w nieożywionej tech-nologicznej multiplikacji, czy jeszcze potrafimy operować zwielokrotnionymi war-stwami semantycznymi nowych obszarów znaczeń.

Środowisko zawodowe informatyków operuje semantyką hipertekstu, w ten sposób przekazuje umiejętności poruszania się po przestrzeni namnażających się informacji bez utraty fundamentów, dopasowując kanony wiedzy (np. inżynier-skiej) do nowych mediów. Pomocnym pojęciem staje się *mindware*, współczesne określenie obszaru pracy umysłu. *Aware* oznacza świadomość, *software* to progra-my komputerowe. To pojęcie łączy językowo obszar współpracy człowieka z no-wym narzędziem zaprojektowanym, aby ingerować w strukturę myślenia, w obszar kształtowania się sieci neuronowej. A jak się okazało, każda ludzka aktywność zmie-nia strukturę DNA ciała, nadaje charakter pokoleniu²⁷.

W ramach projektu *Mindware* w Lublinie (1–2 października 2011) miał miej-sce performance *Public Avatar* Martina Baragi Bricelja²⁸. Dwoch artystów wcieliło się w publicznego awatara, goście jako uczestnicy projektu artystycznego, poprzez sieć mogli chodzącemu po mieście awatarowi wydawać polecenia, obserwować jego działania. Artyści odgrywali wersje postaci, relacjonowane na żywo za pomocą kamery²⁹. Wykrzykiwali różne hasła, zaczepiali przechodniów, zadając im pytania

²⁶ J. Baudrillard, *Symulakry i symulacja*, tłum. S. Królak, Warszawa 2005, s. 106.

²⁷ J. Tzei-Fei Wong, *A Co-Evolution Theory of the Genetic Code*, „Proceedings of the National Academy of Sciences of the United States of America” 1975, vol. 72, p. 1912, <http://www.ncbi.nlm.nih.gov/pmc/articles/PMC432657/> (dostęp: 3 lipca 2012).

²⁸ Strona projektu *Mindware*: <http://www.mindware.art.pl/about.php> (dostęp: 3 lipca 2012).

²⁹ M. Baraga Bricelj, *Public Avatar*, 1–2 października 2011 w Lublinie, <http://www.mindware.art.pl/projects.php?p=7>, strona pracy: <http://www.public-avatar.com/?page=about> (dostęp: 3 lipca 2012).

internautów, jeździli autobusem, tańczyli, śpiewali, realizując sugestywne ucieleśnienie kontaktu w rzeczywistości połączonej – *augmented reality*. Działania współczesnych mieszkańców miasta posługujących się informacjami ze smartfonów są zależne od odbieranych informacji z sieci, awatar Bricelja pokazywał tę zależność. Nieświadomie, jako członkowie społeczeństwa w procesie transhumanizacji, jesteśmy awatarami realizacji wspólnych celów.

Coraz mniej niezwykła staje się scena z filmu *Raport mniejszości*, w której holograficzne reklamy zwracają się do przechodzącego bohatera po imieniu i adekwatnie do sytuacji, oferując właśnie to, czego ten szuka w danej chwili. Przedsmkciem tego są działania firmy Starbucks, wysyłającej informację o kuponie na darmową kawę do telefonu klienta, który znajduje się w zasięgu Wi-Fi kawiarni³⁰.

Reklama docierająca do odbiorcy wkracza w strefę jego najbliższego otoczenia, codziennych podstawowych czynności, wskutek coraz precyzyjniejszej technologii komunikacji, np. dzięki plikom cookies. Rodzi się obawa, jak blisko intymności klienta sięgnie firma, wykorzystując zdobyte informacje, *Raport mniejszości* pokazuje rozwinięcie tej sytuacji.

Technologie podwójnego miasta (*smart city*) są z jednej strony coraz bardziej powszechne i przydatne, np. różnego rodzaju systemy bezpieczeństwa stają się coraz bardziej precyzyjne, często niezauważalne. Drugą stroną jest ich niebezpieczeństwo, trudne do zauważenia np. emisje fal, których działanie na nasze ciało jest nie do końca poznane.

Naprzeciw technologiom namierzania przychodzą opozycyjne, jak przyrząd CCD-Me-Not Umbrella, parasol wyposażony w diody LED emitujące podczerwień rejestrowaną przez kamery systemów monitoringu. Zadaniem parasola jest wprowadzić w błąd oprogramowanie przetwarzające obraz z kamer monitorujących miasto. CCD-Me-Not Umbrella jest częścią projektu *The Sentient City Survival Kit* artysty, architekta i badacza współczesnej kultury Marka Sheparda³¹.

Pojawiają się prace pokazujące powiązanie technologii ze światem przyrody, przypominające, że nasze wytwory nadal się połączeniem biologii i techniki. W projekcie *Cykady* w Toronto użytkownicy telefonów uruchamiają czujniki wykrywające pole elektromagnetyczne uaktywniające dźwięki i światła „cykad”, wysyłanie sygnału w świecie ludzi przypomina o sygnale bycia będącym u początków, lokuje rozmówców w technologicznej łące³².

³⁰ [Tzw. beacony – przyp. red.] A. Maj, *Mindware: technologie umysłu i umysł technologiczny w perspektywie antropologii mediów i badań nad komunikacją*, [w:] *Mindware. Technologie dialogu*, red. P. Celiński, s. 194, <http://www.mindware.wspa.pl/index.php/> (dostęp: 3 lipca 2014).

³¹ Tamże.

³² N. Czegledy, *Zmiany paradygmatyczne w praktykach art. & science*, [w:] *W stronę trzeciej...*, s. 134; strona projektu: <http://mobilelab.ca/portage/projects-cicada.html> (dostęp: 3 lipca 2014).

Analiza sygnałów z sieci komórkowych może dostarczyć ciekawych graficznie obrazów przemieszczania się użytkowników telefonów, które można zestawiać z dostępnością infrastruktury miejskiej lub strefami bezpieczeństwa. Tak działa aplikacja *Urban Mobs* stworzona przez firmy Orange i faberNovel³³. Wyposażeni w różnego rodzaju sygnalizatory przemieszczamy się nadal podobnie jak stada obserwowanych przez przyrodników zwierząt. Cyborgizacja jest utopią, wewnątrz ogromnego biologizującego mechanizmu przyrody. Doświadczenie posiadające jakość emocjonalną spaja swoim elementem estetycznym doznania w całość, obecność przeżyć estetycznych wydobywa z kształtowego przez człowieka sztucznego otoczenia miasta jego pierwotne, pochodzące z natury korzenie. W ten sposób aktywność człowieka korzystającego z technologii można postrzegać estetycznie i zaangażować w działania artystyczne.

Rozwój technologii prowadzi do powstawania różnego rodzaju znaczników reagujących na zmiany pogody, zanieczyszczenie powietrza lub obecność ludzi w określonym pomieszczeniu, inteligentnych budynków, ich otoczenia, pojazdów (komunikujących się w razie kradzieży z policją, po kolizji z pogotowiem, czujników śledzących stan zdrowia, technologii ubieralnych). Wraz z obietnicą bezpieczeństwa, komfortu przychodzi zmierzenie się z tym, jakie przemiany czekają ludzkie ciało, psychikę, jak wpływa na jednostkę ludzką pojawienie i nasilenie się różnego rodzaju fal, obecność materiałów toksycznych w sprzęcie elektronicznym.

Użycie technologii w obrębie sztuki przybliży ją do jej twórcy, walory estetyczne zmniejszają poczucie sztuczności i obcości skomplikowanych nowych systemów. Potrafią uzmysłowić odbiorcy bogactwo jego własnej natury, która wciąż próbuje przekroczyć świat przyrody poprzez próby zrozumienia jego mechanizmów i wytwarzanie własnych. Użytek technologii w obrębie sztuki może pozwolić kształtować ją jako bardziej harmonijne narzędzie w praktykowaniu np. miejskiej przestrzeni. Nadal nie zanikło rozumienie sztuki jako tej, która pozwala adaptować otoczenie poprzez pokazywanie jego piękna, próbę zbierania tych elementów, które wzmacniają potrzebę pozytywnego rozwoju, przekazują wiedzę na temat spuścizny kulturowej człowieka. Ten aspekt sztuki może pozwolić adaptować technologię na użytek humanizmu.

Virtual semantics of the city

Abstract

In the era of information revolution we are communicating via the web. Reflections, thoughts and information are transmitted by building up the language of *augmented reality*. In communication networks, while leading a chat, we are also influenced by advertisements. It is a kind of multiple contact with the network of friends, strangers, journalists and advertising agents. Symbols and patterns transmitted by tradition are given their virtual dimension, their universal archetypes adjust their character to the present. The Modern Man, a network user,

³³ <http://www.urbanmobs.fr/en/> (dostęp: 3 lipca 2014).

tries to use the new tool – the computer – more efficiently. The Internet network is often compared to the extension of the human neural system. The computer as a medium of art was used to create an additional space – the virtual reality. It showed how interesting spaces can be created by combining art and technology. The combination of the human specificity of contact, language, and new technology creates tremendous opportunities and threats. Transhumanism is a possibility in which we would seek a symbiosis between the man and technology, so as not to create a conflict between the biological body and its electronic contact networks. The semantics of the city, despite of its changing nature, may have human-specific qualities, but its media expression may allow for incomparably richer network of contacts.

Key words: semantics of the city, virtual reality, augmented reality, new media, interactive art

Liliana Kozak

absolwentka malarstwa – studiów drugiego stopnia na Wydziale Artystycznym Uniwersytetu Marii Curie-Skłodowskiej w Lublinie, doktorantka w Zakładzie Estetyki UMCS. Zainteresowania naukowe: teoria sztuki współczesnej, estetyka pragmatyczna, neuroestetyka, enaktywizm, transhumanizm, fizyka kwantowa. Publikacje m.in.: *Sztuka współczesna – nowe miejsca* („Kresy” 2008, nr 73–74), *Performance i odbiorca* („Kra” 2012). Członek Związku Polskich Artystów Plastyków w Lublinie.

Annales Universitatis Paedagogicae Cracoviensis

Studia Poetica II (2014)

Jerzy Winiarski

Semiotyka narracji architektonicznej Jacka Sala w mieście Kielce

Pomimo erozji spójności życia zbiorowego we współczesnym świecie, której objawami są nasilające się niemal od stulecia procesy alienacji i reifikacji, depersonalizacji czy atomizacji społeczeństwa, a także zanik ekspresji i siły oddziaływania „wielkich narracji” – idei i wartości „uniwersalnych” – o czym dzisiaj mówią teoretycy postmodernizmu¹, przestrzeń zurbanizowana nie przestała być dzisiaj nacechowana, podobnie jak w przeszłości, szczególnymi walorami komunikacyjnymi dla tekstów kultury z ich systemami symbolicznymi, w tym także – o dziwo! – dla pomników, wydawać by się mogło przestarzałych już form przekazu treści światopoglądowych.

Żywotność pomników trwale związanych przecież z rytuałami życia społecznego jest zdumiewająca, zważywszy na narastającą „prywatność” ludzi, wpływającą na „obojętność” i marginalizację w życiu publicznym wszelkich rytuałów, które ze swej natury eksponują i utrwalają autorytety, ustanawiają relacje ich nadrzędności względem „tłumu”, uczestników masowej uroczystości, także utrwalają (narzucają?) idee, które ze swej natury się „usztynniają” i pokrywają patyną „niewygodnego” tradycjonalizmu. Rytuał niewątpliwie powoduje erekcję pomnikowego obiektu, bywa powtarzany potem okazjonalnie, czasem nawet systematycznie w trybie jubileuszowym. Pomnikową „ekspansję” można też dostrzec poza przestrzenią miejską, gdzie drogi komunikacji integrujące życie zbiorowe w danym regionie czy kraju łączą czas i przestrzeń wyodrębniającą *ethnos*, a więc wszędzie tam, gdzie są miejsca ważnych wydarzeń, wpływających na świadomość historyczną i tradycję, na skrzyżowaniach szlaków łączących „swoich” i „obcych”, lub wiodących „w świat”, i „na progu” żywotnych dla danej nacji obiektów oraz przestrzeni, świeckich i sakralnych.

¹ Zwięźle o tym pisze Ewa Domańska, *Po-postmodernistyczny romantyzm (Sensitivism – „nowa” filozofia historii – Franklin R. Ankersmit)*, „Kultura Współczesna” 1996, nr 1–2; w ujęciu monograficznym zaś i z pozycji urbanistycznych Ewa Rewers, *Post-polis. Wstęp do filozofii ponowoczesnego miasta*, Kraków 2005.

Pomniki ustanawiają centrum – mniejsze lub większe w zależności nie tyle od swej kubatury, ile od przekazywanych treści – przestrzeni świątecznej (rozumianej włącznie z problematyką tzw. czasu wolnego) lub sakralnej i w zależności od swych zróżnicowanych form wyłączają widza – świadka swojej obecności – z przestrzeni życia codziennego, zawieszają, czy unieważniają choćby tylko na moment, jego relacje i konsytuacje determinowane dniem bieżącym i uderzają swą ekspresją w jego podmiotowość, powodując stan zachwiania wewnętrznego, naruszenia balansu, niepewności, stan swoistej destabilizacji i dyskomfortu, wymuszając przy tym jakby konieczność aprobatywnego określenia się do nich. Można w tym miejscu powtórzyć słynny osąd Bernarda Tschumiego: „Przemoc architektury jest fundamentalna i nieunikniona, jako że architektura wiąże się z wydarzeniami tak, jak strażnik przywiązany jest do więźnia, policjant do przestępcy, lekarz do pacjenta, porządek do chaosu”². Pomniki nie znoszą odmowy, także obojętności lub wręcz eliminacji, nie są skłonne do kompromisu między tym, czym są i co wyrażają, a sytuacją psychokulturową i położeniem społecznym swego widza/świadka. Jest on odbiorcą symbolicznego depozytu pamięci zbiorowej i biada mu, jeśli go nie przyjmie i nie zachowa. W relacji pomnik – człowiek estetyka brązu kreuje wydarzenie wizualne i symboliczne, także społeczne, przeciwne np. estetyce karnawalizacji jako formy „ludowego śmiechu”, o czym traktuje semiotyka kultury Michaiła Bachtina. Stosunki „nabrązowione” wykluczają równość, ambiwalencję wartości i degradację dystansów społecznych. Przeciwnie, trwają niczym opoka na stałym lądzie praw i wartości, wzorów i nakazów moralnych. Pomniki zatem wykluczają dialog ze swym rzeczywistym, historycznym widzem/świadkiem, nie przestając jednak być dyskursem wobec świata, z którego się on właśnie wyłonił. Człowiek, jako rzeczywista osoba, pozostaje wobec pomnika bez alternatywy. Relacja komunikacyjna jest zhierarchizowana. Pomnik niemal dosłownie przytłacza swego widza/świadka. Dlatego pewnie pomniki budzą różne, bywa że gwałtowne, odcienie sprzeciwu. Nierzadko w dyskursie społecznym są one definiowane przez różne podmioty życia publicznego nawet jako „szkodliwe” lub „wrogie”. Pewnie dlatego, że pomnik nie jest tylko przedmiotem, tworem tylko o statusie materialnym, ale jako dzieło symboliczne, jako tekst kultury ma status ontologiczny, może nie tyle fenomenologiczny, w duchu pojęć np. Romana Ingardena, ile podmiotowy i historyczny. Nie jest bowiem obiektem anonimowym, ani też w zupełności „uniwersalnym”. Sens jego nie tkwi tylko w imieniu twórcy, chociaż bez wątpienia jest to kwestia fundamentalna, ile w tym, że pomnik określa punkt i sposób widzenia oraz oceniania wydarzeń, idei, wartości i wzorów, a przede wszystkim czynów ludzi, które komunikuje. Ciągle to samo i ciągle tak samo pomimo mijającego czasu, a nawet pokoleń i zmian dokonujących się w samym jego otoczeniu oraz w świadomości następnych/kolejnych widzów/świadków jego funkcjonowania. Ten punkt nie jest bezosobowy, ani też ze wszystkim „uniwersalny”. Zawsze jest intencjonalnym wyrazem światopoglądu tego podmiotu zbiorowego, który przyjął jego twórca jako dziedzictwo – przekaz

² E. Rewers, *Post-polis...*, s. 94.

dla potomnych. Czynniki historyczny i indywidualny, a nawet subiektywny odgrywa w tym uposażeniu podmiotowym pomnika podstawową rolę. Dlatego pomnik jako centrum przestrzeni aksjologicznie nacechowanej swoiście organizuje i kreuje przestrzeń publiczną, będąc niejako multipleksem wizualno-symbolicznym, kanałem komunikacyjnym stygmatyzującym przestrzeń uczuciowo i pojęciowo. Wyznacza przy tym rolę widza/świadka, który ma przyjąć „dar” – pakiet sensoryczny – jako klucz deskrypcyjny do tekstów historii. Pomnik nie jest tworem ani biernym (neutralnym), ani też statycznym, nieporuszonym w relacji z żywym człowiekiem. Przekonuje go i „idzie za nim” jako skrót/impuls motywujący wybór postaw/działań i wartości. Nic też dziwnego, że nierzadko rodzi bunt przeciw sobie z powodu swej „tyranii”. Poprzez pomnik krzyżują się linie układów historii i kultury, diachronii i synchronii wydarzeń zbiorowych. Pomnik rzeźbi swego odbiorcę jako konstrukt tych determinizmów, włącza go – idącego choćby przypadkiem – w nurt egzystencji i pamięci konkretnej, rzeczywistej wspólnoty – wyrывa go z prywatności, podporządkowuje.

Tym bardziej nabiera znaczenia pytanie, czy w naszym świecie definiowanym pojęciami z przedrostkiem „post-” jest możliwy/potrzebny „pomnik” i jeśli – tak! – jaki może/powinien on być w przestrzeni otwartej dzisiejszej kultury. Przykładem zintelektualizowania dyskursu kulturowego z pomnikiem w przestrzeni zurbanizowanej jest monument wzniesiony przez artystę amerykańsko-żydowskiego Jacka Sala przy niewielkiej, chciałoby się powiedzieć, peryferyjnej uliczce przylegającej, lub raczej przyciśniętej bez chodnika, do Silnicy, strumienia przecinającego miasto od północnego wschodu ku południowemu zachodowi, w tym miejscu pozbawionego wszelkiego uroku i przypominającego raczej kanał odpływowy niż rzeczkę. Uliczka ta – Planty, niemal zaułek, dzisiaj kojarzona z miejscem drobnych tanich zakupów, jest położona w samym centrum miasta Kielce, w środkowym regionie Polski, niedaleko katolickiej katedry sięgającej swymi dziejami średniowiecza. W tym miejscu – 4 lipca 2006 roku – na skrzyżowaniu ulicy Planty z podobną ulicą Piotrkowską, miejscu wówczas jeszcze dość zaniedbanym a przylegającym do głównej arterii tranzytowej miasta i po drugiej stronie naprzeciwko rozległego gmachu jednego z głównych urzędów regionu, odbyła się doniosła uroczystość o nadzwyczajnym prestiżu międzynarodowym. W tym miejscu bowiem i o tym czasie mijała sześćdziesiąta rocznica tragicznych wydarzeń 1946 roku, znanych dzisiaj pod nazwą pogromu kieleckiego, kiedy to niewielka grupa ocalałych z holocaustu Żydów, czekających na Planty 7 w jednopiętrowej kamienicy na jakiegokolwiek informacje o losie swoich bliskich oraz wieści o wyjeździe do Palestyny, w absurdalnych okolicznościach została nagle zaatakowana przez zbiegowisko miejskie³. Największym

³ Lapidarna notka informacyjna tak oto dokumentuje środowisko ofiar: „Pod koniec stycznia i na początku 1945 roku około 80 kieleckich Żydów powróciło do rodzinnego miasta. W lipcu tego roku, według wydziału meldunkowego Zarządu Miasta, zameldowanych było w Kielcach 212 osób narodowości żydowskiej. Niedługo później do tej społeczności dołączyli repatrianci ze Związku Radzieckiego. Na początku roku 1946 w mieście znajdowało się 314 Żydów, z których wielu zdecydowało się na wyjazd do Palestyny lub na ziemię zachodnie”. *Obchody 50 rocznicy pogromu żydowskiego. Spojrzenie na rocznicę*, Kielce 1997, s. 7.

wydarzeniem tych uroczystości było odsłonięcie pomnika upamiętniającego ofiary pogromu, wykonanego przez artystę amerykańsko-żydowskiego Jacka Sala.

Jack Sal, projektując ten pomnik, stanął wobec wyjątkowego wyzwania artystycznego – tak w odniesieniu do formy, jak i treści/idei swego dzieła. Znalazł się bowiem na drodze ogromnej fali emocji nagromadzonych od dziesięcioleci, narodowych i politycznych. Falę wypiętrzały różne źródła i impulsy warunkujące relacje między Żydami a Polakami, przeszłością a współczesnością, stosunkami po drugiej wojnie światowej między Wschodem i Zachodem oraz sytuacją wewnętrzną w Polsce. Artysta musiał rozstrzygnąć dylematy bez ugody, czy jako autor pomnika będzie stroną „żydowską” czy „polską”, czy będzie się kierować racjami religijnymi czy politycznymi, czy może pozostać sobą, jako artysta ze swoim światopoglądem i osobowością, czy też powinien reprezentować czyjeś racje, „zbiorowe”, grup, środowisk, organizacji... *Casus* Jacka Sala jako artysty projektującego pomnik ku czci ofiar pogromu kieleckiego winien być rozważany przy wszystkich działaniach artystycznych uwikłanych w dramatyczne konflikty historyczne wśród różnych narodów, religii i kultur.

Co zrobił Jack Sal? Co komunikuje jego pomnik i jakim jest symbolem w przestrzeni architektonicznej współczesnego miasta – oto główne pytania, które wszyscy, Polacy i Żydzi, mieszkańcy Kielc i przyjezdni goście winni sobie zadać, przechodząc przed tym pomnikiem i nieopodal miejsca masowej zbrodni z 1946 roku. Forma pomnika poświęconego tragicznym wydarzeniom zaskakuje wszystkich przechodniów, zarówno świadomych, jak i nieświadomych funkcji tego obiektu. Po pierwsze, pomnik nie jest ani wysoki, ani rozległy, nikomu nie narzuca swej obecności. Po drugie, nie posiada żadnych widocznych, specjalnie wyeksponowanych cech/znaków podkreślających treści martyrologiczne, z którymi jest nieodłącznie związany. Co więcej, przy braku formy figuralnej lub abstrakcyjnej odsyłającej do ekspresji żałobnej i płaczebnej, albo narodowej czy religijnej, pomnik, jakby na przekór sobie, „rezygnuje” z cech właściwych pomnikom. Nie góruje w miejscu swego wzniesienia ani też nie skupia uwagi widzów/świadków swej obecności, bo nie tworzy jakiegoś centrum komunikacyjno-widowiskowego. Przeciwnie, jego położenie jest jakby „marginalne”, stoi prawie na uboczu, chociaż tuż obok tranzytowego węzła okalającego śródmieście tej stolicy regionu świętokrzyskiego. Nie skupiają się jednak wokół niego linie geometrii alejek, jak w przestrzeniach miejskich parków czy skwerów. Pomnik nie eksponuje nawet zwyczajowej dla pomnikowych obiektów okolicznościowej tablicy informacyjno-wotywniej.

Definiując formę tego pomnika w dyscyplinie współczesnych poglądów na architekturę trzeba przyjąć, że w znacznym stopniu odpowiada ona teorii estetycznej Bernarda Tschumiego, który odszedł od „konceptji architektury jako sztuki reprezentacji wytwarzającej statyczne obiekty pasywnej kontemplacji”. Tschumi – objaśnia Ewa Rewers:

protestuje przeciwko skupianiu się na „czytaniu” tych obiektów, na znakach architektonicznych, metaforach i innych środkach przedstawiania. Zamiast tego wszystkiego, po

części pod wpływem Derridy, proponuje koncepcję dyskursu architektonicznego wytwarzającego miejsca, w których dochodzić może do konfrontacji między przestrzeniami i działaniami⁴.

A pojęcie dyskursu u Tschumi jest polimorficzne i polisemiotyczne. W wykładzie Rewers przedstawia się ono następująco:

Dyskurs architektoniczny jest dyskursem mieszanym, hybrydycznym. W jego skład wchodzi rozmowy między członkami zespołu rozpoczynającego pracę nad projektem, kolejne szkice, rysunki, plany, programy, makiety, komentarze i opisy, realizacje i interpretacje tych realizacji. Tschumi w swej akceptacji hybrydyczności dyskursu architektonicznego, inspirowany tym razem niewątpliwie przez Derridę posunął się tak daleko, że pisał: „Różnica między rozmową o przestrzeni oraz przestrzeni kreowaniem zanika w tym samym stopniu, w jakim kończy się prymat tego, co wizualne, nad tym, co werbalne albo na odwrót. Zanikają dylematy w rodzaju: budynki czy nie-budynki, pojęcia ogólne czy szczegółowe nakazy, przestrzeń mentalna czy przestrzeń fizyczna. W końcu słowa o architekturze stają się pracami architektonicznymi”⁵.

Jaki więc jest ten pomnik *Pogromu kieleckiego 1946* autorstwa Jacka Sala, właściwy, niewłaściwy, ważny czy zmarginalizowany? A przede wszystkim, jak wygląda, skoro nie jest podobny do żadnego spotykanego dotąd pomnika miejskiego. Oto podstawowe pytania wymagające odpowiedzi. Pytania, dopowiedzmy, tym bardziej napierające na odbiorcę tekstu kulturowego, jakim jest pomnik, że dotyczą „miejskiej przestrzeni tożsamości”. Ujmując rzecz od strony urbanizacyjnej; „Architekturze – czytamy w takim objaśnieniu – przyznaje się szczególną rolę w budowaniu i utrwalaniu tożsamości w formie przestrzennej, czytelnie wpisującej się w kulturowy kontekst miejsca i będącej punktem odniesienia dla następnych generacji”⁶. Warto w tym momencie przyjąć pojęcie „tożsamości” Zygmunta Baumana:

Tożsamość jawi się nam raczej jako coś, co należy wytworzyć, a nie odkryć; jako przedmiot naszych wysiłków, „cel”, do którego należy dojść, jako coś, co musimy dopiero skleić z części lub wybrać z dostępnych całości, a potem o to walczyć i chronić⁷.

Zauważmy, że oto sam pomnik, swoiście ukształtowana ascetyczna bryła, ogłociona z architektonicznych detali i chwytów wizualizacyjnych, jakby niegotowy i nieprofesjonalny, wymusza na swoich obserwatorach postawę czynną i hermeneutyczną, jawi się bowiem „nieoczekiwanie”, bez zapowiedzi, także podpowiedzi o swojej

⁴ E. Rewers, *Post-polis...*, s. 92.

⁵ Tamże, s. 93.

⁶ M. Dolistowska, *Miasta wielokrotnego zapisu – ikonosfera nowych przestrzeni tożsamości*, „Czasopismo Techniczne. Architektura” 2010, z. 7–A/2, s. 58.

⁷ Z. Bauman, *Tożsamość. Rozmowy z Benedetto Vecchim*, tłum. J. Łaszcz, Gdańsk 2007, s. 18.

dystynkcji ważności, niczym tajemnica, oczekuje, że jego widz/świadek prosta swej ludzkiej istocie, konieczności zrozumienia znaczeń i przeżycia ich ekspresji. Nie koniec na tej poznawczej introdukcji, którą kreuje forma tego pomnika. Jego retoryka bowiem jest zaskakująca. Pomnik wyrażający treści o ogromnej doniosłości publicznej nie jest „głośny”, nie „mówi” w sposób wiecowy do tłumów i ponad ich społeczne i osobowe różnicowanie. Odnieść można wrażenie, że pomnik Jacka Sala „mówi” inaczej do dziecka i dorosłego, do ludzi różniących się intelektualnie i emocjonalnie, także światopoglądowo, kulturowo czy narodowo. Odwołuje się do podmiotowej, egzystencjalnej wspólnoty ludzi, która istnieje pomimo wszelkich różnic i jakby ze względu na nie artysta każdemu inaczej tę wartość odkrywa i na nią wskazuje. Opowiada realne wydarzenie, ale nie ogranicza się przy tym do historii, wskazuje pewną myśl, o której nie można zapomnieć. Powtórzmy więc pytanie: „Jak wygląda pomnik Jacka Sala?”. Powodem pytania jest właśnie zagadkowa prostota jego formy i niepewność, czy wszyscy widzą go tak samo. Powstaje pytanie, czy jest możliwa – równie prosta jak wygląd zewnętrzny – jednorodna deskrypcja tego pomnika.

Na stronie internetowej Stowarzyszenia im. Jana Karskiego, które podjęło starania o upamiętnienie sześćdziesiątej rocznicy pogromu kieleckiego, odnajdujemy zwięzły opis zewnętrzny tego obiektu i zasadnicze objaśnienie sensu symbolicznego jego formy. Czytamy:

Poświęcony ofiarom pogromu pomnik ma symboliczny wygląd. Jest to dwumetrowej wysokości mur w kształcie cyfry 7 (nawiązanie do numeru kamienicy przy Plantach oraz kolejności lipca w kalendarzu) z betonowych bloczków – spośród których 42 (symbolizujących ofiary) pokrytych jest ołowianymi płytkami. Reszta bloczków – pobielona wapnem – ma symbolizować zachowanie pamięci o tragicznym wydarzeniu⁸.

To objaśnienie jest jednak rażąco niewystarczające, a nawet mylące, zwłaszcza zaś w kwestii znaczenia symbolicznego pomnika, sugeruje bowiem konkretyzacyjno-historyczną jego wykładnię i redukcjonistyczny sens, sprowadzający dzieło sztuki architektonicznej do realiów chronologiczno-topograficznych dokonanej zbrodni masowej. Wedle takiego opisu pomnik autorstwa Jacka Sala byłby jedynie jakimś protokolarnym zapisem tragicznego zdarzenia. Ani przypadkowy w istocie numer kamienicy, ani też kolejność miesiąca (według kalendarza gregoriańskiego!), kiedy dokonało się to wydarzenie, nie są – i nie mogą być! – cechami prymarnymi tego pomnika, a co najwyżej wtórnymi. Można zauważyć, że ów „plan siódemki” odpowiada rzutowi prostokątnemu budynku, w którym rozegrała się niewyobrażalna tragedia pogromu i który wraz z przylegającym doń budynkiem nr 9 tworzy właśnie coś w kształcie cyfry siedem⁹. Zatem w niewielką kompozycję architektoniczną pomnika Sal wpisał jakby miniaturę tragicznego domu, czyniąc ją tym samym znakiem

⁸ www.jankarski.org.pl (dostęp: 5 listopada 2014).

⁹ Zob. *Szkic sytuacyjny miejsca pogromu Żydów w Kielcach 4 lipca 1946 r.*, [w:] *Antyżydowskie wydarzenia kieleckie 4 lipca 1946 roku, dokumenty i materiały*, oprac. S. Meducki, Z. Wrona, Kielce 1992.

aksjologicznym, poświadczającym rzeczywistości, wręcz dokumentarny wymiar aktu narracji artystycznej o tych wydarzeniach. Co więcej, ołowiane płyty rozłożone nieregularnie na białych ścianach pomnikowych murów, symbolizujące ofiary, tworzą nieodgadniony rytm, odtwarzający także obraz – jakby zaułkowy, pozbawiony piękna i ciepła – ludzkiej sadyby, ekspresję tragicznego domu, który stał się swobodną stacją męki dla zgromadzonych tutaj Żydów. Iście świątynną biel kamiennych bloczków zakłócają owe ciemne i ciężkie – ołowiane – plamy, niczym ślady po kulach na ścianach domów. Sal nadał swojemu pomnikowi funkcję architektonicznego medalionu, który obejmuje w swym symbolicznym wymiarze relikwię żydowskiego męczeństwa.

Zanim uzupełnimy opis planu przestrzennego pomnika, cech stanowiących jego formę, i zanim podejmiemy próbę poznawczego poszerzenia przestrzeni symbolicznej tekstu architektonicznego, dotąd niedostrzeganej, raz jeszcze zwróćmy uwagę na ów „dwumetrowej wysokości mur w kształcie cyfry 7”. Ten „mur” stoi dosłownie na rozdrożu, jakby w kanale komunikacji społecznej. Najpierwszą i najbardziej naturalną reakcją przechodnia podchodzącego do tego „muru” jest gest lub chęć, choćby tylko odruch, położenia dłoni na „murze”, jak to się zwyczajowo czyni w miejscu budowy. I to jest pierwsze zdarzenie sensoryczne człowieka wywołwane przez pomnik Sala. Dodać trzeba, że działania takie są odpowiedzią zupełnie inną niż np. w przypadku pomników figuralnych z ławeczką¹⁰, bo też pomnik Sala proponuje zupełnie inny charakter spoufalenia, indywidualnego zbliżenia przechodnia, mieszkańca miasta lub przybysza do historycznego faktu, którego nie izoluje w czasie i przestrzeni lecz otwiera ku teraźniejszości i przyszłości na gruncie zrozumienia i tożsamości aksjologicznej ludzi. Otóż, gdyby obok tego „muru” przechodził ktoś niezorientowany w jego funkcji miałby wrażenie, że mija fragment niedokończonyj budowy jakiegoś małego pawilonu handlowego czy rzemieślniczego, ulicznego kiosku z gazetami i pastą do butów, albo pamiątkami, może ewentualnie jakiegoś punktu informacyjno-biurowego. Jednym słowem, ów „mur” przywołuje asocjacyjnie pamięć obiektów budowlanych, przypomina fragment budynku, nasuwa myśl o węgle domu, bowiem przedstawia regularne prostopadłościowe połączenie ścian na idealnie poziomym podłożu, jak podłoga lub strop. Plan tego pomnika odtwarza najbardziej przyjazną i bliską człowiekowi, zwłaszcza mieszkańcowi miasta, przestrzeń domu o bardzo użytkowym, praktycznym charakterze. Z punktu widzenia dekonstrukcjonizmu tak ukształtowany pomnik – jakby otwarta, niedokończona bryła, przypominająca obiekt na placu budowy – nabiera szczególnych właściwości dla kulturowego dyskursu. Jeśli przypomina się zdanie Ludwika Wittgensteina, „iż najlepszym miejscem do rozwiązywania problemów filozoficznych jest dworzec kolejowy”¹¹, to cóż dopiero powiedzieć o placu budowy, który ma niezwykłą zdolność skupiania uwagi przechodniów i aktywizacji poznawczej intelektu oraz wyobraźni.

¹⁰ A. Pietrzyk, *Spizowe personsy Łodzi. Pomniki galerii wielkich łodzian widziane przez pryzmat antropologii codzienności*, [w:] *Wizualność miasta, Wytwarzanie miejskiej ikonosfery*, red. M. Krajewski, Poznań 2007, s. 50 i n.

¹¹ Z. Bauman, *Tożsamość...*, s. 16.

Przestrzeń ta nie dzieli, lecz łączy zarówno przylegające do niej okolice, jak i różnych ludzi bez względu na ich cechy osobowe i inne oraz status społeczny. Plan pomnika zaprojektowanego przez Sala łamie jakąś zasadę „centryzmu” czy też rytualizacji przestrzeni nieodłącznie związaną z tradycyjną planistyką pomników. Zgodnie z tendencją rozwojową współczesnej *polis*, odejścia od Agory¹², Sala sytuuje swój pomnik „przy drodze”. Z założenia więc nie generuje „tłumu” stojącego naprzeciw pomnika, tłumowi zwłaszcza świątecznie zorganizowanego, lecz jakby wstrzymuje czy wytrąca ze zwykłego pośpiechu, mechanicznego ruchu ów codzienny miejski tłum, niejako animuje go wrazeniowo i emocjonalnie swoją zagadkową formą. Pomnik ten ożywa bardziej spontanicznym przepływem ludzi niż zaplanowanymi uroczystościami zbiorowymi. Jest jeszcze jedno odniesienie tego „muru” w przestrzeni architektonicznej polskiego miasta rozwijającego się w ostatnich dziesięcioleciach. Jest nim przestrzeń osiedlowego podwórza z wiatą, gdzie mieściły się zamykane kontenery na śmieci i z nieodłącznym obok niej trzepakiem do dywanów, na którym codziennie bawiły się dzieci i próbowały swych sił w akrobatycznych fiokłkach. Współczesna literatura, w tym poezja dla dzieci, często podejmowała motyw dzieciństwa w zabetonowanej przestrzeni dzisiejszego miasta. Gdyby obecnie było w Polsce, w Kielcach tak wiele małych dzieci jak trzydzieści, czterdzieści lat temu, niewątpliwie bawiłyby się one zapamiętane wokół tego pomnika. Powstałby też problem, czy można by było im na to pozwolić. Nawet i bez tych bawiących się maluchów, trzeba się zastanowić nad konsekwencjami zdarzeń, jakie w miastach doświadczają mury domów mieszkalnych i użytkowych, a które mogłyby dotknąć ten pomnik. W rachubę wchodzi przy tym, poza kwestiami naturalnych zniszczeń, ślady emocji lub bezmyślności, najczęściej młodocianych „artystów” lub frustratów, jak spray... Rodzi się nawet pytanie, czy pomnik Sala jest „odporny” na ewentualne przeciwne jego funkcji oddziaływania i zdarzenia związane z ruchem ulicznym i obyczajowością ludzi z wielkich skupisk miejskich. Cóż, pomnik ten został zaplanowany jako obiekt miejski i nie potrzebuje patyny, aby komunikować swych treści, przeciwnie – jest gotowy włączać się do codziennego życia miasta. Nie odgradza się od miasta, od jego zróżnicowanej, niejednorodnej, często sprzecznej w swoich przejawach, mozaikowej obyczajowości i kultury. Nie wymaga rytualnego świętowania. Przeciwnie, asymiluje się z nim, nikogo ku sobie nie wabi, nad nikim nie chce górować, ale skupia uwagę, wywołuje zainteresowanie, bliżej poznany zyskuje, a nie traci na znaczeniu, nie jest „obcy”, ani w tym miejscu, ani pośród tych ludzi. Dlaczego? Decyduje o tym dojrzały język sztuki Sala i polisemia, znaczeniowa wielopoziomowość jego dzieła. Ona przełamuje retorykę polityczną i reartykułuje problematykę moralną, rozwijając dyskurs aksjologiczny wokół symboliki domu, łącząc marzenie i dążenie ofiar do zbudowania swego domu, i zarazem ojczystego domu, ze świadomością egzystencjalną ludzi i ich niezatartym instynktem domugniazda. Aby to wyjaśnić, trzeba by powtórzyć teorię człowieczeństwa, choćby za

¹² E. Rewers, *Post-polis...*

Martinem Heideggerem, że budowanie-zamieszkiwanie jest jego istotą¹³. Jak wrażliwy, najgłębiej wrośnięty w duszę człowieka jest archetyp domu, świadczą najdowodniej wszystkie przykłady jego naruszenia i zdeformowania w sferze uczuciowej i wyobraźniowej. Jako wstrząsający dokument upadku ludzkiego świata potraktować trzeba fotografię, która poprzedza edytorską zawartość książki Jana Tomasza Grossa – *Strach*. Ukazuje ona Tereskę, żydowską dziewczynkę w wieku około dwunastu lat, która po doświadczeniach holocaustu rysuje kredą na tablicy dom, w 1948 roku¹⁴. Ten „dom” wygląda jak skłębiony labirynt drutu, jakichś dziur czy nor. Tworzy go jakiś obcy, przerażający tunel – potrzask na kształt sideł rozstawianych w lasach i na polach przez okrutnych kłusowników. Co musiało się stać, aby ze świadomości dziecka zostało wymazane realne, sensualne odczucie bezpiecznego rodzinnego domu, co musiało się wydarzyć, aby zrodził się ten horror, aby powstał tak wrogi dziecku, i w ogóle człowiekowi, implant mentalny? Strach pytać i brak sił, aby tego dociekać...

Plan przestrzenny pomnika Sala ma swój podstawowy wzór w symbolice domu i jako taki pomnik ten nie jest tylko przedmiotem, lecz ośrodkiem przestrzeni fenomenologicznej, którą konstytuuje nad realną, tj. materialną przestrzenią topograficzną u zbiegu ulic Planty i Piotrkowskiej. Zatem, powtórzmy za pojęciami filozofii egzystencjalnej Heideggera, symboliczny znak domu konstytuuje przestrzeń doświadczoną, przestrzeń życia i działania, także przeżywania i poznawania¹⁵. Dlatego też fizyczne cechy przestrzeni miejsca, gdzie stoi omawiany pomnik, a także cechy jego planimetrii nie umożliwiają pełnej deskrypcji tego przedmiotu, lecz właśnie to, co jest wspólną świadomości egzystencjalnej. Przestrzeń doświadczona, powtórzmy, jest bowiem obdarzona sensem i wartością. Metafora architektoniczna Sala konstytuuje tym samym okolicę w pełnym fenomenologicznym znaczeniu, jako miejsce wyróżniające się ze względu na znak świadomości ludzkiego bycia. Nowatorski styl architektury Sala cechuje nowa wrażliwość, która reinterpretuje tradycyjną formę i funkcję pomnika, czyniąc go przede wszystkim obiektem miejskim, włączonym w ideę i egzystencję społeczności miasta. Dopiero w tej przestrzeni pomnik w pełni komunikuje wydarzenie historyczne i tragiczne, czyniąc je wspólnym dziedzictwem świadomości i przedmiotem rozumienia na gruncie wartości ponad wszelkimi różnicami i podziałami ludzi. Jest w tym przedstawieniu jakiś „punkt zwrotny”, mówiąc pojęciami etnologii Fritjofa Capry, jest w tym bowiem nowa wizja rzeczywistości, która jak nigdy dotąd eksponuje systemowe postrzeganie świata, jego integralność poprzez odkrywanie związków i zależności między wszystkimi aspektami życia, a ponadto jeszcze procesy zwane transakcją, obustronnym współdziałaniem, bez

¹³ M. Heidegger, *Budować, mieszkać, myśleć. Eseje wybrane*, wybór, oprac. i wstęp, K. Michalski, tłum. K. Michalski, K. Pomian, M. J. Siemek, J. Tischner, Warszawa 1977.

¹⁴ J. T. Gross, *Strach. Antysemityzm w Polsce tuż po wojnie. Historia moralnej zapaści*, Kraków 2008.

¹⁵ H. Burzyńska, *Miejsca, strony, okolice. Przyczynek do fenomenologii przestrzeni*, Kraków 2006.

którego istnienie wielkiej całości ludzkiego świata nie byłoby możliwe¹⁶. Dlatego też dziecięca zabawa wokół pomnika nie byłaby niestosowna, byłaby rozwinięciem spontanicznej radości domowej przestrzeni, o której marzyli żydowscy tułacze. Dotykanie tego pomnika ludzką dłonią, sensualne doświadczenie jego niewymuszonego piękna i pewności/powagi byłoby też, co można domniemywać, zgodne z wolą jego twórcy – by pomnik nie pozostał osamotnionym fantomem. Niedokończony dom, niezwieńczony dach budzi nieodmiennie te same uczucia, myśli i wolę ludzi, zawsze, nieodmiennie i wciąż stojących po stronie domu. Dom jest źródłem ludzkiego bytu i centrum ludzkiego świata, podstawą ludzkich wartości. Postawiony na takim gruncie pomnik Sala nigdy nie będzie obojętny, zawsze wywoła dobro w ludzkiej pamięci i sprawi, że testament ofiar będzie zrozumiany i przyjęty.

Ponieważ w swej głównej formie pomnik Sala jest obiektem miejskim, jego stylistyka wiąże się z określoną filozofią architektury. Najmocniej chyba zaznacza się tutaj obecność estetyki Bauhausu. Wśród założeń tej szkoły architektonicznej niemieckiego modernizmu uwypukliły się ważne z punktu widzenia antropologii kulturowej założenia i idee, jak: równowaga między potrzebami emocjonalnymi oraz pragmatycznymi, kierowanie się dobrem i rozwojem człowieka, a także przeswiadczenie, że zorganizowana przestrzeń wpływa na działanie i myślenie ludzi. Artyści Bauhausu używali form standardowych, w tym prefabrykatów, dążyli także do modularyzacji elementów¹⁷. Wszystkie te cechy można zauważyć w konstrukcyjnej prostocie pomnika Sala. Trop Bauhausu w tej kompozycji architektonicznej dobrze koresponduje z przynależnością jej autora, o czym mówią krytycy, do post-minimalistów, dążących do ożywienia estetycznego i semantycznego współczesnego abstrakcjonizmu¹⁸.

Tak oto rysuje się najogólniejszy plan przestrzenny pomnika ofiar pogromu kieleckiego. Jest on także aksjologicznie dopełniony na wyższym, sakralnym poziomie znaczeń. Aby do niego dotrzeć trzeba dopełnić opis planimetryczny o element integralnie z nim związany. Po zewnętrznej stronie pomnika, nasuwającego myśl o węgle budowanego domu, tuż obok spojenia ścian pod kątem 90 stopni, jakby na rogu owej budowli, i po niewielkim odskoku na przedłużeniu linii dłuższej ściany, usytuowano niewysoki kwadratowy postument o kamiennej, białej i segmentowej strukturze podobnie jak cały pomnik. Pełni on kluczową rolę jako pulpit z tablicą informacyjną oraz intencją ideową odnoszącą się do całego obiektu, dzieła Sala, pt. *White/Wash II – A Memorial for the Victims of the 1946 Pogrom*.

Tablica o kwadratowym kształcie zawiera tekst rozwijający się poziomo, od północy ku południowi, kolejno w języku polskim, angielskim i hebrajskim. Pomniki i obeliski są zazwyczaj opatrzone stosownymi tablicami lub napisami, tak aby łatwo mogły być zauważone i dostępne równocześnie dla grupy osób, które znalazły się

¹⁶ Zob. F. Capra, *Punkt zwrotny. Nauka, społeczeństwo, nowa kultura*, tłum. E. Woydyłło, przedmowa A. Wyka, Warszawa 1987.

¹⁷ <https://en.wikipedia.org/wiki/Bauhaus> (dostęp: 5 listopada 2014).

¹⁸ www.andymag.com/art/-jack-sal.html (dostęp: 5 listopada 2014).

około nich. Tablice pomnikowe, powtórzmy, mają funkcję zbiorowego przekazywania swego komunikatu, z tego też powodu ich retoryka i estetyka jest „głośna”, manifestacyjna, afiszowa. Dlatego takie tablice i napisy pomnikowe mają usytuowanie czołowe, swoiście centralne, skupiające uwagę i są umieszczane zazwyczaj na wysokości dorosłego człowieka lub nieco ponad linię jego oczu. Widz/świadek wizualnego obiektu niejako od razu zostaje „podporządkowany” zarówno symbolicznemu charakterowi znaku architektonicznego, jak i publicznemu wymiarowi jego komunikatu ideowego. Indywidualność odbiorcy przy takiej kompozycji pozostaje bierne. Zupełnie inaczej wygląda i funkcjonuje tablica przy omawianym pomniku w Kielcach. Jest usytuowana obok, jakby poza pomnikiem, który nie został wyposażony w żadne znaki napisowe lub graficzne, co „wymusza” na widzu/świadku aktywność poznawczą i ruchową, dociekanie swej istoty. Tablica przy tym pomniku jakby wyłącza jednostkę z grupowej obecności, przekazuje swój tekst pojedynczemu człowiekowi, porusza jego podmiotowość, wyrywając go zarazem z określonych ról społecznych czy publicznych, które poddają go dominacji „superego”. To dopiero otwiera introdukcję recepcji tekstu słownego pomnika Sala. Faza następna zupełnie przekracza informacyjne, praktyczno-użytkowe czytanie takiego tekstu, a nawet komunikacyjno-realistyczną naturę takiego aktu. Sposób utrwalenia tekstu ma tutaj tyleż konkretną, co aluzyjno-mitograficzną fakturę. Żeliwna tablica została zapisana równym, dość zagęszczonym pismem, jakby mechanicznym, pozbawionym zupełnie formalnej ekspresji. Rzecz w tym, że słowa zostały zapisane nie tyle literami, ile raczej zostały zestawione przy pomocy znaków wypukłych (aluzyjnie, a nie dosłownie), jakby przygotowanymi czcionkami drukarskimi. Litery są drobne, wysokie, ostro wycięte. Warunki naturalne (pogodowe) dodatkowo je zacierają, tekstu otwartego ku niebu nie chroni żaden daszek. Czytanie więc nie jest łatwe ani pośpieszne, ani biegle. Trzeba pochylać się ciągle nad tekstem, badać poprawność odczytanych słów, a nawet palcami, lub np. posiadany akurat długopisem czy piórem, upewniać się co do kształtu wyłaniających się liter. Widz/świadek pomnika poświęconego żydowskiemu ofiarom pogromu, pochylający się nad pulpitem z tablicą powiadamiającą go o tym historycznym fakcie i intencji pamięci wyrażanej przez pomnik, nie tylko poznaje zbiorowy los Żydów, ale także wchodzi w sferę żydowskiego etosu. Pochylając się podczas czytania nad znakami tekstu słownego, wodząc po nich palcem-wskaźnikiem, człowiek taki powtarza mimochodem sekwencję modlitewną Żydów. W tym jednym akcie recepcji kartki z dziejów ich martyrologii postrzega ich w przestrzeni aksjologicznej ich świata. Przede wszystkim w przestrzeni wspólnej, wyobrażanej i przeżywanej, domu i ojczyzny. Kamienne moduły pomnika, niczym dziecinne klocki Lego tworzą jedyny o tak powszechnym znaczeniu dla ludzi tekst najpierwszego marzenia i dążenia – ideę domu. Moduły tego pomnika tworzy także przydrożny znak pielgrzymiego drogowskazu do domu i ojczyzny. Pomnik Sala jest więc także znakiem kamienia węgielnego izraelskiego domu, państwa Izrael, może dlatego jego ściany łączą bezkolizyjnie odległe przestrzenie i wartości, miejscowy kielecki kamień z wyobrażeniem muru świątyni jerozolimskiej, pamiętającym swoich wiernych, bohaterów i męczenników. Skoro o tym się rzekło, czas chyba

zauważyć aluzyjno-symboliczną funkcję planu poziomego pomnika i jego cokołu tablicowego. Można w nim zauważyć architektonicznie stylizowany zarys wyjątkowej w alfabecie hebrajskim litery lamed, która wieńczy bardzo ważne słowo w języku jidisz, stanowiące kulturowy symbol wielowiekowego życia ludności żydowskiej na wschodzie, terenach polskich, słowo *sztetl*, miasteczko...

Pomnik zaprojektowany przez Sala jest architektonicznym znakiem, którego położenie i forma łączy paralelnie wydarzenie z historii współczesnej narodu żydowskiego z jej odniesieniem do systemów semiotycznych kultury, w tym do kultury powszechnej. Związek tych porządków umożliwia współczesne rozumienie symboliki pomnika i denotację aksjologiczną, tym samym przesądza o uniwersalnym wymiarze dzieła architektonicznego. Paralelizm kultury i historii – zwłaszcza w momencie przełomowym w dziejach narodu – aktywizuje jednak w sposób szczególny przestrzeń mentalną, porządek ideacyjny osób należących do tego narodu. Pojawiają się wraz z tym asocjacje znaków ikonicznych wyobraźni zbiorowej, w tym znaków mesjańskich tłumaczących wydarzenia tułactwa i męczeństwa narodowego jako proces o religijnej wykładni znaczeń. Dotyczy to także kwestii tak znaczącej, jak data i symbolika kalendarzowa wydarzeń.

W porządku lokalnym, polskim, wydarzenie pogromu 1946 roku dokonało się w miesiącu lipcu, siódmym według kalendarza gregoriańskiego. Nie trzeba dowodzić, że w przestrzeni kultury europejskiej, zwłaszcza agrarnej, a szczególnie słowiańskiej, oraz natury klimatu umiarkowanego, który charakteryzuje Polskę, miesiąc ten ma bardzo pozytywne i wręcz radosne, często euforyczne, konotacje (tradycję), determinowane nasileniem się ciepła i rozwojem wegetacji roślin wczesnego lata oraz nastaniem pory intensywnej pracy gospodarskich, determinowanych nadzieją plonów, a także czasem kanikuły dzieci i młodzieży, pory urlopowej w miastach i licznych zakładach pracy. Nawet jeśli uwzględni się dramatyczny czas tuż powojenny, to i tak pod tą szerokością geograficzną miesiąc lipiec nie utracił, a raczej odzyskiwał swoje pozytywne cechy uobecnione w świadomości i kulturze Polaków.

W kalendarzu hebrajskim, który był regulatorem życia narodowego ofiar uświęconych przez pomnik Sala, moment tragicznego pogromu 4 lipca 1946 roku przypada na zupełnie odmienne znaczenia i symbole niż w kalendarzu gregoriańskim, stanowiącym oficjalny wzór czasu w przestrzeni historycznej Europy i słowiańskiego *ethnosu*, warunkującej kulturę Polaków. Jest to bowiem czwarty miesiąc trwający 29 dni, począwszy od 10 czerwca do 8 lipca, zwany Tammuz¹⁹. Na anglojęzycznej stronie NSW Board of Jewish Education²⁰ można przeczytać, że Tammuz jest najsmutniejszym miesiącem w żydowskim kalendarzu, który swój sens objawia tylko w mesjańskiej wizji przyszłości. Jest – jak informują wspomniane strony

¹⁹ pl.wikipedia.org/wiki/Kalendarz_żydowski (dostęp: 5 listopada 2014). Tutaj pisownia miesiąca przez jedno „m”.

²⁰ <http://www.bje.org.au/learning/judaism/calendar/tammuz.html> (dostęp: 5 listopada 2014).

internetowe – symbolem niewoli i przypada na post upamiętniający zdobycie i zburzenie Jerozolimy, co zdecydowało o fundamentalnej zmianie kulturowej i historycznym zwrocie w życiu narodu żydowskiego, wpłynęło na ducha i literę Tory oraz na świadomość tożsamości religijnej jej starotestamentowego ludu. W przestrzeni historii i kultury Żydów fakt ich najwyższej ofiary, 4 lipca 1946 roku, zdaje się być kamieniem milowym na drodze powrotnej narodu z wielowiekowej diaspory do Jerozolimy. Pomnik kielecki jest upamiętnieniem tej drogi pielgrzymstwa i męczeństwa narodu żydowskiego oraz znakiem idei wspólnego domu – ojczyzny, i w ogóle ludzkiego świata, w którym nienaruszalność domu konstytuuje wartości wspólne ludzi i narodów, a jego mentalny fundament jest najtrwalszym znakiem ludzkiej wyobraźni.

Niewielki pomnik Sala utrzymany w konwencji architektury miejskiej przywraca zdolność metanarracji sztuce współczesnej, a jako znak aksjologiczny domu-gniazda, człowieka-narodu-ludzkości, tchnie w nią romantycznego ducha.

Semiotics of the architectural narrative by Jack Sal

Abstract

The article is an anthropological interpretation of the monument *White/Wash II – a Memorial for the Victims of the 1946 Pogrom* designed by Jack Sal and erected in Kielce, the town where the pogrom took place. The analysis includes functions and communicational relationships of the monument in the urban architecture and artistic space. The cognitive process revealed that the image of a house is an axiological center of the artist's architectural narrative. Thus, the polymorphism and polysemy of the monument are perceptible. The monument allusively invokes the archetype of a house, the symbol of the Jewish "shtetl". It also assumes the form of a symbolic memory sign – a medallion – with an outline of the house and the backstreet where the pogrom took place in the postwar history of the Jewish nation. Jack Sal's monument develops an innovative language of public discourse, and being a cultural text, it creates a code that indicates the values which are manifested in the urban space – living and building – representing the idea of a family nest, an existential expression of a human community. The artist's symbolic narrative refers to the subjective, personal consciousness of viewers and their hermeneutic intuition which allows for recognizing the values common to people of different nations, times and cultures.

Key words: Jack Sal, *A Memorial for the Victims of the 1946 Pogrom in Kielce* (Poland), communicational functions and relations of the monument, architecture, art and urban space, symbolism and axiology of home

Jerzy Winiarski

dr hab. prof. UJK, literaturoznawca i pracownik IFP. Zajmuje się historią literatury polskiej, zwłaszcza wieku XVIII i XIX, oraz współczesnymi nawiązaniem do niej, także literaturą ludową i regionalną. Utwory literackie czyta w oświetleniu intertekstualnym i antropologicznym, odsłaniając interferencje sztuk.

Lukasz Wojciechowski

Ambient jako nowy język marketingowej komunikacji i oryginalne wykorzystanie przestrzeni miejskiej

Angielskie słowo *ambient*¹ oznacza środowisko lub, jako przymiotnik, warunki naturalne występujące wokół nas. W kontekście przemysłu reklamowego było po raz pierwszy użyte w 1996 roku przez brytyjską agencję reklamową Concord Advertising. Pojęcie *ambient* określiło taką formę komunikacji marketingowej, jaka powstała w odpowiedzi na sygnalizowane przez klientów tej agencji znużenie tradycyjnymi jej formami². Współcześnie, w okresie wyraźnej konwergencji mediów i ich technicznych możliwości, reklama musi poszukiwać nowych urozmaiconych przestrzeni ekspresji. Środki masowej komunikacji, jakie znamy w ich w tradycyjnym kształcie, wyraźnie tracą na znaczeniu i sile oddziaływania. Obecnie pozytywnie wartościuje się niestandardową, kreatywną i oryginalną formę komunikacji: te jej aspekty uważają za kluczowe zarówno wykorzystujący ją klienci, jak i twórcy, którzy starają się wywalczyć miejsce w mgłę reklamowego szumu³. Z tego powodu ambient marketing charakteryzuje się, oprócz już wymienionych właściwości, niepowtarzalnością, indywidualnością i pewną niszowością oraz swoistą peryferyjnością, ale w pozytywnym znaczeniu tego słowa. Te dwie ostatnie cechy akcentują ważny dla tego typu reklamy czynnik lokalizacji, obok – równie dla niej istotnych – kwestii technik realizacyjnych oraz momentu ekspozycji. Wymienione własności stanowią punkt wyjścia dla zaprezentowanej przez Sandrę Luxton⁴ definicji reklamy ambientowej, celowo ograniczonej do tych trzech czynników (miejsca, formy,

¹ Ze względu na uniwersalny język reklamy i marketingu terminy anglojęzyczne pozostawiamy w ich oryginalnej formie, niekiedy tylko, dla klarowności wywodu, wyjaśniając je w przypisie.

² S. Luxton, D. Lachlan, *What is this thing called 'Ambient Advertising'?*, <http://anzmac.info/conference/2000/CDsite/papers/1/Luxton1.PDF> (dostęp: 20 marca 2013).

³ K. Fichnová, *Kreativita v marketingovej komunikácii a kríza*, [in:] *Sborník konferenčných príspevků ze 4. ročníku mezinárodní konference (KO)MÉDIÁ. Zlín 21.-22.10.2009*, Zlín 2010, s. 1–14.

⁴ S. Luxton, D. Lachlan, *What is...*

czasu) wyróżniających ją na tle reklamy tradycyjnej. W reklamie ambientowej liczy się bowiem umieszczenie reklamy w niezwykłych i nieoczekiwanych miejscach (lokalizacja) często niekonwencjonalnymi metodami (realizacja) i bycie pierwszym przejawem jej realizacji (czas). Dalej możemy wymienić kluczowe własności odróżniające *ambient* od innych form komunikacji reklamowej w przestrzeni miejskiej:

- Większy akcent kładziony na taktykę działania przez zaskoczenie, humor, kreatywność a następnie zaangażowanie publiczności (włączenie odbiorcy wzmacnia przesłanie)⁵.
- Intensyfikacja zaangażowania odbiorcy poprzez uniemożliwienie lub utrudnienie selektywnego odbioru reklamy, co często ma miejsce w przypadku tradycyjnej *out-of-home ad*⁶, jak np. billboardów (kiedy to kierujemy uwagę na ulubione marki a unikamy nieznanymi nam)⁷; wzrost zainteresowania odbiorcy to także redukcja kosztów takiej reklamy.
- Komunikowanie bardziej zasadzające się na niepełnym, metaforycznym przesłaniu niż w przypadku *out-of-home*. „Niezwyczajność” taka wspiera zainteresowanie potencjonalnego konsumenta, zwiększa jego napięcie poznawcze i wzmacnia kognitywny wysiłek wkładany w odszyfrowanie i przetworzenie przekazu.
- Budowanie poczucia wspólnoty, np. przez działania liderów opinii, oraz poczucia przynależności do elitarnej grupy docelowej, wyróżnionej przez dostęp do limitowanej informacji rozpowszechnianej poprzez np. *word-of-mouth*⁸.
- Znaczenie sposobu, w jaki konsument „odkrywa” reklamę. *Ambient* częściowo działa za pośrednictwem zaskoczenia i kreatywności, jak i również interakcji z odbiorcą. Odbiorca jest zachęcany do uwierzenia, że coś samodzielnie „odkrył”. W ten sposób dochodzi do wzmocnienia relacji z odbiorcą, który może lepiej identyfikować się z treścią komunikatu oraz z innymi, podobnymi sobie, „odkrywcami”, a tym samym – do podniesienia efektywności komunikacji marketingowej.
- Bardziej specyficzne, niż ma to miejsce w przypadku *out-of-home*, ukierunkowanie komunikatu reklamowego w stronę wyrazistej grupy docelowej. Twórcy kampanii ambientowych są generalnie młodymi ludźmi (młodszy niż trzydzieści lat – należący do generacji X) i publiczność docelowa jest w podobnym wieku. Często uważa się, że przekazywanie komunikatów dla tej grupy demograficznej jest wyjątkowo trudne⁹. Przedstawiciele *X Generation* nie są tak ufni jak ich rodzice z generacji *Baby Boomers* – sami siebie uważają za medialnie wykształconych i zdolnych reklamę „przejrzeć”.

⁵ L. Schiffman et al, *Consumer Behaviour*, Prentice Hall, Sydney 1997.

⁶ pol.: reklama zewnętrzna.

⁷ R. East, *Consumer Behaviour: Advances and Applications in Marketing*, London, Prentice Hall, Sydney 1997.

⁸ pol.: marketing szeptany.

⁹ J. Goodsall, *J. Ruski goes feather for leather for Mardi Gras*, AdNews 1999.

- Kolejnym ważnym wyróżnikiem jest sposób połączenia konsumenta z medium. Znaki lub symbole są zasadniczym sposobem przenoszenia znaczenia, zwłaszcza w przypadku standardowych informacji odbieranych na niższych kognitywnych poziomach¹⁰. Obrazy, kolory, kontekst itp. są zdolne nieść pewną treść bardziej efektywnie i szybciej niż sam tekst. W przypadku reklamy ambientowej samo medium może być uważane za znak. Na przykład może oznaczać innowacyjność, przenikliwość czy nawet arogancję lub energiczność¹¹, czyli pewne wartości emotywne.

Oprócz nowości, kreatywności i czasowego zaplanowania, które są kluczowe dla reklamy ambientowej, często łączy się ta ostatnia z przekonaniem, że świat jest sceną dla reklamy. Z tego powodu wszystko wokół nas, bez ograniczeń, może być wykorzystane jako nośnik przekazu. Należy również podkreślić, że swoje początki reklama ambientowa ma w klasycznej formie reklamy zewnętrznej (*out-of-home ad*). Reklama ambientowa jest pochodną zewnętrznej formy reklamy będącej zjawiskiem ogarniającym wszystkie przekazy tego rodzaju. Z tego powodu istnieją wyraźne podobieństwa pomiędzy reklamą zewnętrzną i ambientową, w szczególności jeżeli chodzi o lokalizację, szybkość oddziaływania, ale również podobieństwo pomiaru efektywności komunikacyjnej. Ta druga jest nieodpowiednia do prezentacji skomplikowanych informacji, które wymagają uruchomienia długotrwałego procesu skojarzeń. Wymaga się od niej, aby z powodu względnie krótkiego okresu oddziaływania, zawierała w sobie komunikacyjną esencję, aby nie powstał szatański efekt halo (efekt Golema). W tym przypadku ważną rolę odgrywają zabawność i humor, które decydują o intensyfikacji współuczestnictwa odbiorców i o wyższym poziomie zapamiętania¹². Z tego powodu również prosta w swojej genezie myśl może posiadać globalny rezonans i potrafi oddziaływać o wiele lepiej niż klasyczne typy reklamy telewizyjnej. Za przykład niech posłuży kartka papieru w formacie A3 z napisem „Bin Laden is dead!! Free Coffee”¹³ wywieszona w witrynie kawiarni w New London (ryc. 1). Decyzja o umieszczeniu takiego napisu, oprócz wywołania zwiększonego zainteresowania ze strony klientów, przyciągnęła uwagę stacji telewizyjnej NBC, wskutek czego kawiarnia pojawiła się na ekranie tysięcy domowych odbiorników.

