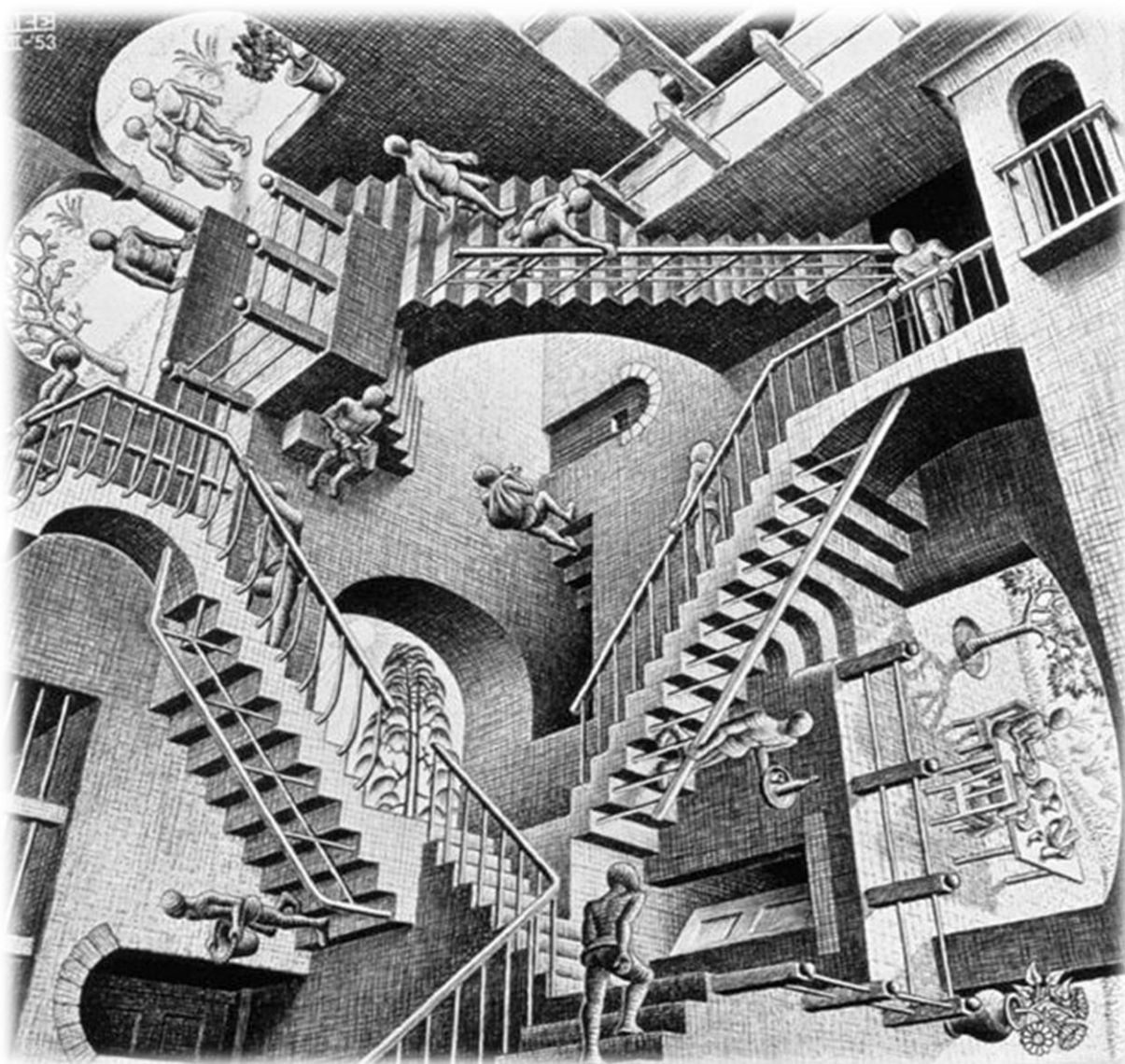


INITED LINE INICK

INTERDYSCYPLINARNE CZASOPISMO INTERNETOWE
NR 1 (2) 2011

ISSN 2082-9434

Doświadczenie przestrzeni



INTERLINIE. Interdyscyplinarne Czasopismo Internetowe

Tytuł zarejestrowany w rejestrze Dzienników i Czasopism Sądu Okręgowego w Poznaniu pod numerem RPR 2689

REDAKTOR NACZELNA

Anna Kołos

ZASTĘPCA REDAKTOR NACZELNEJ

Remigiusz Chęciński

REDAKTOR DZIAŁU RECENZJI

Marcin Sadło

OPRACOWANIE REDAKCYJNE

Kamil Szmid

Karolina Rosiejka

REDAKTORZY NAUKOWI NUMERU

Anna Kołos

Tomasz Ewertowski

Anna Gruszka

ADIUSTACJA I KOREKTA JĘZYKOWA

Anna Kołos

Tomasz Ewertowski

Stanisław Krawczyk

KOREKTA ANGLOJĘZYCZNA

Agata Wiśniewska

KONTAKT

E-mail: redakcja.mish.uam@gmail.com

RECENZENZJA NAUKOWA

prof. dr hab. Zbigniew Kloch

WYDAWCA

Pracowania Humanistycznych Studiów Interdyscyplinarnych WFPIK UAM

Collegium Maius

ul. Fredry 10

61-701 Poznań

Wydano: Poznań, 31 marca 2011 r.

INTERLINIE, NR 1 (2) 2011

DOŚWIADCZANIE PRZESTRZENI

SZKICE

MIASTO

- Michał Podgórski, *Przestrzeń miejska – dzielenie postrzegalnego. Próba analizy procesów zawłaszczania przestrzeni miejskiej z perspektywy filozofii Jacquesa Rancière'a* 7
- Maria Niemyjska, *Struktura przestrzeni mieszkalnej a bycie-w-świecie. Przypadek Księżego Młyna* 14
- Anna Jezierska, *Doświadczenie przestrzeni w mieście barokowym. Rzeźba w przestrzeni miejskiej XVII- i XVIII-wiecznego Wrocławia* 21

NATURA

- Hanna Schudy, *Wytwarzanie przestrzeni autentycznej jako krytyka nowoczesności* 29
- Małgorzata Dereniowska, *Wokół przestrzeni natury: substytuty kulturowe jako narzędzie tworzenia przestrzeni życiowej człowieka* 36

MEDIUM

- Aleksandra Krupa, „To-co-było” (?). O doświadczeniu czasoprzestrzeni sfotografowanej 42
- Anna Gruszka, „Moja osobista przestrzeń” – prywatne wirtualne kolekcje sztuki 49
- Alicja Podbielska, *Doświadczenie przestrzeni w pamięci o Holocauście* 55

LITERATURA

- Tomasz Umerle, *Przestrzeń przedstawiona w powieściach Laurence'a Sterne'a w kontekście rozwoju gatunku powieściowego* 63
- Justyna Koszarska, „Nagi człowiek w śródmieściu”. Futurystów przyjemność (w) przestrzeni 70
- Justyna Tabaszewska, *Przestrzeń w literaturze. Zmiany w jej obrazowaniu na przykładzie poezji Bolesława Leśmiana, Juliana Przybosa i Stanisława Barańczaka* 76
- Aleksandra Szczepan, *Ucieczka języka z referencji. O doświadczeniu przestrzeni w powieściach Robbe-Grilleta* 84

KONTEKSTY HISTORYCZNE

- Tomasz Ewertowski, *Doświadczenie przestrzeni jako konstruowanie kulturowego obrazu. Przykład Bałkanów i Syberii* 91
- Łukasz Berger, *Po prawicy Dzeusa. Przestrzeń sakralna starożytnych Greków i Rzymian* 99

O liczbie definicji przestrzeni wyrażonych przez dwadzieścia kilka stuleci myśli europejskiej nie śniło się Arystotelesowi, który ujmował ją jako policzalną wielkość, a w konsekwencji – wielki pojemnik na... słowa i rzeczy. Dla Newtona absolutna, dla Leibniza – względna, a wreszcie według Kanta – aprioryczna forma zmysłowej naoczności. W XX i XXI wieku pojęcie przestrzeni dalece wykroczyło poza prymarne ramy, wyznaczone przez filozofię i fizykę, by dokonać zawrotnej kariery w szeroko pojętej humanistyce.

W niniejszym numerze czasopisma naukowego „Interlinie” przedstawiamy interdyscyplinarną refleksję młodych badaczy, których – w przeciwieństwie do Pascala – nie przeraziła „wiekuista cisza tych nieskończonych przestrzeni”. Rozważania naszych autorów można ująć w pięć pól tematycznych.

Pierwsze z nich to miasto. Podstawowy dla ludzkości sposób organizacji przestrzeni zbiorowości przedstawiony jest z różnych stron. Michał Podgórski przeprowadza socjologiczną refleksję nad zawłaszczaniem przestrzeni miejskiej, odwołując się do lewicowej myśli Jacquesa Rancière’a, stawiającego znak równości między tym, co estetyczne, a tym, co polityczne. Teksty Marii Niemyjskiej i Anny Jezierskiej próbują zaś przybliżyć dwa odmienne modele ludzkiego bycia-w-przestrzeni, jakim było życie w barokowym Wrocławiu i w robotniczym osiedlu Księży Młyn w Łodzi.

Wydawać by się mogło, że przestrzeń natury stanowić będzie opozycję antropogenicznej przestrzeni miasta. Jednak lektura tekstów z sekcji poświęconej naturze przekonuje o problematyczności opozycji między tym, co dane, a tym, co kulturowo konstruowane w kontekście doświadczenia przestrzeni. Hanna Schudy demistyfikuje – za przykładem Urry’ego i Macnaghtena – wyobrażenie autentycznej przestrzeni natury. Małgorzata Dereniowska natomiast ukazuje z jednej strony głębokie osadzenie człowieka w przestrzeni natury, z drugiej zaś – zastępowanie tej ostatniej przez kulturowe substytuty.

Wirtualne muzea, fotografia i Holocaust – tak odległe od siebie zjawiska wzięły na warsztat autorki artykułów z trzeciej grupy tematycznej, poświęconej mediatyzacji doświadczenia przestrzeni. Aleksandra Krupa z perspektywy antropologicznej zadaje pytanie o przestrzeń widzianą przez medium fotografii. Anna Gruszka dotyka problemu zapośredniczenia percepcji ekspozycji muzealnej przez wirtualne kolekcje, zwane „moją osobistą przestrzenią”. Natomiast Alicja Podbielska przekonuje, że pamięć kulturowa stanowi jednocześnie formę doświadczenia przestrzeni przez różne reprezentacje.

W kontekście zarysowanych wyżej problemów można by się obawiać, że literaturoznawstwo, nie będzie miało nic nowego – i ciekawego – do powiedzenia. Teksty zawarte w najliczniejszej grupie, poświęconej literaturze, przekonują o myłności takiej myśli. Tomasz Umerle przedstawia fenomen relatywizacji pojęcia przestrzeni w słynnym *Tristramie Shandy* Laurence’a Sterne’a, znacznie wyróżniającym się na tle historii gatunku. Justyna Koszarska pokazuje, jak przelamująca konwencje twórczość literacka futurystów była częścią modernistycznej rewolucji w doświadczeniu przestrzeni. Justyna Tabaszewska również bierze na warsztat obrazowanie przestrzeni w polskiej literaturze, badając poezję Bolesława Leśmiana, Juliana Przybosia i Stanisława Barańczaka. Przegląd prac literaturoznawczych zamyka refleksja nad europejską powieścią przełomu modernizmu i postmodernizmu. Aleksandra Szczepan wskazuje na fascynujące relacje między doświadczeniem przestrzeni a językiem w powieściach czołowego pisarza nurtu *nouveau roman*, Alaina Robbe-Grilleta.

Chociaż ahistoryczność jako mit nowoczesności została odłożona do lamusa, i żaden z prezentowanych tekstów od uwikłania w historyczność uciec nie mógł, artykuły Łukasza Bergera i Tomasza Ewertowskiego postawiły w centrum zainteresowania badawczego doświadczenia przestrzeni w kontekście historycznym. Pierwszy z autorów analizuje funkcjonowanie takich etykiet, jak Balkany czy Syberia, w kontekście mentalnej geografii. Drugi

zaś, obficie czerpiąc z literatury i językoznawstwa, przedstawia sposób doświadczania przestrzeni, silnie związany z religią, w starożytności grecko-rzymskiej.

Jak widać, zgromadzone teksty to prawdziwa *silva rerum*. Nie zamierzaliśmy jednak udzielać dogmatycznych i jednoznacznych odpowiedzi na frapujące pytanie o przestrzeń. Nie dziwi zatem fakt, że przedstawiane Czytelnikowi teksty nie ucinają, a mnożą wątpliwości, nie mówią ostatniego słowa, a prowokują do dalszych dyskusji. Krótko mówiąc, czynią dokładnie to, co nadaje sens humanistyce, wytyżaniu umysłu przy pisaniu kolejnych artykułów i wydawaniu (oraz redagowaniu) czasopism naukowych – zaostrzają apetyty poznawcze.

Inspirującej lektury życzą redaktorzy

Anna Kołos
Tomasz Ewertowski

Recenzowany zbiór tekstów ukazuje zainteresowania i przemyślenia najmłodszego pokolenia humanistów i już z tego powodu stanowi głos, który warto odnotować.

Zbiór pozwala wyrobić sobie przekonanie na temat interdyscyplinarnej operatywności pojęcia przestrzeni w dzisiejszej humanistyce, zatem zweryfikować przydatność kategorii, która już dość dawno przeszła z nauk ścisłych do literaturoznawstwa i wiedzy o kulturze. Niektóre z artykułów zbioru są z założenia interdyscyplinarne, inne interdyscyplinarność konotują, bądź – projektują.

Recenzowany zbiór prac pozwala wysunąć przypuszczenie, że, zapomniana już nieco kategoria przestrzeni, silnie eksponowana w pracach Halla czy szkoły tartusko-moskiewskiej, jest nadal operatywnym narzędziem dzisiejszej humanistyki, skoro można ją z powodzeniem stosować zarówno do opisu poezji, organizacji społecznej miasta, czy też przemian myślowych paradygmatu wiedzy w refleksji postmodernistycznej. Autorzy korzystają z prac dawnych, z rozpraw Michaiła Bachtina, Rolanda Barthesa, Susan Sontag, odwołują się również do myśli autorów niedawno tłumaczonych na język polski, do Baudrillarda, do Tuana.

prof. dr hab. Zbigniew Kloch

Michał Podgórski
Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu

PRZESTRZEŃ MIEJSKA – DZIELENIE POSTRZEGALNEGO. PRÓBA ANALIZY PROCESÓW ZAWŁASZCZANIA PRZESTRZENI MIEJSKIEJ Z PERSPEKTYWY FILOZOFII JACQUESA RANCIÈRE'A

Wstęp

Artykuł jest próbą zaadaptowania dyskutowanych ostatnio koncepcji Jacquesa Rancière'a do refleksji nad podziałem, zawłaszczaniem, prywatyzacją przestrzeni miejskiej. Istotą podejścia francuskiego filozofa jest sprowadzanie porządku społecznego i politycznego do poziomu doświadczeń¹ estetycznych. To estetyka wyznacza ramy możliwego do pomyślenia świata, to na gruncie doświadczeń estetycznych decyduje się, co komu przynależy, co komu wolno, co jest możliwe i „w jaki sposób” jest to możliwe.

Stworzone przez francuskiego filozofa zaplecze teoretyczne zostanie zaaplikowane do przestrzeni miejskiej, będącej niejako naturalnym polem do jego implementowania. Czy istnieje bowiem jakaś inna przestrzeń, która jest w stanie dostarczać nam podobną ilość zróżnicowanych doznań estetycznych (obrazów, dźwięków, zapachów, rytmów) co miasto? Artykuł podejmuje próbę pokazania tego, jakie znaczenie dla procesów zawłaszczania przestrzeni miejskiej mają doświadczenia estetyczne, przy czym nacisk położony zostanie na te doznania, które umykają zazwyczaj uwadze socjologów, a które jednak silnie wpisane są w pejzaż miejski. Będą to doznania pozawizualne – akustyczne (dźwięki), olfaktoryczne (zapachy) oraz kinestetyczne (ruch)².

Podział miasta

Procesy zawłaszczania, prywatyzacji przestrzeni miejskiej są, na gruncie socjologii, zazwyczaj rozpatrywane w ramach dwóch perspektyw.

Na gruncie pierwszej zawłaszczanie utożsamiane jest z prawnym bądź faktycznym zaborem przestrzeni. Sztandarowym przykładem są tutaj osiedla typu *gated communities*³, których obecność w przestrzeni miejskiej równoznaczna jest ze – zgodną z literą prawa – „kradzieżą” tej przestrzeni. Inny przykład to tworzenie przez korporacje tzw. przestrzeni prywatno-publicznych, w ramach programów partnerstwa prywatno-publicznego – dysponujące odpowiednim zapleczem finansowym korporacje dokonują rewitalizacji upadających przestrzeni

¹ Sytuacja człowieka wystawionego na działanie bodźców sensorycznych jest w tekście najczęściej opisywana za pomocą dwóch kategorii – doświadczeń i doznań estetycznych, które nie są do końca tożsame. Ujmując to złożone zagadnienie możliwie najbardziej skrótowo, rzecz przedstawia się następująco: doznanie wyprzedza doświadczenie, to moment „rejestracji”, zetknięcia się jednostki z bodźcem estetycznym, następujące po nim doświadczenie jest fazą „przeżywania”, której może, choć nie musi, towarzyszyć językowo-pojęciowe opracowanie bodźca za pomocą dostępnych doświadczającemu podmiotowi kategorii. Por. R. Nycz, *O nowocześnieści jako doświadczeniu*, „Teksty Drugie” 2006, nr 3, s. 7–9.

² Por. E. Rewers, *Post-polis. Wstęp do filozofii ponowoczesnego miasta*, Kraków 2005, s. 68.

³ Zob. *Gettoizacja polskiej przestrzeni miejskiej*, pod red. B. Jałowieckiego i W. Łukowskiego, Warszawa 2007 (w szczególności artykuły B. Jałowieckiego, M. Dymnickiej oraz J. Gądeckiego).

publicznych, następnie zaś „oferują” je do użytku publicznego⁴, oczywiście cały czas nie wyrzekając się kontroli nad nimi (ochrona, ściśle określone reguły „publicznego” porządku). Trzeba też wspomnieć tu o procesie gentryfikacji, którego istota polega na wykupywaniu przez deweloperów terenów i budynków w centralnych, zazwyczaj zaniedbanych obszarach miejskich (zamieszkiwanych przez uboższe warstwy społeczeństwa), odrestaurowywaniu, podwyższeniu ich standardu, podnoszeniu wysokości czynszów, co w konsekwencji prowadzi do wyprowadzki mieszkających tam dotychczas ludzi mniej zamożnych, na ich miejsce natomiast sprowadzają się ludzie lepiej sytuowani (których stać na płacenie wyższych czynszów)⁵. Swego rodzaju zawłaszczanie, tym razem nie przestrzeni, ale powiązanego z nią handlu, dokonuje się także za sprawą przenoszenia i kumulowania handlu na przedmieściach, w okolicach osiedli mieszkaniowych (hipermarkety, galerie handlowe). Liczne dotychczas w centrach miast placówki handlowe i usługowe (sklepy spożywcze, odzieżowe, obuwnicze, zakłady rzemieślnicze) z powodu braku klientów (zaopatrujących się teraz w centrach handlowych) upadają, tym samym upośledzeni zostają ci mieszkańcy centrów miast, którzy nie dysponują samochodem lub nie są w stanie łatwo dostać się na przedmieścia (osoby niezamożne, starsze)⁶.

W ramach drugiej perspektywy apropiacja przestrzeni miejskiej (ale też obrazu, wizerunku miasta *in toto*) sprowadzana jest do różnego rodzaju strategii wizualnej (nad)obecności. Uwaga badaczy koncentruje się tutaj: (1) na zjawiskach zawłaszczania przestrzeni przez działania promocyjne podmiotów komercyjnych (np. umieszczanie w przestrzeni miejskiej „bez społecznych konsultacji” billboardów, standów)⁷ oraz (2) na oddolnym zawłaszczaniu/odzyskiwaniu (zależy od punktu widzenia) przestrzeni miejskiej przez takie działania, jak malowanie graffiti bądź naklejanie vlepek⁸.

Rzecz w tym, że dwie wyżej scharakteryzowane perspektywy nie uwzględniają w odpowiednim stopniu tego, że miasto jest doświadczeniem estetycznym, a ponadto zdają się całkowicie abstrahować od tego, iż miasto jest uniwersum multisensorycznym.

Miasto – uniwersum (multi)sensoryczne

Miasto nieustannie wytwarza nieprzeliczone ilości bodźców sensualnych, przy czym miejska przestrzeń estetyczna to nie tylko doznania wzrokowe, ale także rozliczne wrażenia akustyczne, zapachowe oraz kinestetyczne. Taką multisensoryczną perspektywę oglądu miasta zakładają na przykład Ewa Rewers oraz Marek S. Szczepański i Weronika Słezak-Tazbir.

W książce *Post-polis. Wstęp do filozofii ponowoczesnego miasta* Rewers pisze, że miasto jest rytmem⁹. Przestrzeń miejska jest bytem trójwymiarowym, jej osie tworzą głosy (słuch), ślady (wzrok) oraz ruch (zmysł kinestetyczny)¹⁰, rytm spaja te osie¹¹. Percepcja przestrzeni nie dokonuje się tylko za pośrednictwem zmysłu wzroku, jej początkiem jest ludzkie ciało, „przede wszystkim zaś współpraca wszystkich zmysłów: wzroku, słuchu, dotyku itd...”¹². Rewers podaje

⁴ B. Jałowiecki, *Fragmentacja i prywatyzacja przestrzeni*, [w:] *Gettoizacja...*, s. 25.

⁵ B. Jałowiecki, M.S. Szczepański, *Miasto i przestrzeń w perspektywie socjologicznej*, Warszawa 2002, s. 249–251; P. Lorens, *Tematyzacja przestrzeni publicznej miasta*, [w:] *Przemiany miasta. Wokół socjologii Aleksandra Wallisa*, pod red. B. Jałowieckiego, A. Majera i M.S. Szczepańskiego, Warszawa 2005, s. 121.

⁶ B. Jałowiecki, *Fragmentacja...*, s. 18.

⁷ Zob. np. K. Krzysztofek, *Tendencje zmian w przestrzeni późnonowoczesnego miasta*, [w:] *Przemiany miasta...*, s. 50.

⁸ Zob. R. Drozdowski, *Obrazy na obrazach. Strategie społecznego oporu wobec obrazów dominujących*, Poznań 2006, s. 98–132; R. Drozdowski, *Re-formatowanie przestrzeni miejskiej. Od cichej rewolucji vlepek do cichej kontrrewolucji graffiti i na odwrót*, [w:] *Wizualność miasta. Wytwarzanie miejskiej ikonosfery*, pod red. M. Krajewskiego, Poznań 2007, s. 199–211.

⁹ E. Rewers, *op. cit.*, s. 51–68.

¹⁰ *Ibidem*, s. 67–68: „Obecność ciała »tutaj« koordynuje doświadczenie przestrzeni, określa osie postrzegania i odmierza egzystencjalne dystanse. Ruch i czas stają się zasadniczymi komponentami tego doświadczenia, nierozdzielnymi z przestrzenią. Halprin nazywa to budowane z serii interesujących rytmów wariantów prędkości i siły doświadczenie przestrzeni miejskiej – kinestetyzm”. Podkr. – M.P.

¹¹ *Ibidem*, s. 51.

¹² *Ibidem*, s. 67.

ciekawy przykład „analizy” przestrzeni miejskiej dokonanej przed laty przez Henriego Lefebvre’a, nazwanej przez niego „rytmoanalizą”. Polega ona na cyklicznym zbliżaniu i oddalaniu się od okna, na byciu obserwatorem i słuchaczem – Lefebvre nie tylko patrzy, ale i nasłuchuje¹³. Taka sytuacja prowadzi do tego, że:

Rytmy miejskie wtłaczają się bez zaproszenia w rytmy wewnętrzne doświadczającego ich ciała, tworząc wraz z nim niepodzielną, niepokojącą całość, i przywołują jednocześnie dwie metafory: choroby oraz rozpedzonej, sprawnie pracującej maszyny¹⁴.

Z kolei Szczepański i Ślęzak-Tazbir dostrzegają niepoślednią rolę zapachów w kształtowaniu przestrzeni miejskiej. W tekście *Ulica odziana w zapachy* stwierdzają:

Z jednej strony zapachy są obecne w przestrzeni ulicy z natury, z drugiej – ulica, jej niepowtarzalna atmosfera może stać się źródłem inspiracji dla tworzenia sztucznego zapachu przez przemysł kosmetyczny¹⁵.