Reklama i rozpowszechnianie za pośrednictwem tego narzędzia standardowo i programowo wykorzystują nietypowe miejsca przestrzeni, głównie miasta, jako nieograniczony trójwymiarowy obszar ekspozycyjny, w którym dokonuje się prezentacji przedmiotu, myśli lub idei jako produktu. Nowatorsko wykorzystują konkretne miejsca przestrzeni publicznej miasta, często wspierając się nowoczesnymi

¹⁰ J. Hartley, *‘Understanding News’*, London 1989.

¹¹ S. Luxton, D. Lachlan, *What is...*

¹² K. E. Clow, D. E. Baack, *Reklama, propagace a marketingová komunikace*, Brno 2008; E. Štrbová, *Organizácia a motivácia v event marketingu*, Nitra 2012; J. Vysekálová, R. Komárková, *Psychologie reklamy*, Praha 2002.

¹³ pol.: Bin Laden nie żyje! Darmowa kawa



Ryc. 1. <http://bestsiteneews.blogspot.sk/2011/05/bin-laden-is-dead-free-coffee.html>

technologiami. Reklama jest umieszczana w nieoczekiwanych miejscach, posiada odróżniającą się i niespodziewaną formę (w porównaniu z dotychczas znanymi konsumentowi), przyciąga uwagę, wywołuje nieznane dotąd doznania, wzbogaca doświadczenie¹⁴ w taki sposób, aby wzmocnić świadomość i wizerunek promowanej marki. Można to osiągnąć, unaoczniając efekty związane z promowanym produktem przez zastosowanie chwytów wyolbrzymienia lub metafory jako najczęściej wykorzystywanych figur stylistycznych w reklamie¹⁵, a gdy komunikat ma, przynajmniej pozornie, formę bardziej dosłowną – przez, hiperbolizowaną zazwyczaj, interakcję ze środowiskiem, w którym jest prezentowany¹⁶, co również w konsekwencji przynosi efekt zaskakującej metaforyzacji.

W związku z tym, zamiast tradycyjnie wykorzystywanych zewnętrznych billboardów, prasy czy reklamy telewizyjnej, autorzy decydują się umieszczać reklamy w niezwykłym sposobie na obiektach i miejscach nietypowych miasta. Medium

¹⁴ F. Miko, *Aspekty literárneho textu*, Nitra 1988.

¹⁵ P. Szabo, *Metafora v reklamnom texte*, [in:] *Rara avis* [zbiór pokonferencyjny VI międzynarodowej konferencji studentów i doktorantów Trnava 28–29 kwietnia 2009], Trnava 2009.

¹⁶ T. Bučina, *Ambientní a interagující média v marketingových komunikacích a jejich přijímání spotřebiteli*, [praca licencjacka (Bc.)], Uniwersytet Tomáše Bati w Zlinie. Wydział komunikacji multimedialnej] Zlín 2011.

ambientu, w odróżnieniu od klasycznych nośników reklamy, charakteryzuje tendencja do natężania retoryki argumentacji przy pomocy bliskiej relacji komunikatu reklamowego ze środowiskiem w ramach przestrzeni miejskiej: poprzez taką instalację reklamy eksponuje się ją w nowym kontekście. Determinuje to przyczyny, dla których reklama ambientowa wykorzystuje nietypowe, niecodzienne, ale również nieoczekiwane środowisko naturalne lub stworzone przez cywilizację publiczne przestrzenie użytkowe (budynki, place, ulice, ale również miejską infrastrukturę). W sposób wyraźnie niekonwencjonalny przypisuje im w ten sposób pewne nowe znaczenia. Thomas Patalas prezentuje ambient jako „niezwykłe reklamowe formaty adresowane do młodszych grup docelowych. Tę metodę planowo wykorzystuje się w szczególności w miejscach częstego pojawiania się multiplikatorów grupy docelowej (dyskoteki, bary, toalety, uniwersytety, kina itp.)”¹⁷. Ambient nie odrzuca i nie dyskryminuje żadnego medium, a co więcej, wykorzystuje wszelkie, nawet – wydawałoby się – mało prawdopodobne metody i środki komunikacji z odbiorcą, głównie wykorzystujące interakcję ze środowiskiem i przestrzenią, w której są umieszczone. Z tego powodu dla ambientu sama realizacja i siła jej wyrazu są równie ważne, jeżeli nie ważniejsze niż treść. Jest to pewna forma kreatywnego myślenia¹⁸. Jest to reklama, która wychodzi naprzeciw odbiorcy, wchodzi w interakcję z nim w miejscach, w których się on porusza, mieszka, spędza czas wolny, zabawia się, relaksuje, i, najogólniej, dociera do niego tam, gdzie on żyje. Ambient posiada o wiele większy niż inna forma reklamy potencjał trafienia do zakładanego odbiorcy nie tylko z tego powodu, że jest oryginalny, ale przede wszystkim ponieważ jest adresowany bezpośrednio. Dokładność w określaniu grupy docelowej komunikacji jest kolejnym atrybutem tej formy, niepoświęcającej się i środków osobom, które nie są potencjalnie zainteresowane reklamowanym produktem, myślą czy ideą. Niemniej zdarza się, że kreatywne reklamy ambientowe są „przechwytywane” przez te tradycyjne, o szerszym adresie. Wówczas, poprzez zwiększenie miary rozpowszechnienia, tracą swój niespodziewany i zaskakujący efekt, stając się w ten sposób mniej oryginalne. Reklama firmy IAMS pod nazwą „Happy dogs”¹⁹ (ryc. 2) zachwalająca pokarm dla psów na tylnej szybie taksówki sama w sobie nie jest niezwykła, ale wykorzystanie i redefinicja kinetycznych możliwości wycieraczki samochodu jako ogona psa już należą do kategorii ambientu. W momencie, gdy

¹⁷ T. Patalas, *Guerillový marketing: jak s malým rozpočtem dosáhnout velkého úspěchu*, [Bratysława] 2009, s. 75.

¹⁸ K. Fichnová, *Kreativita, masmediálna a marketingová komunikácia: kreativita a jej prezentovanie v periodickej tlači určenej pre odborníkov v oblasti marketingovej komunikácie*, [w:] *Europejské kontexty medzikulturovej komunikacji* [zbiór pokonferencyjny z okazji 15-lecia Wydziału Humanistycznego i 10-tej rocznicy przemianowania na Wydział Filozoficzny Uniwersytetu Konstantyna Filozofa w Nitrze, Nitra, wrzesień 2008], red. P. Ivanič, M. Hetényi, Z. Taneski, Nitra 2009; G. Kapusta, *Identifikácia reklamy tvorivost'ou? Kreativita a reklama v zahraničných časopisoch*, [w:] *Wybrane kwestie tożsamości, kultury i komunikacji masowej*, red. K. Fichnová, Nitra 2010, s. 40–49.

¹⁹ pol.: szczęśliwe psy



Ryc. 2. http://files.coloribus.com/files/adsarchive/part_980/9807505/file/iams-pet-food-happy-dog-large-14354.jpg

częstotliwość wykorzystania tego elementu samochodu w innych kampaniach się zwiększy, oryginały jako rzadki i szczególnie pomysł zanikają i przestają istnieć jako kreatywne i niezwykłe²⁰. W ostatecznym rachunku taka forma reklamy przestaje być ambientowa i przemieszcza się do kategorii tradycyjnych reklam.

Nietypowe miejsce ekspozycji nie jest jedynym wyznacznikiem tego typu reklamy, sposób wykonania i jego niecodziennność jest również ważny, podobnie – temporalne aspekty ekspozycji. Ważnymi elementami są odpowiedni kontekst, w jakim reklama powstaje, relacje, w jakie wejdzie ze środowiskiem oraz interakcje, w których będzie uczestniczyć odbiorca. To ostatnie jest często bardzo ważnym czynnikiem dla zrozumienia, przyjęcia do wiadomości lub zaakceptowania komunikatu przekazywanego w reklamie ambientowej²¹. Z tego powodu media, które są nośnikami komunikatu, wykorzystują technologie, które zapośredniczą taką interakcję i aktywizują odbiorcę. Technologie wzmacniają nie tylko kolejne elementy komunikatu, które poprzez różne zmysły wpływają na odbiorcę, ale również pobudzają osobę,

²⁰ K. Fichnová, *Kreativita v marketingovej komunikácii a kríza*, [w: Zbiór pokonferencyjny 4 edycji międzynarodowej konferencji (Ko)Médiá, Zlin 21–22 października 2009], Zlín 2010, s. 1–14.

²¹ M. Malíčková, *Gra (nie) tylko jako fenomen estetyczny: gra, fikcja filmowa i problematyka estetycznego dystansu*, Nitra 2008, s. 150.

która może się aktywnie włączyć do zaproponowanej gry. Oprócz omówionych wyżej czynników lokalizacji, realizacji i czasu, charakteryzujących ten typ komunikacji marketingowej, możemy wprowadzić również typologię sposobów, w jaki reklamy ambientowe są prezentowane.

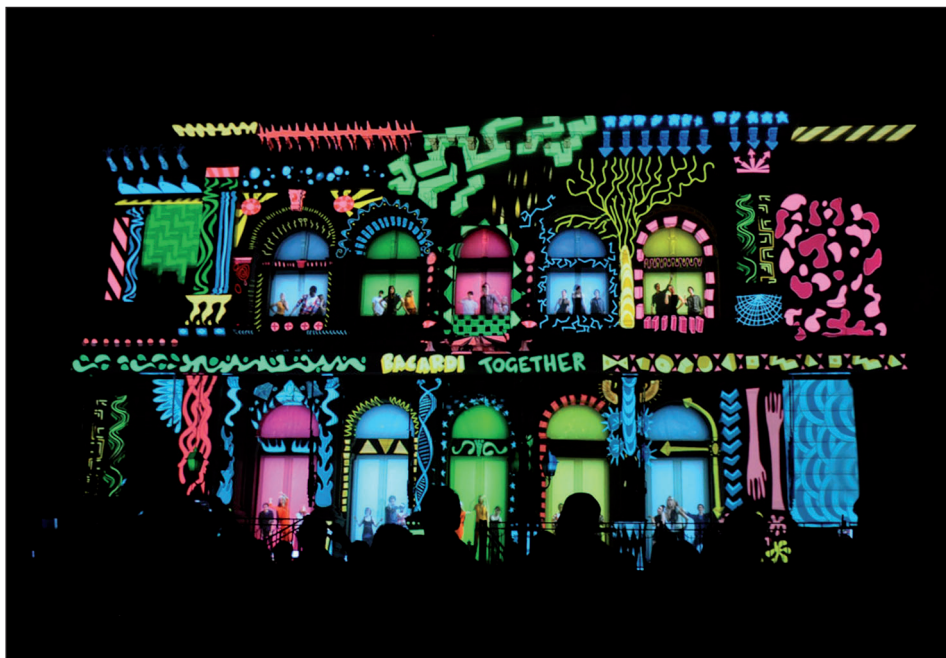
Szokująco i technicznie: jak już wspomniano, pracownicy działów marketingowych są zmuszeni do przyciągnięcia uwagi odbiorcy i z tego powodu najpewniejszym rozwiązaniem jest taka, szokująca, forma reklamy²². Z reguły jednak jest ona równocześnie mniej finansowo wymagająca, w związku z tym nie może zwracać uwagi kosztownymi efektami i nieokiełzaną formalną ekspresją. W ramach takich kampanii wykorzystuje się, będące integralną częścią nowoczesnego ambient marketingu, technologie wchodzące w interakcje ze środowiskiem. W tym miejscu można wymienić różne czujniki, które reagują na ruch i np. powodują emisję nieoczekiwanych dźwięków lub obrazów, technologię bluetooth i bezprzewodową komunikację wraz z urządzeniami wspierającymi, cyfrowe projekcje oraz mapping – czyli rzucanie obrazów na budynki, wizualnie zmieniające ich (budynków) kształt, a niekiedy też zastosowanie, jak w przypadku reklamy rumu Bacardi (ryc. 3). Pomimo że ambient stara się być tańszą i bardziej efektywną formą reklamy, wykorzystane technologie często podwyższają koszty. Z tego powodu agencje rozwijają wysiłki na rzecz rozwoju i włączenia wszystkich kanałów (multikanały) przekazu, a mianowicie, oprócz wspomnianych multiplikatorów, również ruchliwe miejsca przestrzeni publicznej oraz media masowe.

Tanio i szybko: W czasie finansowej recesji i redukowania budżetów na działania marketingowe, forma ambientu zyskuje na wartości²³. Jak już wspomniano, akcent w reklamie ambientowej jest położony na nieograniczoną i swobodną kreatywność, przy zachowaniu równocześnie niskiego obciążenia budżetu; rzecz w tym, że często finansowe ograniczenia tworzą możliwości, które w nieograniczonych warunkach finansowych nigdy by nie powstały, jak w przypadku agencji marketingowej Ivity Brand Corp. z Portugalii (ryc. 4), która w okresie finansowej recesji wybudowała w opuszczonej przemysłowej hali makietę z kartonu i papieru. Powstało całe miasto (samoloty, chmury, ulice, chodniki, place i drzewa), które prezentowało jako formę *l'hommage*²⁴ produkty swoich klientów. Oprócz tego przygotowano poszczególne działy i biura dla komunikacji z klientami, ukazując, że pomimo radykalnej redukcji budżetów w żadnym stopniu nie ograniczy to kreatywnego myślenia i praktycznych rozwiązań. Agencja przedstawiła się jako pomysłowa, twórcza, elastyczna oraz wykazująca zrozumienie aktualnych warunków rynkowych. Działanie w warunkach nieustannej zmiany powoduje, że jest to również sfera, gdzie należy nieustannie realizować nowe pomysły, a każdy, nawet ten najlepszy, z czasem się wypali, przestanie być interesujący, stanie się nudny, a przede

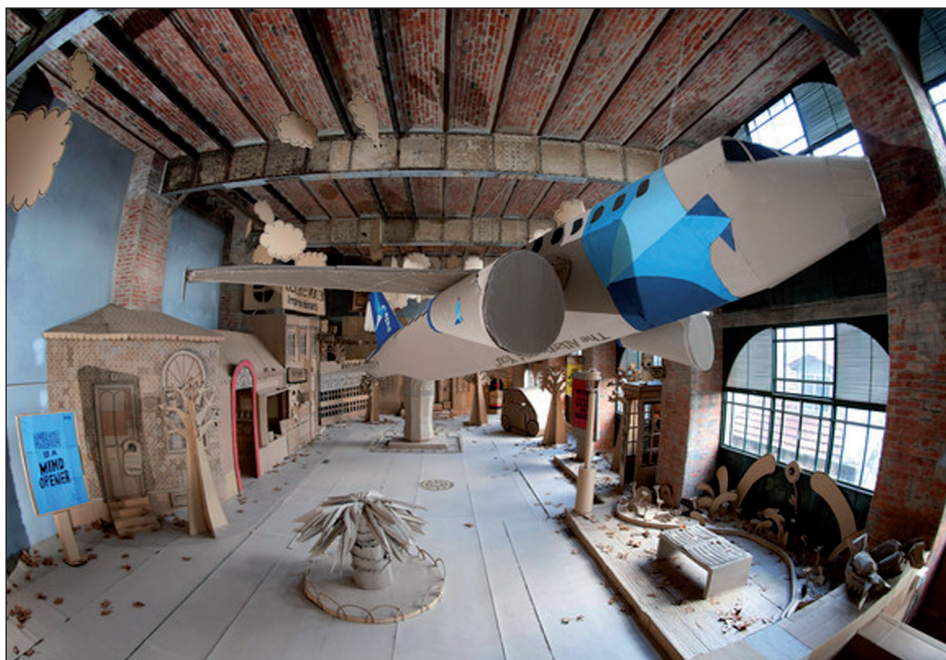
²² K. Broszko, *Ambient – szach mat reklamy*, http://pieniadze.gazeta.pl/Gospodarka/1,123716,10585391,Ambient__szach_mat_reklamy.html (dostęp: 2 lutego 2013).

²³ Tamże.

²⁴ pol.: w hołdzie



Ryc. 3. http://sourcethestation.com/wp-content/uploads/2013/02/public_art_05.jpg



Ryc. 4. http://adsoftheworld.com/media/ambient/ivity_cardboard_city?size=_original

wszystkim utraci aspekt nowości, aktualności oraz inności. Przedział czasowy oddzielający poszczególne realizacje projektów powoduje, że te starsze przeistaczają się w standardowe i w ogólnie wykorzystywany kanał komunikacyjny.

Wielokanałowe i ryzykowne: Wykorzystanie mediów ambientowych oferuje dodatkowo wysokie prawdopodobieństwo zainteresowania ze strony mediów masowych i wtórne szerzenie ich kanałami. Tymi mediami najczęściej stają się prasa i telewizja, a współcześnie np. internet. Tak, jak w przypadku reklamy zewnętrznej, ambient łączy się z innymi formami rozpowszechniania, nie pozostaje w izolacji. Może się nawet zdarzyć, że to ambient w konsekwencji doprowadzi do nieodpłatnego *public relation* medium głównego nurtu (*main stream media*), pomimo że źródło dotyczy jednorazowych, niestandardowych realizacji. Ambient cechuje bowiem to, że łączy w sobie sferę *Above The Line*²⁵, czyli wykorzystanie telewizji, radia, prasy, plakatu, reklamy zewnętrznej i *Below The Line*²⁶, czyli działania reklamowe skierowane do konkretnego klienta poprzez media nie będące reklamą w środkach masowego przekazu. Należy też wspomnieć nasilające się próby stworzenia *Through the Line*²⁷, czyli marketingowych podejść przekraczających wspomniany wyżej podział, syntetyzujących dotychczasowe modele i wykorzystujących jednocześnie wiele technik za pomocą konwergentnych mediów. Tradycyjnie rozumiana reklama jest prezentowana w mediach w sposób uprzednio zaplanowany i z góry zapłacony²⁸. W trakcie planowania, oczywiście, trzeba się liczyć z różnorodnymi czynnikami, ale jednym z nich jest właśnie stabilne umieszczenie komunikatu bez możliwości jego migracji pomiędzy innymi mediami. Tymczasem ważny pierwiastek w ambিয়ে stanowi zaskakujący i niezwykły pomysł, który jest często realizowany w estetyce brutalności i transgresji, to znaczy właśnie poprzez naruszanie tych (i innych) granic. Granic, które główny nurt marketingu nie może lub obawia się naruszyć, a które nie stanowią bariery dla np. reklamy *shockvertising*²⁹, wykorzystującej motyw ogólnie uznane za ryzykowne, tabuizowane, budzące mieszane uczucia, uczucie zawstydzenia lub odrzucenia. Celem jest, jak wiadomo, zwrócenie uwagi na dany produkt. Zazwyczaj reklamy szokujące są łączone z tematycznym kręgiem pornografii, strachu, śmierci lub przesadną przemocą (*gore*), jak w przypadku kampanii propagującej film *Grindhouse: Death Proof* w reżyserii Quentina Tarantino (ryc. 5). Użycie efektu szoku powoduje, że reklama wywołuje u odbiorcy zaskoczenie, czy to pod względem pozytywnym, czy negatywnym, ale nigdy nie pozostawia widza

²⁵ Dosłownie (pol.) powyżej linii – strategia działań marketingowych prowadzonych w mediach tradycyjnych typu telewizja, radio, prasa.

²⁶ Dosłownie (pol.) poniżej linii – działania reklamowe skierowane do konkretnego klienta nie będące reklamą w środkach masowego przekazu. Komunikaty skierowane są głównie do detalistów i bezpośrednio do konsumentów.

²⁷ Dosłownie (pol.) na wskroś linii, czyli łączenie wyżej wymienionych technik w celu realizacji kampanii reklamowych.

²⁸ Tamże.

²⁹ Dosłownie reklama szokująca (*shock* – szok i *advertising* – reklama)



Ryc. 5. http://1.bp.blogspot.com/_cUm848o5j9M/R1BT9zIzzvI/AAAAAAAAAZE/VEVueQK06Ms/s1600-R/severed_arm.jpg

obojętnego wobec prezentowanych treści. Kampanie w formie ambient nie wykupują czasu czy miejsca w mediach tradycyjnie rozumianych, ale wykorzystują efekt sensacji. W przypadku gdy samo przedstawienie zawiera wspomniany aspekt zaskoczenia, niezwykłości, efekt absurdu czy groteski, media klasyczne, poszukujące form i tematów, które wywołują uwagę odbiorców komunikatu, szerzą obrazy takich kampanii jako wtórne medium, które po czasie stanie się tym pierwszorzędym (fotografia, zapis audiowideo). Chociaż trzeba dodać, że ambient wykorzystany w odpowiedni i świadomy sposób często może nieść ciężar całej kampanii, lub może zostać jej głównym elementem.

Podsumowanie

Ambient jako nowy język marketingu ma niemal nieograniczone możliwości ekspansji i należy do segmentu, który może się dalej suwerennie rozwijać. Pomimo to działania ambientowe jako elementy strategii reklamowej w dalszym ciągu poruszają się na peryferiach głównego nurtu, być może dlatego, że nie są uzależnione od konkretnego nośnika, którym z definicji może być cokolwiek. W dalszym ciągu jest on na obrzeżach polityki marketingowej i budżetów, pomimo że częściej kampanie tego rodzaju odnoszą spektakularne sukcesy w sferze komunikacji i kreowania

wizerunku organizacji. Z jednej strony jest to ich zaletą, z drugiej – wymagania i oczekiwania stawiane reklamie ambientowej, jak już wspomnieliśmy wyżej, powodują, że wybierana jest sporadycznie, przyjmowana przez klientów trudniej, z obawy o możliwość zagubienia się odbiorcy w jej sensach. Równocześnie, według pierwszego raportu dotyczącego ambient marketingu realizowanego w Polsce³⁰, pracownicy marketingowi postrzegają również zagrożenia dla ambient marketingu ze względu na odmienność jego działań. Problematiczne jest określenie ich efektywności, co może być powodem spychania ambientu na peryferia marketingu. Poniżej zaprezentowano zestawienie szans i zagrożeń (tab. nr 1) oraz podsumowanie słabych i mocnych stron (tab. nr 2) tej formy reklamy w opinii pracowników branży.

Tabela 1

Najważniejsze szanse i zagrożenia dla ambientu

Szanse	Zagrożenia
możliwość odróżnienia się od konkurencji	brak możliwości sprawdzenia przekładalności na efektywność sprzedaży lub świadomości marki i produktu
wolność kreowania komunikatu	ograniczenie samodzielnego oddziaływania; najczęściej stanowi dodatek, uzupełnienie
dobry pomysł, który osłabia barierę finansową wejścia na rynek	problemy z kontrolą jakości realizacji
dostosowanie komunikatu do produktu, grupy docelowej	brak możliwości przeprowadzenia kampanii ambientowych na szeroką skalę
poruszanie się poza wyznaczonymi standardami	
zaskoczenie i pobudzanie uwagi	
Wyjątkowość	wiarygodność wykonawców
spektakularne, jednorazowe, niepowtarzalne pomysły	

Podane odpowiedzi uszeregowane są według liczby wskazań i wagi przypisanej poszczególnym pojęciom przez respondentów. Opracowane na podstawie: Raport – Rynek ambientu w Polsce. Oceny i opinie, http://www.krewcykrawcy.pl/Raport_Rynek_ambientu_w_Polsce_oceny_i_opinie.pdf (dostęp: 27 listopada 2014).

³⁰ http://www.krewcykrawcy.pl/Raport_Rynek_ambientu_w_Polsce_oceny_i_opinie.pdf (dostęp: 27 listopada 2014).

Tabela 2

Najmocniejsze i najsłabsze strony ambientu

Mocne	Słabe
zwraca uwagę, intryguje	wysokie koszty
niebanalny, niestandardowy, wyróżniający się	mały zasięg
interakcja z konsumentem	niemierzalność
wysoki poziom zapamiętywania	jakość realizacji
Spektakularność	
	brak wiarygodności ze strony partnerów
możliwość dotarcia do grup trudno dostępnych	
	rozdrobienie rynku

Podane odpowiedzi uszeregowane są według liczby wskazań i wagi przypisanej poszczególnym pojęciom przez respondentów. Opracowane na podstawie: Raport – Rynek ambientu w Polsce. Oceny i opinie, http://www.krewcykrawcy.pl/Raport_Rynek_ambientu_w_Polsce_oceny_i_opinie.pdf (dostęp: 27 listopada 2014).

W przypadku marketingu ambientowego należy rozwiązać problem, w jaki sposób wybrać medium, jak zaadaptować komunikat w stosunku do grupy docelowej, w jaki sposób nie zagubić się w meandrach i możliwościach marketingu i reklamy. Spektrum oferty mediów ambientowych jest *de facto* nieograniczone i determinowane tylko kreatywnością indywidualnych twórców. Należy również myśleć o cechach charakterystycznych ambientu w kontekście wyników badań dotyczących kreatywności i oryginalności produktu marketingowego i metod jego rozpowszechniania³¹. Konsumenci i komunikaty reklamowe ewoluują w kierunku bardziej wyrafinowanych potrzeb i form, co jest jednym z powodów powstania i istnienia ambient marketingu w świecie powszechnych i nieustannych technologicznych i komunikacyjnych rewolucji, a także coraz to nowszych mediów. Wobec tego narzuca się pytanie, jaki wpływ będzie miała tego rodzaju reklama na współczesną kulturę, a szczególnie – na transformację przestrzeni publicznej, przestrzeni miasta.

³¹ Š. Gero, *Komunikácia – umenie – marketing*, Nitra 2012, s. 323.

Ambient marketing as a new language of marketing communication and an original use of the urban space

Abstract

Ambient marketing is one of the tools that belong to the so-called guerrilla marketing. It is a reaction to the rejection of classical types of marketing with their forms of persuasion. It aims at creating a new form of communication and a dialogue that often takes place in the urban areas. It achieves these goals by using the natural scenery of the city and integrating it within the creation of original, unique, and interactive objects and new communication situations.

Key words: ambient, guerilla marketing, city, scenography, communication

Łukasz Wojciechowski

Jego zainteresowania obejmują szeroko rozumiane wizualne kwestie współczesnej reklamy, mediów masowych i kultury. Praktyczne kontakty z międzynarodową produkcją filmową i fotografią wykorzystuje w ramach procesu dydaktycznego. Jego fotografie były prezentowane na kilkunastu wystawach i wykorzystywane w celach reklamowych i PR-owych. Na uniwersytecie Konstantyna Filozofa w Nitrze pracuje w Katedrze Massmedialnej Komunikacji i Reklamy, gdzie prowadzi zajęcia teoretyczne oraz praktyczne dotyczące kinematografii, fotografii oraz nowych form komunikacji marketingowej.

Paweł Świątek

Zdigitalizowana (betonowa) dżungla. Miasto w grach wideo. Naśladownictwo

The grid. A digital frontier. I tried to picture clusters of information as they moved through the computer. What do they look like? Ships, motor-cycles with the circuits like freeways. I kept dreaming of a world I thought I'd never see. And then, one day I got in.

Daft Punk, *The Grid*¹

Kategoria mimesis

Od momentu, w którym możemy uznać, że świat przedstawiony w grach komputerowych zaczął naśladować świat rzeczywisty, z biegiem czasu cyfrowe symulakry stawały się coraz doskonalsze i wraz z rozwojem technologii ta tendencja będzie coraz wyraźniej się nasilać. Interpretacja gier wideo oraz kategorii rzeczywistości wirtualnej, którą się do owych gier często stosuje, jest silnie osadzona w relacji pomiędzy dwoma rzeczywistościami – tą prawdziwą oraz jej cyfrowo wykreowaną imitacją. Dzięki temu stwierdzeniu, potrafimy w rozważaniu o grach komputerowych wyodrębnić płaszczyznę kreacji jako obrazu rzeczywistości². Relacje mimesis możemy podzielić na dwa typy: „uniwersalistyczne” (reprezentowane przez wykreowane światy domknięte, które funkcjonują według celowo powołanych do tego reguł) oraz „fragmentaryczne” (skupione na odzwierciedleniu jednego lub kilku aspektów rzeczywistości). Naśladownictwo „fragmentaryczne” możemy podzielić na dwa kolejne aspekty; pierwszy rezygnuje z naśladownictwa całości świata (skupia się np. na kształtach elementów lub na fizyce obiektów) i nie da się w nim zaobserwować relacji reprezentowania rzeczywistości (świat nie jest naśladowany w znaczeniu całości) – ten aspekt można nazwać mimesis „partykularną”; drugi aspekt mimetyzmu „fragmentarycznego” odnosi się do rekonstruowania świata na zasadzie uzupełniania braków lub wnioskowania o całości na podstawie analizy dostępnych fragmentów świata przedstawionego. Ponieważ aspekt ten nie tworzy

¹ D. Punk, *The Grid*, [in:] *Tron: Legacy OST*, Walt Disney Records 2010.

² Więcej i dokładniej o kategorii mimesis w grach napisał Jan Stasienko, *Kategoria mimesis a gry komputerowe*, [w:] *Kulturotwórcza funkcja gier. Gra jako medium, tekst i rytuał*, t. 2, red. A. Surdyk, J. Szeja, Poznań 2007.

opozycji z mimesis uniwersalistyczną, relację tę można nazwać „pseudopartykularną”. Gdybyśmy każdej wspomnianej relacji mimetycznej mieli nadać konkretne cechy, to ujęcie „uniwersalistyczne” definiowalibyśmy dzięki takim określeniom, jak: całościowość, logiczność, przedstawieniowość (reprezentatywność), systemowość; ujęcie „partykularne” określilibyśmy terminami takimi, jak: fragmentaryczność, dezintegracja, metatekstowość oraz koincydencja. Gdybyśmy porównali te relacje, uznalibyśmy, że mimesis „uniwersalistyczna” jest czynnikiem, który tworzy światy możliwe³, ale to partykularność opisuje mechanizm konstruowania rzeczywistości⁴.

W grach wideo można zaobserwować trzy poziomy relacji mimetycznych. Pierwszym poziomem jest naśladownictwo rzeczywistości. Ten poziom charakteryzuje głównie profesjonalne symulatory, których założeniem jest jak najwierniejsze przedstawienie sposobu pracy mechanizmów, pojazdów lub warunków otoczenia, w których znajduje się awatar gracza. Należy jednak pamiętać, że najczęściej w tego typu symulatorach mamy do czynienia z rzeczywistością uatrakcyjnioną, w której zgromadzono dużo sytuacji ekstremalnych i niecodziennych, które w rzeczywistości występują niezwykle rzadko (np. awaria podwozia lub operowanie pojazdem w warunkach konfliktu zbrojnego). W symulatorach rozrywkowych zabieg ten ma zniwelować nudę (z drugiej strony istnieją symulatory pociągów, koparek, czy też ostatnio powstały symulator kozy, w których raczej trudno o sytuacje ekstremalne), a w symulatorach profesjonalnych celem jest nauka (np. próby lądowania awaryjnego)⁵. Drugim poziomem jest naśladownictwo świata przedstawionego. Do tej kategorii przynależą wszelkie intertekstualne relacje gier ze światami tworzonymi na innych platformach medialnych: film, literatura, komiks, systemy RPG. Stasieńko słusznie przestrzega jednak, że owo naśladownictwo jest dyskusyjne w przypadkach, w których równocześnie przygotowywane są produkty opierające się na tej samej idei rzeczywistości przedstawionej (jednocześnie film, gra komputerowa i komiks)⁶. Kolejny poziom mimesis obejmuje samo medium i choć upodobnienie gier do innych tworzyw jest bardzo ciekawym rodzajem relacji naśladowczych, to

³ Przy tworzeniu analizy świata przedstawionego gry warto wspomnieć o teorii światów możliwych. Wprawdzie Henryk Markiewicz w omówieniu teorii jednego ze zwolenników tej koncepcji Lubomira Doleżela napisał, że „pojęcie światów możliwych w ścisłym znaczeniu tego słowa, jest definiowane zbyt wąsko, by służyć jako model dla teorii fikcji” (H. Markiewicz, *Teorie powieści za granicą*, Warszawa 1995, s. 414), ale chyba warto podkreślić wartość tej perspektywy badawczej dla opisu rzeczywistości wykreowanej w tekście literackim. Koncepcja ta zakłada, że obok świata empirycznego, nazywanego przez badaczy tego pojęcia „aktualnym” albo „faktycznym”, istnieją światy „możliwe” lub inaczej „niezrealizowane”, których aktualizacja jest tylko potencjalna (A. Martuszevska, *Światy (nie)możliwe powieści*, Gdańsk 2001, s. 58) lub w innym ujęciu świat możliwy to sposób, w jaki świat mógłby być (A. Łebkowska, *Fikcja jako możliwość. Z przemian prozy XX wieku*, Kraków 1998, s. 43). Rozwinięcie tego motywu nastąpi w podsumowaniu tego tekstu.

⁴ Tamże, s. 205.

⁵ Zob. Papkin [M. Witczak], *Gry Wojenne*, „CD-Action” 2014, nr 5.

⁶ J. Stasieńko, *Kategoria mimesis...*, s. 207.

jednak nie znajduje on zastosowania w niniejszym artykule. Za to dwa pierwsze poziomy jak najbardziej będą przydatne.

Cyfrowe miasta żyją i naśladują (mieszkańcy)

Od kilku lat cyfrowe pejzaże urbanistyczne przestały być tylko generowaną losowo dekoracją, statycznym elementem świata przedstawionego gry, w którym dość trudno było o ciekawszą interakcję awatara gracza z otoczeniem. Jeszcze kilka lat temu w grach cRPG mieszkańcy miast albo byli nieruchomymi figurami tła, albo ich skrypt zezwalał na bardzo ograniczone poruszanie się w obrębie jednej lokacji, dodatkowo ich interakcje dialogowe między sobą (ale nie między nimi a awatarem gracza) były dość ubogie, np. co chwilę powtarzające się dialogi (czasem monologi) w grze *Gothic 3* (2006). Tak było m.in. w grach *Fallout* (1997), *Fallout 2* (1998), *Arcanum* (2001), *The Elder Scrolls: Morrowind* (2002), ale też w nowszych produkcjach, takich jak: *Deus Ex: Human Revolution* (2011)⁷, *Shadowrun Returns* (2013) czy też DLC *Shadowrun: Dragonfall* (2014) twórcy z premedytacją zastosowali ten zabieg. Życie miejskie było bardzo umowne, dotyczyło bardzo wąskiego wycinka rzeczywistości i pełniło funkcję statycznej dekoracji. W niektórych nowszych produkcjach twórcy gry postawili na większą różnorodność w zachowaniu mieszkańców miast (i nie tylko miast).

W *Wiedźminie*⁸ (2007) mieszkańcy Wyzimy i jej podgrodzia sprawiali wrażenie postaci wykreowanych na potrzeby uprawdopodobnienia tła akcji. Kobiety o określonej porze dnia robiły pranie lub wybierały się na zakupy, dzieci bawiły się ze zwierzętami, wieczorową porą panowie próbowali znaleźć drogę do domu, a strażnicy miejscy patrolowali dzielnice, podśpiewując sprośne piosenki. W trzeciej odsłonie serii *Fallout* (2008) oraz *Fallout New Vegas* (2010) mieszkańcy miast być może dalej wykonują rutynowe i cyklicznie powtarzające się czynności, ale taki somnambulizm zdecydowanie wpisuje się w postapokaliptyczną poetykę miejską, którą cechują się obie produkcje. W pierwszym przypadku w centrum zrujnowanego Waszyngtonu raczej trudno o zorganizowaną lokalną społeczność, gdyż wiele dzielnic tego miasta jest polem bitwy między Bractwem Stali⁹ a armią Supermutantów. Gdzieniegdzie awatar gracza mógł napotkać samotnego złomiarza, który o określonych porach dniach spożywał posiłek, spał, słuchał radia lub krzątał się przy znalezionych do-brach. Życie kwitło na obrzeżach miasta, gdzie mieszkańcy lokalnych społeczności

⁷ W tym przypadku też nie do końca jest tak, jak napisałem, gdyż w *Deus Ex* życie miejskie faktycznie toczy się bardzo powoli i można odnieść wrażenie, że statycznie, to jednak w przypadku wykonywania misji skrypt NPC staje się zdecydowanie bardziej agresywny. Od tego, w jaki sposób zachowują się NPC, zależy m.in., czy awatar gracza może się obok nich przekraść lub zlikwidować ich przy pomocy elementów otoczenia, z którymi można nawiązać interakcję (np. zastawianie pułapki). Podobne rozwiązanie stosowano też w serii *Hitman* i sporej liczbie innych gier, których istotnym elementem jest skradanie się.

⁸ W nowszym *Wiedźminie 2* (2011) zastosowano ten sam zabieg, a nawet go rozwinęto, ale niestety w trakcie rozgrywki trudno o miasto z prawdziwego zdarzenia.

⁹ Luźne nawiązanie do powieści Waltera M. Millera, *Kantyk dla Leibowitza* (1959).

pobudowali sobie domy z różnych odpadów lub zajęli opuszczone posterunki wojskowe, stacje benzynowe, przystanki metra oraz inne ciekawe lokacje. W obrębie tych społeczności mieszkańcy leniwie uprawiają ziemię, czyszczą broń, palą papierosy lub piją Nuka-Colę. W drugim przypadku (New Vegas) poziom imitacji jest identyczny. Mieszkańcy reagują na wyciągniętą broń, strażnicy irytują się, gdy ktoś do nich z tejże broni celuje (tak po prawdzie podobny mechanizm stosowano dekadę wcześniej w pierwszych odsłonach serii) i tylko tytułowe New Vegas, choć mniejsze od ruin Waszyngtonu, jest zdecydowanie żywsze i bogatsze w interakcje między NPCami. prostytutki tańczą na ulicach, nawoływacze zachęcają do odwiedzenia jednego z miejscowych kasyn, pijani żołnierze na przepustce zataczają się, narkomani bełkoczą w malinie w opuszczonych ruinach, a umorusane dzieci ścigają przerosniętego szczura, by go złapać na obiad (gdy awatar gracza zastrzeli gonione zwierzę, dzieci dziękują za ten uczynek). Gracz dzięki interakcji z tymi mieszkańcami zdecydowanie jest w stanie odczuć poetykę postapokalipsy.

W najnowszej edycji serii *The Elder Scrolls: Skyrim* (2011), quasi-średniowieczne miasta prowincji Skyrim też są pełne życia. Kowale wykuwają broń, ostrzą ją, garbują skórę, czy też poprawiają pancerze; alchemicy warzą mikstury; żołnierze ćwiczą walkę; przekupnie rozmawiają ze sobą (skrypt generuje całkiem sporą liczbę tematów); kapłani głoszą otwarte kazania; strażnicy patrolują miasto. Kolejną przyczyną zwiększającą immersję jest reakcja mieszkańców na sławę i status awatara gracza. Na przykład, gdy postać jest ubrana w pancerz gildii złodziei, mieszkańcy zaczynają rozmawiać o niewyjaśnionych kradzieżach; gdy w trakcie wykonywania zadania dla gildii zabójców postać gracza zabije kuzynkę cesarza, to mieszkańcy zaczynają także komentować to wydarzenie. W *Skyrim* gracz ma całkiem spore możliwości ingerowania w zachowanie mieszkańców świata przedstawionego, głównie przez wykonywanie zadań. Dodatkowo formuła *sandboxu* pozwala graczowi dokonywać tej ingerencji bez zachowania reguł narzucanych przez zwyczajową liniowość fabuły.

Czym jest *sandbox*, piaskownica lub świat otwarty? Termin ten służy do określania gier, w których graczowi jest dostarczany świat, pozostający do odkrycia w stosunkowo dowolny sposób, bez sztucznych ograniczeń środowiska gry, z możliwością integracji z tym światem i bez liniowości rozgrywki. Za jeden z pierwszych przykładów gier z otwartym światem uważane jest *Elite* (1984). Gracz w trakcie rozgrywki miał możliwość latania wieloma statkami kosmicznymi i wykonywania sporej ilości misji czy transakcji handlowych i w ten sposób przemieszczania się pomiędzy licznymi planetami – „światami”. W tej grze, jak i w innych grach na przełomie XX i XXI wieku, otwarte światy miały zawsze pewne ograniczenia związane z samą rozgrywką. Pionierską grą, w której zastosowano całkiem nowe rozwiązania, była *Grand Theft Auto* (1997). Gra ta stała się specyficzną formą symulacji życia, gdzie całe środowisko jest zintegrowane z głównymi wątkami fabuły na innym poziomie rozgrywki, niż miało to miejsce w ówczesnych grach CRPG. W grach tego rodzaju, opartych na symulacji świata, gracz ma możliwość poruszania się oraz

interakcji z otoczeniem praktycznie w całym środowisku gry (ograniczonym jedynie wielkością mapy) nawet bez rozpoczynania fabularnego wątku, jaki ta gra ma do zaoferowania. Duży nacisk w takiej rozgrywce jest nałożony na samą interakcję z otoczeniem. Przykład może tu stanowić, wspomniana już, seria *Grand Theft Auto*, gdzie wprowadzono, fabularnie nieuzasadniony, motyw rozjeżdżania niewinnych przechodniów. We wspomnianym *Skyrim* gracz w niemal dowolnym momencie może włamać się do dowolnego budynku, by go okraść lub zabić jego mieszkańców. Co ciekawe, silnik gry powoduje, że po pewnym czasie niektórzy mieszkańcy są zastępowani przez swoich krewnych (np. obowiązki zamordowanego oberżysty przejmuje jego żona lub jakiś daleki krewny wygenerowany przez program).

Twórcy gier opartych na piaskownicy są zmuszeni ograniczyć jednak w niektórych miejscach taką rozgrywkę, dlatego całkowita dowolność jest niestety pozorana. Na przykład gra może stać się w jakimś punkcie liniowa, co może być podyktowane ograniczeniami projektowania, poziomem trudności lub też samą fabułą gry (np. prowadzenie głównego wątku). Gracz posiada również większą lub mniejszą „wolność” poruszania się po świecie. W *The Elder Scrolls: Morrowind* (2002) główny bohater może nawet eksplorować świat w przestworzach dzięki miksturem lewitacji. Ponieważ można wykonywać czynności, których projektant gry nie przewidział, fabuła i logika gry jest tworzona w taki sposób, aby nie ograniczać możliwości poznawania świata.

Piaskownicami są też gry MMO, czyli produkcje będące z założenia rozrywką dla większej liczby graczy, w których można testować grę na więcej sposobów niż np. w grach wieloosobowych. W tym kontekście miarą określania gry jako piaskownicy i miarą testowania gry jest jedna z form rozgrywki PvP (*Player vs Player*). Jeśli gracze podczas potyczki między sobą mają możliwość zastosowania „gankowania”¹⁰, gra taka może otworzyć drogę do większej liczby możliwych wyników. Sytuacja ta jest tym samym pewną formą eksperymentowania, stwarza bowiem za każdym razem nowe możliwości rozegrania danej potyczki¹¹. „Gankowanie” w tym przypadku pozwala wyjść poza normy standardowej (uczciwej) rozgrywki PvP, którą są potyczki graczy będących na zbliżonym poziomie doświadczenia. Cechy, jakimi gracze kierują się przy określaniu, czy dana gra jest piaskownicą, można oprzeć na kilku punktach: dowolna eksploracja świata, nieliniowa rozgrywka, interakcja ze środowiskiem (w tym edycja elementów świata gry), podejmowanie fabularnych decyzji i ich konsekwencje (w tym nierzadko nieświadomy wpływ własnych decyzji na efekty rozgrywki innych graczy). Można odnieść słuszne wrażenie, że koncepcja świata otwartego sprzyja kreowaniu bardziej interaktywnych społeczności imitujących prawdziwe życie. Trend ten można zaobserwować chociażby w najnowszej

¹⁰ Sytuacja, w której kilku graczy „pastwi się” nad jednym.

¹¹ W grach MMO potyczki między graczami bardzo rzadko wyglądają tak samo. Może być stosowany ten sam ekwipunek, te same strategie oraz taktyki, ale sama walka zazwyczaj ma inny przebieg.

piątej odsłonie *Grand Theft Auto V* (2013), w której fikcyjne Los Santos, San Fierro oraz Las Venturas tętnią zdigitalizowanym życiem.

Konwencje wizualne (lokacje)

W ostatnim wspomnianym tytule rozgrywka ma miejsce w fikcyjnym stanie San Andreas, który jest swego rodzaju intertekstualnym kolażem skonstruowanym z wizualnych motywów istniejących w realnych stanach Kalifornia oraz Nevada. Świat przedstawiony gry jest ogromny (100 km²). Prócz kilku miasteczek oraz hrabstw głównymi miejscami rozgrywki są trzy duże miasta. Los Santos to pierwsze z nich. Jego odpowiednikiem w naszej rzeczywistości jest Los Angeles. Przemierzając się po wirtualnych ulicach, można natknąć się na repliki Watts Towers, Los Angeles Convention Center, Capitol Tower czy Grauman's Chinese Theatre. Awatar gracza może zwiedzić zmyśloną dzielnicę Mulholland czy też Vinewood, wzorowane na Holywood. W mieście znajdują się też dzielnice biedoty Ganton oraz East Los Santos, gdzie w ciemnych alejkach grasują narkomani, alkoholicy, sprzedawcy narkotyków, a wszechobecne gangi mają zdecydowanie więcej do powiedzenia niż miejscowa policja. Miasto, tak jak oryginalny pierwowzór, jest stolicą filmu. Tak więc można znaleźć Aleję Sław, która imituje oryginalną Aleję Gwiazd. Niedaleko znajduje się teatr Cathay, który jest wzorowany na teatrze Kodak. Tym samym, w którym przyznawane są Nagrody Akademii Filmowej. Łatwo zauważyć, że bazując na samej wiedzy o świecie przedstawionym gry, z powodzeniem można naszkicować wirtualny przewodnik turystyczny. Na przykład w Los Santos znajduje się największy park w San Andreas z obserwatorium na szczycie, czyli Verdant Bluffs, a w dzielnicy Rodeo można znaleźć najlepsze sklepy z ubraniami oraz siedziby telewizji.

Kolejnym miastem jest San Fierro, wzorowane na San Francisco. Teren, na którym położone jest to miasto, jest wzorowane na układzie oryginału. Najważniejsze punkty topograficzne (lotnisko, most, pagórkowaty teren) w sporym stopniu odzwierciedlają rzeczywistość. Ponownie można natknąć się na ikony-atrybuty, np. po ulicach tego miasta jeżdżą charakterystyczne tramwaje oraz można zwiedzić replikę mostu Golden Gate. Ostatnim miastem jest Las Venturas, wzorowane na realnie istniejącej „stolicy hazardu”, czyli na Las Vegas. Przemierzając się po tej lokacji można zwiedzić imitację Las Vegas Strip czy też Fremont Steet, gdzie znajduje się spora liczba kasyn oraz klubów ze striptizem. Uważny gracz znajdzie tam niemało odniesień do rzeczywistości empirycznej. Tym rozbudowanym opisem świata przedstawionego chciałem udokumentować wspomniany wcześniej trend polegający na tworzeniu coraz doskonalszych i dokładniejszych imitacji rzeczywistości czy też imitacji rzeczywistych zachowań mieszkańców wirtualnych miast. W tym miejscu warto też zadać sobie pytanie, dlaczego twórcy gry postanowili stworzyć fikcyjne ikony miast, a nie wykorzystali tych istniejących naprawdę? Czyżby zmyślane miasta-idee Los Angeles, San Francisco i Las Vegas, ich „filmowa” (odarta z prozy życia) esencja, były po prostu ciekawsze?



Ryc. 1. Grand Theft Auto V (2013), zrzut ekranu



Ryc. 2. Max Payne 3 (2012), zrzut ekranu



Ryc. 3. Deus Ex: Human Revolution (2011), zrzut ekranu



Ryc. 4. The Elder Scrolls: Skyrim (2011), zrzut ekranu

W grze *Max Payne 3* (2012) gracz zwiedza m.in. fawelę São Paulo, której wizualna reprezentacja jest niezwykle szczegółowa i bogata. W tym przypadku immersję potęguje tymczasowa zmiana medium. W trakcie zwiedzania lokacji, na samym początku gra przeplata się z cutscenami¹² tworzonymi na bazie silnika gry. Cutscena zaś w pewnym momencie przybiera poetykę teledysku, w którym w sferze audio dominuje głos narratora (w stylu filmów *neonoir*) oraz hip-hop. W sferze wideo widzimy obrazki z życia faweli: umorusane dzieci grające w piłkę, chłopca układającego coś na ziemi, ludzi przyglądających się bohaterowi czy też kłócącą się o coś parę. Do tego estetyka wszechobecnego brudu oraz klimat upalnego São Paulo wzmagają w graczcu płynącą z głębokiej immersji w tak uszczegółowiony świat przyjemność rozgrywki.

We wspomnianej wcześniej grze *Deus Ex: Human Revolution* (2011) awatar gracza operuje na terenie dwóch miast, futurystycznych Detroit oraz Hengsha. Gra nie jest zbudowana w konwencji piaskownicy, ale kreacja tych miast też jest godna uwagi. Gra cechuje się relatywnie niskim współczynnikiem interakcji z otoczeniem (jak wspominałem w komentarzu, ten stan rzeczy ma miejsce w częściach gry, które nie polegają na wykonywaniu zadań), ale zwróciła moją uwagę ze względu na wysoki poziom intertekstów, imitacji wizualnych utworów w konwencji cyberpunkowej. Spacerując po ulicach Hengshy możemy wychwycić wizualne nawiązania w ich kreacji do takich utworów jak *Blade Runner*, *Ghost in the Shell* czy też *Johnny Mnemonic*. Awatar gracza spaceruje między krzykliwymi, neonowymi reklamami, jest bombardowany różnego rodzaju tekstami reklamowymi, mieszkańcy dzielnic snują się powoli, pogrążeni w rozmowach lub imitacjach codziennych zachowań (jedzą, kłócą się, robią przerwę na papierosa) i tylko reagują gwałtowniej, gdy postać gracza wyciągnie broń. Jako ciekawostkę mogę dodać, że mieszkańcy Hengshy rozmawiają ze sobą po chińsku (co ma wzmocnić wrażenie realizmu kreacji).

W grze *The Elder Scrolls: Skyrim* (2011) na podobnej zasadzie odwzorowano motywy wywodzące się z fabuł fantasy, których świat przedstawiony w pewien sposób imitował „estetykę” średniowiecza¹³. Tylko że tym razem miasta stworzono z architektonicznego kolażu motywów zaczerpniętych z poprzednich części serii zmieszanych z elementami rzeczywistości empirycznej. Widoczny na zrzucie ekranu (4) fragment miasta Samotnia jest mieszanką stylu gotyckiego z architekturą dawnych ludów skandynawskich. Bohaterowie gry reprezentują poszczególne „rasy”. Jedna z nich, Nordowie, wzorowani są na wikingach. Inna, Cesarscy – na Rzymianach. Bretoni swoje pierwowzory znajdują w średniowiecznych Frankach, w grze dostępnych jest jeszcze kilka ras znanych z kanonów fantasy i każda w jakiś sposób wzbogaca miejskie zwyczaje czy też miejską architekturę (np. charakterystyczne

¹² *Cut scene*, cutscena albo przerywnik filmowy to sekwencja gry pomiędzy segmentami właściwej rozgrywki, zazwyczaj rozbudowująca świat przedstawiony – przyp. red.

¹³ Głównie chodzi o ikonografię oraz zaimplementowanie atrybutów charakterystycznych dla postaci, zjawisk oraz niektórych miejsc.

budowie Dunmerów czyli Mrocznych Elfów). Jak widać na powyższych przykładach, motywy miejskie w grach wpisują się we wspomniane wcześniej fragmentaryczne ujęcie kategorii naśladowczych.

Podsumowanie. Światy Możliwe

W badaniach nad grami pojawia się konieczność pisania z jednej strony o różnych przebiegach fabuły w tym samym świecie przedstawionym, a z drugiej o pewnym systemie czasoprzestrzennym, w którym mogą się realizować twory należące do różnych gatunków albo nawet wyrażane w innym tekście kultury, za pomocą innej platformy medialnej. Czyli mowa o filmie, literaturze, komiksie, grze fabularnej, grze bitewnej lub innej grze wideo. Najważniejsza przyczyna stosowania wcześniej zasygnalizowanej teorii światów możliwych do badania gier leży w podjęciu problemu zbadania relacji mimetycznej pomiędzy rzeczywistością a światem przedstawionym. Problem ten w perspektywie teorii strukturalnych oraz dekonstrukcyjnej koncepcji Jacques'a Derridy został zmarginalizowany w wyniku przekonania, że rzeczywistość fikcji literackiej nie może w żaden sposób bezpośrednio zawierać „prawdy o świecie empirycznym”¹⁴. Anna Martuszevska nazywa ową tendencję badawczą „zdecydowanym odwrotem allogenetycznych koncepcji literatury” lub „nowym segregacjonizmem”¹⁵. Natomiast w odniesieniu do omawianej teorii: „rozwijane są m.in. koncepcje ontologiczne różnych światów możliwych, dotyczące zwłaszcza statusu ontycznego tych światów i wypełniających je przedmiotów, a także stosunku owych światów do świata aktualnego, a także dostępności do nich z tego właśnie aktualnego, czyli realnego świata”¹⁶. Wynika z tego, że chociaż teorię mimesis trzeba raczej wiązać obecnie z relacją reprezentacji niż czystego naśladownictwa, zyskuje ona w teorii światów możliwych swoje nowe oblicze. Dzięki temu uzasadniona będzie próba zbadania relacji pomiędzy rzeczywistością a rzeczywistością wirtualną, która jest cechą dystynktywną gier komputerowych. We wzajemnym stosunku obu światów należy upatrywać cech definicyjnych rzeczywistości wirtualnej, która w pewnym stopniu dąży do imitacji rzeczywistości empirycznej i być może w bliższej bądź dalszej przyszłości także do częściowego jej zastąpienia. Teoria światów możliwych jest koncepcją, która w pewnym stopniu spaja wyróżnione poziomy rzeczywistości wirtualnej, kreacji świata przedstawionego oraz podstawowe kategorie takie jak interaktywność i mimetyczność. W takim przypadku teoria ta może być użytecznym narzędziem pomocnym przy opisie i analizie wspomnianych zjawisk, badanych w kontekście gier wideo.

¹⁴ J. Stasieńko, *Alien vs. Predator. Gry komputerowe a badania literackie*, Wrocław 2005, s. 183.

¹⁵ A. Martuszevska, *Światy (nie)możliwe...*, s. 68.

¹⁶ Tamże, s. 18.

Digitalized (concrete) jungle. The city in video games. Mimicry

Abstract

The article describes the types of mimic relations that appear in video games (universalistic and fragmentary) and the ways in which these types affect the mechanism of constructing the reality of the game world. It discusses three levels of mimic relations which are used in the analysis of examples. It depicts the behavior of the inhabitants of virtual cities in *Fallout*, *The Elder Scrolls* and *Grand Theft Auto* game series. It also analyses the look of the particular locations in *GTA: San Andreas*, *Max Payne 3*, *Deus Ex: Human Revolution* and *TES: Skyrim* games. In the conclusion, the author points to the potential usefulness of the possible worlds' theory which, to some extent, bonds the highlighted levels of virtual reality, the creation of the depicted world and the categories of interactivity and mimicry.

Key words: interactivity, mimetic, imitation, video games, sandbox, immersion

Paweł Świątek

asystent w Katedrze Teorii i Praktyk Komunikacji w Akademii Techniczno-Humanistycznej w Bielsku-Białej oraz specjalista ds. handlowych w Instytucie Badań i Rozwoju Motoryzacji BOSMAL. Przedmiotem jego naukowych zainteresowań są głównie gry komputerowe oraz *wargaming*. Doktorant. W wolnych chwilach gracz, modelarz i całkiem niezły kucharz.

Юлия Исапчук

„Город без гарантий”: Вена в рассказе *Тридцатый год* Ингеборг Бахман

Начиная с XX века, феномен города активно изучается представителями гуманитарных наук в американско-европейском научном пространстве. Философы, культурологи, историки, социологи, экономисты пытаются проанализировать влияния процесса урбанизации на современное общество. Так, одними из первых концепт города разрабатывают: М. Вебер¹, рассматривая общие проблемы города и процессы урбанизации; Г. Зиммель², выступая теоретиком большого города и социологии пространства; В. Беньямин³ со своей „пассажной” философией пространства города; Л. Мамфорд⁴, формируя основы социологической концепции города и принципы современного градостроения. В дальнейшем данную тему стали активно разрабатывать и на уровне мифологии, семиотики, символики и литературоведения в целом. К примеру, Ю.М. Лотман⁵ считал, что город состоит из гетерогенных текстов и кодов, которые принадлежат разным уровням и языкам. С помощью города происходят гибридизация, перекодировка, семиотические переводы, они же, в свою очередь, превращают его в генератор новой информации. М. Бахтин⁶ и М. Бютор⁷ пытались проанализировать соотношения города и жанра (повесть, роман).

¹ М. Вебер, *Город*, [в:] *Избранное. Образ общества*, Москва 1994, 704 с.

² G. Simmel, *Die Großstädte und das Geistesleben* (1903), [in:] *Das Individuum und die Freiheit. Essays*, Berlin 1984, S. 192–204.

³ В. Єрмоленко, *Оповідач і філософ. Вальтер Беньямін та його час*, Київ 2011, 280 с.

⁴ Л. Мамфорд, *Що таке Місто*, [в:] *Анатомія міста: Київ. Урбаністичні студії*, Київ 2012, с. 10–14.

⁵ Ю. Лотман, *Семиосфера: Культура и взрыв. Внутри мыслящих миров. Статьи. Исследования. Заметки*, Санкт-Петербург 2000, 704 с.

⁶ М. Бахтин, *Вопросы литературы и эстетики. Исследования разных лет*, Москва 1975, 504 с.

⁷ М. Бютор, *Город как текст*, [в:] *Роман как исследование*, сост., пер., вст. ст., коммент. Н. Бунтман, Москва 2000, с. 157–164.

Одним из первых город как текст начал рассматривать известный исследователь русской литературы и культуры В.Н. Топоров. В своих работах он не только заложил основы историософии Петербурга и ввел термин „петербургский текст”, но и описал принципы методологии, которые можно использовать для исследования других городских текстов (обозначил субстратные элементы города, понятия городского и литературного урочищ)⁸. Вскоре последовал целый ряд исследований, которые посвящены были поэтике петербургского и московского⁹, венецианского¹⁰, пермского¹¹, римского¹², флорентийского¹³ текстов в русской литературе.

Что касается украинского литературоведения, то оно в течении последних 20 лет проявляет достаточно живой интерес к проблемам изучения урбанистической темы. Имеются, к примеру, определенные наблюдения Т. Гундоровой¹⁴ и С. Павличко¹⁵, касающиеся города в контексте модернизма; более широкие исследования: монографии С. Андрусив *Модус национальной идентичности: Львовский текст 30-х г. XX в.* (2000)¹⁶, В. Фоменко *Город и литература: украинский взгляд* (2007)¹⁷, работы И. Вихор (о дискурсе города в украинской поэзии)¹⁸, Т. Возняка (о феномене города в целом и Львова в частности)¹⁹, А. Марченко („парижский текст”)²⁰ и др. Кроме того, организовывались научные конференции на базе Бердянского государственного педагогического университета *Город – как – текст: Литературные проекции*

⁸ См. дет.: В. Топоров, *Петербургский текст*, Москва 2009, 820 с.

⁹ Н. Анциферов, „Непостижимый город...” *Душа Петербурга. Петербург Достоевского. Петербург Пушкина*, Санкт-Петербург 1991, 335 с.; Ю. Лотман, *История и типология русской культуры*, Санкт-Петербург 2002, с. 208–214, 349–361.

¹⁰ Н. Меднис, *Венеция в русской литературе*, Новосибирск 1999, 391 с.

¹¹ В. Абашеев, *Пермь как текст: Пермь в русской культуре и литературе XX века*, дис. д-ра филол. наук, Пермь 2000, 403 с.

¹² Т. Владимирова, *Римский текст в творчестве Н.В. Гоголя*, автореф. дис. канд. филол. наук, Томск 2006, 22 с.

¹³ А. Кара-Мурза, *Знаменитые русские о Флоренции*, Москва 2001, 351 с.

¹⁴ Т. Гундорова, *У колиці міфу, або топос Києва в літературі українського модернізму*, [в:] „Київська старовина” 2000, № 6, с. 74–82.

¹⁵ С. Павличко, *Теорія літератури*, Київ 2002, с. 210–213.

¹⁶ С. Андрусів, *Модус національної ідентичності: Львівський текст 30-х рр. XX ст.*, Тернопіль–Львів 2000, 340 с.

¹⁷ В. Фоменко, *Місто і література: українська візія*, Луганськ 2007, 312 с.

¹⁸ І. Вихор, *Дискурс міста в українській поезії кінця XIX – першої половини XX ст.*, автореф. дис. на здобуття наук. ст. канд. філол. наук: спец. 10.01.06, „Теорія літератури”, Тернопіль 2011, 20 с.

¹⁹ Т. Возняк, *Феномен міста*, Львів 2009, 334 с.

²⁰ А. Марченко, *Парижський текст у прозі письменників молодшого покоління російської еміграції першої хвили*, автореф. дис. на здобуття наук. ст. канд. філол. наук: спец. 10.01.02, „Російська література”, Київ 2009, 20 с.

(2009) и Луганского национального университета имени Тараса Шевченко *Литература и город: художественный прогресс* (2012). Активно проводятся исследования этого явления современной культуры и литературы и со стороны молодой генерации украинской науки²¹. Литературный процесс демонстрирует возможность рассматривать урбанистическую доминанту в литературе, которая состоит из конкретных авторских текстов, что позволяет проанализировать ее специфику.

Хотелось бы также остановиться на базовых исследованиях дискурса города в немецкоязычном литературоведении, поскольку в данной статье мы рассматриваем австрийский текст. Основные этапы изучения города на отдельных примерах можно схематично описать в отношении к историческому контексту на основе монографии австрийской исследовательницы В. Бернард *Эмоциональный момент превращения. Город как творчество*²².

Бернард включает в свою теорию города роль публики как одного из важнейших рецептивных элементов и анализирует город вне литературно-исторической эпохи-рубежа. Исследовательница предлагает собственную *модель восприятия города*²³ в немецкоязычной литературе, которая включает в себя три взаимосвязанные циклы. Существует один надцикл, который окружен двумя подциклами, вместе они состоят из пяти параметров: человека, жизни-мира, перемены (жизни-мира), города и культурной идентичности, которые в свою очередь поделены на два подсистемы, где именно человек является ключевым узлом. Для того, чтобы город сформировался как творчество, нужно придерживаться двух условий – возможности должны выступать функционированием данных параметров и обязаны документировать креативность человека.