Zapachy miejsc, domów, ulic wiążą się nieodłącznie z pamięcią i wyobraźnią, mogą zatem – jak twierdzą autorzy – „kreować projekt ojczyzny prywatnej, przestrzeni miejskiej czy przestrzeni konkretnej ulicy”¹⁶. Trzeba zaznaczyć, że zapach może również różnicować ludzi między sobą, określać pozycje w hierarchii społecznej¹⁷.

Na zakończenie tej listy argumentów przemawiających za estetyczną i multisensoryczną perspektywą oglądu miasta warto przytoczyć słowa Jeana Jacquesa Rousseau, który o współczesnym sobie Paryżu pisze jako o mieście „zgiełku, dymu i błota”¹⁸. Można też przypomnieć *Pachnidło* Patricka Süskinda, literacki opis XVIII-wiecznego Paryża – miasta, które „wypełniał wprost niewyobrażalny dla nas, ludzi nowoczesnych, smród”¹⁹. Jakkolwiek nowoczesność skutecznie poradziła sobie z pewnymi zapachami w przestrzeni miejskiej (głównie związanymi z nieczystościami, ekskrementami), to ani nie poskromiła zgiełku, ani nie zapobiegła rozprzestrzenianiu się w przestrzeni miejskiej zapachów nowych, typowych dla nowoczesności (perfumy, spaliny).

Podsumowując: miasto jest uniwersum multisensorycznym. Jeśli więc chcemy analizować procesy zawłaszczania i fragmentacji przestrzeni miejskiej, warto (a nawet trzeba) do tego faktu się odnieść; trzeba zrozumieć także to, w jaki sposób dochodzi do zawłaszczania miasta na gruncie estetyki.

Podział w duchu Rancière’a

Tezy Rancière’a zostaną tu okrojone do koncepcji „dzielenia postrzeganego”, istotnej dla refleksji nad podziałem i zawłaszczaniem przestrzeni miejskiej. Oto jak o dzieleniu postrzegalnego pisze sam Rancière:

Dzieleniem postrzegalnego nazywam system odczuwalnych (*sensible*) pewników, które uwidaczniają zarazem istnienie tego, co wspólne, jak i podziałów, definiujących w jego obrębie poszczególne miejsca oraz części. Dzielenie postrzegalnego ustanawia jednocześnie to, co jest współdzielone oraz jego odrębne części²⁰.

Mówiąc prościej: dzielenie postrzegalnego (albo istniejący, zastany podział postrzegalnego) to czasowo i przestrzennie uwarunkowany system zmysłowo dostępnych relacji („pewników”) pomiędzy obiektami. Innymi słowy, jest to system, który określa, co powinno być widzialne, słyszalne itd. w określonym miejscu i czasie. Upraszczając jeszcze bardziej: każdy z nas, będąc uczestnikiem jakiegoś porządku społecznego, posiada swego rodzaju

¹³ *Ibidem*, s. 66.

¹⁴ *Ibidem*, s. 67.

¹⁵ M.S. Szczepański, W. Ślęzak-Tazbir, *Ulica odziana w zapachy*, „Czas Kultury” 2008, nr 1, s. 30–31.

¹⁶ *Ibidem*, s. 32.

¹⁷ *Ibidem*, s. 30.

¹⁸ A. Majer, *Świadomość miasta – miasto w świadomości*, [w:] *Przemiany miasta...*, s. 55.

¹⁹ P. Süskind, *Pachnidło. Historia pewnego mordercy*, przeł. M. Łukasiewicz, Warszawa 2006, s. 5–6.

²⁰ J. Rancière, *Dzielenie postrzegalnego. Estetyka i polityka*, przeł. M. Kropiwnicki i J. Sowa, Kraków 2007, s. 69.

mentalne skrypty, które można wyobrazić sobie pod postacią siatki rzucanej każdorazowo na otoczenie. Te skrypty informują nas o tym, czy dany obiekt (człowiek, przedmiot), dźwięk, zapach jest odpowiedni dla danej czasoprzestrzeni, czy – mówiąc prościej – „pasuje” on do niej.

Co trzeba wyraźnie podkreślić, określenia „postrzegalne” nie można redukować do zakresu wizualnego. „Postrzegalny” to bowiem dostępny zmysłowo, a zatem dostępny za pomocą wzroku, słuchu, węchu, dotyku itd. Choć czytając Rancièrę’a, można odnieść wrażenie, że koncentruje się on przede wszystkim na wrażeniach wizualnych i akustycznych, to za sprawą Jana Sowy, tłumacza najważniejszego z naszego punktu widzenia eseju, *Dzielenie postrzegalnego. Estetyka i polityka*, dowiadujemy się, że:

Sensible to zgodnie z definicją słownikową m.in. »dający się odczuć za pomocą zmysłów«, i to znaczenie uznać tu trzeba za najważniejsze. Wskazówką jest fakt, że w swoich angielskich tekstach Rancièrę używa czasem terminu *sensible* zamiennie z *perceptible*, czyli »percypowalne«, »postrzegalne«. *Sensible* oznacza to wszystko, co można poznać zmysłowo – zobaczyć, usłyszeć, odczuć²¹.

Należy poczynić jeszcze jedną istotną uwagę: podział postrzegalnego – owe skrypty, które rzutujemy na otoczenie – nie dotyczy tylko tego, co w danej chwili jest dostępne zmysłowo (co widać, słyszać), ale także tego, co może się w ogóle wydarzyć, co jest w ogóle do pomyślenia w stosunku do danej czasoprzestrzeni. Jak pisze Sowa, nie chodzi o to „jak jest, ale jak w ogóle mogłoby być”²². Zwraca też na to uwagę Mark Robson:

Nie jest to [dzielenie postrzegalnego – przyp. M.P.] tylko kwestia uznania lub rozpoznania, ale tego, co jest możliwe do uznania lub rozpoznania [podkr. – M.P.] Przyjmuje to w myśli Rancièrę’a wyraźnie polityczny wymiar w odniesieniu do kwestii »włączania« tego, co zostanie wzięte pod uwagę, a zatem tych, którzy mogą odgrywać rolę, partycypować lub »brać udział« w polityce²³.

A zatem, jeśli rozpatrzmy określoną pod względem parametrów estetycznych²⁴ czasoprzestrzeń – dom, ulicę (nocą i za dnia), salę wykładową, bibliotekę, centrum handlowe, rynek starego miasta (wieczorem i w ciągu dnia) itd. – to bardzo szybko można się zorientować, iż w stosunku do tej czasoprzestrzeni jesteśmy w stanie pomyśleć tylko takie obiekty (ludzi, przedmioty), których parametry estetyczne są z nią (z jej parametrami estetycznymi) zgodne; inne obiekty – „niespójne estetycznie” – są usuwane poza ramy tego subuniwersum. „Usuwanie” może dokonywać się na drodze świadomych wyborów podejmowanych w stosunku do obiektu („pasuje – nie pasuje”), ale może też mieć charakter przedrefleksyjny (wówczas cały proces polega na tym, iż obiekt w stosunku do danej czasoprzestrzeni nie jest w ogóle myślany, inaczej: jest „nie do pomyślenia”).

Jacques Rancièrę przechadza się po mieście

W dalszej części tekstu – na przykładzie zmian, jakim uległy historyczne centra polskich miast po roku 1989 – zostanie omówione to, w jaki sposób dochodzi do zawłaszczania przestrzeni miejskiej na gruncie podziału postrzegalnego. Przy czym nacisk zostanie położony na doznania pozawizualne, usuwane na gruncie socjologii na boczny tor.

²¹ J. Sowa, *Od tłumacza*, [w:] *Dzielenie postrzegalnego...*, s. 60–61.

²² *Ibidem*.

²³ M. Robson, *Estetyczne wspólnoty Jacquesa Rancièrę’a*, [w:] *Dzielenie postrzegalnego...*, s. 160.

²⁴ Parametry estetyczne mogą przysługiwać jednostce, grupie społecznej, przestrzeni, miejscu, obiektowi – będą to te wszystkie właściwości estetyczne (wizualne, akustyczne, olfaktoryczne, kinestetyczne itd.), które możemy danej jednostce, grupie, miejscu przyporządkować. Należy jednak podkreślić, że parametry estetyczne przestrzeni to również parametry estetyczne jednostek, które możemy tej przestrzeni przypisać. Podobnie, parametry estetyczne jednostki to nie tylko te właściwości estetyczne, które możemy jej bezpośrednio przypisać (wygląd, ton głosu, sposób mówienia, zapach ciała czy perfum), ale także parametry estetyczne przestrzeni, miejsc, przedmiotów, które z tą jednostką są w jakiś sposób powiązane.

Punktem wyjścia niech będą zmiany, które zaszły w systemie ekonomicznym Polski po roku 1989 – gospodarka, podporządkowana centralnemu planowaniu i produkcji przemysłowej, zostaje przedstawiona na tory gospodarki, której siły wytwórcze skoncentrowane są wokół „produkcji” usług i wiedzy. Na skutek tych procesów do głosu dochodzą nowi aktorzy i nowe podmioty rynkowe stają się ważne. Są to głównie: przedstawiciele nowej klasy średniej, „klasy ludzi kreatywnych”²⁵, to także turyści, młodzież ucząca się oraz studenci. Zakłady przemysłu ciężkiego i huty ustępują miejsca bankom, wielonarodowym korporacjom i uczelniom wyższym. Miasta zaczynają zmieniać się niejako „pod dyktando” owych pierwszoplanowych aktorów, ich (nad)obecność w mieście powoduje, iż zmiany ulegają percypowalne cechy przestrzeni miejskiej (zmiany miejskiej przestrzeni estetycznej), w konsekwencji czego miasto jest teraz inaczej doświadczane.

Nowych doświadczeń estetycznych zaczynają dostarczać interesujące nas tutaj historyczne centra miast, przekształcane w centra rozrywki (puby, kafejki, kluby) i turystyki; zmiany obejmują (koncentrujemy się na doznaniach innych niż wzrokowe): (1) sferę doznań akustycznych (muzyka, śmiechy, podniesione głosy, rozmowy prowadzone w obcych językach, niepospolite, fachowe słownictwo stosowane przez „przybyszów”, charakterystyczna dla nich swoboda, łatwość mówienia, ale także częstotliwość używania słowa „pub” w stosunku do przestrzeni starego miasta – z pozoru nie mający większego znaczenia fakt, który zostanie poddany tutaj analizie); (2) sferę doznań kinestetycznych (pośpiech, a także szybkość i swoboda ruchów charakteryzująca ludzi młodych²⁶); (3) sferę doznań olfaktorycznych (eliminacja jednych zapachów i wprowadzenie innych za sprawą antyperspirantów, dezodorantów i perfum).

Przyjrzyjmy się teraz, w jaki sposób nowe elementy miejskiego sensorium aktualizują procesy dzielenia postrzegalnego i jakie są tego konsekwencje. Można tu zaproponować kilka następujących hipotez.

Pojawienie się i lawinowy przyrost po roku 1989 pubów w historycznych centrach miast zmienił w znaczącym stopniu stosunek do tej przestrzeni tych wszystkich, dla których samo słowo „pub” – jego zrozumienie, wymowa – nastrocza pewnych trudności. W ten prozaiczny sposób centra miast zostały oddane w posiadanie studentów, ludzi młodych, przedstawicieli klasy średniej, dla których pub (jako miejsce i jako słowo) stanowi coś normalnego, ale dla ludzi starszych bądź nawet rodziców bywalców pubów, centrum to „miejsce, gdzie są jakieś puby”, przestrzeń obca, której nie znają, nie rozumieją. Przestrzeń gdzie „nie pasują” i gdzie – w związku z tym – nie powinni się pojawiać.

Doznania akustyczne, kinestetyczne i olfaktoryczne, powiązane z ludźmi młodymi, studentami, przedstawicielami klasy średniej (ogólnie mówiąc: towarzyszące im subuniwersa estetyczne), mogą czynić przestrzeń starego miasta opresyjną, dla tych wszystkich, których parametry estetyczne są od tych subuniwersów znacząco różne, a zatem ludzi starszych, niezamożnych czy gorzej wykształconych. Nowa rama estetyczna aktualizuje bowiem wspomniane wcześniej skrypty myślowe, które podpowiadają, iż przestrzeń starego miasta – swoista całość estetyczna – zarezerwowana jest tylko dla pewnych kategorii ludzi. Natomiast przekonanie o byciu elementem „nie na miejscu”, to – w tym przypadku – przede wszystkim świadomość niedoskonałości i nieadekwatności: (a) własnego ciała – niemożność efektywnej

²⁵ Na ten temat zob. R. Florida, *Cities and the Creative Class*, New York-London 2005.

²⁶ W niniejszego szkicu za kinestetyjne uznano doznania, których źródłem są: (1) ruch ciała podmiotu percypującego, (2) ruchy innych ciał znajdujących się w granicach percepcji podmiotu. Nie jest to do końca zgodne z istotą kinestezji, która sprowadza się tylko do pierwszego z dwóch wyróżnionych tu punktów. To poszerzenie rozumienia doznania kinestetycznego wyrasta z przekonania, iż ruch innych ciał, oprócz tego, że jest percypowany za pomocą wzroku, wywiera też swego rodzaju „presję” na receptory ruchu podmiotu percypującego. Na przykład: jednostka, obserwująca tańczących bądź szybko poruszających się ludzi czy prędko przemieszczający się obiekt, reaguje na te fakty cieleśnie – bezwiednie dostosowuje pozycję ciała do ruchów obserwowanego obiektu. Najlepszą ilustracją tej prawidłowości są reakcje ciała, jakie można zaobserwować w przypadku kibiców piłkarskich bądź osób grających w gry komputerowe polegające na ściganiu się, kiedy w kluczowych momentach meczu bądź gry ich ciała „zespalają” się z kopniętą piłką lub prowadzonym pojazdem.

kontroli jego zapachu, powolność i niezręczność ruchów oraz (b) języka – bezradność zarówno wobec fachowego słownictwa, jak i młodzieżowego slangu, ale i kłopoty z płynnym wypowiedzianiem się, co nabiera szczególnego znaczenia w sytuacji, kiedy zachodzi konieczność użycia mowy w obecności ludzi mówiących dużo sprawniej; wówczas to z całą mocą można przekonać się o nieadekwatności własnego języka i jego piętnującym charakterze (ostatnia uwaga dotyczy w zasadzie także ciała i jego możliwości).

Bardzo podobnie rzecz się ma w przypadku subuniwersów estetycznych, które konstytuują się w przestrzeni miejskiej za sprawą turystów. W tym przypadku wyobcowująca, wywłaszczająca rama estetyczna utkana jest – przede wszystkim – z wrażeń akustycznych, czyli dających się słyszeć słów w obcych językach (nie dla wszystkich przecież zrozumiałych).

W każdym z tych przypadków ograniczany jest obszar „estetycznie bezpiecznego” świata, a w konsekwencji także dostęp do przestrzeni starego miasta. Nie tylko podejmowane, ale i projektowane w stosunku do niej działania wiążą się z przekonaniem o byciu elementem „niepasującym” do pewnej estetycznie określonej całości. Tego rodzaju doświadczenie może być pokłosiem wcześniejszych kontaktów jednostki z tym subuniwersum estetycznym, jak i jedynie antycypacją. W konsekwencji interesująca nas tu przestrzeń starego miasta może przestać być uważana za pole eksploracji i zostanie porzucona na rzecz tych, którzy określają jej współrzędne estetyczne. I to wydaje się tutaj najważniejsze, proces dzielenie postrzegalnego może w efekcie doprowadzić do tego, że niektóre obszary miasta staną się z perspektywy pewnych kategorii osób niedostępne. Jednak nie na skutek groźby, ale przez to, że będą to przestrzenie, w których ich obecność będzie „nie do pomyślenia”.

Warto jeszcze wspomnieć, iż Ewa Rewers twierdzi, że główną postacią ponowoczesnego miasta są obcy, a obcości doświadczamy m.in. za sprawą obecności w „naszych” miastach studentów i turystów²⁷.

Zamiast zakończenia – wymazywanie z wyobraźni

Wyżej opisane sytuacje odnoszą się do tego, w jaki sposób przestrzeń o ustalonych współrzędnych estetycznych staje się opresyjna i wyklucza (wyobcowuje) te jednostki, które nie mogą w owe współrzędne się wpisać. Jednak proces dzielenia postrzegalnego może przybrać jeszcze inną postać.

Przyjmując perspektywę postronnych uczestników miejskiego życia, stykających się z daną estetycznie określoną przestrzenią, można powiedzieć, iż ilekroć myślą oni o owej przestrzeni w ich wyobraźni pojawiają się tylko określone typy ludzi – ci, którzy tworzą z daną przestrzenią zgodny wzór estetyczny, inne jednostki traktowane są jako elementy zakłócające to subuniwersum sensoryczne. Ten proces myślowy jest szczególnie niebezpieczny w sytuacji, kiedy pewne parametry estetyczne zostają narzucone centralnym obszarom miasta, które – jak pisze na przykład Aleksander Wallis – mają zasadnicze znaczenie dla kształtowania się obrazu miasta *in toto*²⁸. W takiej sytuacji o mieście i jego mieszkańcach (w jakich kierunkach miasto zmierza, kim są jego mieszkańcy itd.) będziemy myśleć przez pryzmat estetyki, która dominuje w centrum. W konsekwencji ludzie, których parametry estetyczne nie są zgodne z estetyką nadającą ton obszarom centralnym, nie będą pojawiać się w wyobraźni, nie będą „myślani” w stosunku do miasta *in toto*.

Niebezpieczeństwo polega na tym, iż w taki właśnie sposób może zostać zawłaszczona wyobraźnia osób, które określają kierunki, w jakich miasto ma się rozwijać, decydują, gdzie trzeba lokować fundusze itd.

²⁷ E. Rewers, *op. cit.*, s. 6.

²⁸ Por. A. Wallis, *Socjologia wielkiego miasta*, Warszawa 1967.

Summary

City space – *the distribution of the sensible*. An attempt at analysing the processes of appropriation of city space from the perspective of Jacques Rancière's philosophy

The article is an attempt at showing the implementation of Jacques Rancière's theory in contemplating about city space, its division, appropriation and privatization.

The first part of paper is focused on presentation of approaches describing processes of appropriation of space, which are dominant on the sociological field. There are two main interpretations: (1) first perspective reduces appropriation to legal or factual annexation of space, authors write here about gentrification, gated communities or privatization of public space by corporations; (2) second perspective reduces appropriation to visual (over)presence, of which the best example is ostentatious presence of billboards in public place and appropriation/retrieval of space with such activities as painting graffiti and sticking stickers.

Unfortunately, these two perspectives do not include the wholeness of processes of appropriation which take place in the city, because of two reasons: (1) these two perspectives unwillingly relate to the fact that city is aesthetic space (city continually provides innumerable volume of aesthetic experiences); (2) both perspectives completely ignore the fact that city is »multi-sensual world« (city provides not only visual experiences but it is full of sounds, scents and kinaesthetic experiences). So, there is requirement of using multi-sensual perspective to make the recognition about processes of appropriation of city space more complex.

The next part of article is devoted to presentation of Rancière's conception of *the distribution of the sensible*, as the one of possible strategies of analyzing processes of appropriation of city space in terms of aesthetic experiences. The distribution of the sensible is sensuously accessible system of relations between objects which is connected with specified time and space, in other words: this system defines what can be seen and heard at given moment in such place. Therefore, the distribution of sensible defines where each element/individual should be »placed«, with whom each individual can talk, which language is appropriate in specified space-time, and, finally, which scents are proper there. Processes of distribution of the sensible will be discuss on example of changes of historical centers of polish cities which took place after the 1989.

Słowa kluczowe

estetyka, zmysły, miasto, podział, fragmentacja, zawłaszczanie

Michał Podgórski – doktorant w Instytucie Socjologii Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza w Poznaniu. (Obecnie) porusza się na styku socjologii miasta, socjologii codzienności oraz estetyki. Píše pracę doktorską poświęconą uwarunkowaniom i konsekwencjom projektów rewitalizacyjnych.

Maria Niemyjska
Uniwersytet Mikołaja Kopernika w Toruniu

STRUKTURA PRZESTRZENI MIESZKALNEJ A BYCIE-W-ŚWIECIE. PRZYPADEK KSIĘŻEGO MŁYNA

Przedmiotem pracy jest dziewiętnastowieczne osiedle robotnicze Księży Młyn w Łodzi, a dokładniej – analiza jego struktury przestrzennej. W temacie mieszczą się takie zagadnienia, jak charakter podziałów przestrzeni, rozmieszczenie budynków względem siebie, sposób poruszania się po osiedlu. Celem pracy jest określenie oddziaływania konstrukcji architektonicznej Księżego Młyna na codzienne funkcjonowanie i myślenie jego mieszkańców.

Powstanie Księżego Młyna związane było z rozrastaniem się przedsiębiorstwa Karola Scheiblera, począwszy od lat sześćdziesiątych XIX wieku. W latach 1870–1873 wzniesiono trzypiętrową przedziałnię po południowej stronie ulicy św. Emilii, na skrzyżowaniu z ulicą Przędzalnianą. Około 1875 roku powstało obok fabryki osiedle robotnicze: trzy szeregi zabudowań po sześć podłużnych domów i komórek mieszczących sanitariaty. W 1876 roku wybudowano pałac Herbstów, czyli rezydencję dla córki Scheiblera i jej męża – nowego właściciela przedsiębiorstw¹. Autor założenia jest nieznany. Istniały sugestie co do Hilarego Majewskiego, ale jest to tylko hipoteza, niepotwierdzona żadnym dokumentem². Inna propozycja w tej kwestii głosi, że projekty mogły być wykonane w Niemczech³.

Stan badań

Większość literatury dotyczącej omawianego osiedla przedstawia je w ujęciu historycznym lub socjologicznym, pomijając charakterystykę samej przestrzeni. Rozważania tego typu nie będą szczególnie istotne dla tej pracy⁴. Szczegółową analizę przestrzeni osiedla przeprowadził Andrzej Turowski⁵. Badacz sporządził opis omawianego założenia, stosując ujęcie semiotyczne. Wyróżnił dwie osie retoryczne, dwa sposoby kodowania przestrzeni dla dwóch różnych grup zamieszkujących osiedle, które konkretyzowane są przez dwie perspektywy widokowe. Pierwsza przebiega wzdłuż alei Księży Młyn, kolejna – wychodzi z salonu willi, a kończy się na elewacji fabryki. Systemy retoryczne zbudowane są na dwu różnych zasadach. Pierwszy opiera się na metonimii. Działa on w ten sposób, że pewne elementy architektoniczne fabryki konotują pałac, sugerując, że znajdujemy się w założeniu rezydencjonalnym, a nie na osiedlu związanym z fabryką. Wpływa to na kształtowanie identyfikacji terytorialnej mieszkańców i kreuje wyobrażenie o osiedlu jako miejscu związanym z dobrobytem. Drugi system retoryczny, operując metaforą, tworzy strukturę symboliczną, odczytywaną przez fabrykantów mieszkających w willi obok fabryki. Generuje on treści związane z pracą, kapitałem i przedsiębiorczością. Można więc powiedzieć, że pierwszy system maskuje sytuację społeczną i ma modelować zachowania, drugi zaś ją aktualizuje, a jego rolą jest tworzenie znaczeń⁶. Analiza Turowskiego obejmuje tylko poziom znaków, pomija natomiast takie elementy i cechy przestrzeni, które nie są odczytywane

¹ *Księży Młyn*, pod red. S. Pytłasa, Łódź 1999, s. 43–89.

² I. Popławska, *Zespół fabryczno-rezydencjonalny Księży Młyn*, „Kwartalnik Architektury i Urbanistyki” 1972, z. 4, s. 299.

³ *Księży Młyn*, s. 101.

⁴ Praca *Księży Młyn* składa się z czterech artykułów omawiających historię przedsiębiorstwa Scheiblera, historię osiedla, styl i wystrój rezydencji Herbstów oraz współczesne instytucje kultury na terenie osiedla. Inne publikacje na ten temat to: I. Popławska, *op. cit.*; M. Rudowska, *Świadomość społeczna a architektoniczne koncepcje miasta w XIX wieku*, „Przegląd Socjologiczny” 1971, t. XXIV, s. 75–103.

⁵ A. Turowski, *Styl wzniosły i przestrzeń bogata. Struktura przestrzenna założenia urbanistycznego Księży Młyn*, „Teksty” 1976, nr 4–5, s. 148–174.

⁶ *Ibidem*, s. 150–170.

jako znak, nie udzielają informacji o charakterze miejsca, ale w równie istotny sposób oddziałują na życie na terenie osiedla.