В. Клотц в своей монографии *Рассказывающие города* (1969)²⁴ на основе ключевых романов трех столетий из пяти национальных литератур пытается раскрыть характер взаимосвязи между внепоэтическим объектом и поэтическим жанром; сборники *Город и литература* (1982)²⁵, *Город в литературе* (1983)²⁶, *Нереальность городов* (1988)²⁷, *Город. Война. Чужбина* (2002)²⁸, *Город*

²¹ См. дет. сборник, посвящен теме города и литературы: Вісник Луганського національного університету імені Тараса Шевченка (філологічні науки): наукове видання, Вип. 2 (261), січень 2013, ч. 1, 200 с.

²² V. Bernard, *Das emotionale Moment der Veränderung. Stadt als Dichtung*, Bonn 1999, S. 14, 15, 18.

²³ Ibidem, S. 32–60.

²⁴ V. Klotz, *Die Erzählte Städte. Ein Sujet als Herausforderung des Romans von Lesage bis Döblin Erscheinungsdatum*, München 1969, S. 573.

²⁵ W. Haubrichs, *Stadt und Literatur*, Göttingen 1982, S. 136.

²⁶ *Die Stadt in der Literatur*, Hrsg. C. Meckseper, E. Schraut, Göttingen 1983, S. 123.

²⁷ K.R. Scherpe, *Die Unwirklichkeit der Städte: Grossstadtdarstellungen zwischen Moderne und Postmoderne*, Reinbek bei Hamburg 1988, S. 332.

²⁸ K.R. Scherpe, *Stadt. Krieg. Fremde: Literatur und Kultur nach den Katastrophen*, Tübingen 2002, S. 353.

и травма (2004)²⁹ посвящены анализу преимущественно большого города разных национальных литератур как сущности современного города и его судьбы в постмодернизме; сборник *Рассказывающие города* (2013)³⁰ представляет город как место (не)свободы, памяти, неизведанного, глобализации.

Следует также отметить междисциплинарное коллективное исследование *Собственная логика города* (2008)³¹, в котором авторы задаются вопросом о характере такой логики города, интенсивности и способе его пространственной организации, корреляцией понятий город и привычка, город и докса; работу интермедального направления К. Дене *Городская симфония 1920 годов* (2013)³² на основе познания города как физического урбанистического окружения медиальной репрезентации.

В целом данные работы демонстрируют и всеобщую историю формирования идеи, прежде всего, европейского города как топоса. Она проходит несколько определенных этапов: открытый античный полис с агорой; паутинноподобный средневековой бург или город-крепость; ренессансный, нарезанный ровными квадратами и увенчанный круглыми куполами совершенный город; задымленный и перенасыщенный толпой город-фабрика раннего модерна; промышленная и политическая столица; и, наконец, высотный неутолимый современный мега- и метрополис³³.

Что касается творчества известной австрийской писательницы XX века Ингеборг Бахман (1926–1973), то концепт города представлен как в ее ранней, так и более поздней прозе (рассказы *Юность в австрийском городе*, *Среди убийц и безумцев*, *Экскурсия по старому городу*, *Синхронно*, повесть *Три дороги к озеру*, романы *Малина*, *Книга Францы* и др.). Известно также о работе автора над первым романом *Безымянный город* (*Stadt ohne Namen*) с 1947 по 1952 гг., который по неизвестным причинам исчез, остались только фрагменты: *Командант* (*Der Kommandant*) и [Анна-фрагмент] (*[Anna-Fragment]*). По мнению известного исследователя творчества писательницы Вайгель³⁴, города в творчестве Бахман (в особенности Вена, Рим, Берлин) выступают местом действия топографии памяти, где образы из несознательного культуры сопоставляются со следами воспоминаний субъекта. Бахман в своих текстах

²⁹ B. Fraisl, M. Stromberg, *Stadt und Trauma: Annäherungen – Konzepte – Analysen*, Würzburg 2004, S. 332.

³⁰ A. Hille, B. Langer, *Erzählte Städte: Beiträge zu Forschung und Lehre in der europäischen Germanistik*, München 2013, S. 246.

³¹ H. Berking, *Die Eigenlogik der Städte: neue Wege für die Stadtforschung*, Frankfurt am Main 2008, S. 334.

³² Ch. Dähne, *Die Stadtsinfonien der 1920er Jahre: Architektur zwischen Film, Fotografie und Literatur*, Bielefeld 2013, S. 387.

³³ I. Старовойт, *Містомодерніст: місто як протагоніст у модерному європейському романі*, Вісник Львівського ун-ту. Серія „Філологія”, 2008, Вип. 44, ч. 2, с. 163.

³⁴ S. Weigel, *Ingeborg Bachmann: Hinterlassenschaften unter Wahrung des Briefgeheimnisses*, Wien 1999, S. 364.

практически всегда обращается к конкретно существующим городам, которые имманентно наполнены символическим содержанием, что подтверждает идею Бернард³⁵ о взаимосвязи между городом и этнической идентификацией.

В данной статье мы анализируем образ Вены в рассказе *Тридцатый год* (*Das dreißigste Jahr*, 1956/1957), который входит в одноименный первый сборник прозы писательницы. В тексте речь идет о подведении итогов и о размышлениях над своим бытием молодого человека, который достиг определенного экзистенционного рубежа, разочаровавшись в бессмысленно проведенном времени и нереализованных планах. Бахман описывает 12 месяцев из жизни 30-летнего героя, родом из Вены, на фоне его путешествия автостопом по Италии. Хотя данный текст имеет характерные черты автобиографических заимствований из жизни Бахман, не следует отождествлять протагониста с самой писательницей или конкретной исторической личностью. Здесь явно используется техника типизации³⁶, что относится и ко всей остальной персоне рассказа (изображение близких подруг Гелен в разных формах этого имени; обобщенная, но в то же время противоречивая, фигура по имени Моль; случайный попутчик-водитель автомобиля и т.д.).

Анализируя образ Вены в ее поздней прозе (рассказы сборника *Синхронно*, романы *Малина* и *Книга Францы*), исследователь творчества писательницы Р. Пихль считает, что в отношении к истории ранняя Бахман, как и некоторые из ее персонажей из выше перечисленных текстов, „оценивают Вену прошлого позитивно, Вена будущего остается в неопределённой темноте, теперешняя Вена воспринимается как арена постоянных конфронтаций, но и хаотичной, опасной, чужой”³⁷. Исследователь также замечает, что город предстает, как правило, не как целостность, напротив, он показан в деталях относительно перспектив главных фигур. В то же время представление о целом изображается либо в негативных воспоминаниях, либо в ненавистных образах.

Не стоит забывать о семилетнем проживании Бахман в Вене с октября 1946 по июль 1952. Это, во-первых, период учебы в университете, защита диссертации по экзистенциальной философии М. Гайдеггера, работа в американском бюро, а немного позже – и редактором на радио Рот-Вайс-Рот, во-вторых, первые авторские публикации в журналах, а также трансляции собственных радиопьес, эффектное вхождение в Группу 47, в-третьих, знаковые знакомства и близкие отношения с литературным покровителем молодых австрийских писателей Хансом Вайгелем, в будущем одним из известнейших немецкоязычных послевоенных поэтов Паулем Целаном, талантливым и перспективным композитором Хансом Вернером Генце и др. Большинство из этих значимых

³⁵ V. Bernard. *Das emotionale Moment...*, S. 93.

³⁶ M. Albrecht, D. Göttische, *Bachmann-Handbuch: Leben–Werk–Wirkung*, Sonderausgabe, Stuttgart–Weimar 2013, S. 114.

³⁷ R. Pichl, *Das Wien Ingeborg Bachmanns. Gedanken zur späten Prosa*, „Modern Austrian Journal” 1985, V. 18, N. 3/4, S. 185.

моментов в жизни писательницы, связанные со столицей Австрии, о которых когда-то молодая девушка могла лишь мечтать, по мнению Пихля, заслуживают со стороны Бахман „чего-то вроде благодарности или, по крайней мере, ностальгически поданного ощущения родины в отношении к этому городу”³⁸. Вместо этого, как известно, писательница в своем интервью с К. Зауерланд³⁹ в мае 1973, фактически незадолго до смерти, говорит о своеобразном чувстве к Вене, выраженным оксюмороном – ненависть-любовь (*Haßliebe*): „Когда я пишу о Вене, я точно уверена. Только тогда. О Вене или австрийской провинции. А сейчас эта любовь-ненависть становится все меньше, поскольку вдруг я подумала, что я даже охотно вернусь в Вену”. Здесь мы уже наблюдаем отношение зрелой писательницы к городу своей юности и молодости, а также намерение о переезде, планы, которые останутся нереализованными⁴⁰.

Возвращаясь к рецепции Вены Бахман, стоит отметить, что такое амбивалентное отношение к городу могло сформироваться и из-за объективных факторов. Молодая девушка приезжает в полуразрушенную столицу Австрии второй половины 1940-х гг., которая всегда ассоциировалась с носителем исторического наследия Дунайской монархии, а в скором времени она тонко чувствует процветание австрофашизма. Сложное материальное положение, первый нервный коллапс в 1950 году, изнурительная работа на радио и параллельно над своими текстами, непростые личные отношения – это другая сторона медали. Возможно, речь идет о так называемой гипер-оценке города, когда человек встретился с городом непредвзято или даже с преувеличенными надеждами⁴¹. Например, в переписке тех времен с Паулем Целаном, писательница довольно часто и негативно говорит о Вене, сравнивая город с местом двухсмысленностей, одиночества, непонятого отчуждения, позже прося защиты от страха, который вызывает у нее малейшее пребывание там⁴². А после чтений в Вене уже в начале 1958 г. она констатирует: „хуже, чем я думала, лучше, чем можно было предположить”⁴³. Не стоит также забывать, что все-таки первая слава пришла к Бахман не в Австрии, а в соседней Германии, и, возможно, определенные негодования возникло у венского литературного

³⁸ R. Pichl, *Das Wien Ingeborg Bachmanns...*, S. 184.

³⁹ I. Bachmann, *Wir müssen wahre Sätze finden. Gespräche und Interviews*, [Hrsg. Ch. Koschel, I. von Weidenbaum], München 1983, S. 141.

⁴⁰ S. Weigel, *Ingeborg Bachmann...*, S. 354–355.

⁴¹ В. Топоров, *Петербургский текст русской литературы: Избранные труды*, Санкт-Петербург 2003, с. 11.

⁴² *Herzzeit. Der Briefwechsel zwischen Ingeborg Bachmann und Paul Celan. Mit den Briefwechseln zwischen Paul Celan und Max Frisch sowie zwischen Ingeborg Bachmann und Gisèle Celan-Lestrange*, [Hrsg. und kommentiert von B. Badiou, H. Höller, A. Stoll und B. Wiedemann], Frankfurt am Main 2008, S. 29, 31, 52, 71, 79, 82.

⁴³ *Ibidem*, S. 83.

круга (особенно у Г. Вайгеля)⁴⁴, многие из которых полагали, что зажгли новую звезду и заслуживают признательности со стороны писательницы.

Данные факты и желание писательницы поскорее покинуть этот город расходятся с намерениями юной Бахман относительно Вены. В интервью от 24 декабря 1971 г. у Г. Бедефельд⁴⁵ она утверждает о стремлении убежать из родного города Клагенфурт, на юге Австрии, с твердым намерением изучать философию. В эссе *Биографичное* (*Biographisches*, 1952), сравнивая столицу Австрии с ее родным городом, она пишет: „когда война была закончена, я уехала и прибыла с нетерпением и ожиданием в Вену, которая в моих представлениях казалась недостижимой. Это снова была родина на границе: между Востоком и Западом, между большим прошлым и темным будущим. И когда я позже приезжала в Париж и Лондон, в Германию и Италию, то это мало о чем свидетельствует, потому что в моих воспоминаниях дорога из долины в Вену всегда будет самой длинной“⁴⁶.

Возвращаясь к анализу нашего рассказа, следует отметить, что, на первый взгляд, может сложиться впечатление, что столица Австрии не является одним из ключевых топосов *Тридцатого года*, но это не совсем так. Именно в родном городе, в Вене, главный герой, находясь в национальной библиотеке, интенсивно размышляя, приблизившись вплотную к моменту „постичь все до конца“⁴⁷, с досадой приходит к выводу, что он исчерпал себя. Чувство счастья внезапно сменилось осознанием того, „что его уничтожили как возможного совладельца этих знаний, и с тех пор он никогда больше не смог бы подняться так высоко и познать законы, на которых держится мир“⁴⁸. Человек, которому еще не исполнилось 20 лет, переживает ограниченность и преодоления границ в познании. Здесь писательница поднимает вопрос о проблеме нового языка, ссылаясь, прежде всего, на философию Л. Виттгенштайна⁴⁹, которую она хорошо знала. Для нас важным моментом является восприятие Вены протагонистом и Бахман, поскольку географическая реальность, социокультурные факты и личные судьбы объединяются в целостный символ формы бытия и неразрывно связаны с понятием города⁵⁰. К тому же, в связи с образом бахмановской Вены, стоит вспомнить высказывания С. Павличко,

⁴⁴ A. Stoll, *Der dunkle Glanz der Freiheit. Ingeborg Bachmann. Die Biographie*, München 2013, S. 135; См. роман Г. Вайгеля *Незаконченная симфония* (*Unvollendete Symphonie*, 1951).

⁴⁵ I. Bachmann, *Wir müssen...*, S. 112.

⁴⁶ I. Bachmann, *Werke in 4 Bd.*, [Hrsg. Ch. Koschel, I. von Weidenbaum], 4. Aufl., München–Zürich 1993, Bd. 4: *Essays. Reden. Vermischte Schriften. Anhang*, S. 301.

⁴⁷ I. Bachmann, *Werke...*, Bd. 2: *Erzählungen*, S. 107.

⁴⁸ Ibidem.

⁴⁹ См. подробнее: P. Beiken, *Ingeborg Bachmann*, München 1988, S. 167–170; S. Weigel, *Ingeborg Bachmann...*, S. 121, 122.

⁵⁰ H. Isernhagen, *Die Bewußtseinskrise der Moderne und die Erfahrung der Stadt als Labyrinth*, [in:] *Die Stadt...*, S. 84.

что „город – не просто тема, топос или тип пейзажа. Город – символ определенного типа сознания, как автора, так и героя”⁵¹.

Главный герой, задумавшись над образом своей жизни, вспоминает переходящие увлечения, смену работ, „мотания” по миру, неудачные отношения с женщинами и приходит к выводу, что всегда существовал, словно бы у него еще в запасе огромное количество времени. Теперь он твердо уверен, что хочет закончить с „жизнью на колесах” и вернуться в свой город, „который он больше всего любил и в котором должен был оплачивать налоги, учебу и еще многое другое. Он ехал в Вену, хотя со словом „домой” можно было еще подождать”⁵². Но также следует подчеркнуть, что протагонист возвращается в Вену анонимно. Он с удивлением обнаруживает, что впервые поселяется в отеле, а не снимает квартиру или останавливается у родственников и знакомых. Он буквально прячется от людей, сравнивая себя с мертвецом. Оказывается, что герой сторонится людей и своего прошлого в этом городе, а не самого города.

Молодой человек решает познать город по-новому. Этот эпизод за аналогией можно сравнить с фабулой другого рассказа Бахман *Экскурсия по городу*, где герои также пытаются посмотреть на Вену чужими глазами. Протагонист *Тридцатого года* покупает план города, „в котором он знал каждый запах и о котором он не ведал ничего стоящего”⁵³. Целый день он гуляет по городскому парку, посещает музеи, церкви с барочными куполами, а вечером любуется панорамой столицы, которая открывается на горе Каленберг, в самом выгодном для этой цели месте. Переполненный чувством эйфории, герой говорит: „Этого не может быть, что я не знал этого города. Таким нет”⁵⁴. Можно полагать, что опять же Вена глубоко симпатична молодому человеку, она для него многогранная, загадочная, как непрочитанная книга. Ее культура, история, архитектура свидетельствуют о позитивном образе города. Если к этому эпизоду применить понятия городского урочища⁵⁵ (термин В. Топорова), то мы можем говорить о личном отношении писательницы к данному локусу как элементу всего города, которое совпадает с мнением героя.

Повторное „знакомство” с городом придает ему сил и вселяет надежду в потенциальной вероятности коммуникации с его жителями. Но в конечном результате все выходит наоборот. Герой ненадолго прячется от бывших друзей и знакомых, от надоедливых типов (Моль) в своей старой кафешке. Данный момент в тексте противопоставляется эпизоду с рестораном, посетить который молодой человек долго мечтал, а выполнив свое желание, ничего не почувствовал. Его „родное” кафе встречает своего некогда постоянного клиента

⁵¹ С. Павличко, *Теорія...*, с. 210.

⁵² I. Bachmann, *Werke: in 4 Bd.*, Bd. 2: *Erzählungen*, S. 118.

⁵³ *Ibidem*, S. 119.

⁵⁴ *Ibidem*, S. 120.

⁵⁵ В. Топоров, *Петербургский...*, с. 501.

в образе старшего официанта, „любезно грустного человечка”⁵⁶. Герой рад этому, по сути постороннему, человеку в отличие от подобных встреч с достаточно близкими ему людьми. Именно возможность помолчать о своей жизни придает ему легкость в этом невербальном общении. Хотя протагонист и далек уже от статей в газетах, которые ему, как раньше, принес официант, он начинает просматривать их и чрезмерно благодарен этому человеку за то, что должен это делать. „Наконец-то он испытывает радость не сопротивляться тому, что он должен делать”⁵⁷. Это снова подтверждает мысль о том, что протагонист мог бы укорениться в Вене, если бы изменились люди вокруг него, поскольку свое отношение к обществу он не в состоянии поменять. На наш взгляд, уместно вспомнить высказывание Бахман о выборе своего места жительства – Рима: „Люди здесь не лучше, чем где-либо... Мне достаточно того, что люди не являются недружелюбными, а как раз дружелюбнее”⁵⁸.

Особенно страдает молодой человек от частично выше упомянутых навязчивых типов, в особенности от одного из них, по имени Моль, видя вокруг себя целую систему подобных субъектов и сравнивая ее с головой гидры: Моль в качестве ценителя искусств, гения, мученика, просто знакомого или некогда закадычного друга и т. д. „Он повсюду снова встречает Моля, так как мир полон одним из этих Молей”⁵⁹. Причем, присутствие данных личностей не только является характерной чертой Вены, но именно в этом городе он слишком часто сталкивается с ними. Восклицание „Сохраняй расстояние. Или же я убью! Держись от меня на расстоянии!”⁶⁰ является лейтмотивом всего рассказа и нередко корреспондируют со стилем жизни Бахман.

Остаться надолго в родном городе молодому человеку не удастся, он буквально убегает от него и садится на первый попавшийся поезд. В неудобном вагоне, сменив уже несколько поездов, во сне герой видит короткое сновидение о Вене и просыпается от удара в голову из-за аварии на железнодорожном полотне. Вайгель⁶¹ сравнивает сон и удар с шоком и цезурой памяти, обращает внимания на то, что протагонист становится другим после данного инцидента. Ради себя он твердо решил, что „он не должен никогда больше видеть город, но отныне он всегда будет вспоминать о нем, каков он был, и как он в нем жил”⁶².

Герой, как бы прокручивая у себя в голове всю историю Вены, старается создать ее целостный образ. При этом Бахман использует сетку в качестве

⁵⁶ I. Bachmann, *Werke...*, S. 121.

⁵⁷ Ibidem.

⁵⁸ U. Johnson, *Eine Reise nach Klagenfurt*, Frankfurt am Main 1974, S. 61, 62.

⁵⁹ I. Bachmann, *Werke...*, S. 122.

⁶⁰ Ibidem, S. 123.

⁶¹ S. Weigel, *Ingeborg...*, S. 364, 365.

⁶² I. Bachmann, *Werke...*, S. 126.

метафоры памяти в начале рассказа и здесь, уже ближе к концу⁶³. Названия города, как шифры или ассоциации, говорят сами о себе как о „городе без гарантий” („*Stadt ohne Gewähr*”): „город-пристань”, „город баррикад”, „город турецкого полумесяца”, „тупиковый город”, „город костров”, „город молчания”, „город комедиантов”, „робкий город в диалоге”, „город остряков, подхалимов и компаньонов”, „чумной город”⁶⁴. Что касается вводной фразы „город без гарантий”, то она, согласно Вайгель⁶⁵, аналогична выражению „Я без гарантий” из известных Франкфуртских лекций писательницы (созданных в одно время с рассказом), обозначая шифр для дешифровки.

Из приведенных описаний видно, что писательница дает действительно историю города от его основания до теперешних дней, подмечает самые важные события, приобщая к ним обобщенную, но в то же время и довольно меткую характеристику. Следует также отметить, что в данном тексте история Вены тесно связана с историей Австрии в целом. Наряду с негативными атрибутивными формами о своей бывшей метрополии все же в конце, как в эпилоге, протагонист, выступая уже нарратором, вспоминает о том дне, когда его город под каштановым небом очистился, и жизнь продолжилась вновь, потому что „это было Воскресение из мертвых, из забвения!”⁶⁶. Здесь мы тоже наблюдаем двоякое отношение героя к Вене, когда изначально город воспринимается негативно, но все же всегда остается надежда и вера в позитивный образ города его юности и молодости.

В рассказе *Тридцатый год* мы отчетливо видим изоморфность города в плане восприятия главным героем. Амбивалентность является наиболее яркой характеристикой Вены в данном тексте. Автобиографические моменты, связанные с семилетним пребыванием Бахман в столице Австрии, накладывают свой отпечаток на образ города. Именно прежний круг общения, прошлое, которое напоминает о себе прежде всего фигурой надоедливой и всюду сущего Моля, не дает возможность протагонисту вернуться сюда навсегда. Писательница использует определенные штампы при описании города, обусловленные топографическими и исторически-культурными особенностями города. В целом образ Вены подтверждает высказывание политолога Д. Штернберга в *Речи о городе (Rede über die Stadt, 1973)*⁶⁷, который утверждает, что „город в немецкоязычной культуре фактически превращается в понятие мышления, в мечту наибольшей надежды, в утопию порядка и благополучия, в цель планирования; и в зависимости от точки зрения, даже в предмет страстной ненависти и в демонию ужаса”.

⁶³ S. Weigel, *Ingeborg...*, S. 365.

⁶⁴ I. Bachmann, *Werke...*, S. 126–128.

⁶⁵ S. Weigel, *Ingeborg...*, S. 366.

⁶⁶ I. Bachmann, *Werke...*, S. 128.

⁶⁷ V. Bernard, *Das emotionale Moment...*, S. 34. Курсив автора.

"Stadt ohne Gewähr": Vienna in *The Thirtieth Year* by Ingeborg Bachmann**Abstract**

The article analyzes the image of Vienna in the life and works of a famous 20th century Austrian writer I. Bachmann on the basis of her story *The Thirtieth Year* (*Das dreißigste Jahr*). It underlines the ambivalent attitude of the author and the main character of the story towards the city of their youth and regards it as the dominant characteristic of the text. The past, which reminds of itself especially with the bothersome and all-knowing figure of Moll, does not allow the protagonist to establish communication with Vienna, which in turn affects the overall reception of the city.

Key words: I. Bachmann, Vienna, city, *The Thirtieth Year*, ambivalence

Julia Isapczuk

aspirantka w katedrze literatury obcej i teorii literatury Czerniowieckiego Uniwersytetu Narodowego im. Jurija Fedkowycza (Ukraina). Zainteresowania naukowe: literatura niemieckojęzyczna XX wieku, literatura austriacka, twórczość Ingeborg Bachmann, problematyka centrum i peryferii w literaturze.

Anna Antas

Miasto w przestrzeni językowo-kulturowej polskiej muzyki metalowej z lat osiemdziesiątych XX wieku¹

Badania nad miastem cieszą się niesłabnącą popularnością w obrębie rozmaitych dyscyplin. Biorąc pod uwagę myśl humanistyczną, warto wspomnieć o publikacjach, które mieszczą cały szereg artykułów poświęconych m.in. językowemu, kulturowemu i literackim aspektom miasta. Należą do nich: *Miasto. Teren koegzystencji pokoleń. Łódź, 19–21 maja 1997 r.* pod redakcją Zdzisławy Staszewskiej², *Miasto w perspektywie onomastyki i historii* pod redakcją Ireny Sarnowskiej-Giefing i Magdaleny Graf³

¹ W niniejszym artykule będę posługiwać się terminem *metal* jako pojemniejszym semantycznie od pojęcia *heavy metal*. Pojęcia te definiuje się na różne sposoby. W *Uniwersalnym słowniku języka polskiego* (red. B. Dunaj, Warszawa 2007) pod hasłem *metal* (s. 505), czytamy: 'gatunek muzyki rockowej cechującej się mocnym, szybkim uderzeniem i wykonywanej głównie na instrumentach elektrycznych (gitarach i perkusji); heavy metal'. W słowniku tym leksemy *metal* oraz *heavy metal* traktuje się jako synonimy. Także Adam Wolański w *Słowniku terminów muzyki rozrywkowej* (Warszawa 2000, s. 112) jako synonim do pojęcia *heavy metal* podaje m.in. leksem *metal*. Z kolei terminy *metal*, *metalowiec* bądź *subkultura metalowa* pojawiają się w literaturze psychologicznej (por. tytuły: A. Mandal, *Męskość a muzyka. Wybrane charakterystyki osobowe twórców polskiej muzyki metalowej*, [w:] *W kręgu gender*, red. E. Mandal, Katowice, s. 93–107; A. Mandal, *Subkultura metalowa – psychospołeczna charakterystyka muzycznych fascynacji i stylów życia*, „Auxilium Sociale. Wsparcie Społeczne” 2004, nr 2, s. 93–99), jak i językoznawczej (por. tytuł: W. Kajtoch, *Subkultury młodzieży w kontekście edukacji – przykład metalowców*, [w:] *Polonistyka w przebudowie. Literaturoznawstwo – wiedza o języku – wiedza o kulturze – edukacja. Zjazd Polonistów, Kraków 22–25 września 2004*, t. 1, red. M. Czermińska, Kraków 2005, s. 596–617) [podkr. A.A.]. Inspiracją do potraktowania terminu *metal* jako pojemniejszego od *heavy metal*, nie zaś jedynie jako synonimu do drugiego z wymienionych pojęć, stały się rozważania wspomnianej już Agnieszki Mandal. Badaczka zauważa, że *heavy / power metal* to najstarsza odmiana metalu (zob. A. Mandal, *Subkultura metalowa...*, s. 95). Ponieważ przedmiotem mojej analizy są teksty piosenek przynależące do różnych odmian metalu (w tym. m.in. *power, thrash metal*), uznaję termin *metal* za archileksem. Warto pamiętać, że nie zawsze możliwe jest przyporządkowanie danego zespołu do jednego nurtu.

² *Miasto. Teren koegzystencji pokoleń. Łódź, 19–21 maja 1997 r.*, red. Z. Staszewska, Łódź 1999.

³ *Miasto w perspektywie onomastyki i historii*, red. I. Sarnowska-Giefing, M. Graf, Poznań 2010.

czy czterotomowa seria *Miasto. Przestrzeń zróżnicowana językowo, kulturowo i społecznie* redagowana przez Małgorzatę Świącicką⁴. W ostatniej z wymienionych serii znalazły się prace poświęcone obrazom miast w tekstach artystycznych, opisujące je także z perspektywy językowej, m.in. w baśniach i w opowieściach Hansa Christiana Andersena⁵ czy w poezji Czesława Miłosza⁶.

Językoznawcy zwracają także uwagę na obraz miasta w wybranych subkulturach. Ruchem młodzieżowym, który kładzie szczególny nacisk na życie w mieście, jest subkultura hiphopowa. Nadano jej nawet rangę kultury miasta⁷. Niniejszy artykuł ma na celu przyjrzenie się obrazowaniu przestrzeni miejskiej w tekstach piosenek tworzonych przez muzyków metalowych lat osiemdziesiątych XX wieku.

Jak zauważa Mirosław Pęczak, subkulturę metalową tworzą osoby, które zafascynowane są odmianą rocka zwaną *heavy metalem*. Na powstanie omawianego ruchu złożyły się dwa czynniki. Po pierwsze, załamaniu uległa kontrkulturowa faza w rozwoju kultury młodzieżowej w USA i w Europie, czemu zaczęło towarzyszyć postępujące teatralizowanie koncertów rockowych. Po drugie, część młodzieży odrzuciła komercyjny styl disco na rzecz powrotu do ikon ostrzejszego rocka, w tym m.in. do Black Sabbath, The Doors czy Led Zeppelin. Ponadto, dała o sobie znać nieco zapomniana subkultura rockersów. Pierwsi metalowcy przejęli niektóre cechy ubioru dawnych rockersów oraz ich pasję motocyklową. Powstanie subkultury metalowej datuje się na lata siedemdziesiąte XX wieku, ale ostateczny kształt zyskała ona w latach osiemdziesiątych ubiegłego stulecia. Wtedy też ruch ten dotarł do Polski.

Pęczak zauważa, że w obrębie tematów poruszanych w tekstach piosenek metalowych da się wyróżnić dwa nurty. Pierwszym z nich jest nurt mitologiczny, który obejmuje heroiczne wątki odwołujące się do przedchrześcijańskiej kultury germańsko-celtyckiej bądź do średniowiecza. Z kolei drugi nurt – sataniczny – wiąże się

⁴ *Miasto. Przestrzeń zróżnicowana językowo, kulturowo i społecznie*, red. M. Świącicka, Bydgoszcz 2006. Zob. także następne tomy, które ukazywały się kolejno w 2008, 2011 i 2012 roku.

⁵ D. Jastrzębska-Golonka, *Obraz miasta i językowe sposoby jego wartościowania w najnowszym przekładzie baśni Hansa Chrystiana Andersena*, [w:] *Miasto. Przestrzeń zróżnicowana językowo, kulturowo i społecznie. 2*, red. M. Świącicka, Bydgoszcz 2008, s. 209–221; tejsze, *Driada w Paryżu i kalosze szczęścia w Kopenhadze, czyli realizm na usługach baśni. Realistyczno-magiczny obraz miast europejskich w najnowszym przekładzie baśni i opowieści H. Ch. Andersena*, [w:] *Miasto. Przestrzeń zróżnicowana językowo, kulturowo i społecznie. 3*, red. M. Świącicka, Bydgoszcz 2011, s. 255–270; tejsze, *Kopenhaga – miasto magiczne. Obraz miasta w języku najnowszego przekładu tekstów Hansa Christiana Andersena*, [w:] *Miasto. Przestrzeń zróżnicowana językowo, kulturowo i społecznie. 4*, red. M. Świącicka, Bydgoszcz 2012, s. 225–242.

⁶ E. Sławkowska, „Miejsca” (w) historii. *Obrazy miast w poezji Czesława Miłosza (z problemów onomastyki literackiej i lingwistycznej interpretacji tekstu literackiego)*, [w:] *Miasto. Przestrzeń zróżnicowana językowo, kulturowo i społecznie. 4*, s. 277–290.

⁷ Por. W. Moch, *Hip-hop. Kultura miasta: leksyka subkultury hiphopowej w Polsce*, Bydgoszcz 2008.

z fascynacją śmiercią, czarną magią i okultyzmem⁸. Warto dodać, iż w piosenkach tych nie brak odniesień do rzeczywistości. Jak pisze Marek Zawadzki, teksty metalowe traktują tak o etosie rycerskim, jak i o imponderabiliach życia codziennego czy o kłopotach życiowych⁹.

Za materiał badawczy ilustrujący konceptualizację miasta w subkulturze metalowej posłużyło blisko 300 polskojęzycznych tekstów piosenek powstałych w latach osiemdziesiątych ubiegłego stulecia. Skoro w tekstach metalowych dominują ogólnie dwa nurty: sataniczny oraz mitologiczny, mogłoby się wydawać, że nie ma w nich miejsca na obrazowanie przestrzeni miejskiej. Faktem jest, iż do słów kluczowych w polskim metalu z dziewiętej dekady XX wieku należą m.in. leksemy *śmierć* (306 użyć), *rew* (215) czy *zło* (133). Leksem *miasto* odznacza się w nich frekwencją równą trzydzięści osiem. Dla porównania, o *wsi*, którą naturalnie przeciwstawia się *miastu*, wspomina się tylko dwukrotnie. Do *miasta* odnosi się także leksem *miejski*, który odnotowano raz, ponadto czternaście razy występuje słowo *ulica*, dwa razy – leksem *uliczny*, a *dzielnica* – osiem. Choć wyraz *miasto* występuje niewątpliwie o wiele rzadziej od leksemów *śmierć* czy *rew*, jego konceptualizacja w zgromadzonym materiale jest wyjątkowo wyrazista. Warto przyjrzeć się jej bliżej, bowiem może ona dowodzić, że w tekstach rockowych, także tych z odległych od siebie odmian, pojawiają się niekiedy podobne treści. W tekstach rockowych z lat osiemdziesiątych nietrudno odnaleźć wątki wskazujące na poczucie lęku o jutro, pustki czy samotności w tłumie. Jerzy Wertenstein-Żuławski zauważa: „Rock stara się wypowiadać treści bliskie swojemu audytorium. Nie ma tu bezpośredniego związku takiego, że treści rocka oddają w całości stan świadomości młodzieży słuchającej i tworzącej, ale powtarzanie się pewnych motywów w młodzieżowej komunikacji kulturowej jest wskaźnikiem problemów nurtujących młode pokolenie”¹⁰. Niektóre teksty metalowe również wskazywały na podobne zjawiska, mogą zatem stanowić interesujące i ważne świadectwo tego, jak postrzegano rzeczywistość u schyłku PRL-u.

W zgromadzonym materiale miasto bywa ukazywane jako miejsce zamieszkałe przez ludzi chciwych i niebezpiecznych. Ilustruje to piosenka *Syndromy miast* grupy Alastor:

Najemnicy brudnych rąk
Za pieniądze zniszczą Cię
Sumienia głos Twój jęk i płacz

⁸ Por. M. Pęczak, *Metalowcy*, [hasło w:] tegoż, *Mały słownik subkultur młodzieżowych*, Warszawa 1992, s. 53, 54.

⁹ M. Zawadzki, *Komunikacja werbalna i niewerbalna subkultury satanistów i metalowców. Podobieństwa i różnice obu grup*, [w:] *Ezoteryzm, okultyzm, satanizm w Polsce*, red. Z. Pašek, Kraków 2005, s. 191.

¹⁰ J. Wertenstein-Żuławski, *Między nadzieją a rozpaczą. Rock, młodzież, społeczeństwo*, Warszawa 1993, s. 13.

Niczego nie zmieni
 Zwalisz się z nóg
 Oni spełnią swe misterium
 Wykarmieni poprzez bruk splamiony krwią
 Tkwią ukryci w mroku betonowych ścian
 [...]
 W twierdzeniach swoich rąk
 Uwięzili miasta¹¹.

W zacytowanym fragmencie mowa najprawdopodobniej o zachłannych, przekupnych politykach, w obliczu których przeciętny obywatel jest zupełnie bezbrony. Miejscem zamieszkania polityków jest najczęściej miasto, którego szarość podkreślają „betonowe ściany”, przywodzące na myśl blokowiska masowo budowane w dobie PRL-u. Całości dopełnia metafora „bruk splamiony krwią”. To właśnie „najemnicy brudnych rąk” są odpowiedzialni za krzywdę ludzką, a nawet za więzienie ludzi. Dodajmy, iż występujące w przytoczonej cytacji połączenie wyrazowe „uwięzić miasta” ma charakter metonimiczny. Metonimia jest pojęciem istotnym z kognitywnego punktu widzenia. Dzięki niej możliwe jest lepsze porozumiewanie się. Nie jest ona chwytem poetyckim czy retorycznym, ani jedynie sprawą języka. Pojęcia o charakterze metonimicznym stanowią część naszego codziennego myślenia i mówienia¹².

O mieście mowa ponadto w utworze *Morderca* grupy KAT.

Miasto z kamienia
 Rzeźba z brudem
 Noc ukrywa w nim nóż
 Maskuje twarz
 Miasto zasypia
 Miasto milknie
 Tylko morderca kpi
 Czeka na chwilę
 Śmierci brata.

Jak widzimy, w zacytowanej egzemplifikacji przestrzeń miejska ukazana została w typowej dla niektórych odmian metalu atmosferze grozy i strachu. Wobec tego ciemna noc, nóż i zamaskowana postać stanowią nieodłączne elementy miejskiego pejzażu. W podanej cytacji, podobnie jak w poprzedniej, mamy do czynienia

¹¹ Wszystkie podkreślenia pochodzą od autorki niniejszego artykułu. Większość zacytowanych fragmentów tekstów zaczerpnięto ze stron <http://www.metal-archives.com/>, <http://www.metallyrica.com/>, <http://www.teksty.org/>, z oficjalnych stron zespołów bądź bezpośrednio od członków formacji metalowych i ich fanów, za co serdecznie dziękuję.

¹² J. Lakoff, M. Johnson, *Metafory w naszym życiu*, tłum. i wstępem opatrzył T. P. Krzeszowski, Warszawa 2010, s. 68, 69.

z metonimią. To „miasto zasypia” i „milknie”, a nie – jak można by było powiedzieć – „mieszkańcy miasta”. Dodajmy, że przytoczony cytat zawiera jednak nie tylko metonimię, ale także specyficzny rodzaj metafor ontologicznych, jakim jest personifikacja¹³. Skoro „miasta zasypia” oraz „milknie”, wyraźnie wskazano na jego ludzkie działania.

Niezwykle znamienna dla obrazowania miasta w zgromadzonym materiale badawczym zdaje się pora nocna. Pojęcie *noc* jest silnie skorelowane z tematyką tekstów metalowych (odznacza się frekwencją równą 168). Przykładowo, o nocnym życiu w mieście mowa w utworze *Życie w zemście* grupy Kreon:

Zapadła noc, czuję odór miasta.
Na pewno będę musiał dziś zbrukać duszę swą.
Wspominam krwawe walki, utratę moich braci,
wyruszam w drogę, ulica domem mym.
Tam – życia cel.
Tam – miejsce me. Miejsce złe rodzi mnie!
Rodzi mnie! Miejsce złe.

W powyższej egzemplifikacji osoba mówiąca w intrygujący sposób odmalowuje koloryt współczesnego miasta. Jawi się ono jako miejsce niebezpieczne i kumulujące przykre wonie. W mroku nocy na ulicach toczą się walki, które nieraz kończą się śmiercią jednego z walczących. Ulica ma także wymiar na swój sposób symboliczny. Staje się miejscem niezwykle istotnym w przestrzeni miejskiej, bowiem stanowi dom dla niejednego *outsidera*. To tam jest jego miejsce – choć złe, tworzy jego osobowość. Wróćmy na chwilę do kwestii zapachu miasta. Mikołaj Sobociński zaznacza, że w obrębie miasta możemy mówić o prawdziwym bogactwie form komunikacji, nie tylko językowej. Ilość komunikatów niewizualnych może wydawać się ograniczona,

jednak gdy do komunikatów zaliczymy zarówno znaki, które znaczą jak i te, które oznaczają, ich ilość i różnorodność drastycznie wzrośnie. Do typowej grupy znaków zwykle pomijanych w analizie można zaliczyć zapach. Jest to jeden z wyznaczników jakości restauracji lub informacji o menu na dany dzień, bliskości fabryk, firm lub sklepów. Zapach może też sugerować obecność kultur Bliskiego i Dalekiego Wschodu¹⁴.

W przypadku analizowanego utworu *odór*, leksem nacechowany minusem aksjologicznym, wpisuje się w negatywne wartościowanie miasta.

¹³ Por. tamże, s. 65, 66.

¹⁴ M. Sobociński, *Językowy obraz miasta. Czy miasto może coś o sobie opowiedzieć? Czy z miastem można porozmawiać?*, http://www.academia.edu/191709/Jezykowy_obraz_miasta_Czy_miasto_moze_cos_o_sobie_opowiedziec_Czy_z_miastem_mozna_porozmawiac (dostęp: 19 października 2013).

Do przemocy na terenie miast odwołuje się także utwór *Chłopcy z tamtej dzielnicy* formacji Oddech Buntownika.

Pałki, pieszczochy, kastety, tu słabych nikt nie oszczędza,
Żołnierze piekła tak mówią, tu tylko siła zwycięża.

Chłopcy z tamtej dzielnicy nie znają prawa litości,
Chłopcy z tamtej dzielnicy mija powoli wasz czas.

W podanym fragmencie możemy wskazać leksemy tworzące pole leksykalno-semantyczne *broń*. Składają się na nie wyrazy *pałki*, *pieszczochy* i *kastety*. Nie sposób nie dostrzec, iż podane w tekście przedmioty stanowią atrybuty typowe dla ulicznych chuliganów. Tytułowa *dzielnica*, czyli m.in. 'zamknięta w granicach administracyjnych, często historycznie lub geograficznie wyodrębniona, część miasta, mająca własną nazwę i lokalny samorząd; także dowolna część miasta, nazwana i wyróżniona spośród innych ze względu na jakieś charakterystyczne właściwości'¹⁵, podobnie jak ulica posiada wymiar symboliczny. Staje się ważnym wyznacznikiem tożsamości młodych mieszkańców miasta. O kategorii „swoich” i „obcych”, dzielących przestrzeń miejską, świadczy zaimek *tamtej*. Podkreśla on obcość, inność, przynależność do grupy wrogów.

O wszechobecnej przemocy w mieście przekonuje ponadto utwór zespołu Magnus o znamienym tytule *Miasto zła*:

Miasto zła
Miasto zła
Śmierć i strach
Panują tam
Przekłety dzień w którym powstało to miasto zła
Paniczny strach rozdziera pierś
Zatyka krtań
Szatański śmiech słyhać co noc
Tu nie ma dnia.

Leksem *miasto* łączy się w tej piosence z wyrazami, które posiadają negatywne zabarwienie uczuciowe. Należą do nich *zło*, *śmierć* i *strach*. W analizowanym tekście miasto opisywane jest w porze nocnej, co – jak już wspomniano – stanowi swoistą dominantę wielu utworów metalowych podejmujących temat miasta. Rolę nocy podkreśla fakt, iż w tytułowym mieście dzień nie nastaje nigdy. Przekonuje o tym stwierdzenie: „tu nie ma dnia”.

¹⁵ *Dzielnica*, [hasło w:] *Uniwersalny słownik...*, s. 219.

Noc jest porą, w której jedni walczą na ulicach, a inni spokojnie zasypiają. Sen mieszkańców miasta może być jednak zakłócony koszmarami, tak jak w piosence *Nocny strach* grupy Wilczy Pająk:

Ciemna noc w tysiącach miast.
W ciemną noc odchodzisz w świat swych snów,
Ciemna noc nadeszła znów

Wśród tajemnic zostanie wyśniony Strach,
Koszmar senny nieuchwytny jak mgła.

Miasto może być ponadto miejscem przebywania wysłanników dziwnych mocy, czego dowodzą fragmenty piosenki *Kłątwa* formacji Kreon, por.:

silni zwarci pewna śmierć demon mieszka w nich
miasto grozy to ich dom gniazdo krwawych żądz
gdy spada słońce zapada noc
złe cienie krew chłęptać chcą.

Widzimy, iż owe dziwne siły, pochodzące z „miasta grozy”, wychodzą z ukrycia, gdy tylko zajdzie słońce.

Noc to także pora związana z erotyką. Cieleśne doznania nie zawsze łączą się jednak z przyjemnością, o czym świadczy fragment utworu *Rozkosz i ból* zespołu Turbo:

Nad asfaltową dżunglą rozkosz i ból.
Wino,
Ekstaza wsiąka w głąb ciała,
Głód skrapla bolesny szal.

Należy zwrócić uwagę na połączenie wyrazowe „asfaltowa dżungla”, jedyne opisowe określenie miasta w zgromadzonym materiale badawczym. Opiera się ono na występujących w polszczyźnie potocznej połączeniach leksykalnych stanowiących reperkusję skojarzeń z wyrazem *dżungla*, typu „miejska dżungla”. W przedstawionej metaforze możemy dostrzec opozycję „dzikość” – „nowoczesność”. Asfalt, jako element służący do budowy nawierzchni dróg, konotuje to, co nowoczesne: wielkomiejskie ulice, po których każdego dnia przejeżdżają tysiące samochodów. Z drugiej strony, dżungla kojarzy się z dzikością, zagrożeniem. To zestawienie idealnie pokazuje, jak konceptualizowane bywa miasto: jest to miejsce dzikie i niebezpieczne, przytłaczające tłumami i zgiełkiem, a jednocześnie całkowicie stworzone przez człowieka.

W badanych tekstach nie brak wizji apokaliptycznych, złowieszczych, w których lęk przed katastrofą nuklearną przeplata się z wizjami sądu ostatecznego

i zagłady ludzkości. Te niepokojące, przerażające wizje przywodzą na myśl iście ekspresjonistyczną postawę wobec rzeczywistości. Potwierdzenie takich wyobrażeń znajdujemy w utworze *Dzień zagłady* grupy Azzaron, w którym osoba mówiąca snuje wizję bliską końcowi świata.

Zamilkła ziemia, wiatr ucichł też
 Upiorna cisza roztacza się
 Zniszczone miasta, zgliszcza i dym
 Czy tak wygląda ostatni dzień?

W podobnym tonie wypowiada się zespół Exorcist w piosence *After the North Winds*:

Tylko cienie ruin we mgle.
 Co się stało? Gdzie to wszystko znikło?
 Kleiste szczątki ludzkich uczuć
 Zamarły wśród kości miast
 Czy słońce zaszło na wieczność?
 Czy życie zamarło tu?

Tym razem mamy do czynienia z totalną zagładą, w której zniknęła cała cywilizacja. Uwagę przykuwa metafora „kości miast”, wskazująca wyraźnie na personifikowanie miasta, ale zarazem na metonimię: zamiast „kości mieszkańców” pojawiają się „kości miast”. W innym utworze, zatytułowanym *Ressurrection*, grupa Exorcist znów kreśli apokaliptyczną wizję. Jak wynika z lektury tekstu, ludziom niełatwo będzie odbudować zniszczone przed wiekami miasta. Dawne miasta są w omawianym utworze wartościowane pozytywnie, wiążą się z zapomnianymi już tradycjami i wartościami.

To powrót do miast założonych w przeszłości
 To powrót tradycji zagubionych gdzieś w czasie
 To powrót do miejsc zniszczonych przez wiatry.

Będzie więc ciężko wyprzeć naturę stąd.
 Będzie więc ciężko odbudować każde miasto.

Wizję straszliwych wojen przedstawia grupa Magnus w utworze *Krzyże wojny*. Terror, śmierć, rozpacz ludzi i apokaliptyczne obrazy stanowią nieodłączne elementy tytułowej wojny. Opisowi miasta w omawianym utworze towarzyszą leksemy z pola leksykalno-semantycznego odnoszącego się do śmierci i cierpienia.

Barbarzyński terror
 Zgliszcza wymarłych miast i płacz
 Ciągły marsz do piekieł bram
 Dziś zginął on, jutro zginę ja

Wojna, masowy mord
Historia świata, epilog bicia serc.

Już nie pierwszy raz widzimy połączenie wyrazowe wskazujące na personifikację bądź na metonimię. „Wymarłe miasta” przywodzą na myśl „wymarłych ludzi”, którzy zginęli w tragicznych, choć nie do końca opisanych, okolicznościach. Nic więc dziwnego, że z miast, które pojawiają się w zacytowanym fragmencie, został jedynie popiół.

Marcin Dyś, podkreśla, że: „W latach PRL można zauważyć pewną psychozę społeczną dotyczącą nowego ogólnoświatowego konfliktu. Obywatele obawiali się III wojny światowej z elementem atomowym, który de facto oznaczałby kres istnienia naszego świata. Zjawisko to ma także odbicie w utworach z lat osiemdziesiątych – często pojawia się motyw bomby atomowej, zniszczeń, strachu i nowych zmagañ wojennych”¹⁶. Widmo wojny połączone z wizją katastrofy nuklearnej kreśli formacja Super Box. W utworze *Ostatnia wojna* padają słowa:

Gdy weszło słońce
i nastał już dzień
nad jednym z miast
pojawił się cień
Ktoś krzyknął WOJNA!

[...] pocisk jądrowy
na miasto spadł
By zabić by zniszczyć
zetrzeć na proch

[...]
Stanęły w ogniu domy ze szkła
i ziemia zadrżała i pękła jak kra
nad miastem wyrósł ogromny grzyb
nastała ciemność nie żył już nikt.

Do lęku przed wybuchem bomby atomowej odwołuje się jeszcze formacja Wilczy Pająk. W piosence *Groźba* czytamy:

– Stój, zatrzymaj się. Jesteś szaleńcem – zostaw przycisk!!!

[...]
Trupy, wszędzie trupy.
Dym, swąd – oto dzieło ludzkich rąk.

¹⁶ M. Dyś, *Oczami rockmana. Polska i świat w tekstach polskich twórców rockowych lat 80. i 90. XX wieku*, Sosnowiec 2012, s. 114, 115.

[...]

Pożary znaczą czas końca miast.

Nie mniej apokaliptyczny wydźwięk ma piosenka *Ave destruction* grupy Thrasher Death.

Ave destruction, ave die

Bomby polecą, nikt nie będzie wiedział

Giną we śnie pogrążone miasta, giną.

W przytoczonym fragmencie na oznaczenie mieszkańców miasta znów posłużono się metonimią. „Pogrążone we śnie miasta”, a ściślej – ich bezbronni mieszkańcy, nie spodziewają się nadchodzącego zagrożenia ani śmierci.

Zagłada może być także wynikiem działania istot niezemskich, jak np. w utworze *Zombie* grupy Kreon:

litości brak nie mówisz czego chcesz

pustoszysz miasta zwierzęta boją się

ludzkość się modli zbawiciel to ich lek

ty się uśmiechasz, ty wiesz czego chcesz.

W utworze tym istotą dokonującą zagłady jest pochodzące z piekła zombie. W mocy tej istoty leży totalne wyniszczenie miast, których mieszkańcy modlą się o przetrwanie.

Kolejnym problemem związanym z przestrzenią miejską, komunikowanym w tekstach metalowych z dziewiętej dekady XX wieku, jest poczucie osamotnienia. Ciekawie o zjawisku tym mówi utwór *Heavy metal świat* grupy TSA. Przyjrzyjmy się bliżej fragmentowi tej piosenki:

Ten gitarowy huk, jak ryk wściekłego lwa

to Heavy Metal Rock!

[...]

Hałasy wielkich miast i brudnych maszyn zgiełk

Gniewnego tłumu ryk, całkiem zagłuszył cię

Ale pozostał nam, nasz Heavy Metal krzyk!

[...]

Twoje życie jest Heavy, twoje problemy są Heavy

Miasto, w którym mieszkasz jest Heavy Metal!

Nigdzie nie znajdziesz ciszy...

[...]

Hałasy wielkich miast i brudnych maszyn zgiełk,

A w środku mały Ty i nie wysłucha nikt

Twojego szeptu, gdy błagać będziesz chciał.

W utworze tym przestrzeń miasta wartościowana jest zdecydowanie negatywnie. Miasto jest wielkie i hałaśliwe za sprawą wszechobecnych maszyn. Człowiek czuje się w nim jak mała, niewidzialna i osamotniona istota, której nikt nie wysłucha. Jak zauważa Sobociński, wśród komunikatów dźwiękowych w mieście „mamy do czynienia z olbrzymią ilością sygnałów związanych z ruchem drogowym, piosenkami i melodiami zachęcającymi nas do kupowania w sklepach, oraz z wszędobylskim gwarem ulicznym, który stanowi wyraźny wskaźnik tłoku i natężenia ruchu”¹⁷. Ważną funkcję pełni w cytowanym utworze leksyka autotematyczna, związana z tworzeniem i odbiorem muzyki. Stanowi ona istotny wyznacznik tożsamości wewnątrzgrupowej. „Gitarowy huk” i „krzyk”, składające się na muzykę z gatunku „heavy metal”, pozwalają wyrwać się z anonimowego, miejskiego tłumu. W tym przypadku leksem *huk* nacechowany jest dodatnio.

W innym utworze, zatytułowanym *Bez podtekstów*, grupa TSA dodaje swym słuchaczom otuchy. Osoba mówiąca przekonuje adresata:

Ty jesteś wolnym ptakiem miasta,
Którego już nie złamie nic
Bo rosną w tobie białe skrzydła
Poszybuj na nich nawet pod wiatr!

Osoba, do której zwraca się podmiot mówiący, jest wolna jak ptak. Zgodnie z definicją słownikową, mówimy tak ‘o człowieku niczym nieskrępowanym, niemającym żadnych obowiązków’¹⁸. W tym kontekście człowiek nie jest skrepowany żadną przestrzenią. Nie ogranicza go miasto, jest obywatelem świata, silnym i niezależnym, stojącym ponad miejskimi masami. Istotną rolę odgrywa w zacytowanym utworze metaforyczny opis latania. Wiąże się z nim pojęcie metafor orientacyjnych, które mają ścisły związek z orientacją przestrzenną typu *wzwyż – w dół, do – z*¹⁹. W myśl tego tekstu *SZCZĘŚLIWY TO W GÓRĘ*, ponieważ dzięki skrzydłom można „poszybować” wysoko, czyli daleko od tłumu.

Niezwykle przejmujący obraz miasta kreśli formacja Turbo w piosence *Gniazdo smutku*. Zacytujmy obszerną część tego utworu:

Wielkie miasto
Budzi się ze snu
Ulice tętnią życiem – czujesz?!
Zimno tu.

¹⁷ M. Sobociński, *Językowy obraz miasta...*

¹⁸ *Ptak*, [hasło w:] A. Kłosińska, E. Sobol, A. Stankiewicz, *Wielki słownik frazeologiczny PWN z przysłowiami*, Warszawa 2011, s. 427.

¹⁹ G. Lakoff, M. Johnson, *Metafory...*, s. 41.

Zgłodniałe stado czeka na twój błąd
 Odrażająca masa, odrażający swąd
 Parszywe gniazdo smutku
 Chroniczny zapach nędzy
 [...]

Miasto!

„Wielkie miasto siedlisko zła
 Wielkie społeczeństwo i małe jednostki
 Jednostki żarłoczne, siejące strach
 Chcesz być inny – będziesz zniszczony”

Wielkie miasto
 Kładzie się do snu
 Zastygłe ulice pokrywa kurz.

W przytoczonym tekście miasto i składające się na nie ulice konceptualizowane są podobnie jak w poprzednich utworach. Miasto jest wielkie i głośne, a ulice – zakurzone i zatłoczone. Do opisu ludności miejskiej znów zastosowano metonimię, o czym świadczą zdania „miasto budzi się ze snu” i „miasto kładzie się do snu”, stanowiące zarazem dowód na personifikowanie miasta. Jak wynika z lektury tekstu, w mieście nie można czuć się bezpiecznie. „Chcesz być inny – będziesz zniszczony” – czytamy. Samotność jednostek przeplata się ze strachem i nędzą. Trudno się dziwić, skoro miasto jest „siedliskiem zła”, w którym tłum, zwany „odrażającą masą” i „zgłodniałym stadem”, czeka na najmniejsze spotkanie drugiego człowieka.

Przedstawicielom subkultury metalowej niełatwo przychodzi bycie indywidualistami w wielkim mieście. Zespół Wilczy Pająk w utworze *Thrashers* umieszcza następujące słowa:

Szara ulica, chodnik, odór bram
 To miejsca które dobrze znasz.
 Musisz tu żyć, straciłeś dom,
 Byłeś inny niż twój brat.

Leksemy składające się na opis typowego miasta, czyli *ulica*, *chodnik*, *brama*, nabierają negatywnego zabarwienia emocjonalnego poprzez zestawienie ich z kolorem szarym i z rzeczownikiem *odór*, który pojawił się już w jednym z utworów. Wymienione miejsca symbolizują odrzucenie i marazm. To w nich przebywają opuszczeni, młodzi ludzie. Przyglądając się bliżej barwie szarej, widzimy, że „jak żadna inna spośród nazw barw podstawowych najpełniej oddaje bezbarwność,

kolorystyczną, a wtórnie także intelektualną, emocjonalną itp. nijakość rzeczy, człowieka czy zjawiska”²⁰. I takie właśnie są „ulice” czy „chodnik” – bezbarwne, nijakie, przywodzące na myśl smutek i samotność.

Przeanalizowanie tekstów piosenek zespołów metalowych z dziewiątej dekady XX wieku dowodzi, iż przestrzeń miejska jest w nich waloryzowana przeważnie negatywnie. Świadczą o tym różne środki językowe. W badanym materiale pojawiają się metafory dopełniaczowe „miasto zła” i „miasto grozy”, które dowodzą, iż miasto jest miejscem niebezpiecznym. Na określenie mieszkańców miasta autorzy utworów metalowych stosują metonimię oraz personifikację. I tak, miasta są „więzione”, „wymierają”, „zасыpiają”, a także „milkną”. W niektórych opisach, zawartych w badanej twórczości, miasta są doszczętnie niszczone, m.in. w wyniku eksperymentów nuklearnych. Z tego, co w nich zbudowano, zostały jedynie „zgliszcza”. „Pożary znaczą koniec miast”, są także „pustoszone” przez dziwne istoty.

Ponadto podkreśla się, iż miasto kojarzy się z przykrą wonią i brudem. Wskazują na to: leksem *odór* oraz zestawienie „odór bram”, a także połączenie wyrazowe „brudnych maszyn zgiełk”. Miasto jest również miejscem wyjątkowo głośnym, o czym świadczą wyrazy *hałas*, *zgiełk* i *ryk*. W omawianych tekstach nie brak także dowodów na to, iż potężne miasto jest nazywane „wielkim miastem siedliskiem zła”. Leksem *miasto* często występuje w otoczeniu słownictwa o negatywnym zabarwieniu uczuciowym, np. *zło*, *śmierć* czy *strach*. Wreszcie, w tekstach metalowych ukazano koloryt współczesnych metropolii. Składają się na niego „betonowe ściany” i „szare ulice”.

Charakterystyczne dla materiału badawczego jest łączenie opisów miast z typową dla metalu atmosferą grozy. Stąd też pojawia się pochodzące z piekła „zombie”, w tle słychać „szatański śmiech”, a akcja utworów nieraz rozgrywa się nocą. Warto zauważyć, że tym, co wyróżnia wizję miasta w zgromadzonych tekstach, jest niemal wyłącznie negatywne wartościowanie przestrzeni miejskiej. Jest to po części spójne z poczuciem marazmu i wizją szarości, jaką kreślono w tekstach rockowych z lat osiemdziesiątych XX wieku. Dla kontrastu, w utworach hiphopowych miasto „łączy ludzi we wspólnotę kulturową”²¹, ponadto „znaczną część słownictwa hh organizuje się wokół miejskiej przestrzeni i struktury”²². Leksem *miasto* w języku kultury hip-hop to pewne słowo klucz, konotujące szczególny wycinek rzeczywistości²³. W tekstach metalowych nie widzimy takiej zależności. Utwory metalowe koncentrują się na innych pojęciach, ważną rolę odgrywa w nich *śmierć*, *zło* czy *noc*. Niemniej,

²⁰ R. Tokarski, *Semantyka barw we współczesnej polszczyźnie*, Lublin 1995, s. 62.

²¹ W. Moch, *Hip-hop. Kultura miasta...*, s. 212.

²² Tamże, s. 213.

²³ J. Krysztofiak, *Próba rekonstrukcji kulturowego obrazu świata determinowanego przez język subkultury hip-hop*, http://usfiles.us.szc.pl/pliki/plik_1084709394.pdf (dostęp: 19 października 2013).

leksyka związana z przestrzenią miejską składa się na spójny obraz niebezpiecznej „asfaltowej dżungli”.

The city in the linguistic and cultural space of the Polish metal music from the 1980s

Abstract

The purpose of this article is to draw attention to the linguistic and cultural manner of conceptualizing the city in the lyrics of the Polish metal songs from the 1980s. After the analysis of the lyrics of nearly 300 songs, it could be argued that the city is evaluated mostly in a negative way, which is manifested by the linguistic means that are used to describe it. The gathered lyrics depict it as the “city of evil” and the “city of dread”. Inhabitants of the city are described by means of metonymy and personification hence cities “die” or “fall asleep”. There are also lots of expressionistic accounts that concern destruction of the city as the result of a nuclear disaster. The research material also contains citations that present the city as a loud, untidy and noisy place which overwhelms and besets the human.

Key words: subculture, subculture of heavy metal listeners, city, conceptualization of the city

Anna Antas

doktorantka językoznawstwa na Wydziale Filologicznym Uniwersytetu Rzeszowskiego. Zainteresowania naukowe: język subkultur młodzieżowych, język tekstów piosenek, językowy obraz świata.

DEBIUTY

*Paulina Wójtowicz***Służąca w bramie. Przypadek Kaśki O.¹**

Dziś prawdziwych bram już nie ma. Nie przetrwały urbanistycznej rewolucji, widzącej przyszłość architektury mieszkalnej w ujednoczeniu, nie przydały się nastawionym na pięcie się w górę blokom i wieżowcom, nie zdołały zatrzymać pędzącego po więcej świata. Bramy się skończyły. Zmuszone podzielić się swoją tymczasowością z rozbudowanymi dworcami, nowoczesnymi stacjami metra oraz lotniskowymi terminalami oraz przekazać rolę niemego świadka codziennego życia chłodnym klatkom schodowym, przestały być potrzebne i straciły swoją najważniejszą funkcję: bycia portalem między dwoma światami.

A przecież odgradzająca bezpieczną, intymną przestrzeń okołodomową i niepewną, ale pociągającą strefę miejską brama żyła własnym życiem. Niepozorny element architektoniczny był każdego dnia towarzyszem przelotnych spotkań i znajomości, słuchaczem urwanych rozmów, obserwatorem przepychu i nędzy. Jako widz nieposiadający prawa głosu, był – zgodnie ze swoją naturą – ignorowany, mijany bezwiednie, niezasługujący na uwagę, z trudem spełniał nawet warunki bycia miejscem². Była w tym wszystkim brama podobna do innego „elementu” miejskiej przestrzeni – niezupełnie obcej, ale też nie bliskiej, jak powietrze przezroczyste, niezbędnej jednak do życia, często bezimiennej, lekceważonej i tymczasowej, a jednak czuwającej i wiedzącej o nas więcej niż my sami – służącej.

¹ Artykuł jest częścią przygotowywanej przez autorkę dysertacji doktorskiej.

² Problem definiowania bramy w kategoriach (nie-)miejsca zasługuje na szersze rozważania, które jestem zmuszona odsunąć na inną okazję. Warto tu jedynie nadmienić, iż pewne cechy bramy, jak choćby jej przelotowość, przejściowość, trudno dostrzegalna niestałość temporalna sugerują, że element ten spełnia podstawowe założenia Marca Augé, opisującego nie-miejsce jako przestrzeń niczyją. Nie mniej jednak inne (społeczno-obyczajowe powiązania osób przekraczających bramę, a w kontekście moich dalszych rozważań szczególnie funkcje pełnione w bramie i dziejące się w niej zdarzenia) z tej kategorii bramę zdecydowanie wykluczają. Więcej o kategorii nie-miejsca: M. Augé, *Nie-miejsca. Wprowadzenie do antropologii hipernowoczesności*, tłum. R. Chymkowski, Warszawa 2011 oraz D. Czaja, *Nie-miejsca. Przybliżenia, rewizje*, [w:] *Inne przestrzenie, inne miejsca. Mapy i terytoria*, wybór, redakcja i wstęp D. Czaja, Wołowiec 2013, s. 7–26.

Konwergencja losu służącej i natury bramy wykracza daleko poza zbiór wspólnych cech, wynikających ze specyficznej ich percepcji. Pierwsza mogła pochwalić się – właściwym dla istot o ludzkim pierwiastku – władzą nad biernym, rzeczowym charakterem drugiej, ta zaś pysznić się wpływem na życie tej, dla której brama była miejscem prozaicznych wypadków i życiowych przełomów, a przede wszystkim graniczną linią, za którą znajdował się zupełnie inny świat. Służąca i brama koegzystowały, ale to brama z tej relacji ostatecznie wychodziła zwycięsko. Odchodząca z wypisaną na twarzy i w służbowej książeczce dumą lub hańbą służąca przekraczała bramę, zmierzając ku nowej tymczasowości; niezdolna zboczyć z wyznaczonego traktu międzyczasu, jaki dzielił ją od przeznaczenia kobiety – zamążpójścia. Będąc wciąż w drodze, pomiędzy jedną pracą a drugą, zdana na łaskę kapryśnych gospodarzy, zmuszona była ustąpić majestatycznie stałej bramie, dla której młoda, naiwna dziewczyna była tylko kolejnym mgnieniem oka w ruchu jej wieczności.

Zanim jednak służąca nadała bramie drugą z jej dwóch podstawowych funkcji (wyjście), musiała w nią wejść, by dać jej i sobie szansę na godną egzystencję. W drugiej połowie XIX wieku powszechna była praktyka poszukiwania przez miejskie panie służących właśnie w tym szczególnym miejscu przy murze kamienicy. Młode dziewczyny „wystawały” w bramie za pracą, okazując w jaskrawym świetle dnia wszystkie swoje atuty i słabości. W taki sposób pracę znalazła m.in. Marcysia, autorka dziennika *Moje służby*, podanego jako publikacja w odcinkach do „Ogniwa” przez Cecylię Walewską. Obrotna i robiąca dzięki swojemu sprytowi karierę w służbie dziewczyna nieraz otrzymywała od swoich pracodawców naganą za wystawianie w bramie, które chlebodawcom nieodmiennie kojarzyło się z marnotrawieniem opłacanego przez nich czasu pracy dziewczyny.

Od takiej nagany rozpoczyna się zresztą jedna z pierwszych polskich powieści, w całości poświęcona profesji służącej – *Kaśka Kariatyda*. Inicjując dyskusję na temat sytuacji zawodowej i prywatnej służby domowej pod koniec XIX wieku, zajęła się Gabriela Zapolska tym, co zwykle stanowiło fabularne tło – uczyniła główną bohaterką swojego utworu postać występującą do tej pory wyłącznie w kontekście innych bohaterów i skupiła uwagę na niezauważanym problemie społecznym.

Kaśkę Olejarek, dwudziestoletnią skromną dziewczynę z przedmieść, poznamy, gdy ta czeka na decyzję o przyjęciu do pracy. Rozpatrująca jej prośbę Julia Budowska marszczy brwi na widok zapisu poprzedniej chlebodawczyni: według jej doniesień Kaśka rzekomo „stajała w bramę i buła piskate”³. Dziewczyna słusznie drży z powodu negatywnego wpisu w książeczce służbowej, choć jeszcze nie wie, iż fakt „stajania w bramę” wcale nie jest najgorszym, co mogło jej się przytrafić, a owa „bramę” przysporzy jej o wiele więcej kłopotów niż konieczność zmiany miejsca pracy. Nie posiadając się ze szczęścia, gdy Budowska przyjmuje ją do służby, jeszcze nie przeczuwa, że ten prozaiczny element miejskiej przestrzeni stanie się pośrednio przyczyną jej upadku. Tragiczne losy Kaśki Kariatydy były, naturalnie, spletem

³ G. Zapolska, *Kaśka Kariatyda*, Kraków 1977, s. 11. Dalsze nawiązania i cytaty (liczba w nawiasie) za tym wydaniem.

wielu niepomysłnych okoliczności, a brama odegrała w jej historii tylko drugoplanową rolę, nie mniej jednak – jak w przypadku wielu jej koleżanek po fachu – stanowiła punkt zapalny (najpierw) wielkiego szczęścia i (następnie) wielkiej tragedii.

Mijany bezwiednie każdego dnia otwór był dla Kaśki miejscem prozaicznych zdarzeń: to bramę należało przekroczyć, wybierając się na targ; to w bramie wyłapywało się najświeższe ploteczki z życia kamienicy i to tam toczyło się najgorętsze dysputy w gronie służebnej braci, wreszcie to w bramie spotykało się tego, wobec którego nie sposób było przejść obojętnie. Zapewne nie do końca świadomie sprawiła autorka *Moralności pani Dulskiej*, że brama – słowo to występuje w powieści aż 98 razy – stała się nie tylko jeszcze jednym bohaterem historii, ale i jedną z jej determinant. Można się zastanawiać, czy nie „stajając w bramę” Kaśka zostałaaby zwolniona przez panią Pinkusową Lewi i czy trafiłaby do ciemnej kuchni Budowskich i jeszcze ciemniejszego kąta bramy, która służyła Janowi za miejsce pracy i zamieszkania. Można rozmyślać, czy gdyby pamiętnego wieczoru Kaśka nie wpadła do „własnej” bramy, goniona przez nastającego na jej cnotę pijanego żołnierza, doszłoby do jej upadku. Można wreszcie spekulować, że gdyby owej bramy strzegł ktoś bardziej stateczny lub choćby obojętny na atrybuty Kariatydy i jej rówieśnic, służąca zachowywałaby czystość, niewinność i – życie.

Ze streszczonych wydarzeń powieści ujawnia się pierwsza z wielu sprzeczności wpisanych w naturę bramy: jest ona jednocześnie ciemna, złowróżbna, pełna pokus i okazji do grzechu, jak i bezpieczna, bliska, rozświetlona ciepłem bliskiego domu. Jej postrzeganie zależy przede wszystkim od optyki, obranego punktu widzenia. Z poziomu domu, podwórza brama jawi się jako miejsce niepewne, niestałe, będące tylko i aż przejściem, przelotem, tunelem prowadzącym do świata zewnętrznego. Przestrzeń w jej obrębie jest zagęszczona⁴ od pośpiechu i efemeryczności, nieuświadomionego prądu, który każe przekraczać, nie pozostawać pomiędzy. Tak pojmowana brama bardziej dzieli niż łączy, wprowadza raczej zamęt niż harmonię, a jej podstawowe funkcje więcej ciąży niż wspierają.

Od strony miasta, wejścia do kamienicy, sytuacja prezentuje się zgoła inaczej. Brama jawi się jako bezpieczna przystań, schronienie, miejska enklawa, miejsce otwierające dostęp do własnego kąta, do prywatności i intymności. Co więcej, jest osobliwym łącznikiem społecznym, płaszczyzną zrównania, zatarcia ról społecznych – w niej wszyscy są tacy sami. To swoista przestrzeń kontaktu, a więc, idąc tropem Ewy Paczoskiej, określającej tym terminem sklep Mincla⁵, miejsce, w którym stykają się dwa światy, w którym światy te wkraczają na neutralny, egalitarny grunt, gdzie burzone są podziały i neutralizowane statusy społeczne. Brama jest w takim rozumieniu jednocześnie granicą (w ujęciu topograficznym) i granicy zatarciem (w sensie społecznym).

Współlistnienie tych dwóch natur bramy jest wyraźnie zarysowane w *Kaście Kariatydzie*. Zapolska wielokrotnie zestawia rzeczownik *brama* z „ciemnymi”

⁴ Por. S. Symotiuk, *Filozofia i „genius loci”*, Warszawa 1997, s. 13–15.

⁵ Zob. E. Paczoska, *„Lalka” czyli rozpad świata*, Warszawa 2008, s. 73.

i „ciężkimi” wyrażeniami. Wokół kamienicy unosi się „ciężka atmosfera bramy” (s. 23), stojący w zagłębieniu bramy stróż „odrywa się szybko od [jej] ciemnego tła” (s. 125), ten sam dopada Kaśkę „w ciemnym kącie bramy” (s. 181), by później kombinować, jak nie spłoszyć dziewczyny, a jednocześnie zająć stanowisko „wobec tych wszystkich przedrwinek, jakie rozlegały się po ciemnych kątach bramy” (s. 213); innym razem „ciemność zalega bramę” (s. 209), a Kaśka – już stłamszona, upadła, bezbronna – „szeroko rozwartymi oczami wpatrywała się w czarną masę bramy” (s. 265), „wzrok zapuściła w ciemną głębię bramy” (s. 332). Nieprzyjemności spotykają także tych, których w bramie zastała samotność: dla Jana „długie wyczekiwanie pod bramą, [...] zwłaszcza w zimie lub dżdżyste noce, nie należało do nadzwyczajnych rozkoszy” (s. 23), o czym zdaje się zapominać, gdy bijąc Kaśkę, pozwala, by dziewczyna „spłakana, zbita, zmęczona, upadła w bramie tuż przy jego nogach” (s. 248), a potem „zgnębiona drżała w kącie bramy” (s. 335).

W obrębie bramy unosi się jakaś tajemnica, która każe Kaśce przez ten nieprzyjemny otwór w murze przemykać i w swojej głębi z(a)nikać: „postać Kaśki zniknęła wreszcie w bramie domu” (s. 27), „z bramy wysunęła się cicho Kaśka” (s. 133). Jest to o tyle intrygujące, że inni bohaterowie przez bramę przechodzą, a nawet przez nią przebiegają. Nie pozwalając sobie na zrobienie wokół siebie szumu, olbrzymia przecież Kariatyda zupełnie nieświadomie akcentuje swoją przezroczystość, potęguje stereotypowo niską wartość społeczną służby domowej.

Zupełnie inaczej postrzegana jest brama od jej zewnętrznej strony. To jej właśnie wygląda Kaśka, uciekając przed pijanym mężczyzną, z którym chwilę później w obronie dziewczyny walkę stoczy Jan. W bramie widzi służąca swoje ocalenie, i to w podwójnym sensie – jako progu domu i jako miejsca czuwania tego, przy którym czuje się bezpiecznie. Brama wyraźnie oddziela tu groźną przestrzeń miejską od bezpiecznej strefy domowej, w której „swojemu” nic nie grozi. Uwypukla to także konfrontacja Jana z napastnikiem, który zaatakowany przez stróża zostaje odepchnięty, odrzucony i wyrzucony przez bramę w przestrzeń sobie właściwą:

Przed nią, wśród zalegających wewnątrz sieni zmroków, zwijał się olbrzymi kłębek z dwóch ciał męskich; [...] widocznie Jan starał się wyrzucić za próg bramy „cisarskiego żołnierza” i kierował go ku roztwartym drzwiom, przez które wpadał hałas i gwar uliczny. Nagle – oddycha swobodniej. Walka skończona. Kanonier, z podbitym okiem i zwichniętą ręką, wyrzucony za bramę złorzeczy „cywilnemu” i „holkom” – i wlecze się w stronę koszar, bardzo niezadowolony ze swej miłosnej przygody” (s. 125, 126).

Podobnie obronną wartość przypisuje Kariatyda bramie po wyjściu z aresztu, gdy tułając się po ciemnym mieście, dociera pod kamienicę, w której służyła. Dojmująca jest rozpacz dziewczyny, gdy Jan zatrząskuje przed nią bramę, przecież jej „znużona głowa bezwiednie szukała oparcia, ochrony” (s. 294), Kaśka w niemym zdumieniu „szeroko rozwartymi oczami wpatrywała się w czarną masę bramy” (s. 294).

Co ciekawe, nie tylko własna brama jawi się służącej jako zbawienne schronienie. Ulga, jakiej doznaje Kaśka, „gdy wtrącono ją w ciemną bramę policyjnego

gmachu” (s. 269), w oderwaniu od kontekstu istotnie może konsternować. Sytuacja dziewczyny nie pozostawia jednak wątpliwości: odprowadzając aresztowaną służącą „wrzeszczące żydostwo pozostało poza bramą, czepiając się ciężkich łańcuchów i kamiennych lwów, którymi gmach jest obstawiony” (s. 269) – Kaśka na chwilę była poza gradem oskarżeń i potępienia.

Ale tych przecież nie brakowało jej nigdy. „Wystawanie” w bramie było ulubionym zajęciem całej służby domowej, zatrudnionej przez mieszkańców kamienicy. Kaśka – jako ta „nowa”, w dodatku cicha, niewinna i serdeczna, a potem bezwstydnie poddająca się zalotom stróża Jana – była częstym obiektem plotek i drwin koleżanek: „służące gromadziły się w bramie lub na schodach, celem zajęcia się losem Kaśki” (s. 196), a „potok obelżywych słów, wymówionych półgłosem, wylewa się z wnętrza bramy” (s. 293) za każdym razem, gdy ta przechodzi przez podwórze.

W bramie w ogóle mówi się dużo. Przestrzeń kontaktu rozszerza tu swój krąg i staje się przestrzenią dialogu, który przybiera rozmaite formy: od czczej gadaniny, przez pełne kokieterii pochlebstwa i wielkie obietnice, aż po pogardliwe wyzwiska i osady. W bramie wciąż się kogoś spotyka, ktoś z kimś i/lub o kimś rozmawia, nawiązuje znajomości i buduje relacje. Przysłuchująca się tym wrogim dyskusjom lub serdecznym pogawędkom brama bezwiednie słowa te chłonie i jak echo powtarza, gdy tylko sprzyjają temu okoliczności. Zbulwersowany nocnym wyjściem Kaśki Jan, wypuszczając dziewczynę z kamienicy, wspomina, „jak przed tą samą bramą Kaśka zaręczała, że pragnie iść za mąż; jak na uczciwą dziewczynę przystało” (s. 209). Zaborczy, niesłusznie oskarżający dziewczynę o zdradę stróż zdaje się jednak zupełnie nie pamiętać o własnych obietnicach. Kaśka – wręcz przeciwnie: „– Głupia! Ja się z tobą ożenię!... I szept ten zdawał się unosić jeszcze w powietrzu pod sklepieniem bramy, ten szept, który owionął ją wtedy razem z gorącym oddechem mężczyzny i uczynił bezwładną wobec jego woli” (s. 333). Stale obecny w bramie dialog skłania do postawienia pytania, czy przynależy ona bardziej do przestrzeni do społecznej, zachęcającej do nawiązywania i wydłużania kontaktu (czy bez wątpienia brama się charakteryzuje), czy raczej odwrotnie – od społecznej, z którą łączy bramę więcej cech⁶. Jest w obliczu definiowania i przyporządkowywania do socjotopograficznych kategorii brama nad wyraz oporna...

Wystawanie służących w bramach – tak w tej grupie społecznej powszechne i lubiane – wydaje się przeczyć kolejnej cesze tego elementu przestrzeni miejskiej: nastawieniu na ruch. Brama nie została pomyślana jako miejsce postoju⁷ – w nią się wchodzi, z niej się wychodzi, przez nią się przechodzi, ale w niej się nie stoi, w niej nic się nie dzieje i działa nie może. Służąca jawnie przeczyła naturze bramy, narzucając jej swoją stałość, choć działało się tak z prostego przecież powodu. Tak jak brama tkwiła ona w odwiecznym „pomiędzy” – pomiędzy domem (rozumianym

⁶ Między innymi otwarty obszar, wielość bodźców zewnętrznych, bardzo jasne światło lub ciemność. Więcej o cechach obu przestrzeni: E. T. Hall, *Ukryty wymiar*, Warszawa 1997, s. 150.

⁷ Por. S. Symotiuk, *Filozofia...*, s. 12.

jako dom rodzinny) i pracą, swojskim podwórkiem i obcym miastem, życiem, którego pragnęła i tym, które wiodła, ponurą rzeczywistością i wielkimi marzeniami. Wpisana w naturę bramy niestałość jak ulat pasowała do egzystencji przeciętnej służącej – wystawionej na nieustanną ocenę swoich chlebodawców, zależnej od ich dobrej woli, w każdej chwili mogącej znaleźć się na ulicy, zmieniającej miejsce pracy częściej niż ubranie. Chwiejność losu służącej czyniła ją jeszcze jednym, mijanym bezwiednie elementem miejskiej przestrzeni, którego obecność jest tak oczywista, że aż niewidoczna. Trudno oprzeć się pokusie, by nie pokiwać nad przygnębiającym losem tego nie-człowieka, tkwiącego bezwiednie w tym nie-miejscu...

Kaśka Olejarek i podobne jej Hanki i Marcysie, będąc tego zupełnie nieświadomie, zostawiały w takich bramach sporą część swojej młodości. Brama nie pełniła, naturalnie, w tych życiach żadnej fatalistycznej funkcji – nie była potworem zjadającym dziewczęcą niewinność, nie wcielała się w rzeźmieszka czyhającego na cnotę młodej służącej, nie rościła sobie praw do bycia jej oskarżycielem czy katem. Nie sposób jednak odmówić jej pośredniego choćby wpływu na codzienną dolę służącej. Lokując ją w konkretnej przestrzeni, wyznaczając jej pozycję w społecznej hierarchii (będąc jednocześnie neutralna pod względem stanowym), stanowiąc i potwierdzając jej opinię w podwórkowym świecie (sferze obyczajowej), wypuklała brama swój aspekt socjokulturowy. Brama „realizuje ściśle określoną funkcję społeczno-pragmatyczną, ale zarazem charakteryzuje się podwyższonym kulturowym zorganizowaniem w porównaniu z miejscem geograficznym”⁸. I – jak przekonuje Wasilij Szczukin – jako taka może pełnić rolę rezerwuaru sensów i pamięci⁹. Organizując mikroprzestrzeń życia służących, brama – mniej intymna niż kuchnia i skupiająca w sobie więcej niż odwiedzane wyłącznie podczas wychodnego kościoła czy kawiarnia – była swoistym *genius loci* miejskiej kamienicy. Duchem tak władającym, jak i opiekuńczym – wyznaczającym bowiem limes codziennej socjokulturowej egzystencji służby i odgradzającym ją od tego, co mogło ją zgubić.

Ta graniczność jest chyba najbardziej intrygującą spośród oczywistych cech bramy. Mnogość jej aspektów zdecydowanie wykracza poza obręb tej analizy, nie sposób jej jednak w rozważaniach pominąć. Każdy świat ma swoje granice, miał je więc także świat służącej. Jakkolwiek jego osią była kuchnia – miejsce służące w równym stopniu pracy, jak i prywatnemu, intymnemu życiu dziewcząt służebnych – to brama wyznaczała jego granice. Literalnie oddzielała ona dom (który ówczesnie wciąż był jednocześnie miejscem pracy) od miasta w sensie ogólnym – jako organizmu tętniącego innym, trochę niebezpiecznym, ale jednak kuszącym życiem, konkretnie zaś – miejsc najczęściej przez służącą odwiedzanych, a więc targu, kościoła i... rozmaitych celów „wychodnego” i miłosnych schadzek. Służące niejednokrotnie wchodziły także w rolę medium, pośrednika między swymi chlebodawcami a ich bliskimi, znajomymi lub ich usługodawcami.

⁸ W. Szczukin, *Mit szlacheckiego gniazda. Studium geokulturowe o klasycznej literaturze rosyjskiej*, Kraków 1997, s. 32.

⁹ Tamże.

Tak niewdzięczną funkcję pełniła również Kaśka Kariatyda, której Julia Budowska już w pierwszych dniach służby zleciła krycie jej spotkań ze studentem medycyny. Zadaniem Kaśki było przekazywanie panu domu sfałszowanego listu od matki Julii, która rzekomo wzywa córkę do siebie, a w nagłych wypadkach informowanie kochanka Budowskiej o niedyspozycji pani. Jak nietrudno się domyślić, cała sytuacja bardzo pocziwej dziewczynie ciąży, tym bardziej że kochanek Budowskiej jawnie próbuje służącą uwieść. Dziewczyna każdorazowo wyprowadza swoją panią przez bramę i czuwa, by wpuścić wracającą ze schadzki kobietę. Rozumie doskonale, że wychodzącą samotnie Julię mogłyby spotkać przykrości. Sama zresztą doświadcza ich z ust ukochanego Jana, gdy jest zmuszona wyjść w środku nocy do matki Budowskiej w poszukiwaniu swej pani. Stojąc w bramie, bije się z myślami: wie, że Jan pomyśli, jakoby wybierała się na schadzkę, ale rozumie też, że musi wypełnić polecenie pracodawcy. Dodatkowym kłopotem jest nieznamość docelowego adresu – dziewczyna martwi się „o kogoż po bramach pytać będzie” (s. 210). Stróż nie ułatwia służącej zadania. Pewny, iż dziewczyna wychodzi do „cylindra”, nie mogąc uwierzyć, że „ma jej bramę otwierać, aby ułatwić jej w ten sposób wyjście na schadzki nocne! [...], brutalną ręką potrąca Kaśkę, wyrzucając ją za bramę” (s. 209).

Ale brama w życiu służącej miała także znaczenie symboliczne. Była granicą między życiem, którym trzeba żyć i życiem, którym chce się żyć – naznaczoną ciężką pracą, ale i młodością oraz wymarzonym małżeństwem, spokojnym, pracowitym życiem u boku ukochanego. Brama – częściej i dłużej przecież otwarta – tu pozostawała uparcie zamknięta, jakby broniła młodą dziewczynę przed przyszłością, która może minąć się z jej oczekiwaniami. Odwróceniu ulega tu koncepcja Symotiuka, nazywającego bramę „międzyświatem”¹⁰, który spaja bezpieczne podwórze (dzieciństwo) z ulicą (dorosłość). Dla służącej synonimem bezpieczeństwa i pewności, życiową przystanią i nagrodą za ciężką pracę, złe traktowanie i lekceważenie jest właśnie ulica – świat za bramą. To przestrzeń, w której jedyną granicą jest małżeński obowiązek, a jedyną bramą – ta ogradzająca kamienicę, w której znajduje się „własne gniazdko”. Podwórze – może dlatego, że nieswoje, już niezwiązane z dzieciństwem, a wciąż dalekie od dojrzałości – nie ma pozytywnych konotacji. Oczywiście, nie każdą służącą na podwórzu czekały takie przykrości jak Kaśkę Olejarek; wiele dziewcząt – choćby wroga Kaśce Marynka – czuło się tam jak ryba w wodzie. Była to jednak niemal zawsze postawa asekuracyjna, mająca potwierdzić wyrobioną wśród służebnej grupy pozycję, ochronić przed degradacją i ośmieszeniem.

A więc z jednej strony była to granica stała, niezłomna, niepodlegająca zbędnej dynamice, z drugiej – nieszczelna, dająca nadzieję, przebłysk jutra. W każdym wypadku ostateczne jej pokonanie było trudne, niekiedy nawet – niemożliwe. Tak jakby służąca była „bezustannie w stanie wchodzenia i wychodzenia, opuszczania i docierania, [...] w mijaniu i przemijaniu”¹¹. I nieustannej nadziei, że za kolejną bramą,

¹⁰ Por. S. Symotiuk, *Filozofia...*, s. 14.

¹¹ Tamże.

czeka ją już tylko „czysta, widna izba, wypoczynek niedzielny, łagodny mąż, nazwa mężatki, a przy tym ta błoga pewność posiadania własnego kącika” (s. 71).

A maid in the gate. The case of Kaśka O.

Abstract

The article presents similarities between the nature of a gate as an element of the urban space and the life of the maid at the turn of the 19th and 20th centuries. The gate appears as a portal that connects two distinct worlds: the safe and bright world of the home and the dark and dangerous world of the street. Depending on the point of view, the gate can be a shelter or a place of fall. It is also an egalitarian space of contact for domestic maids and the residents of the building. As a sociocultural place, the gate affected the life of the maid and often determined her fate. The analysis is based on excerpts from the novel *Kaśka Kariatyda* by Gabriela Zapolska.

Key words: servants in fiction, home service in fiction, home service, gate, border, location

Paulina Wójtowicz

doktorantka drugiego roku literaturoznawstwa na Wydziale Filologicznym Uniwersytetu Pedagogicznego w Krakowie. Zainteresowania naukowe: kobieta w literaturze drugiej połowy XIX wieku, twórczość Gabrieli Zapolskiej.

Annales Universitatis Paedagogicae Cracoviensis

Studia Poetica II (2014)

PARATEKSTY I KOMENTARZE

Arkadiusz Sylwester Mastalski

**Ostatnia „wielka narracja”
w polskich badaniach wersologicznych.**

**Prozodyjna teoria wiersza Adama Kulawika w trzydziestą
rocznicę publikacji *Istoty wierszowej organizacji tekstu***

Ale właściwie po co?

W roku 1984 nakładem krakowskiego Wydawnictwa Literackiego ukazał się tom prac dedykowanych wybitnemu polskiemu literaturoznawcy, Henrykowi Markiewiczowi, na który to tom składały się przeważnie teksty najznamienitszych krajowych badaczy literatury (nie sposób ich tu nawet wymienić, by nikogo nie pominąć). Wśród kilkunastu artykułów podejmujących różnorodne zagadnienia z kręgu szeroko pojmowanej problematyki polonistycznej, we wzmiankowanym wydawnictwie znalazł się również tekst będący – jak to się z biegiem lat miało okazać – jedną z kanonicznych w polskiej literaturze wersologicznej prac opublikowanych po 1945 roku. Mam tutaj na myśli pracę *Istota wierszowej organizacji tekstu* autorstwa Adama Kulawika¹, która – włączona następnie do wydanej cztery lata później książki *Wprowadzenie do teorii wiersza* (Warszawa 1988)² – stała się podstawą nowego, opozycyjnego względem dotychczasowej praktyki, paradygmatu myślenia o wierszu i – jak postaram się pokazać – trwale wpisała się w dwudziestowieczny dorobek polskiej wersologii.

Zaproponowana przez krakowskiego badacza koncepcja wiersza była w istocie metodologicznie śmiała – raz z tej przyczyny, że dokonywała ona próby radykalnego

¹ A. Kulawik, *Istota wierszowej organizacji tekstu*, [w:] *Prace ofiarowane Henrykowi Markiewiczowi*, red. T. Weiss, Kraków, s. 37 i n. Przedruk w: *Problemy teorii literatury*, red. H. Markiewicz (seria IV, prace z lat 1985–1994), Wrocław 1998.

² Drugie wydanie *Wprowadzenia...* ukazało się w roku 1995 jako *Teoria wiersza*. Rozwinięcie zaproponowanej w tej pracy teorii stanowią opracowania: *Wersologia* (Kraków 1999) oraz *O wersecie biblijnym*, „Ruch Literacki” 1999, z. 1, s. 19–30.

przeformułowania istniejących naówczas sposobów definiowania wiersza (w tym również tych znanych ze wcześniejszych prac samego ich autora)³, jak i z uwagi na jej recepcję w środowisku polskich badaczy ze zrozumiałych względów – przede wszystkim dlatego, że kwestionowała wieloletnią, i w sumie jednorodną metodologicznie, tradycję badawczą. Koncepcja krakowskiego teoretyka wywoływała od momentu publikacji początku tyleż głosów sprzeciwu, co recenzji entuzjastycznych. Rozdźwięk ten dobrze zilustrować może przywołanie wypowiedzi kilku przedstawicieli polskiego literaturoznawstwa.

Za ważną i potrzebną uznał ją choćby jeden z pierwszych komentatorów *Wprowadzenia* Włodzimierz Próchnicki, który konstatował: „stanowi [ona] próbę stworzenia teorii wiersza możliwie optymalnej i spójnej wewnętrznie, nie ograniczonej jedynie do utworów metrycznych”⁴. „Propozycja Kulawika – zauważa dalej Próchnicki – jest nie tylko metodologicznie bardziej uczciwa [od istniejących opracowań], ale i logiczna”⁵. Nie wszyscy jednak podzielali ten entuzjazm, a opinie wyrażone m.in. przez Stanisława Balbusa czy Jana Potkańskiego były mniej przychylnie. Pierwszy z nich zarzucał autorowi „polemiczną przesadę”⁶, natomiast w oczach Potkańskiego, naówczas młodego badacza literatury, praca była najzwyczajniej zbędna, przy czym w swej polemice podważał on samą zasadność teoretycznego przedsięwzięcia Kulawika, nie zaś merytoryczny poziom wywodu (co widać już w tytule omówienia)⁷. I choć obie wypowiedzi łączy swoiste nastawienie, które zamknąć można w ukutej na potrzeby innej recenzji przez Stanisława Barańczaka formuły: „Ale właściwie po co?”⁸, to recenzja Potkańskiego jest oczywiście „bardziej uczciwa” niż opinia autora *Między stylami* – wygłoszona zresztą z „bezpiecznej” wieloletniej perspektywy.

Nie wspominam o tym dlatego, żeby dezawuować kogoś z polemistów czy też samą ideę polemiki (o której wiadomo przecież, że jest dla humanistyki tym, czy w naukach normalnych eksperyment laboratoryjny), lecz jedynie w tym celu, by wskazać na tło, na jakim dokonywało się całe teoretyczne przedsięwzięcie autora *Liryki Konstantego Ildefonsa Gałczyńskiego* – badacza, dla którego nie praca przyczynkarska była najistotniejsza, a raczej dekonstrukcja (*sensu largo*) dominujących

³ A. Kulawik, *Tak zwany wiersz emocyjny wśród innych metod kształtowania wiersza*, Wrocław 1975 oraz *Wprowadzenie do lektury wiersza współczesnego*, Wrocław 1977.

⁴ W. Próchnicki, *Adam Kulawik, «Wprowadzenie do teorii wiersza»*, „Ruch Literacki” 1990, z. 4/5, s. 383.

⁵ Tamże, s. 385.

⁶ S. Balbus, *Maria Dłuska. Życie i twórczość*, [w:] M. Dłuska, *Prace wybrane*, red. S. Balbus, t. I: *Odmiany i dzieje wiersza polskiego*, Kraków 2001, s. VII; por. tamże, s. XXVI.

⁷ J. Potkański, *Dobra synteza złej teorii*, „Przegląd Humanistyczny” 1995, nr 6, s. 164–166; tegoż, *W poszukiwaniu definicji wiersza*, „Przegląd Humanistyczny” 1997, nr 2, s. 79–84.

⁸ S. Barańczak, *Właściwie po co?*, „Teksty” 1973, nr 3, s. 159–163. Dodajmy, że jest to sformułowanie zaczerpnięte z recenzji podręcznika *Zarys poetyki* autorstwa Ewy Miodońskiej-Brookes, Mariana Tatary i właśnie Adama Kulawika (Warszawa 1972 i wyd. następne).

schematów myślenia i utrwalonych heurystyk, czyli po prostu ciągle „metodyczne zagrożenie strukturze”⁹ wersologicznego dyskursu: poszukiwanie luk, miejsc niejasnych, aporii i dyssensów, by następnie spożytkować je dla własnych celów. Taka postawa badacza – a przypomnijmy, że rewizja wersologii nie była jedynym jego „ekscentrycznym” pomysłem¹⁰ – musiała rzeczywiście budzić rozmaite sprzeczne reakcje, szczególnie na terenie nauki o wierszu, której tradycje sięgają w naszym kraju nie tylko początku ubiegłego stulecia czy drugiej połowy XIX wieku¹¹, ale (w perspektywie europejskiej, czy nawet indoeuropejskiej) więcej niż dwóch tysięcy lat wstecz¹².

Skromnym zamierzeniem niniejszej pracy jest więc próba spojrzenia na trzy dekady, jakie minęły od publikacji *Istoty wierszowej organizacji tekstu*. Choć ostatnią *stricte* wersologiczną książką prezentującą teorię Kulawika była wydana piętnaście lat temu *Wersologia*, to zarówno okrągła rocznica, jak i publikacja nowego (wydania) podręcznika akademickiego *Zarys poetyki* (Kraków 2013) – a chcę go tutaj widzieć jako swego rodzaju podsumowującą cezurę – dają asumpt do takiego ujęcia. W dalszych partiach tekstu zajmę się przede wszystkim formami funkcjonowania teorii prozodyjnej w pracach innych badaczy wersyfikacji napisanych po roku 1999 (czyli od momentu, gdy teoria Kulawika uzyskała swą ostateczną postać), jak też jej miejscem w ramach uniwersyteckiej dydaktyki przedmiotowej, a więc w podręcznikach poetyki. Zaznaczam przy tym, że z konieczności będę również okazjonalnie wracał do opracowań wcześniejszych.

Pod znakiem przemian: polska wersologia w ostatnich latach XX wieku i później

Jednak od momentu publikacji owych prac wiele się w naukach humanistycznych wydarzyło, również w wymiarze dyscyplinarnej samoświadomości badaczy,

⁹ Określenie pożyczam oczywiście od Jacques’a Derridy. Zob. tegoż, *Pismo i różnica*, tłum. K. Kłosiński, Warszawa 2004, s. 13

¹⁰ Wspomnieć tu wypada zarówno nową propozycję czytania wierszy Gałczyńskiego, jak i wprowadzoną przez badacza do genologii literackiej kategorię podmiotu dramatycznego. Zob. T. Budrewicz, J. S. Ossowski, *Słów kilka o biografii twórczej prof. dr hab. Adama Kulawika*, [w:] *Od poetyki do hermeneutyki literaturoznawczej: prace ofiarowane profesorowi Adamowi Kulawikowi w 70. rocznicę urodzin*, red. T. Budrewicz, J. S. Ossowski, Kraków 2008, s. 11–13; R. Borocho, *Postać w dramacie*, „Świat Tekstów. Rocznik Słupski” 2011, z. 9, s. 223; tegoż, *Spór o podmiot dramatyczny Adama Kulawika* (rękopis, wspomniany we wcześniejszym opracowaniu).

¹¹ Zob. M. Górczyński, *Prace u podstaw. Polska teoria literatury w latach 1913–1939*, Wrocław 2009, s. 324 i n. Na temat kształtowania się nowoczesnego paradygmatu w badaniach wersologicznych zobacz także H. Markiewicz, *Teoria literatury i badań literackich po 1918 roku*, [w:] *Rozwój wiedzy o literaturze polskiej po 1918 roku*, oprac. i wstęp J. Maciejewski, Warszawa 1986, s. 246 i n., jak też R. Nycz, *Literaturologia. Spojrzenie wstecz na dzieje nowoczesnej myśli teoretycznoliterackiej w Polsce*, [w:] tegoż, *Język modernizmu. Prolegomena historycznoliterackie*, wyd. 3, Toruń 2013, s. 199 i n.

¹² Por. „Myślenie o poezji jest tak dawne, jak sama twórczość poetycka”, E. Sarnowska-Temeriusz, *Przeszłość poetyki. Od Platona do Giambattisty Vica*, Warszawa 1995, s. 7.

i śmiało powiedzieć można, że ogień, który rozpałał niegdysiejszych polemistów, dziś już nie zapłonie z podobną siłą. Lekcja konstruktywizmu, pragmatyzmu czy wspomnianej już dekonstrukcji – ale również odkrycia nauk o człowieku (neurobiologii, psychologii poznawczej itp.) zmieniły sposób uprawiania nauki o literaturze i dziś już wiemy, że teorie są raczej przedmiotem wyboru: służą „zakreślaniu granic własnych, lokalnych wspólnot interpretacyjnych”¹³ i nie opisują „nagiego bycia” świata, lecz stanowią pryzmat, przez który spoglądamy na rzeczy. Te zaś nie są dane obiektywnie, ale tylko konstruowane w procesie postrzegania, m.in. za pomocą teorii właśnie. Dlatego celem teoretycznych modeli nie jest dotarcie do niepodważalnej istoty badanego materiału, lecz stworzenie skutecznych narzędzi jego opisu i rozumienia¹⁴. A ponieważ nie tylko sam przedmiot badań literackich ma kulturowy (wtórnie kreacyjny, czyli jest jednocześnie dany i wytwarzany w trakcie konceptualizacji) charakter, ale i nasze teoretyczne jego interpretacje¹⁵, które warunkowane są czynnikami biologicznymi, kulturowymi i subiektywnymi (choćby socjalizacją badacza, jego przekonaniem czy wręcz sympatiami bądź antypatiami personalnymi)¹⁶, to oczywiście staje się, że – jak zauważa w swej pracy o polskim strukturalizmie literaturoznawczym Dominik Lewiński – „zwykle wobec teorii konkurencyjnych reaguje się nie poznawczo, ale kulturowo”¹⁷.

Elementarne prawa rządzące działaniem naszego mózgu sprawiają, że bez trudu akceptujemy to, co jest dobrze dopasowane do naszych struktur poznawczych, zaś wszystkie „melodie”, których nie znamy, nie są dla naszego ucha zbyt przyjemne, czyli po prostu trudno nam je zinterioryzować. Zawsze pozostają one – niczym transplant dla układu immunologicznego – czymś obcym, potencjalnym przeciwnikiem, z którym należy walczyć. Stąd trudności w akceptacji cudzego modelu

¹³ J. Kowalewski, W. Piasek, *Wprowadzenie*, [w:] „Zwroty” badawcze w humanistyce. Konteksty poznawcze, kulturowe i społeczno-instytucjonalne, red. J. Kowalewski, W. Piasek, Olsztyn 2010, s. 10. Por. uwagę Simona Jarvisa: „Wszelkie poetyki są w istocie rodzajem krytyki literackiej. To znaczy, że nie istnieje coś takiego, jak czysto deskryptywna poetyka wiersza.”, [w:] tegoż, *For a Poetics of Verse*, „PMLA: The Journal of the Modern Language Association of America” 2010, Vol. 125, No. 4, p. 934.

¹⁴ W tym sensie skłonny jestem zaryzykować tezę, że Kulawik nie stwierdza nigdzie *expressis verbis*, jakoby odkrył istotę wiersza (choć tytuł pracy może coś takiego sugerować). Znalazł tylko skuteczny sposób mówienia o nim, tym się wyróżniający, że pozwala ominąć pułapki, z jakimi borykały się wcześniejsze koncepcje teoretyczne. Por. następujący *passus* z pracy Kulawika: „nie próbowano natomiast odmiennego zdefiniowania wiersza”. Tegoż, *Istota wierszowej...*, s. 37. Por. tegoż, *Teoria...*, s. 33.

¹⁵ R. Nycz, *Kulturowa natura, słaby profesjonalizm. Kilka uwag o przedmiocie poznania literackiego i statusie dyskursu literaturoznawczego*, [w:] *Kulturowa teoria literatury. Główne pojęcia i problemy*, red. M. P. Markowski, R. Nycz, wyd. 2, Kraków 2012, s. 5, 6.

¹⁶ Por. A. F. Kola, *Studia interdyscyplinarne a literaturoznawstwo polskie. Od zmian instytucjonalnych do nowego projektu konstruowania indywidualnej tożsamości*, [w:] *Granice dyscyplinarne w humanistyce*, red. J. Kowalewski, W. Piasek, M. Śliwa, Olsztyn 2006, s. 184–187.

¹⁷ D. Lewiński, *Strukturalna wyobraźnia metateoretyczna. O procesach paradygmatyzacji w polskiej nauce o literaturze po roku 1958*, Kraków 2004, s. 8. Por. tamże, s. 35.

teoretycznego, szczególnie wśród profesjonalistów posiadających rozbudowane i silnie uporządkowane struktury wiedzy eksperckiej¹⁸. Jestem przekonany, że właśnie tak należałoby tłumaczyć znaczące różnice w recepcji pomysłu Kulawika wśród badaczy osadzonych w starym paradygmacie i młodych autorów, dla których teoria prozodyjna była po prostu jedną z propozycji rozumienia wiersza¹⁹. W konsekwencji więc zauważyć należy, że wpisuje się ona w przemiany, jakie w ciągu kilkunastu ostatnich lat ubiegłego stulecia dokonały się w polskiej nauce o wierszu, a których przyczyn szukać trzeba nie tylko w immanentnych przewartościowaniach wewnątrz samej dyscypliny wersologicznej (wynikających choćby z naturalnej przemiany pokoleniowej, tj. pojawienia się nowej generacji badaczy czy adaptacji nowych, zagranicznych nowinek metodologicznych po roku 1989), ale również z bardziej ogólnych zmian, jakie zaszły w całej polskiej nauce o literaturze. Myślę, że dobrze ujął tę kwestię Ryszard Nycz, który w książce *Język modernizmu* niemalże „na bieżąco” owe przewartościowania rejestrował:

Osobliwość sytuacji dzisiejszej polega – zauważał badacz – przede wszystkim na tym, iż dominacja dawnego paradygmatu zastąpiona została przez „wolny rynek” idei, na którym nie widać tymczasem żadnego poważnego kandydata do przejęcia monopolistycznej władzy. Rozmaite przedsięwzięcia badawcze przynoszą wprawdzie wiele nowych, często odkrywczych i wartościowych, ale z reguły cząstkowych, ustaleń czynionych z rozbieżnych punktów widzenia – co powoduje m.in., że nie integrują się one bynajmniej w większe teoretyczne koncepcje o zakresie uniwersalnym²⁰.

Te same „przypadłości”, jakie Nycz uznaje za istotne dla wiedzy o literaturze w ogóle – a więc przede wszystkim pluralizm postaw, fragmentaryczność i lokalność obserwacji oraz brak jednego, stałego punktu odniesienia dla poszczególnych przedsięwzięć badawczych (jednej metanarracji)²¹ – dotknęły oczywiście także badań nad wierszem. W wersologii, śmiem twierdzić, katalizatorem tego procesu były w pierwszym rzędzie właśnie metodologiczne propozycje Kulawika, przy czym ta swoista schizma²² podzieliła środowisko na dwie (wyraźnie nierówne liczebnie) części: zwolenników tradycyjnej myśli wersologicznej spod znaku prac

¹⁸ Na temat wiedzy eksperckiej zob. np.: E. Nęcka, J. Orzechowski, B. Szymura, *Psychologia poznawcza*, Warszawa 2007, s. 168–173.

¹⁹ Dla przykładu podaję tylko, że kurs poetyki prowadzony na UMCS przez Annę Tryk-szę (o której szerzej piszę w dalszej części szkicu) jako jeden z tematów egzaminacyjnych zawiera porównanie teorii Dłuskiej i Kulawika. Zob. <https://umcs.lublin.pl/pracownicy.php?id=5346> (dostęp: 12 kwietnia 2014).

²⁰ R. Nycz, *Literaturologia...*, s. 200.

²¹ Zob. tamże, s. 199–203.

²² Por. A. S. Mastalski, *The Conceptual Framework of Verse Theory and its Influence on the Characterization of Polish Medieval Versification*, „Philological Studies: Literary Research” 2013, No. 3 (6), Part 1: *Sources of Verse*, p. 52, 53.

Marii Dłuskiej i Marii Renaty Mayenowej (choć ich tradycjonalizm jest raczej deklaratywny niż rzeczywisty) oraz prekursorów nowych tendencji badawczych, dla których prozodyjna teoria wiersza była niezbywalnym punktem odniesienia.

Opracowania przeglądowe i podręczniki akademickie

O ile pierwsza grupa badaczy mogła ograniczyć się do kontynuowania/rozwijania koncepcji teoretycznych w takim kształcie, jaki wytyczony został głównie w środowisku warszawskim (Pracownia Poetyki IBL PAN), to dla reszty kwestią podstawową było sformułowanie własnego programu badawczego oraz zajęcie stanowiska w kwestiach rudymenarnych. A ponieważ „naturalnym” miejscem występowania odwołań do cudzych teorii są z jednej strony wszelkiego rodzaju wstępy i wprowadzenia w monografiach, gdzie z natury przed „wyłożeniem” własnego stanowiska przedstawia się przegląd cudzych dokonań w danej dziedzinie (często w charakterze polemiki lub jako odwołanie do autorytetów), ale także czynione co jakiś czas przeglądy i podsumowania postępów danej dziedziny w danym wycinku czasu²³, od streszczenia tych właśnie prac należałoby zacząć niniejsze omówienie.

Taki właśnie – przeglądowy, a zarazem torujący drogę własnym rozpoznaniom badawczym – charakter ma opublikowany w 1997 roku, czyli w okresie największej aktywności teoretycznej i związanej z nią szczególnego pluralizmu postaw, artykuł Witolda Sadowskiego *Istota tekstu. Nerozwiazane problemy współczesnej wersologii*²⁴, który przynosi krótki przegląd stanu współczesnej polskiej teorii wiersza. Sadowski zaczyna od stwierdzenia, że w badaniach nad wierszem panuje „zameł”, którego przyczyną jest „niepogłębiony warsztat pojęciowy”, następnie zaś wylicza rozmaite czynniki wierszotwórcze (uznajmy je tutaj za markery poszczególnych teorii), wśród których znajduje się również zaproponowana przez Kulawika pauza wersyfikacyjna (s. 133). Dalej zaś konstatuje, że „umieszczenie pauzy wersyfikacyjnej wydaje się konieczne [podkr. A. S. M.] dla powstania wiersza” (s. 134). Co więcej, przyznaje on autorowi *Teorii wiersza* słusność również w kwestii arbitralnego charakteru owej pauzy, choć zastrzega, że jej użycie musi się mieścić w komunikacyjnej „praktyce mówienia”, w czym – jak sądzę – nie ma sprzeczności względem koncepcji Kulawika²⁵.

Podobne stanowisko prezentują autorzy wydanego w 2007 roku trzytomowego podręcznika akademickiego *Wersyfikacja polska*²⁶. Tom pierwszy wzmiankowanej

²³ Dodam tu, że również brak odniesienia czy pominięcie – taki przykładowo, z jakim mamy do czynienia w pracy Pszczołowskiej – traktuję jako fakt znaczący. Też, *Badania nad wierszem (Problematyka i obecny status w nauce o literaturze)*, „Teksty Drugie” 1995, nr 5.

²⁴ W. Sadowski, *Istota tekstu. Nerozwiazane problemy współczesnej wersologii*, „Przeгляд Humanistyczny” 1997, nr 3, s. 133. Tu i dalej odsyłam do konkretnych stron omawianej publikacji (jeśli cytowana jest wielokrotnie) podaję w nawiasach w tekście głównym.

²⁵ Tamże.

²⁶ *Wersyfikacja polska*, t. 1–3, red. M. Woźniakiewicz-Dziadosz, M. Ryszkiewicz, Lublin 2007.

publikacji składa się z wyboru najważniejszych prac wersologicznych powstałych po 1945 roku, w tym również – obok omówienia sylabizmu, sylabotonizmu, tonizmu i różnych typów wiersza współczesnego – jednego z rozdziałów *Teorii wiersza*, zaś sam wybór materiałów źródłowych poprzedzony jest porównaniem „tradycyjnej” (wg autorów pracy) teorii wiersza (czyli *de facto* koncepcji Dłuskiej²⁷) i propozycji Kulawika. Już we wstępie sygnalizuje się także, iż choć „wśród badaczy [...] trwał i trwa nadal spór o sprawy fundamentalne dla tej problematyki” (s. 7), to – zwracając uwagę twórcy podręcznika – podstawą analiz zamieszczonych w tomach drugim i trzecim jest teoria prozodyjna, która „pozwala na zastosowanie tych samych reguł opisu operacji wierszotwórczych” (tamże) dla różnego typu tekstów i pozwala uniknąć ich definiowania w kategoriach negatywnych (tamże).

Podobne stanowisko względem propozycji Kulawika przypisać można również Dorocie Korwin-Piotrowskiej, autorce podręcznika *Poetyka. Przewodnik po świecie tekstów*²⁸. Pisze ona m.in., że „podstawą budowy wiersza jest, wydzielony za pomocą arbitralnej pauzy, wers” (s. 175, por. s. 201), a w konsekwencji za elementarną jednostkę wersyfikacyjną uznaje wers, dopiero zaś w jego obrębie (nieobligatoryjne) uporządkowanie metryczne (s. 192, 193.). Także rozumienie przerzutni zgodne jest tu z modelem prozodyjnym (s. 193–195). Zamieszczona dalej klasyfikacja systemów wersyfikacyjnych jest natomiast swoistym połączeniem tej opracowanej przez Kulawika i modelu tradycyjnego – co, przyznać trzeba, prowadzi do pewnych nieścisłości i komplikacji (s. 200–214). Ujęcie fenomenu wiersza, jakie daje Korwin-Piotrowska uznać zatem można jako próbę zadośćuczynienia klasycznej taksonomii przy jednoczesnym silnym zaakcentowaniu tych przewartościowań, które przyniosły prace krakowskiego wersologa, a na szczególną uwagę zasługuje próba łączenia funkcjonalnej kompozycji wiersza i jego semantyki z ustaleniami poczynionymi na gruncie nauk o poznaniu (*passim*), co zdecydowanie *in plus* wyróżnia pracę autorki na tle wcześniejszych opracowań²⁹.

W cieniu ostatniej wielkiej narracji

Dialog z tezami Kulawika – a koniecznie trzeba w tym miejscu nadmienić, że propozycja autora była ostatnią próbą stworzenia ogólnego, kompletnego teoretycznego ujęcia wiersza, ostatnią w polskiej wersologii „wielką narracją”³⁰ – podejmują

²⁷ Najważniejsze prace badaczki to: *Studia z historii i teorii wersyfikacji*, t. 1 i 2, Warszawa 1948 i 1950 oraz wznowione przed kilkoma laty w postaci trzypięciotomowego wyboru teksty zamieszczone w *Pracach wybranych*, red. S. Balbus, t. 1–3, Kraków 2001.

²⁸ D. Korwin-Piotrowska, *Poetyka. Przewodnik po świecie tekstów*, Kraków 2010.

²⁹ Mam tu na myśli zwłaszcza wydany przez PWN podręcznik Ryszarda Handkego *Poetyka dzieła literackiego* (Warszawa 2008, s. 91–107) oraz, stanowiący niejako suplement do tej pozycji, poświęcony wersyfikacji moduł w tekście *Ćwiczenia z poetyki*, red. A. Gajewska, T. Mizerkiewicz, E. Balcerzan (Warszawa 2006, s. 13–72).

³⁰ Jeśli teoria Kulawika nie stała się w wersologii czymś na kształt wielkiej narracji (lub, jak nazywa ją Nycz: „wielkiej fabuły teoretycznej”, tegoż, *Literaturologia...*, s. 223), to z całą

w swych monografiach również Artur Grabowski i Dorota Urbańska. Pierwszy z badaczy, choć (w pewnym przynajmniej sensie) przyznaje Kulawikowi słuszność, pisząc, że „jego poszukiwania szły [...] we właściwym kierunku”, czyli ku określeniu minimum wierszowości³¹, to uznaje teorię krakowskiego wersologa raczej za teorię pauzowania niż formy wierszowej (s. 50, 51) i wyraźnie opowiada się za kontynuacją linii rozwoju badań nad wierszem wytyczonej przez Dłuską. Pisze on: „punkt wyjścia określony przez [...] Kulawika chcę zatem przyjąć za własny, ale celem badawczym jest jednak możliwie najbardziej precyzyjne, nie zaś minimalne, opisanie specyfiki formy wierszowej” (tamże).

Podobne stanowisko obiera w swej pracy *Sens nowoczesnego wiersza* Jan Potkański³², który z jednej strony zalicza Kulawika (obok Franciszka Siedleckiego, Mayenowej czy Dłuskiej) do klasyków polskiej wersologii (s. 9), wyklucza jednak esencjalistyczne rozumienie wiersza i buduje szereg odrębnych narzędzi pozwalających konceptualizować tylko wybrane aspekty pola wersologicznego (s. 9–12). Nie odrzuca więc fenomenu pauzy wierszowej jako takiej, lecz stwierdza, że opisuje ona tylko pewne typy kompozycji wierszowych (s. 26). O ile więc autor *Teorii wiersza* poszukuje ontologicznego minimum (a zarazem za przedmiot badań przyjmuje elementarną jednostkę kompozycji, jaką jest wers), Potkański (analogicznie chyba jak to czyni Grabowski) chce dać możliwie pełny opis wiersza jako tekstu-utworu (czyli kompozycji wersyfikacyjnej w ujęciu Kulawika)³³.

Z perspektywy czasu powiedzieć można, że projekty te – obie książki to przecież „pokłosie” młodzieńczych fascynacji badawczych autorów – choć zawierały wiele inspirujących obserwacji i hipotez, a czasem wręcz zdobywały pochlebne recenzje³⁴, nie znalazły ani kontynuacji w późniejszych tekstach ich twórców, ani też kontynuatorów i traktować je trzeba raczej jako świadectwo epoki po zmierzchu paradygmatu. Ciekawym faktem jest, że – mimo tendencji do samookreślenia się

pewnością do tego miana aspirowała. Współczesne próby teoretycznego opisu wiersza uznać natomiast wypada za teorie kazuistyczne, czyli takie, które podejmują tylko pojedyncze, wybrane problemy i do ich wyjaśnienia stosują różne, często rozbieżne bądź wręcz wykluczające się podejścia metodologiczne (por. W. Sadowski, *Potencjał wersologii (Zamiast wstępu)*, [w:] *Potencjał wiersza*, red. W. Sadowski, Warszawa 2013, s. 14) czy też teorie budowane oddolnie (por. E. Domańska, *Jakiej metodologii potrzebuje współczesna humanistyka?*, „Teksty Drugie” 2010, nr 1–2, s. 45–55). Tym samym koncepcję Kulawika określić można więc jako przedsięwzięcie konstruktywistyczne (a samego badacza uznać, wzorem Ferdynanda de Saussure’a, za „nieintencjonalnego” konstruktywistę). Por. B. Balicki, *Konstanzer Schule i Siegener Konstruktivismus, czyli o dwóch modelach badań nad percepcją*, [w:] *Obserwacja systemu i badania empiryczne. Wiedza o literaturze z punktu widzenia obserwatora II*, red. B. Balicki, D. Lewiński, B. Ryż, E. Szczerbuk, Wrocław 2006, s. 13–26.

³¹ A. Grabowski, *Wiersz: forma i sens*, Kraków 1999, s. 20.

³² J. Potkański, *Sens nowoczesnego wiersza. Wersyfikacja Białoszewskiego, Przybosa, Miłosza i Herberta*, Warszawa 2004.

³³ Por. A. Kulawik, *Istota...*, s. 42, 43.

³⁴ Zob. recenzję Joanny Grądział-Wójcik zamieszczoną na łamach „Tekstów Drugich” 2002, nr 4.

wyżej wymienionych badaczy jako spadkobierców myśli Dłuskiej – pluralistyczny i heterogeny w istocie wybór inspiracji badawczych oraz ich tekstualne rezultaty sprawiają, że łatwiej daje się ich zdefiniować właśnie w opozycji względem dorobku Kulawika (*ergo* negatywnie), nie zaś w sposób prosty – poprzez osadzenie w kontekście „tradycyjnej” wersologii.

Od wiersza do tekstu graficznego i litanii poetyckiej

Późniejsza o kilka lat praca Sadowskiego *Wiersz wolny jako tekst graficzny* – choć ma na celu przeformułowanie zakresu wersologii i wprowadzenie do dyscyplinarnego repertuaru pojęć nowej kategorii tekstu graficznego³⁵ – również pozostaje, w pewnym przynajmniej sensie, „w orbicie” oddziaływania prac krakowskiego teoretyka wiersza. Autor, omawiając opozycję metru i rytmu w pismach św. Augustyna i pracach psychologa Ernsta Pöppela, odwołuje się do koncepcji maksymalnej rozpiętości prozodyjnej wersu zaproponowanej przez Kulawika³⁶ i przyjmuje ją jako sensowne kryterium demarkacyjne. W dalszych częściach pracy m.in. wspomina Kulawikowe rozważania na temat wiersza wolnego (s. 170)³⁷ oraz wskazuje na podobieństwa koncepcji pauzy wersyfikacyjnej i teoretycznych koncepcji Jurija Tynianowa, które przesuwają ciężar problemu ekwiwalencji ku nastawieniu percepcyjnemu odbiorcy (choć określenie to nie pada w pracy Sadowskiego – autor używa tu formuły „moment oczekiwania [odbiorcy]”, s. 172). Dalej, warszawski badacz stwierdza ponadto, że zaczerpnięty z prac Kulawika termin „wiersz nienumeryczny” lepiej oddaje istotę tego rodzaju kompozycji niż powszechnie używany termin „wiersz wolny” (s. 181). Pozytywnie odnosi się autor *Tekstu graficznego* również do prozodyjnej demarkacji

³⁵ Pomijam tu pracę W. Sadowskiego *Tekst graficzny Białoszewskiego* (Warszawa 1999), której rozwinięciem jest cytowana praca.

³⁶ Tegoż, *Wiersz wolny jako tekst graficzny*, Kraków 2004, s. 159.

³⁷ Odnotowuję w tym miejscu w całości poświęconą tzw. „wierszowi wolnemu” pracę Doroty Urbańskiej, *Wiersz wolny. Próba charakterystyki systemowej*, Warszawa 1995, w której zakończeniu autorska zawiera również przegląd stanowisk badawczych w rzeczonym temacie (w tym i polemikę z tezami Kulawika, tamże, s. 133–135). Także ta propozycja była cenną próbą przeformułowania tradycyjnego sposobu myślenia o wierszu nienumerycznym. Autorka podjęła trud wykazania systemowości tej odmiany wiersza, przyjmując jako podstawę teorię podwójnej delimitacji, a więc kryterium relacji wiersza i składni, w wyniku czego podzieliła wiersze wolne na składniowe i antyskładniowe. Mimo pozorowanej zbieżności z poglądami Kulawika, jest to jednak praca wyraźnie wpisująca się w dominujący paradygmat o wierszu a jednocześnie najbardziej chyba dojrzała próba jego zastosowania do form niemetrycznych, pojmowanych jako osobny system (o czym świadczy choćby jej popularność w uniwersyteckiej dydaktyce wiersza). Niestety w ramach niniejszego omówienia trudno byłoby poświęcić miejsce na kompleksowe zreferowanie zawartych tam obserwacji i tez. Więcej informacji na temat książki Urbańskiej znajdzie Czytelnik w licznych recenzjach, m.in.: Grabowskiego („Pamiętnik Literacki” 1997, z. 1, s. 151–155), Potkańskiego („Przegląd Humanistyczny” 1997, nr 4, s. 157–160) czy właśnie Kulawika („Ruch Literacki” 1997, z. 2, s. 250–253), jak również w przywoływanych tu pracach wersologicznych.

na linii wiersz/proza, a także omawia (gruntownie, choć polemicznie, w celu zaproponowania własnej wizji będącej, w jakimś przynajmniej względzie, ekstensją teorii prozodyjnej) wątpliwości zgłaszane przez Kulawika względem klasycznej koncepcji podwójnej delimitacji wiersza, dostrzegając w tej ostatniej szansę wyjścia z waloryzującego ujęcia opartego na prymacie metru jako czynnika wierszotwórczego (s. 186–201) oraz samą fundamentalną dla wyłożonej w *Teorii wiersza* koncepcji zasadność rozróżnienia pomiędzy metrem i wersem, ograniczenie konstant do dwu: sylaby i akcentu, z czego wyprowadza własną, bardzo wyrafinowaną teorię metru (s. 245).

Warto w tym miejscu odnotować również pracę Sadowskiego o wersyfikacji reportażu opublikowaną rok później na łamach „Tekstów Drugich”³⁸, gdzie prozodyjna teoria wiersza – poddana swoistej dekonstrukcji (znowuż *sensu largo*, czyli krytycznej lekturze) staje się punktem wyjścia dla oryginalnych rozważań pokazujących wielce nieortodoksyjny sposób konceptualizacji segmentacji tekstów reportażowych widzianej przez pryzmat mechanizmów działania wiersza (pauzy, przerzutni itp.).

W późniejszych pracach Sadowskiego daje się zaobserwować stopniowe odchodzenie od koncepcji prozodyjnej teorii wiersza. Wynika ono (jak się wydaje) tak z przemian zainteresowań badawczych autora *Tekstu graficznego Białoszewskiego*, w których obszarze miejsce problematyki *stricte* wersologicznej zajmują coraz częściej prace interdyscyplinarne i komparatystyczne – z jednej strony prace poświęcone poezji religijnej i litanii poetyckiej³⁹, z drugiej zaś związane z sensualnością literatury⁴⁰. Innym istotnym czynnikiem, jakiego nie sposób tu pominąć, jest oczywiście sam fakt, że ostatnia publikacja Kulawika wydana została jeszcze w ubiegłym wieku i przez ten czas nie tylko sama stała się częścią tradycji wersologicznej, ale i zmienił się stan posiadania nauki o literaturze, a przeto wersologia (jako samodzielna dyscyplina naukowa posiadająca własne, odrębne względem innych nauk humanistycznych narzędzia) „przestała być po prostu akceptowana”⁴¹.

Pauza wierszowa a retoryczna strategia komunikacyjna tekstu

O ile zreferowane tu prace Sadowskiego – mimo wysokiej innowacyjności i oryginalności zawartych tam przemyśleń, jak też bogactwa źródeł, na jakie powołuje się

³⁸ W. Sadowski, *Wersyfikacja reportażu*, „Teksty Drugie” 2005, nr 5, s. 82–99.

³⁹ Tegoż, *Litania i poezja: na materiale literatury polskiej od XI do XXI wieku*, Warszawa 2011. Koncepcja badań nad litaniami jest rozwijana w ramach interdyscyplinarnego projektu *Wiersz litanijny w kulturach regionów Europy* zainicjowanego w 2013 roku.

⁴⁰ Mam tu na myśli m.in. pracę *O intonacji, którą widać, słyszeć i czuć*, [w:] *Dramatyczność i dialogowość w kulturze*, red. A. Krajewska, D. Ulicka, P. Dobrowolski, Poznań 2009, s. 493–503.

⁴¹ W. Sadowski, *Potencjał wersologii (zamiast wstępu)*, [w:] *Potencjał wiersza*, red. W. Sadowski, Warszawa 2013, s. 6.

autor *Wiersza wolnego jako tekstu graficznego* – bezsprzecznie korzystają z dorobku krakowskiego badacza, to opublikowana w 2008 roku dysertacja doktorska Anny Trykszy *Barbarzyńcy klasycyści? Strategie wierszowe w najnowszej poezji* pozostaje wręcz pod swego rodzaju „patronatem” twórcy prozodyjnej teorii wiersza i, w tym znaczeniu, jest chyba pierwszą oryginalną pracą badawczą, w której koncepcje Kulawika zostały potraktowane jako metodologiczna podbudowa dla własnych, odautorskich rozważań.

Tryksza zaczyna od stwierdzenia (należy ono już zresztą do tradycyjnej topiki polskich badań wersologicznych⁴²), iż „wokół pojęcia «wiersz» narosło do dnia dzisiejszego wiele niejasności i nieporozumień związanych ze sposobem jego definiowania”⁴³, po czym przedstawia najważniejsze prace wersologiczne ostatniego półwiecza (Dłuska, Pszczołowska, Mayenowa, Urbańska, Grabowski, Sadowski) szczególnie dużo miejsca poświęcając koncepcji Kulawika. To właśnie tę ostatnią uznaje autorka za pozwalającą: „w sposób świeży i nowy spojrzeć na teorię wiersza” (s. 39.), taką, która daje: „inny od «tradycyjnego» obraz wiersza – spójny i konsekwentny oraz obejmujący wspólnym wykładnikiem zjawiska, będące do tej pory raczej przedmiotem sporów dla wersologów” (tamże). Omówione zostaje również przededefiniowanie pojęcia prozodii w pracach Kulawika oraz rola czynników wzmacniających i osłabiających wyrazistość pauzy, po czym badaczka podsumowuje, że spójność koncepcji autora *Istoty...* nie tylko pozytywnie wyróżnia ją na tle polskiej wersologii („przynosi najpełniejszą prezentację zagadnienia”), ale też czyni ją po prostu najbardziej użyteczną w analizach konkretnych teksów (s. 41). Dodać trzeba, że stanowisko Kulawika „uzupełnione” zostaje obserwacjami Sadowskiego na temat tekstu graficznego, co wynika rzecz jasna z zakresu pracy Trykszy, którą interesują wiersze współczesne, nieopisywalne za pomocą teorii opartej na pojęciach metru, przewidywalności oraz ekwiwalencji, jak i poza swym aspektem graficznym – stąd odwołania do teorii Kulawika i prac Sadowskiego na temat delimitacji graficznej. Przyjmując, że wiersz jest elementem literackiej strategii komunikacyjnej, wiąże autorka miejsce występowania pauzy wierszowej oraz jej prozodyjną charakterystykę ze strategią retoryczną tekstu, a więc takimi figurami myśli, jak: ironia, *parádokson*, *antitethon*, *praeteritio*, *emphasis* czy *hyperbole* (s. 64–87). W ostatnim, podsumowującym książkę rozdziale łączy skonstruowaną przez Kulawika koncepcję wysokiej (lub niskiej) wierszowości tekstu⁴⁴ z: „monotonią, nudą i banałem” rozumianymi jako zabieg autorski stosowany w ramach pewnych współczesnych poetyk – co zilustrowane zostaje w bogatym doborze analizowanych tekstów poetyckich (s. 119 i n.).