W określeniu metodologicznych podstaw pracy przydatna będzie książka Christiana Norberga-Schulza *Bycie, przestrzeń i architektura*. Badacz stosuje pojęcie przestrzeni egzystencjalnej, definiowanej jako zbiór wyobrażeń dotyczących konstrukcji przestrzeni życiowej człowieka, budowanych na podstawie jego wcześniejszych doświadczeń i życzeń dotyczących jej wyglądu. Tak rozumiana przestrzeń składa się z centrów, miejsc i dróg. U źródła tej koncepcji leży założenie, że ludzkie bycie jest ściśle powiązane z orientacją przestrzenną. Ustrukturyzowanie otoczenia w wyobraźni, podzielenie świata na obszary „oswojone” i obce, bliskie i dalekie, nakreśla ramy życia i jest warunkiem rozwoju człowieka⁷.

Zagadnienie oddziaływania przestrzeni na sposób życia i myślenia człowieka znalazło miejsce także w książce Michela Foucaulta *Nadzorować i karać*. Architektura została w niej przedstawiona jako jedno z narzędzi dyscypliny. Może ona parcelować jednostki i wyznaczać sposób ich poruszania się w przestrzeni. W opisanym przez Foucaulta panopticonie jednostka jest w każdym momencie obserwowana. Nie chodzi jednak o nieustanną obecność strażnika, lecz o świadomość możliwości jego istnienia. W ten sposób władza nie jest faktycznie sprawowana przez osobę, ale uwewnętrzniona⁸.

W związku z powyższym nasuwa się kluczowe dla tej pracy pytanie: Kiedy nadanie przestrzeni wyraźnej struktury zapewnia człowiekowi orientację w świecie i umożliwia rozwój, a kiedy konstrukcja przestrzenna nabiera charakteru represyjnego i ten rozwój hamuje?

Opis i analiza przestrzeni

Regularność

Przestrzeń osiedla zorganizowana jest wzdłuż szerokiej alei o długości około stu metrów, zaakcentowanej rzędami regularnie rozstawionych po obu stronach drzew. Flankują ją szeregi niskich, długich elewacji domów robotniczych. Po wschodniej stronie alei wybudowano dwa rzędy kamienic, podczas gdy od zachodu znajduje się tylko jeden; nie jest więc ona osią symetrii osiedla. Jednak w ten właśnie sposób jest postrzegana, za sprawą wizualnego wyakcentowania jednakowymi elementami z obu stron. Dodatkowy rząd budynków od wschodu nie łamie w sposób zasadniczy sugerowanej przez aleję zasady symetrii, a raczej stanowi jej rozszerzenie. Od północy i południa osiedle ograniczają dwie równoległe ulice, oddzielając założenie od fabryki po jednej stronie i ciągu budynków użyteczności publicznej, mieszczących między innymi szkołę, po drugiej. Założenie architektoniczne zostało wkomponowane w prostokąt podzielony siatką równoległych i prostopadłych elementów.

Regularność zespołu budowli jest dostrzegalna już w momencie wkroczenia na jego teren. Na to szczególne uporządkowanie składają się takie zasady organizacyjne, jak symetryczność i modularność. Moduł stanowi tu prostokątny obszar przylegający krótszym bokiem do alei, mieszczący jedną kamienicę i przynależny jej niski budynek gospodarczy usytuowany z tyłu. Zasady te powodują, że widząc choćby wycinek przestrzeni, rekonstruuje się na jego podstawie całość założenia. Zbudowanie wewnętrznej mapy otoczenia jest tu wyjątkowo łatwe.

Opisane wyżej zasady konstruowania przestrzeni wielokrotnie znajdowały odzwierciedlenie w historii architektury. Przytoczyć tu można projekty starożytnych miast i obozów wojskowych z szachownicową siatką ulic, projekty renesansowych miast idealnych, takie jak Sforzinda i Palmanova, jak również plany osiedli autorstwa socjalistów utopijnych oraz inne osiedla robotnicze z XIX i początku XX wieku. Wymienione miasta – niezależnie od tego, czy posiadają centralną, czy osiową konstrukcję przestrzeni – pokrewne są osiedlu Księży Młyn dzięki zasadom modularności i symetrii.

⁷ C. Norberg-Schulz, *Bycie, przestrzeń, architektura*, przeł. B. Gadomska, Warszawa 2000, s. 17–27.

⁸ M. Foucault, *Nadzorować i karać*, przeł. T. Komendant, Warszawa 1998, s. 138–144.

Nadawanie przestrzeni regularnej, opartej na module konstrukcji rozumieć można jako odpowiedź na podstawową potrzebę orientacji w świecie. Istnienie w przestrzeni regul możliwych do rozpoznania ułatwia jej zrozumienie, a tym samym „oswojenie”, uznanie za bliską, własną, różniącą się od obcej – chaotycznej, niosącej zagrożenie.

Związek regularności struktury przestrzennej z kondycją mentalną staje się jeszcze bardziej wyraźny przez skontrastowanie wymienionych miast i osiedli idealnych z projektami miasta lettrystów, powstającymi w latach pięćdziesiątych XX wieku. Ich miasto jest programowo pozbawione struktury, zbudowane z dróg prowadzących donikąd lub w miejsca zupełnie nielogiczne. Przestrzeń wypełniają budynki, których wygląd nie odpowiada ich funkcji, i znaki stanowiące fałszywe komunikaty⁹. Tego typu projekt jest ciosem wymierzonym w ową potrzebę „oswajania” przestrzeni, która w sposób najbardziej wyraźny uwidoczniła się w miastach idealnych.

Zarówno w przypadku miast idealnych, jak i miasta lettrystów u podstaw projektowania urbanistycznego legła pewna koncepcja bytowania. Fakt ten dowodzi bardzo ścisłego powiązania orientacji przestrzennej z trwałym modelem funkcjonowania człowieka. Lettryści przedstawiają życie jako dryfowanie, polegające na ciągłym przemieszczaniu się, bez posiadania stałego mieszkania, miejsca pracy i spotkań, natomiast postulaty związane z miastami idealnymi zasadniczo zawsze zakładały jakiś określony rytm funkcjonowania. Nie jest ważne, czy idee te przełożono na architekturę, ponieważ koncepcja teoretyczna nie stanowi punktu wyjścia do analizy w tej pracy. Jednak istnienie takiego podłoża teoretycznego świadczy o tym, że człowiek dąży do formowania przestrzeni tak, aby zaspokajała jego mentalne potrzeby, a wkroczenie w przestrzeń już w określony sposób ukształtowaną może zmieniać relację człowieka z rzeczywistością.

Wracając do Księżego Młyna, wiadomo już, że pierwszą podstawową cechą jego założenia jest regularność, przez co wpisuje się ono w tradycję miast idealnych. Ma to związek z potrzebą orientacji i określoną koncepcją życia. Jednak znaczenie innych wynikających z tej zasady cech przestrzeni osiedla wymaga bardziej szczegółowego rozważenia.

Parcelacja jednostek i zagadnienie obserwacji

Istotnym zagadnieniem związanym z regularnością założenia jest sytuacja ciała człowieka w przestrzeni. W mieście lettrystów niezależnie od punktu usytuowania jest się zgubionym, dlatego że nie istnieją żadne punkty, względem których można byłoby określić swoje położenie. W Księżym Młynie z kolei nie istnieją miejsca przypadkowe – każdy punkt jest częścią systemu. W każdym module (obszarze z jednym domem robotniczym i budynkiem gospodarczym) istnieje kilka możliwych do zajęcia pozycji – w pasie przed kamienicą (czyli przy alei), za kamienicą (czyli przed budynkiem gospodarczym) lub pomiędzy domami. Można także przejść do obszaru sąsiedniej jednostki modularnej i zająć w niej jedno z wymienionych wyżej miejsc. Nie zmienia to jednak zasadniczo położenia w przestrzeni osiedla, ponieważ jednostka nadal zajmuje jednakową pozycję względem punktu odniesienia, którym w przypadku Księżego Młyna jest aleja. Podobnie jest, gdy za układ odniesienia obierzemy poprzeczne ulice, fabryki i szereg budynków użyteczności publicznej.

Konsekwencją takich stosunków przestrzennych dla człowieka jest nieustanna świadomość własnego położenia. Co ważne, łatwa staje się także obserwacja. Aby stworzyć mapę pozycji wszystkich osób, znajdujących się w obszarze osiedla, wystarczy przejść aleją wzdłuż Księżego Młyna, rozglądając się na boki. Obserwacja możliwa jest także z okien fabryki. W opisywanej przestrzeni nie można się zgubić, ale także nie można się ukryć przed spojrzeniem obserwatora, ponieważ każde położenie jednostki jest przewidywalne. W tym względzie zarówno założenia centralne, jak i osiowe (z czego te pierwsze w sposób bardziej oczywisty) wykazują podobieństwo do panopticonu. Konstrukcja przestrzenna parceluje jednostki, wyznaczając im

⁹ S. Home, *Gwałt na kulturze. Utopia, awangarda, kontrkultura. Od lettryzmu do Class War*, przeł. E. Mikina, Warszawa 1993, s. 24–29.

zaledwie kilka możliwych miejsc, w których mogą się zatrzymać. Świadomość niemożliwości schowania się i przemieszczania w dowolny sposób sprawia, że mieszkaniec osiedla czuje się zawsze kontrolowany¹⁰.

Podziały przestrzeni

Całość zespołu Księżego Młyna dzieli się wyraźnie na trzy strefy: osiedle mieszkalne, fabrykę i budynki użyteczności publicznej. Odgradzają je od siebie ulice, ograniczające po obu stronach aleję. Wyodrębnione sfery można określić sektorami funkcjonalnymi, ponieważ w każdym z nich umieszczono budynki poświęcone innego rodzaju działalności. Podziały przestrzeni odzwierciedlają i petryfikują pewną jasno określoną organizację życia. Dzień mieszkańców osiedla składa się z pracy w fabryce, z czynności domowych wykonywanych w obrębie mieszkań i pomieszczeń sanitarnych oraz z czasu wolnego. Jedynym miejscem, w którym można spędzić ten ostatni, jest kantyna robotnicza umieszczona w szeregu budynków użyteczności publicznej. W obrębie strefy mieszczącej domy nie istnieją miejsca zachęcające do zgromadzenia się większej grupy ludzi. Struktura przestrzenna pozbawiona placów ogranicza spotkania mieszkańców do minimum. Charakterystyczne jest także, że w każdym obszarze spędza się czas tylko w określonych godzinach. Wszyscy mieszkańcy osiedla zdeterminowani są do wykonywania tych samych czynności w jednakowym miejscu i czasie. Struktura architektoniczna tak wyraźnie sprzężona z rozkładem zajęć stanowi z pewnością narzędzie dyscypliny¹¹.

Istotnym zagadnieniem związanym z podziałami przestrzeni na sektory jest problem hierarchiczności poszczególnych części. Jeżeli sektory są ściśle powiązane z różnymi rodzajami ludzkiej aktywności, to ich hierarchizacja może przekładać się na wartościowanie pewnych sfer życia. Elementem szczególnie zaakcentowanym, zarówno poprzez swoje rozmiary, jak i usytuowanie na osi widokowej, jest fabryka. Praca w niej będzie więc postrzegana przez mieszkańców osiedla jako najistotniejsza część życia. Fabryka stanowi podstawę funkcjonowania osiedla robotniczego i w przestrzeni jest to także widoczne.

Podział przestrzeni na sektory funkcjonalne w Księżym Młynie nie jest zjawiskiem bez precedensu. W Chaux – osiemnastowiecznym, częściowo tylko zrealizowanym mieście zaprojektowanym przez Claude'a Nicolasa Ledoux – także występują trzy sfery: w centrum umieszczony został dom dyrektora flankowany dwoma budynkami mieszczącymi warsztaty pracy, dalej znajdują się kółko ustawione domy robotnicze, a zamknięcie przestrzeni stanowi szereg budynków użyteczności publicznej¹². Tryb życia mieszkańców francuskiego osiedla wyglądać miał więc podobnie jak w Księżym Młynie.

Ruch

Na teren osiedla można wejść na kilka sposobów: przechodząc niezbyt szerokimi drózkami pomiędzy kamienicami lub wkraczając w którąś z dwóch poprzecznych w stosunku do alei ulic. Jednak ich funkcja komunikacyjna wydaje się być mało istotna, ponieważ z perspektywy osoby znajdującej się wewnątrz osiedla ulice te postrzegane są przede wszystkim jako wyznaczniki poszczególnych stref. Nasuwa się w związku z tym wniosek, że nie istnieje droga, której funkcja polegałaby na wprowadzaniu na teren osiedla i – co ważniejsze – na wyprowadzaniu z niego.

W związku z powyższą obserwacją nasuwa się wniosek, że teren założenia dąży do uzyskania pełnej autonomii w sensie przestrzennym. Świadczy o tym również skumulowanie na tym zamkniętym obszarze niezbędnych dla funkcjonowania miasta instytucji, takich jak miejsca pracy, mieszkania, szkoła, straż pożarna, poczta. Wszystkie potrzeby mieszkańców mogą być zaspokojone na miejscu. Ale taka sytuacja skłania również do ograniczenia oczekiwań tylko do tych, które można zrealizować w obrębie osiedla. Niewielki teren, będący pod względem funkcjonalnym jedynie namiastką miasta, może zaoferować tylko jedną formę pracy i rozrywki.

¹⁰ M. Foucault, *op. cit.*, s. 141.

¹¹ *Ibidem*, s. 144–145.

¹² C. Norberg-Schulz, *Znaczenie w architekturze zachodu*, przeł. B. Gadomska, Warszawa 1999, s. 173–174.

Również w kwestii poruszania się po założeniu, istnieje niewiele alternatyw. Główny kierunek ruchu wyznacza aleja, nadając tym samym szczególny sens przemieszczaniu się wzdłuż osiedla. Podczas poruszania się z północy na południe punktem docelowym drogi jest ustawiony do niej prostopadle budynek fabryki. Jeżeli ruch przebiega w kierunku przeciwnym, celem staje się szkoła. Pomiedzy tymi punktami nie istnieją w przestrzeni akcenty skłaniające do zatrzymania się. Spacerować po osiedlu można także poprzecznymi do alei drózkami pomiędzy kamienicami. Ogólnie rzecz ujmując, wszystkie możliwości ruchu ograniczają się do chodzenia po krzyżujących się liniach prostych, z możliwością zatrzymania tylko u celu wędrowki. Architektura Księżego Młyna kieruje ruchem w taki sposób, że jeżeli się idzie, to tylko prosto do ściśle określonego celu. Nie tylko nie skłania ona do spontanicznego wyznaczania nowych ścieżek, ale czyni je wręcz niemożliwym.

Dom dyrektora

Nie było dotychczas mowy o rezydencji właściciela fabryki, Herbsta, z tego względu, że jej przynależność do osiedla nie jest jednoznaczna. Rezydencja znajduje się naprzeciwko wschodniej elewacji fabryki i oddzielona jest od niej ulicą. W stosunku do części mieszkalnej osiedla pozostaje względnie autonomiczna, gdyż nie łączy się z nim strukturalnie, nie stanowi ani kontynuacji przestrzeni, ani opozycji dla modelu jego konstrukcji. Gdy patrzymy od strony Księżego Młyna, rezydencja jest zupełnie niewidoczna. Jednak z perspektywy willi istnieje pewien związek przestrzenny, łączący ją z osiedlem. Kluczowe w tej kwestii jest ukośne ustawienie bramy wjazdowej, w taki sposób, że wyjście skierowane jest bezpośrednio na skrzyżowanie dróg. Po opuszczeniu terenu posiadłości istnieją dwie możliwości dalszego ruchu: można minąć osiedle i pójść w stronę miasta albo wejść na jego teren. W konsekwencji takiego układu przestrzennego mieszkańcy willi posiadają silnie ugruntowaną świadomość istnienia fabryki i osiedla. Mieszkańcy kamienic natomiast mogą zupełnie nie zdawać sobie sprawy z istnienia rezydencji.

Odsunięcie domu nadzorcy poza zamieszkały obszar nie stanowi o rezygnacji z modelu panoptycznego. Został on raczej przetransformowany. W regularnej, symetrycznej i modularnej przestrzeni, gdzie każda zajęta przez jednostkę pozycja jest przewidywalna, wszyscy mogą się widzieć i kontrolować nawzajem. Funkcja centralnego strażnika nie jest tu już konieczna; pełnią ją mieszkańcy w stosunku do siebie nawzajem. Co prawda w łódzkim osiedlu pewien konkretny punkt obserwacji osiedla może stanowić fabryka, z której okien daje się objąć wzrokiem całe założenie, jednak jest ona miejscem w pełni dostępnym dla robotników (w przeciwieństwie do budynków takich jak dom dyrektora). Jeżeli ktoś patrzy stamtąd na osiedle, są to głównie jego mieszkańcy.

Porównanie przestrzeni zespołu rezydencjonalnego i osiedla

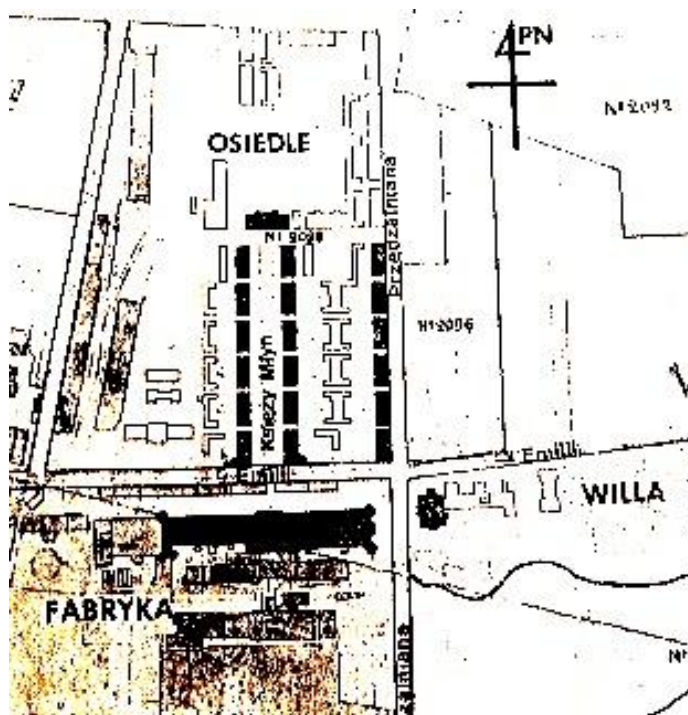
Przestrzeń rezydencji Herbsta posiada wiele cech przeciwstawnych do tych, które charakteryzują osiedle robotnicze. Willa otoczona jest obszernym ogrodem, po którym można się poruszać w sposób dowolny, a nie celowy. Rozciąga się z niego szeroka perspektywa widokowa na pole i rzekę. Zespół jest odgrodzony od otoczenia płotem, ale posiada wyraźnie zaakcentowane wizualnie wyjście. Z tego też powodu nie pretenduje on do bycia jednostką autonomiczną względem miasta, mimo że na jego terenie znajdują się zabudowania gospodarcze. Chęć ukształtowania swojego otoczenia przez mieszkańców willi w sposób swobodny, zapewniający wygodę i bezpieczeństwo, wiąże się być może z odsunięciem rezydencji od założenia fabrycznego, podlegającego ścisłym zasadom kompozycyjnym.

Odmienność ukształtowania przestrzeni osiedla i rezydencji warunkuje różny sposób postrzegania świata przez ich mieszkańców. Wyobrażenie przestrzeni posiadane przez rodzinę fabrykantów obejmuje większy obszar. W ich świadomości istnieje teren willi, teren fabryki i domów robotniczych, dalej – teren miasta. Pewne odgrodzenie od sąsiadujących sektorów daje poczucie bezpieczeństwa, ale nie pozbawia możliwości wyjścia. Natomiast świadomość przestrzenna mieszkańców osiedla robotniczego ogranicza się do terenu ich pracy i mieszkania.

Podsumowanie

Zmierając do odpowiedzi na pytanie postawione na wstępie, stwierdzić można, że struktura przestrzenna Księżego Młyna bardziej ogranicza niż umożliwia rozwój. Oczywiście opisane wyżej cechy tej przestrzeni, takie jak regularność polegająca na symetryczności i modularności, odpowiadają podstawowej potrzebie orientacji w świecie, umożliwiając „oswojenie” otoczenia. Jednak konsekwencje tak daleko posuniętej regulacji – możliwość zajęcia jedynie wyznaczonych pozycji, poruszania się w określonych kierunkach, wykonywania tylko określonych czynności w określonych przedziałach czasowych i w końcu brak możliwości wyjścia – powodują, że osiedle bardziej przypomina więzienie niż przestrzeń do życia. „Oswojenie” otoczenia osiąga taki stopień, że zanika świadomość istnienia innych przestrzeni, dających odmienne możliwości rozwojowe, znajdujące się poza rutyną zajęć w obrębie osiedla.

Przywołam po raz kolejny konkluzję zawartą w analizie semiotycznej osiedla Turowskiego, mówiącą, że poprzez system zawartych w przestrzeni znaków dobrobyt przyporządkowany został terenowi osiedla i terytorialnej wspólnotie robotników. Odczytywanie znaczeń buduje przywiązanie mieszkańców założenia do fabryki. Architektura została więc wykorzystana jako narzędzie do modelowania myślenia i zachowania¹³. Niniejsza analiza przestrzeni prowadzi do podobnych wniosków, przy czym obejmuje inne sposoby i zakresy oddziaływania architektury. Jej celem było przekonanie, że za sprawą konstrukcji przestrzeni mieszkańcy założenia stają się związani z fabryką nie tylko w aspekcie pogładowym, lecz również egzystencjalnym.



Za: A. Turowski, *Styl wzniosły i przestrzeń bogata. Struktura przestrzenna założenia urbanistycznego Księży Młyn*, „Teksty” 1976, nr 4-5, s. 148-174.

¹³ A. Turowski, *op. cit.*, s. 162.

Summary

The structure of living space and Being-in-the-World. The example of Księży Młyn

The subject of this work is a nineteenth-century working-class housing estate, Księży Młyn, in Łódź. This research is geared to define how the architectural construction influences the everyday life and mentality of its inhabitants (a research combines the disciplines of art history and cultural anthropology). A specific connection between space and human psyche is visible in Księży Młyn. Therefore, space of this housing estate might help to illustrate universal contents concerned with the experience of living space.

This work brings up the issues of the relation between the regularity of architectural structure and sense of direction and the 'acquaintance' of surroundings (the question about border between safety and control). The important aspects of that relation are division of space that involves the way of moving around (shaping human behaviors and habits), architecture's influence on the mental map of the place (places, institutions, actions evaluating), the connection between open/closed space and its inhabitants thinking about the world (space and the idea of an own place in the world, space and development of individuals). A methodological reflection in this project – polemics with semiotic perspective for architecture (Andrzej Turowski) in relation to existential concept of space (Christian Norberg-Schulz) – is also important.

As a comparative material this work exploits patron estates that were built in the same time, Renaissance projects of perfect cities and other architectural projects that are similar to Księży Młyn in formal or functional respect. This estate will also be compared with the lettriste concept of living-space, far different from the one that occurs in the architecture of Księży Młyn.

Słowa kluczowe

Księży Młyn, osiedle, panopticon, regularność, przestrzeń

Maria Niemyjska – doktorantka na Wydziale Nauk Historycznych Uniwersytetu Mikołaja Kopernika. Pracownik Galerii Sztuki Wozownia w Toruniu. Autorka tekstów o sztuce współczesnej, publikowała w „Artluku”, „Exicie”, „Ricie Baum” i w katalogach wystaw.

Anna Jezierska
Uniwersytet Wrocławski

DOŚWIADCZANIE PRZESTRZENI W MIEŚCIE BAROKOWYM. RZEŻBA W PRZESTRZENI MIEJSKIEJ XVII- I XVIII-WIECZNEGO WROCŁAWIA

Słownik terminologiczny sztuk pięknych posługuje się pojęciem przestrzeni w odniesieniu do architektury i urbanistyki. W nocie dotyczącej tego pierwszego terminu czytamy, iż architektura to „sztuka i umiejętność artystycznego kształtowania budowli; w szerszym znaczeniu twórcze kształtowanie przestrzeni dla potrzeb człowieka”¹. Następnie mowa jest o sztuce ogrodowej, będącej kształtowaniem przestrzeni zielonej na małym obszarze, oraz o architekturze krajobrazu jako elemencie planowania przestrzennego. W historii sztuki powszechny jest również pogląd, iż architektura polega przede wszystkim na „zamykaniu” przestrzeni, wyodrębnianiu i kształtowaniu jej fragmentów przy pomocy specyficznie formowanych brył i mas². Istotnym znakiem postępu cywilizacyjnego ludzkości stało się zjawisko kształtowania zasiedlanych przez ludzi wielkich przestrzeni spełniających określone funkcje, głównie nierolnicze – czyli miast. Nie chcąc zagłębiać się w złożoną problematykę definicji miasta ani też w dzieje urbanistyki, dokonam zarysu problematyki zjawiska przestrzeni miasta barokowego oraz jego ikonosfery na przykładzie Wrocławia, skupiając się głównie na ikonografii tej przestrzeni oraz na szczególnej funkcji rzeźby jako przekaznika idei i „nieodłącznego towarzysza” mieszkańców barokowego Wrocławia³.