⁴² Jest ona swoistym odwróceniem XIX konstatacji Michała Rowińskiego, który w swych *Uwagach o wersyfikacji polskiej jako przyczynku do metryki porównawczej* (1891) notował: „Mówiono o dawnej Rzeczypospolitej, że stoi nierządem: do wersyfikacji polskiej nie można tego zastosować”, cyt. za: M. Gorczyński, *Prace u podstaw...*, s. 324.

⁴³ A. Tryksza, *Barbarzyńcy, klasycyści? Strategie wierszowe w najnowszej poezji*, Lublin 2008, s. 38.

⁴⁴ Por. A. Kulawik, *Istota...*, s. 42, 43.

Praca ta w znacznie większym stopniu korzysta z koncepcji autora *Wersologii*, niżli czyni to omawiany wcześniej Sadowski. Autorytet Kulawika nie ogranicza się tutaj do funkcji rewizyjno-krytycznej względem koncepcji zastanych, ale staje się *de facto* podstawą dla poczynań badawczych stawiających sobie za cel rozwinięcie zamieszczonych w pracach poprzednika koncepcji. Rozpatrywanie wiersza jako delimitacji o arbitralnym charakterze dokonującej się poprzez dystrybucję pauzy wierszowej staje się dla badaczki szczególnie cenne ze względu na przystawalność koncepcji prozodyjnej do praktyki wierszowej współczesnych poetów polskich, z którą tradycyjne kategorie są najzwyczajniej w świecie rozbieżne, czyli niewiele w istocie mogą o niej powiedzieć. Co więcej, stworzenie jednorodnej aparatury pojęciowej, obejmującej całość wersyfikacji, pozwala skuteczniej analizować zmiany, jakie dokonały się w praktyce wiersza.

Wersyfikacja z perspektywy czytelnika

Pisanie o sobie zawsze nastęrcza wiele problemów: z obiektywnością oceny własnych dokonań choćby, jak też pewną niemożliwością spojrzenia na siebie i swoje prace z tej perspektywy, z jakiej patrzy się na dokonania cudze (również perspektywy czasowej!). Jednak wydaje się, że (z kronikarskiego obowiązku) jest to w tekście niniejszym rzecz nieodzowna. Jako uczeń Profesora Kulawika nie tylko bowiem staram się podejmować w swych pracach zagadnienia mieszczące się w paradygmacie myślenia o wierszu przezeń nakreślonym, ale także wyraźnie zarysowywać odrębność stanowiska tam, gdzie jest to konieczne.

Trzy istotne przewartościowania, które odróżniają moje prace od tez teorii prozodyjnej, to przede wszystkim: 1. przejście od systemu (tekstu) ku perspektywie odbiorczej, a więc również wynikające stąd 2. podkreślanie roli konceptualizacji w procesie lektury i interpretacji wiersza oraz 3. skupienie uwagi na semantycznym aspekcie istnienia struktur wierszowych (któremu Kulawik poświęca w swych tekstach niewiele miejsca). Unikam przy tym metodologicznej ortodoksji, nie pomijając ustaleń czynionych w innych paradygmatach, z takim jednak założeniem, że punktem wyjścia czynię zawsze to rozumienie wiersza, jakie zaproponował autor *Wersyfikacji i stylistyki w technice aktorskiej*, to znaczy pod pojęciem „wiersz” rozumieniem segmentację tekstu wynikającą z arbitralnego użycia pauzy. Jednak przedmiotem swoich badań czynię nie (jak to robi Kulawik) „generatywny” system wiersza, a jego odbiorczo-receptywną reprezentację mentalną. Prace te można zasadniczo podzielić na dwa główne typy.

Po pierwsze zatem będą to próby rozwijania i komentowania zastanych koncepcji zawarte w pracach z dwuczęściowej (jak na razie) serii artykułów *Problemy prozodyjnej segmentacji tekstu*, gdzie omawiam koegzystencję różnych porządków segmentacji prozodyjnej (wiersz, skandowanie, proza) na przestrzeni jednego tekstu (kompozycje: mono-, hetero- i transsystemowe, czyli takie, gdzie delimitacja zachodzi dwustopniowo) oraz zachodzące w jego obrębie rela-

cje⁴⁵. W tym samym tekście rozwijam zaproponowaną na kartach *Istoty...* typologię formacji prozodyjnych poprzez prezentację roli i semantyki skansji w tekstach literackich⁴⁶. W drugiej, planowanej na rok 2014 części szkicu⁴⁷ podejmuję dialog z Kulawikową koncepcją minimum wierszowej organizacji tekstu, z czego wyprowadzam wnioski o potrzebie włączenia tzw. wersów nieleksykalnych (jest to po-niekąd próba adaptacji koncepcji ekwiwalentu autorstwa Tynianowa)⁴⁸ w obręb aparatury pojęciowej teorii prozodyjnej (a w łączności z tezami semantyki kognitywnej i teorią kategoryzacji naturalnej).

Drugim typem prac, o którym chciałbym tutaj wspomnieć, są te, gdzie koncepcja prozodyjna nie stanowi przedmiotu komentarza czy też uzupełnienia, czy choćby podstawowej ramy referencyjnej, a więc opracowania podejmujące kwestie kognitywnych podstaw teorii wiersza, semantyki wersologicznej i interpretacji struktur wierszowych. Tutaj przyjęcie też Kulawika jako punktu wyjścia zaznacza się przede wszystkim w przewartościowaniu relacji czynników wierszotwórczych (prymat pauzy jako czynnika delimitacji nad metrem rozumianym jako pochodna i nieobligatoryjna cecha struktury wiersza) oraz przyjęciu jednego czynnika delimitacji dla wszystkich historycznych odmian kompozycji wersyfikacyjnych. Jeśli bowiem przedmiotem badań chce się uczynić strukturę tekstu jako partyturę odczytania czy generator znaczeń, które powstają w procesie mentalnej interakcji z materialnym artefaktem, jakim jest tekst wiersza, to mentalne reprezentacje zawsze muszą mieć charakter prezentystyczny, nie zaś historyczny, bowiem – zwraca na to uwagę Reuven Tsur, jeden z twórców poetyki kognitywnej – nigdy nie jesteśmy w stanie w sposób satysfakcjonujący opisać ich działania z perspektywy poetyki historycznej⁴⁹. Teoria prozodyjna taką jednolitą płaszczyznę stwarza. Do reprezentatywnych należą tutaj takie prace, jak: *Habituacja, dyshabituacja i sensytyzacja jako narzędzia kognitywnej wersologii (rekonesans metodologiczny)*⁵⁰, gdzie podejmują próbę opisanego percepcji wiersza z perspektywy zachodzących w procesie lektury procesów postrzeżeniowych związanych właśnie z wyborem i dystrybucją systemów wersyfikacyjnych

⁴⁵ A. S. Mastalski, *Problemy prozodyjnej segmentacji tekstu: dwustopniowość delimitacji, skansja w poezji*, „Language and Literary Studies of Warsaw” 2013, nr 3, s. 111–114.

⁴⁶ Tamże, s. 114 i n.

⁴⁷ Tegoż, *Problemy prozodyjnej segmentacji tekstu (II): co kategoryzacja naturalna i semantyka kognitywna mówią o minimum wierszowej organizacji?*, „Language and Literary Studies of Warsaw” 2014 (złożone do druku).

⁴⁸ Zob. J. Tynianow, *Zagadnienie języka wierszy*, tłum. F. Siedlecki, [w:] *Rosyjska szkoła stylistyki*, red. M. R. Mayenowa, Z. Saloni, Warszawa 1978.

⁴⁹ R. Tsur, *What Can we Know about the Mediaeval Reader's Response to Rhyme?*, [in:] *Polyphonie pour Ivan Fonagy: mélanges offerts en hommage à Iván Fónagy par un groupe de disciples, collègues et admirateurs*, ed. J. Perrot, Paris 1997, p. 467.

⁵⁰ A. S. Mastalski, *Habituacja, dyshabituacja i sensytyzacja jako narzędzia kognitywnej wersologii (rekonesans metodologiczny)*, [w:] *Percepcja kultury – kultura percepcji*, red. J. Barska, E. Twardoch, Kraków–Warszawa 2013.

(składniowego i askładniowego) na przestrzeni kompozycji wersyfikacyjnej czy *Niewierna fraza. Semantyka przerzutni w Mieczysława Jastruna przekładach* Das Buch der Bilder *Rainera Marii Rilkego*⁵¹, w której (również idąc w ślad za inspiracjami Kulawika) staram się pokazać semantyczne konsekwencje zastosowania przerzutni.

Podsumowanie

Nie można nie zgodzić się z Sadowskim, który stwierdza w najnowszym syntetycznym omówieniu aktualnego stanu polskich badań wersologicznych, że te weszły właśnie w kolejną już „w fazę rewizji [...] [swych] zadań i kompetencji”⁵². Zmiany, jakie zaszły w humanistyce ostatnich lat, a które znalazły swe odbicie także w badaniach nad wierszem, wskazują nie tylko na konieczność nieustannego „reformowania” metodologicznego oprzyrządowania wersologii, otwierania jej na nowe metodologie i poszerzenia spektrum konceptualnych perspektyw (choćby o metody interdyscyplinarne czy wręcz transdyscyplinarne) tak, by sprostać wciąż zmieniającej się rzeczywistości współczesnej literatury i kultury, ale również potrzebę krytycznego oglądu koncepcji wcześniejszych – przywoływania, omawiania i „rewindykowania” dotychczasowego dorobku.

W tym kontekście śmiało orzec można, że propozycja Kulawika nie tylko utworzyła drogę dla przyszłego rozwoju polskiej nauki o wierszu – nauki pluralistycznej⁵³, pozbawionej jednej uprzywilejowanej optyki badawczej, w której mieszczą się skrajnie odmienne propozycje teoretyczne – ale również stała się ważnym składnikiem tej badawczej mozaiki, jaką przyniósł XXI wiek. Mam tu na myśli nie liczbę cytowań i publikacji (tych bowiem jest rzeczywiście niewiele, a wynika to przede wszystkim z marnej kondycji samej wersologii, nie zaś z anachroniczności propozycji autora *Teorii wiersza*), ale raczej pewien proces przemian myślenia o wierszu, jaki – śmiem twierdzić – m.in. za sprawą prac Kulawika się dokonał. Posłużę się tu autorytetem Clifforda Geerta, który (odwołując się do stwierdzeń Susan Langer zawartych w książce *Nowy sens filozofii*) zauważył w jednej ze swych prac:

pewne idee pojawiają się w pejzażu intelektualnym z niezwykłą siłą. W mgnieniu oka rozwiązują tak wiele podstawowych problemów, że wydaje się, że obiecują również rozwiązać wszelkie podstawowe problemy [...]. [Później] staje się ona częścią ogólnego

⁵¹ Tegoż, *Niewierna fraza. Semantyka przerzutni w Mieczysława Jastruna przekładach* Das Buch der Bilder *Rainera Marii Rilkego*, „Annales Universitatis Paedagogicae Cracoviensis: Studia Poetica” 2013, t. 1.

⁵² W. Sadowski, *Potencjał wersologii...*, s. 7.

⁵³ W moim przekonaniu o sensowności użycia terminu „pluralizm” świadczą nie tylko omawiane tutaj prace i opracowania, ale także (pominięte przez mnie) referaty wygłoszone podczas zorganizowanej w 2012 roku na Uniwersytecie Warszawskim konferencji „Wiersz. Rytm – Dźwięk – Obraz – Semantyka”, z których część tylko doczekała się publikacji. Tytuły wystąpień znaleźć można na stronie: <http://www.teoria.ilp.uw.edu.pl/archiwalia/wiersz-rytm-dzwiek-obraz-semantyka.html> (dostęp: 22.05.2014).

zasobu naszych pojęć teoretycznych, nasze oczekiwania bardziej równoważą się z rzeczywistym zastosowaniem, [...] [a badacze] zabierają się po pewnym czasie do rozważenia problemów, jakie ona rzeczywiście stwarza⁵⁴.

Dziś trudno byłoby uznać prozodyjną teorię wiersza za uniwersalne remedium na trapiące wersologię bólączki. Oto dlaczego: od momentu publikacji ostatniej książki badacza minęło wiele lat, a więc zmieniła się sama literatura (wiersz)⁵⁵, ale również sposoby jej konceptualizacji. W konsekwencji zaistnienie całościowego „totalizującego” ujęcia (swoistej wersologicznej metanarracji zapewniającej stabilny grunt paradygmataczny dla prac pomniejszych) *per se* zdaje się być współcześnie niemożliwe. Niemniej przyznać trzeba, że Kulawik uczynił wiele rozpoznań i postawił niejedno pytanie domagające się od współczesnego wersologa odpowiedzi⁵⁶. Jedne z nich są może nierozwiązywalne bądź pozostają w kwestii subiektywnych przekonań badawczych i dlatego ostatecznej na nie odpowiedzi nie poznamy nigdy; odpowiedzi zaś na inne przyjdzie nam pewnie jeszcze poczekać – choćby do czasu, kiedy wypracowane zostaną podstawy dla empirycznego badania wiersza opartego na zdobyczach kognitywnej neuroestetyki (*scil.* neurowersologii⁵⁷). Mam tutaj na myśli przede wszystkim badania empiryczne pozwalające ustalić rzeczywisty przebieg percepcji wiersza (a więc jego „istotę” czy wielorakie „istoty”, o którą/e spór toczą badacze), jakie postulował już ponad pół wieku temu Witold Gombrowicz, gdy pisał:

doradzam wam, abyście, w tym celu, zwrócili się do wydziałów filologiczno-estetycznych uniwersytetów z wezwaniem, iżby zamiast oddawać się płodzeniu nudnych monografii i innemu, równie beznadziejnemu gładzeniu, wyłoniły komisję, która by przeprowadziła z ludźmi doświadczenia, mające ustalić, jakie są ich istotne, w sensie psychologicznym, reakcje na wiersze i jak dalece je oni asymilują⁵⁸,

⁵⁴ C. Geertz, *Opis gęsty – w stronę interpretatywnej teorii kultury*, tłum. S. Sikora, [w:] *Badanie kultury, elementy teorii antropologicznej*, red. M. Kempny, E. Nowicka, Warszawa 2003, s. 36.

⁵⁵ Dobrym przykładem jest tu praca Sadowskiego, w której omawiane jest zjawisko wersyfikacyjnej hipertekstowości (zob. tegoż, *Wiersz w sieci*, [w:] *Tekst (w) sieci*, t. 2, red. A. Gumkowska, Warszawa 2009) czy też artykuł Aleksandry Kremer podejmujący kwestię pewnych typów numeryczności w tekstach graficznych (też, *Numeryczne teksty graficzne*, [w:] *Potencjał wiersza...*).

⁵⁶ Najnowszą znaną mi propozycję polemiki z tezami *Istoty wierszowej organizacji tekstu* zaprezentowała w swym referacie *Wers jako samodzielna jednostka prozodyczna wiersza wolnego* wygłoszonym podczas zorganizowanej w tym roku (2014) na Uniwersytecie Kardynała Stefana Wyszyńskiego konferencji „Prozodia w semantyce – semantyka w prozodii” Magdalena Saganiak.

⁵⁷ W. Sadowski, *Potencjał wersologii...*, s. 13.

⁵⁸ W. Gombrowicz, „Przekłęte zdrobnienie znowu dało mi się we znaki” (*obrońcom poetów w odpowiedzi*), „Kultura” 1952, nr 7/8, cyt. za: Cz. Miłosz, *Zaczynając od moich ulic*, Wrocław 1990, s. 121.

ale również komputerowe symulacje, które pomogłyby wyjaśnić nam, jak takie procesy przebiegały dawniej. Myślę, że (patrzac na dynamiczny rozwój nauk kognitywnych, ale i otwieranie się badań wersologicznych na coraz to nowsze inspiracje) będzie to możliwe. Bezsprzecznym faktem pozostaje jednak to, że taka nauka o wierszu, jaka dziś istnieje, nie tylko wiele koncepcjom krakowskiego badacza zawdzięcza (myślę, że zreferowane tu obserwacje jasno to wykazały), ale również w dalszym ciągu może w nich znaleźć istotne dla swego rozwoju inspiracje. A jest to istotne również ze względu na fakt, że teoria krakowskiego wersologa – choć w pewnym zakresie czerpie z dorobku europejskiego literaturoznawstwa i językoznawstwa (głównie de Saussure'owskiej lingwistyki, rosyjskiego formalizmu i wczesnego czeskiego strukturalizmu) – stanowi w swej istocie fenomen osobny, autonomiczny⁵⁹ względem globalnych tendencji w badaniach nad wierszem i również w tym aspekcie zdaje się dobitnie zaświadczać o teoretycznej produktywności (i, poniekąd, oryginalności) polskiego paradygmatu strukturalistycznego⁶⁰.

The last „great narrative” in the Polish verse studies. The prosodic verse theory by Adam Kulawik thirty years after the publication of *The principle of verse organisation*

Abstract

In 1984, Adam Kulawik, one of the most eminent researchers amongst the Polish theoreticians of versification, published a revolutionary article *The principle of verse organization*. He showed a completely new approach to the understanding of the versification system, metrics and so on. In fact, his article created a new paradigm of verse-thinking further elaborated in other books by Kulawik (e.g. *Versé Theory* 1995, *Versification* 1999). The goal of this article is to show the influence and after-effects of Kulawik's works on the contemporary Polish verse theory.

Key words: verse theory, Adam Kulawik, principles of verse segmentation, influences in the Polish versology

Arkadiusz Sylwester Mastalski

absolwent filologii polskiej na Uniwersytecie Pedagogicznym w Krakowie (2011), gdzie kontynuuje naukę na studiach doktoranckich. Od 2013 roku jest członkiem Pracowni Poetyki Wiersza działającej przy Wydziale Polonistyki Uniwersytetu Warszawskiego. Interesuje się teorią wiersza, metodologią badań literackich oraz związkami między kognitywistyką a literaturoznawstwem, jak również poetyką przestrzeni i kulturą hip-hop (szczególnie w jej wymiarze artystycznym). Publikował m.in. na łamach „Prac Filologicznych”, „Białostockich Studiów Literaturoznawczych”, „Tematów i Kontekstów”, „Annales Universitatis Paedagogicae

⁵⁹ Na fakt swoistej „metodologicznej ksenofobii” autora *Poetyki* zwracała już uwagę wiele lat temu Danuta Ulicka, która zresztą oceniała ją negatywnie. Zob. tejże, *Czas podręcznika*, „Nowe Książki” 1991, nr 5, s. 51, 52.

⁶⁰ Por. J. Sławiński, *Co nam zostało ze strukturalizmu?*, [w:] *Sporne i bezsporne problemy współczesnej wiedzy o literaturze*, red. W. Bolecki, R. Nycz, Warszawa 2002.

Cracoviensis: Studia Poetica” czy „Language and Literary Studies of Warsaw” oraz w kilku monografiach. W wolnych chwilach zgłębia historię krakowskiej komunikacji zbiorowej oraz grywa na barokowym flecie prostym.

Przestrzenie fantastyczne oglądane z bliska. Z autorką powieści urban fantasy, Anetą Jadowską, rozmawia Beata Garlej

BEATA GARLEJ: Aneto, spotykamy się, aby rozważyć, pokusić się o refleksję nad istnieniem (bądź też nieistnieniem), innowacyjnością albo też epigoństwem współczesnych poetyk urbanistycznych. Zanim jednak przejdziemy do *meritum*, krótkie wprowadzenie, które – mam nadzieję – pozwoli zorientować się ogólnie w twoim stanowisku dotyczącym kategorii przestrzeni, jej rangi dla konstruowania świata przedstawionego utworu w momencie trwania, rozgrywania się procesu tworzenia. Jak to jest, gdy tworzysz powieść bądź opowiadanie (czyli określony gatunkowo utwór literacki): masz wówczas rozpisany konkretny plan wydarzeń, a tym samym pomysł na to, gdzie one się rozgrywają – czyli skonkretyzowany obraz przestrzeni – czy też kwestie te rozpracowywane są w trakcie pisania, tzn. dysponujesz wyłącznie projektem, zamysłem postaci, bohaterów swych powieści i w toku konstruowania fabuły utworu niejako dopasowujesz postaci przedstawione, ich emocje pod kategorię przestrzeni? Jesteś bowiem autorką opowiadań i serii powieści (heksalogii), które reprezentują konkretny gatunek literacki – fantasy. Naszą rozmowę chciałabym zatem rozpocząć od nieco banalnie brzmiącego pytania: dlaczego właśnie fantasy?

ANETA JADOWSKA: Właściwie to nawet nie fantasy, a urban fantasy. To jest dosyć istotne rozróżnienie. Fantasy dlatego, że jest to po pierwsze gatunek, który zawsze był moim podstawowym wyborem czytelniczym. Ja po prostu lubię fantastykę, lubię fantasy, a urban fantasy całkowicie odpowiada mojemu wyobrażeniu o tym, co chciałabym napisać. To połączenie świata realnego ze światem wykreowanym, fantastycznym, magicznym zwyczajnie było kompatybilne z moim typem wyobraźni i z moją wizją historii, którą chciałam stworzyć. A co do wcześniejszego pytania, *à propos* planowania, projektowania itd., jestem jedną z tych osób, które mają bardzo dokładne *synopsis*y, zanim zaczynają pisać powieść, więc nie ma tam wiele przestrzeni na przypadkowość; zarówno miejsca, wydarzenia, jak i bohaterowie są dosyć szczegółowo rozplanowani. W kontekście serii o Dorze Wilk jest to jeszcze o tyle istotne, że większość akcji rozgrywa się albo w Toruniu, albo w Gdańsku, więc siłą rzeczy pewne kwestie muszą być ustalone. To nie jest ta swoboda wykreowanego, własnego świata, bo muszę zwyczajnie wziąć pod uwagę konsekwencje – także

to, że jest to dla czytelnika sprawdzalne, więc trzeba np. przypilnować czasu, w jakim bohater może się z jednego miejsca do innego przemieścić, lub charakterystyki miejsca, które czytelnik zwyczajnie może odwiedzić i zdecydować, czy po naocznym sprawdzeniu wypadają one tak, jak je opisałam, czy inaczej.

BG: Wspomniałaś przed chwilą o różnicy pomiędzy fantasy, a urban fantasy. Chciałabym wobec tego zapytać, skąd wzięło się twoje twórcze zainteresowanie tym konkretnym podgatunkiem?

AJ: Już w swoich pierwszych tekstach – opowiadaniach, które powstały kilka lat temu, wykorzystałam „pomieszanie” fantastyki i kryminału. To połączenie zwyczajnie pociągało mnie najbardziej, bo jest ono tym, co interesuje mnie jako czytelnika literatury fantastycznej od najmłodszych lat – także z racji tego, że byłam dzieckiem wychowanym na komisariacie. Myślę więc, że akurat ten wybór był w rezultacie czymś najbardziej dla mnie naturalnym. To nie był efekt, decyzja wieloletnich rozmyślań i szukania dla siebie poetyki. Właśnie ta, właściwa dla urban fantasy, okazała się dla mnie najbardziej oczywista, a jednocześnie pociągająca.

BG: Czyli kwestia ta rozwiązała się dla ciebie naturalnie – od strony realnej, życiowej?

AJ: Jak najbardziej.

BG: Czy w takim razie twórczość określonego, konkretnego autora (bądź autorów) – i to nie tylko przynależących do dziedziny sztuki literackiej – stanowiła dla ciebie jakąś silną, nieodpartą inspirację?

AJ: Jako młoda dziewczyna miałam oczywiście swoje wzorce literackie, tylko że one raczej nie dotyczyły samej twórczości, a bardziej postawy twórczej. Był to przede wszystkim Feliks Kres, który inspirował mnie i imponował mi tym, jak niesamowicie szczegółowy, dokładny, wiarygodny opis potrafi dać w swych powieściach. Ujął mnie także swoim wyobrażeniem obowiązków pisarza i tego, co czytelnikowi zwyczajnie się ze strony twórcy należy: inspiracja i talent są dobre, ale muszą być poparte ciężką pracą i rzemieślniczymi umiejętnościami, albo nie ma co liczyć na porządny wynik. To Kresowi zawdzięczam pierwsze popchnięcie, poklepanie po plecach na zasadzie: „Słuchaj, jest dobrze”. Gdy zastanawiam się nad tym, którzy pisarze wpłynęli na mój sposób pisania, trudniej znaleźć mi jakieś konkretne inspiracje. Pewnie, ogromny wpływ na moje widzenie świata i pokusę wprowadzania do niego elementu nadprzyrodzonego, irracjonalnego czy niewytłumaczalnego ma Stephen King, którego twórczość towarzyszy mi już dwadzieścia lat z hakiem. Wzorem w kwestii tworzenia nastrojowych, gęstych emocjonalnie opisów zawsze będzie Iwaszkiewicz z jego opowiadaniem. Przy tworzeniu niektórych postaci mam swoje skojarzenia – np. pisząc Witkacego, miałam gdzieś w pamięci bohaterów Chandlera czy Hammetta. Możemy też porozmawiać o pisarzach, których czytam, kiedy nie piszę, ale to nigdy nie jest jakaś oczywista korespondencja, co nie znaczy, że ktoś jej sobie nie dopisze. Niektórzy krytycy znajdują moje rzekome inspiracje w utworach, których nigdy nie czytałam. Rok temu w trzech czy czterech recenzjach znalazły się odwołania do Neila Gaimana, pisarza którego wówczas jeszcze nie znałam. Gdy jednak w kolejnym tekście dopatrywano się niezwykle ścisłych nawiązań

z *Amerykańskimi bogami*, pomyślałam: no dobrze, przeczytałam więc Gaimana i zobaczę, o co chodzi z tą inspiracją. Książka bardzo mi się podobała, aczkolwiek muszę za-przeczyć – informacje o jego wpływie na moją twórczość są, parafrazując Twaine’a, mocno przesadzone. Skojarzenia recenzentów biegną własnym tropem, pojawiają się nazwiska Butchera czy Careya, pisarzy, których twórczość znam i cenię, ale nie wskazałabym ich jako inspiracji, skoro często czytałam ich długo po napisaniu już dwóch czy trzech książek. Tworzymy w obrębie jednego gatunku, więc pewnie nasze powieści mają wiele wspólnych cech.

BG: Chronologicznie pierwszymi utworami, jakie napisałaś, były opowiadania – między innymi *Dziwny jest ten świat* w 2000 roku, *Kalejdoskop* (2004), *Dzikie jabłko* (2008). Z mojej perspektywy – osoby zainteresowanej kwestiami poetyki, estetyki różnogatunkowych utworów literackich – zauważalne jest to, że kategoria przestrzeni jest w nich ujęta w sposób specyficzny, tzn. ma charakter raczej niezidentyfikowany topograficznie, nieodsyłający do konkretnego miejsca rzeczywistego – zasadniczo nie pojawiają się w nich nazwy własne, geograficzne. Owszem, czytelnik wie, gdzie określone wydarzenia – tak ogólnie – się rozgrywają, natomiast nie jest to tego typu konkretyzacja, jaką zawarłaś w powieściach. I tu pytanie: czy twoje pierwsze utwory epickie można zatem uznać za te, w których przestrzeń pełni przede wszystkim funkcję symbolu?

AJ: W przypadku *Kalejdoskopu* mamy do czynienia w ogóle z inną sytuacją, ponieważ to tekst, który określiłabym jako „bardzo fantastyczny”. Samo rozmycie granic przestrzennych, jakich dokonałam w tym opowiadaniu, było celowym zabiegiem. Bohater, będąc całkowicie zagubiony w zmieniających się jak w kalejdoskopie światach, nie mógł mieć precyzyjnego odniesienia przestrzennego, a ponieważ jego perspektywa jest perspektywą dominującą, czytelnik również został tego odniesienia pozbawiony. W przypadku opowiadania *Dziwny jest ten świat* przestrzeń faktycznie jest całkowicie umowna, mogłoby ją fundować każde miasto w Polsce i niewiele by to, w rozumieniu sensu utworu, zmieniło. Bohater opowiadania stanowi wariację na temat *everymana* i podobnie przestrzeń jest wystarczająco „przejrzysta”, by „podstawić” pod nią dowolne miejsce.

W *Dzikich jabłkach* sytuacja jest nieco bardziej skomplikowana. Pisząc je, miałam w pamięci jak najbardziej realną, namacalną i możliwą do wskazania na mapie przestrzeń. Postanowiłam jednak nie umieszczać w tekście nazwy miejscowości czy geograficznych parametrów ze względu na tematykę opowiadania i stojącą za nią inspirację prawdziwymi wydarzeniami, dość drastycznymi. Uznałam, że niektórzy z mieszkańców tamtych stron woleliby, bym uszanowała ich prywatność. To niewielka miejscowość i ludzie wolą nie pamiętać pewnych rzeczy. Zresztą, zmieniłam tak wiele elementów powieści, że mieliby pewnie pretensje, iż to nie ich historia; ich przywoływanie byłoby nieuzasadnione.

B.G.: Powracam w takim razie do mojego wcześniejszego pytania: jak należy rozumieć kategorię przestrzeni, jeśli skoncentrujemy się na twoich opowiadaniach – czy ona funkcjonuje właśnie na zasadzie symbolu i czy można tym samym uznać, że jest to jej naczelną funkcją, ponieważ przestrzeń jest tutaj zawsze symbolem czegoś?

AJ: Może jest tak w przypadku *Kalejdoskopu*, gdzie faktycznie zagubienie w przestrzeni jest odpowiedzią na zagubienie wewnętrzne bohatera i jego poczucie niedopasowania, bycia całkowitym *misfitem*, czyli osobą, która nie pasuje do otoczenia, rzeczywistości; do tego wszystkiego, co ją otacza. Z tego względu w *Kalejdoskopie* owe kolejne przenosiny, z miejsca do miejsca, w całkowicie umowne, oderwane od map przestrzenie, w jakiś sposób nawiązują do jego psychologicznych stanów. W pozostałych moich opowiadaniach kategorii przestrzeni nie przydawałabym wspomnianej przez ciebie funkcji.

BG: Czy niedookreśloność geograficzna, przestrzeń nieco rozmazana, która w nich występuje, pozwala zakwalifikować te opowiadania do tzw. czystego nurtu fantasty? Taki wniosek nasunął mi się jako wypadkowa porównania twoich opowiadań z powieściami.

AJ: Paradoks polega na tym, że nad zasadnością samego terminu, sformułowania „czysty” nurt fantasty, poważnie bym się zastanawiała z tego względu, że jeżeli już się nim posługujemy, to z reguły mamy tu na myśli gatunek posttolkienowski, czyli fantasty *stricte* historyczne i mimo wszystko nieosadzone w rzeczywistości. W moich opowiadaniach zaś, nawet jeśli nie pada nazwa miejscowa, to sam opis świata jest wystarczająco spójny z naszą rzeczywistością, realiami wspólnymi dla mnie i dla moich czytelników, że silnie zaznacza się tu przekonanie o tym, iż nie jest to wykreowana kraina fantastyczna, typowa dla fantasty. To właśnie ta postkingowska przestrzeń codzienna, w którą wkrada się coś niesamowitego; przy czym u Kinga ta niesamowitość prowadzi często do przerażenia, tu wpisuje się w rozszerzoną definicję normy. Moje fantasty zawsze było bardziej lub mniej „miejskie” w tym sensie, że osadzone we współczesności. *Dzikie jabłko* nie były publikowane w piśmie fantastycznym, gdyż to opowiadanie nie uchodzi w ogóle za fantastyczne i razem ze *Śmiercioczułością* stanowi mój mainstreamowy „skok w bok”. Oba teksty zawierają elementy fantastyczne, ale procentowo ich zawartość jest znacznie mniejsza niż w tym, co pisałam później. Może dla tych utworów najlepszym przyporządkowaniem gatunkowym byłby realizm magiczny? Szczerze, rzadko się nad tym zastanawiam. Zostawiam ten dylemat teoretykom literatury.

BG: Czy kategorię przestrzeni, jaką wykreowałaś w swych opowiadaniach, można zatem uznać za „wprawkę”, prolog do tego, co przedstawiasz z kolei w swoim cyklu powieściowym? Tutaj bowiem, choć nadal mamy do czynienia z konwencją urban fantasy, to jednak przestrzeń została przez ciebie (na gruncie *quasi*-realnym) dookreślona, ściśle sprecyzowana.

AJ: W przypadku serii o Dorze Toruń jest po prostu jednym z bohaterów, tak to widzę; dlatego dostaje swoje „światło ekranowe” na kartach powieści tak, jak każdy bohater drugo- czy trzecioplanowy. Moim celem było stworzenie rzeczywistości zarówno realnej, jak i fantastycznej i osadzenie tej ostatniej w realnej. To zacieranie granicy jest jedną z tych zabaw na gruncie urban fantasy, która sprawia, że dla wielu czytelników gatunek ten staje się szczególnie bliski. Zatem ażeby zakorzenić wymiar fantastyczny, czyli Thorn, musiał wystąpić jak najbardziej dokładny i jak najbardziej namacalny obraz Torunia *quasi*-realnego, więc może też pod tym względem sam

gatunek i sam wymóg tej kreacji świata fantastycznego wymagał ode mnie doprecyzowania pewnych rzeczy w świecie rzeczywistym, aczkolwiek książkowym.

BG: W 2012 roku ukazał się pierwszy tom, otwierający twój cykl powieściowy, poświęcony Dorze Wilk, czyli *Złodziej dusz*. W roku kolejnym wydane zostały następne tomy: *Bogowie muszą być szaleni* oraz *Zwycięzca bierze wszystko*. Obecnie zaś dostępny jest już czwarty tom heksalogii. W wywiadzie, jaki udzieliłaś dla forum internetowego „torunmiasto” (nosił on tytuł *Ja po prostu uwielbiam pisać*)¹, poruszono już kwestię tego, że stworzony przez ciebie cykl wpisuje się w określony podgatunek fantasy – urban fantasy, przybliżono także jego definicję, akcentując obecność charakterystycznych dlań realiów wielkomiejskich oraz specyfikę klimatu, który zasadza się na wzajemnym splocie elementów magii i techniki. Można by dojść do wniosku (i jest to moje przekonanie, własna interpretacja, nie zaś wiodąca opinia), że przeszłaś w swej twórczości od ogólnej konwencji fantasy do określonego jej podtypu. Z naszej rozmowy wynika jednak, że w określony sposób pojmujesz znaczenie terminu „fantasy”: dla ciebie mianowicie jest to tradycyjne fantasy, *stricte* tolkienowskie...

AJ: Zawsze pojawia się problem definicyjny z fantasy, którego świat przedstawiony osadzony jest w realiach współczesnych. Możliwe, że jakiś bardzo rozsądny teoretyk problem ten już gdzieś ujął, omówił. O ile jednak się orientuję, urban fantasy to w zasadzie jedyny gatunek akcentujący wspomnianą już współczesność w kreowaniu świata fantastycznego. Pojawiają się tutaj także inne określenia, jak rural fantasy, pozwalające uniknąć problemu przestrzeni wielkomiejskiej. Jak bowiem dookreślić fantasy, które jest jak najbardziej współczesne, ale jego akcja rozgrywa się np. na wsi? Choćby *Wiedźma.com.pl* Ewy Białołęckiej albo seria Ilony Andrews *On the Edge*, utrzymana w klimacie małego miasteczka i prowincji. Wtedy właśnie, dla gatunkowego dookreślenia tego typu utworów, próbuje się kombinować z owym terminem „rural”, czyli zaakcentować ich dodatek wiejski. Moim zdaniem zabiegów tego typu dałoby się uniknąć, gdyby korzystano ze wspólnego określenia: „współczesne”, albo „nowoczesne”, chociaż może to ostatnie również nie jest zbyt szczęśliwe, bo zakłada z kolei wartościowanie – coś jest przecież albo nowoczesne, albo staroświeckie. Mnie jednak chodzi o to, by owo sformułowanie „nowoczesne” sygnalizowało osadzenie akcji utworu w XXI wieku i wtedy automatycznie odpada omawiany problem. Podam przykład: w pierwszym tomie mojej serii wykorzystane zostały przestrzenie Torunia i Trójmiasta, w drugim – przede wszystkim Trójmiasto, ale w trzecim tomie wydarzenia bezpośrednio dotyczące głównej bohaterki rozgrywają się na wsi i czy to w tym momencie oznacza, że powieść przekracza gatunek urban i staje się na chwilę rural, czy też innym jeszcze podgatunkiem fantasy? Nie, jest ona cały czas tym samym. Dookreślenie „urban” jest dla mnie bardziej kwestią umowności współczesności, aniżeli odzwierciedleniem nacisku na kategorię wielkomiejskości. W przypadku bardzo wielu autorów, którzy tworzą klasyczne

¹ <http://torunmiasto.pl/2013/01/ja-po-prostu-uwielbiam-pisac-rozmowa-z-aneta-jadowska/> (data dostępu: 23 listopada 2014).

urban fantasy, np. wspomniany już Jim Butcher ze swoim cyklem *Akta Harry'ego Dresdena* rozgrywającym się w przestrzeni Chicago, Mike Carey z cyklem o Feliksie Castorze osadzonym w Londynie czy Ilona Andrews, której seria o Kate Daniels łączy się z Atlantą, rzeczywiście występują przestrzenie wielkomiejskie. Czy w takim razie w Toruniu, poza Warszawą, Łodzią, Krakowem mamy tak naprawdę aglomeracje miejskie tych rozmiarów, które są duże dla przeciętnego Amerykanina? I co zrobić w wypadku, gdy w toku akcji działania głównego bohatera koncentrują się w przestrzeni poza miastem? Cała definicja nam się sypie. Dlatego ma ona dla mnie charakter luźny w tym sensie, że dotyczy po prostu współczesności i jej obecnych atrybutów, a niewątpliwą częścią tych ostatnich jest miasto; miasto takie, jakie je znamy, jakie je widzimy obecnie. Podporządkowanie definicji aspektowi przestrzeni prowadzi – w moim przekonaniu – w ślepą uliczkę, ponieważ za łatwo można wykluczyć albo skomplikować sprawę, jeśli autor utworu będzie na tyle „wredny”, że przeniesie akcję z miasta poza jego obręb. Z tego względu eksponowałabym, usiłując dookreślić znaczenie terminu „urban”, inną kategorię: czas i wspomnianą już przeze mnie rzeczywistość realną, i to już nawet niekoniecznie wielkomiejską, tylko jakąkolwiek znaną czytelnikowi spoza książek; kompatybilną z tym, co może zobaczyć, kiedy wygląda przez okno, spójną z jego wyobrażeniem Torunia, nawet jeśli w nim nigdy nie był. To jest skomplikowane, zdaję sobie z tego sprawę: mówię czas i współczesność, a choćby seria Andrews osadzona jest w Atlantcie przyszłości. Znów wracamy do tego, że podstawowym wyznacznikiem będzie przemieszanie magii z rzeczywistością, nawet jeśli to bardzo nieostra definicja, ale umyka pułapką wyłączości – wielkomiejskich czy czasowych.

BG: Czy to, że zajęłaś się pisaniem powieści, konkretnego cyklu, było decyzją, która uwarunkowana została genologicznie, tzn. czy w twoim rozumieniu poetyki utworów literackich opowiadania są gatunkiem pożytkującym kategorię przestrzeni dla wyeksponowania tematyki bardziej ogólnej, refleksyjnej, a nawet filozoficznej, zaś powieść (a już zwłaszcza cykl) domaga się „udomowienia” przestrzeni, jej ujarznienia? Zauważalny jest bowiem odmienny punkt ciężkości: w swym świecie powieściowym, gdy wprowadzasz określonych bohaterów w realia *quasi*-Torunia, aktualizują się w percepcji czytelniczej konkretne jakości estetyczne, np. komizm czy ironia, których to darmo poszukiwać we wspomnianych wcześniej opowiadaniach.

AJ: Opowiadania rzeczywiście mają inny wydźwięk estetyczny. To nie jest jednak tak, że ja przestałam je pisać. W świecie Dory Wilk, w toku narracji, osadzonych jest co najmniej osiem tekstów, które czytelnik już zna i kilka zupełnie nowych, które będą niebawem wydane w osobnym tomie. O wiele łatwiej pisze się opowiadania, będące częścią cyklu, ponieważ pewnych kwestii nie trzeba już w tekście zawierać. Kieruję je bowiem do czytelników, którzy znają moje książki, a tym samym pewne poczynione przeze mnie założenia dotyczące świata przedstawionego, etymologii bohaterów itd. Pod tym względem jest to komfortowe dla autora, może faktycznie skupić się na narracji, opisie konkretnych przygód. Teksty opowiadań, do których się odniosłaś, są dość wyjątkowe, jednak nie wspomniałaś o *Śmiercioczułości*, czyli tym opowiadaniu, w którym przestrzeń funkcjonuje bardzo intensywnie i jest ona

właściwie współpartnerem głównej bohaterki w oddawaniu jej nastrojów i stanów emocjonalnych; pod pewnymi względami jest ona więzieniem i lustrem dla emocji czy stanu fizycznego głównej postaci. Myślę więc, że to nie jest do końca tak, że porzuciłam opowiadania, ponieważ powieść dała mi jakieś inne perspektywy. To, że nie były w nich ujawniane nazwy miejscowe, może wpływać na budowanie ich niejednoznacznego posmaku, wprowadzać zagadki interpretacyjne, jednak przestrzeń jest i tam – chociaż nie ściśle – określona. Zupełnie niedawno pisałam opowiadanie, które było dla mnie bardzo trudne w realizacji ze względu właśnie na kategorię przestrzeni. Było ono przeznaczone do antologii opolskiej. Opole jest miastem, gdzie byłam kilkakrotnie, ale zwykle w przelocie i nie mogę powiedzieć, że znam je naprawdę dobrze. Ugryzienie tego tekstu tak, aby był o Opolu i jednocześnie żebym przypadkiem nie obnażyła swojej ignorancji, jeśli chodzi o klimat lokalny czy nazwy miejscowe, było dla mnie dużym wyzwaniem. I tu znowu pojawia się kwestia komfortu pisania o Toruniu, czyli mieście, które naprawdę dobrze znam. Mój nowy tom opowiadań ukaże się niebawem – większość z nich osadzona jest w świecie Dory Wilk, więc automatycznie będzie w ich treści mniej odniesień przestrzennych. Jeżeli bowiem mamy tekst, który ograniczony jest swoimi rozmiarami, objętością, to automatycznie pierwszą rzeczą, z jakiej autor rezygnuje, są rozbudowane opisy przestrzeni; ścinasz te kwestie, ponieważ o wiele łatwiej zrezygnować właśnie z nich, aniżeli dokonać redukcji w obrębie fabuły, w której tego typu postępowanie mogłoby poskutkować niewiarygodną dziurą: czytelnik w nią wpadnie i zwyczajnie dojdzie do wniosku: „Coś mi tu nie gra”. Faktycznie, pod tym względem poetyka opowiadań jest specyficzna. Można mianowicie zrezygnować z rozwijania pewnych kategorii, przedstawić je w formie niezmiernie uszczuplonej. Z kolei pisząc powieść, ma się ten komfort, że buduje się przestrzeń stopniowo, rozwijając, dookreślając ją coraz bardziej. Tak, jak w przypadku cyklu o Dorze, gdzie występuje narracja pierwszoosobowa i to oczyma narratorki poznajemy przestrzeń – dokądkolwiek bohaterka się uda, każdy opis otoczenia wydaje się na miejscu. To przecież całkowicie naturalne, że w nowej lokalizacji rejestruje się to, co widzi dookoła. Przestrzeń tym samym powstaje tutaj wraz z rozwojem fabuły. Tworząc opowiadanie z takich zabaw, zwykle trzeba zrezygnować i dużo bardziej lakonicznie zarysowywać przestrzeń; może właśnie dlatego staje się ona czasami przestrzenią bardziej umowną niż namacalną.

BG: Skupmy się teraz na pierwszym tomie heksalogii, otwierającym cykl powieściowy – a dokładniej na kategorii przestrzeni, tekstowym jej konstruowaniu, jakie obrałaś. Czytelnicy *Złodzieja dusz* zapoznają się tutaj ze światem przedstawionym, który swym zasięgiem obejmuje – w największym stopniu i skrócie – miasto Toruń oraz alternatywny, magiczny jego odpowiednik – Thorn. Pytania związane z tą kwestią są następujące: Dlaczego wybrałaś właśnie Toruń? Czy decydujące były tu kwestie prywatne? Czy można tym samym uznać, że jako twórca literatury fantasy jesteś w szczególny sposób podatna na miejskie determinanty kształtowania swojej twórczej tożsamości?

AJ: Miasto zdecydowanie na mnie wpływa. Siłą rzeczy nie jesteśmy przecież jakimiś bytami zawieszonymi w bańce, która oddziela nas od wszystkiego dookoła.

Toruń wybrałam z dwóch powodów. Po pierwsze: pisanie o przestrzeni, którą się naprawdę zna, jest bardzo komfortowe. Znam pisarzy, którzy potrafią – nigdy nie będąc w danym mieście i tylko opierając się na mapie – poruszać się po tym mieście całkowicie swobodnie. Nie należę do nich, tzn. w ramach kwerendy musiałabym jednak do tego miasta pojechać, zgubić się w nim kilka razy, ponieważ aby pisać o mieście, moim zdaniem, nie wystarczy wiedzieć, jaka ulica z jaką się krzyżuje. Każde miasto ma dla mnie specyficzną atmosferę, która jeżeli nie zostanie odpowiednio ujęta, uchwycona, nigdy nie będzie wiarygodna – nawet nie mówię, że dla każdego czytelnika, ale na pewno dla tego, który mieszka w tym mieście. Taki właśnie problem pojawił się w odniesieniu do tekstu o Opolu, o którym wspomniałam wcześniej; to był mój największy strach, że czytelnik z Opoła, czytając mój tekst, stwierdzi, że on nie czuje tam swojego miasta. Z tego względu dużo wygodniejsze i dużo bardziej komfortowe, a także o wiele wiarygodniejsze jest dla mnie kreowanie przestrzeni w oparciu o doświadczenie tej realnej, którą bardzo dobrze sama znam: znam jej atmosferę i wiem, w którą ulicę warto się zapuszczać, a w jaką zupełnie nie. Tutaj pojawia się kwestia zasadnicza, o jakiej należy pamiętać: miasto to nie jest tylko zbiór ulic; to są określone legendy związane z każdym miejscem (i to zarówno pozytywne, jak i negatywne); to będzie też kwestia np. wskaźnika przestępczości w konkretnych miejscach; to będzie typ budownictwa, a także zagospodarowania przestrzennego; typ mieszkańców, który zasiedla dane dzielnice, dzielnice. Myślę, że znając miasto naprawdę dobrze, byłam w stanie zbudować dużo bardziej wiarygodną wizję zarówno tego realnego Torunia w powieści, jak i jego alternatywnego odpowiednika, który przecież nie jest oderwany, on też w jakiś sposób nawiązuje do tej skrajnie rzeczywistej strony miasta.

BG: Czy twój wybór, aby z Torunia uczynić przestrzeń świata *quasi*-realnego powieści, podyktowany był twoim „odbiosem” Torunia jako miejsca wyzwalającego określoną estetykę, wrażliwość literackiego obrazowania, przedstawiania, która jest tobie – nie tylko jako pisarce, ale w ogóle kobiecie, człowiekowi – najbliższa?

AJ: Ja to określam mianem „potencjał magiczny”. Kiedyś moi czytelnicy dopytywali na forum, czy np. istnieje magiczny Lublin, czy istnieje magiczny odpowiednik Skierniewic? Byli ciekawi, czy byłabym w stanie ich miasta zmienić w przestrzeń nie tylko obdarzoną tą alternatywą magiczną, tym miastem ukrytym, ale też czy one same, te realne, nie stałyby się tym samym odrobinę bardziej magiczne? W przypadku miast, które znałam, byłam w stanie odpowiedzieć i np. wyobraziłam sobie, jak wyglądałby magiczny Poznań i nie ulega wątpliwości, że byłby zupełnie inny niż magiczny Toruń. Wniosek stąd wypływa taki, że samo miasto, jego atmosfera, duch, rodzaj stylu – bo niewątpliwie miasta mają styl – pociąga za sobą ten typ wyobrażenia, które mi się przekłada na kreację świata fantastycznego. Bez wątplenia Toruń ma dla mnie ogromny potencjał magiczny. Myślę, że przede wszystkim chodzi tutaj o kontrasty. Kiedyś zastanawiałam się nad tą sprawą i doszłam do wniosku, iż kontrast, czyli zderzenie czegoś, co pozornie do siebie nie przystaje, jest bardzo kreatywną i bardzo twórczą łatką rzeczywistości. W Toruniu zawsze inspirowało mnie to zderzenie naprawdę długiej historii z czymś całkowicie nowym. Z jednej strony mamy

tu „gotyk na dotyk”, z drugiej zaś Pilon, czyli miejsce bardzo specyficzne: w starej kamienicy z ciężkimi, złożonymi dekoracjami, kojarzącymi się niemal z przestrzenią sakralną, mieści się wegetariańska knajpa dla młodych zbuntowanych. Lubię takie napięcia przestrzeni; lubię to, że w teoretycznie najbardziej reprezentatywnej części miasta – czyli na starówce – są kamienice socjalne, gdzie mieszka całkowity margines i wprowadza to zupełnie inny porządek, aniżeli ten, którego się spodziewamy; lubię to zderzenie Torunia jako miasta miliona knajp i miliona kościołów. Powtórzę: kontrast jest tutaj czymś bardzo inspirującym i pod tym względem Toruń daje mi go wystarczająco wiele, aby coś z tego dla mojej twórczości wynikało.

BG: Czy istnieje według ciebie grupa miast, które wspomniane już potencjał magiczności mają na tyle duży, że jest on z łatwością dostrzegalny?

AJ: Wskazałabym tu na miasta, które posiadają przede wszystkim bogatą, „intensywną” historię; miasta, w których tę ostatnią widać, ponieważ historia i nawarstwianie się zdarzeń w przestrzeni zostawiają na niej wystarczająco wyraźny ślad, ażeby nawet nie znając ich dokładnie, można było intuicyjnie odczuwać napięcie. Z pewnością są to więc miasta, które już wykorzystywałam w swej twórczości, czyli zarówno Toruń, jak i Trójmiasto, ale także Kraków, Łódź – chociaż w jej wypadku będzie występował inny posmak tego napięcia, ponieważ to, co go ewokuje, historycznie zaczęło się później niż w Toruniu. Przez długi czas byłam przekonana, że miastem całkowicie pozbawionym potencjału magicznego jest Warszawa, ponieważ stolica nigdy nie przemawiała do mnie na poziomie: „Opowiem ci historię”. W ciągu ostatniego roku zaczęłam jednak bardzo często tam bywać, a ponadto poznałam osobę, która jest przewodnikiem miejskim. Potrafi ona opowiadać o tym mieście z taką pasją, że historia Warszawy nagle stała się dla mnie żywa, coś się uaktywniło. W tym momencie jestem więc w stanie wyobrazić sobie stworzenie fantastycznej powieści ulokowanej przestrzennie właśnie tam, chociaż jeszcze półtora roku temu powiedziałabym, że jest to niewykonalne. W tym konkretnym przypadku potrzebowałam pośrednika, który pomógł mi zrozumieć język tego miasta; który potrafi mówić o nim z taką miłością, że siłą rzeczy rozbija uprzedzenia – stolica zawsze mnie przerażała rozmiarem, nadmiarem wszystkiego: ludzi, ulic, samochodów. Warszawa była dla mnie przestrzenią nie do ogarnięcia; labiryntem, gdzie gubiłam się prawie zawsze. Okazuje się, że z odpowiednim przewodnikiem zaczyna się dostrzegać nie moloch, lecz małe części, które się na niego składają i każda z tych części ma swoją historię. Wędrówka chociażby szlakiem warszawskiego getta uświadomiła mi, że w tym mieście nadal ślady historii są bardzo widoczne, nawet jeśli zostało zburzone i odbudowane, to nie zgubiło po drodze swojej tożsamości. Myślę, że właśnie ten fakt, moje własne jego niedostrzeżenie, był tym elementem, który decydował o wcześniejszym przekonaniu o niemożliwości stworzenia magicznego odpowiednika Warszawy. Wydawało mi się bowiem, że miasto to ma zbyt świeżą tożsamość, zbudowaną jednak w roku 1945 i później. Tymczasem ślady tej poprzedniej, dużo starszej, są na tyle wyraźne w momencie, gdy wie się, czego i jak szukać, że wypadnie stwierdzić jedno: stolica ma jednak magiczny potencjał.

BG: Podziemna rzeczka Basia, najbardziej chyba znana turystom toruńska ulica Szeroka, most Piłsudskiego, ale także lewobrzeżny Toruń z Rudakiem na czele, Rubinkowo, osiedle na Legionów, niekończąca się ulica Mickiewicza, Bydgoskie Przedmieście... To chyba najważniejsze punkty miasta, które zdają się nie tylko tworzyć mapę, tło dla zdarzeń, toczących się w *Złodzieju dusz*, lecz momentami – a jest takich w moim przekonaniu w fabule powieści sporo – wchodzi w rolę bohatera pierwszoplanowego. Dzieje się tak przede wszystkim wtedy, gdy podkreślasz, uwypuklasz cechy sprzęgające Toruń z jego nierealnym, fantastycznym odpowiednikiem – Thornem. Przykład stanowić może choćby dokonana przez ciebie charakterystyka toruńskich kamienic, ich zdobień; podkreślanie ich wyjątkowości, które – dzięki szprosom okien, płaskorzeźbom, rzygaczom – noszą w sobie „znamiona magii”. Czy można wobec tego uznać, że obrazy Torunia i Thornu, które przecież różnią się swymi właściwościami topograficznymi – Thorn jest miastem niedookreślonym, nie posiada np. nazw ulic, bohaterowie poruszają się w jego obrębie bardziej instynktownie, „czuciowo”, nie zaś pamięciowo – dopełniają się nawzajem?

AJ: Thorn nie posiada nazw ulic, jednak ich siatka jest bardzo podobna do toruńskiej starówki. To zostało zresztą przeze mnie w powieści zaznaczone – realny Toruń jest trochę odbiciem magicznego. To, jak zostały ukształtowane ulice i ich rozkład, jest wynikiem magicznych linii, które w tym miejscu biegną i które dostarczają magii, ponieważ magiczne miasto jest od niej uzależnione i stąd automatycznie ulice dopasowały się do układu linii. Miasto zaś, które powstało później, niejako powieliła ten wzór; powieściowy Toruń realny i jego mieszkańcy, którzy nie posługują się magią, są jednak wrażliwi na sygnały, energię płynącą z Thornu. Oba miasta są więc podobne, dopełniają się nawzajem. Pisząc sceny, które rozgrywają się w Thornie, posługuję się często np. odnalezioną przeze mnie w miejskim archiwum mapą starówki starszej – dziewiętnastowiecznej. Pewne rzeczy są „zbyt nowoczesne” jak na właściwości Thornu. Podobieństwo pomiędzy nimi jest jednak, podkreślę, bardzo duże: począwszy od rozkładu ulic, aż po wygląd niektórych budynków. Niech za przykład posłuży tu choćby kościół pod wezwaniem Najświętszej Marii Panny, którego opis pojawi się w piątym tomie heksalogii: znajduje się on w Thornie, na zbiegu kilku linii, dlatego to miejsce jest tak wyjątkowe i nasycone magią, którą czuć także w świecie powieściowego realnego Torunia. Obrazy obu miast trochę więc nakładają się na siebie, co sprawia, że nie muszę pewnych rzeczy, dotyczących przestrzeni Thornu, opisywać bardzo dokładnie, ponieważ zostało to poczynione, kiedy przedstawiałam realne miasto.

BG: Czy obrane przez ciebie rozwiązanie, które wskazuje na dualność przestrzeni, miało zwrócić uwagę na jeszcze inny aspekt: nieodgadnioność, tajemnicę tego, co nas tutaj – realnie – otacza? Zadaję to pytanie, ponieważ w twojej powieści pojawiają się fragmenty wskazujące na fakt istnienia potężnego ładunku minionych pokoleń, które odcisnęły piętno na dzisiejszym – takim a nie innym – wizerunku miasta.

AJ: Dostrzegam tutaj pewnego rodzaju dwuaspektowość. Z jednej bowiem strony na magię miasta, magię realnego Torunia składa się właśnie historia, z drugiej zaś – po przeczytaniu tej powieści – trochę inaczej zaczyna się postrzegać przestrzeń,

o której chwilę temu się czytało. Osobiście znam przypadki osób, które przyjechały pierwszy raz do Torunia już po przeczytaniu mojej książki i z tekstem w rękę zwiedzały miasto. Jestem przekonana, że ich odbiór tej rzeczywistości, ich odbiór przestrzeni całkowicie realnej – geograficznie istniejącej wokół nich – jest inny ze względu na uprzedni fakt poznania jakiejś kreacji opartej na cudzym widzeniu tego miasta. Z jednej strony występuje tu więc nacisk na przeszłość, która budując się, pomnaża swój własny potencjał, z drugiej zaś – jedną z najbardziej pociągających rzeczy w urban fantasy jest to, że otwiera ono pewną perspektywę: to, że nawet w realnym świecie powieściowym zwykli ludzie, chodzący ulicą, nie wiedzą, że między nimi są „inni”, istoty magiczne; nie są świadomi tego, że gdzieś obok nich jest Brama, czyli przejście pomiędzy dwoma światami, a także inne jednostki, miejsca kontaktowe, knajpy prowadzone przez szczególne byty fantastyczne, zaciera tę granicę, gdyż można dostrzec zarówno owy dualizm (miasto rzeczywiste – nierzeczywiste), jak i jego rozmycie (miasto fantastyczne nieustannie przenika do rzeczywistości powieściowej i zmienia ją). Myślę, że to ostatnie rozgrywa się także w szerszej perspektywie, czyli w jakiś sposób wpływa również na odbiór miasta nieksiążkowego, realnego.

BG: Powróćmy ponownie do samej powieści. Czy przestrzeń przez ciebie skonstruowana w *Złodzieju dusz* ma konkretny pierwowzór? Twoi bohaterowie mają bowiem wyraźny rodowód mitologiczny, podaniowo-folklorystyczny i skorelowani są z przestrzenią, która ten ich rys silnie eksponuje.

AJ: Wydaje mi się, że nie. Oczywiście bardzo intensywnie korzystam z mitologii, podań, Biblii i mnóstwa innych źródeł, ale trudno byłoby mi wskazać jedną, konkretną inspirację przestrzenną. Może w jakimś sensie ważną rolę odgrywają w tym zakresie teksty wcześniejsze niż moje, np. *Szatański Pierwiosnek* jest pod pewnymi względami klasyczną karczmą na rozdrożu, czyli odzwierciedla jak najbardziej mitologiczne, folklorystyczne przedstawienie miejsca, w którym łączą się różne drogi i można spotkać bardzo zróżnicowane indywidua. Karczma na rozdrożu jest zresztą motywem często wykorzystywanym w literaturze fantasy. Ta inspiracja jest jedyną, która nasuwa mi się w tym momencie. Jeżeli odwołamy się np. do legendy o panu Twardowskim, gdzie pojawia się karczma, czy też do podań traktujących o spotkaniach z demonami, diabłami, gdzie dochodzi do zaprzędania duszy na rozstaju dróg właśnie, to pod pewnymi względami napięcie związane z tego typu przestrzenią jest obecne także w *Szatańskim Pierwiosnku*.

BG: Kategoria przestrzeni nabiera wyraźnych znaczeń symbolicznych w wielu epizodach *Złodzieja dusz* i momentami „staje się symbolicznie traktowaną przestrzenią zamkniętą, labiryntem, przez który człowiek jest określony i od którego nie może się uwolnić”². Czy moja interpretacyjna intuicja jest tutaj słuszna? Czy nie jest

² Przytaczam tu fragment definicji, dookreślający konkretny aspekt kategorii przestrzeni. Zob. M. Głowiński, *Przestrzeń w dziele literackim*, [hasło w:] *Słownik terminów literackich*, red. J. Sławiński i in., Wrocław–Warszawa–Kraków 2000, s. 449.

też czasem tak, że twoja powieść to w istocie mit-hybryda, w którym szczególną rolę odgrywa portal/brama, będący jakby mitycznym środkiem świata?

AJ: Może niekoniecznie środkiem, jednakże ten mit bramy, przejścia pomiędzy światami jest bardzo wyraźny nie tylko w literaturze fantastycznej współczesnej, ale także twórczości wcześniejszej. Czy to bowiem będzie „nigdy, nigdy” w świecie Butchera, podziemny Londyn Gaimana, przejście na drugą stronę lustra czy też do krainy czarów – jak we wszystkim znanym utworze Lewisa Carrolla – czy znacznie starsze ujęcia – jak choćby romantyczne przedstawienia dziadów, gdy granica między dwoma światami jest dość cienka, by przenikały się one wzajemnie i zaczynały funkcjonować w tej samej przestrzeni w wąskim oknie czasowym – w każdym przypadku widoczne jest to, że sama idea przejścia, sama idea bramy rozumianej jako przepustka pomiędzy dwoma światami, stanowi źródło nieustannych inspiracji twórczych.

Nie wiem, czy przestrzeń z moich powieści można określić jako symboliczną czy umowną, natomiast pod pewnymi względami jest ona labiryntem z tej racji, że samo to pojęcie odnosi się do istotnej cechy przestrzeni reprezentatywnej dla *mystery novels*, czyli powieści kryminalnych bądź detektywistycznych. Bardzo często w takich powieściach – czy współcześnie powstałych, czy wpisanych już w kanon – przestrzeń zyskuje funkcję labiryntu. Jest to dość charakterystyczna cecha i myślę, że urban fantasy odziedziczyło ten motyw po swych nieślubnych rodzicach, czyli po horrorze i powieści detektywistycznej, *noir* i *mystery novel*. Labirynt pomaga dojść do jakiegoś miejsca, zaś powieść detektywistyczna – przynajmniej ta sensowna i ze skomplikowaną fabułą – sama jest trochę labiryntem. Jako czytelnik zagłębiasz się bowiem w świat powieściowy tropem bohatera i kiedy wraz z nim trafiasz w ślepy zaułek, musisz wrócić. Szukasz rozwiązania, nie masz zbyt wielu wskazówek i dlatego poszukujesz tej nitki, którą autor ci zostawił... To jest wpisane w sam gatunek powieści detektywistycznej, kryminalnej, więc myślę, że automatycznie odbija się także na przestrzeni, która jest częścią tej powieści, a jednocześnie nośnikiem fabuły.

BG: Czy cykl powieściowy, którego jesteś autorką, nie jest jednak czasem mitem-hybrydą?

AJ: Nie myślałam o tym nigdy w ten sposób.

BG: Jeśli przyjęlibyśmy jednak, że ta hipoteza jest słuszna, to czy dla ciebie jako autorki cyklu powieści, określanej protoplastką polskiego urban fantasy, takie „zaszufladkowanie” twórczości, sam termin, nie jest czasem czymś niewłaściwym? Czy nie uważasz, że tak naprawdę jest to pewnego rodzaju zabieg sztuczny, aby w gatunku fantasy wyodrębnić tego typu specyfikację, dokonywać takiego uszczegółowienia? Świat przedstawiony, jaki skonstruowałaś w swym utworze, cyklu powieściowym, ale także poetyka miasta (środki językowe, obrazowanie, motywy), które zostały w nim zaprezentowane, czerpią przecież w istotnym stopniu z tradycji, historii; tego, co już było. Można byłoby zatem stwierdzić, że są twórczym, innowacyjnym przetworzeniem, lecz właśnie – tylko przetworzeniem. Czy w związku z tym wyodrębnienie podgatunku urban fantasy uznajesz za zabieg sensowny?