W badaniach nad specyfiką przestrzeni miejskiej istotne miejsce zajmują dokonania historyka sztuki Mieczysława Porębskiego. Opisując zjawisko ikonosfery, to właśnie architekturę i pokrewne jej dyscypliny potraktował on jako nośnik znaczeń ikonicznych, jako:

technikę i system porozumienia, który językiem przestrzeni, jej zarówno naturalnych, jak i sztucznych podziałów i osobliwości, mówi o tejże przestrzeni, o znaczeniu, jakie posiada ona dla gospodarującego w niej człowieka, a pośrednio również i o nim samym, o jego pojmowaniu świata i siebie – swojej w nim roli i pozycji⁴.

Porębski formułuje też pojęcie „języka przestrzeni”, w którym – mówiąc skrótowo – ekwiwalentami liter, głosek, słów, zdań i tekstów są poszczególne elementy, formy i bryły architektoniczne. Jednak zdaniem badacza istoty systemu językowego należy dopatrywać się nie w jego tworzywie konstrukcyjnym, lecz w „układzie cech dystynktywnych”, charakteryzujących wszystkie partie całości budowanej przez system językowy⁵. Dokonując w dalszej części swojej rozprawy swoistej kodyfikacji pojęć istotnych dla analizy ikonosfery (poruszając również tematykę malarstwa i grafiki), Porębski pomija zagadnienie rzeźby. Można jednak przyjąć, że również w jej wypadku wiele spostrzeżeń badacza, odnoszących się do medium architektury, mogłoby znaleźć zastosowanie.

Jaką więc funkcję może spełniać rzeźba w otaczającej człowieka przestrzeni? Jedno z najtrafniejszych – moim zdaniem – spostrzeżeń na temat tego zjawiska przedstawił Andrzej Osęka w swoim *Spojrzeniu na sztukę*.

¹ *Słownik terminologiczny sztuk pięknych*, pod red. K. Kubalskiej-Sulkiewicz, M. Bielskiej-Łach, A. Manteuffel-Szaroty, Warszawa 1996, s. 18.

² Por. P. Biegański, *Architektura jako sztuka kształtowania przestrzeni*, Warszawa 1974, s. 21–35.

³ Na temat przestrzeni barokowej architektury zob. H. Landolt, *Der barocke Raum in der Architektur*, [w:] *Die Kunstformen des Barockzeitalters*, hrsg. R. Stamm, München 1956, s. 92–110. Zob. również: P. Hofer, *Der barocke Raum in der Plastik*, [w:] *Die Kunstformen...*, s. 144–168.

⁴ M. Porębski, *Ikonosfera*, Warszawa 1972, s. 153–154.

⁵ *Ibidem*, s. 158–159.

Twarde, nieruchome, trójwymiarowe kształty, osadzone w przestrzeni, często wywierają wrażenie doprawdy kolosalne. Obelisk, skała stercząca pionowo na równinie (...) działają na nas rozmaicie zależnie od pory dnia, od oświetlenia – jasnym masywem albo też czarną sylwetą na tle chmur. Z rzeźbą mamy kontakt kto wie czy nie bardziej zmysłowy niż z malarstwem: istnieje ona przecież w tej samej przestrzeni co my, jest skonstruowana z jakiejś konkretnej materii, której nie musimy dotykać ręką, aby wiedzieć, że jest twarda, nieprzenikliwa, że stawiałaby naszym palcom opór, że uderzona – wydawałaby jakiś odgłos, głuchy lub dźwięczny⁶.

Trudno o bardziej syntetyczne ukazanie zagadnienia oddziaływania rzeźby na człowieka. Znajdując się w tej samej przestrzeni co my, staje się – czasami wbrew naszej woli lub bez udziału naszej wiedzy – uczestnikiem tego samego „świata”, w którym i my się znajdujemy. By współistnieć z rzeźbą, by stać się jej aktywnym obserwatorem, nie jest konieczne pokonywanie barier percepcji (jak dzieje się w przypadku malarstwa). Tym samym rzeźba może być doskonałym nośnikiem treści, ogniwem pośrednim pomiędzy nadawcą a odbiorcą konkretnego komunikatu⁷. Cechy te zostały w pełni wykorzystane przez fundatorów i twórców dzieł rzeźbiarskich doby baroku. Barok, nazywany epoką przeciwieństw i kontrastów, został uznany za sposób pojmowania świata, specyficzny stan intelektu i estetyki, „emanację kontrreformacji”⁸. To bowiem kontrreformacja jasno określiła miejsce i znaczenie sztuki w kształtowaniu religijności i duchowości tego czasu. Sobór Trydencki (1545–1563) nadał sztuce szczególną rolę w procesie pouczenia i nawracania religijnego. Stała się ona zatem owym wizualnym ekwiwalentem słowa, o którym pisał Porębski, a którego rolę dobitnie określił brat Luis de Granada w dziele *Ecclesiastica Rhetorica* (1576):

Neokrzesany i głupi tłum trzeba pobić mową wygłoszoną z dużym rozmachem: by prócz wysłuchania i zrozumienia tłum ten uczynił to, czego my chcemy; trzeba przerazić go i poruszyć, abstrahując od sylogizmów, za pomocą uczuć i w porywie elokwencji, a to wymaga argumentacji nie krótkiej i zwięzłej, lecz dosadnej, gwałtownej i obfitej⁹.

Sztuka baroku katolickiego była czymś więcej niż dopełnieniem kościelnych kazań tego okresu. Była przede wszystkim nieodłącznym ich elementem:

(...) dekoracyjny przepych, upodobanie do hiperboli, ruch dośrodkowy, zerwanie z odrodzeniowym wyważeniem form i inne elementy nowego stylu wykorzystano dla wywołania uczuć żarliwości i podziwu towarzyszących kontemplacji rzeczy niebiańskich. Architektura i muzyka baroku uwidacznia w oczywisty sposób uzależnienie od orientacji funkcjonalnych reformy katolickiej, i w tym kluczu łatwo jest zinterpretować symbolizm kopuły św. Piotra czy plan przestrzenny kościoła Il Gesu. Tendencja do powiększania rozmiarów kościołów pojawiła się zarówno w miastach, jak i mniejszych ośrodkach, i to nie tylko z przyczyn demograficznych. Religijność – na ile było to możliwe – musiała znaleźć należne miejsce i oprawę w świątyni: do odprawiania uroczystych mszy, kazań w okresie wielkiego postu i tych wyznaczających rytm cyklu liturgicznego potrzebna była duża przestrzeń, zdolna pomieścić tłumy lub przynajmniej wszystkich wiernych danego obszaru¹⁰.

Oczywiście barok jako styl nie był zjawiskiem jednorodnym. Wpłynęło na to przede wszystkim rozbięcie krajów Europy na katolickie i protestanckie. Szczególnie interesujący wydaje się tu przypadek Wrocławia, miasta, w którym niemal od samego zarania reformacji współistniały ze sobą idee nauk Lutra oraz religia katolicka. Ten podział wyznaniowy (protestancki Wrocław

⁶ A. Osęka, *Spojrzenie na sztukę*, Warszawa 1987, s. 73.

⁷ W kontekście śląskiej rzeźby barokowej zob. na ten temat: K. Kalinowski, *Rzeźba barokowa na Śląsku*, Warszawa 1986, s. 261–264.

⁸ M. Morian, J. Andres-Gallego, *Kaznodziejja*, [w:] *Człowiek baroku*, pod red. R. Villariego, przeł. B. Biegańska, M. Gurgul i M. Woźniak, Warszawa 2001, s. 166.

⁹ *Ibidem*, s. 165.

¹⁰ *Ibidem*.

znajdował się we władzy ultrakatolickich Habsburgów) siłą rzeczy musiał znaleźć swe odzwierciedlenie w sztuce wypełniającej i organizującej przestrzeń miejską. Ze względu na krąg powstania i grupę przeznaczenia dokonać można ogólnego podziału powstającej ówczesnej sztuki na dwa nurty: katolicko-monarchiczny i protestancko-mieszczański¹¹. Względnie późne przybycie stylu barokowego na Śląsk uzasadnia się trwaniem i skutkami wojny trzydziestoletniej. Choć sam Wrocław nie ucierpiał w sposób znaczący, to poniósł znaczne straty w ludności. Mieszczaństwo, na które składali się w przeważającej mierze luteranie, stawiało silny opór ideom kontrreformacyjnym, co przyczyniło się do opóźnienia napływu nowej katolickiej sztuki. Przeszkodą na drodze jej rozwoju był również brak możliwych protektorów. Stabilizacja i dobrobyt, które stały się udziałem krajów monarchii habsburskiej po zwycięstwie w bitwie wiedeńskiej (1683), dały podstawy do rozprzestrzeniania się nowej sztuki, której udało się ostatecznie pozyskać również ludność protestancką.

Epoka baroku na Śląsku i we Wrocławiu objęła jedno stulecie, mniej więcej między latami 1650 i 1750. Pełne przepychu i rozmachu kompozycje przestrzenne, spajające w urbanistycie elementy krajobrazu z architekturą, nie mogły zaistnieć na szerszą skalę w stolicy Śląska. Jej zwarta zabudowa oraz system fortyfikacji, otaczający miasto od średniowiecza, uniemożliwiały pomieszczenie nowych kompleksów architektonicznych. Nawet najokazalszy w mieście barokowy zespół architektoniczny uniwersytetu musiał wpisać się w istniejący układ, zajmując miejsce dawnego zamku królewskiego, wtłoczony niejako w obrzeżne tereny miejskie¹².

Powstające palace musiały utrzymać dawną linię ciasnej zabudowy ulic. Możliwe było jedynie poszerzanie fasad przez anektowanie sąsiednich kamienic. W takiej sytuacji zakładanie ozdobnych ogrodów o długich osiach widokowych, tak popularnych w Europie Zachodniej, stało się niemożliwe. Nie udało się także wykorzystać żadnego istniejącego ciągu komunikacyjnego jako osi nowego, monumentalnego założenia. Jedynie na przedmieściach, poza linią fortyfikacji, budowano pałacyki i dworki z ozdobnymi ogrodami i oranżeriami. Choć stanowiły one wyraz gustów szlachty, patrycjatu i mieszczan, to nie wpłynęły na urbanistyczny krajobraz Wrocławia.

Mimo tego skrępowania dawnym systemem zabudowy miasto przeszło w epoce baroku znaczne przeobrażenia. Odbudowano i przebudowano wiele obiektów, szczególny nacisk kładąc na ich fasady, a także na urządzenie placów, ozdabianie ich pomnikami i fontannami oraz na wznoszenie kaplic przykościelnych. Powstało również kilka obiektów oraz zespołów architektury monumentalnej.

Znacząca rola w przemianie przestrzeni miasta przypadła kompleksom architektonicznym powstałym wzdłuż Odry, na północnych krańcach miasta. Wśród wybudowanych tu obiektów dominującą rolę zaczęły odgrywać klasztory Premonstratensów i Krzyżowców z Czerwoną Gwiazdą, a także długi ciąg elewacji jezuickiego uniwersytetu. Tym samym przestrzeń miasta została w tym miejscu niejako zdobita dla nowego stylu¹³. Wieże kościołów gotyckich w pozostałych częściach miasta zwieńczono nowymi barokowymi helmami. Szczególną funkcję zaczęła pełnić rzeźba, w „tkance zewnętrznej” miasta trafiając nie tylko na place miejskie, ale także na fasady nowych budowli (w wersji protestanckiej – na mury kościołów w formie epitafiów) i stając się tu głównym nośnikiem nowych treści ideologicznych.

W mieście, prócz samodzielnych rzeźb umiejscowionych w przestrzeni placów czy ulic, pojawiły się także swoiste mikroprzestrzenie, które omówię na przykładzie najważniejszych budowli architektury sakralnej. To w nich nadrzędnym – obok malarstwa – nośnikiem religijnych idei barokowych stała się rzeźba. Przekazywany przez to medium komunikat kierowany był zawsze do konkretnego odbiorcy, przy czym musiał stosować odpowiedni zasób środków wyrazu. Dlatego w badaniach nad rzeźbą jako środkiem komunikacji w przestrzeni miejskiej

¹¹ H. Dziurla, *Ogólne warunki rozwoju wrocławskiego baroku*, [w:] *Sztuka Wrocławia*, pod red. T. Broniewskiego i M. Złata, Wrocław 1967, s. 264.

¹² Por. *ibidem*, s. 268.

¹³ *Ibidem*.

istotne jest przeanalizowanie uwarunkowań powstania tak zespołów rzeźbiarskich, jak i indywidualnych dzieł. Niezbędna jest również analiza samej topografii miasta, przebadanie wszelkich możliwych „ścieżek komunikacyjnych” oraz ustalenie najbardziej prawdopodobnej grupy odbiorców każdego konkretnego dzieła. Tak wnikliwe i szczegółowe zbadanie rzeźby wrocławskiej nie jest jednak możliwe w ramach niniejszego artykułu, dlatego ograniczę się do przedstawienia najważniejszych zjawisk w rzeźbie baroku wrocławskiego, sygnalizując jedynie pewne wątki istotne dla zagadnienia.

Niewątpliwym przełomem w historii miasta i jego katolickiej religijności było przybycie jezuitów, które (po kilku nieudanych próbach osiedlenia się w mieście) zaowocowało ostatecznie zgodą cesarza na budowę uniwersytetu w miejscu dawnego zamku cesarskiego. Pierwszą budowlą powstałą z inicjatywy jezuitów był kościół uniwersytecki Najświętszego Imienia Jezus, ukończony w latach dziewięćdziesiątych XVII wieku. Niemal równolegle z tą budową trwało wznoszenie kaplicy św. Elżbiety po południowej stronie prezbiterium wrocławskiej katedry. Powstała z fundacji arcybiskupa wrocławskiego, elektora heskiego Fryderyka, potomka św. Elżbiety Turynskiej i miała być jego kaplicą grobową. Na zamówienie bywałego w świecie i obeznanego ze sztuką hierarchy (w Wiecznym Mieście poznał m.in. Gianlorenza Berniniego i Alessandra Algardię) spod dłuta Domenica Guidiego oraz Ercoleo Ferraty wyszły dzieła rzeźbiarskie, które wraz z architekturą oraz malarskimi i sztukatorskimi dekoracjami stworzyły „komplementarne dzieło sztuki” włoskiej, stając się doskonałym wzorem dla innych tego typu budowli we Wrocławiu i na Śląsku. Wyposażenie rzeźbiarskie kaplicy składa się z dwóch zespołów: pierwszy stanowi ołtarz z figurą św. Elżbiety w otoczeniu aniołów i putt (autorstwa E. Ferraty), drugi, znajdujący się po przeciwległej stronie kaplicy, to nagrobek kardynała z klęczącą figurą zmarłego oraz personifikacjami Prawdy (depczącej Herezję) i Wieczności (dłuta D. Guidiego).

Kilka lat później (ok. 1711) powstała kaplica upamiętniająca błogosławionego Czesława przy kościele Dominikanów pw. św. Wojciecha, z wnętrzem o charakterze zupełnie odmiennym niż w kaplicy elżbietańskiej. Wystrój rzeźbiarski to wspólne dzieło Leonarda Webera ze Świdnicy i Franciszka Józefa Mangoldta. Skomplikowany program ikonograficzny wnętrza kaplicy – odwołujący się zarówno do dziejów błogosławionego Czesława, jak i do złożonych wątków biblijnych, wymagający szerokiej wiedzy historycznej i teologicznej – mógł być związany z usytuowaniem kościoła w pobliżu reprezentacyjnego traktu obecnej ulicy Wita Stwosza (dawną Albrecht Strasse), zamieszkałego w dużej mierze przez ludzi wykształconych i bywałych w świecie, a także z faktem przynależności kościoła do gruntownie wykształconych zakonników dominikańskich.

Dwie kolejne kaplice barokowe będące wybitnymi dziełami wyposażonymi w bogate dekoracje rzeźbiarskie to kaplica Najświętszego Sakramentu zwana Elektorską oraz kaplica Hochberga. Pierwsza powstała niejako konkurencyjnie do kaplicy Elżbietańskiej (lata 1716–1724) i była fundacją biskupa, Franza Ludwiga von Pfalz-Neuburga. Wzniesiona na podstawie projektu najwybitniejszego architekta austriackiego doby baroku, Johanna Bernarda Fischera von Erlach, z ołtarzem rzeźbionym przez Ferdinanda Maximiliana Brokoffa i malowidłami Carla Carlonego (freski) oraz Franza de Backera (obrazy sztalugowe), stanowi hold złożony Najświętszemu Sakramentowi. Druga z kaplic (wystrój jej wnętrza uległ niemal całkowitej dewastacji w czasie II wojny światowej) była fundacją hrabiego Ferdynanda Hochberga, opata wrocławskiego klasztoru norbertanów. Rzeźby we wnętrzu były dziełem Johanna Georga Urbańskiego oraz Johanna Albrechta Siegwitza. Dzieła tego ostatniego artysty, ustawione również na zewnątrz kaplicy, na gzymsie poniżej kopuły, ukazujące św. Barbarę, św. Jadwigę (dziś nie istnieje), św. Jana Nepomucena i św. Karola Boromeusza, były doskonale widoczne z poziomu jednego z najbardziej uczęszczanych traktów miasta, łączącego wyspy Piaskową i Tumską z rynkiem.

Rzeźby, które znalazły się we wnętrzach barokowych lub barokizowanych kościołów Wrocławia, dostosowane były przede wszystkim do „możliwości interpretacyjnych” potencjalnych odbiorców, a zatem najczęściej do tej grupy społecznej, która z różnych przyczyn

do danej świątyni uczęszczała. Inne były cele przyświecające wyposażaniu wnętrza kościołów bonifratrów czy franciszkanów (skierowanych głównie do ludności biedniejszej i gorzej wykształconej), inne natomiast kierowały fundatorami dzieł we wnętrzach należących do jezuitów czy wspomnianych dominikanów. Doskonałym przykładem przestrzeni kościelnej formowanej od początku do końca w duchu barokowej kontrreformacji jest kościół uniwersytecki, pierwsze dzieło jezuitów we Wrocławiu. Wybudowany niemal w samym centrum miasta, w bliskim sąsiedztwie świątyni protestanckich oraz ratusza stanowiącego centrum protestanckiej władzy świeckiej Wrocławia, był jasną manifestacją katolicyzmu w przestrzeni miasta. Ikonografia wnętrza kościelnego przeznaczona była przede wszystkim dla „wymagającego” odbiorcy – wykształconego zakonnika jezuickiego, adepta nauki, kształcącego się w sąsiadującej z kościołem uczelni. Nie będzie przesadą twierdzenie, iż jednym z uwarunkowań takiego, a nie innego sposobu ukształtowania artystycznego świątyni mogła być chęć ideologicznego oddziaływania na przebywających w pobliżu wyznawców nauki Lutra. Bogate wyposażenie malarskie i rzeźbiarskie, pełne ekspresji i dynamiki figury świętych jezuickich (monumentalne rzeźby św. Ignacego Loyoli i św. Franciszka Ksawerego jako misjonarzy ludów pogańskich usytuowane przy prezbiterium¹⁴), a także innych postaci wyróżniających się w ideologii katolickiej, miały zadziwić i zachwycić nie tylko katolików, ale także protestantów, o których kontrreformacyjni jezuita pragnęli walczyć. Jezuicką koncepcję percepcji dzieł rzeźbiarskich (na przykładzie twórczości Gianlorenza Berniniego) doskonale oddaje poniższy cytat:

Podstawowym mechanizmem percepcji (...) dzieła barokowego jest kształtowanie odbiorcy: powinien on utożsamić się z rzeźbionymi lub malowanymi figurami, które spotyka w miejscach kultu i, na koniec, odnaleźć się w Chrystusie. Naturalnie, zjednoczenie w kontemplacji nie jest owocem materialnego naśladownictwa, lecz dokonującym się w duszy patrzącego dojrzewaniem duchowym. Oznacza to, że z jednej strony celem artysty jest przedstawianie poruszeń duszy za pośrednictwem mowy ciała, z drugiej zaś – widz powinien odwołać się do własnej wyobraźni i własnych uczuć, by nadać swej duszy kształt możliwie najbliższy kontemplowanej figurze świętego lub męczennika¹⁵.

Najwybitniejsze wnętrza świeckie wrocławskiego baroku, czyli uniwersytecka Aula Leopoldina, z dopełniającymi się wzajemnie dekoracjami freskowymi Johanna Christopha Handkego oraz rzeźbami F.J. Mangoldta, łączy w sobie dwa wątki – gloryfikacji cesarzy (jako opiekunów nauki) oraz gloryfikacji Mądrości Bożej jako źródła nauki¹⁶. Pełnoplastyczne, monumentalne wizerunki cesarzy służyły pełnemu i właściwemu odczytaniu tego programu, lecz ich pełne zrozumienie możliwe jest jedynie w kontekście pozostałych elementów oprawy artystycznej wnętrza¹⁷.

¹⁴ Rzeźby te zostały wykonane przez J.G. Siegwitza; pozostałe są autorstwa Franza Josepha Mangoldta.

¹⁵ G. Calveri, *Artysta*, [w:] *Człowiek baroku...*, s. 351.

¹⁶ Zob. K. Kalinowski, *op. cit.*, s. 267–268.

¹⁷ *Ibidem*, s. 268.



Il. 1. Gmach główny Uniwersytetu Wrocławskiego, Aula Leopoldina, postać cesarza Leopolda I (w centrum) z personifikacjami Rady (z lewej) i Przemysłowości (z prawej). Pod stopami cesarza: Waśń i Głupota. Rzeźby F.A. Mangoldta, lata 30. XVIII w. Fot. A. Jezierska

Istotne znaczenie w przestrzeni miejskiej barokowego Wrocławia można przypisywać rzeźbom umiejscowionym w jego zewnętrznej tkance, na fasadach, portalach czy placach. Jej oblicza znamy dzięki licznym wizerunkom miasta stworzonym przez Johanna Stridbecka Młodszego (1691) oraz Friedricha Bernarda Wehrnera (pierwsza połowa XVIII wieku). Powszechne było umieszczanie rzeźb świętych czy postaci biblijnych na budowach kościelnych; rzeźby o innej tematyce pojawiały się na budynkach, których przeznaczenie wiązało się z ważnymi społecznie funkcjami (jak w wypadku personifikacji Czterech Cnót Kardynalnych na portalu głównego wejścia do Uniwersytetu). Najlepszym chyba przykładem dzieła rzeźbiarskiego zdobiącego plac miejski (w tym wypadku stanowiący przestrzeń sakralną Ostrowa Tumskiego) jest pomnik Jana Nepomucena przed kościołem św. Krzyża (lata 1730–1732). Dominując w strukturze placu, stanowi on istotny czynnik skupiania percepcji osoby wkraczającej w przestrzeń placu z dowolnej strony.



Il 2. Pomnik św. Jana Nepomucena na placu przed kolegiatą św. Krzyża. Anonimowy miedzioryt wg rysunku F.B. Wenera, poł. XVIII w. Za: *Atlas architektury Wrocławia*, pod red. J. Harasimowicza, Wrocław 1998, s. 239.

Ważnym monumentem, wzniesionym z myślą o świeckiej przestrzeni miasta, była fontanna Neptuna (ufundowana przez protestancką radę miejską w 1732 roku), znajdująca się na placu Nowy Targ do 1945 roku. Rzeźba ta wpisywała się w codzienną aktywność społeczności miejskiej, korzystającej z placu głównie w celach handlowych, choć stosunek mieszkańców do postaci Neptuna nie zawsze był przychylny. Niedługo po jej wybudowaniu zaczęto widzieć w postaci rzymskiego bóstwa wizerunek diabła, co spowodowało, w obawie przed zniszczeniem, konieczność otoczenia rzeźby specjalną barierą¹⁸.

Kilka słów poświęcić należy również rzeźbie powstałej w protestanckich kręgach Wrocławia. Z reguły wnętrza świątyń służących wyznawcom nauki Lutra nie posiadały tak rozbudowanych programów rzeźbiarskich jak kościoły katolickie. Szczególną rolę zaczęły w nich jednak spełniać rzeźbione epitafia, umieszczane bądź na zewnętrznych murach kościołów (stając się częścią zewnętrznej przestrzeni miasta), bądź w ich wnętrzach. Wybitne przykłady takich rzeźb spotkać można nadal zarówno w „protestanckiej katedrze Śląska” – kościele św. Elżbiety – jak i w kościele św. Marii Magdaleny. Prócz upamiętnienia osoby zmarłej spełniały one również funkcję nośnika treści ideowych, zawierając istotne z punktu widzenia teologii protestanckiej sceny z Nowego i Starego Testamentu w formie malowanych tablic lub misternie wykonanych płaskorzeźb.