AJ: Uważam ten fakt za jak najbardziej sensowny. Po pierwsze, jak już wcześniej powiedziałam, rzeczywistość współczesna odgrywa tutaj rolę najistotniejszą. Żaden inny podgatunek fantasy nie jest w stanie wyodrębnić, zasygnalizować tak intensywnie jej rangi. Po drugie: jeśli w moich powieściach trudno się tego dopatrzeć, to jednak w wielu innych utworach miasto, cała poetyka służąca jego zarysowaniu, zaznacza się jeszcze wyraźniej i zakwalifikowanie ich do podgatunku urban jest tym samym jak najbardziej właściwe i sensowne. Poza tym sama nazwa podgatunku ma się całkiem dobrze od jakichś trzydziestu pięciu lat. Dzisiaj powieści fantastycznych, osadzonych we współczesnych realiach, powstaje całkiem sporo. W chwili, kiedy zaczęły się pojawiać, nie bardzo było wiadomo, co z nimi zrobić, dlatego ewidentnie pojawiła się potrzeba określenia nowego podgatunku, nowej szufladki, do której można będzie je wkładać. W przypadku urban szufladka ta jest bardzo wygodna z tego względu, że jest to bękart gatunkowy. Bękartowi zaś – z jednej strony – pewnych rzeczy nie wolno w tym sensie, że nigdy nie zostanie wpuszczony na salony, z drugiej strony bardzo wielu rzeczy nikt mu nie zabroni, więc automatycznie ta swoboda gatunkowa doprowadziła do tego, że gdzieś się wyodrębniło już pewnie ze dwadzieścia kolejnych podgatunków samego podgatunku. Myślę też, że takie etykiety na co dzień zwyczajnie nie są potrzebne ani pisarzowi, ani czytelnikowi. Z reguły potrzebne są one krytykom, którzy później dokonują szerszych analiz. Samo jednak wyodrębnienie podgatunku urban fantasy uważam jednak za naprawdę bardzo istotne – nawet jeżeli zaczynając pisać *Złodzieja dusz* czy *Bogowie muszą umrzeć*, nie myślałam o swoich powieściach w kategoriach gatunkowych. Chciałam napisać fantasy osadzone we współczesnej przestrzeni miasta. Dopiero po fakcie, wydaniu powieści, do mojej twórczości została doczepiona konkretna etykieta, którą mimo wszystko uważam za najbardziej kompatybilną z tym, co stworzyłam. Sam fakt, że nie ma innego, równie dobrze dookreślającego terminu, umożliwiającego sklasyfikowanie tego typu powieści, uważam za wystarczający dla zasadności wyodrębnienia tego podgatunku. Czy najbardziej ważkim powodem dla zaistnienia tego terminu była kategoria przestrzeni? Tego nie wiem – możliwe jednak, że było to bardziej intensywne na początku istnienia podgatunku, aniżeli ma miejsce obecnie. Odwołam się tu choćby do *Wojny o dqb* autorstwa Emmy Bull. Otóż elementem czyniącym tę powieść przełomową była akcja utworu rozgrywająca się we współczesnym mieście amerykańskim. Podobnie rzecz przedstawia się z powieścią Neila Gaimana *Nigdziebądź*, gdzie wydarzenia rozgrywają się z kolei w Londynie. Wówczas jednak tym, co najbardziej zwracało uwagę – czy to krytyki, czy też czytelników – było miasto identyfikowane i przekładane na zasób indywidualnej wiedzy, na zasadzie: „O jejku, ale ja znam Londyn”. Z czasem kategoria miasta, jego przestrzeni, ustąpiła miejsca innej: kategorii czasu – dość umownej współczesności. Myślę jednak, że nadal jest to na tyle istotne, tzn. sam pomysł, aby nie kreować całkowicie nowego świata, lecz osadzić go w mieście, tudzież osadzić go w przestrzeni realnej, sprawdzalnej, namacalnej, jako formy zakotwiczenia świata fantastycznego w rzeczywistym konstrukcie, i wydaje mi się na tyle charakterystyczny dla tego gatunku, że odróżnia go bardzo mocno od innych. Nawet jeśli ktoś mógłby stwierdzić w ramach

sprzeciwu – ale jest przecież mnóstwo pisarzy, którzy osadzają fantasy np. w średniowiecznym mieście, choćby Barcelonie, Rzymie – to jednak mamy tu do czynienia z inną sytuacją, ponieważ odpada nam kategoria sprawdzalności i cała zabawa z czytelnikiem, która jest bardzo istotną częścią urban fantasy. Z tego względu trwałabym przy stanowisku, że wyodrębnienie tego podgatunku było celowe. W moim odczuciu nie była to jedna z tych sytuacji, gdzie pojawiło się w kulturze coś nowego, więc natychmiast powołano jakieś konstrukty teoretyczne, które potem okazały się puste. W tym wypadku może sam termin jest odrobinę węższy niż zjawisko, do którego się odnosi, ale nadal wydaje mi się kompatybilny.

BG: Można więc uznać, że dla Ciebie nowe poetyki miejskie, m.in. realizowane właśnie w urban fantasy, są jak najbardziej innowacyjne, nie są świadectwem przeróbki tego, co już znamy z przeszłości, tradycji?

AJ: Są innowacyjne zwłaszcza wtedy, gdy uwzględnia się ich aspekt genologiczny. Twórczość tego rodzaju nie stanowi tylko kontynuacji pewnych nurtów fantasy, lecz jest – jak np. w wypadku powieści *noir* – nowością, polegającą na zderzeniu tego, co pozornie do siebie nie przystaje. Jeżeli uwzględnimy to, co charakteryzuje fantasy i to, co właściwe jest dla powieści *noir*, to bardzo trudno będzie nam odnaleźć ich wspólny mianownik. Ten ostatni urban fantasy właśnie dla nich ustanawia, ponieważ tworzy się go z dwóch – wydawać by się mogło, że nawzajem wykluczających się – poetyk. Tym samym ustanawia się coś zupełnie nowego, świeżego więc dla mnie wzgląd na ten fakt ukazuje w pełni innowacyjność urban.

BG: A samo widzenie miasta w tego typu utworach – jest również innowacyjne?

AJ: Myślę, że pod tym względem podgatunek urban czerpie dużo z powieści *noir*, co poświadcza nawet pierwsza antologia urban fantasy, która ukazała się w Polsce całkiem niedawno. Mam tu na myśli książkę *Chodząc nędznymi ulicami*, która odwołuje się do Charlaine'owskiego cytatu, gdzie więcej uwagi – faktycznie – zyskuje ciemna, bardziej ponura i sprzyjająca przestępczości część miasta, czyli reprezentatywna właśnie dla kryminału. Z tego względu dla przestrzeni urban fantasy charakterystyczna jest w dużym stopniu ściśle określona atmosfera: mroczna i tajemnicza. Niektórzy twierdzą, że trudno mówić o jakiegokolwiek innowacyjności w przeciągu ostatnich trzystu lat, że wszystko tak naprawdę już było. Uważam jednak, iż sam dobór składników, które można było wcześniej gdzieś odnaleźć, i stworzenie czegoś nowego, rozpoznawalnie innego; fakt, że udało się wykreować nową poetykę, która chwilami jest postmodernistyczna, czego nie da się nie zauważyć – pojawiają się przecież przysłowiowe „mrugnięcia okiem” czy nawiązania do momentów, do popkultury, do tradycji, mających budzić określone skojarzenia – nie zmienia tego, że jest to podgatunek, który w tym momencie ma już swoje własne formy, kształt i jest w pełni samodzielny, bowiem nie stanowi dobudówki do określonego, zaistniałego w przeszłości gatunku. W Polsce tego rodzaju opinia na temat urban fantasy dopiero się przyjmuje, tymczasem w Stanach Zjednoczonych czy w Wielkiej Brytanii przez ostatnie dwadzieścia lat ma się naprawdę świetnie. Co więcej: od jakichś pięciu lat dyskutuje się w Ameryce na temat kryzysu w urban fantasy, czyli doszło tam już do momentu, że o podgatunku tym zaczyna się mówić, jako o czymś skończonym

i gdzie nie da się już wymyślić, powiedzieć na jego temat niczego więcej. Istnieją więc istotne różnice pomiędzy polską i zagraniczną świadomością. Czyż nie jest charakterystycznym etapem rozwoju tworu kulturowego moment, w którym krytycy obwieszczają kryzys, koniec, śmierć? Przetrwaliśmy już śmierć powieści, koniec historii, więc i kryzys urban fantasy przetrwamy.

BG: Stwierdziłaś przed momentem, że urban fantasy jest rozpoznawalną innością; podgatunkiem samodzielnym, który nie może być całościowo z niczym innym utożsamiony. Jako autorka, parająca się tego typu twórczością, zbierasz zapewne określone doświadczenia, spotykasz się z konkretnymi reakcjami środowisk niezwiązanych z fantastyką bezpośrednio – a więc naukowych, czy też krytyków. Chciałabym o nie teraz zapytać.

AJ: Nie mam pojęcia, jak jestem odbierana przez środowiska naukowe. Na tyle, na ile je jednak znam, mają – w moim odczuciu – tendencje, aby zamykać się może nie na to, co jest nowe, ale przede wszystkim, co jest popularne, popkulturowe. Dla mnie naprawdę wystarczające jest w takiej sytuacji zainteresowanie czytelników, czy też krytyków, którzy faktycznie zajmują się tego rodzaju literaturą i są w stanie ją ocenić.

BG: Przyznam, że mnie samą ciekawiła niegdyś kwestia zderzenia historii i fantastyki, ich współwystępowania, właściwa dla interesującego nas gatunku literackiego. Byłam zainteresowana tego rodzaju kontekstem fantasy z określonego powodu – chodziło mi tu o rozwiązanie kwestii natury bardziej pedagogicznej, czyli rozwiązania problemu, jak można ludziom młodym współcześnie (gimnazjalistom, nastolatkom) zaszczepić zainteresowanie historią, przeszłością. Na tamten czas wydawało mi się, że jest to świetna droga, ażeby za pośrednictwem powieści fantasy, tego nurtu, zaciekać ich sprawami innego rodzaju, coś im uświadomić. Pisząc heksalogię, konstruując świat przedstawiony, odsyłasz swego czytelnika również do przeszłych dziejów tego miasta, a także folkloru regionalnego.

AJ: Moim zdaniem fantastyka ma ogromne zasługi zwłaszcza na tym drugim polu – dzięki niej wiedza o folklorze po prostu nie umiera i jest żywo obecna w literaturze. Prawda jest taka, że gdyby nie literatura rozrywkowa, współczesny młody człowiek nie wiedziałby, co to jest utopiec, marzanna i dlaczego się ją topi. Nie miałby styczności z folklorem czy choćby kultami religijnymi minionych epok. Edukacyjny aspekt fantasy jest w moim odczuciu niewątpliwy i intensywny. Osobiście znam co najmniej kilku pisarzy, którzy swoją gigantyczną wiedzę historyczną wykorzystują do pisania powieści właśnie tego gatunku. Zdarzało mi się również bywać na ich spotkaniach autorskich, gdzie toczyły się niezwykle zażarte dyskusje, dotyczące np. uzbrojenia husarskiego, czy też faktografii oblężeń, bądź typu zbrojeń z okresu drugiej wojny światowej. Z pewnością, by pisać wiarygodnie – w jakimkolwiek nurcie – trzeba się po prostu znać na określonych dziedzinach wiedzy bądź wycinkach rzeczywistości. W wypadku fantasy jest to niewątpliwie historia, ale też folklor, religioznawstwo, etno- i antropologia i nie jest wyjątkiem, że autorzy są tu często wybitnymi specjalistami w tych dyscyplinach. Wydaje mi się również, że akademicy zapominają czasem o jednej prostej rzeczy: w twórczości, ale też zwykłej lekturze, nie

zawsze chodzi o to, ażeby odkrywać gigantyczne nowości i kreować nowe gatunki na każdym kroku. W przypadku literatury fantastycznej, która ma charakter przede wszystkim rozrywkowy i jest czytana dla przyjemności, chodzi o to, aby stworzyć fabułę, przestrzeń, bohaterów, słowem – powieść, która ludziom się spodoba, będzie dla nich atrakcyjna i zapewni im doskonałą rozrywkę. Chcę tworzyć powieści, które ludzie lubią czytać; wywoływać u czytelników reakcje, emocje, odczucia. W tej perspektywie to, czy jakiś naukowiec stwierdzi, że moja twórczość jest odkrywczą bądź nie, szczerze powiedziawszy, nie bardzo mnie interesuje. Będę tutaj nieco złośliwa i powiem jeszcze jedną rzecz. Otóż wiele osób publicznie deklaruje uwielbienie dla noblistów, poważnej awangardowej prozy, tymczasem kiedy wracają do domu – po całym dniu rozmaitych zmaganiań – wolą sięgnąć do czytania po coś, co ma charakter rozrywkowy. Jeśli przeanalizujemy listy bestsellerów, to dostrzeżemy również tę prawidłowość, że współczesna większość czytelników preferuje relaks w towarzystwie książki określonego gatunku: romansu, kryminału, fantastyki; nie będą to zaś dzieła Tołstoja, Dostojewskiego, książki Miłosza czy Konwickiego. Dzięki własnej twórczości spotykam ogromne rzesze młodych ludzi – i to zarówno w dużych miastach, jak i małych miasteczkach. Stwierdzam jedno: fantastyka przyciąga młodzież; bardzo często jest początkiem, bodźcem do poszerzania wiedzy w jakimś określonym, konkretnym kierunku czy rozbudzenia miłości do czytania. Dyskredytowanie fantasy jest więc w moim przekonaniu odcinaniem się od gatunku, który interesuje całą rzeszę młodych ludzi i gdyby nie twórczość tego rodzaju po prostu ta nie czytałaby w ogóle, nie robiłaby naprawdę wielu wartościowych, wspaniałych rzeczy. Czasami zastanawiam się, skąd w młodzieży jest aż tyle pasji i szybko znajduję odpowiedź: wynika ona z zainteresowania literaturą fantastyczną. Niedocenianie tego oznacza więc bycie ślepym na bardzo istotny aspekt współczesnej rzeczywistości.

BG: Bardzo dziękuję ci za rozmowę.

Toruń, Centrum Sztuki Współczesnej, 26 marca 2014

Zbigniew Bauer

Na połów śladów mowy w morzu innych znaków

Od aforyzmu do zinu. Gatunki twórczości słownej,
red. Grzegorz Godlewski i in., Warszawa 2014., ss. 580

Na publikacje naukowe powstałe w Instytucie Kultury Polskiej Uniwersytetu Warszawskiego czeka się jak na prawdziwe bestsellery, a zawieść się na nich praktycznie nie sposób – czy to będą podręczniki zawierające doskonałe z perspektywy uniwersyteckiej dydaktyki zestawienia fragmentów klasycznych tekstów z rozmaitych obszarów antropologii, uzupełnione trafnie dobranymi lekturami uzupełniającymi oraz krótkimi przeglądami podstawowych zagadnień teoretycznych omawianych w danym dziale podręcznika (rzecz bezcenna w trakcie przygotowań do egzaminów), czy znakomicie wybrane i przygotowane przekłady książek zagranicznych autorów mniej lub bardziej znanych i autorskie monografie pracowników Instytutu (seria „Communicare” – ukazało się dotąd ponad czterdzieści tytułów). Co ciekawe, tę gigantyczną pracę wykonuje stosunkowo niewielki zespół badaczy. Książki powstałe w Instytucie są w domowych bibliotekach badaczy kultury, a także literaturoznawców, medioznawców, teatrologów czy tych, którzy profesjonalnie zajmują się animacją kultury (Instytut prowadzi specjalizację w tej dziedzinie), pozycjami wręcz obowiązkowymi.

Spécialité de la maison Instytutu stały się prace poświęcone antropologii słowa mówionego i pisma (w serii „Communicare” ukazały się m.in. fundamentalne prace Jacka Goody’ego, Erica A. Havelocka, Waltera Onga – tu uwagę zwraca też dogłębna monografia myśli kanadyjskiego jezuita pióra Stanisława Obirka¹; osobiście bardzo oczekuję na wybór prac Harolda Innisa, inspiratora i mentora Marshalla McLuhana). Goody i Havelock pasjonująco pisali o momencie zderzenia „kultury mowy” z „kulturą pisma” w historii Greków; był to niewątpliwie wstrząs dla wszystkich sfer ludzkiej aktywności w tamtych czasach, poczynając od organizacji państwa, produkcji, praca – na sferach twórczości artystycznej, niekoniecznie, kończąc. Zapewne można ten wstrząs porównywać z koniecznością gwałtownego „przestrojenia się” naszej kultury, definiowanej przez stulecia przez chirografię, typografię, a zatem poetykę „Księgi” na przekazy multimedialne, w których dominował obraz (pismo jest także

¹ S. Obirek, *Uskrzydłony umysł. Antropologia słowa Waltera Onga*, Warszawa 2010.

kulturą obrazu, o czym – wobec oczywistości takiej formy komunikacji – najczęściej zapominamy). Jednocześnie badacze z kręgu Instytutu coraz śміalej zwracają się w stronę antropologii przedmiotu, zauważając, że gatunki takie jak np. dziennik intymny czy autobiografia są osadzone na nośnikach rozmaitego rodzaju – papierze kancelaryjnym, zeszytach, kalendarzykach, skrawkach serwetek kawiarnianych, pudełkach po zapałkach – w końcu tak zostały nazwane zbiory notatek Umberta Eco – czy wręcz na mankietach, jak u Michaiła Bułhakowa (oczywiście nie ma powodu, by takie tytuły brać absolutnie serio). Są – wstrząsające – świadectwa pamięci odnajdywane na murach katowni, na trudnych do odcyfrowania karteczkach znajdujących przy poległych żołnierzach i cywilach, np. ofiarach Holocaustu. To swoiste powierzenie własnego doświadczenia przedmiotom, które powinny przetrwać zagładę człowieka, jest skomplikowanym zagadnieniem dla antropologa, psychologa, historyka, który na takich świadectwach opiera swoją współczesną narrację.

Ostatnim obszernym dziełem zbiorowym badaczy z IKP UW jest tom *Od aforyzmu do zinu. Gatunki twórczości słownej*, który ukazał się w serii „Wiedza o kulturze”². Należy go, jak sądzę, traktować łącznie z antologią-podręcznikiem *Antropologia twórczości słownej*³, opublikowanej zaledwie niecałe dwa lata wcześniej, jednak struktura tego tomu jest zasadniczo inna. Jest on swoistym, autorskim, słownikiem gatunków mowy, obecnej w naszym codziennym życiu – gatunków, o których z reguły nie myślimy tak, jakby miały one oralny rodowód. Badacze z kręgu IKP UW z niezwykłą precyzją podkreślają różnice między mową/pismem, śledzą procesy remediacji mowy, jej implementowanie na różne medialne nośniki; procesom tym towarzyszy albo zachowywanie pierwotnej oralności, albo jej – świadome lub nieświadome – zacieranie. Nasz ogląd twórców językowych został ukształtowany przez piśmienność, ściślej – przez typografię. Taki jest też nasz sposób definiowania granic „literackości”, które zawsze osadzamy w polu technologicznej piśmienności: nie zauważamy przy tym z reguły, że mowa przeniesiona w domenę pisma traci to, co było jej cechą podstawową: performatywność, bliskość mówiącego i słuchacza, możliwość natychmiastowego nawiązania kontaktu między nimi. Zapośredniczenie technologiczne – medializacja, mediatyzacja, remediacja – wszystkie te cechy likwidują albo włączają w paradygmat technologiczny, podporządkowując wymogom stawianym przez samo medium (np. rozmowy ze słuchaczami jakiegoś programu radiowego odbywają się albo przez telefon, albo przy wykorzystaniu internetu; poetyka tych rozmów, ich dynamika, a także ich treść jest uzależniona od strategii kontaktu z odbiorcą przyjętej przez daną stację, ramy czasowe itd.). Zapisanie czegoś, co było pierwotnie przeznaczone do zakomunikowania ustnego, pozbawia komunikat jego pierwotnego kontekstu, jest – by tak rzec – badaniem martwego motyla na szpilce, badaniem przedmiotu wydziedziczonego z jego benjaminowskiej „aury”.

² *Od aforyzmu do zinu. Gatunki twórczości słownej*, red. G. Godlewski i in., Warszawa 2014.

³ *Antropologia twórczości słownej. Zagadnienia i wybór tekstów*, red. K. Haggmajer-Kwiatkiewicz, A. Karpowicz, J. Kowalska-Leder, Warszawa 2012.

W antropologii czy etnologii opisywanie ustnych przekazów, trwających w egzotycznych kulturach, nie ma wiele wspólnego z docieraniem do rdzenia tych kultur, jeśli zetknęły się one już z zachodnimi modelami komunikowania i na co dzień z takich właśnie modeli korzystają.

Rok 2014 ogłoszono „Rokiem Oskara Kolberga”. Nie umniejszając w niczym zasług, jakie autor monumentalnego dzieła *Lud polski. Jego zwyczaje, sposób życia, mowa, podania, przysłowia, obrzędy, gusta, zabawy, pieśni, muzyka i tańce* oddał utrwaleniu obrazu polskiego folkloru słownego, muzycznego i widowiskowego w pierwszej połowie XIX wieku, trudno nie zauważyć, że dokonywał on żmudnego „przekładu” tego, co było utrwalone w mowie, w jej rozmaitych „formularnych” postaciach na paradygmat komunikacyjny odmiennej kultury. Na dodatek: stykał się on z całą pewnością tylko z tą częścią folkloru, z jaką chcieli, by się stykał, faktyczni właściciele chłopów śpiewających mu lub opowiadających „gadki”: goszczący go ziemianie. Dlatego obraz twórczości słownej polskiego ludu pierwszej połowy XIX wieku wygląda tak jasno i promiennie, chociaż polska wieś tamtego czasu była synonimem tragicznej cywilizacyjnej zapaści. Czy można mu mieć za złe, że nie umiał uwzględnić tego kulturowego kontekstu? W bardzo podobnej sytuacji byli wszyscy etnografowie dziewiętnastowieczni: na drugim krańcu obecnych ziem polskich działał, w podobnych warunkach, Gustaw Gizewiusz, którego zbiór pieśni ludu mazurskiego został włączony do korpusu dzieł Kolberga. Wszyscy domorośli etnografowie początków XIX wieku nie wyobrażali sobie sytuacji, w której mogliby kolekcjonować (bo już nawet nie „badać” w dzisiejszym rozumieniu) folklor słowny poza kulturą pisma, czyli tą, która wobec spontanicznej (ale także z pokolenia na pokolenie dziedzicznej) słownej twórczości ludu była zdecydowanie zewnętrzna, jeśli nawet nie „opozycyjna”.

W bardzo podobnej sytuacji są badacze literatury intymistycznej: osobistych zapisków, dzienników intymnych, notatek i szkicowników pisarskich, pamiętników powstałych na własny – pierwotnie – użytek. Badają wszystkie te „obiekty” dla jednych, dla drugich „przedmioty”, jeszcze dla innych „utwory”, w formie zdekontekstualizowanej, wyjętej z pierwotnej sytuacji komunikacyjnej. Badają – bowiem zostały opublikowane w druku, po rozmaitych zabiegach redakcyjnych, których dokonali osobiście sami autorzy lub wydawcy (nieraz pod presją rodziny i spadkobierców autorów, a nawet pod naciskiem opinii publicznej)⁴. Badany tekst dzielą niekiedy od jego postaci „wyjściowej” etapy kolejnych „cenzur” i „redakcji” (o których wiemy, za Norwidem, że są też „redukcją”). Jeszcze bardziej skomplikowane jest badanie listów, do których stosuje się tajemnica korespondencji; listy tradycyjne zachowują się na materialnych nośnikach – co jednak począć z listami elektronicznymi, których nie wydrukowano i nie zarchiwizowano, a także z takimi formami

⁴ Por. P. Rodak, *Rzeczy w kontekście pisania. O materialności dzienników osobistych*, „Kultura Współczesna” 2008, nr 3, s. 100 i n.; tegoż, *Dziennik osobisty jako praktyka piśmienna: działanie, materialność, tekst*, [w:] *Antropologia pisma. Od teorii do praktyki*, red. Ph. Artiéres, P. Rodak, Warszawa 2010, s. 175 i n.

komunikacji jak esemesy czy tweety? Stosunkowo najtrwalsze formy komunikacji/publikacji w sieci – blogi, vlogi, moblogi – mogą z woli ich autorów niemal natychmiast zniknąć. Materialny nośnik okazuje się jednak najbardziej przyjazny dla badaczy kultur komunikacyjnych, mimo że – jak wspomniałem wyżej – skazuje ich na melancholijne rozważania nad „motylem na szpilce”⁵.

Autorom tomu *Od aforyzmu do zinu* patronuje myśl Michaiła Bachtina, zwłaszcza jego późne dzieło *Estetyka twórczości słownej* z klasycznym już esejem *Problem gatunków mowy*⁶. Oczywiście – myśl bachtinowska zostaje tu, bardzo zresztą mocno, podparta koncepcją Bronisława Malinowskiego: „działaniem słowem”, co zresztą natychmiast odsyła do performatywnej teorii języka Johna L. Austina, a także interakcjonistycznej interpretacji kultury dokonanej przez Bruno Latoura. Naturalnymi patronami są także McLuhan (aczkolwiek on akurat zwolennikiem kultury typograficznej nie był) i Ong. „Działanie słowem”, oczywiste w paradygmacie kultury oralnej, staje się mniej oczywiste, a nawet znika, jak Kot z Cheshire z *Alicji w Krainie Czarów*, choć tylko częściowo. W komunikacyjnej przestrzeni sieci działanie takie jest wręcz oczywiste, biorąc pod uwagę takie formy jak blogi, mikroblogi, „fanpejdże” na Facebooku, a także fora internetowe, na których wybuchają ustawicznie „wojny płomieni”. Komunikacja internetowa jest performance’em, „wykonaniem mowy poprzez tekst” (a także fotografię, film, grafikę, mem). Komunikacja ta jest przede wszystkim wizualna, nawet jeśli odbywa się jedynie dzięki tekstowi, który jest przecież wizualizacją mowy. Umyka podziałom na „oralne” i „piśmienne”, i nie jest to wyłącznie kwestia samej technologii, a nawet nie ontologii tekstu pisanego w internecie. Jest to problem społecznych praktyk wytwarzania i użytkowania mowy skryzalizowanej w tekście – centralny dla dzisiejszego antropologicznego spojrzenia na kulturę.

Havelock daje przykład sztuki Eurypidesa *Hippolitos* z V wieku p.n.e.: Tezeusz nagle odkrywa straszną prawdę zapisaną na tabliczce leżącej na piersi Fedry, która popełniła samobójstwo – zauważmy, że chodzi o prawdę, o coś, co nie podlega zakwestionowaniu. Jest tak trwałe, jak sama owa tabliczka. Ta prawda to próba gwałtu, jakiej Hipolit miał się dopuścić na Fedrze, czyli jego macosze (w rzeczywistości oskarżenie to było zemstą na Hipolicie za odrzucenie przez niego zalotów Fedry). Havelock wydobywa z monologu Tezeusza to, że owa „tabliczka krzyczy”, a z zapisanego na niej wyznania dobywa się „straszny śpiew”⁷. Ta dwoistość „śpiewu” i tekstu,

⁵ Spory między zwolennikami „wielkiego podziału” całości ludzkiej kultury na „zasadniczo oralną” i „zasadniczo piśmienną” (ze szczególnym wydobyciem znaczenia tej drugiej w wersji typograficznej), a także sprzeczności w obrębie Wielkiej Piśmienności gruntownie przedstawił Grzegorz Godlewski w pracy *Słowo – pismo – sztuka słowa. Perspektywy antropologiczne*, Warszawa 2008, zwł. rozdz. II: *Pismo*, s. 151 i n.

⁶ M. Bachtin, *Problem gatunków mowy*, [w:] *Estetyka twórczości słownej*, tłum. D. Ulicka, Warszawa 1986, s. 348–357; por. tegoż, *Gatunek rozwijający się i gatunki gotowe*, [w:] *Dialog. Język. Literatura*, tłum. E. Kasperski, Warszawa 1983.

⁷ E. A. Havelock, *Muza uczy się pisać. Rozważania o oralności i piśmienności w kulturze Zachodu*, tłum. P. Majewski, Warszawa 2006, s. 42. Hipolit, wygnany przez ojca, zarzuca mu

który go wizualnie reprezentuje, jest stałym toposem poezji, szczególnie mocnym w XVIII i XIX wieku, gdy poeta pozostaje „śpiewakiem”, choćby najmocniej był związany z „panteizmem druku”, a słowo zawsze jest równoznaczne z „czynem”.

Bachtin pisze:

Pod żadnym pozorem nie wolno lekceważyć ogromnego zróżnicowania gatunków mowy i wynikających stąd trudności w zdefiniowaniu ich ogólnej natury. Szczególnie ważne jest tu podkreślenie istotnej odrębności (nie mającej wszakże charakteru funkcjonalnego) między gatunkami prymarnymi (prostymi) i wtórnymi (złożonymi). Wtórne (złożone) gatunki mowy – powieści, dramaty, wszelkiego typu studia naukowe, większe formy publicystyczne itp. – rodzą się w warunkach skomplikowanego, względnie wysoko rozwiniętego i zorganizowanego porozumiewania się w obrębie kultury (głównie w formie pisanej), sztuki i nauki, w sferze społeczno-politycznej itp. W procesie powstawania absorbują one rozmaite formy gatunków pierwotnych (prostych), wykształconych w bezpośrednim językowym porozumiewaniu się, które następnie przekształcają. Wchodzące w skład gatunków złożonych gatunki prymarne ulegają modyfikacji, nabierając szczególnego charakteru: tracą swe bezpośrednie odniesienie do realnej rzeczywistości oraz do realnych cudzych wypowiedzi⁸.

Roma Sendyka, odwołując się do socjologicznego ujmowania gatunków Stephena Greenblatta, pisze, że

gatunek [...] staje się społecznie nacechowanym subkodem kultury, mającym swą „ideologię”, siłę oddziaływania i zakres „władzy”. [...] Przyszły byt owej kategorii wydaje się więc być niezagrożony, można jednak bezpiecznie zakładać, iż kształt „genologii przyszłości” [...] przypominać będzie raczej kłące spluralizowanych, niestabilnych, konkurencyjnych propozycji, inspirowanych odmiennymi przesłankami, w których nieciągłość i rozmycie mogą mieć większe znaczenie niż kontynuacja i czystość⁹.

Podejście takie nie kwestionuje jednak silnego wpływu gatunkowości na kształt wypowiedzi językowej (zarówno w mowie, jak w piśmie): gatunki pozostają specyficznym „hiperkodem”, porządkującym strumień wypowiedzi i tym samym umożliwiającym jakąkolwiek komunikację międzyludzką.

Malinowski, Bachtin, McLuhan, Ong, Havelock czy Goody (takich drogowskóz znalazłoby się o wiele więcej) wyznaczają pewien horyzont badawczy; warto jednak zauważyć, że żaden z nich nie podjął się niesamowicie trudnego zadania, jakim jest skonstruowanie taksonomii konkretnych gatunków, w których tkwi

przed odejściem, że „prawdę” zapisanej tablicy uznaje za wyższą niż prawdę ustnego poświadczenia.

⁸ M. Bachtin, *Problem...*, s. 350.

⁹ R. Sendyka, *W stronę kulturowej teorii gatunku*, [w:] *Kulturowa teoria literatury*, t. 1, red. M. P. Markowski, R. Nycz, Kraków 2006, s. 277.

„mowny” rdzeń. Im bardziej bowiem współczesna humanistyka podąża w kierunku, jaki wyznacza jej „zwrot kulturowy”, tym bardziej widać jej uwikłanie w klasyfikacyjne zawiłości, którym chcą sprostać współczesne nauki przyrodnicze. Coraz bardziej przekonujemy się, że naszym zadaniem jest badanie „odstępstw”, „szarych stref”, „mieszanin gatunkowych”. Dawne genologiczne taksonomie literaturoznawstwa utraciły już wyrazistość i przydatność, a punkty odniesienia, wobec których mamy wprawdzie pewne zobowiązania, pozostają raczej heurystycznymi metaforami. Tym cenniejsze, bo ryzykowne, jest zadanie, które podjęli się wykonać autorzy omawianego tomu.

Autorka wstępu do niego, Agnieszka Karpowicz, zręcznie posługuje się chińskim porzekadłem: „Zadaniem sieci jest złapanie ryb, a kiedy złapie się ryby, o sieci się zapomina”. I pisze:

Już pobieżne rozpoznanie środowiska werbalnego polskiej kultury współczesnej, którą badamy w tym tomie przez i ze względu na funkcjonujące w niej gatunki twórczości słownej, sprawia, że zadanie to wydaje się niemal niemożliwe w punkcie wyjścia. Jest to przecież środowisko utkane z rozlicznych sfer działania językowego, wielomedialne, zmienne, w którym nieustannie pojawiają się nowe formy: osobiste strony internetowe błyskawicznie ustępują miejsca profilom na portalach społecznościowych, słamy konkurują z tomikami wierszy, ale i bitwami *freestyle’owymi*, nowe media powołują do istnienia *tweety* i powieści hipertekstowe, przepisy kulinarne zyskują status literacki, reklama staje się sztuką, koncerty estradowe współlistnieją w sieci z blogami, które tylko pozornie wydają się kontynuacjami wcześniejszych dzienników osobistych, a popularne powieści odtwarzane w formie audiobooków trudno już nawet nazywać „czytadłami”. Próba wyróżnienia i przejrzystego sklasyfikowania gatunków twórczości słownej w tym gęstym środowisku tak, aby w jednym tomie znalazła się zarówno powieść, jak i koncert estradowy, aby w porządku alfabetycznym wlepka i wiki mogły sąsiadować z wierszem, a dowcip z dramatem, wydaje się zadaniem zdecydowanie zbyt ambitnym¹⁰.

Wydaje mi się, że stworzenie takiej klasyfikacji jest nie tyle zadaniem rybaka, ile archeologa lub wręcz geologa, próbującego dotrzeć do rdzenia, pierwotnej „istoty” tego, co widać na powierzchni. Odsłanianie pierwotnych sytuacji komunikacyjnych, które następnie skrytykowały się w postać gatunkową – w medium innym niż mowa – to zajęcie niesłychanie pasjonujące: od lat w polskim środowisku literaturoznawczym konsekwentnie podejmuje je m.in. Edward Balcerzan, wśród językoznawców trzeba wymienić tu Annę Wierzbicką, Jerzego Bartmińskiego, Aleksandra Wilkonia – lista ta jest bardzo niepełna. Zacytujmy raz jeszcze Agnieszkę Karpowicz:

Aby kategoria gatunków mowy mogła służyć jako narzędzie badawcze, stać się materiałem, z którego warto utkać sieci zarzucane w językowe przestrzenie kultury i pozwalające uchwycić formy najbardziej dla niej charakterystyczne i symptomatyczne, trzeba

¹⁰ *Od aforyzmu...*, s. 7, 8.

uznać gatunki za utrwalone, skodyfikowane w językowej formie zachowania, działania, praktyki językowe i sposoby komunikowania się. Styl wypowiedzi, jej kształt formalny, jest więc również wypadkową kontekstu sytuacyjnego, wzajemnego stosunku współrozmówców (na przykład odnoszących się do hierarchii społecznej), celu rozmowy czy mówienia, tematu, formy porozumiewania się, zewnętrznych okoliczności rozmowy, zdarzeń, które je konstytuują. Jednocześnie ta sytuacyjność nie jest wartością jednorazową, doraźną, indywidualną, lecz ma charakter kulturowy. Posługiwanie się gatunkami w toku współbycia społecznego jest aktywnym i czynnym współtworzeniem języka¹¹.

Rejestr gatunków sporządzony przez autorów tomu jest imponujący: to ponad sześćdziesiąt ujętych w hasłowe, encyklopedyczne artykuły charakterystyk poszczególnych gatunków, w których autorzy znaleźli mowny, performatywny i akustyczny rodowód. Niektóre z nich wyraźnie różnią się od charakterystyk *stricte* literaturoznawczych czy medioznawczych, inne stanowią ich dopełnienie, jeszcze inne wydają się identyczne ze spojrzeniem tradycyjnej genologii. Znajdziemy tu opisy gatunków takich, których oralny czy też performatywny rodowód jest bezdyskusyjny (aforyzm, bajka, dialog filozoficzny, dowcip, dramat, freestyle, kabaret, kartka okazjonalna, kazanie, kołysanka, koncert estradowy, legenda, list, mit, modlitwa, MUD, opera, oracja, pieśń, plakat, plotka, powieść, przysłowie, reklama, RPG, słuchowisko, talk show, toast, wiersz, wyliczanka, zagadka). Są takie, które niejako wtórnie stają się analogiczne wobec komunikowania oralnego w interaktywnej przestrzeni komunikacyjnej, takiej jak sieć (blog, osobista strona internetowa, tweet, Wiki), ale i takie, których obecność w tym zestawieniu może na pierwszy rzut oka wydawać się zdumiewająca (gazeta, esej, komiks, magazyn ilustrowany, reality show, scenariusz filmowy, telenowela, vlepka czy zin). Tym ostatnim zwykło się przypisywać absolutnie „piśmienny” (ściślej: typograficzny) lub audiowizualny rodowód. Tymczasem gazeta początki swoje zawdzięcza ogłoszeniom i obwieszczeniom (warte uwagi są cząstki słowotwórcze *-głos*, *-wieszcz* wskazujące na oralność przekazu w towarzystwie prefiksów odsyłających do sposobu dystrybucji tego przekazu: ma on dotrzeć do jakiejś zbiorowości) odczytywanych przez herolda (z dokumentu piśmiennego) i skierowanych do niepiśmiennej na ogół gawiedzi. Ślady owej genezy utrzymywały się i utrzymują nadal w tytułach gazetowych. (Na przykład „New York Herald” i „International Herald Tribune” – ciekawe, że tytuł pierwszy, od dawna zamarły, wskazuje na gazetę jako „herolda”, drugi na to, że jest ona „trybuną”, a więc miejscem przeznaczonym dla „herolda”, co oddziela samo medium fizyczne od treści, które medium to przekazuje. Ten rzeczownik występuje w dziesiątkach tytułów dzienników na świecie.) Nawet wspomniany przez autorkę tego hasła system odczytywania wiadomości przez telefon, czyli Hirmondó, to po węgiersku właśnie ów „herold”, inaczej „posłaniec”, również obecny w tytułach gazet i czasopism („Posłaniec Serca Jezusowego”). „Posłaniec” to znak obecności w takiej formie przekazu tradycji nawet babilońskiej, w której zapisane tabliczki odczytywał ponoć adresatowi ten,

¹¹ Tamże, s. 13, 14.

który je dostarczył, wymawiając formułę „Tablica mojego pana mówi, że...”, czym zaznaczał odrębność swoją i samej tablicy wobec treści na niej zawartej¹².

Trochę trudniej mi zaakceptować magazyn ilustrowany jako gatunek twórczości słownej, gdyż widzę go zdecydowanie jako produkt kultury typograficznej, chyba że nacisk zostałby tu położony na zmianę funkcji fotografii w otoczeniu medium prasowego: wraz ze wzrostem doskonałości typograficznej reprodukcji wykonywane zdjęcia powiązane z dodaniem do niego opcji „wyślij”, co zapewne można także odnieść do współczesnych form upubliczniania wizerunków (własnych, innych ludzi, obiektów) w portalach społecznościowych czy fotoblogach¹³. Magazyny eksponujące przede wszystkim treści wizualne (słynny „Life”) odróżniały się od gazet, przeważnie o znacznie gorszej jakości poligrafii, dopóty, dopóki zarówno dzienniki, jak i magazyny zyskały takie same możliwości druku; tabloidy, nastawione na silny efekt emocjonalny fotografii reprodukcją ją często w postaci bardzo przetworzonej elektronicznie, co w magazynach (np. „National Geographic”) uznawane jest za wadę, a w konkursach fotograficznych wręcz niedopuszczalne. Fotografię prasową uważa się za ilustracyjny dodatek do tekstu (w zależności od polityki konkretnej redakcji), co wcale nie znaczy, że koniecznie ogranicza się przy tym inwencją artystyczną fotoreportera.

Pozostając w kręgu gatunków osadzonych w środowisku medialnym, warto zauważyć, że pominięto tu gatunek mocno związany ze słowną proweniencją – reportaż – który już samą swoją nazwą wskazuje na „donoszenie” czegoś komuś (nb. „donos” to także znakomity przykład „podszeptu” przełożonego na medium pisma, podobnie jak „suplika” – gatunek bardzo stary, i krzyżujący się z „donosem” pod względem kompozycyjnym¹⁴; swoją drogą ciekawe byłoby opisanie owej „supliki” związku z psalmem prośalnym).

Interesujące jest umieszczenie w tomie gatunku takiego jak telenowela; decyzję o jego zakwalifikowaniu do szeregu form zawierających w dalekim tle genezę „mowną” autor tego hasła (Grzegorz Godlewski) motywuje przypisaną telenoweli

¹² Przeglądając historyczne tytuły gazet można wiele dowiedzieć się o dominujących w dziennikarstwie kanałach dystrybucji treści (poczta, telegraf, radio „iskrowe”, czyli prymitywny bezprzewodowy telegraf Morse’a i związany z nim gatunek: depesza) lub o czasie, w których treści te docierały do odbiorców – co naturalnie wiązało się z rytmem i rytuałami ich codziennego bytowania („Le Soir”, „The Morning Post”, „The Sun”, „The Sunday Times” itd.). Niektórzy historycy prasy nazwę „gazeta” wiążą z włoskim rzeczownikiem *gazza*, czyli sroka: w kulturach popularnych wielu narodowości ptak ten kojarzony jest z plotkarstwem, złodziejstwem i gadatliwością; we Francji z takim ptasim wścibskim plotkarzem wiązany jest spętany kaczor („Le Canard”, na którym wzoruje się tygodnik polski „Nie” Jerzego Urbana). Ptasi rodowód mają także niektóre depesze agencyjne, które w czasach „przedtelegraficznych” przesyłane były przez gołębie pocztowe. Twitter to nic innego jak „ćwierkacz”: polskie przysłowie o „wróblach ćwierkających na dachu” (mające swoje odpowiedniki w innych językach) także wiąże funkcje prasy z plotką, pogłoską, legendą miejską.

¹³ Por. K. Olechnicki, *Fotoblogi, pamiętniki z opcją przekazu. Fotografia i fotoblogerzy w kulturze konsumpcyjnej*, Warszawa 2009.

¹⁴ *Supliki do najwyższej władzy*, red. M. Kula, Warszawa 2006.

„seryjnością” – czyli stałą obecnością w telewizyjnej ramówce przez pewien czas o stałej porze (przeważnie jest to około dwunastu odcinków, rozmieszczonych tak, by trafić w najlepszy czas reklamowy – od września do świąt Bożego Narodzenia), co wywołuje po pierwsze chęć zbiorowego, rodzinnego, a nawet „rytualnego” oglądania takiego programu, po drugie – duża część telenowel, zwanych pogardliwie *soap-operami* i błędnie z nimi utożsamianych¹⁵, oparta jest na wywoływaniu w widzach świadomej lub pozaświadomej identyfikacji z ich bohaterami lub przynajmniej z jednym z nich, co upodabnia je do opowiadań scalających pierwotne wspólnoty. Obecność telenoweli w zestawie gatunków twórczości słownej uświadamia – paradoksalnie – brak w tym zestawie gatunku ewidentnie „mownego”, jakim jest saga. Ta nazwa, uważam – gatunkowa, używana jest dziś i nadużywana w odniesieniu do cyklu powieści, a także filmów kinowych i telewizyjnych (np. „saga” *Zmierzch*, *Saga o Ludziach Łodu*). Samo słowo „saga” wydaje się czymś niezwykłym i kojarzonym z tajemnicą, mroźnym oddechem Północy, doskonale zatem działa marketingowo, o wiele lepiej niż nazwanie czegoś „cyklem”, „powieścią odcinkową” lub „serialem”. Telenowela nie tylko służy wytwarzaniu więzi między widzami, a zatem staje się tematem sąsiedzkich rozmów, wspomaganych przez kolorowe pisma, chętnie towarzyszące popularnym telenowelom i aktorom grającym w nich najważniejsze role – to z kolei przykład konwergencji mediów lub platform medialnych, powodujących (lub też odpowiadających) ustawicznemu mieszaniu się gatunków. Telenowela to także przykład narracji audiowizualnej „oswajającej” światy niedostępne zwykłemu widzowi, wprowadzającej go w magiczne gry wywiadów i służb specjalnych, w tajniki medycyny lub prawa, czasem dziennikarstwa (czyli zawodów otoczonych aurą niedostępności i po trosze lękiem). Niektóre z tych produkcji (*Z archiwum X*, *Agenci NCIS*, *Doktor House*, *Dexter*) należą do generacji seriali nazywanej *post-soap*: nie dość, że łamią tradycyjne, czarno-białe schematy moralizatorskiej opowieści, to na dodatek wytwarzają mocno fałszywe przekonania o omnipotencji służb ścigających zło albo medycyny.

Taki „oswajający” charakter miewa także legenda, zwłaszcza tzw. legenda miejska. Szkoda, że w haśle poświęconym legendzie zabrakło odniesienia do roli, jaką we współczesnym modelu marketingowym (odwołuje się do niego naturalnie plakat, ale także vleпка) pełni „szeptanka” (*word of mouth marketing*, marketing wirusowy, *buzz marketing*) czy tzw. *trendsetting*. Ciekawym zjawiskiem, wartym opisanie w kontekście interesującym autorów tomu są działania z kręgu tzw. partyzantki miejskiej (*guerilla marketing*, np. dewastowanie billboardów lub ich „uwalnianie” poprzez dodawanie na nich rozmaitych napisów czy naklejek – co z reguły wiąże się z akcyjnością, inspirowaną na portalach społecznościowych poprzez *flash mob*).

Generalnie: zestaw haseł odnoszących się do aktywności twórców i odbiorców w sferze mediów zarówno tradycyjnych, jak nowych można by znacznie rozszerzyć.

¹⁵ „Mydlana” – ten przymiotnik potocznie wiąże się z melodramatyczną i kiczowatą fabułą tych produkcji, nie zaś z faktem, że pierwotnie były one realizowane dzięki wsparciu ze strony firm kosmetycznych (mydlarskich).

Zastanawiam się np., czy obok teleturnieju, telenoweli czy reality show – uwzględnionych w tomie – nie powinno się znaleźć hasło poświęcone „magazynowi informacyjnemu” w telewizji. To produkt bardzo złożony, ale oparty zdecydowanie na „działaniu słowem”. Można by tu pokazać przemiany, jakie przeszła formuła „dziennika telewizyjnego” – z lektorem martwo („na białą”) odczytującym przygotowane dlań informacje inkrustowane filmikami reporterskimi – stając się specyficznym hipertekstem audiowizualnym, z osobą prowadzącą program (*anchorpersons*) traktowaną albo jako jego „gospodarz”, albo przeciwnie – „gość” przychodzący do domów wieczorem (w czasach peerelowskiego „Dziennika Telewizyjnego” jeden z prezen-terów, bodajże Grzegorz Woźniak, stał się obiektem krytyki widzów, bowiem kilkakrotnie wystąpił bez krawata, a z fulem na szyi). W takim hasle można by także umieścić informację o „radiowym” rodowodzie magazynu informacyjnego, który we wczesnej fazie rozwoju radia czerpał pełnymi garściami treści z gazet, będąc tym samym produktem wtórnym wobec nich (co dziś jest nie do pojęcia; wytworzenie prawdziwego newsa, nowiny – dawne określenie dziennikarza to właśnie „nowiniarz”, utrzymało się ono w językach czeskim i słowackim – graniczy z cudem: wszystko, co „nowe” telewizz mógł wcześniej wyczytać w sieci lub usłyszeć w radiu). Sytuacja ta rozpętała rywalizację o prawa autorskie w USA, znane jako „wojna prasowo-radiowa” w latach dwudziestych XX wieku.

Ciekawą formą mającą niewątpliwie rodowód „mowny” jest audiodeskrypcja, czyli przygotowywanie specjalnej ścieżki dźwiękowej, pozwalającej osobom niewidomym lub słabowidzącym „ogłądać” filmy w kinie lub korzystać z kina domowego (opis obrazów i akcji ekranowej, niezależny od oryginalnej ścieżki dźwiękowej filmu). W Polsce działa nawet Polskie Stowarzyszenie Audiodeskrypcji, są też studia kształcące w tym kierunku (m.in. na UW w ramach translatoryki).

Zapewne takich gatunków w mediach elektronicznych, które warte są osobnej uwagi, znalazłoby się więcej (wywiad, debata telewizyjna – w tym debaty prezydenckie, orędzia telewizyjne głów państwa i kościelnych hierarchów, relacja radiowa z zawodów sportowych, nieco zbliżona do wspomnianej audiodeskrypcji). Wśród gatunków starszych, piśmiennych, umieścić by trzeba zapewne paszkwil, czyli atak pisemny (anonimowy) na konkretną osobę, w postaci karteczki umieszczonej na figurze zwanej Pasquino opodal Piazza Navona w Rzymie (to jedna zale-dwie z kilku tzw. mówiących rzeźb w stolicy Italii); zapewne anonimowość takiej agresji stawia pod znakiem zapytania jej „mowny” rodowód, niemniej nietrudno znaleźć jego kontynuacje w internecie albo w postaci tzw. dissów obecnych w kulturze hip-hopu (swoją drogą – kultura ta, także rap, nie została szerzej omówiona w tomie, chociaż bierze się ona z „nawijek”, czyli narracji, w zasadzie improwizowanych przez wykonawców). Paszkwil ma zresztą bardzo podobną genezę co pamflet, przy czym ten drugi nie wywołuje tak negatywnych konotacji jak pierwszy i bywa kojarzony ze współczesną „ulotką”, jest także wielogatunkowy (list, sylwa – czyli tekst wieloautorski).

Ciekawym pomysłem jest umieszczenie w zestawie gatunków twórczości słowa scenariusza filmowego. Jest to niewątpliwie forma typograficzna, choć pierwotnie nieprzeznaczona do publikacji (znają ją jedynie osoby zaangażowane w produkcję,

niekiedy na bardzo wstępnym etapie – np. aktorzy, którym proponuje się angaż). Można ją, jak sądzę, traktować jako formę „porozumienia” między członkami przyszłej, formującej się dopiero, grupy realizatorów. Jeszcze ciekawiej wygląda to, gdy spojrzymy na scenariusz jako specyficzny „pomost” między utworem niefilmowym (np. powieścią, dramatem) a dziełem audiowizualnym – myślę tutaj o scenariuszu adaptowanym albo autorskim (reżyser sam dokonuje adaptacji), albo takim, który powstaje w wyniku współpracy między wynajętym scenarzystą lub wręcz autorem dzieła wyjściowego. W typograficzną postać scenariusza zostaje wpisana (choć jest niewidoczna i niekiedy można ją zrekonstruować) cała sieć interakcji między ludźmi zaangażowanymi w realizację projektu filmowego.

Tom opracowany przez badaczy warszawskich jest niesłychanie wartościowy ze względu na tkwiący w nim potencjał kolejnych pytań o obecność żywiołów mowy, sił słowa nawet tam, gdzie dziś, zanurzeni w morzu typograficznych znaków, dźwięków i obrazów, obecności tej nie dostrzegamy. Dobrze byłoby, by ten kierunek badań był kontynuowany: ryby złapano, ale sieć okazała się tak użyteczna, że grzechem byłoby o niej zapomnieć.

Agnieszka Karpowicz

Co i gdzie łowić dalej?

Wyławianie ze współczesnego środowiska komunikacyjnego gatunków twórczości słownej to propozycja pozytywna, wynikająca z próby wypracowania narzędzi służących do jego badania w perspektywie antropologicznej i z uwzględnieniem specyfiki medialnej pojawiających się w nim form słownych. Źródłowym impulsem, zapoczątkowującym jej konstruowanie, była niezgoda na rozpowszechniony w humanistyce sposób ujmowania przekazów językowych, który Zbigniew Bauer trafnie podsumowuje określeniem: „badanie martwego motyla na szpilce”¹.

Krytykowane przez nas podejście podsumować można celnie i lapidarnie również słowami Espena Aarsetha:

Większość teorii literackich traktuje medium, za pomocą którego dostępny jest obiekt ich badań, za oczywistość, nie poddając refleksji tak ważnych uwarunkowań historycznych jak różnica między twórczością oralną i piśmienną. Tekst pisany w swojej drukowanej postaci był traktowany jako forma uprzywilejowana, a potencjalnie istotne konsekwencje zastępowania mediów dotąd dominujących nowymi mediami najczęściej nie były poddawane problematyzacji².

Taka właśnie próba teoretycznej problematyzacji przyświecała zespołowi podczas przygotowywania podręcznika *Antropologia twórczości słownej*³, a realizacja tej świadomości medialnej w praktyce badawczej stanęła u podstaw tomu *Od aforyzmu do zinu. Gatunki twórczości słownej*⁴.

¹ Chodzi o recenzję Zbigniewa Bauera *Na połów śladów w morzu innych znaków*, publikowaną w niniejszym wydaniu.

² E. J. Aarseth, *Cybertekst: literatura ergodyczna*, tłum. A. Rogozińska, [w:] *Antropologia twórczości słownej*, red. K. Hągmajer-Kwiątek, A. Karpowicz, J. Kowalska-Leder, Warszawa 2012, s. 676.

³ *Antropologia twórczości...*

⁴ *Od aforyzmu do zinu. Gatunki twórczości słownej*, red. G. Godlewski i in., Warszawa 2014.

Tom zbierający przedstawione w perspektywie antropologicznej gatunki twórczości słownej jest więc u podstaw wynikiem stawiania oporu naiwnemu traktowaniu kategorii tekstu, który mimo pozornej przezroczystości należy traktować po prostu jako „narzędzie mechaniczne używane do produkcji i konsumpcji znaków słownych. Tak, jak filmu nie da się obejrzeć bez projektora i ekranu, tak tekst musi składać się zarówno z nośnika materialnego jak i zbioru słów”⁵. Tom jest po części zdaniem sprawy z tego, co stanie się, gdy przestaniemy postrzegać utwory językowe jako teksty. Wtedy właśnie okazuje się, że w przypadku niektórych z nich forma drukowana jest wtórna i daje np. mylne wyobrażenie o samym utworze jako autonomicznym przekazie językowym, a nawet samoistnym tekście, którym przed wynalezieniem i rozpowszechnieniem druku być on nie mógł:

Słowo oralne [...] nie istniało nigdy w kontekście jedynie werbalnym, jak to się dzieje ze słowem pisany. Słowa mówione zawsze stanowią modyfikację całej sytuacji egzystencjalnej, w którą zawsze włączone jest ciało. Ruchy ciała towarzyszące zwyczajnej wokalizacji nie są w komunikacji oralnej przypadkiem lub wymysłem, są naturalne, a nawet – nieuchronne⁶.

Zadaniem badawczym, jakie postawiliśmy sobie opisując gatunki twórczości słownej – również te „klasyczne”, „literackie”, funkcjonujące w licznych leksykonach genealogicznych i słownikach teorii literatury – była więc ich rekontekstualizacja, którą za Bauerem nazwać można pracą archeologa lub geologa.

(1) Antropologiczna sieć mogłaby więc przydawać się w rekonstrukcji historycznych środowisk komunikacyjnych, w których to, co dziś znamy pod postacią tekstów, tekstem nie było i być nie mogło. W ten sposób takie hasła jak „wiersz”, „epos” czy „opowiadanie” otwierają możliwość dalszych rekontekstualizacji, odsłaniania źródeł gatunków historycznych, które dziś funkcjonują pod postacią drukowaną i z tego powodu przypominają gatunki literackie, choć w swoim macierzystym kontekście literaturą nie były⁷. Przy tak zakrojonych badaniach – stawiających sobie za cel wnikliwe rozpoznanie konkretnych, komunikacyjnych środowisk medialnych – niewątpliwie w tomie, który mógłby stać się ich efektem, powinien znaleźć się taki gatunek jak suplika czy też psalm, o co słusznie dopomina się Bauer, i zapewne wiele innych, które współcześnie nie pełnią już tak istotnych funkcji kulturowych jak dawniej. Ważne jest bowiem to, iż przygotowując tom *Od aforyzmu do zinu*, nie ukrywaliśmy, że perspektywa, z której patrzymy, jest z gruntu współczesna; że nie próbujemy zagłębić się w różne (medialnie i kulturowo)

⁵ Tamże, s. 677.

⁶ W. J. Ong, *Nieco o psychodynamice oralności*, [w:] *Oralność i piśmienność. Słowo poddane technologii*, tłum. J. Japola, Warszawa 2011, s. 117.

⁷ Zob. P. Zumthor, *Intertekstualność i ruchomość tekstu*, tłum. A. Karpowicz, [w:] *Comunicare. Almanach antropologiczny IV: Twórczość słowna/Literatura*, red. G. Godlewski i in., Warszawa 2014, s. 42.

historyczne środowiska komunikacyjne wraz ze specyficznym dla nich repertuarem gatunkowym, lecz dotrzeć do form historycznych, tropiąc te gatunki, które aktywnie współtworzą świadomość językową uczestników kultury współczesnej.

Koncepcja ongowsko-bachtinowska umożliwia jednak także stwierdzenie, że tekst nie jest po prostu strukturą autonomiczną, lecz strukturą zaautonomizowaną, odsyłającą na różne sposoby do kontekstu, w którym istnienie takich autonomicznych form jest w ogóle możliwe, uzasadnione i stanowi wręcz językowe działanie w polu autonomicznym, nazywanym literaturą. Obaj badacze przecież dopominali się – na różne sposoby i różnie rozumiejąc to zadanie – o słuchanie podmiotowych głosów ukrytych pod powłoką tekstów, także tekstów literackich, najbardziej zaautonomizowanych i „samowystarczalnych”, zdekontekstualizowanych. Jednocześnie więc możliwa jest rekontekstualizacja interpretacyjno-badawcza tekstów, a one same odsyłają do swojego macierzystego kontekstu właśnie wtedy, gdy zwrócimy uwagę na ich specyfikę medialną i komunikacyjną. Gatunki mowy jako narzędzia lub efekty pewnych praktyk komunikacyjnych podejmowanych w określonych, społecznych sferach działania, zapewniają łączliwość między językiem a światem, stają się „pasami transmisyjnymi od historii społeczeństwa do historii języka”⁸. Skoro słowo zawsze ma swoją realną preegzystencję w rzeczywistości kulturowej⁹, to gatunki mowy stanowią pomost między życiem a jego kulturowymi obiektywizacjami¹⁰. „Jakie słowo dominuje w danej epoce, w danym prądzie? Jakie istnieją strefy i formy przełamywania słowa? Te i podobne pytania zaczynają mieć pierwszoplanowe znaczenie przy studiowaniu słowa literatury”¹¹ – projektował tę perspektywę badawczą sam Bachtin. Dlatego też (2) sieć służąca nam dotychczas do połowów we współczesnej logosferze może być pomocna także przy badaniach z zakresu antropologii literatury, która te gatunki wchłaniała i nadal wchłania¹².

Bardziej więc niż socjologiczne ujmowanie gatunków Stephena Greenblatta inspirujące byłoby dla nas pojęcie gatunku, którego Richard Bauman i Charles Briggs doszukują się w badaniach antropologicznych i etnograficznych co najmniej od czasów Boasa, wskazując na rolę takiego ujęcia w kształtowaniu się antropologii lingwistycznej. Te klasyfikacje gatunkowe dostarczały podstaw do badania języków Indian amerykańskich, przydawały się coraz bardziej „wraz z rozwojem etnologii, strukturalizmu, etnografii mowy oraz studiów nad sztuką słowa zorientowanych

⁸ M. Bachtin, *Problemy literatury i estetyki*, tłum. W. Grajewski, Warszawa 1982, s. 355.

⁹ C. Brandist, *The Bakhtin Circle. Philosophy, Culture and Politics*, London–Sterling–Virginia 2002, p. 159.

¹⁰ Tamże, p. 162.

¹¹ M. Bachtin, *Problemy poetyki Dostojewskiego*, tłum. N. Modzelewska, Warszawa 1970, s. 307.

¹² Taką perspektywę zarysowuję szczegółowo i stosuję w książce *Proza życia. Mowa, pismo, literatura* (Białoszewski, Stachura, Nowakowski, Anderman, Redliński, Schubert), Warszawa 2012.

na performance, a nową wagę nadała im popularność «metalingwistyki» Bachtina oraz nowych podejść do emocjonalności i płci kulturowej¹³. Tak ujmowany gatunek pozwala bowiem uwzględniać w opisie wiele, także pozaformalnych (choć formalnych również) cech badanych przekazów, wszystkie, „jakie uznaje się za istotne w odniesieniu do mowy: formę, funkcję lub skutek, treść, stosunek do świata i kosmosu, prawdziwość lub fałszywość, ton, występowanie w społeczeństwie, sposoby i konteksty wykorzystania”¹⁴. Badacze łączą takie antropologiczne rozumienie gatunku właśnie z pracami Bachtina, umożliwiającymi przy badaniu tego, co językowe, uwzględnienie „ideologicznych związków z grupami społecznymi i «sferami ludzkiej działalności» w perspektywie historycznej. Zwracając uwagę na gatunki «złożone», które «wchłaniają i przeobrażają» inne typy”¹⁵. W sytuacji, w której mielibyśmy uprawiać kulturowo zorientowaną genologię i wiemy, że współcześnie musi być ona elastyczna, nieschematyczna – jak za Romą Sendyką powołującą się na myśl Greenblatta sugeruje Bauer – warto pamiętać, że to właśnie „Bachtin podważa wyobrażenie o gatunkach jako jednostkach statycznych, stylistycznie spójnych i oddzielonych od siebie”¹⁶, proponując rozumienie samego gatunku jako formy zmiennej, płynnej, przeobrażającej się i zmieniającej wraz z przemianami sfer ludzkiego działania, dającą się przekształcać i wchłaniać przez inne gatunki.

Ongowskie rozpoznanie mechaniczności i odpodmiotowienia drukowanego przekazu oderwanego od ludzkiego głosu, a nawet od ludzkiej ręki, nie podlega kwestionowaniu i stało się dla nas jednym z najważniejszych filarów konstrukcji, jaką jest antropologia twórczości słownej i medialna genologia będąca jej konsekwencją. Tak spleciona sieć nie służy jednak tylko rekonstrukcji (rekontekstualizacji) historycznej (gatunki oralne, gatunki folkloru), ujawnianiu oralnych źródeł rozlicznych gatunków zastygających z czasem w formie „martwego” (w ongowskim rozumieniu), zdekontekstualizowanego, autonomicznego przekazu językowego oderwanego od żywej sytuacji komunikacyjnej, lecz także rozpoznawaniu specyfiki medialnej, a przez to kulturowej, gatunków będących wytworem środowisk innych niż oralne.

(3) Zadaniem antropologicznej sieci jest więc nie tylko archeologiczno-geologiczna rekontekstualizacja, lecz także nietekstocentryczne ujmowanie gatunków niekoniecznie mających źródła oralne, ale będących wytworem charakterystycznym dla kolejnych mediów słowa i związanych z nimi środowisk komunikacyjnych. Okazuje się więc, że różnym środowiskom medialnym odpowiadają podstawowo odmienne sposoby istnienia twórczości słownej: performance (właściwy oralności), rękopis (piśmienność),

¹³ Ch. L. Briggs, R. Bauman, *Gatunek, intertekstualność i władza*, tłum. O. Kaczmarek, [w:] *Communicare. Almanach antropologiczny IV: Twórczość słowna/Literatura...*, s. 25.

¹⁴ Tamże, s. 27.

¹⁵ Tamże

¹⁶ Tamże.

tekst (druk), hipertekst (media elektroniczne)¹⁷. Każde z nich mogłoby stać się oddzielnym przedmiotem kolejnych, szczegółowych badań (i kolejnych tomów z cyklu „gatunki twórczości słownej”), kolejnym akwenem, na którym należałoby przeprowadzić oddzielne połowy.