Obraz przestrzeni barokowego Wrocławia kształtowany był przez wiele czynników o charakterze społecznym, kulturowym i gospodarczym, wynikających z naturalnych procesów rozwojowych miasta. W przestrzeni tej ważną rolę pełniła rzeźba, stanowiąc element wystroju wnętrz (głównie sakralnych) bądź zdobiąc fasady miejskie, ulice i place. Jej naturalne cechy, takie jak trójwymiarowość i możliwość ekspresyjnego kształtowania, powodowały, iż stawiała się ona skutecznym nośnikiem treści – głównie propagandowych i kultowych. W nietypowej sytuacji podzielonego wyznaniowo Wrocławia stanowiła medium o szczególnej wadze i znaczeniu, wyrażając nie tylko nowy styl epoki, ale również jej specyficzny język oparty na ekspresyjnej i dosadnej retoryce.

Summary

Experiencing space in a baroque city. Baroque sculpture within the city space of Wrocław in the 17th and 18th centuries

The paper presents the baroque city space of Wrocław as a unique and complex phenomenon. The author focuses mainly on the function of sculpture which was one of the most dominant means of baroque expression within the cityscape. Also, baroque theories on art and its social function are discussed, using some elements of the theory of communication, which is essential for describing the processes of experiencing the city space and visual arts within it.

Huge baroque spatial town-planning compositions, i.e. combining elements of gardens and landscape with architecture and sculpture, could not be arranged in Wrocław: its close structure of medieval buildings and the solid system of fortifications made it impossible. These conditions forced certain alterations of the city which were utterly different from the West European ones. They mainly included rebuilding facades (e.g. coating them with baroque architectural and sculptural detail), specific planning of squares, erecting monuments and building chapel annexes by medieval churches. The structure of new foundations was dependent on an old street system (e.g. the new building of the Jesuit university). In this specific space of town-planning it was sculpture which was the most dominant means of baroque expression. Formed mainly by two ideologies – the protestant and the catholic ones – sculpture filled the city space, bearing specific, complex information. The receivers of this information derived from various social groups and denominations. Within the space of the baroque Wrocław, it is also possible to observe some specific micro-spaces (mainly church interiors), whose character was formed by the

¹⁸ *Atlas architektury Wrocławia*, s. 209.

sculptural decor. The article presents the most important sacral and secular interiors, where sculpture played a leading role, as well as those sculptures which were placed on buildings' facades and by the streets or in the squares.

Słowa kluczowe

rzeźba barokowa, Wrocław, kontrreformacja, protestantyzm, teoria komunikacji, przestrzeń miejska

Anna Jezierska – uczestniczka Studium Doktoranckiego Nauk o Kulturze Uniwersytetu Wrocławskiego. Prowadzi badania pod opieką prof. Jana Wrabeca, których przedmiotem jest zagadnienie barokowej rzeźby wrocławskiej w aspekcie retoryki i teorii komunikacji. Inne zainteresowania badawcze autorki obejmują sztukę XIX w. i problematykę recepcji sztuk plastycznych w muzyce i literaturze.

NATURA

Hanna Schudy
Uniwersytet Wrocławski

WYTWARZANIE PRZESTRZENI AUTENTYCZNEJ JAKO KRYTYKA NOWOCZESNOŚCI

Nowoczesna kultura społeczeństwa przemysłowego to kultura miejska, a jej podstawę stanowi optymistyczna wiara w nieograniczone możliwości nauki i techniki. W obrębie projektu nowoczesności przyroda rozumiana jest jako byt rzeczywisty, niezależny od sfery praktyk społecznych, a samą realność jej praw odsłaniają badania naukowe. Ponadto uważa się, iż człowiek powinien poznać i opanować materię – środowisko przyrodnicze – w myśl idei postępu ludzkości. Co równie ważne, wraz ze wzrostem poziomu scholaryzacji zmniejsza się znaczenie tradycyjnych organów standaryzujących aksjonormatywną dziedzinę życia, takich jak Kościół czy rodzina. Osobowość człowieka kształtuje się stopniowo w procesie adaptacji do roli społecznej, którą wyznaczają instytucje, podział pracy i kapitału. Z czasem powstają jednak także luźniejsze formy porządku społecznego, granice między wyodrębnionymi obszarami normatywnymi rozmywają się, a nowoczesność jest wypierana przez ponowoczesność¹.

Współczesny człowiek dysponuje różnymi narzędziami, służącymi do poznawania i przekształcania przestrzeni przyrodniczo-kulturowej. W kontekście tego artykułu spróbuję jednak zwrócić szczególną uwagę na innowacje, których użycie przyczyniło się do określenia obecnej doby mianem „kultury obrazu”. Mam na myśli aparat fotograficzny i kamerę. Dzięki nim oko ludzkie zostało wyczułone na rzeczywistość niepozorną, na detale, które dotychczas wydawały się niedostępne dla naszych zmysłów. Roland Barthes w książce *Światło obrazu* zwrócił uwagę, iż wszystko, co jest uchwycone przez fotografię, zyskuje nowe wartości i znaczenia. Zdjęcie przedstawia bowiem przedmiot wykadrowany, „zdanie wyrwane z kontekstu”, które ma jednak pretensje, aby odczytać je jako autonomiczną całość. Umożliwiany przez aparat fotograficzny sposób widzenia wpływa ponadto na relację między patrzącym a obserwowanym. Oko aparatu zdaje się być bezstronnym świadkiem tego, co oglądane, ukazuje przedmiot z dystansu, próbuje uchwycić jego naturę. Jednakże przy wykorzystaniu *high tech* możliwe jest również kreowanie obrazów, które nie są przedmiotami fizykalnymi, a nawet nie odnoszą do przedmiotów². Fotograf to swego rodzaju myśliwy, który nie tylko zdobywa, lecz również projektuje, odbija i pomnaża swoją zdobycz. Wydaje się zatem, iż dzięki możliwościom, jakie oferuje rozwój mediów audiowizualnych, znaczenie oryginału ulega stopniowemu zatarciu, choć – paradoksalnie – jego aura jaśnieje tym bardziej, gdy pojawia się pierwsza odbitka. Niemniej jednak tworzenie symulacji, kopiowanie czy przetwarzanie odbierają pozycji znaczonego rolę priorytetową. Znaczące zaczyna bowiem odsyłać do innego znaczącego, a tekst do tekstu. Zdaniem Jeana Baudrillarda, domena znaków zamienia się w pochod symulaków – kopii odsyłających do czegoś nieistniejącego³. Natomiast Barthes sugeruje, że wizualna sfera świata w coraz większym stopniu przypomina układ obiektów pozbawionych transcendencji, znaków nieuporządkowanych według określonej fabuły. Rzeczywistość rozmywa się, zamienia

¹ Por. Z. Bauman, *Płynna nowoczesność*, przeł. T. Kunz, Kraków 2006, s. 341

² Por. M. Golaszewska, *Multimedia – krytyka i obrona. Esej o estetycznym statusie nowych mediów*, [w:] *Piękno w sieci. Estetyka a nowe media*, pod red. K. Wilkoszewskiej, Kraków 1999, s. 29–45.

³ J. Baudrillard, *Spółczesność konsumpcyjna, jego mity i struktury*, przeł. S. Królak, Warszawa 2006, s. 164.

w wystylizowany obraz, który ginie jednak w ogromie tego, co już napisane i pokazane. Autor *Mitologii* zauważa, że zjawisko to powiązane jest z ciągłym ubywaniem „słowa pierwszego”, naturalnego sensu, stanowiącego platformę dla moralnej spójności rzeczywistości człowieka⁴.

W nowoczesnym świecie, w którym wykładnik postępu ludzkości stanowi dominacja nad przyrodą, rozwija się stopniowo oferta dóbr i usług. Jak zauważa Jean Baudrillard, produkty te charakteryzuje coraz większa semiotyzacja. Ich użyteczność ma mniejszą wagę niż wartość znakowa oraz przyjemność, jakie dane dobro dostarcza. Właściwa wytwarzaniu efemerycznych obiektów i znaków jest jednak niska jakość, powiązana z atrakcyjną ceną. Stają się one powszechnie dostępne dla grup dysponujących różnym kapitałem kulturowym. Wartość człowieka zaczynają wyznaczać posiadane przez niego przedmioty, a w praktykach masowej konsumpcji zaciera się stopniowo stratyfikacja społeczeństwa ze względu na koneserstwo i dostęp do zasobów kulturowych. Jednakże ta homogenizacja może zostać wtórnie zróżnicowana poprzez produkowanie towarów ekskluzywnych, „autentycznych” – skierowanych do klienta dysponującego wykształconym smakiem i wyrafinowanym gustem⁵. Ważności nabierają zatem przedmioty „stare”, konotujące wartości tradycyjne. Jak zauważa John Urry, podobny walor sentymentalny mogą zyskać także widoki i krajobrazy, które wraz z rozwojem miast i infrastruktury przemysłowej wzbogaciły się o nowe znaczenia⁶. Klasy społeczne mają szansę wyróżniania się poprzez praktyki konsumpcji, jakimi stają się również praktyki przestrzenne, jak choćby samotne wędrowki noszące znamiona doświadczenia romantycznego⁷, oraz turystyka, a zwłaszcza podróże do miejsc malowniczych, autentycznych, tradycyjnych.

Phil Macnaghten i John Urry w książce zatytułowanej *Alternatywne przyrody* oraz Urry w *Spojrzeniu turysty* podejmują m.in. analizę jednej ze społecznych praktyk kreowania mitów i swego rodzaju zjawisk wizualnych⁸. Ich badania dotyczą wiejskości, naturalności, dzikości, które autorzy uważają za symulowane doznania postrzeżenia, spektakl gotowy do wzrokowego spożycia⁹. Proponują oni rozumienie analizowanych zjawisk jako konsekwencję oddziaływania na siebie innych praktyk społecznych, kolejno postmodernizmu, krytyki nowoczesności oraz skupionej szczególnie na wizualnym aspekcie miejsca – postturytyki.

Autorzy badań uważają, iż postmodernizm – nastawienie poznawczo-estetyczne – w tym przypadku polega na wytwarzaniu zasobów semiotycznych oraz zjawisk wizualnych w obszarach, które są dalej przeznaczone do konsumpcji. W konstruowaniu form symulowanego doświadczenia krajobrazów znaczącą rolę odgrywa zmysł wzroku. Poprzez kadrowanie i retuszowanie, umożliwiające obserwację selektywną, wywoływany jest obraz miejsca. Natomiast krytyka nowoczesności, jako swoista postawa wobec infrastruktury przemysłowej, przejawia się zarówno w kreowaniu przyrody, enklawy poza miastem¹⁰, jak i w przywracaniu wartości

⁴ Por. R. Barthes, *Wstęp*, [w:] *idem, Imperium znaków*, przeł. A. Dziadek, Warszawa 1999.

⁵ Por. P. Bourdieu, *Dystynkacja: społeczna krytyka władzy sądzenia*, przeł. P. Bites, Warszawa 2005, s. 16.

⁶ Por. P. Macnaghten, J. Urry, *Alternatywne przyrody. Nowe myślenie o przyrodzie i społeczeństwie*, przeł. B. Baran, Warszawa 2005, s. 264–279.

⁷ W romantycznym doświadczeniu przyrody podkreślany jest wymiar samotnego, indywidualnego nastawienia estetycznego. Podmiot w relacji do oglądanego przedmiotu nie jest tak zdystansowany, jak w przypadku sztuki klasycznej, która przedmiot – przyrodę – bada, analizuje, intelektualizuje i w efekcie dystansuje. Co więcej, w odróżnieniu od konceptualizacji właściwej estetyce klasycznej, w obrębie której podmiot stara się ująć w przedmiocie jego własności obiektywne, w doświadczeniu romantycznym podmiot koncentruje się na subiektywnie pojętej „nowości”, dostarczającej przyjemności również zmysłowej. Zarysowaną różnicę pozwoli zobrazować porównanie ogrodu angielskiego jako przedmiotu doświadczenia romantycznego oraz ogrodu francuskiego, w którym przeważa pierwiastek intelektualny. Por. J. Urry, *Spojrzenie turysty*, przeł. A. Szulżycka, Warszawa 2007, s. 136. Por. również G. Bohme, *Filozofia i estetyka przyrody*, przeł. J. Merecki, Warszawa 2002, s. 66–81.

⁸ Macnaghten i Urry inspirowani są przez Barthesa i Baudrillarda, prekursorów badań nad społecznymi praktykami kreowania mitów. Por. R. Barthes, *Mitologie*, przeł. A. Dziadek, Warszawa 2000, s. 256; J. Baudrillard, *op. cit.*, s. 204–205.

⁹ Por. P. Macnaghten, J. Urry, *Alternatywne przyrody...*, s. 150–169.

¹⁰ *Ibidem*, s. 25.

przestrzeni, która utraciła ją, gdy wraz z rozwojem motoryzacji zyskano do niej łatwy dostęp¹¹. Zarówno Urry, jak i Dean MacCannell w książce *Turysta. Nowa teoria klasy próżniaczej* sugerują, że krytyka nowoczesności znajduje wyraz w konserwowaniu świata przednowoczesnego, w którym funkcjonowały jasne podziały i wartości, klarowne granice między autentycznością a fałszem¹². Tęsknota za przeszłością – ostoja dla oryginału – realizuje się więc m.in. w wytwarzaniu mitu wsi, stylizowaniu obszarów ustronnych, do których dociera się samemu, „naprawdę”, na przykład pieszo¹³.

Kamera i aparat odgrywają znaczącą rolę w powoływaniu do istnienia tak zwanego „przedmiotu autentycznego”, potrzebnego w społeczeństwie nowoczesnym z dwóch powodów. Po pierwsze, stanowi on ekskluzywny towar konsumpcyjny, skierowany do określonego klienta. Przyjmując za narzędzie analityczne koncepcję stratyfikacji społecznej Pierre’a Bourdieu, można wysunąć tezę, iż dostęp do przedmiotu autentycznego pozwala wyróżnić grupy społeczne strukturyzowane przez *habitus*, czyli zespół uwarunkowań i dyspozycji podmiotu – zarówno biologicznych, jak i kulturowych – znajdujący wyraz w jego nastawieniach, predyspozycjach, gustach czy awersjach¹⁴. Po drugie, często dzięki orzeczeniu specjalisty czy konserwatora „przedmiot autentyczny” zyskuje świadectwo oryginalności i staje się tym samym medium oraz kluczem do tradycji i natury, a jego obecność jest uzasadnieniem dla znaczonego – słowa naturalnego.

Wspomniani powyżej autorzy uważają, iż w epoce mediów elektronicznych, w świecie ekranów, impulsów i symulacji, gdzie trudno ustalić, co jest kopią, a co oryginałem, człowiek szuka jednak spójności, pragnie oparcia na mocnym, a nie płynnym gruncie. Występuje wówczas zapotrzebowanie na przedmioty autentyczne, dzięki którym możliwe będzie odwoływanie się do natury, starszego i stabilnego porządku. MacCannell uzasadnia to sugestią, iż współczesny „turysta-pielgrzym” szuka sensu w pozbawionym boga świecie¹⁵. Aby sens ten jednak „stał się”, należy przywrócić i zachować naturę, czyli znaczone, porządek o statusie słowa pierwszego.

Natura – przedmiot autentyczny – którą autorzy uważają za kreację zapośredniczoną w praktykach społecznych, potrzebna jest dla uzasadniania moralnej spójności rzeczywistości człowieka. W związku z tym, że stanowi część struktury, ekonomii znaku, jej wytwarzanie musi przebiegać zgodnie z dyrektywami instytucjonalnymi. Jak zaznacza MacCannell, przedmiot przechodzi kolejne fazy sakralizacji, czyli nadawania autentyczności. W pierwszej z nich rzecz wyodrębnia się spośród innych podobnego rodzaju. Wtedy to zyskuje nowe znaczenie, na przykład kamień przyjmuje miano świętej skały albo meteoru. Zanim jednak dojdzie do przyznania obiektowi statusu autentyczności, przedmiot jest specjalistycznie badany. Kolejny etap to ujęcie w ramy, umieszczenie w gablocie. Tak dzieje się chociażby z eksponatami muzealnymi, ale ten typ postępowania może dotyczyć również obszarów przyrodniczych, czego konsekwencję stanowi zamykanie fragmentów lasu czy dolin rzecznych dla turystów. W domenie praktyk ustalania autentyczności zawiera się ponadto etap mechanicznej reprodukcji przedmiotu. Obiekt autentyczny przyjmuje wtedy postać pamiątki, która – przywieziona do innych miejsc – sygnalizuje jego obecność w świecie pozbawionym transcendencji¹⁶.

Zdaniem autorów książki *Alternatywne przyrody*, we współczesnych metropoliach brak przedmiotów autentycznych, dlatego to poszukuje się naturalnych siedlisk i refugium poza obrzeżami nowoczesnej infrastruktury¹⁷. Przedstawiciele klasy średniej, którzy mogą sobie pozwolić na opuszczenie miasta, wyruszają więc na „pielgrzymki”, aby nawiedzić pozostałość świata wartości. Celem ich wypraw są obiekty oryginalne, stylizowane atrakcje, tereny wiejskie,

¹¹ Z. Bauman, *op. cit.*, s. 183.

¹² D. MacCannell, *Turysta. Nowa teoria klasy próżniaczej*, przeł. E. Klekot i A. Wieczorkiewicz, Warszawa 2002, s. 166.

¹³ Por. Z. Bauman, *op. cit.*, s. 170–192.

¹⁴ J. Urry, *Spojrzenie turysty...*, s. 132–136.

¹⁵ Por. D. MacCannell, *op. cit.*, s. 25.

¹⁶ *Ibidem*, s. 68–74.

¹⁷ Por. P. Macnaghten, J. Urry, *Alternatywne przyrody...*, s. 232.

widoki nieprzekształconej natury. W podróży współczesny turysta ma nadzieję, że pozna istotę obcych kultur, przyjrzy się tradycyjnym tańcom czy ceremoniom¹⁸. Dochodzi wtedy również do odwrócenia porządku dnia codziennego. Większą część życia turysta spędza wszak w mieście, w czasie urlopu wyrusza jednak do miejsca ustronnego. Zdaje się więc, że nakreślone działanie nosi znamiona praktyki religijnej, a urlop to czas *sacrum*, przeznaczony na obcowanie z prawdziwą naturą¹⁹. Co więcej, podczas gdy w przestrzeni zurbanizowanej człowiek ma do czynienia z natłokiem informacji, płynnością granic, niezobowiązującą wielością opowieści, to w trakcie wycieczki pielgrzym ogląda świat według instrukcji, jaką jest przewodnik turystyczny. Obiekty zaczynają się układać w sekwencje tworzące sensowną całość. Turysta otrzymuje klucz do interpretacji, przywrócona zostaje moralna spójność świata²⁰.

Wiejskość

Dokonana przez wspomnianych badaczy analiza społecznych praktyk wytwarzania przestrzeni autentycznej dotyczy głównie przypadku wsi angielskiej. Autorzy stawiają tezę, iż ogromne zainteresowanie klasy średniej terenami wiejskimi, konserwowanie lokalności i dbałość o tradycyjne detale to realizacja postawy krytyki nowoczesności.

Macnaghten i Urry pokazują, że specyficzny spektakl wsi i natury idzie w parze z porzucaniem miasta postrzeganego jako przestrzeń, w której nie można już dziś znaleźć autentyczności, oryginalności – stąd poszukuje się tych wartości w ustronnych obszarach naturalnych. Dla ludzi rozczarowanych karierą i prędkością życia w mieście, *countryside* daje możliwość powrotu do korzeni, sama bowiem kariera, jak sugeruje Bourdieu, stanowi opozycję wobec tego, co naturalne²¹. Angielska klasa średnia spędza zatem swój wolny czas na nieskażonej, urokliwej prowincji, gdzie kupić można zdrowe, organiczne – *handmade* – jedzenie, oryginalną sztukę i antyki. W Anglii popularne są organizacje stawiające sobie za cel ochronę dziedzictwa kulturowego i przyrodniczego, takie jak np. National Trust czy Friends of the Earth. Istnieje wiele firm turystycznych dostarczających swego rodzaju symulowanej przyjemności wzrokowej, przy czym zaplecze wytwarzania zostaje skrzętnie ukryte przed spojrzeniem turysty. Do głosu dopuszczany jest również dość ograniczony zakres praktyk wiejskich, dąży się do ucieleśnienia archetypu „angielskości”, tradycji i ucywilizowania²². Wyjazd na prowincję ma przenosić człowieka do lepszej przeszłości, do wartości konserwatywnych, poniekąd zatraconych. Ponadto autorzy zwracają uwagę na fakt, że dla klasy średniej pobudką do estetyzacji terenów ruralnych stał się rozwój miast, ogromnych molochów, które zamieszkuje znaczna część społeczeństwa angielskiego, w tym robotnicy i imigranci. Wieś ulokowana zatem została poza granicami nowoczesnej aglomeracji, uległa przemianom w miejsce odległe, tradycyjne, do którego podróżuje się, by zażywać autentyczności i odpoczynku²³.

Jak wspomniałam wcześniej, zmysł, który odgrywa istotną rolę w stylizowaniu przyrody oraz wiejskiej scenerii, stanowi wzrok. Omawiany spektakl wytwarzany jest przez spojrzenie fotografa – stylizujące i retuszujące, a przy tym ograniczające czy nawet wykluczające. W istocie bowiem wieś wypełniają także inne dane zmysłowe, jak choćby odgłosy zwierząt hodowlanych, zapachy nawozów, opary gnijących szczątków. Na prowincji znajdują się obecnie również zakłady przemysłowe, ogromne magazyny firm logistycznych, można tam nawet zobaczyć takie obrazy, jak wysypiska śmieci czy elektrownie atomowe. Niemniej jednak zdjęcie z przewodnika turystycznego pokazuje wieś głównie jako cichy świat tradycji, chatę krytą strzechą, ludzi spacerujących z psami itp. Turysta postrzega miasto jako pełne chaosu, natomiast *countryside* raczej

¹⁸ Wojciech Burszta zwraca uwagę na ogromne zainteresowanie muzyką folkową w dobie globalizacji. Zob. W. Burszta, *Autentyzm zapożyczeń*, [w:] *idem, Asteriks w Disneylandzie. Zapiski antropologiczne*, Poznań 2001, s. 72–78.

¹⁹ D. MacCannell, *op. cit.*, s. 70.

²⁰ *Ibidem*, s. 23.

²¹ Por. P. Bourdieu, *op. cit.*, s. 275, 334.

²² P. Macnaghten, J. Urry, *Alternatywne przyrody...*, s. 237.

²³ *Ibidem*, s. 17–28.

go malowniczością, daje wypoczynek dla oczu. Zabieg stylizacji przypomina tu działanie makijażu, bowiem z zespołu bezkształtnych obiektów wydobywane są znaki czytelne w przyjętej koncepcji natury²⁴.

W rozdziale zatytułowanym *Przyroda jako wiejska okolica* Urry argumentuje zatem, iż wieś angielską stanowi układanka elementów, które wcześniej nie współistniały ze sobą: jest ona bezpieczna, podporządkowana przeszłości, spokojna²⁵. Ludzie tam mieszkający są bardziej prawdziwi niż „mieszczuchy”, ubodzy, ale jednocześnie pogodni. W przedstawionej powyżej wybiórczej opowieści nie dochodzą jednak do głosu charakterystyczne wiejskie elementy, a mianowicie maszyny rolnicze, ciężka praca, trupy zwierząt, odpadki i nieużytki. Tak wykreowane obrazy replikowane są następnie przez telewizję, prasę i katalogi firm turystycznych. W takiej postaci docierają do potencjalnych konsumentów mity wiejskości, naturalności, dzikości.

Dzikość

W przestrzeni miejskiej coraz trudniej dziś o przestrzeń zieloną, parki, w obrębie których znaleźć można martwe drzewa czy odcinki nieuregulowanej rzeki. Znaczna część powierzchni przeznaczana jest pod biurowce i centra handlowe, co sprawia, że okolica staje się monotonna. Każdego dnia sprzed oczu mieszkańców giną miejsca, w których zwykli spacerować i spędzać wolny czas. Niezgoda na postępującą urbanizację idzie więc w parze z tęsknotą za przyrodą i przeszłością – za tym, co było. Wystarczy chociażby przyjrzeć się ogłoszeniom deweloperów, którzy na budowanych nowoczesnych osiedlach obiecują łączyć „dynamizm miejskiego życia z harmonią natury”; a wolnostojące domy poza miastem, mają powstawać najczęściej w „pełnej zieleni okolicy”, „niedaleko starorzeczka”, „na wzgórzu otoczonym lasem”.