Każde z mediów sprawia bowiem, że gatunki mają określone podstawy medialne, sposoby istnienia właśnie, realizują się w konkretnym medium, a ono za każdym razem jest gatunkotwórcze, prowokuje i motywuje praktyki użytkowników, stabilizujące się w postaci gatunków prymarnych (codziennych, związanych z bezpośrednimi sytuacjami komunikacyjnymi) i wtórnych (złożonych z gatunków prymarnych, wchłaniających je i twórczo przekształcających). Chodzi więc o to, że z jednej strony w nowym medium zaczynają istnieć gatunki przeniesione tam ze swojego macierzystego kontekstu (np. zapisana pieśń), a z drugiej – powstają gatunki nowe, właściwe medium, w którym powstały i nieodłącznie z nim związane (np. druk i powieść).

Sądźmy bowiem, że McLuhanowska zasada „medium is the message” dotyczy również druku, wpływa na treść i znaczenie danego przekazu oraz sposób jego rozumienia. Z tej perspektywy trudno podawać w wątpliwość uznawanie magazynu ilustrowanego za gatunek twórczości słownej. Zgadza się, że jest to wytwór kultury typograficznej, ale właśnie jako taki znalazł się w tomie *Od aforyzmu do zinu*, ponieważ w jej obrębie stanowi on specyficzny, typograficzny gatunek warunkowany rozwojem możliwości mechanicznej reprodukcji słowa i obrazu. Owszem, możemy tu mówić o wzroście roli fotografii, współczesne magazyny na pewno potwierdzają ten kierunek przemian gatunku, jednak nawet jeśli słowo zostało tu ograniczone do podpisu pod fotografią, to sam ten fakt jest immanentną cechą gatunku, który nie istnieje bez słowa. To, że jego rola będzie mniejsza niż rola obrazu, jest właśnie specyfiką środowiska komunikacyjnego, w którym jednak słowo nie znika, lecz zmienia swoje funkcje, zakresy, sfery działania. Magazyn ilustrowany jest faktycznie gatunkiem, który rodowodu oralnego nie ma, lecz – podobnie jak na przykład zin – dowodzi, jak bardzo gatunkotwórcze jest każde medium, również druk oparty przecież na mechanicznej reprodukcji słowa. Nawet w kulturze druku nie można bowiem sprowadzać języka do niewidzialnych, przezroczystych i efemerycznych cząstek – liter. Samo słowo stało się wizualne, natomiast język został zmaterializowany w formie graficznej, współorganizując ludzką logosferę i – jednocześnie – ikonosferę, czyli całość otaczających człowieka na co dzień oraz praktykowanych przez niego obrazów, wizerunków lub form wizualnych, zwłaszcza gdy mechaniczną reprodukcję całości logowizualnej zaczęła umożliwiać litografia i chromolitografia.

W tomie magazyn ilustrowany reprezentuje więc typograficzne gatunki logowizualne, a można by tu wskazać na wiele innych, które udałoby się wyselekcjonować, badając jedynie środowisko typograficzne: nadruki na koszulkach, „badziki”, przypinki, a także wizytówki, gdyby szukać nie tylko gatunków wtórnych, lecz także prymarnych. Według nas w środowisku typograficznym, podobnie jak w każdym

¹⁷ Koncepcja ta została szerzej zaprezentowana w tomie *Almanach antropologiczny IV: Twórczość słowna/Literatura...*

innym, mamy do czynienia nie tylko z komunikatami, bachtinowskimi wypowiedziami (w przeciwieństwie do abstrakcyjnego systemu języka), ich wymianą, ale też z całą sytuacją międzyludzką, w jakiej ta komunikacja przebiega. Tak rozumiane gatunki typograficzne nie są więc oderwane od praktyk społecznych, które z kolei trudno separować od kontekstu sytuacyjnego czy kulturowego. Przekaz typograficzny nie wrywa piszącego i czytającego podmiotu z żywego środowiska komunikacyjnego ani z kontekstu sytuacyjnego, ani praktyk związanych z użyciem tekstu, a tym bardziej – z bachtinowskich sfer działania językowego, choć oczywiście odrywa przekaz od żywej, skontekstualizowanej sytuacji komunikacyjnej. Poza tekstami w sensie ścisłym (zamkniętymi całościami, najczęściej funkcjonującymi w książce) typograficzne środowisko komunikacyjne współtworzą: pisma urzędowe, obwieszczenia, ustawy, tabliczki zakazu i nakazu. Magazyn ilustrowany – jako logowizualny wytwór kultury druku, związany z mechaniczną reprodukcją słowa i obrazu – jest z kolei bliższy takim gatunkom jak ujęte w *Od aforyzmu do zinu* plakaty, komiksy, reklamy, pocztówki. Skoncentrowanie się na wyszukiwaniu gatunków w konkretnych środowiskach medialnych pozwoliło nam np. umieścić jako oddzielne hasła blog i dziennik osobisty, powieść i powieść hipertekstową, chociaż dostrzegamy, rzecz jasna, związki między nimi. Przy takim ujęciu szybko jednak okazało się, że oprócz form medialnie swoistych, współczesna logosfera roi się od remediacji, od gatunków oralnych, znanych także kulturom tradycyjnym, które ulegały niezliczonym modyfikacjom, czasem autonomizacji i dekontekstualizacji do tego stopnia, że stawały się formami literackimi, czasem zagnieżdżały się w nowych sferach działania i mediach. Odkrycie to daje też niewątpliwie odpór różnego rodzaju – mniej lub bardziej publicystycznym – diagnozom kryzysowym, wieszczącym kres opowieści, słowa pod naporem tzw. kultury obrazkowej. Ważne jest to, że pojęcie „słowo” w naszej perspektywie, zgodnie z rozpoznaniem antropologii słowa¹⁸, nie oznacza jedynie „mowy żywej”, słowa oralnego. Tego samego życia słowa, słowa ludzkiego, komunikacyjnego, sytuacyjnego, związanego z praktykami językowymi i działaniami uczestników kultury, szukamy również w innych mediach, starając się pokazać nie to, że media determinują kształt gatunków, lecz to, że w praktykach językowych (czyli kulturowych) użytkownicy i uczestnicy kultury czynią twórczy użytek z mediów.

Jak słusznie zauważa Bauer: „Mowa przeniesiona w domenę pisma traci to, co było jej cechą podstawową: performatywność, bliskość mówiącego i słuchacza, możliwość natychmiastowego nawiązania kontaktu między nimi”. Jednak prymarne, codzienne gatunki typograficzne są często sprzężone z działaniami, a same, w formie dla druku modelowej („ongowskiej”), mogłyby funkcjonować jedynie w gablocie muzealnej, co zapewniałoby im tekstowość, bezkontekstowość i oderwanie od sytuacji komunikacyjnej, choć, jak można się domyślać, zostałyby opisane kolejną typograficzną tabliczką próbującą umiejscowić eksponat sytuacyjnie, czasowo,

¹⁸ *Antropologia słowa. Zagadnienia i wybór tekstów*, red. G. Godlewski, A. Mencwel, R. Sulima, Warszawa 2003.

przestrzennie. Wystarczy przyjrzeć się takim formom, jak rozkład jazdy autobusów miejskich lub wizytówka. Gdy wyjmemy ten gatunek prymarny z kontekstu sytuacyjnego czy obiegu komunikacyjnego, będziemy mieć do czynienia ze zdekontekstualizowanym, martwym, statycznym i zamkniętym tekstem. Lecz przecież nie jest to sposób funkcjonowania właściwy temu gatunkowi w rzeczywistości kulturowej. Nie znaczy to przecież, że gatunki piśmienne i typograficzne zawsze muszą tracić performatywność właściwą gatunkom oralnym. Przekaz słowny nie istnieje tu jako oralny performance¹⁹, ale może pozostawać performatyczny²⁰. Wizytówki, miejskie ogłoszenia drukowane tak, żeby przypadkowy przechodzień mógł oderwać karteczkę z numerem telefonu, uruchamiając w ten sposób kontakt i interakcję z nadawcą, mapy, podręczniki szkolne²¹ – to tylko niektóre gatunki typograficzne, nie oralne, lecz immanentnie wpisane w sytuację performance'u, jakim jest spotkanie (wizytówka), podróżowanie (mapa wyposażona przecież w słowną legendę), szkolna lekcja, uczenie się w domu obudowane wieloma czynnościami mnemotechnicznymi (podręcznik). Bez tych działań i czynności nie realizowałyby one swojej funkcji, stawałyby się właśnie „martwymi”, autonomicznymi tekstami, podczas gdy naszym zamierzeniem było również docieranie do stojących za nimi praktyk. Przekonanie to wynika również z tego, że możliwe jest zorientowane antropologicznie badanie praktyk piśmiennych i tekstowych; że w rzeczywistości kulturowej działa nie tylko słowo żywe, a gatunki piśmienne i typograficzne również sprzężone są z praktykami kulturowymi, nawet jeśli bardziej działa tu kontekst niż tekst²².

Mówiąc inaczej, znacznym przesunięciem w stosunku do badaczy próbujących odsłaniać pierwotne sytuacje komunikacyjne, „które następnie skryształizowały się w postać gatunkową – w medium innym niż mowa”, jak pisze Bauer, polega na tym, że zwykle nie uwzględnia się w nich specyfiki medium słowa (choć niewątpliwie można wskazać na socjologię literatury i prace Janusza Lalewicza jako ważny punkt odniesienia). Ponadto według nas kolejne media również – podobnie jak oralność – mają swoje pierwotne sytuacje komunikacyjne, wytwarzają gatunki prymarne, proste, służące codziennej komunikacji i bezpośrednim działaniom językowym w rzeczywistości (np. rękopiśmienne listy zakupów lub spraw do załatwienia).

¹⁹ R. Bauman, *Sztuka słowa jako performance*, tłum. G. Godlewski, [w:] *Literatura ustna*, wybór tekstów, wstęp, kalendarium i bibliografia P. Czapliński, Gdańsk 2010.

²⁰ Używam tego określenia – w odróżnieniu od austinowskiej performatywności – w znaczeniu bliższym performatyce zajmującej się tzw. *performance activities*, czyli dziedzinami, w których reguły komunikacyjne wpisane są performanse (widowiska, rytuały, gry, zabawy).

²¹ Szerzej na ten temat piszę w złożonym do druku tekście *Przedmurze nowoczesności: między performancem a (hiper)tekstem. Podręczniki do nauki historii dla klas IV-VI szkoły podstawowej w perspektywie komunikacyjnej*, który zostanie opublikowany w piątym tomie z serii „Communicare. Almanach antropologiczny”, przygotowywanym właśnie przez Martę Rakoczy i Tarzycjusza Bulińskiego, a poświęconym edukacji w perspektywie antropologicznej.

²² Zob. M. Rakoczy, *Słowo – działanie – kontekst. O etnograficznej koncepcji słowa Bronisława Malinowskiego*, Warszawa 2012.

W naszym tomie skupiliśmy się jednak na gatunkach wtórnych (wchłaniających gatunki prymarne, niezbywalnie wielofunkcyjnych, twórczych w znaczeniu takim, że przekraczają realizację algorytmu warunkującego skuteczne działanie gatunków prymarnych). Potraktowaliśmy je jako makroformy, szersze kategorie, w ramach których zmieściły się różnego rodzaju „podgatunki”: o makatce wspomina się opisując plakat, donos wspomniany jest przy okazji omówienia plotki. Z tego też powodu, kulturę hip-hop reprezentuje jedynie *freestyle*, widowisko, agon wyższego rzędu, wchłaniające oczywiście rozliczne gatunki agonistyczne, właściwe również kulturom tradycyjnym. Skądinąd również kulturze hip-hop, jak i wielu innym (kulturze kibicowskiej z jej dopingami słownymi, kulturze korporacyjnej z gatunkami motywacyjnymi), można by poświęcić oddzielny tom, stanowiący ciekawą (4) próbę zastosowania antropologii twórczości słownej opartej na kategorii gatunków w badaniach etnograficznych. Umożliwiłaby on rozpoznanie znaczenia oralności we współczesnym świecie rzekomego naporu mediów wizualnych, a także położenie nacisku na twórcze aspekty ludzkiej językowości, na społeczne znaczenia językowych wyborów estetycznych. Byłoby to niewątpliwie ujęcie bliskie antropologicznym badaniom form słownych proponowanym przez Briggsa i Baumaną, a wywodzącym się z antropologicznych prac terenowych i rekonstruowania emicznej klasyfikacji tubylczych gatunków. W zasadzie w każdym z mediów, w każdym ze środowisk komunikacyjnych, można by znaleźć wiele innych, niewzględzonych przez nas gatunków, co szczególnie dotyczy zapewne wskazywanych przez Bauera mediów elektronicznych, internetu, telewizji.

Na zakończenie pozostaje mi zgodzić się z tym, że antropologiczna sieć może służyć wielu jeszcze połowom w kilku różnych akwenach ludzkiej językowości. Bo przecież tom *Od aforyzmu do zinu* został pomyślany nie tyle jako wyczerpujący inwentarz pozyskanych już form i zaprezentowanie skończonego ich repertuaru, ile jako propozycja metodologiczna, otwarta nie tylko na zmienną, żywą, współczesną ludzką logosferę, lecz także na dyskusję; jako zaproszenie do dalszych połowów.

Matylda Szewczyk

Zagłądanie do akwarium, czyli problemy badania „gatunków internetowych”

We wstępie do tomu *Od aforyzmu do zinu. Gatunki twórczości słownej* autorstwa Agnieszki Karpowicz pojawia się porównanie poszukiwań gatunków twórczości słownej do połowu ryb¹, wykorzystane następnie w recenzji Zbigniewa Bauera². Wracając do tej komparacji w mojej wypowiedzi, myślałam o tym, że internet od dawna jest obszarem szczególnie łatwo przyjmującym „wodne” metafory – płynnym i zmiennym, po którym się „surfuje” lub „nawiguje”, „oceanem informacji” unoszącym „arki” naszych sieciowych – a więc również złożonych z informacji – tożsamości³. W istocie, jest nim od tak dawna, że użyteczne kiedyś porównania i narzędzia opisu nieco się już wyświechtały i zamiast odsłaniać nowe perspektywy, przesłaniają codzienne praktyki Sieci (która może nam się wydawać np. nie tyle „płynną przestrzenią”, co zbiorem powtarzalnych rytuałów związanych z pracą, życiem towarzyskim czy codziennymi zakupami). Nie będę jednak teraz poszukiwać adekwatnego języka do opisu doświadczenia współczesnego internetu – chciałabym natomiast, w odpowiedzi na recenzję Zbigniewa Bauera, poczynić kilka uwag dotyczących badania „internetowych” gatunków twórczości słownej; a tak się akurat składa, że rozpocznę je od kolejnego „wodnego” porównania.

Wyjdę w tym celu od książki *Niečne memy. Dwanaście wykładów o kulturze internetu* Magdaleny Kamińskiej⁴. Autorka zwraca w niej uwagę na następujący

¹ A. Karpowicz, *Poławianie gatunków. Twórczość słowna w antropologicznej sieci*, [w:] *Od aforyzmu do zinu. Gatunki twórczości słownej*, red. Grzegorz Godlewski i in., Warszawa 2014.

² Chodzi o recenzję Zbigniewa Bauera *Na pół śladów w morzu innych znaków*, publikowaną w niniejszym wydaniu.

³ Metafory „arki” (złożonej z informacji) i samego „oceanu informacji”, użyte do opisu cyberprzestrzeni, pochodzą z artykułu Pierre’a Lévy’ego *Drugi potop*, tłum. J. Budzyk, [w:] *Nowe media w komunikacji społecznej w XX wieku. Antologia*, red. M. Hopfinger, wyd. 2 popr., Warszawa 2005.

⁴ M. Kamińska, *Niečne memy. Dwanaście wykładów o kulturze internetu*, Poznań 2011.

problem: „Przystępując do badania jakiegokolwiek cybersrodowiska należy poczynić założenie o nierówności partycypacyjnej [...]. Szacuje się, że średnio około 90% postów zamieszczonych w internecie pochodzi od 9% do 1% użytkowników, natomiast przeważająca większość nie uczestniczy aktywnie w praktykach komunikacyjnych, a jedynie lurkuje [przygląda się – czy też podgląda – aktywności innych]”⁵. Kamińska pisze również: „Wielu badaczy [Sieci] zapomina, że lurkerzy stanowią większość użytkowników internetu, mimo że sami bardzo często posługują się taktyką lurkingu jako metodą badawczą, choć jest ona etycznie kontrowersyjna”⁶. Tak opisaną Sieć (choć ma ona, oczywiście, miejsca silniej lub słabiej chronione) porównać można do przezroczystego akwarium, w którym większość z nas raczej ogląda działania innych przez szybę (zmieniając tylko, za pomocą kliknięć, punkty widzenia), niż sama podejmuje się aktywności, takich jak publikowanie własnych wypowiedzi czy wchodzenie w relacje towarzyskie. O ile temat „nadzoru” w internecie jest poruszany od dawna, o tyle kwestia owej milczącej większości, która stanowi znaczną część sieciowych społeczności, domaga się szerszego badawczego uwzględnienia⁷. Do problemu tego będę jeszcze w tej wypowiedzi powracała.

W tytule książki Kamińskiej podkreślone zostaje (a następnie szczegółowo, w jednym z rozdziałów, omówione) pojęcie „memu internetowego”. Bauer pisze w swojej recenzji tomu *Od aforyzmu do zinu...*, że zestaw haseł związanych z mediami można by znacznie poszerzyć; w takim razie hasło „mem internetowy” stanowiłoby rzeczywiście jedno z pierwszych, które należałoby uwzględnić. O ile bowiem sama nazwa⁸ może oznaczać „dowolną porcję informacji”⁹, przesyłanej między użytkownikami internetu, o tyle obecnie tym mianem najczęściej określa się komunikat złożony z grafiki i zapisu werbalnego, stanowiących całość – co sprawia, że element „słowny” jest w ramach mema rzeczywiście niezbywalny. Tak rozumiany mem stanowi zazwyczaj dowcipny (ironiczny, świadomie zdystansowany) komentarz do rozmaitych zjawisk współczesnej kultury, w tym np. do bieżącej polityki, kultury popularnej, ale też do modnych bądź – częściej – krytykowanych i wyśmiewanych zachowań.

Memy stanowią więc gatunek twórczości słownej, który można by opisać, przyglądając się ich konstrukcji, relacji słowa i obrazu (w wielu memach tekst rozmieszczony jest w taki sposób, by wzrok odbiorcy wędrował od górnej linijki – rodzaju

⁵ Tamże, s. 42, 43.

⁶ Tamże, s. 42.

⁷ By nadać całej sytuacji jeszcze większej „płynności”, warto nadmienić, że lurkerem nie jest się, rzecz jasna, „raz na zawsze”. Lurkerem się bywa, częściej lub rzadziej. Jednak przywoływane dane statystyczne wskazują, że – raczej częściej.

⁸ Samo pojęcie mema wywodzi się z memetyki – koncepcji kultury ukształtowanej na wzór współczesnych teorii ewolucjonistycznych, w których „jednostkami doboru naturalnego” są nie gatunki, lecz geny. W memetyce są nimi memy – informacje i obiekty krążące w kulturze. Por. R. Dawkins, *Samolubny gen*, tłum. M. Skoneczny, Warszawa 1996.

⁹ <http://pl.wikipedia.org/wiki/Mem> (dostęp: 8 kwietnia 2014).

„wprowadzenia” – przez zasadniczą zawartość obrazka – po dolną linijkę, stanowiącą *pointę* dowcipu); problematyzując ich różnorodne kulturowe funkcje; także interpretując je jako wyraz określonej, opartej na internecie formacji kulturowej¹⁰. Takie memy nie są „interaktywne” (hipertekstowe), nie obiecują wejścia w odmienność od świata realnego „rzeczywistość wirtualną” – przeciwnie, są proste, z perspektywy wykonania – wręcz toporne. Dowcip memu polega często na wygrywaniu kontrastu między przekazem wizualnym (obrazem) a werbalnym (słowem, zazwyczaj zapisanym charakterystyczną czcionką), które mogą pochodzić z różnych rejestrów. Dobrym przykładem może być reprodukowany na okładce „Polityki” mem ze zdjęciem stwora z mroźnych krain, pochodzącego z popularnego serialu *Gra o tron*, i cytatem ze słów polskiej wicepremier Elżbiety Bieńkowskiej: „*Sorry*, taki mamy klimat” (stwierdzenie Bieńkowskiej posłużyło zresztą do tworzenia wielu memów)¹¹.

Odczytanie takiego komunikatu wymaga określonych kulturowych kompetencji i umiejętności łączenia informacji z różnych poziomów ontologicznych czy wymiarów kultury (w opisanym wyżej przypadku – amerykańskiego serialu *fantasy* i polskiej polityki), a zarazem – niekiedy – orientacji dość powierzchownej, pozwalającej odczytać aluzję i żart. Popularność memów może być uznana za syndrom prędkości, z jaką poruszamy się w środowisku internetowym. Wystarczy jedno spojrzenie, by objąć wzrokiem cały przekaz i zrozumieć go – lub nie. Zarazem jednak, na co zwraca uwagę Kamińska, memy internetowe zachęcają do spojrzenia na Sieć jako miejsce kopiowania i przechowywania danych¹². Wreszcie zaś – memy świetnie czują się w środowisku, w którym dominującą aktywnością jest „zerkanie”, „spoglądanie” oraz transmisja treści (którą badaczka przedstawia w opozycji zarówno do „aktywnego tworzenia”, jak i „biernego patrzenia”¹³).

Wizja Sieci jako miejsca „zapamiętywania” kłóci się z powszechnym – i powszechnie doświadczanym – wrażeniem, że jest to środowisko płynne, w którym wszystko nieustannie umyka, przekształca się lub ginie. Zapewne jednak należałoby tu rozróżnić dwa rodzaje pamięci – z jednej strony kulturowej wędrówki motywów, ich „wiecznego powrotu” która znalazła w postaci memów szczególny wyraz (bo nie chodzi tu o motywy klasyczne, lecz o ciągłą grę elementami popkultury); z drugiej zaś – o obsesję archiwizowania charakterystyczną dla nowoczesnej kultury piśma, która w świecie internetowym musi definiować się i rozpoznawać na nowo.

¹⁰ O ile jednak tak rozumiany mem może łatwo zostać „złapany” w zarzuconą przez nas sieć metodologiczną, o tyle nie jest nią zapewne wypowiedź na forum internetowym. Wydaje się ona bowiem przede wszystkim gatunkiem „prymarnym”, a więc – według zapisanych przez Agnieszkę Karpowicz wniosków – „służącym bezpośredniej komunikacji i działaniu w rzeczywistości kulturowej” (A. Karpowicz, *Poławianie gatunków...*, s. 15). Nadmienię, że podobnie do naszej sieci „nie wpada” scenopis, będący, w mojej interpretacji, „uszczegółowioną” i mocniej sfunkcjonalizowaną, bardziej techniczną wersją obecnego w leksykonie scenariusza.

¹¹ „Polityka” 2014, nr 5.

¹² M. Kamińska, *Niechne memy...*, s. 61, 62.

¹³ Tamże, s. 63.

W swojej recenzji Bauer pisze: „stosunkowo najtrwalsze formy komunikacji/publikacji w sieci – blogi, vlogi, moblogi – mogą niemal natychmiast zniknąć z woli ich autorów. Materialny nośnik okazuje się jednak najbardziej przyjazny dla badaczy kultur komunikacyjnych, mimo że [...] skazuje ich na melancholijne rozważania nad «motylem na szpilce»”. W istocie sytuacja dynamicznej zmiany określonych miejsc (edytowanych na bieżąco stron internetowych) czy po prostu „znikania” nie tylko konkretnych tekstów, ale i całych obszarów w internecie jest codziennością badacza Sieci. Z podobnym, choć nie tożsamym problemem zmagają się badacze sztuki nowych mediów: prace, zaprojektowane z użyciem określonych technologii, starzeją się bardzo szybko i ich ponowne uruchomienie wiąże się z koniecznością sprowadzenia archiwalnego sprzętu bądź wdrażania procedury „emulowania” danej pracy w nowym systemie operacyjnym lub na całkiem innym sprzęcie¹⁴.

Być może jednak jest to jedynie problem przejściowy, związany z gwałtownym rozwojem technologicznym, za którym – przez chwilę – nie nadążył nasz system archiwizowania kultury czy po prostu myślenia o jej trwałości. Zadania archiwizowania Sieci (co prawda jak na razie w niewielkim zakresie) od niedawna podejmuje się polskie Narodowe Archiwum Cyfrowe¹⁵, każdy internauta ma dostęp do działającego od 1996 roku Internet Archive, w którym przechowywane jest – jak podaje Wikipedia – „10 petabajtów materiału archiwalnego”¹⁶. Toteż komunikat o „błędzie 404” – nieistnieniu wywołanej strony internetowej – niekoniecznie oznaczać musi rzeczywisty brak dostępu do jej treści. Liczne, będące w toku, projekty archiwizacyjne, a także współczesne praktyki i doświadczenia wskazują, że w istocie w internecie trudniej coś zgubić niż odnaleźć. Jak zauważa Paul Levinson w *Nowych nowych mediach*, tekst raz umieszczony w Sieci jest tam już na zawsze, bowiem natychmiast powstają jego kopie – i to niezależnie od woli osoby go umieszczającej¹⁷. Dotyczy to oczywiście także gatunków pierwotnie niecyfrowych – nigdy filmoznawcy czy literaturoznawcy, a także teatrolodzy czy historycy sztuki nie mieli tak błyskawicznego dostępu do obiektów swych badań jak w epoce internetu, choć oczywiście przeniesienie tych obiektów w nowe środowisko medialne nie pozostało bez wpływu na tożsamość tych przekazów. Również badacz „ulotnych” gatunków sieciowych, takich jak blogi czy tweety, może posiłkować się mnogością danych, które zbierają i porządkują za niego inni, a także tworzyć własne archiwa, za pomocą ogólnie dostępnych bądź indywidualnie wypracowanych narzędzi. Warto więc podkreślić, że badanie Sieci jest zadaniem o tyle problematycznym, iż wymaga nieustannego nadążania za zmianą kulturową i technologiczną zarazem. Równolegle

¹⁴ Por. m.in. P. Zawojcki, *Cyberkultura. Syntopia sztuki, nauki i technologii*, Warszawa 2010, s. 159; tegoż, *Wirtualna sztuka, wirtualne muzea – realne problemy*, [w:] *Muzeum sztuki. Od Luwru do Bilbao*, red. M. Popczyk, Katowice 2006, s. 76.

¹⁵ Por. http://www.nac.gov.pl/archiwum_internetu (dostęp: 8 kwietnia 2014).

¹⁶ Por. http://en.wikipedia.org/wiki/Internet_archive; Strona archiwum: <https://archive.org> (dostęp: 8 kwietnia 2014).

¹⁷ P. Levinson, *Nowe nowe media*, tłum. M. Zawadzka, Kraków 2010, s. 204, 205.

z narzędziami badawczymi, metodologią, etyką badań, wypracowywać musimy narzędzia techniczne, które pozwolą nam zajrzeć – a może „zanurkować” – do internetowego akwarium, a następnie wynurzyć się z niego z pełną siecią.

Oczywiście skasowany ze strony profil na portalu społecznościowym lub blog, obecny w prywatnym zbiorze badacza, to właśnie „motyle na szpilce”; co więcej, ich status jest zapewne niejasny ze względów etycznych (skoro autorzy/właściciele chcieli jego wykasowania). To już jednak zupełnie inna historia; domagająca się, ponownie, zmian w sposobie myślenia czy projektowania rozwiązań. Co ma wspólnego badacz-podglądacz (ów „lurker” zaglądający przez szybę w akwarium), mający dostęp do danych usuniętych z oryginalnej lokalizacji, z przypadkowym posiadaczem kolekcji prywatnych listów, nieprzeznaczonych do publikacji, czy rodzinnych fotografii, ocalonych przed zniszczeniem? Jaki jest etyczny wymiar takiej sytuacji? Na to pytanie przyjdzie nam zapewne jeszcze wiele razy odpowiadać.

Annales Universitatis Paedagogicae Cracoviensis

Studia Poetica II (2014)

Marta Rakoczy

Elementarz jako gatunek twórczości słownej

Elementarz jako piśmienny gatunek twórczości słownej jest fascynującym przedmiotem badawczym, pozwalającym dostrzec zarówno charakter szkolnego i pozaszkolnego wychowania (w tym proces kulturalizacji dziecka do określonych mediów), jak i przemiany obyczajowe, materialne oraz mentalne zachodzące w kulturze, w której funkcjonuje. Jego specyfika, jak słusznie zauważył Zbigniew Bauer¹, wymaga uwzględnienia jego ikoniczności; współdziałania słowa pisanego oraz obrazu. Ten ostatni służy nie tylko oswojeniu czynności czytania i pisania. Służy też kulturowej produkcji dzieciństwa, które konotowane jest, m.in., ze swoistym graficznie, kolorowym obrazem jako synonimem dziecięcości oraz zabawą imitowaną przez takie około-elementarzowe narzędzia dydaktyczne jak stosowane we współczesnych zeszytach ćwiczeń zagadki, rebusy i krzyżówki. Warto pamiętać, że w starożytnej Grecji przeznaczona dla dzieci nauka czytania i pisania była wyraźnie separowana od czynności ludycznych. Nie była też przystosowana do jakichkolwiek kulturowo artykułowanych potrzeb i możliwości dziecka. Odkrycie dzieciństwa jako szczególnego statusu kulturowego, wyposażonego w określone własności oraz przywileje jest przecież dziełem zachodniej nowożytności².

Elementarz – jak zauważył Bauer – jest nie tylko ikoniczny, ale także sprawczy. Zanurzony jest bowiem w sieci pozatekstowych procesów wychowawczych, które go aktualizują, interpretują i przetwarzają. Jako taki jest on znacznie mniej autonomiczny semantycznie niż jakikolwiek podręcznik dla uczniów bardziej zaawansowanych, ponieważ wymaga czynności pozatekstowych pozwalających nauczyć dzieci nie tylko treści w nim zawartych, ale także tego, w jaki sposób z elementarza się korzysta. Jego sprawczość wynika też z samej prezentowanej w nim

¹ Chodzi o dyskusję wokół koncepcji tomu toczoną przez jego autorów i recenzenta.

² Zob. Ph. Ariès, *Historia dzieciństwa. Dziecko i rodzina w dawnych czasach*, tłum. M. Ochab, Gdańsk 1995; T. Buliński, *Kulturowy wymiar wychowania: praktyki i ideologie*, [w:] *Wychowanie. Pojęcia, procesy, konteksty*, t. 1, red. M. Dudzikowa, M. Czerepaniak-Walczak, Gdańsk 2007.

treści. W odróżnieniu od podręczników dla uczniów starszych jego główną funkcją nie jest przekazanie względnie neutralnej aksjologicznie informacji na temat struktury świata fizycznego i kulturowego. Celem elementarza – jako, zgodnie z terminologią Bronisława Malinowskiego, piśmiennego „ogniwa działania” – jest przede wszystkim *stricte* normatywne inicjowanie dzieci do określonych form aktywności: gestycznych, percepcyjnych oraz intelektualnych. Nie przypadkiem dominantą elementarzy są przeznaczone dla dzieci i egzekwowane przez nauczyciela polecenia.

Krótko mówiąc, ikoniczność i sprawczość elementarza są konstytutywnymi częściami jego przekonującej definicji. Dodać też warto, że cechy te trudno opisać za pomocą narzędzi stworzonych w ramach klasycznej teorii piśmienności. Fakt ten oznacza, że analiza elementarza jako gatunku twórczości słownej jest zadaniem kluczowym. Mogłoby ono służyć nie tylko poszerzeniu repertuaru gatunków uchwyconych w naszym leksykonie. Pozwoliłoby rozwinąć instrumentarium teoretyczne do badania gatunków piśmiennych jako takich.

Elementarz jako gatunek jest, rzecz jasna, tworem kultury pisma, zyskującym szczególną nośność kulturową dopiero w kulturze druku, a dokładnie w tej, w której obowiązuje powszechny obowiązek szkolnictwa, wymagający unifikacji treści oraz metod nauczania: unifikacji szczególnie istotnej w późnonowożytnym procesie tworzenia państw narodowych. Oczywiście, stwierdzenie, że historia elementarza jest ściśle związana z określoną rzeczywistością medialną i polityczną, nie jest wystarczające. Pojawienie się tego gatunku jako przeznaczonego obecnie zasadniczo dla dzieci oznacza wiele przemian kulturowych, które z mediami słowa wiążą się jedynie pośrednio. Oznacza ono choćby wspomniane już nowożytne określenie dziecka jako osobnego, swoistego podmiotu będącego kimś innym niż „niepełnym dorosłym”: podmiotu, który wymaga swoistych, stosownie preparowanych dla niego treści oraz swoistych metod ich prezentacji. Przykładowo, choć starożytna Grecja doby Platona była kulturą piśmienną, dzieci uczyły się czytać i pisać na tekstach przeznaczonych dla dorosłych. A dokładniej: była to kultura nie znająca podziału na teksty przeznaczone dla dziecka oraz dla dorosłego³.

Jak każdy gatunek twórczości słownej – w rozumieniu zaprezentowanym w książce *Od aforyzmu do zinu*⁴ – elementarz ma funkcje wielorakie. W swej warstwie językowej, eksplicytniej służy przekazywaniu określonych wzorców i wartości kulturowych. Dobrych świadectw tego dostarcza pobieżne choćby przejrzenie współczesnych, polskich książek do zintegrowanego nauczania początkowego⁵.

³ Zob. A. Ford, *From Letters to Literature: Reading the Song Culture of Classical Greece*, [in:] *Written Texts and the Rise of Literate Culture in Ancient Greece*, ed. H. Yunis, Cambridge 2003, p. 24–30.

⁴ *Od aforyzmu do zinu. Gatunki twórczości słownej*, red. Grzegorz Godlewski i in., Warszawa 2014.

⁵ Za materiał badawczy posłużyły następujące podręczniki: K. Kamińska, *Chcę pisać*, Warszawa 2012; B. Mazur, K. Zagórska, *Gra w kolory, ćwiczenia. Klasa 1, Część 1–2*, Warszawa 2012; A. Jeżak i in., *Gra w kolory. Karty pracy. Klasa 1*, Warszawa 2011; B. Mazur, K. Zagórska, *Gra w kolory: zeszyt do kaligrafii*, Warszawa 2009; A. Boniecka, A. Kozyra, M. Wypchło, *Mój*

Ukazywane w nich wzorce wiążą się ściśle z ideologią ekologiczną, a także naciskiem na zdrowy tryb życia, dodatnie wartościowanie różnic oraz poprawność polityczną. Wiążą się także z częściową redukcją treści związanych z inicjacją obywatelską – w większości współczesnych elementarzy prezentowane dziecku wzorce zamykają się właściwie na rodzinie, w ramach której są realizowane. Jako takie podręczniki te są dość dobrym materiałem do badań nad przemianami światopoglądowymi kultury oficjalnej, związanej z określonymi strategiami polityczno-ekonomiczno-społecznymi. Są także dobrym narzędziem uchwytowania przemian tych ostatnich⁶. Fakt, wskazany przez Bauera – iż podręczniki do matematyki z 1867 roku wyjaśniają operacje algebraiczne na kromkach chleba, zaś te z 1908 na ciastkach – odzwierciedla do pewnego stopnia przemiany statusu ekonomicznego rodzin dzieci, dla których był przeznaczony. Choć, rzecz jasna, trudno uznawać jakiegokolwiek podręczniki, w tym elementarze, za narzędzie reprezentacji aktualnej rzeczywistości społecznej. Pomijając ich niereferencyjne, lecz normatywne funkcje, śmiało można rzec, iż ich główną rolą jest raczej reprodukcja tradycyjnych sposobów myślenia i działania. Dlatego we współczesnych książkach dla dzieci znajdujemy wiele obrazków odwołujących się do mocno ugruntowanych, tradycyjnych stereotypów kulturowych, mających często nikły związek z obecnym doświadczeniem wielu dzieci (tata czytający gazetę drukowaną, a nie tę dostępną w internecie – na ekranie tabletu lub laptopa, rolnik wykonujący ręcznie większość prac w gospodarstwie, babcia robiąca swetry na drutach etc.).

Nie tylko warstwa eksplicytna elementarzy, związana z przekazem określonych i werbalizowanych treści, ma funkcję normatywną. Funkcję taką ma także przekaz nieeksplicytny, związany ze *stricte* piśmiennym programowaniem percepcji. Wszak elementarze nie tylko służą nauce podstawowych czynności czytania, pisania i liczenia. Służą także reprodukcji określonego, a dokładnie – piśmiennego sposobu myślenia o języku oraz „właściwych” sposobach językowej ekspresji. Zgodnie z rozpoznaniem teoretyków piśmienności, pismo nie jest narzędziem adekwatnej reprezentacji języka mówionego⁷. Przeciwnie, dostarcza ono nowych sposobów myślenia o języku, ucząc jego piśmiennej delimitacji, a w konsekwencji: myślenia o nim w takich ściśle piśmiennych jednostkach analizy, jak: głoska, sylaba, wyraz i zdanie (stąd zdeponowane w zeszytach ćwiczeń zabawy związane z rozwiązywaniem wspomnianych rebusów, krzyżówek, wycinaniem stosownych liter z gazet i komponowaniem z nich wyrazów). Liczne, inicjowane przez elementarz zadania

kuferek. Roczne przygotowanie przedszkolne, Warszawa 2012; A. Boniecka, A. Kozyra, M. Wypchło, *Mój kuferek. Przewodnik metodyczny (roczne przygotowanie przedszkolne)*, Warszawa 2012.

⁶ Takie badania uprawia na gruncie polskim m.in. Anna Landau-Czajka. Zob też, *Co Alicja odkrywa po własnej stronie lustra. Życie codzienne, społeczeństwo, władza w podręcznikach dla dzieci najmłodszych 1785–2000*, Warszawa 2002.

⁷ D. R. Olson, *Papierowy świat. Pojęciowe i poznawcze implikacje pisania i czytania*, tłum. M. Rakoczy, wstęp G. Godlewski, Warszawa 2010.

polegające na właściwym przeczytaniu podpisu pod rysunkiem także nie wiążą się jedynie z nabywaniem umiejętności czytania. Służą one przekazowi umiejętności dekontekstualizacji słowa – wydobycia go z wypowiedzi oraz toku ludzkich działań. Jako takie utrwalają one przekonanie o relacji jedno-jednokładnego przyporządkowania łączącego słowo i rzecz. Zgodnie z tym przekonaniem, diagnozowanym przez Roya Harrisa jako przejaw skryptyzmu zachodniej refleksji nad językiem, prymarną funkcją języka jest funkcja neutralnego oznaczania⁸. Zaś słowo nie jest, jak w kulturach pierwotnie oralnych, zdarzeniem lub mocą, lecz etykietką⁹. Jest ono przedmiotem materializującym się na zapisanej powierzchni i połączonym z konkretnymi elementami rzeczywistości w oparciu o zasadę reprezentacji logicznej.

Piśmienną genezę ma też dokonywane przez elementarz podporządkowywanie języka mówionego standardom grafolektu: eliminacja wyrażen gwarowych, uczenie „języka literackiego” jako języka kulturowej nobilitacji, nacisk na „mówienie pełnymi zdaniem” oraz językową ekspresję związaną z uprzywilejowaniem „kodu rozbudowanego”¹⁰. Wszak kulturalizacja do tego kodu – proces widoczny choćby w szkolnym, publicznym opowiadaniu o tym, co widzą wszyscy na tym samym obrazku – jest warunkiem pełnego uczestnictwa w świecie praktyk wysoce piśmiennych, w ramach których każda wypowiedź musi dążyć do ideału semantycznej autonomii: znaczyć poza kontekstem jej wypowiedzenia oraz pod nieobecność osoby wypowiadającej¹¹.

Jak widać, piśmienność elementarza nie wyczerpuje się po prostu w tym, że służy on nauce czynności piśmiennych. Jego sprawcze działanie polega na głębokim i nieświadomym „upiśmiennianiu” percepcji. Warto też zaznaczyć, że proces ten jest obecny w sposobie, w jaki w elementarzu potraktowane zostaje wspomniane już medium obrazu. Nie chodzi o to, że obraz pełni tu funkcje instrumentalne, służąc oswojeniu czynności piśmiennych. Chodzi o to, że jedną z niewyjawianych wprost funkcji elementarza jest wpajanie określonej hierarchii między słowem pisanim a obrazem, a dokładnie – wpajanie przekonania o semantycznej nieautonomiczności obrazu, wymagającego podpisu, ustnego komentarza, piśmiennej lub mówionej interpretacji wskazującej jego istotne elementy oraz „właściwy” sposób jego użycia¹². Niezależnie od wieszczonego już od czasów Marshalla McLuhana kryzysu piśmienności oraz zapowiadanego triumfu mediów audiowizualnych¹³, realizowa-

⁸ R. Harris, *Rationality and the Literate Mind*, New York–London 2009.

⁹ Zob. W. J. Ong, *Oralność i piśmienność. Słowo poddane technologii*, tłum. i wstęp J. Japola, Warszawa 2011.

¹⁰ Zob. B. Bernstein, *Socjolingwistyka a społeczne problemy kształcenia*, tłum. K. Biskupski, [w:] *Język i społeczeństwo*, wyb. i wstęp M. Głowiński, Warszawa 1980.

¹¹ O piśmiennym charakterze kodu ograniczonego wspominał już Walter J. Ong. Zob. tegoż, *Oralność i piśmienność...*, s. 167.

¹² Zob. M. Rakoczy, *Obraz, pismo, szkoła w perspektywie antropologicznej* [w przygotowaniu do druku].

¹³ M. McLuhan, *Zrozumieć media. Przedłużenia człowieka*, wstęp L. H. Lapham, tłum. N. Szczucka, Warszawa 2004.

na przez elementarz edukacja wczesnoszkolna pozostaje nadal przede wszystkim tekstocentryczna. Oczywiście, ilościową dominantę nie stanowi tu słowo pisane, lecz obraz służący zmysłowej konkretyzacji zapisywanych słów, sprawniejszemu ich zapamiętywaniu oraz oswajaniu samych czynności pisania i czytania. A jednak każdorazowo obraz traktowany jest jako ilustracja, tj. niesamodzielny nośnik sensu. Kulturowy autorytet pisma zostaje tu wyraźnie wzmocniony. Nie przypadkiem zakładany w procesie edukacyjnym rozwój intelektualny utożsamiany jest z redukcją warstwy wizualnej na rzecz przekazu pisanego. Choć w przeciągu ostatnich dziesięcioleci podręczniki dla szkół podstawowych i średnich wyraźnie zmieniły pod wpływem nowych mediów oraz właściwych im praktyk lekturowych swą strukturę wizualną i graficzną, preferując w coraz większym stopniu krótkie teksty okraszone dużą liczbą ilustracji, pismo pozostaje nadal głównym medium edukacji: symbolem osiągnięcia wysokich (bo piśmiennych) kompetencji intelektualnych¹⁴.

Dokonywane m.in. poprzez elementarz upiśmiennianie percepcji nie wiąże się jedynie z procesami intelektualnymi: przekazem stosownych sposobów konceptualizacji języka i obrazu. Z kolei sama zakładana w elementarzu nauka pisania i czytania – wbrew temu, co twierdzili teoretycy piśmienności¹⁵ – nie ma początkowo charakteru intencjonalnego przyswajania narzędzia poznania bądź komunikacji¹⁶. Praktyki pisania, zwłaszcza odbywane w szkolnej sali praktyki grafomotoryczne – kontrolowane i reprodukowane poprzez m.in. elementarz – służą przede wszystkim nauce symultanicznego, zbiorowego wykonywania stosownych gestów. Na pierwszym, grafomotorycznym etapie, pismo oznacza zatem raczej technologię ciała niż technologię intelektu, czy też swoisty system językowej reprezentacji¹⁷. Inicjowana przez elementarz gestyczna socjalizacja służy przekazowi nieujawnianych wartości związanych z zachodnimi praktykami piśmiennymi – wizualnej precyzji oraz wzrokoцентриczności. Zauważmy, że w toku zachodnich praktyk grafomotorycznych dziecko uczy się, iż kryterium doskonałości kaligraficznej nie jest stosowny gest (jak w kaligrafii dalekowschodniej), lecz jego wizualny efekt¹⁸. Tym samym uczy się, by gest ciała traktować jako całkowicie przejrzyste narzędzie wizualnej reprodukcji.

¹⁴ M. Rakoczy, *Szkoła, pismo, reprodukcja – między teorią piśmienności a antropologią edukacji*, „Teksty Drugie” 2014, nr 2, s. 71–89.

¹⁵ J. Goody, I. Watt, *Następstwa piśmienności*, tłum. J. Jaworska, [w:] *Oralność/piśmiennosc*, *Communicare. Almanach antropologiczny*, red. G. Godlewski i in., Warszawa 2007; J. Goody, *Poskromienie myśli nieoswojonej*, tłum. M. Szuster, wstęp J. Tokarska-Bakir, Warszawa 2011; E. A. Havelock, *Przedmowa do Platona*, tłum. i wstęp P. Majewski, Warszawa 2007; tegoż, *Muza uczy się pisać. Rozważania o oralności i piśmiennosci w kulturze Zachodu*, tłum. i wstęp P. Majewski, Warszawa 2006; W. J. Ong, *Oralność i piśmiennosc*...

¹⁶ Zob. M. Rakoczy, *Tekst, pisanie, szkoła w perspektywie antropologicznej*, „Zagadnienia Rodzajów Literackich” 2013, z. 2.

¹⁷ Zob. P. Connerton, *Jak społeczeństwa pamiętają*, tłum. i wstęp M. Napiórkowski, Warszawa 2012, s. 145, 146; T. Ingold, *The Perception of the Environment. Essays on Livelihood, Dwelling and Skill*, London–New York 2000, p. 416; tegoż, *Lines. A Brief History*, New York 2007.

¹⁸ Tegoż, *Lines*...

Na zakończenie warto wspomnieć, iż analiza sprawczości oraz ikoniczności elementarza wymaga rozbudowanych badań historycznych, uwzględniających zarówno teksty, materialną postać książki, jak i instytucje oraz związane z nimi praktyki pozatekstowe. Wszak jedną z globalnych tendencji współczesnych systemów edukacyjnych, obok dążeń decentralizacyjnych, widocznych chyba w największym stopniu w szkolnictwie amerykańskim, jest dążenie do centralizacji, unifikacji i biurokratyzacji procesu edukacyjnego¹⁹. Oznacza to widoczną we współczesnym szkolnictwie rosnącą tekstualizację wychowania. Performance nauczycielski, pozwalający przechwytywać i reinterpretować stosownie do potrzeb własnych oraz uczniów treść elementarza, ograniczany jest przez wymogi biurokratyczne, związane ze standaryzacją nauczania; jego zunifikowaną kwantyfikacją. Widać to dobrze w przemianie elementarzy: najnowsze polskie realizacje tego gatunku zawierają coraz więcej zadań wskazujących nauczycielowi nie tylko materiał do pracy, ale także strukturę lekcji oraz konkretne ćwiczenia do wykonania.

¹⁹ Zob. *Local Meaning, Global Schooling, Anthropology and World Culture Theory*, ed. K. M. Anderson-Levitt, New York-London 2003.

Annales Universitatis Paedagogicae Cracoviensis

Studia Poetica II (2014)

Agnieszka Liro

Miasto pisarzy / Pisarze w mieście. Wokół konferencji „Ścieżkami pisarzy: miasto jako przestrzeń życia twórców” Kraków, 27–29 marca 2014

W ostatnich latach coraz większą uwagę poświęca się wzajemnym wpływom przestrzeni i kultury, przestrzeni i sztuki, a wreszcie przestrzeni i człowieka. Oddziaływanie na siebie miasta, twórcy oraz jego wyobrażenia o mieście, jak również funkcjonowanie tego wyobrażenia w świadomości zbiorowej, stało się przedmiotem badań geopoetyki. Z kolei problemem tożsamości i pozycji człowieka w środowisku miejskim zajęła się antropologia miasta. Wynikiem fascynacji tą problematyką był zorganizowany po raz pierwszy w marcu tego roku festiwal *Ścieżkami pisarzy: miasto jako przestrzeń życia twórców*. Jego inicjatorami były doktorantki krakowskich uniwersytetów: Natalia Biesiada, Elżbieta Binczycka, Anna Grochowska i Malwina Mus.

W ramach festiwalu odbyła się trzydniowa konferencja naukowa. W czasie obrad szczególnie dużo mówiono o Krakowie, poruszając przy tym kilka ważnych kwestii. Dziekan Wydziału Polonistyki Uniwersytetu Jagiellońskiego, Jarosław Fazan zwrócił uwagę na fakt, że miasto, mimo związków z licznymi wybitnymi artystami pióra, nie posiada pisarza, który byłby dla Krakowa tym, kim dla Dublina jest James Joyce, a dla Pragi Franz Kafka. Wskazał więc na potrzebę wytypowania takiego „nazwiska-marki”. Nazwisko to miałyby pełnić funkcję promocyjną, przyciągać turystów, a przede wszystkim nadać miastu określony status literacki.

Brak „nazwiska-marki”, z perspektywy gospodarczo-ekonomicznej odczuwany jako negatywny, powiązano również z brakiem mityzacji całości przestrzeni miejskiej. Kraków uznany został za „literacko pokawałkowany”, bowiem w ciągu stuleci kolejni wybitni twórcy oswajali i opowiadali jedynie jego fragmenty. Żadnemu z nich nie udało się stworzyć pełnego mitu miasta i ofiarować go swoim czytelnikom. Jedną z prelegentek zauważyła, że gród Kraka cierpi na pewien nadmiar pisarzy. Opinię tą potwierdzałyby tematyka wystąpień, obejmująca twórczość wielu różnych oraz, co istotne, równie ważnych i mocno związanych z Krakowem literatów. Wśród nich znaleźli się między innymi: Tadeusz Peiper, Karol Estreicher (mł.), Tadeusz Różewicz, Jerzy Pilch, Wit Szostak oraz Marcin Świetlicki.

Ostatni z autorów w omawianych przez Malwinę Mus kolejnych wersjach wiersza *Opluty* porusza kwestię zdobycia miasta przez pisarza. W pierwszym z utworów podmiot planuje, że pewnego dnia Kraków będzie należeć do niego. W następnym z goryczą wyznaje, że to marzenie nigdy się nie spełni, że skostniały miejski twór jest mu obcy i nie należy do niego, lecz do gołębi, turystów, Grzegorza Turnaua, Zbigniewa Preisnera i księdza Józefa Tischnera. W ostatniej odmianie *Oplutego* poeta stwierdza, że kiedyś identyfikował się z należącym do niego Krakowem, jednak teraz oddał go starcom i chłopcom z pokolenia „NIC”. Można przypuszczać, że Świetlicki ujął w tych kilku utworach historię każdego artysty, który próbuje objąć ramionami swej twórczości przestrzeń sfragmentaryzowaną i zawłaszczoną w ciągu wieków przez innych twórców.

W swoim referacie o Łodzi Izabella Adamczewska poruszyła problem miasta okrytego złą sławą, postrzeganego przez pryzmat swej fabrycznej przeszłości oraz rozpowszechnionych przez media historii zbrodni. W twórczości młodych pisarzy związanych z tym miastem (Przemysław Owczarek, *Miasto do zjedzenia*, Szymon Domagała-Jakuć, *Hotel Jahwe*) dostrzegła potrzebę stworzenia nowego mitu, który odmieniłby jego wizerunek. Inni prelegenci zauważyli, że artyści pióra nie zawsze ukazują daną przestrzeń w pozytywnym świetle, tworząc tym samym jej mit negatywny, fascynujący groteskową brzydotą, dziwnością postaci i wydarzeń, balansujący na granicy fikcji i rzeczywistości. Ten aspekt mitologizacji poruszano w wystąpieniach dotyczących Warszawy i Grochowa.

W trakcie panelu poświęconego Adamowi Zagajewskiemu Magdalena Fabiś, Maria Pawełczak i Anna Kuchta przedstawiły spojrzenie poety na kluczowe w jego życiu miasta: Lwów, Gliwice i Kraków oraz podjęły problem nieustającego poczucia bezdomności. Lwów, miejsce narodzin Zagajewskiego oraz miasto, z którego wraz z rodziną został wysiedlony, stał się dla twórcy przestrzenią mityczną, wyłaniającą się z opowiadań i wspomnień przodków. Gliwice, do których przybył i w których dorastał, choć miały dla niego swój urok, nigdy nie zastąpiły utraconego Lwowa. Kraków, w którym studiował, łączył cechy obu tych miast. To w nim poeta poszukiwał zagubionych w przeszłości wartości. Jednak Zagajewski, doświadczony przesiedlenia, wyrwania z rodzimej ziemi, stał się nomadą, niezdolnym do przywiązania się do jakiegokolwiek miejsca.

Podczas obrad wielokrotnie przywoływano kategorię miejsca autobiograficznego wprowadzoną do dyskursu przez Małgorzatę Czermińską. Warto zauważyć, że osobiste wyobrażenie artysty o miejscu autobiograficznym, funkcjonując w świadomości odbiorców, po jakimś czasie ponownie się upublicznia, przybierając na stałe formę nadaną przez pisarza. Przykładem może być tu „Rydłówka” w Bronowicach Małych, w której akcję swojego dramatu umieścił Stanisław Wyspiański. W ten sposób związał dworek raz na zawsze z *Weselem*. Miejscem zaś, które niestety nie zostało utrwalone na kartach żadnego z dramatów czy powieści jest słynny Dom Literatów, do grona mieszkańców którego zaliczali się: Jerzy Andrzejewski, Konstanty Ildefons Gałczyński, Leon Kruczkowski, Sławomir Mrożek, Tadeusz

Różewicz, Tadeusz Peiper oraz Wisława Szymborska. O „domu czterdziestu pisarzy” wspominała w swoim referacie dotyczącym *Legend i prawd domów literackich* Marta Wyka, a dokładną jego historię przedstawiła Anna Grochowska.

W trakcie konferencji ukazano wiele wątków związanych z przestrzenią miejską w twórczości literackiej oraz z jej oddziaływaniem na autorów. Łącznie zaprezentowano pięćdziesiąt referatów podzielonych na czternaście paneli tematycznych. Wśród prelegentów znaleźli się przedstawiciele Katolickiego Uniwersytetu Lubelskiego, Akademii Ignatianum, Politechniki Opolskiej, Uniwersytetu Adama Mickiewicza w Poznaniu, Uniwersytetu Gdańskiego, Uniwersytetu Jagiellońskiego, Uniwersytetu Łódzkiego, Uniwersytetu Opolskiego, Uniwersytetu Pedagogicznego w Krakowie, Uniwersytetu Śląskiego, Uniwersytetu Warszawskiego oraz Uniwersytetu Wrocławskiego. Każdy dzień obrad rozpoczynał się od wykładu inauguracyjnego „mistrza”. W tę rolę wcielili się kolejno: dr hab. Jarosław Fazan (*Krakowskie ścieżki Tadeusza Peipera*), prof. dr hab. Marta Wyka (*Legenda i prawda domów literackich*) oraz prof. dr hab. Franciszek Ziejka (*„Z poetami do Krakowa i po Krakowie...”*).



Nic, co zostało powiedziane, nie zostało powiedziane do końca¹

Działalność medioznawczą i literaturoznawczą, krytycznoliteracką, eseistyczną i publicystyczną Zbigniewa Bauera charakteryzuje znamieną dla polskiej humanistyki drugiej połowy XX wieku skłonność ku gatunkom hybrydycznym i sylwicznym. Jest to upodobanie do silnie spersonalizowanej i szerokiej refleksji transdyscyplinarnej, w której naukowe rozumienie i interpretowanie współczesnych i historycznych zjawisk literackich łączą się z ich hermeneutycznym przeżywaniem. Skłonność do tej formy refleksji krytycznoliterackiej, która odsłania porządek literackiej rzeczywistości – „wyłania z siebie ład”, jak powiadał Zbigniew Bauer² – była związana przede wszystkim z kulturotwórczym oddziaływaniem krakowskiej personalistycznej szkoły krytyki literackiej na polską humanistykę.

¹ Z. Bauer, *Przeszłość, pamięć, narracja*, „Konspekt” 2003, nr 14/15, s. 117.

² Tegoż, *Esej. Szkic. Krytyka literacka*, „Rocznik Literacki” 1984, Warszawa 1991, s. 186.

W tym właśnie kręgu świetnie rozwijającej się w drugiej połowie XX wieku krakowskiej polonistyki uformowany został jako czytelnik i badacz literatury. Ukształtowane zostały także jego rozległe zainteresowania problemami społecznymi i politycznymi, warsztat publicysty i felietonisty „Kontrastów”, „Zdania” (jako Lektor), „Polityki”, „Krakowa” i „Gazety Krakowskiej” czy rozmówcy w licznych wywiadach (np. „Trzech na jednego” w „Zdaniu”). Jego żywa i krytyczna wyobraźnia historyczna oraz wrażliwość krytyka literackiego, recenzenta literatury niemieckiej (w „Nowych Książkach”) pozostawały pod wpływem miejsca urodzenia (Ełku), doświadczeń młodości, złożonej, wielokulturowej i wielonarodowej historii Mazur.

Etycznie nacechowana refleksja Zbigniewa Bauera o kulturze zwrócona była przede wszystkim ku postawie duchowej Polaka, którą literatura kształtuje i objawia. Szczególnie zainteresowany był rodowodem i postawą polskiego pisarza intelektualisty, zwłaszcza jako autor *Dekady* czy *Antymedialnego reportażu Ryszarda Kapuścińskiego*³. Niekiedy temperament publicysty i krytyka kultury przesłaniał estetyczne czy artystyczne walory literatury. Autor *Dekady* cenił zatem pisarzy demitologizatorów i demistyfikatorów narodowej historii – i to go pociągało w piśmarstwie Stanisława Brzozowskiego, w eseistyce Stanisława Barańczaka, Juliana Kornhausera i Adama Zagajewskiego, Jerzego Łojka, Jerzego W. Borejszy, Bohdana Cywińskiego czy Marii Janion.

Czytelnikowi nawet najbardziej naukowych narracji Zbigniewa Bauera rzuca się w oczy jego skłonność zwłaszcza do literackiej, reportażowej dramatyzacji tekstów o literaturze, która ukazuje wrażliwość estetyczną i filozoficzną autora oraz niemal zawsze jakiś ich istotny wymiar autobiograficzny.

Historia i pamięć. Implozja narracji

Zebrane w *Dekadzie*, a także publikowane w „Zdaniu” eseje są świadectwem jego zainteresowania historią, w której widział przede wszystkim kulturą pamięć człowieka jako osoby. Znajdujemy w nich inspirujące rozważania o narracjach przynoszących relacje o zdarzeniach i ludziach z najbliższej, złożonej i „bogatej” przeszłości. Interesujące uwagi na temat tego, co łączy pamięć i historię, zawierają też jego szkic *Między pamięcią a historią* oraz rozmowa z Janem Tomaszem Grossem⁴. Zbigniew Bauer ukazujący nierozłączność „czystych” historycznych faktów od „interpretacji nakładających się palimpsestowo”, pisał:

Stawiając na papierze pierwsze znaki tekstu, rozpoczynamy opowieść o sobie – o sobie wobec dokumentów, cudzych narracji, cudzych wizji przeszłości, czyli wobec takich samych, jak nasza, „autobiografii”. [...] nasza autobiografia znajduje sobie miejsce

³ Zob. tegoż, *Dekada*, Warszawa 1986; tegoż, *Antymedialny reportaż Ryszarda Kapuścińskiego*, Warszawa 2001.

⁴ *Odnaleźć siebie w historii. Z profesorem Janem Tomaszem Grossem rozmawiają Zbigniew Bauer, Henryk Czubała i Bogusław Gryszkiewicz*, „Konspekt” 2001, nr 8, s. 9–22.

wśród tego, co już istnieje. Zaś to, co istnieje, to przecież nie tyle „fakty” historyczne, ile „utekstowienia” tych faktów – inne narracje o tych faktach, inne ich, odcisnięte w języku, „ślady”⁵.

W jego przekonaniu obowiązkiem i etycznym zadaniem historyka i eseisty jest więc wydobywać z niepamięci, by demistyfikować, by ukazywać skryte życie, a nie – czcić „czyste” fakty. Fakty były według niego zawsze „faktami-widzianymi-przez-kogoś”⁶. Pisząc o stanie świadomości polskiej inteligencji demonstrował przy tym niechęć do silnej (w polskiej mentalności i dziś uprawianej polityce historycznej) tendencji do ujmowania przeszłości „w kategoriach prostych analogii”⁷. Bauer, głosząc wolność od „imperializmu” narracji – przypominał o konieczności „odtworzenia sytuacji komunikacyjnej” rozumianego tekstu, przyswojenia sobie „pozazdarzeniowego sensu” i „horyzontu świata”, „do którego ten sens nas odsyła”. Wskazywał zwłaszcza „wszechczasowość”, a to znaczy otwartość tekstu „dla wszystkich odczytań”⁸.

Jednocześnie „oswajanie” i „racjonalizacja” tego, co zapamiętane, co w pamięci, wydawały mu się głównym zadaniem historii. W ludzkim „chaosie pamięci” widział jej szczególną wartość, którą przeciwstawiał (poddającej się ideologicznym manipulacjom) „selektywnej” narracji historyka. Historia i pamięć były dla niego „dwie ma stronami obrazu czasu minionego”⁹. Pisał:

Pamięć jest źródłem historii, a historia podtrzymuje pamięć. Obie wspierają się na ludzkim doświadczeniu przemijania czasu – uczuciu raz tragicznym, raz niosącym ulgę. Raz wywołującym lęk, raz nadzieję¹⁰.

Historia to wynik wysiłku zrozumienia i przyswojenia tego, co tkwi w pamięci zbiorowej w postaci mitologii. Bauer pozostawał nieufny wobec zmitologizowanych obrazów świata i tych, które są produktem świadomości fałszywej. Podobnie jak Ryszardowi Kapuścińskiemu najbliższy był mu bowiem obraz historii „utkanej z hipotez”¹¹, a nie – odpowiedzi czy zbioru faktów, produktu zbiorowych emocji.

Historia, według Bauera „rodzi się ze skupionego trudu myśli i bolesnego przekraczania granicy między «było» a «jest» – bolesnego, gdyż uznającego bezpowrotność czasu i szans. Jest także historią tworzoną przez pojedynczego człowieka, przez osobowość”¹². Pragnął uwolnić historię od konstrukcji mitycznych

⁵ Z. Bauer, *Przeszłość, pamięć...*, s. 113.

⁶ Tamże, s. 114.

⁷ Por. m.in. tegoż, *Między pamięcią a historią*, „Zdanie” 1989, nr 11–12, s. 31–33.

⁸ Tegoż, *Przeszłość, pamięć...*, s. 114, 115.

⁹ Tamże.

¹⁰ Tegoż, *Między pamięcią a historią*, „Zdanie” 1989, nr 11–12, s. 31.

¹¹ Tamże, s. 33.

¹² Tamże.

i postawy deterministycznej, „mówiącej, że coś stało się dlatego, że musiało się stać”, która – jego zdaniem – „wyklucza traktowanie przeszłości jako «możliwego niedokonanego»”¹³. Pisał:

Człowiek, który przyjmuje taką postawę, nie potrafi korzystać z tego, czym jest historia. Nie potrafi dojrzeć w nich rdzenia własnej twórczości, tworzenia siebie samego jako istoty walczącej z upływającym czasem. Ten czas porywa go z sobą, dając mu tylko krótkowzroczne teraz: pozornie tylko racjonalne i rozsądne. Jeśli to teraz nie będzie obudowane pamięcią, nigdy nie stanie się przecuciem, „przedtaktem” przyszłości¹⁴.