Dla mieszkańców dużych miast ostoją autentyczności zdaje się być zatem lokowana z dala od centrów i osiedli dzika przyroda. Mechanizm wytwarzania naturalności i dzikości przypomina sposób, w jaki kreowany jest dyskurs wiejskości. Działa w nim nastawienie poznawcze operujące w znacznej mierze stylizującym, a zarazem wykluczającym zmysłem wzroku. Środowisko przyrodnicze odbierane jest głównie jako miejsce pełne zasobów estetycznych. Jego obraz przyjmuje postać toposu, widoku pełnego skonwencjonalizowanych elementów, które w naszej kulturze uchodzą za naturalne, jak na przykład płacząca wierzba, gniazdo bociana, nieuregulowana rzeka czy rozlewiska.

Należy w tym miejscu przypomnieć, iż w nowoczesnym konceptualizowaniu przyrody dominuje nastawienie poznawcze, jakim jest realizm środowiskowy²⁶. Tymczasem w myśl przywoływanych przez Urry’ego koncepcji Baudrillarda chciałoby się raczej powiedzieć, że współcześnie mamy kontakt nie tyle z przyrodą, ile z pseudoprzyrodą, obrazem zapośredniczonym w praktykach społecznych, jak również w środkach masowego przekazu, utrwalających potrzeby konsumentów²⁷. W pracy *Alternatywne przyrody* Urry wielokrotnie zaznacza, iż brak już dziś wyraźnej opozycji między określeniami: „naturalny”, „autentyczny” czy – z drugiej strony – „wynaturzony” i „zafalszowany”. Jak z kolei zauważa Barthes, rzeczywistość jest zagarniana i przechwytywana przez mit, replikowaną opowieść, która ustawia nas w określonej pozycji poznawczej wobec świata²⁸.

Konstruowany mit dzikości to przede wszystkim wizualne zjawisko postrzeżeniowe. Obraz przedstawiający przestrzeń przyrodniczą stanowi układ elementów, które estetycznie mają

²⁴ J. Baudrillard, *op. cit.*, s. 164.

²⁵ Por. P. Macnagathen, J. Urry, *Alternatywne przyrody...*, s. 228–280.

²⁶ Urry i Macnagathen we wstępie do książki *Alternatywne przyrody* piszą, iż realizm środowiskowy to dominujące, zwłaszcza w naukach przyrodniczych, nastawienie poznawcze traktujące środowisko przyrodnicze jako „byt rzeczywisty”, oddzielony od sfery praktyk społecznych i ludzkiego doświadczenia, który zapewnia obserwowalne i weryfikowalne wyniki badań. W swojej pracy autorzy krytykują taki pogląd, sugerując, iż przyroda jest już zawsze zapośredniczona w praktykach społecznych, z których znaczącą rolę odgrywa ludzkie zamieszkiwanie. *Ibidem*, s. 9–13.

²⁷ *Ibidem*, s. 164.

²⁸ R. Barthes, *Mitologie...*, s. 249.

uchodzić za naturalne i piękne. Wycinane są jednak z niego motywy nie wpisujące się w dominujący dyskurs wiejskości czy dzikości²⁹. Dotyczy to szczególnie takich elementów środowiska, jak cuchnące bagna, gatunki pospolite czy zwierzęta uchodzące w naszej kulturze za nieestetyczne, zwłaszcza te, żyjące nocą (jak nietoperze) czy prowadzące podziemny tryb życia (jak pierścienice i stawonogi). Co ciekawe, można wysnuć wniosek, że również w Polsce dla osób mieszkających z dala od miejsc cennych przyrodniczo, natura nosi znamiona przedmiotu autentycznego, który powinien być chroniony i zachowany jako atrakcja głównie ze względu na walory estetyczne. Z kolei mieszkańcy dzikich terenów zdają się być mniej zainteresowani ochroną takich elementów środowiska, jak lokalna flora i fauna czy pierwotne krajobrazy. Warto przypomnieć chociażby protest ekologów w dolinie Rospudy w 2007 roku, kiedy to do obozu dołączyły głównie osoby spoza Augustowa, czyli niejako potencjalni turyści. Akcja ta stała się swego rodzaju przykładem niezgody części społeczeństwa na postępującą modernizację, a obraz meandrującej rzeki, storczyków, rzadkich gatunków ptaków – wręcz toposem, konwencjonalnym obrazem natury. Mocy protestu dodał fakt, iż samo miejsce zostało wcześniej sklasyfikowane jako obiekt autentyczny i rzadki. Wielu naukowców podpisało się pod ekspertyzami uznającymi omawiany układ ekologiczny za wyjątkowy i ginący. Dopiero kiedy Rospuda stała się obiektem medialnym, a przez to stylizowanym i replikowanym, dolinę przejął mit autentyczności.

Sądzę, że podobnie było w przypadku wilka, drapieżnika zagrożonego wyginięciem, którego populacja w Polsce liczy obecnie zaledwie około sześciuset osobników. Odkąd powstały programy telewizyjne i czasopisma powielające jego wizerunek (głównie w ujęciach: wyjącego, opiekującego się młodymi, prześladowanego, rzadkiego), sympatia wobec niego wzrosła, a nawet zyskał on status symbolu ginącej przyrody.

Trzeba zaznaczyć, że wartość rzadkich gatunków zwierząt, które nie cieszą się powszechną sympatią, wzrasta, kiedy prognozowana jest ich ekstynkcja. Dla przykładu, obecnie społeczeństwo amerykańskie w większości przyjmuje pozytywną postawę wobec wilków, kiedyś budzących strach i nienawiść, a obecnie – podziw i wzruszenie. Mówi się tam nawet o nowej mitologii drapieżnika³⁰. *Canis lupus* rozumiany jest zatem nie tylko jako drapieżnik pełniący ważną rolę w ekosystemie leśnym, lecz urosł on również do rangi symbolu wolności, tajemniczości i oryginalności. W Polsce także można rozpoznać zmianę postawy, szczególnie u osób o niskiej wiedzy przyrodniczej, żyjących z dala od miejsca występowania tego zwierzęcia. Dla tych, którzy znają wilka głównie z operujących selektywnym obrazem filmów, stanowi on ucieleśnienie dzikości. W ich postawach rysuje się wyraźnie komponent emocjonalny, podkreślane są walory estetyczne i wizualne. Oto przykłady wypowiedzi ilustrujące omawianą postawę³¹: „Wilk to samotnik, chodzi własnymi ścieżkami, chcę mieć tatuaż z wilkiem. Kiedy myślę o nim, czuję się wolny” (Mężczyzna, 21 lat, Bralin, wykształcenie średnie); „To ostatni dziki drapieżnik, nie

²⁹ Por. P. Macnagathen, J. Urry, *Alternatywne przyrody...*, s. 230.

³⁰ E. Klinghammer, *The wolf. Fact and fiction*, [w:] *Perceptions of Animals in American Culture*, ed. R. Hoege, Washington 1989, s. 77–91.

³¹ Wypowiedzi pochodzą z przeprowadzonych przeze mnie swobodnych wywiadów na terenach wiejskich Polski Zachodniej (woj. wielkopolskie), Wschodniej (Podlasie, Bieszczady) oraz Południowej (Gorce, Pieniny). W sumie przeprowadziłam sześćdziesiąt wywiadów. Dobór respondentów był celowy. Kryterium doboru stanowiły rodzaj i częstota kontaktu oraz doświadczenia, jakie ankietowane osoby mają czy też miały z wilkiem. Cel mojej pracy stanowiło zarysowanie postawy współczesnego człowieka wobec dzikiej przyrody. „Wilk” był zatem swoistym papierkiem lakmusowym. Założyłam, że rozmawiając z ludźmi o konkretnym elemencie środowiska przyrodniczego, uzyskam od nich szerszą wiedzę na temat „dzikiej” przyrody, która jest w znacznej mierze przez człowieka konstruowana, idealizowana itp. Chociaż jedynie niewielka liczba osób miała kontakt z tym zwierzęciem (naukowcy, hodowcy owiec), wszyscy respondenci dysponowali wiedzą pochodzącą głównie z przekazu ustnego. Pomijając nieliczne wyjątki, wilk był opisywany jako uosobienie inteligencji, siły, dzikości, często przeciwstawiano go oswojonemu psu. Na terenach, na których wilki nie występują, w postawach osób młodych zaobserwowałam mocno zarysowany komponent emocjonalny, któremu towarzyszyła świadomość potrzeby ochrony terenów przyrodniczych. Czystym uzasadnieniem było przekonanie, iż współczesny człowiek powinien zachować część niezmiennego, „czystego świata” dla przyszłych pokoleń. Zob. H. Schudy, *Postawy wobec wilków wśród mieszkańców wsi*, praca magisterska pod kierunkiem prof. dr hab. Andrzeja Elżanowskiego Uniwersytet Wrocławski, Instytut Zoologii 2006.

można pozwolić, aby zniknął z naszych lasów”. (Kobieta, 18 lat, Bralin, uczennica liceum). Natomiast osoby żyjące w obrębie terytorium wilka podkreślają głównie, że jest drapieżnikiem, który stanowi dla nich zagrożenie. Mieszkańcy Bieszczadów i Gorców, w tym zwłaszcza hodowcy owiec, mówią: „Wredny paskud, morderca, zabił mi owce, szkody robi, udusiłbym go własnymi rękami; zagryzłbym go tak, jak on mi owce powyjadał” (Mężczyzna, 40 lat, Rabe, hodowca owiec); „Pełno ich w lasach, w Gorcach wszędzie latają; nie ma dla niego żadnego zagrożenia. Nie powinien być chroniony, jest szkodnikiem dla gospodarstwa” (Mężczyzna, 55 lat, hodowca owiec, Ostrowsko).

Podsumowując, chciałabym podkreślić, że w dobie mediów elektronicznych i audiowizualnych środowisko przyrodnicze przypomina bardziej kulturową konstrukcję niż sferę niezależną od praktyk społecznych i wolną od nastawienia poznawczego. Naturalność czy autentyczność jako takie nie tkwią w przestrzeni, stają się mitem produkowanym przez grupy społeczne, mieszkające zazwyczaj z dala od terenów chronionych, lasów czy gór. To zatem „spojrzenie turysty” nierzadko decyduje o tym, które elementy staną się tymi najpiękniejszymi, naturalnymi, a zatem – zasługującymi na ochronę. Stąd też nie wszystkie ważne obszary przyrodnicze, stanowiące np. korytarze ekologiczne, które umożliwiają kontakt lokalnym i migrującym populacjom, postrzegane będą jako wartościowe oraz nie wszystkie przyrodniczo cenne miejsca mogą liczyć na wsparcie ze strony sympatyków autentyczności, chociażby dlatego, że pewne gatunki zwierząt czy walory fizyczne miejsca nie będą się nadawały na atrakcję.

Summary

Creating authentic space as a critique of modernity

The paper discusses social practices of creating as well as producing authentic objects and space. My deliberations are based on the thesis of the authors of the books *The tourist gaze* (John Urry), *The tourist. A new theory of the leisure class* (Dean MacCannell); *Contested natures* (Phil Macnaghten and John Urry), but also on my own research concerning attitudes towards wolfs in western and eastern Poland. The point of the article is that at the age of the new visual media, postmodernism and posttourism, when it is difficult to recognize whether an object is the original or a copy, man still wants to stand on the firm ground of genuine values. The sociologists mentioned above claim that this is why in the modern world there is a demand for authentic objects and so in an answer to this need such attractions like wildness and rusticity are produced. In the first part of the article I present an example of a visual product – an English cottage. Secondly, basing on the results of some research concerning attitudes towards wolves, I attempt to show that in Poland there are also some practices the idea of which is to create an authentic space - wild nature. Finally I emphasize that constructed authentic space, scenes, and landscapes are examples of myths – wildness, rusticity – the consequence of nostalgia for lost authentic world.

Słowa kluczowe

natura, kreacja, mit, sakralizacja, obiekt wizualny, atrakcja

Hanna Schudy – doktorantka w Zakładzie Filozofii Niemieckiej Uniwersytetu Wrocławskiego. Stypendystka CEEPUS (Wiedeń III – V 2011). Absolwentka kierunków: Ochrona środowiska (biologia, UWr); Filozofia i komunikacja społeczna (UWr) oraz Animacja Społeczności Lokalnych (SKIBA Wrocław). Od wielu lat związana z organizacją pozarządową – Pracownia na Rzecz Wszystkich Istot. Zajmuje się filozofią Hansa Jonasa i Dietera Birnbachera, a konkretnie zasadą odpowiedzialności w etyce środowiskowej. Szczególnie bliska jest jej filozofia Artura Schopenhauera.

Małgorzata Dereniowska
Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu

WOKÓŁ PRZESTRZENI NATURY: SUBSTYTUTY KULTUROWE JAKO NARZĘDZIE TWORZENIA PRZESTRZENI ŻYCIOWEJ CZŁOWIEKA

Niniejszy artykuł stanowi próbę interdyscyplinarnego podejścia do zagadnienia doświadczania przestrzeni przez człowieka, które można rozpatrywać od poziomu podstawowego – intuicyjnie osadzonego w środowisku przyrodniczym – po zróżnicowane aspekty twórczej aktywności ludzkiej. Kategoria przestrzeni natury została użyta w celu podkreślenia pierwotnego, pozaludzkiego znaczenia.

Z punktu widzenia nauk biologicznych człowiek to jeden z gatunków współegzystujących z innymi istotami. W odróżnieniu od nich posiada jednak niespotykane zdolności i możliwości przekształcania otoczenia. W kontekście kryzysu ekologicznego można powiedzieć, że czyni to niejednokrotnie kosztem szeroko pojętej natury, która jest również obszarem życiowym innych gatunków. Zaburzając równowagę ekologiczną i zmniejszając pojemność środowiskową, ludzkość zagarnia obszary naturalne. W procesie przekształcania środowiska w obszary industrialne, wytwarza jednak kulturowe substytuty, dzięki czemu zyskuje większą zdolność realizowania się na bardziej zróżnicowanych płaszczyznach w ramach wytworzonych przez siebie przestrzeni. Wyszło na tej podstawie wniosek, że z powodu tworzenia owych substytutów proces szkodenia przyrodzie pozostaje w dużej mierze nieodczuwalny. Dzięki alternatywnym rozwiązaniom zastępującym aspekty natury (np. możliwości częściowego uniezależnienia się od aktualnej dostępności do zasobów żywieniowych czy wody) człowiek z opóźnieniem może odczuć rzeczywisty kryzys ekologiczny.

Relacja między człowiekiem a środowiskiem stanowi jedno z kluczowych zagadnień filozofii ekologicznej. Jako ważny aspekt tego dyskursu pojawia się pytanie o miejsce człowieka w świecie. Dlatego też istotne wydaje się przyjrzenie bliżej zagadnieniu przestrzeni i doświadczenia.

Ze względu na wielość teorii przestrzeni w myśli filozoficznej pojęcie to zostało tutaj zdefiniowane jako potencja, w której zachodzą wszelkie relacje pomiędzy obiektami, zbiorami czy też zjawiskami. Problem ten w ciekawy sposób przedstawił Jan Berdyszak. Artysta określa przestrzeń jako byt, możliwość zaistnienia i obserwacji zależności pomiędzy wartościami (które są nielatwe do wyartykułowania)¹. Należy przy tym założyć, iż – pomimo niejednoznacznego zdefiniowania – funkcjonuje ona obligatoryjnie. Bez niej nie byłoby niczego, jako że każda rzecz wymaga punktu odniesienia poprzez relację do innej rzeczy, a więc może egzystować tylko w przestrzeni, która jest zewnętrznym uwarunkowaniem wewnętrznej empirii².

W niniejszym artykule pragnę podkreślić związek pomiędzy wyżej opisanym zjawiskiem a biologicznymi podstawami jego doświadczania. W życiu codziennym człowiek często doznaje niejednorodności tego fenomenu³, co związane jest z przenikaniem się jego zróżnicowanych przejawów oraz sprzężeniami zwrotnymi, które między nimi zachodzą. Nasze poczucie przestrzeni wywodzi się z możliwości poruszania się, świadomości czasu – faktu, iż jesteśmy istotami biologicznymi⁴. Edward Hall zwraca uwagę na istnienie takiej zależności, pisząc:

¹ M. Brzozowska, *Nierozstrzygalność doświadczeń przestrzeni – rozmowa z prof. Janem Berdyszakiem*, <<http://www.art2day.uni.lodz.pl/wywiady5.html>>, 15 IV 2008.

² Jest to Kantowskie rozumienie przestrzeni.

³ Ks. J. Bramorski, *Sacrum przestrzeni. Symbolika „środka świata” w ujęciu Mircei Eliadego*, Pelplin 2003, s. 5–147.

⁴ Zob. P. Wasyl, *Wzobrażenia pierwotnego doświadczenia*, <<http://www.e-budda.pl/teksty/old/artykuly/wyobra--enia-pierwotnego-do--wiadczenia/>>, 12V 2008.

„systemy kulturowe zakorzenione są w typach aktywności biologicznej, które są właściwe (...) najwyżej rozwiniętym organizmom”⁵. Bazując na owych ustaleniach, można wyprowadzić analogię, iż także nasze kreowanie oraz doświadczanie kulturowego bogactwa cywilizacyjnego jest swoistą pochodną pierwotnych sposobów zaspokajania potrzeb w środowisku. Początkowo gatunek ludzki doświadczał świata przede wszystkim na płaszczyźnie topograficzno-fizycznej, zapewniającej warunki do przeżycia (np. schronienie, zasoby żywnościowe, warunki klimatyczne warunkujące tryb życia), a następnie – w miarę rozwoju myślenia w kategoriach pojęciowych i transcendentnych – pojawiły się nowe możliwości twórcze. Umiejętność wykraczania poza to, co jest dane naoczności, stanowi o różnicy pomiędzy człowiekiem a innymi istotami żywymi⁶. Do realizacji twórczych pomysłów niezbędne są ludziom zasoby środowiskowe, przy czym skala ich wykorzystania i stopień przekształcenia środowiska według wielu naukowców stanowi problem na skalę globalną. W ekofilozofii zwraca się szczególną uwagę na fakt, iż człowiek jest przyczyną obecnego kryzysu środowiskowego, ogarniającego już nie tylko określone lokalne przestrzenie natury, lecz całą kulę ziemską. Jak zauważa Henryk Szarski, „pomimo, że byt ludzkości jest w sposób absolutny uzależniony od istnienia biosfery, człowiek niszczy ją swoją działalnością i to w ciągle wzrastającym tempie”⁷. Oznacza to, iż w konsekwencji ów kryzys wpłynie również na gatunek ludzki⁸. Jednym z najważniejszych założeń filozofii ekologicznej jest teza o drapieżności ludzkiej natury w relacji do świata oraz, idący w ślad za tym przeświadczeniem, postulat zmiany naszego zachowania w oparciu o zasady partnerstwa i przyjaźni⁹. Źródła negatywnego charakteru antropopresji mają charakter światopoglądowy¹⁰: w naukach ścisłych natura jest często traktowana jako obiekt ludzkich odkryć, niezwiązanych z jego doświadczeniem¹¹. Natomiast w naukach społecznych przez długi okres była ona zewnętrzna i niewyjaśniona w modelach socjalnych, co wynikało z postawy bycia-poza-naturą¹². Klaus Bosselmann, specjalizujący się w prawie oraz filozofii zrównoważonego rozwoju, uważa, że „cechą definiującą nowoczesność, odzwierciedloną w prawie, jest ignorancja ekologiczna”¹³.

W świetle powyższych przesłanek konieczność powiązania omawianych kwestii natury z ludzkim doświadczeniem stanowi istotny element analizy przyczyn kryzysu środowiskowego. Źródeł wspomnianej ignorancji upatrywać można bowiem między innymi w predyspozycjach człowieka do pojmowania i odczuwania świata, które są głęboko antropocentryczne w efekcie

⁵ E.T. Hall, *Ukryty wymiar*, przeł. T. Holówka, Warszawa 2003, s. 17.

⁶ Dowodzą tego choćby prace badające biologiczne podłoże zachowań człowieka i wynikające stąd różnice międzygatunkowe. Zob. E. Promińska, *Osobliwość gatunkowa człowieka w zakresie patologii*, [w:] *Człowiek w perspektywie ujęć biokulturowych*, pod red. J. Pionka i A. Wiercińskiej, Poznań 1993, s. 115.

⁷ Cyt. za: *Zarys mechanizmów ewolucji*, pod red. H. Krzanowskiej i A. Łomnickiego, Warszawa 2002, s. 360.

⁸ Zob. S. Kozłowski, *Ekorozwój. Wyzwanie XXI wieku*, Warszawa 2002, s. 35. Według autora zjawisko niszczenia środowiska i zmniejszania różnorodności biologicznej traktować można jako ogniwo ciągu przyczynowo-skutkowego: światopogląd – myślenie – technologia – zatrucie środowiska. Jednak w ten sposób zniszczone środowisko będzie w przyszłości wpływać na kondycję człowieka.

⁹ Eugeniusz Kośmicki stwierdza, że człowiek ma zobowiązania moralne wobec środowiska, do którego destrukcji przyczynia się swoją działalnością: „Utrata różnorodności biologicznej osiągnęła takie rozmiary, że zagraża ona samej ewolucji, a podjęcie niezbędnych środków staje się wręcz podstawowym nakazem moralnym naszych czasów”. Cyt. za: *Człowiek, zwierzę, ewolucja*, pod red. H. Korpikiewicza, Poznań 2001, s. 215.

¹⁰ Należy zaznaczyć, że antropopresja oznacza oddziaływanie człowieka na środowisko. Dopiero rodzaj wpływu na otoczenie, jego skala i zasięg decydują o tym, czy ma on charakter negatywny.

¹¹ Według niektórych badaczy jest to efekt sprzężeń zwrotnych między biologicznymi uwarunkowaniami natury człowieka a jego możliwościami do transcendowania poprzez myślenie pojęciowe – np. Noam Chomsky uważa, że myślenie pojęciowe człowieka wynika z potrzeby opanowania środowiska pozagatunkowego. Za: K. Lorenz, *Regres człowieczeństwa*, Warszawa 1986, s. 46.

¹² Barbara Piątek upatruje przyczyn kryzysu ekologicznego w jego świadomościowym uwarunkowaniu, polegającym na przekonaniu, że „człowiek jest ponad przyrodą; ze względu na swoją uprzywilejowaną pozycję ma prawo do instrumentalnego traktowania przyrody; hominizacja przyrody jest posłannictwem ludzkości”. Za: A. Papużiński, *Życie – nauka – ekologia (Prolegomena do kulturalistycznej filozofii ekologii)*, Bydgoszcz 1998, s. 94.

¹³ K. Bosselmann, *In Search of Global Law: The Significance of the Earth Charter*, „Worldviews: Environment, Culture, Religion” 2004, z. 8, s. 62–75.

kształtowania się osobowości człowieka, uczenia się poprzez odnoszenia świata zewnętrznego do ludzkiego punktu widzenia itp.

Z perspektywy antropologii powyższy problem ma szczególny wymiar przestrzenny, polegający na przemieszaniu i zlanu się kategorii przestrzeni fizycznej i antropogenicznej (granice między nimi zdają się płynne w kontekście doświadczenia codziennego). Dla zaspokojenia potrzeb człowieka fizyczna możliwość wyspania się, ubrania, korzystania z zasobów żywieniowych i wody przestała być wystarczająca. Wraz z rozwojem osadniczego trybu życia nastąpiła eskalacja dwóch zjawisk: człowiek zaczął się twórczo rozwijać w ramach kultury, jednocześnie zabudowując (a następnie industrializując) przestrzeń. W konsekwencji przestrzenie natury są zagarniane w procesie wykształcania się cywilizacji techniczno-przemysłowej, który obejmuje zabudowę przestrzeni, wyrąb lasów, osuszanie i przekształcanie obszarów wilgotnych czy fragmentaryzację siedlisk. Działania te mają poważne skutki dla różnorodności biologicznej, zarówno w skali regionalnej, jak i globalnej. Zabudowywanie, fragmentaryzacja czy zmiana parametrów fizyko-chemicznych siedlisk powodują kurczenie się przestrzeni życiowej gatunków pozaludzkich oraz redukcję ich ogólnej liczby. Relacje pomiędzy światem żywym a przyrodą nieożywioną podlegają sieci sprzężeń zwrotnych, dlatego synergiczne efekty zagarniania przestrzeni naturze mogą się odbić na całościowej możliwości samopodtrzymywalności ekosystemów¹⁴.

Wraz z rozwojem cywilizacji, skomplikowaniem potrzeb psychicznych i społecznych oraz wzrostem demograficznym ludzie zaczęli wytwarzać przestrzenie alternatywne, które można nazwać antropogenicznymi. Na ich wykształcenie się decydujący wpływ miał fakt, iż nasz gatunek zmienił swoje właściwości przystosowawcze w obszarze fizycznym. Ludzie zaczęli zasiedlać ciasne skupiska, w ramach których możliwość zaspokojenia potrzeb życiowych wiązała się w znacznej mierze z wykorzystaniem nowego potencjału nie-naturalnego (który w kontekście niniejszych rozważań można nazwać alternatywnie antropogenicznym)¹⁵. Tym potencjałem okazała się przede wszystkim kultura, niosąca szereg możliwości artykułowania odpowiedzi na rosnące potrzeby psychiczne, mentalne czy twórcze. Rozwój nauki, sztuki i techniki pozwala się rozpatrywać jako zjawisko porównywalne z tworzeniem nowych przestrzeni, w których człowiek się porusza. Zaspokojenie potrzeb w stopniu przynajmniej satysfakcjonującym nie pociąga za sobą konieczności przemieszczania się w sensie fizycznym. Najistotniejsza dla naszych rozważań jest niezwykle różnorodność obszarów kulturowych. Oznacza to istnienie pewnego potencjału doświadczania rzeczywistości, ekspresji i realizacji potrzeb życiowych. Dla podkreślenia znaczenia tych fenomenów w skali globalnej wprowadzono już w latach dziewięćdziesiątych pojęcie biokulturowej różnorodności, którego najprostsza definicja brzmi następująco:

Różnorodność biokulturowa to różnorodność życia we wszystkich jego przejawach – biologicznym, kulturowym i lingwistycznym – które są poddane wzajemnym relacjom w obrębie adaptacyjnego systemu społeczno-ekologicznego¹⁶.

Przestrzenie antropogeniczne są zatem traktowane już nie tylko jako wytwór działalności jednego gatunku, lecz stanowią komponent ziemskiej biosfery. Nazwać można je substytutami kulturowymi, które częściowo przejmują funkcje środków służących realizowaniu potrzeb ludzkości. Ze względu na łatwość w zastępowaniu zasobów naturalnych przez wytwory człowieka można wywnioskować, iż proces szkodenia środowisku pozostaje

¹⁴ Zob. np. A. Kalinowska, *Ekologia – wybór na nowe stulecie*, Warszawa 2002, s. 220; E.O. Wilson, *Różnorodność życia*, Warszawa 1999, s. 249–358.

¹⁵ Nie-naturalnego w sensie czysto przyrodniczym: nie-naturalny jako niewywodzący się bezpośrednio z przyrody. Ten sztuczny podział uważam za uzasadniony w kontekście dyskursu wokół antagonizmu natury i kultury, wskazującego na wyodrębnienie się człowieka z przyrody.

¹⁶ L. Maffi, *Linguistic, Cultural and Biocultural Diversity*, „Annual Review of Anthropology” 2005, z. 29, s. 599–617. Przekł. – M.D.

w dużej mierze nieodczuwalny w doświadczeniu potocznym. Pojęcie „kryzysu” konotuje poczucie „zagrożenia” lub „braku” jakiegoś niezbędnego elementu. Natomiast dzięki pewnym sposobom zastępowania aspektów natury (np. w postaci przestrzeni kulturowych, które pozwalają na częściowe uniezależnienie się od aktualnej dostępności do zasobów żywieniowych) „zagrożenia” czy „braki” nie są widoczne ani doświadczane. Człowiek z opóźnieniem może odczuć rzeczywisty kryzys ekologiczny, gdyż zaspokojenie jego potrzeb życiowych odbywa się obecnie w systemie częściowo (a czasem znacznie) uniezależnionym od aktualnej jakości środowiska czy bieżącej dostępności zasobów przyrodniczych, co wzmacnia system przystosowawczy człowieka.

Podtrzymujące życie funkcje ekosystemów naturalnych zostały do pewnego stopnia przejęte przez różnorodność kulturową oraz możliwości produkcyjne w ramach przemysłu i technologii. Dlatego też pojęcie kryzysu w mentalności naznaczonej technokratycznym obrazem świata wydaje się być czymś abstrakcyjnym, oderwanym od doświadczanej rzeczywistości¹⁷. Związek pomiędzy doświadczeniem potocznym a kryzysem ekologicznym zauważył choćby Gerhard Bohme, pisząc:

Zmienione przez człowieka środowisko naturalne staje się dla niego problemem tylko dlatego, że destrukcyjny potencjał tych zmian zaczyna on odczuwać na własnym ciele¹⁸.

Czy jednak odbieramy kryzys ekologiczny jako aktualne zagrożenie? Wydaje się, że dopóki istnieje możliwość realizowania wszelkich potrzeb za pomocą dostępnych środków (nawet, jeśli grozi to ich wyczerpaniem w często nieokreślonej przyszłości), brak bezpośrednio odczuwalnego bodźca niejako uspokaja alarmujące prognozy na temat stanu środowiska. Oznacza to, że potencjalny system motywujący do zmiany zachowania znajduje się nie w sferze biologicznej, a kulturowej (motywacja aksjologiczna)¹⁹.

Warto się przyjrzeć kwestii zacierania granic pomiędzy przestrzeniami naturalnymi a antropogenicznymi w postrzeganiu rzeczywistości. Wiąże się ono z rozwojem techniki. Ważnej analizie problemów leżących u podstaw tego zagadnienia dokonał Hans Jonas. Wysunął on hipotezę, iż istotną rolę odgrywa w tym kontekście autodefinicja człowieka, która – zdaniem filozofa – konstituuje dążenie do coraz większego „mieć” zdobywanego za pomocą techniki. Jonas upatruje przyczyny tego stanu rzeczy w pokonaniu *homo sapiens* przez *homo faber*. Uważa, że światem realnym „człowieka zręcznego” jest świat rzeczy wytworzonych, w którym brak miejsca na rozróżnienie między światem natury a dziełem ludzkim, co prowadzi do pochłonięcia przyrody przez kulturę. Natomiast wytwory *homo faber* to dla niego obszar ekspresji mocy oraz przedmiot manipulacji²⁰.

Definiowanie ja poprzez technikę prowadzi do postrzegania ilości i jakości jako substytutów nawet w ramach całkowicie odmiennych obszarów. W doświadczeniu potocznym umyka człowiekowi świadomość faktu, iż możliwość zastępowania danych zbiorów zasobów czy wartości jest ograniczona²¹. Teza ta wywodzi się z teorii ekonomii ekologicznej, dotyczącej dyskusji na temat tzw. rozwoju trwałego (*sustainable development*). Dyskurs ten został rozszerzony na inne nauki, w tym nauki humanistyczne.

¹⁷ Teza ta odnosi się nie do faktów naukowych informujących o kondycji środowiska, lecz do codziennego doświadczenia.

¹⁸ G. Bohme, *Filozofia i estetyka przyrody*, przeł. J. Merecki, Warszawa 2002, s. 5–6.

¹⁹ W dyskusji na temat ewolucji biokulturowej zwraca się uwagę, iż człowiek posiada możliwość wpływania na proces ewolucji poprzez zmianę systemu adaptacyjnego. Zob. więcej: J. Stępniewski, *Naczelne pytanie antropologii kulturowej pozostaje otwarte*, [w:] *Człowiek w perspektywie ujęć biokulturowych*, s. 183.

²⁰ H. Jonas, *Zasada odpowiedzialności*, przeł. M. Klimowicz, Kraków 1996, s. 34.

²¹ Odwołuję się do pojęcia doświadczenia potocznego w rozumieniu doświadczania dnia codziennego przez przeciętnego człowieka. Pojęcie to zakłada pewien poziom ogólności, lecz jest niezbędne ze względu na fakt, iż właśnie przeciętny człowiek jest podmiotem doświadczającym wielowymiarowej przestrzeni codzienności.

Początek debaty nad wskazanym zagadnieniem sięga lat siedemdziesiątych XX wieku. Koncepcja ta jest powiązana z trzema równoważnymi obszarami: ekologicznym, ekonomicznym i społecznym, a opiera się na założeniu, że trwały rozwój w perspektywie długofalowej jest możliwy wyłącznie poprzez rozwiązania uwzględniające wszystkie trzy wymienione płaszczyzny. Brak równowagi w którejkolwiek z nich oznacza zachwianie stanu całego systemu społeczno-ekonomiczno-ekologicznego, co uniemożliwia rozwój. W koncepcji *sustainable development* za kwestię bardzo istotną uznaje się odpowiednie gospodarowanie kapitałem. Jego trzy główne typy to: kapitał naturalny (zasoby środowiskowe), ludzki (kultura, sztuka, nauka) oraz wytworzony przez człowieka (w sensie fizycznej produkcji). Relacje pomiędzy tymi kategoriami definiuje zasada trwałości (*sustainability*)²². R.K. Turner wyróżnia następujące zasady trwałości:

- słaba zasada trwałości – oznacza ona potrzebę zachowania ilości wszystkich zasobów jako całości, bez uwzględnienia jego struktury;
- wrażliwa zasada trwałości – zgodnie z nią trwałość wzrostu wymaga nie tylko zachowania całości kapitału, lecz również zwrócenia uwagi na jego strukturę. To podejście oparte jest na założeniu o ograniczonym zakresie zastępowania elementów i funkcji środowiska przyrodniczego przez wytwory człowieka;
- mocna zasada trwałości – wymaga ona zachowania niezmiennych ilości i jakości wszystkich rodzajów zasobów. Wynika to z przyjęcia założenia, że obszary antropogeniczne i przyrodnicze w ogóle nie są wzajemnie zamienialne;
- restrykcyjna zasada trwałości – skrajny przypadek poprzedniej zasady, który sprowadza się do postulatu niezmnijszania jakiegokolwiek zasobu środowiskowego czy wytworzonego przez człowieka²³.

Okazało się, że pewne kategorie kapitału (w szczególności naturalnego) nie mogą być niczym zastąpione. By zapewnić trwały rozwój w takich sytuacjach, należałoby kierować się zatem mocną lub restrykcyjną zasadą trwałości²⁴.

Przedstawioną wyżej koncepcję można użyć do próby wyjaśnienia zjawiska ignorowania kryzysu ekologicznego, pomimo powszechnej wiedzy na ten temat. W praktyce potocznej podstawową intuicją zdaje się założenie słabej zasady trwałości, opierające się na przeświadczeniu, że nie ma zdecydowanej różnicy między różnymi formami zasobów (mam tu na myśli rodzaje przestrzeni, w obrębie których człowiek zaspokaja swoje potrzeby). Właśnie to założenie implikuje, przynajmniej na gruncie teoretycznym, zacieranie granic pomiędzy kategoriami naturalnymi a antropogenicznymi w procesie doświadczania przestrzeni, dzięki czemu wszystkie rodzaje omawianych kategorii upraszczane są do tej samej jednostki pojęciowej²⁵. Istnieją jednak przesłanki propagowane przez filozofię ekologiczną, które wskazują, iż priorytetową zasadą winna być silna, a nawet restrykcyjna zasada trwałości – jako wyraz odpowiedzialności wobec środowiska²⁶. Dopiero bowiem z tej perspektywy możliwe staje się empiryczne zrewidowanie znaczenia natury²⁷.

W systemie biokulturowym, w którym istnieje wysokie zróżnicowanie przestrzeni naturalnych oraz antropogenicznych, wyodrębnienie tych kategorii w ujęciu holistycznym oraz znajomość procesów i relacji zachodzących pomiędzy nimi pomaga określać ludzką dyspozycję do identyfikowania problemów obejmujących cały system, a nie tylko poszczególne jego części. Kryzys ekologiczny jest właśnie takim problemem, wpływającym na środowisko przyrodnicze i zagrażającym człowiekowi.

²² J. Pezzey, *Sustainable Development Concepts. An Economic Analysis*, Washington 1992, s. 1.

²³ R.K. Turner, *Sustainability: principles and practice*, [w:] *Sustainable Environmental Economics and Management: Principles and Practice*, ed. R.K. Turner, New York/London 1993, s. 3–36.

²⁴ P. Ekins et al., *A framework for the practical application of the concepts...*, s. 165–185.

²⁵ *Ibidem*.

²⁶ *Ibidem*, s. 183–184.

²⁷ Mowa tutaj nie o roli, jaką natura pełni dla człowieka, lecz o jej znaczeniu dla całego ekosystemu biokulturowego.

Zrozumienie, że przestrzeń człowieka jest głęboko osadzona w przestrzeni natury, to punkt wyjścia dla myślenia o zmianach postulowanych przez ekofilozofię. Niemniej jednak istotny jest fakt, że natura i kultura nie pokrywają się, co – po pierwsze – wskazuje na bardzo ograniczony stopień substytucji między tymi dwoma obszarami, a – po drugie – eliminuje zagrożenie popadania w skrajności ideologiczne (bezwzględny rozwój techniki jako podstawowy cel ludzkości kontra idee powrotu do natury poprzez odrzucenie zdobyczy cywilizacyjnych)²⁸. W ujęciu biokulturowym oba te elementy są równie ważne, a technika sama w sobie nie jest źródłem problemów, lecz jedynie narzędziem w rękach ludzkości, oferującym możliwości zarówno rozwoju, jak i destrukcji. Wyzwanie polega zatem na umiejętnym i świadomym korzystaniu z danego nam potencjału, nie tylko z powodów aksjologicznych, lecz także i racjonalnych.

Summary

The space of Nature: cultural substitutes as tools for creating human's living space

This paper is an interdisciplinary approach to issue of the human experience of space. Originally human has been experiencing the space of Nature, looking for a soul in all the forms of Nature. If we take the space of a human into a consideration then an intuition appears that it is a part of the space of Nature. Human is one of the species coexisting in the earthly environment. Unlike the non-human beings, a man has an unique capability and possibility of converting his living space. From the ecological crisis point of view, the human does it by negatively affecting the space of Nature, which is the living space of other species. This destabilize the balance of the physicochemical parameters, decreasing the capacity of the environment. This leads to the thesis that human decreases the space of Nature, creating instead its cultural substitutes of the living space (one of the most typical is the virtual reality, Internet). When a human is living in industrial areas then he has the ability to fulfill himself in many planes he created. This allows to state a conclusion that because of the cultural substitutes the process of the destruction of the environment remains relatively unnoticed. As a consequence, the human may notice the ecological crisis later. Without the system motivating to change the way human acts in the area of cultural space the change seems to be improbable. It is possible to make it on the ethical and axiological level.

Słowa kluczowe

kryzys ekologiczny, natura, substytucja, kultura

Małgorzata Dereniowska – absolwentka Wydziału Biologii oraz Wydziału Nauk Społecznych Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza, obecnie doktorantka Instytutu Filozofii UAM. Zainteresowania naukowe obejmują filozofię ekologiczną oraz zagadnienia związane z ekonomicznymi aspektami ochrony środowiska. Do zainteresowań pozanaukowych należą podróże, sporty zimowe, fotografia przyrodnicza.

²⁸ Zob. więcej: W. Zweers, *Participating with nature. Outline for an Ecologization of our World View*, Netherlands 2000, s. 136.

MEDIUM

Aleksandra Krupa
Uniwersytet Łódzki

„TO-CO-BYŁO” (?). O DOŚWIADCZANIU CZASOPRZESTRZENI SFOTOGRAFOWANEJ



Mam przed oczami starą fotografię¹. Przedstawia ona Łódź z lat przedwojennych, a dokładnie – fragment Balut, dzielnicy położonej w północnej części miasta. Anonimowy fotograf uwiecznił odcinek ulicy Zgierskiej i jej skrzyżowanie z ulicą Limanowskiego oraz Zawiszy Czarnego. Niejeden łodzianin powiedziałby pewnie, że jest to samo serce Balut, które zawsze zajmowały ważne miejsce w mitologii Łodzi. Początkowo była to dzielnica żydowskiej i polskiej biedoty, siedziba wszelkiej maści cwaniaków, złodziejaszków, a także podwórkowych śpiewaków i cudotwórców. Później Baluty zostały zamienione w getto – dzielnicę zagłady, świadka i uczestnika II wojny światowej. Na wspomnianej fotografii w pogodny, być może

¹ Analizowana i zamieszczona w artykule fotografia pochodzi ze strony internetowej Grupy Fabrykancka.pl: <http://galeria.fabrykancka.info/przestrzen/lodz_dawniej/czarnobiale/0036.jpg.html>, 09.04.2008. Autor zdjęcia nieznan.

wiosenny dzień toczy się życie. Po dwóch stronach jezdni stoją zarówno małe, drewniane, parterowe domki (widoczne szyldy sugerują, że są to sklepiki lub warsztaty rzemieślnicze), jak i solidne, piętrowe kamienice. Chodniki wypełnione są podążającymi w różnych kierunkach ludźmi. Temu obrazowi towarzyszy z pewnością charakterystyczny miejski gwar. Dorożka zaprzęgnięta w dwa konie skręca właśnie ze Zgierskiej w ulicę Zawiszy Czarnego. Stukot końskich podków musi być donośny. Na dalszym planie widać samochód. Być może ten dźwiękowy pejzaż uzupełnia warkot silnika. Tylko dwóch mężczyzn, stojących obok słupa ogłoszeniowego, wydaje się rejestrować moment robienia zdjęcia.

Ta stara fotografia stała się dla mnie pretekstem do zadania sobie kilku pytań. Czy – chociaż fotografia zachowuje jedynie część minionego czasu i przestrzeni – można dzięki niej spotkać się ze światem, który był teraźniejszością? Czy możliwe jest doświadczenie schwytej przez fotografię czasoprzestrzeni? Jeśli tak, to w jakim stopniu zależy ono od naszej indywidualnej pamięci, sposobów postrzegania i przeżywania? Nie są to pytania nowe. Fotograficzne obrazowanie od zawsze uwikłane było w trudności związane z własną konwencją. Na ogół świadomi jesteśmy jej elementów. Wiemy, że zarejestrowany obraz to zapis ułamka jakiegoś „tu i teraz” z przeszłości, że fotografia – w wersji czarno-białej – jest redukcją barwnego obrazu rzeczywistości, znanego nam z doświadczenia bezpośredniego, do skali zawierającej się między bielą a czernią. Zdajemy sobie również sprawę z problemu reprezentacji przestrzeni w fotografii. Każde zdjęcie jest przecież jedynie transformacją trójwymiarowego świata na płaski obraz fotograficzny. Podobnie jak jednobarwność, także owa „płaskość” fotografii niemal od początku stanowiła przedmiot zabiegów mających nadać jej jakość zbliżoną do naturalnego obrazu świata. I choć fotografia wciąż kusi nas zaproszeniem i obietnicą spotkania z rzeczywistością zaklętą w kadrze, to wielowymiarowość doświadczania przestrzeni nigdy nie stanie się jej udziałem. Przestrzeń bowiem – wymienię tu jedynie niektóre z jej przymiotów – jest komunikatem, determinuje zachowania, organizuje nasz świat, daje się poznać za pomocą wielu zmysłów.

W Polsce rozważania na ten temat wspierają się zwykle na autorytecie trzech autorów. Są to Susan Sontag, Roland Barthes i, nieco rzadziej wspominany, Walter Benjamin. Ta „wielka trójka” wyznaczyła, a może nawet zdominowała, ramy teoretycznego dyskursu wokół fotografii; dyskursu, w którym najczęściej pojawia się odwołanie do dwóch podstawowych kontekstów interpretacyjnych: obiektywizm-subiektywizm oraz realizm-kreacjonizm. Próba odpowiedzi na pytanie dotyczące możliwości doświadczania sfotografowanego fragmentu rzeczywistości niejako wymusza zagłębienie się we wskazane konteksty. Zanim jednak to uczynię, chciałabym wspomnieć o jeszcze jednej idei, która będzie porządkować, czy też raczej wspomagać moje myślenie o fotografii. Jest nią kategoria chronotopu. Jej autorem jest rosyjski historyk i teoretyk literatury, Michaił Bachtin. Odwołując się do jego teorii, można powiedzieć, że w chronotopie, czyli czasoprzestrzeni (takiej nazwy używają często polscy tłumacze Bachtina), zawarta jest idea nierozzerwalnego związku czasu i przestrzeni. Chronotop jednoczy cechy przestrzenne i czasowe w ramach znaczącej i konkretnej całości. Badacz twierdził, że:

Czas nabiera w chronotopie gęstości, nieprzejrzyistości, staje się czymś artystycznie widzialnym; przestrzeń wciągnięta w ruch czasu, fabuły, historii, nasycy się ich energią. Cechy czasu odsłaniają się w przestrzeni, przestrzeń zaś znajduje w czasie swój sens i miarę².

Chronotopy mają istotne znaczenie gatunkowe oraz przedstawieniowe, stanowią ośrodki organizujące zdarzenia fabularne powieści. Abstrakcyjne elementy – filozoficzne i społeczne uogólnienia, idee, analizy przyczyn i skutków – ciągną ku chronotopowi i dzięki niemu ucieleśniają się.

Chronotop w ujęciu Bachtina jest formalno-treściową kategorią literacką. Proponuję przenieść ją na grunt fotografii. Nie jestem zresztą w tych poczynaniach osamotniona.

² Bachtin. *Dialog – język – literatura*, pod red. E. Czaplewicza i E. Kasperskiego, Warszawa 1983, s. 310.

Chronotopowemu charakterowi fotografii poświęcony jest między innymi tekst Evy Reme. Badaczka koncentruje się przede wszystkim na fotografiach miejsc, które wraz z upływem czasu zmieniają swoje znaczenia i funkcje³. Tym, co przewija się przez większość prac związanych z tym zagadnieniem jest przekonanie, iż wszelki kontakt z dziedziną sensów dokonuje się właśnie przez bramę czasoprzestrzeni. Fotografia zawsze odnosi się przecież do konkretnego chronotopu, jest:

drobnym fragmentem, wycinkiem z ciągłości rzeczywistości; zamienia przemijającą chwilę w stałą obecność, a kawałek przestrzeni w znak szerszej i niewidocznej na zdjęciu rzeczywistości⁴.

Czas wrócić do sygnalizowanych już kontekstów, w jakich najczęściej interpretuje się fotografię jako medium. Fotografowanie w swoich początkach zdawało się swoistym objawieniem i rozwiązaniem dla intelektualistów, poszukujących trwałego i dosłownego wizualnego zapisu otoczenia, pełnych nadziei, że nareszcie „prawdziwy obraz świata” daje się uchwycić i, co więcej – zachować na zawsze. Fotografia była więc świadectwem, a jej specyficzny „naturalizm” jako sposób na przyglądanie się rzeczywistości prowadził, w mniemaniu wielu, do interpretacyjnej jednoznaczności.

Wiek XX zakwestionował jednak monopol obrazu fotograficznego na prawdę oraz jej wolność od interpretacji. Paradygmat przezroczystości fotografii musiał ulec przeformułowaniu. Bardzo wcześnie przekonano się bowiem, że zdjęcie nie może stanowić całkowicie obiektywnego obrazu rzeczywistości, lecz – co najwyżej – wypadkową spotkania fotografa z pewną rzeczywistością widzialną (czy może z wizją świata projektowaną przez autora zdjęcia?). Susan Sontag tak pisze na ten temat:

O fotografii sądzono, że jest on bystrym, ale neutralnym obserwatorem – skrybą, nie poetą. Szybko jednak stwierdzono, że nikt nie robi identycznego zdjęcia tego samego przedmiotu. Przypuszczenie, że aparaty fotograficzne dostarczają bezosobowego, obiektywnego obrazu ustąpiło wobec faktu, że zdjęcia dostarczają dowodów nie tylko na to, co jest na świecie, ale i na to, co fotograf widzi: nie tylko sam zapis, ale i przetworzoną własną ocenę świata⁵.

Mimo przytoczonych argumentów⁶ fotografia wciąż dysponuje sporym autorytetem, mocą dowodu na istnienie tego, co przeminęło i czego w niezbity i niepodważalny sposób można dowiedzieć. Tę szczególną właściwość Roland Barthes nazwał „poświadczeniem autentyczności”. W swojej pracy o fotografii zatytułowanej *Światło obrazu. Uwagi o fotografii* pisał:

Podobnej pewności co zdjęcie nie może dać żaden pisany tekst. To nieszczęście języka, że nigdy nie może o sobie poświadczyć. (...) Fotografia jest obojętna wobec wszelkich przekazyńców, nie musi wymyślać. Jest sama z siebie poświadczeniem autentyczności⁷.