Szczególnie interesująca w tym kontekście wydaje się dziś Zbigniewa Bauera koncepcja implozji narracji – otwierającej narrację historyczną na nowe odczytania, inicjującej dialog „przeszłości” i „pamięci” – która była w dużej mierze wynikiem jego zainteresowania twórczością Tadeusza Konwickiego, Wiesława Myśliwskiego, Marii Janion, Ryszarda Przybylskiego, Jarosława Marka Rymkiewicza (z lat sześćdziesiątych i siedemdziesiątych), a zwłaszcza Günтера Grassa. Teoretycznie inspirowały ją współczesne badania narracji oraz powieści historycznej Franka Ankersmitha, Paula Ricoeura czy Haydena White’a, narracji autobiograficznej Philippe’a Lejeune’a, a w Polsce Anny Martuszewskiej i oraz Anny Łebkowskiej. Twierdził:

„Implodująca narracja”, stawiająca naszą pamięć wobec przeszłości pozwala nam spisywać – w materii rzeczy minionych, a raczej w istniejących ich obrazach, nasze własne biografie i autobiografie. Jest na nie miejsce – bowiem nic, co zostało powiedziane, nie zostało powiedziane do końca¹⁵.

Widoczna w jego działalności krytycznoliterackiej już w latach siedemdziesiątych fascynacja opowieściami historycznymi i reporterskimi wiele lat później będzie inspirować jego myślenie o pakcie autobiograficznym czy faktograficznym, a następnie (u schyłku życia) dążenie do zasadniczej rewizji tej koncepcji Lejeune’a, rewizji, której skutków dziś zapewne nie da się w pełni przewidzieć...

Śledził z uwagą losy form autobiograficznych w literaturze, wchłanianie przez literaturę gatunków dziennikarskich – felietonu czy reportażu – a także widoczny we współczesnej kulturze literackiej wpływ estetyki kampowej, kampowej estetyzacji świata, na przemiany literatury, a także pozycji pisarza tworzącego swą substancjalność, utekstowiającego swoje ja – „ujęzykowania” podmiotu. Powracał zatem nieraz do problemu prawdy i kreacji (fikcji) autobiograficznej oraz ich obecności w literaturze i mediach:

¹³ Tamże.

¹⁴ Tamże.

¹⁵ Tegoż, *Przeszłość, pamięć...*, s. 117.

Żyjemy w kulturze, która znacznie wyżej stawia techniki „wywoływania wrażenia” i autokreacji niż mówienie prawdy o sobie i własnym życiu. Autobiografia nie jest dziś niczym innym jak kreacją osoby, wywoływaniem wrażenia, piernem kogoś, kto jest rzeczywiście (lub wręcz nie jest) nami¹⁶.

Jako badacz kultury medialnej podejmował problem dziennikarstwa narracyjnego – gonzo – odsłaniając przy tym złożone problemy ontologiczne i teoretyczne zagadnienia paktu autobiograficznego, paktu faktograficznego czy też paktu referencjalnego – i odważnie stawiał przed sobą problemy domagające się rozstrzygnięcia:

Czy paki takie nadal obowiązują? Czy mają rozstrzygający charakter w trakcie lektury reportażu, dziennika intymnego, autobiografii? Czy mamy do czynienia z faktami, personami, procesami, które rzeczywiście miały swoje miejsce w świecie realnym, czy też z ich symulakrami? Czy towarzyszy nam w lekturze (jak w przypadku dawnych kronik czy sylw) przyjemność obcowania z prawdziwym, na zawsze odeszłym i niemożliwym do zrekonstruowania światem, czy też przyjemność obcowania z konwencją, ze swoistym zwodzeniem nas przez autora, który wciąga czytelnika w świat pozornej prawdy, by za chwilę obnażyć rzeczywiste powody takiej zabawy?¹⁷

Narracja a rzeczywistość

We współczesnej refleksji teoretycznej na temat przemian kulturowych form opowieści jego uwagę przyciągał m.in. problem obiektywizmu tekstu antropologicznego – „udziału fikcji w narracji antropologicznej”. Bauer interesował się tym, co łączy poznanie antropologiczne z poznaniem literackim w twórczości Kapuścińskiego „jako tłumacza kultur”¹⁸. Podobnie jak Wolfganga Isera interesował go więc problem udziału fikcji w konstruowaniu obrazu świata, fikcji antropologicznej – „wyjaśniającej” – i fikcji „odkrywającej”. Przywiązany pozostawał bowiem – jakby wbrew tendencjom kultury postmodernistycznej – do przekonania o poznawczych walorach narracji historycznej – narracji rozumiejącej i pojmującej świat – o wartości narracji i metafory jako fikcji heurystycznych¹⁹.

Zajmowały go zagadnienia obiektywnego odniesienia fikcji powieściowych oraz reportażowych, autobiografizmu czy też autotematyzmu. W prozie Kapuścińskiego

¹⁶ Tegoż, *Autobiografizm jako fikcja osoby*, „Annales Academiae Paedagogicae Cracoviensis. Folia 37, Studia Historicolitteraria” 2006, nr 6, s. 189.

¹⁷ Tamże, s. 190.

¹⁸ Tamże, s. 82.

¹⁹ Zob. tegoż, *Teoria fikcji, fikcje teorii. O pewnych (niebezpiecznych) związkach mediów i literaturoznawstwa*, „Zeszyt Naukowy 4. Socjologia. Wyższa Szkoła Zarządzania i Bankowości w Krakowie” 2006, s. 233.

śledził więc formy obecności Ja reportażysty – badał jego strategię „poświadczania sobą” tego, co w jego narracjach pozostaje zmetaforyzowane i zalegoryzowane, strategię tworzenia światów faktycznych, a nie analogicznych do świata rzeczywistego.

Interesował go szczególnie stosunek narracji (opowieści) do rzeczywistości, które nieuchronnie narzucają jej ład, odsłaniają porządek świata, którym rządzi przypadek, który „po prostu jest”, a rzeczy istnieją w nim „bezprzymiotnikowo”. Pisał:

Można jednak zapytać: skoro pojawia się „powód” opowiedzenia czegoś – czy jednocześnie, niejako „automatycznie”, nie zjawia się także fikcjonalizacja przekazu, nawet wtedy, gdy zostają opowiedziane zdarzenia, które naprawdę zaistniały w konkretnym czasie, przestrzeni i w obecności (lub z udziałem) konkretnych ludzi? Innymi słowy: czy każdorazowo opowiedzenie jakiejś historii „prawdziwej” nie dokonuje *eo ipso* jego fikcjonalizacji?²⁰

Uważał, że „umieszczenie wszelkich przedmiotów, rzeczy, faktów, a także relacji między nimi w przestrzeni komunikacyjnej (czyli przypisanie im funkcji składników komunikatu) jest tym samym ich fikcjonalizacją”²¹.

Przypadkowa zbieżność staje się zbieżnością celową, wydobytą z chaosu świata „po coś” przez kogoś i dla kogoś. To uporządkowanie sprawia, że zdarzenia, o których się opowiada, są nie tyle prawdziwe, ile prawdopodobne – i to według tradycyjnych Arystotelesowskich norm. Niezależnie od zastosowanych wówczas technik narracyjnych zwiększających lub (co np. we współczesnej powieści faktograficznej, auto- i biograficznej, względnie historycznej, a także w pewnych gatunkach nowoczesnego dziennikarstwa jest najczęstsze) zmniejszających indywidualizację narratora, świat zaczynamy oglądać z czyjejs perspektywy i zarazem odczuwamy, że ktoś chce, byśmy tę perspektywę przyjęli. Narracja jest zawsze personalizacją widzenia rzeczywistości, a jej techniki mogą co najwyżej służyć ukryciu lub zaakcentowaniu owej personalizacji. Skoro tak, to również element „przypadku” zostaje zamieniony w „prawidłowość”, nawet jeśli może być ona kwestionowana i podważana. Jest to „prawidłowość chwilowa”, konstytuowana jedynie przez sam akt opowiadania²².

Pojmowanie narracji jako sposobu „personalizacji widzenia rzeczywistości” sprawi, że Bauer swoje wnikliwe obserwacje strategii pisarskich Kapuścińskiego z czasem rozszerzy o problem Innego i inności w jego twórczości²³. Dodajmy, że pragnienie

²⁰ Tegoż, *Opowiedzcie chwilę*, [w:] *Zbliżenia historycznoliterackie. Prace ofiarowane Profesorowi Stanisławowi Burkotowi*, red. T. Budrewicz, M. Buś, A. Gurbiel, Kraków 2003, s. 481, 482.

²¹ Tamże, s. 482. Odwoływał się przy tym do koncepcji J. Landwehra „«intencjonalnego zinterpretowania» tego, co pierwotnie znajdowało się w innych relacjach”, tamże, s. 483.

²² Tamże, s. 483

²³ Tegoż, *Antropologiczne strategie w późnej twórczości Ryszarda Kapuścińskiego*, „Annales Academiae Paedagogicae Cracoviensis, Folia 58, Studia Historicolitteraria” 2008, nr 8, s. 75–89.

oswojenia, zrozumienia i poznania obcego „jako sąsiada”, które odkrywał w twórczości Kapuścińskiego, jest też widoczne w krytyce literackiej, którą Bauer uprawiał na łamach „Nowych Książek”, wprowadzając np. literaturę niemiecką na rynek polski, w rozmowie z Grossem, a także w takim tekście jak *On i ja* – o śladach obecności niemieckiej w wieloetnicznej i wielokulturowej Łodzi – który Bauer napisał dla „Midrasza”²⁴.

Bauer, twórczo nawiązujący w tych rozważaniach także do prac Anny Łebkowskiej i Anny Martuszeńskiej²⁵, dążenie do obiektywizmu we współczesnym dziennikarstwie uważał za mit: „Jednak trudno nie zauważyć – pisał – że teksty dziennikarskie (medialne) są poddane presji przypadku i ze swej natury nie mogą się od niej uwolnić, gdyż w przeciwnym razie wyrzekłyby się swojej podstawowej funkcji, jaką jest przekazywanie obrazów «samego życia»”²⁶. Bauer pisał jednak o poetyce przypadku, która kształtuje nieuchronnie obraz świata nawet w transmisji *live* – twierdził przy tym, że obraz świata jest zawsze wynikiem oddziaływania „formy kształtującej”, nawet jeśli ona nie ma wpływu na bieg wydarzeń... jak w przypadku urządzeń podglądających czy podsłuchujących, gdy formatownicza ingerencja jest tak ograniczona... „Forma nigdy nie jest przypadkowa” – pisał²⁷. Odczuwanie „nonficcjonalności” narracji jest zawsze wytworem ukształtowania językowego, zabiegów na formie, na stylu i poetyce opowieści. I jest to w przekonaniu Bauera warunek „możliwości jakiegokolwiek opowiadania o wypadkach realnych”²⁸. Bliskie więc było mu założenie Goodmanowskie, że „fakty to zawsze artefakty”, prowadzące do wniosku, że fikcji nie ma, że rzeczywistość zawsze jest jakoś zapośredniczona przez struktury i konwencje narracyjne, które utekstwiają przypadek.

W tym kontekście zainteresował się zwłaszcza relacjami łączącymi narrację i metaforę, tymi „modelami porządkowania rzeczywistości przez ludzką świadomość”. Metafora przy tym wydawała się mu „bardziej otwarta na «przypadek»”, nieingerująca „w chaos otaczającego nas świata”: „Więcej – ona nam go uświadamia i zwraca – pisał. – «Zdarzenia» językowe konstytuujące metaforę, momentalne (a więc pozaczasowe) i niepowtarzalne, są znacznie bliższym «analogonem» rzeczywistości niż struktury narracyjne, stanowiące – mówiąc za P. Ricoeurem – sposób ludzkiego przeżywania czasu w perspektywie jego «racjonalizacji»”²⁹.

Te rozważania stanowią ważny, lecz niezamknięty w twórczości naukowej Zbigniewa Bauera, wątek.

Zagadka świata fikcjonalnego intrygowała go – co widać zwłaszcza w badaniach form współczesnego mu dziennikarstwa narracyjnego – gdyż z moralistycznym

²⁴ „Midrasz” 2001, nr 7–8, s. 44–47.

²⁵ Por. m.in. A. Martuszeńska, *Powieść i prawdopodobieństwo*, Kraków 1992; A. Łebkowska, *Między teoriami a fikcją literacką*, Kraków 2001.

²⁶ Z. Bauer, *Opowiedzcie chwilę...*, s. 485, 486.

²⁷ Tamże.

²⁸ Tamże, s. 487.

²⁹ Tamże, s. 489.

niepokojem obserwował destrukcję zawodu dziennikarza oraz jego wykształcenia³⁰. Niepokoiło go bowiem wchodzenie do tego zawodu amatorów i przemiana dziennikarzy w pracowników mediów (*media workers*), których świat niezbyt interesuje – nie interesują ich zatem rozwinięte narracje, wynikające z osobowości, poglądu na świat i zdolności oddzielania fikcji od prawdy.

Fascynacja pisarstwem Kapuścińskiego, reportażysty świat rozumiejącego, manifestującego swą skłonność ku literackiej fikcji, ku literackiemu reportażowi, skłaniała też zapewne Bauera medioznawcę do zainteresowania dziennikarstwem narracyjnym (dla którego wielki przykład stworzył Truman Capote), „powieścią niefikcjonalną”, „kreatywną fotografią” i dziennikarstwem gonzo – zastosowaniem fikcji do opisu zdarzeń rzeczywistych, tym, co odróżnia narrację i postawę empatycznego reportera Kapuścińskiego od dziennikarstwa „newsowego” czy medialnego. Autor *Cesarza* bowiem w interpretacji Bauera nieustannie przekraczał rzeczywistość „czystych” faktów ku temu, co wyobrażone, syntetyczne, rozumiane w innych niż macierzyste kontekstach, co wykreowane, a nie tylko „zapisane”.

Uważnie śledził też losy literatury w nowej sytuacji komunikacyjnej tworzonej przez multimedia³¹. Metafora – używana jako narzędzie ujmowania świata albo jego moralistycznej dezinterpretacji w dziennikarskich relacjach, traktowana jak alegoria ustanawiająca czarno-biały, manichejski jego obraz – zainteresowała też Bauera oraz Andrzeja Wojnacha jako środek jego narracyjnej spektakularyzacji w znakomitym, demaskatorskim tekście, jakim jest *Oblężona twierdza*. W kulturze spektaklu osiąga ona swoją ideologiczną wyrazistość oraz odsłania swoją fikcjonalność, kształtując alegoryczne obrazy świata – to następstwo osvajania przez kulturę zachodnią tego, co nieznanne w dwuwartościowych, zerojedynkowych fikcjach³².

Poszukiwanie społecznych i politycznych funkcji mieszania fikcji z rzeczywistością łączy się w medioznawczym myśleniu Bauera z widoczną fascynacją tą cechą współczesnej kultury medialnej, toczącymi się w niej wojnami symboli o wpływ na opinię publiczną jako narzędziami kształtowania postaw, reakcji czy też aktywizacji ludzkich przesądów. Sens społeczny tego „miksowania” był przez Bauera nieustannie poszukiwany („czysta” teoria jakby mniej go interesowała), stąd fikcja w mediach najczęściej ukazywała mu się jako próba upowszechnienia kłamstwa, zmyślenie zaś jako narzędzie osiągania efektu perswazyjnego – wywierania wpływu. Demaskatorska postawa dziennikarza, pracownika mediów zatroskanego o jakość wiedzy o świecie, o losy prawdy, była mu chyba najbliższa. Widoczna jest w wielu jego artykułach i esejach.

³⁰ Widoczne jest to zwłaszcza w książce Z. Bauera *Dziennikarstwo wobec nowych mediów. Historia, teoria, praktyka*, Kraków 2009.

³¹ Z. Bauer w artykule *Problem intermedialności reportażu międzywojennego* zajął się problemem nakładania się narracji reportażu pisanego „z modelami narracji charakterystycznymi dla mediów audiowizualnych” (tegoż, *Problem intermedialności reportażu międzywojennego*, [w:] *Reportaż w dwudziestolecu międzywojennym*, red. K. Stępnik, M. Piechota, Lublin 2004, s. 50).

³² Z. Bauer, A. Wojnach, *Oblężona twierdza*, „Studia Medioznawcze” 2004, nr 1, s. 11–28.

Ów mechanizm „wpisywania” irracjonalności w racjonalność we współczesnej kulturze zainteresował Bauera już jako autora *Dekady*, gdy odwoływał się do krytycznej wizji polskiej kultury Stanisława Brzozowskiego i gdy zwracał się przeciwko tym w niej tendencjom, które ją mitologizują, zamykają w formach świadomości fałszywej, dziś tak wszechwładnie obecnej na rozległych polach „wojen wirtualnych”, wojen cywilizacyjnych dyskursów, widocznej w procesie modernizacyjnej agresji na Innego jako obcego...

W krytycznym pisaniu o kulturze medialnej czy literackiej ujawnia się sceptycyzm, bliski Bauerowi jako badaczowi dysponującemu szerokim polem oglądu oraz wyrafinowanymi narzędziami analizy. Ów demaskatorski sceptycyzm przypisywany jest misji dziennikarza, powinnościom krytycznego badacza czy pisarza eseisty, któremu być może najbliższa pozostaje syllepsa jako „podstawowa dziś figura myśli Zachodu”, a nie „alegoria (którą chciała zaszczerpić także Europie administracja Busha)”³³. Zbigniew Bauer, apelujący niegdyś o literaturę rozszerzającą świadomość społeczną i poznawczą Polaka (w ślad za Stanisławem Brzozowski czy też manifestami Nowej Fali) wchodzi też w rolę krytyka współczesnego dziennikarstwa, rzeczywistości medialnej świata zachodniego wytwarzającej alegoryczne fikcje z lęku przed nieznanym.

W ten sposób niechęć do myślenia alegorycznego i propagandowej mitologii, którą niegdyś objawili twórcy Nowej Fali, przeniosła się na pola współczesnej kultury medialnej. To niechęć do tego, co standaryzuje kulturę, niszczy pluralizm opinii i tabloidyzuje przekaz dziennikarski, niszczy obywatelski *ethos* dziennikarza, pracownika mediów podporządkowuje regułom gier korporacyjnych. Jest to więc nieco moralistyczna i zapewne skazana na niepowodzenie – gdyż Bauer jako autor *Dziennikarstwa wobec nowych mediów* zdawał sobie w pełni sprawę z nieuchronności, a także „zalet” tej przemiany zachodzącej w mediach i dziennikarstwie – próba obrony przynajmniej niektórych walorów starych mediów przed oddziaływaniem negatywnych wzorów kultury konwergencji i entertainment – jako (wyidealizowanej zapewne) ostatniej „twierdzy rzeczywistych wartości – rozumu i rozgraniczenia prawdy od fałszu w morzu homogenicznej rozrywki...”³⁴.

Te rozległe zainteresowania Bauera, w których połączył warsztat literaturoznawcy i medioznawcy, pozostają do dziś godne wnikliwej uwagi. W Bauera pisaniu o mediach dochodzi więc do głosu literaturoznawca, badacz stosujący kategorie narratologiczne i filozoficzne (inspirowany m.in. przez Michela Foucaulta) do wyjaśnienia strategii medialnych współczesnego świata.

Interesowały go zwłaszcza medioznawcze losy takich kategorii teoretycznoliterackich, jakimi są narracja oraz fikcja. Uważał, że sytuacja, w której teoria przekształca się w kreację – „odmianę intertekstualnej fikcji” wymagającą opisu – sama wymaga opisu...

³³ Tamże, s. 27.

³⁴ Tamże, s. 28.

Warto przy tym zauważyć, że te rozmyślenia o literaturze i mediach, które Bauer prowadził, szczególnie wiele zawdzięczają dyskusjom o śmierci podmiotu, fikcji i mimesis, toczonym w tamtym czasie w literaturoznawstwie światowym.

Eseista i krytyk literacki

Felietony i recenzje Zbigniewa Bauera, przekształcające się w esej, są świadectwem czytania literatury i sztuki, w którym rozumiejący namysł badacza-hermeneuty łączy się z ich intensywnym doświadczaniem estetycznym i etycznym. Najczęściej jego uwagę zwracało to, co jednostkowe, niepowtarzalne w przeżywaniu świata jako dzieła pamięci. Bauer eseista uważał, że „na ogół konstrukcja zabija także, błyskawicznie powstające, aforystycznie związane lub metaforyczne pomysły”³⁵.

Do świetnych przykładów jego sztuki czytania odwołując się jego rozległe kompetencje należy esej o Janie Sebastianie Bachu i Jerzym Fryderyku Händlu jako muzykach i osobach, esej, do którego dał mu niegdyś inspirację dramat Paula Barza *Kolacja na cztery ręce*³⁶. Ten tekst ukazuje wszystkie zalety talentu oraz wrażliwości estetycznej Bauera. Jest też interesującą prezentacją możliwości interpretacji utworu literackiego, dramatycznego portretu postaci przy pomocy pojęć muzykologicznych. Analiza socjopsychologiczna odwołuje się do biografii tych wielkich muzyków i ukazuje niebezpieczeństwa, jakie grożą wolności twórcy oraz jego dziełu ze strony publiczności i władzy, gdyż jak moralistycznie twierdził Zbigniew Bauer

władza może rozdawać honorowe i płatne tytuły lub ich nie rozdawać, może być przychylna lub nie – bo na tym polega władza władzy. Ale przychylność władzy – żadnej władzy! – nie może uczynić z artysty przeciętnego artysty genialnego. Żadna nieprzychylność władzy nie może odebrać geniuszowi jego genialności. [...] z władzą przyjaźnić się nie można i nawet nie wolno: jeśli od przyjaźni z władzą zależy choć jeden sukces artysty, to znaczy, że jest to mierny artysta i mierny sukces³⁷.

Bauer często nawiązywał do myśli swego mistrza, Stanisława Brzozowskiego, oraz nieco „idealistycznych” i „konserwatywnych” (jak by ktoś bardziej „progresywnie” usposobiony mógł to określić...) wyobrażeń o powinnościach krytyka rozpoznań w kręgu krakowskiej szkoły personalistycznej krytyki literackiej. Komentując słowa Händla ze sztuki Barza, pisał:

absolutna pełnia zabija wielkość sztuki, której potrzebny jest zawsze element niespełnienia, otwartość na wartość nieosiągalną i nieuchwytną, a obecną gdzie indziej. Odbiór sztuki wymaga rygoryzmu, zdecydowania – nawet za cenę stroniczości i osądu nie-

³⁵ Z. Bauer, *Więcej niż rozdział*, „Zdanie” 1997, nr 1–2, s. 92.

³⁶ Tegoż, *Dwaj przeciw upiorom*, „Zdanie” 1989, nr 5, s. 41–44. Tekst nawiązuje do ważnego szkicu Bauera *Wewnętrzne bariery artysty*, „Zdanie” 1987, nr 4, s. 17–22.

³⁷ Tegoż, *Dwaj przeciw...*, s. 44.

sprawiedliwego. Hasełko „obiektywnej krytyki” służy władzy – nigdy sztuce. „Obiektywny krytyk” to krytyk po prostu kiepski, gdyż krytyka jest światopoglądem, osobowością, żywym, a więc niedoskonałym, ludzkim „ja”. Ono – jeśli chce być jakieś – nie może być „obiektywne”³⁸.

Te interpretacje prowadzone przez krytyka stają się liryczne, gdy określają *ethos* człowieka nauki, literatury i sztuki:

Niespełnienie. To właśnie ono wypełnia nasze życie bez reszty, skazuje na poszukiwanie, na wieczny pościg za „upiołem” wynurzającym się z ciemności. W sztuce Barza najdobitniej wyraża to Händel. Ale każde nasze szczęście jest szczęściem dla nas. Pragnienie szczęścia absolutnego, absolutnej wielkości, połączenie sztuki, polityki, sukcesu, geniuszu, władzy w jednym życiu, w jednym dziele – prowadzi w świat upiórów. W szaleństwo. I w ciemność³⁹.

Zapewne dlatego Bauer z zaciekawieniem i niepokojem literaturoznawcy oraz wytrawnego felietonisty obserwował również przemiany krytyki literackiej w kulturze postmodernistycznej, która jawiła mu się jako kultura kryzysu referencji i reprezentacji, kultura, w której tekst reprezentuje siebie. Krytycznie odnosił się do widocznego w krytyce literackiej oddziaływania form rozrywki (właściwych kulturze entertainment), które w jego przekonaniu zbliżają ją ku reklamie i public relations bardziej niż ku „tradycyjnym strategiom literaturoznawczym”⁴⁰.

Bauer uważał, że krytyka literacka powoli odstępuje od swej hermeneutycznej misji, którą postulował i której dawał świadectwo w *Dekadzie*, czyli odkrywania ukrytych sensów sztuki literackiej; rezygnuje z etycznie uwarunkowanego trudu odczytywania. Przekornie i ironicznie pytał więc, śledząc przemiany kultury literackiej, „czy możliwy jest «piar» wartości uniwersalnych? Czy możliwa jest reklama, dajmy na to, przeżyć metafizycznych?”⁴¹. Nawiązując do moralistycznych diagnoz autorów *Świata nie przedstawionego* dołączał więc do owej grupy „niszowych humanistów”, którzy w ślad za Brzozowskim zwracali się niegdyś demaskatorsko przeciw „zdziecinniałej Polsce”, gdy pisał o postmodernistycznej „zabawie w krytykę” (swoistej „crititainment”):

To wszystko jest zabawne i niegroźne dla galaretowatej kultury śmiechu, w której jedynym stałym elementem jest wydawniczy sukces, połączonej z atrakcyjnością samej gry.

³⁸ Tamże.

³⁹ Tamże.

⁴⁰ Tegoż, *Cóż po krytyce w czasach postmodernizmu*, „Annales Academiae Paedagogicae Cracoviensis. Folia 26, Studia Historicolitteraria” 2005, nr 1, s. 235.

⁴¹ Tamże, s. 240.

„Zdziecinnienie” Polski ma dzisiaj zupełnie inne oblicze, bowiem dawny potwór Pana Cogito nie ma już oblicza pustki. Ma oblicze nadmiaru⁴².

Suwerenność artysty

Zbigniew Bauer, medioznawca i teoretyk literatury, śledzący przemiany kultury medialnej oraz współczesnego dziennikarstwa⁴³, rozważający problem niezależności dziennikarza oraz jego powinności wobec prawdy, był zainteresowany zagadnieniem suwerenności artysty – jakże żywym w publicystyce i literaturze lat siedemdziesiątych i osiemdziesiątych ubiegłego wieku, np. w krytyce literackiej Barańczaka, autora *Etyki i poetyki*, którego twórczość poetycką podziwiał⁴⁴. W *Wewnętrznych barierach artysty*, jednym ze swoich najbardziej znaczących esejów, poszukiwał „rozwiązania” i zrozumienia tych tak często moralistycznie traktowanych i romantycznie idealizowanych postaw. Przywoływał przykład Bacha dbającego o ład swych muzycznych konstrukcji, mistrza obdarzonego „konserwatywnym geniuszem”, tworzącego przy tym sztukę służebną i użytkową:

Jakkolwiek ocenialibyśmy próby stworzenia w sobie owej bariery, chroniącej artystę przed miążdzącym go trybem służby i dworactwa, wynajdując usprawiedliwienie dla takich czy innych kompromisów i konformizmów, to problem pogodzenia owej „służby” z arcydziełem nie znika. Przeciwnie – staje się coraz bardziej skomplikowany. Czy istotnie „służebność” zabija wielką sztukę? Albo inaczej: czy do stworzenia arcydzieła wymagana jest zawsze absolutna wolność artysty od wszelkich zobowiązań wobec mecenasa. Dodajmy do tego jeszcze niezależność finansową, komfort życia osobistego, uwalniający od pogoni za każdym groszem, ciszę i łagodny pejzaż za oknem. Czy Proustowi rzeczywiście potrzebny był ów hermetyczny pokój, by powstało arcydzieło?⁴⁵

Bauer spostrzegął, że Bach obdarzony był przede wszystkim zdolnością do tworzenia dzieła muzycznego „poza jakąkolwiek konkretyzacją”, o konstrukcji „matematycznej” jaką jest *Kunst der Fuge* – wznoszącego się ponad życiowe namiętności, izolowanego od wszelkiej zmysłowości...

⁴² Tamże, s. 243. Zob. też tekst Bauera *Cóż po krytyce w czasach postmodernizmu?*, „Konспект” 2004, nr 20, s. 32–43.

⁴³ Zob. tegoż, *Journamorfoza po polsku. O plagiatowym charakterze przełomu medialnego w 1989 roku (część I)*, „Zdanie” 2010, nr 1–2, s. 71–82; tegoż, *Journamorfoza... (część II)*, „Zdanie” 2010, nr 3 i 4, s. 53–59.

⁴⁴ Por. jego ważny tekst o twórczości Barańczaka i Schuberta „*Podróż zimowa*” Stanisława Barańczaka. *Kilka sugestii interpretacyjnych*, „Ruch Literacki” 1999, z. 1, s. 51–71.

⁴⁵ Tegoż, *Wewnętrzne bariery artysty*, „Zdanie” 1987, nr 4, s. 19.

Medioznawstwo i teoria literatury

Rozważając problem potrzeby nowej teorii literatury⁴⁶, dawał wyraz swoim pasjom medioznawczym, które w ostatnich latach dominowały w jego badaniach, spostrzegając, że nie da się opisać precyzyjnie zjawisk medialnych bez tych narzędzi i pojęć, poznawczych procedur, które dziś posiada teoria literatury. Dotyczy to również tych zjawisk, które powstają w kulturze modernistycznej i postmodernistycznej na inspirującym pograniczu sztuki literackiej i mediów.

Obok problemów „narracji i metafory jako modeli poznawczych”, interesowało go zagadnienie „fikcji realności”, „gry w realność” oraz zagadnienie tożsamości podmiotu w świecie komunikacji medialnej. Uważał, że „sfera komunikacji medialnej i refleksji o niej nie jest wcale zagrożeniem dla tradycyjnej teorii literatury [...] Przeciwnie, szukając punktów zbiegu dochodzimy do wniosku, że praktycznie mówimy o tym samym. I że mówić możemy podobnie, a nawet tak samo”⁴⁷.

Interesującym przykładem takiego owocnego łączenia perspektyw teoretycznoliterackiej i medioznawczej jest artykuł Bauera *Plotki o gwiazdach jako składnik narracji transmedialnych. Propozycje teoretycznoliterackiej perspektywy*⁴⁸. Jego uwagę przyciągało zjawisko „teatralizacji narracji”, które łączył z celebrycką kulturą fikcji ujawnienia.

Ironiczny dystans towarzyszący ujawnianiu iluzoryczności narracji, podobnie jak mechanizmy „zawieszania fikcjonalności” – to zjawiska wyróżniające jego zdaniem kulturę medialną.

Okazuje się bowiem – pisał Zbigniew Bauer – że powstające dziś powieści chcą mieć tak samo jak narracje telewizyjne, „transparentne” ściany. Pisarz – tak jak autor medialnych treści – nie ukrywa, że prowadzi grę w *make believe*. Odslania zatem mechanizmy powstawania powieści nie tyle jako pewnej struktury fabularnej i narracyjnej, ile jako pewnego faktu biograficznego, towarzyskiego, jako gry z opinią publiczną. Wydaniu powieści towarzyszą więc wywiady, spotkania z czytelnikami, występy w mediach. W powieści samej zawarte zostają elementy możliwe do wykorzystania w pi-arze, sygnały umieszczające pisanie, pisarstwo i jego efekty w ironicznym wymagającym dystansu kontekście. Powieść zatem podlega tym samym co inne narracje kultury mechanizmom „zawieszenia fikcjonalności”, ujawniającym się jako ujawnienie aktu narracji, jako faktu społecznego, jako aktu komunikacji oralnej. Pisarz jest narratorem, narrator – pisarzem, demonstrującym ironiczny dystans wobec i samego siebie, i słuchaczy/czytelników. Pisarz nie tyle jest, ile chce być celebrity...⁴⁹

⁴⁶ Por. tegoż, *Czy potrzebna jest nam nowa teoria literatury*, *Annales Academiae Paedagogicae Cracoviensis. Folia 15, Studia Historicolitteraria* 2003, nr 3, s. 5–22.

⁴⁷ Tamże, s. 21.

⁴⁸ „*Annales Academiae Paedagogicae Cracoviensis. Folia 67, Studia Historicolitteraria*” 2009, nr 9, s. 5–15.

⁴⁹ Tamże, s. 13.

Wspomniana w cytowanym powyżej tekście „gra w udawanie” (*make believe* Kendalla L. Waltona) stanowiła dla niego szczególnie inspirujący kontekst opisu fikcji narracji telewizyjnej czy fikcji powieściowej. Kreowanie celebrytów w wyniku pracy „narracji ukrytej” uznawał za następstwo „scalania strzępków informacji zdobytych w innych mediach”⁵⁰ i wynik konwergencji mediów oraz transgresywności zmediatyzowanej kultury popularnej, wyróżniające współczesne opowieści transmedialne⁵¹.

Swoje zainteresowania socjologiczne ujawnił także wówczas, gdy próbował przydatności modnej (nie tylko w latach siedemdziesiątych) kategorii pokolenia w badaniach zjawisk literackich. Wyróżniony nagrodą „Miesięcznika Literackiego” (1986) tom szkiców o literaturze *Dekada* odznacza się tą socjologicznie nacechowaną refleksją⁵².

Zdolność podejmowania interesujących problemów badawczych, poruszania się po rozległych polach refleksji, wynikała nie tylko ze znakomitego wykształcenia humanistycznego czy erudycji Zbigniew Bauera. Został bowiem obdarzony wrażliwością i uzdolnieniami muzycznymi oraz literackimi. Był poetą nie tylko wtedy, gdy pisał wiersze i podziwiał poezję George’a Trakla czy Williama Blake’a; był nim także wówczas, kiedy pisał swoje eseje, recenzje, i gdy czytał cenionych przez siebie Mirona Białoszewskiego („językowi rzeczywistości” w jego twórczości zamierzał poświęcić swoją rozprawę doktorską) czy Barańczaka – gdy pisał:

Zawsze, kiedy zaczyna mówić do nas stary poeta – przysłonięty już przez czas, i kiedy spośród słów, które kiedyś znaczyły jego przeżycia, wyłoni się jakiś dziwny, choć wcale nie zrozumiały obraz – odczuwany rodzaj wzruszenia. Poezja przynosi ku nam promień słońca zagasty przed stuleciami i powracamy dzięki niej ku rzekom niezmiennie toczącym swoje wody. Któż pamiętałby dzisiaj śnieg pokrywający szczyt Sorakte i czy wiedziałby o zmierzchu pewnego letniego dnia, kiedy „wino drząc dojrzewa w kryształach”⁵³.

Był poetą, ale pozostawał również realistą jako wytrawny polemista – kiedy podejmował krytyczny dialog z Michałem Jagiełłą i jego wizją historii środowiska „Tygodnika Powszechnego”⁵⁴, jak i wówczas gdy dyskutował z historycznymi ograniczeniami stosowanej przez Michała Głowińskiego metody badania zjawiska nowomowy, z jego niewłaściwym założeniem – jak sądził – o „pierwotnej niewinności” języka⁵⁵.

W szkicu o twórczości Mirona Białoszewskiego twierdził, że

⁵⁰ Tamże, s. 11.

⁵¹ Tegoż, *Kamień: zatrzymaj się, idź*, [w:] *Kamień w literaturze, języku i kulturze*, red. M. Roszczynialska, K. Wądolny-Tatar, Kraków 2013, t. 2, s. 347.

⁵² Widać ją również w jego artykule *Czy rzeczywistość da się odczytać* („Ruch Literacki” 1979, z. 6, s. 441–455).

⁵³ Tegoż, *Blake po polsku*, „Nowy Wyraz” 1973, nr 5, s. 144.

⁵⁴ Tegoż, *Trudna sztuka rozmowy*, „Twórczość” 2003, nr 4, s. 91–96.

⁵⁵ Tegoż, *Pojedyńku z PRL-EM ciąq dalszy*, „Twórczość” 1995, nr 10, s. 105–109.

Zadaniem pisarza nie jest więc wyrywanie słowa z milczenia, jak się to pisze w pobożnych hagiografiach literackich, lecz odwrotnie i o ileż trudniej, okrutniej i mniej chwalebnie, kształtowanie słowa wtórnego z masy pierwotnych, jakich mu dostarcza świat, historia, jego życie, słowem wszystko co jest zrozumiałe i wcześniejsze niż on sam⁵⁶.

Pisał: „«Noszę sobą jakieś swoje własne miejsce» – ale jak je opisać? Życie poety i jego poezji to życie w słowie i przez słowo, w językowym systemie ogólnospołecznego porozumienia. Uczestnicząc w języku trzeba uczestniczyć w życiu zbiorowości nim mówiącej”⁵⁷. Dla Bauera zainteresowanego epistemologią poetycką Białoszewskiego to poezja, w której akt poznania „likwiduje swój podmiot”⁵⁸ „mentalnie przenikając w głąb rzeczy”, przywraca tożsamość z nimi, znosi podział na „zewnątrz” i „wewnątrz”, oferuje realizację „marzenia o przenikalności świata”, ukazuje się jako powrót do rzeczywistości⁵⁹.

Warto pamiętać, że w młodości był poetą związanym z białostockim Korespondencyjnym Klubem Młodych Pisarzy, a jego wiersz *Brat*, który dziś znajdujemy na łamach „Kontrastów” z roku 1970 nabiera nowych znaczeń w rozległym kontekście jego domkniętej drogi twórczej i życia:

Krzyczałem
 doszedł go szept
 płakałem
 zrozumiał: prośba
 szedłem ku niemu
 połamał strumienie na drogach
 zapytałem jego oczu
 ale one były tylko bryłkami rtęci
 cofały się
 jego oczy cofały się wciągając mnie
 w głąb milczenia
 ból którego jeszcze nie zadał
 wibrował pod sklepieniem czaszki
 cisza
 jesion podpiera pogodę
 ptak dwukrotnie odstukał
 świadectwo swego istnienia⁶⁰

⁵⁶ Tegoż, *Powrót czy ucieczka? (W stronę prozy)*, [w:] S. Burkot, *Miron Białoszewski*, Warszawa 1992, s. 269. Pierwodruk: „Poezja” 1976, nr 2, s. 46–57.

⁵⁷ Tamże, s. 272.

⁵⁸ Tamże, s. 277.

⁵⁹ Tamże, m.in. s. 284.

⁶⁰ Tegoż, *Brat*, „Kontrasty” 1970, nr 6, s. 20.

Zbigniew Bauer zachował ów niedzisiejszy szacunek do literatury i sztuki, do wysiłku artysty, którego nie odebrały mu przemiany postmodernistycznej kultury. Ukazywał więc niezastąpioną rolę literatury w ludzkim życiu:

Jeśli chcemy zaistnieć, możemy to uczynić jedynie poprzez konfekcję form, które są wielkim składowiskiem literatury. Jeśli chcemy określić swoją tożsamość i niepowtarzalność, to jedynie przez to, co powszechne i powtarzalne. Wspólnota, porozumienie – o ile literaturze jeszcze na porozumieniu zależy – możliwe jest przez to, co przestało służyć porozumieniu. Przez teksty, a raczej tekstotwórcze gesty⁶¹.

Henryk Czubała

⁶¹ Tegoż, *O pewnym przypadku autobiografii w polskiej prozie po 1989 roku. Przymiarki do opisu*, „Annales Academiae Paedagogicae Cracoviensis. Folia 11, Studia Historicolitteraria” 2002, nr 1, s. 29.

Annales Universitatis Paedagogicae Cracoviensis

Studia Poetica II (2014)



Cześć, panie Zbyszeczku!

– Cześć, panie Krzysieczku – powiedział do mnie przed ponad trzydziestu laty Zbyszek Bauer.

– Cześć, panie Zbyszeczku – odparłem.

I tak już nam zostało na bardzo długie lata naszej przyjaźni. Aż po jej fatalny bezsensowny koniec 11 kwietnia tego roku.

Zbigniewa Bauera poznałem w końcu lat siedemdziesiątych. Pracowałem wówczas w redakcji „Echa Krakowa”, gdzie pierwsze kroki w dziennikarskim zawodzie stawiała Ewa Smęder, pierwsza żona Zbyszka, od lat już nieżyjąca. Poznaliśmy się przez nią. Kiedy ich związek wszedł w fazę ostatecznego kryzysu, oboje obdarzyli mnie osobistym zaufaniem. Niełatwe to było powiernictwo, ale ugruntowało moją przyjaźń z obojgiem, także wtedy kiedy byli już osobno. Co ważne, gdy kilka lat później rozpadło się moje małżeństwo, Zbyszek przyjął wobec nas identyczną postawę.

Potem wyjechał do Białegostoku, by objąć kierownictwo cenionego miesięcznika reportażu „Kontrasty”. Został jednym z najmłodszych redaktorów naczelnych w Polsce. Mnie z kolei środowisko dziennikarskie Krakowa wybrało prezesem Oddziału SDP. W kraju kipiała bezkrwawa rewolucja „pierwszej” „Solidarności” i na życie prywatne praktycznie nie mieliśmy czasu.

Na dobre związał nas stan wojenny. Zbyszka odwołano i wrócił do Krakowa. Zaczęliśmy się zastanawiać, co to będzie dalej, jak będzie wyglądać nasze życie. Zbyszek, pragmatyczny sceptyk, zawsze starał się utrzymywać dystans do „rozwydrzonej” rzeczywistości. Jego chłodne oceny zderzały się z moimi opiniami podlany mi adrenaliną, której nie brakowało mi nigdy. Ale nigdy też żeśmy się ze Zbyszkiem nie pożarli.

Po wyjeździe na długo do Ameryki, z oddali śledziłem Jego rozwój, pomysły i konsekwentne demonstrowanie postawy lewicowego intelektualisty, także wtedy kiedy publicznie mogło to już przeszkadzać. Ale nie ze Zbyszkiem takie numery. Był intelektualistą odważnym, umysłem bardzo niezależnym, mody i schlebiania były Mu obce i wiem, że się nimi po prostu brzydził.

Bardzo Go lubiłem czytać. Miał eleganckie wysmakowane pióro, frazy Jego tekstów, czy to były felietony, czy eseistyka, miały zawsze piękne metrum i przejrzystą konstrukcję. Stylista-logik najwyższej próby – tak bym Go określił. Kiedyś spytałem go, dlaczego nie zacznie pisać literatury pięknej. „Nie można być naraz krytykiem i pisarzem. Ja poszukuję w języku innych, a nie we własnym”. Tak pewnie narodził się jego doktorat i późniejsza książka poświęcona naszemu wspólnemu guru – Ryszardowi Kapuścińskiemu.

Zbigniew Bauer był niespotykanym typem intelektualisty w szeroko rozumianej przestrzeni mediów; łączył w sobie osobowość i wysokiej klasy warsztat dziennikarza, redaktora, eseisty i – jak to się dziś nazywa – medioznawcy. Umiał tu wszystko. Zresztą o świecie komunikowania gadaliśmy bez przerwy. Ja – były żurnalista, co to oddał się służbie publicznej państwa za granicą, On – wszechstronny człowiek mediów metodycznie budujący swój autorytet uniwersyteckiego profesora i scholara. Obu nas fascynowały medialne konsekwencje przestrzeni internetu. Sądzę, że o tym właśnie Zbyszek napisałby swoje opus magnum – gdyby zdążył. Ale nie zdąży.

Ze Zbyszkiem spotykaliśmy się jeszcze na jednym polu fascynacji. Tym polem była muzyka. Podziwiałem Jego bardzo głębokie znawstwo muzyki poważnej. Potrafił o niej mówić pięknie i po swojemu namiętnie. Pamiętam naszą rozmowę o Bachu i Mahlerze po koncercie Jana Garbarka z Hilliard Ensemble w bazylice o.o. Dominikanów, na który wybraliśmy się razem. A Garbarek z Anglikami często rozbrzmiewał w szczęśliwym domu Ani i Zbyszka przy placu Axentowicza, gdy u nich pobywałem.

Przed trzema laty wybraliśmy się ze Zbyszkiem na kilka dni wzajemnej samotni do Ostrego, opodal Żywca i Szczyrku. Przegadaliśmy kilkadziesiąt godzin i parę flaszek. Odniosłem wrażenie, że jest coraz bardziej refleksyjny, przepełniony

melancholią. Jakby Zbyszek coraz bardziej chciał odgradzać się od ataków zwulgaryzowanej rzeczywistości polskiego życia publicznego. Poza tym jakiś czas temu się poważnie wychorował i to chyba nie pozostało w nim bez śladu.

W przeddzień Wigilii od lat dzwonił do mojej Mamy z serdecznymi życzeniami. Wiedziałem, jak ogromne znaczenie miała dla Zbyszka Jego Matka.

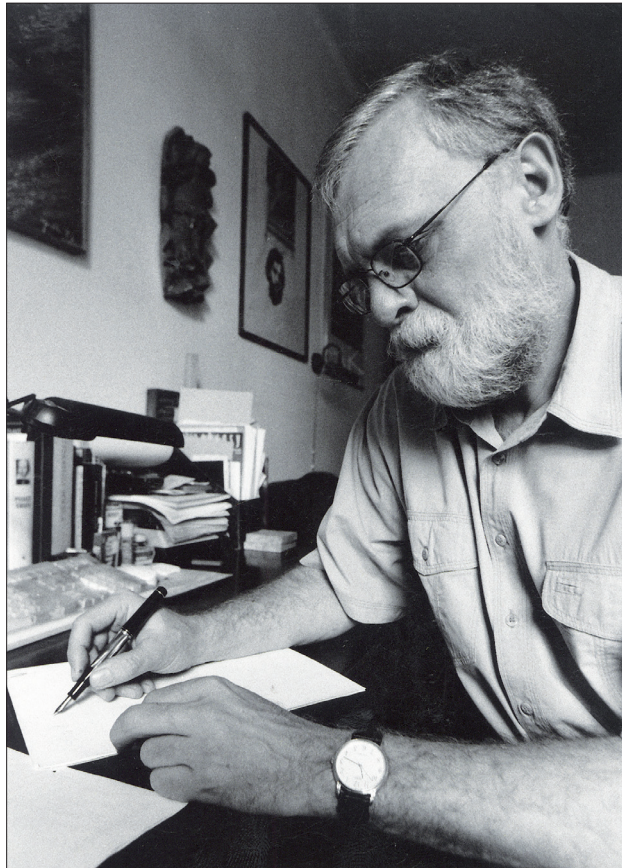
Był człowiekiem trudnym, doświadczanym przez los, z pewną zasłoną osobowości, z wewnętrznym zmaganiem się. Sporo o tym rozmawialiśmy, szanując wzajemnie własną prywatność. Ale wiem, że ostatnie kilkanaście lat uważał za spełnione w wielorakim sensie tego słowa.

Urwały się w ułamku chwili.

Cześć, Panie Zbyszeczku. Nie tak miało być.

Krzysztof W. Kasprzyk

dziennikarz, dyplomata, b. konsul generalny RP
w Vancouver, Los Angeles i Nowym Jorku



Podróże z Bauerem

Ryszardowi Kapuścińskiemu w jego licznych podróżach towarzyszył Herodot. „Mój doświadczony, mądry Grek był mi przewodnikiem. Wędrowaliśmy razem latami. I choć najlepiej podróżuje się samemu, myślę, że nie przeszkadzaliśmy sobie – dzieliła nas odległość dwóch i pół tysiąca lat i jeszcze inny rodzaj dystansu, biorący się z mojego poczucia respektu – bo choć w stosunku do innych Herodot był zawsze prosty, życzliwy i łagodny, zawsze miałem poczucie, że obcuje z olbrzymem” – pisał reporter o autorze *Dziejów*¹. Zbigniew Bauer wytyczył swą tak twórczą (jako dziennikarz), jak i naukową drogę ścieżkami gatunków dziennikarskich: eseju, felietonu i reportażu, w tym także „reportażu antymedialnego” Ryszarda Kapuścińskiego, którego metodą pisarską i filozofią życiową się fascynował – jak czytamy w książce

¹ R. Kapuściński, *Podróże z Herodotem*, Kraków 2004, s. 116.

temu zachwytowi poświęconej². Moje „wędrowanie” ze Zbigniewem Bauerem rozpoczęło się na studiach, w 1995 roku, kiedy był on inspirującym nauczycielem teorii literatury, i trwało, kiedy i ja już prowadziłam ten kurs, a mój nauczyciel z wolna stał się mentorem i przyjacielem (powtórzmy: zawsze skromnym, życzliwym i łagodnym, a jednak budzącym respekt). Co prawda nasze szlaki naukowe zazwyczaj się nie przecinały, jednak w tym roku – 2014 – wybieraliśmy się wspólnie do zaprzyjaźnionego Uniwersytetu w Białymstoku na majową konferencję pod hasłem geobiografii.

Zbyszek (bo wolno mi było tak się do niego zwracać) wyjawiał, że jego bliscy często zadawali pytanie, dlaczego nigdy nie napisał o swoich miejscach autobiograficznych: o Ełku czy, później, Białymstoku. Rzeczywiście, jest zastanawiające, że ten znakomity eseista, znawca reportażu, fascynat dzieła Ryszarda Kapuścińskiego (*Podróż!*) i Waltera Benjamina (*Pasaże!*) oraz melancholik z usposobienia – a są to komponenty pisarstwa miejsc autobiograficznych – nigdy nie wypowiedział się o rodzinnych stronach. Stronach, o których skądinąd wiadomo, że odcisnęły na nim niezatarte piętno pogranicza etnicznego i kulturowego, „ziemi przechodów”, przestrzeni naznaczonej traumą utraty (ludności niemieckiej i mazurskiej w Ełku a żydowskiej w Białymstoku), jak również miejsca kształtowania się dojrzałej tożsamości „wieku męskiego” w toku pracy w redakcji białostockich „Kontrastów” (był najmłodszym w tym czasie redaktorem naczelnym czasopisma, ale w swoich „latach trzydziestych” – trudnych latach 1981–1982 – już przecież dorosłym mężczyzną).

Do Białegostoku pojechałam sama.

A wcześniej, na początku kwietnia, do Ełku.

Na konferencję przygotowywałam tekst o innym krakowskim dziennikarzu a zarazem pisarzu, Zbyszkowym krajanie, absolwencie tego samego, co i on, I Liceum Ogólnokształcącego im. S. Żeromskiego w Ełku oraz znajomym po fachu, również pochodzącym z „Krótkiego miasta” Michale Olszewskim. Zbyszek był erudytą, różniły nas temperamenty naukowe. Był „człowiekiem Księgi” – może bardziej niż „pracownikiem Słowa”. Toteż w czasie, kiedy on delektował się lekturą *Melancholii* Marka Bieńczyka (o czym wiem, bo mu ją sama wypożyczyłam), ja uznałam, że muszę „dotknąć” miejsca, które żywi wyobraźnię pisarską. Uzasadnieniem tych „badań terenowych” była też rama teoretyczna konferencji, zakładająca równoważność metodologiczną faktyczności usytuowania przestrzennego, biegu życia oraz ich utrwalonych tekstowo ekwiwalentów (geo- i biografii). No więc ja podróżowałam od tekstów Siegfrieda Lenza, Erwina Kruka i wspomnianego już Olszewskiego ku autentyzmowi doświadczenia, które Zbyszek – ten rejon to przecież jego przestrzeń domowa – już posiadał. Zapewne on trudził się wówczas, by nazwać to „nic, które boli” – jak określają ów melancholijny stan uwewnętrznienia tego, co utraczone Fernando Pessoa a za nim Marek Bieńczyk³. Jak później dowiedziałam się

² Z. Bauer, *Reportaż antymedialny Ryszarda Kapuścińskiego*, Warszawa 2001, s. 7, 8.

³ M. Bieńczyk, *Melancholia. O tych, co nigdy nie odnajdą straty*, Warszawa 2012, s. 17.

od organizatorki konferencji, profesor Elżbiety Konończuk, Zbyszek zgłosił temat brzmiący: „Jak pisać o miejscach, których w nas już nie ma”. Można domyślać się tylko, że chciał zawrzeć w tym tekście paradoks równoczesnych: zubożenia na utracone miejsca autobiograficzne oraz świadomości ich, na zawsze, utraty. Pisze Bieńczyk: „dotknięty melancholią [...] nie wie natomiast, nawet gdy zna obiekt straty, co w nim utracił i jego praca żałoby nie może się dokonać. Albowiem żadnej próbie rzeczywistości nie uda się sprostać tej niewiedzy”⁴. Poniewczasie przychodzi mi na myśl, że Zbyszek, jako eseista i niedoszły adept studiów medycznych, mógł być niejako na melancholię skazany. Uważa się bowiem, że jest ona pograniczem pisarstwa i medycyny, wszak alegorią melancholicznego temperamentu jest postać ludzka wyposażona w atrybuty tych sztuk: pióro i skalpel⁵.

Z kolei moja podróż przebiegała pod znakiem sympatycznych zbiegów okoliczności, które można by też określić Barthesowskim mianem *punctum*. Czytamy o tym ostatnim: „nie ja go szukam [...], to on wybiega ze sceny jak strzała i przesywa mnie”⁶, „*punctum* [...] to przypadek, który [...] celuje we mnie (ale też uderza mnie, uciska)”⁷ i wreszcie: ten interesujący szczegół to „dodatek zarazem nieuchronny i darowany”⁸. Przypadkowo zamieszkałam w Ełku w „Kuźni”, miejscu-bohaterze debiutanckiej powieści Olszewskiego, skupiającym jak w soczewce prowincjonalne dylematy. Na cmentarzu w Kowalach Oleckich, kolejnym wyróżnionym przez pisarza punkcie jego mazurskiej mapy mentalnej i ważnym miejscu geobiograficznym, ugodziło mnie, niczym ostrze *punctum*, wyryte na jednym z nagrobków nazwisko „Nietubyc”. Jakże trafnie nazywała się ta zmarła osoba! Natychmiast sfotografowałam to miejsce, wcieloną heterotopię, nie wiedząc przecież, że owo „nie-tu-bycie” będę traktowała później jako omen, prognostyk przyszłych zdarzeń. Mimochodem zaszłam do Muzeum Historycznego w Ełku i równie nieoczekiwanie poznałam tam doktora Rafała Żytyńca, współautora (wraz z Michałem Olszewskim) bardzo poszukiwanego przez mnie a niedostępnego u nas, w Krakowie, Ełku. *Spacerownika po mieście niezwykłym*. Mieście niezwykłym, bo widmowym. Jak piszą autorzy przewodnika – „z wielu miejsc poniżej opisanych w realnej przestrzeni nie został nawet ślad”, zgładziła je historia. Ofiarowano mi egzemplarz tej książki – przypomnijmy, że na zasadzie *punctum* – był to dodatek „nieuchronny i darowany”. Kolejny raz przez tkaninę rzeczywistości prześwieciła tajemnica. Wtedy niespodziewanie zadzwonił do mnie Zbyszek. I od tej pory w Ełku przez pewien czas byliśmy już oboje, to znaczy Zbyszek poprzez telefon nawigował mną po swojej pamięciowej mapie miasta, a ja opowiadałam mu, co widzę (a więc: dom przy Moniuszki 1, w którym się urodził, szkołę, „duży kościół”). Bardzo się cieszył z tej tele-wizji, a kiedy

⁴ Tamże, s. 17,18.

⁵ Tamże.

⁶ R. Barthes, *Światło obrazu. Uwagi o fotografii*, tłum. J. Trznadel, Warszawa 1996, s. 46, 47.

⁷ Tamże, s. 47.

⁸ Tamże, s. 85.

wspominałam, że miejscowy taksówkarz obwiał mnie po okolicznych gospodarstwach na sprzedaż, zatęsknił za mazurskim *pied-á-terre*. „Hanka [jego życiowa partnerka] by się ucieszyła”, powiedział.

Niezapośredniczone doświadczenie jest, jak wiadomo, utopią. A jednak, było coś bezpośrednio dotkliwego w Ełku. Mazury Garbate przedwiośnią są miejscem świetlistym, bardzo jasnym. Czy to kwestia czystszej niż w Krakowie powietrza, czy licznych tu jezior odbijających blask? W każdym razie bardzo łzawiły mi oczy, a nie miałam – jak tubylcy – ochronnych ciemnych okularów.

Kiedy po kilku dniach wróciłam do Krakowa, nie zastałam Zbyszka w pracy. Położyłam mu na biurku w gabinecie *Spacerownik* po jego mieście. Miał być niespodzianką, pamiątką z tej „wspólnej” przechadzki.

Nie wiedziałam, że już wtedy nie żył.

Gdy rozmawialiśmy – może zimą, może wczesną wiosną – musiałam niedosłyszeć, co mówił o planowanym do Białegostoku wystąpieniu. Jak wtedy to rozumiałam, chodziło o problem wyrażony frazą: „jak pisać o miejscach, w których nas już nie ma”. Pojmowałam te słowa omylnie, jako unieważnienie miejsca autobiograficznego. I zarazem trafnie. Zbyszek cenił słowa, więc sądzę, że świadomie ważył ich znaczenia, rozpięte między semantyką odejścia (‘nas nie ma’) i utraty (‘w nas nie ma’).

A TERAZ właśnie TU jest miejscem, w którym Zbigniewa Bauera już nie ma. Jednocześnie, paradoksalnie, w nas, we mnie, miejsce Zbyszka pozostanie wypełnione.

Magdalena Roszczyńska

Spis treści

Magdalena Roszczynialska	
Wstęp. Dawne i nowe poetyki miejskie	3
REPETYCJE	
Zbigniew Bauer	
Jak miasto bez centrum. Jeszcze o <i>Pasażach</i> Waltera Benjamina	13
KONTYNUACJE I REWIZJE	
Beata Gaj	
<i>Urbs admiranda</i> , czyli śląski podziw dla miasta	19
Zbigniew Bauer	
Papierowa Ariadna, wirtualny Tezeusz. Tekst przewodnika w hipertekście miasta	30
Agnieszka Czyżak	
Nie-miasto Joanny Bator	43
Magdalena Skrzypczak	
Ekspresja trajektorii w figurach wędrownych – próba kinetyczno-literackiej optyki	51
Monika Bednarczyk	
Rola miasta w tradycji nabożeństwa drogi krzyżowej	62
Joanna Padula	
Doświadczenie turystyczne w mieście ponowoczesnym – perspektywa turystyki miejskiej i polskiej prozy najnowszej	76
Mirosława Szott	
Fotografia jako medium poetyckiego doświadczenia miasta w wierszach Joanny Ziemińskiej-Kurek	89
Justyna Tuszyńska	
<i>Mordercze miasta</i> (?) Nowy polski kryminał – zwrot przestrzenny czy gra miejska?	101
Liliana Kozak	
Wirtualna semantyka miasta	110
Jerzy Winiarski	
Semiotyka narracji architektonicznej Jacka Sala w mieście Kielce	121
Łukasz Wojciechowski	
Ambient jako nowy język marketingowej komunikacji i oryginalne wykorzystanie przestrzeni miejskiej	134

Paweł Świątek	Zdigitalizowana (betonowa) dżungla. Miasto w grach wideo. Naśladownictwo	147
Юлия Исапчук	„Город без гарантий”: Вена в рассказе <i>Тридцатый год</i> Ингеборг Бахман	158
Anna Antas	<i>Miasto</i> w przestrzeni językowo-kulturowej polskiej muzyki metalowej z lat osiemdziesiątych XX wieku	169
DEBIUTY		
Paulina Wójtowicz	Służąca w bramie. Przypadek Kaśki O.	183
PARATEKSTY I KOMENTARZE		
Arkadiusz Sylwester Mastalski	Ostatnia „wielka narracja” w polskich badaniach wersologicznych. Prozodyjna teoria wiersza Adama Kulawika w trzydziestą rocznicę publikacji <i>Istoty wierszowej organizacji tekstu</i>	191
Beata Garlej	Przestrzenie fantastyczne oglądane z bliska. Z autorką powieści urban fantasy, Anetą Jadowską, rozmawia Beata Garlej	208
Zbigniew Bauer	Na połów śladów mowy w morzu innych znaków	224
Agnieszka Karpowicz	Co i gdzie łowić dalej?	235
Matylda Szewczyk	Zagłądanie do akwarium, czyli problemy badania „gatunków internetowych”	243
Marta Rakoczy	Elementarz jako gatunek twórczości słownej	248
Agnieszka Liro	Miasto pisarzy / Pisarze w mieście. Wokół konferencji „Ścieżkami pisarzy: miasto jako przestrzeń życia twórców” Kraków, 27–29 marca 2014	254
WSPOMNIENIA		
Henryk Czubała	Nic, co zostało powiedziane, nie zostało powiedziane do końca	257
Krzysztof W. Kasprzyk	Cześć, panie Zbyszeczkule!	273
Magdalena Roszczyńska	Podróże z Bauerem	276

Contents

Magdalena Roszczyńska Introduction. Old and new urban poetics	3
REPETITIONS	
Zbigniew Bauer Like a city without the centre. More about the <i>Arcades Project</i> by Walter Benjamin	13
CONTINUATIONS AND REVISIONS	
Beata Gaj <i>Urbs admiranda</i> – Silesian admiration of the city	19
Zbigniew Bauer Paper Ariadne, virtual Theseus. The text of the guide in the hypertext of the city	30
Agnieszka Czyżak Non-town by Joanna Bator	43
Magdalena Skrzypczak Expression of the trajectory – an attempt of presenting the kinetic and literary point of view	51
Monika Bednarczyk The role of the city in the tradition of the Way of the Cross	62
Joanna Padula Tourist experience in the postmodern city – the perspective of urban tourism and the latest Polish prose	76
Mirosława Szott Photography as the medium of poetically experiencing the city in the poems of Joanna Ziemińska-Kurek	89
Justyna Tuszyńska <i>Deadly cities</i> (?) Contemporary Polish crime fiction – a „spatial turn” or an urban game?	101
Liliana Kozak Virtual semantics of the city	110
Jerzy Winiarski Semiotics of the architectural narrative by Jack Sal	121
Łukasz Wojciechowski Ambient marketing as a new language of marketing communication and an original use of the urban space	134

Paweł Świątek	Digitalized (concrete) jungle. The city in video games. Mimicry	147
Julia Isapchuk	"Stadt ohne Gewähr": Vienna in <i>The Thirtieth Year</i> by Ingeborg Bachmann	158
Anna Antas	<i>The city</i> in the linguistic and cultural space of the Polish metal music from the 1980s	169
DEBUTS		
Paulina Wójtowicz	A maid in the gate. The case of Kaśka O.	183
PARATEXTS AND COMMENTS		
Arkadiusz Sylwester Mastalski	The last „great narrative” in the Polish verse studies. The prosodic verse theory by Adam Kulawik thirty years after the publication of <i>The principle of verse organisation</i>	191
Beata Garlej	Fantastic spaces from close-up. An interview with an urban fantasy writer Aneta Jadowska conducted by Beata Garlej	208
Zbigniew Bauer	Fishing for the traces of speech on the sea of other signs	224
Agnieszka Karpowicz	What and where to fish further?	235
Matylda Szewczyk	Peeping into the fish tank. Problems of researching the “Internet genres”	243
Marta Rakoczy	The primer as a genre of word formation	248
Agnieszka Liro	The city of writers / Writers in the city. On the conference: "Along the writers' paths. The city as a space of the artists' life". Krakow, 27–29 March 2014	254
MEMOIRES		
Henryk Czubała	Nothing that was said was said completely	257
Krzysztof W. Kasprzyk	Hi Zbyszek!	273
Magdalena Roszczyńska	Journeys with Bauer	276

Lista recenzentów (2013)

Piotr Borek
Zbigniew Chojnowski
Adam Kulawik
Krystyna Latawiec
Piotr Michałowski
Violetta Wróblewska

Autorstwo zdjęć

s. 11 – fot. Bartosz Siedlik
s. 257 – fot. Bartosz Siedlik
s. 273 – fot. Anna Siedlik
s. 276 – fot. Jan Zych