Poszukiwania Barthesa doprowadziły go do odkrycia istoty fotografii, którą dla badacza stanowiło „to-co-było”:

Musiałem najpierw dobrze ustalić i jeśli to możliwe – dobrze wypowiedzieć (nawet jeśli to coś prostego), w czym odniesienie Fotografii różni się od odniesienia w innych systemach przedstawień. Nazywam „odniesieniem fotograficznym” nie rzecz względnie realną, do której

³ Nie sposób wymienić tu wszystkich autorów zainteresowanych analizą chronotopów w fotografii. Pośród wielu innych, ciekawy wydaje się m.in. tekst J. Stallabrassa, *Simon Norfolk: Afghanistan Chronotopia*, <http://www.courtauld.ac.uk/people/stallabrass_julian/essays/simon_norfolk.pdf>, 20 II 2007. Jest to komentarz do fotograficznego albumu autorstwa S. Norfolk, *Afghanistan Chronotopia*, Stockport 2002.

⁴ K. Olechnicki, *Antropologia obrazu. Fotografia jako metoda, przedmiot i medium nauk społecznych*, Warszawa 2003, s. 114.

⁵ S. Sontag, *O fotografii*, przeł. S. Magala, Warszawa 1986, s. 85–86.

⁶ Ponadto warto wspomnieć o niemal nieograniczonej możliwości obróbki komputerowej zdjęć.

⁷ R. Barthes, *Światło obrazu. Uwagi o fotografii*, przeł. J. Trznadel, Warszawa 1995, s. 120. Podkr. – A.K.

odsyła obraz czy znak, ale rzecz koniecznie realną, którą umieszczano przed obiektywem, a bez której nie byłoby zdjęcia. Malarstwo może udawać realność, nie widząc jej. Wypowiedź słowna może łączyć znaki, które oczywiście mają odniesienia, ale te odniesienia mogą i najczęściej są „chimerami”. W przeciwieństwie do tych imitacji, w wypadku Fotografii nigdy nie mogą zanegować faktu, że „ta rzecz tam była”. Jest podwójna wspólna płaszczyzna: realność i przeszłość. (...) Nazwą noematu Fotografii będzie więc „to-co-było”⁸.

Fotografia ukazuje zatem nie tylko nieobecność przedmiotu, ale również fakt, że ten przedmiot naprawdę istniał. Staje się dziwnym medium, formą halucynacji – fałszywą na poziomie postrzegania, prawdziwą na poziomie czasu. Barthes określa to tak: „z jednej strony – »tego tu nie ma«, jednak z drugiej – »ale to naprawdę było«: szalony obraz, o który otarła się rzeczywistość”⁹.

Oglądając zdjęcie, cofamy się iluzorycznie w przeszłość. Mamy świadomość, że chwila przedstawiona na zdjęciu już się nie powtórzy, jako że jest trwale zakorzeniona w wygasłej rzeczywistości. Fragment uchwyconej czasoprzestrzeni to nie kopia rzeczywistości, ale emanacja rzeczywistości minionej¹⁰. Fotografia nie jest więc znakiem semantycznym, za pomocą którego można dokonać próby reinterpretacji przeszłości. Owa pewność co do istnienia sfotografowanej rzeczy nie idzie w parze z pewnością, co do jej znaczenia. Zdjęcie niczego nie opisuje. Zaświadcza jedynie o tym, że dana osoba lub przedmiot znajdowały się w tym, a nie innym miejscu¹¹. Samotna fotografia pozostaje najczęściej niema, uwięziona w interpretacyjnym areszcie. Sławomir Sikora uważa, iż tym, co zostaje utrwalone w fotografii, jest raczej zdarzenie niż jego sens:

Widzimy pewną sytuację, ale nie znając kontekstu, najczęściej mamy wielkie problemy z odczytaniem jej (pierwotnego) sensu. Tym samym fotografia – odmiennie niż tekst – ocalałaby w większym stopniu samo zdarzenie kosztem jego znaczenia¹².

Gdybyśmy więc podjęli próbę opowiedzenia za pomocą zdjęć pewnej historii, byłaby ona nieciągła. Właściwie składałaby się z poszczególnych emanacji, obrazów przeszłości; a może należałoby raczej powiedzieć – epifanii teraźniejszości, która z punktu widzenia oglądającego należy już do przeszłości.

Sprawa wydaje się jednak o wiele bardziej złożona. Można przecież przyjąć, że każdy z nas, patrząc na tę samą fotografię widzi coś innego, „patrzy na inne zdjęcie”. Dla każdego z nas odsłania ona inny świat. Jasno rysuje się tu kolejny wątek – związek fotografii z pamięcią, a zatem także związek fotografii z doświadczeniem i przeżyciami tego, kto ogląda. Wyjątkowość zdjęć, zwłaszcza amatorskich, nie polega zazwyczaj na wyjątkowości formy, lecz przynależności do „banku pamięci”. Jedno spojrzenie potrafi wyzwolić wspomnienie i skłonić do opowieści. Fotografia zaczyna łączyć się z faktem, konkretem przywołującym coraz więcej szczegółów – nawet zapach, smak, atmosferę towarzyszące utrwalonemu zdarzeniu. Odtwarzane wspomnienia dotyczą nie tylko utrwalonego na fotografii fragmentu rzeczywistości, ale często wychodzą daleko poza ramy czasoprzestrzenne samego zdjęcia. Jest to już nie tylko przypomnienie wyglądu danej osoby, ale także jej charakteru, sposobu bycia, wydarzeń z nią związanych. Fotografia przywraca pamięć i wspomnienia, poświadcza rzeczywistość, ale przede wszystkim uobecnia. Jest idealną reprezentacją, bo zdaje się być wierną kopią oryginału, czyli rzeczywistości. Patrzący na fotografię jako reprezentację ulega nierozróżnialności – przedstawienie i to, co przedstawiane, stają się jednym. Pośrednik, którym jest fotografia, znika.

⁸ *Ibidem*, s. 129–130.

⁹ *Ibidem*, s. 194.

¹⁰ *Ibidem*, s. 196.

¹¹ K. Święcicki, *Klisze pamięci w teatrze Tadeusza Kantora. Próba uchwycenia relacji między fotografią a teatrem*, [w:] *Antropologia wobec fotografii i filmu*, pod red. G. Pelczyńskiego i R. Vorbricha, Poznań 2004, s. 49.

¹² S. Sikora, *Między przezroczystością a nieprzezroczystością: aporia fotografii*, [w:] *Antropologia wobec fotografii i filmu*, s. 17.

Zdjęcie przedwojennych Bałut, które stało się inspiracją dla tych rozważań, nie należy do kolekcji moich prywatnych zdjęć, nie przywołuje pamięci konkretnych osób, ani wydarzeń, których byłam uczestnikiem. Dlaczego więc, wertując dziesiątki fotografii, zatrzymałam swój wzrok właśnie na tej? Dlaczego wybrałam ją spośród innych? Można przyjąć, że to sama fotografia zwróciła na siebie uwagę, objawiła się mnie – oglądającej. Rozmyślając nad swoimi ulubionymi zdjęciami, Barthes dochodzi do wniosku, że tym czymś, co sprawia, że dana fotografia staje się dla niego ważna, jest przede wszystkim jej zdolność do wywoływania stanu poruszenia, które nazwać można „przygodą”¹³. „»Zdjęcia z przygodą« cechują się swoistym dualizmem, współistnieją na nich dwa różne nieciągłe elementy”¹⁴ – rozwija tę myśl badacz.

Pierwszy ze wskazanych składników fotografii związany jest z ogólną wiedzą, podstawowymi informacjami, powszednimi znakami – Barthes proponuje określić go słowem *studium*.

To za pośrednictwem *studium* interesuję się wieloma zdjęciami, bądź odbierając je jako świadectwa polityczne, bądź smakując je jak dobre obrazy historyczne. Gdyż to właśnie poprzez kulturę (to znaczenie jest obecne w *studium*) uczestniczę w wyrazie twarzy, gestach, działaniach¹⁵.

W przypadku „bałuckiej fotografii” będzie to obraz przedstawiający realia jednej z ulic przedwojennej Łodzi, fragment miasta wypełniony komunikatami odsyłającymi do konkretnej czasoprzestrzeni (chronotopu).

Drugi element nie ma, jak *studium*, usposobienia biernego, poddającego się odczytaniu, lecz jest aktywny, przyciąga, mierzy w oglądającego, przelamuje i narusza *studium*. Barthes nazywa go *punctum*, co oznaczać może „ukłucie” (czasem sprawiające ból), „przeszycie”, „małe przecięcie”, „plamkę”, „dziurkę”¹⁶. Większość fotografii zawiera wyłącznie *studium*, co powoduje, że nie budzą one większych emocji i poddają się racjonalnej analizie. Obrazy, w których treść *studium* przelamywana jest przez obecność *punctum*, należą do zupełnie innego porządku – odnoszą się do przeżyć, uczuć i emocji. To nie my znajdujemy owo *punctum*, lecz ono znajduje nas, wystrzeliwuje ku nam, przeszywa świadomość, która tkwiła do tej pory w polu *studium*¹⁷. *Punctum* może stać się wszystko. Przeważnie jest to jednak jakiś drobny element, przedmiot, szczegół, który w pewien sposób koncentruje na sobie uwagę oglądającego, sprawia, że obraz nabiera dla niego nowej wartości, innej od niesionej przez *studium*. Sławomir Sikora zauważa, analizując prace Barthesa:

Punctum to element zdjęcia, w którym może dojść do głosu pewnego typu relacja dialogiczna między fotografią a oglądającym. To miejsce, które może pobudzić myśl, marzenie, to miejsce, w którym – można by rzec – dochodzi do głosu „prywatna symbolika” oglądającego¹⁸.

W znalezionej fotografii Bałut *punctum* dla mnie jako oglądającej stanowią dwaj mężczyźni stojący na skraju chodnika. Patrzą wprost na mnie. Trudno jest mi wytrzymać ich spojrzenia. Oni nie wiedzą tego, co wiem ja. Nie mogą nawet przypuszczać, że zbliża się tragiczny czas, a ulica, na której stoją, wraz z całą dzielnicą zostanie niebawem zamieniona w getto. Do odbiorcy przemawiają zatem te fotografie, dzięki którym może on nawiązywać do istotnego dla siebie doświadczenia biograficznego bądź tworzyć narrację o ważnej dla siebie strukturze sensu. By zaś rozpoznać utrwalony w kadrze fragment czasoprzestrzeni, interpretujący powinien wykazać się znajomością kontekstu, w jakim owo zdjęcie powstało. To z kolei zakłada swoistą grę między

¹³ R. Barthes, *op. cit.*, s. 33–42.

¹⁴ K. Olechnicki, *op. cit.*, s. 261.

¹⁵ R. Barthes, *op. cit.*, s. 46.

¹⁶ *Ibidem*, s. 46–47.

¹⁷ *Ibidem*, s. 47.

¹⁸ S. Sikora, *Fotografia – pamięć – wyobrażenia*, „Konteksty. Polska Sztuka Ludowa” 1992, nr 3–4, s. 111.

zdjęciem a obrazami zachowanymi w pamięci lub możliwymi interpretacjami, gdy kontekst nie należy do pamięci oglądającego zdjęcie.

Ponadto fotografia, choć jest pewnym zamkniętym w sobie światem, potrafi odsyłać do tego, co na niej niewidoczne. Odwołam się tu po raz kolejny do kategorii chronotopu. Każda przedstawiona na zdjęciu czasoprzestrzeń (chronotop) może bowiem otwierać furtkę do innych, minionych a nawet przyszłych (w odniesieniu do tej sfotografowanej) czasoprzestrzeni. Każdy chronotop może zawierać nieograniczoną ilość drobnych chronotopów; każdy motyw, może mieć własną odrębną czasoprzestrzeń¹⁹. Mogą one zawierać się jedna w drugiej, współistnieć, przeplatać się, następować po sobie, mogą być porównywane lub przeciwstawiane. Wspólną zaś cechą tych wzajemnych relacji jest ich dialogowy charakter²⁰.

„Bałucka fotografia” także kryje w sobie mnogość chronotopów. To, co widać na pierwszy rzut oka, a zatem obraz przedwojennej ulicy, chwyta tylko jeden z nich. Patrząc na to samo zdjęcie, przenoszę się również na współczesne Bałuty. W namacalnych pozostałościach, materialnych śladach szukam tego, co zostało zachowane z czasów, kiedy zrobiono owo zdjęcie. To odkrywanie przypomina pracę archeologa. Trzeba pieczołowicie wynajdować i odsłaniać warstwy, które nałożyły się przez dziesiątki lat. Życie toczące się na Bałutach skutecznie zatarało wiele śladów, przysłoniło pozostałości. Niektóre obiekty znalazły nowych użytkowników, inne niszczejā bądź zostały wyburzone lub przebudowane. Nie ma już budynków widocznych w lewej części kadru. Zmieniono również nawierzchnię jezdni. W tle, na ulicy Zgierskiej, widoczne są wieże kościoła Najświętszej Marii Panny. Stoī on, co prawda, nadal, jednak obraz ulicy z wieżami na horyzoncie prowokuje w moich myślach pojawienie się kolejnego chronotopu. Tym razem nie jest to ani czasoprzestrzeń uchwycona na zdjęciu, ani ta, której doświadczenie wpisuje się w moją biografię. Fotografia odsyła mnie na Bałuty z czasów II wojny światowej, z czasów getta, kiedy to nad Zgierską przebiegał drewniany most umożliwiający przechodzenie nad ulicą nie należącą do żydowskiego rewiru. Te poszukiwania oparte są na przekonaniu, że w pewien sposób „tamte” Bałuty istnieją nadal, a ich materialne ślady „stanowią najbardziej autentyczny »dokument« oparty na metonimii – bezpośredniej przyległości”²¹.

Anonimowemu fotografowi udało się – mam takie wrażenie – uchwycić na tym zdjęciu nie krótką chwilę, tak zwane okamgnienie, lecz czas. Fotografia jako fragment, urywek przedstawiający jedynie część czasu i przestrzeni kieruje się często filozofią „decydującego momentu” podszytą mniemaniem, że fotograf powinien rejestrować rzeczywistość, która w chwili nieuwagi, niepomna faktu, że nam pozuje, objawia swoje prawdziwe oblicze. Otóż, drugą stroną owego podpatrywania rzeczywistości jest swobodny akt patrzenia na nią. Dzięki temu „bałucka fotografia” stała się nie tyle schwytaną chwilą, co raczej obrazem nasyonym czasem i znaczeniem, płynącym z samej rzeczywistości. Gdy po raz kolejny się w nią wpatruję, zaczynam myśleć, że to, co ją wypełnia, to codzienność. „Cykliczny czas powszedni”, „pospolita powszedniość” – powiedziałby Bachtin. Stosowane przez niego określenia wzmacniają, a jednocześnie ograniczają rozumienie codzienności. Często uznajemy, że codzienność wije się, jest klejąca, monotonna, nudna. Wydaje się, że jest bezzdarzeniowa, „zatrzymana” a zatem, że znajduje się poza chronotopem. Tymczasem warto wyjść poza to myślenie i znaleźć kryjący się w niej potencjał opowieści. Codzienność realizuje się przecież w określonej przestrzeni i czasie, wśród określonych sposobów zachowania, wśród doświadczeń zbiorowych i indywidualnych. Wypełniają ją przedmioty, galerie rodzinnych postaci i kręgi znajomych. Fotografia, do której się odwołuję, nasyoną jest codziennością przedwojennych Bałut ze spieszącymi się przechodniami, przejeżdżającą dorożką, małymi sklepikami i rzemieślniczymi warsztatami.

¹⁹ Jeden z chronotopów jest zazwyczaj zakresowo nadrzędny, stanowi dominantę.

²⁰ M. Bachtin, *Problemy poetyki Dostojewskiego*, przeł. N. Modzelewska, Warszawa 1970; *Estetyka twórczości słownej*, przeł. D. Ulicka, Warszawa 1986.

²¹ J. Lubiak, *W poszukiwaniu straconej pamięci. Bałuty w fotografii Piotra Piluka*, „Kultura Współczesna” 2003, nr 3, s. 188.

Zamknięty w kadrze fragment rzeczywistości potraktować można jako punkt wyjścia do snucia opowieści, ukazywania znaczeń. W tym sensie fotografia, mimo swych wielu niedostatków (te, o których wspomniałam, nie tworzą zamkniętej listy), może zaistnieć jako forma dokumentu, może stać się momentem procesu poznawczego. Ale czy można za pośrednictwem zdjęcia doświadczyć uchwyconej w kadrze czasoprzestrzeni (lub jak chciałby Bachtin – chronotopu)? Racjonalne myślenie wsparte argumentami związanymi z kategorią doświadczenia każe mi zaprzeczyć. Ja jednak mając przed oczami fotografię nie ją widzę, lecz świat przeszły na niej utrwalony. Kolekcjonuję zdjęcia – dowody nielegalnej nieśmiertelności, czasem anonimowe zapisy czyjeś biografii. Skądś nagle przybywają do mnie portretowani ludzie, sceny miejskie, krajobrazy, przedmioty, wcielona w obraz zwykłość, która wymknęła się czasowi. Sfotografowani-uwiecznieni (a wieczność to żółkniejąca, papierowa) odpoczywają w schwytej czasoprzestrzeni, do odczytania której szukam klucza. Mam świadomość, że intencjonalność zawarta jest nie w zdjęciu, lecz w osobie fotografa (Barthesowskiego „Operatora”) oraz oglądającego („Spectatora”). Oglądanie zdjęć staje się wyzwaniem dla pamięci, wrażliwości, wyobraźni i – w co chcę wierzyć – dla intelektu. „Obraz fotograficzny sprawia, że się zastanawiam nad rzeczywistością głębiej, niż gdybym na nią patrzył”²² – stwierdza współczesny irlandzki malarz, Francis Bacon. Dodaje również, że szczególna wartość fotografii wynika właśnie z faktu, że nie jest ona wierną kopią rzeczywistości – przedstawia ona ją intensywniej, bo z pewnym mimowolnym naddatkiem, mogącym podważyć standardowe znaczenia i sensy²³. Podsumowaniem moich rozważań niech staną się natomiast słowa Susan Sontag, która uważa, że:

ostateczna mądrość obrazu fotograficznego kryje się w stwierdzeniu: „Oto powierzchnia. A teraz myślcie, a raczej czujcie to, co się za nią kryje. Pomyślcie jaka musi być ta rzeczywistość”²⁴.

Summary

This is the way it has been (?). On experiencing photographed space

The analysis of an old pre-war photo representing a part of the Łódź district – Baluty – provokes the following questions: Is it possible – although the photograph retains only a fraction of past time and space – to meet the reality which was once present. Do we experience the photographed space and time closed in a frame? How can we do that? Does this experience – if possible – depend on our individual memories and perception?

In finding answers to these questions, above all, I refer to some of Roland Barthes' concepts. According to them, when we look at a photo we can experience the past directly as a past reality, without recourse to narrative mediation. But we cannot make attempts to reinterpret the past.

The category of chronotope, widely discussed by the Russian scientist Mikhail Bakhtin, turns out to be helpful and very inspiring, as well. The term chronotope refers to the idea of inseparable connection of time and space and the conviction that any contact with the area of meanings should be made only through the spatio-temporal gate.

Słowa kluczowe

fotografia, Roland Barthes, chronotop, doświadczanie

Aleksandra Krupa – antropolog kultury, doktor nauk humanistycznych. Zainteresowania badawcze: antropologia miasta i antropologia w mieście, antropologia codzienności, antropologia zmysłów.

²² D. Czaja, *Obraz i realizm. Notatki przy Baconie*, „Konteksty. Polska Sztuka Ludowa” 1997, nr 3–4, s. 45.

²³ *Ibidem*, s. 44–45.

²⁴ S. Sontag, *op. cit.*, s. 113.

Anna Gruszka

Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu

„MOJA OSOBISTA PRZESTRZEŃ” – PRYWATNE WIRTUALNE KOLEKCJE SZTUKI

Tym, co przyciąga uwagę na stronie internetowej Luwru, nie jest wcale dynamiczna, efektowna grafika ani też przejrzystość i logiczność w konstrukcji tej strony. Najbardziej uderzająca i skłaniająca do refleksji nad przesunięciami nie tylko w odbiorze sztuki artystycznej, lecz wręcz w jej ontologii jest zrealizowana tu z powodzeniem koncepcja prywatnej, osobistej, wirtualnej, darmowej kolekcji najsłynniejszych na świecie dzieł sztuki, które można dowolnie wybierać i studiować w najdrobniejszych szczegółach czy nawet przesyłać znajomym.

Formuły *Mojej osobistej przestrzeni* (*Mon espace personnel*), bo tak nazywa się ta zakładka, nie znalazłam w innych europejskich muzeach poza Musée de Louvre i Musée d’Orsay. Zdecydowana większość z nich jednak posiada strony internetowe bardzo bogate treściowo, przedstawia swoje kolekcje w sposób niezwykle przyjazny nawet niezorientowanemu w muzealnych zbiorach internaucie, oferując mu wiele metod ich wyszukiwania i oglądanie w dobrej rozdzielczości. Takie indywidualne zwiedzanie światowych przybytków sztuki w zaciszu własnego domu, za pomocą Internetu, zwiedzanie zapośredniczone, co prawda, ale za to umożliwiające spokojną, dogłębną, wielokrotnie powtarzaną i darmową kontemplację malarstwa, grafiki czy rzeźby, stanowi samo w sobie interesujący fenomen. Jego dobrą ilustracją będzie *Mon espace personnel* Luwru i Orsay’a, która w spotęgowany jeszcze sposób eksponuje pewne zasadnicze zmiany w rozumieniu i postrzeganiu sztuki i jej odbioru.

Oto, w jaki sposób funkcjonuje to zjawisko. Jak zazwyczaj bywa w tego typu usługach, należy najpierw się zarejestrować, a następnie, przy pomocy hasła, „spacerować” po wirtualnym Luwrze czy Orsay’u i wybierać dzieła, ich opisy, analizy, jak również publikacje, artykuły, informacje na temat samego muzeum i jego historii, gotowe ścieżki zwiedzania. Zebrane treści pogrupować można w tematyczne albumy, które sami tworzymy i nazywamy. Co więcej, w pamięci *Mon espace personnel* zapisywana jest wirtualna, hipermedialna ścieżka, którą poruszaliśmy się w czasie danej wizyty, co umożliwia uniknięcie powtarzania tej samej drogi, powrót do któregoś z jej etapów w celu pójścia dalej inną gałęzią czy zaplanowanie następnej wizyty. Wydaje się, że taka opcja jest doskonałym lekarstwem na ów szum informacyjny, jaki tworzy spleciona sieć wybitnych dzieł i prowadzących do nich ścieżek. Zresztą sami twórcy strony, zdając sobie sprawę z tego największego zmartwienia zwiedzających, sugerują, że możliwość zapisywania swojej trasy powstała po to, aby można było w sposób dobrze przemyślany przygotować się do realnej wizyty.

Jedną z ciekawszych i robiących największe wrażenie form wirtualnego zwiedzania jest opcja nazwana *Dziełami przez lupę* (*Œuvres à la Loupe*), którą również można dodać do swojego albumu. Wydaje się, że stanowi ona wzór wykorzystania technik multimedialnych w służbie edukacji artystycznej. Gdy wybierzemy interesujące nas dzieło, na przykład *Madonnę kanclerza Rolin* Jana van Eycka, najpierw zobaczymy zdjęcie sali muzealnej, w której wisi ów obraz. Usłyszymy krótkie wprowadzenie na jego temat, a następnie wirtualny przewodnik rozpocznie analizę poszczególnych elementów obrazu. W czasie, gdy słyszymy głos, wskazywane są też, powiększane lub wyróżniane poprzez przyciemnienie reszty te elementy, których komentarz aktualnie dotyczy. Przewodnik zaś nie tylko opisuje, ale również interpretuje, wyjaśnia symbolikę i odwołania do kontekstu. Wszystkie te opisy są bogato i dynamicznie ilustrowane, śledzić można również tekst pisany. Ponadto opcja ta umożliwia samodzielną pracę z dziełem – możemy sami powiększać czy wyróżniać poszczególne części przedstawienia, patrzeć na niego przez wirtualną lupę, porównywać z innymi pokrewnymi obrazami. Można także zapoznać się z definicjami trudnych czy specyficznych słów i nazw własnych użytych w opisie, wreszcie prześledzić bogatą

bibliografię. Oczywiście, wirtualne zwiedzanie i analiza dzieła nie mają tak linearnego charakteru, jak moja narracja ich opisu; wszak za podstawową właściwość hipertekstu uważa się jego sieciowość, nielinearność i leksykalną niestrukturalność.

Tym, co w owej spersonalizowanej części Internetu uderza najbardziej, jest specyficzny status ontologiczny *Mon espace personnel* w stosunku do ontologii samego Internetu. Bowiem przy charakteryzowaniu owej wydzielonej przestrzeni nasuwają się takie przymiotniki, jak „osobista”, „prywatna”, „własna”, „indywidualizowana” czy „zamknięta” (w domyśle: zamknięta dla innych). Od razu uwagę zwraca nieadekwatność tych określeń wobec tego, jak zwykło się pojmować i kojarzyć przestrzeń Internetu. O tej powiedzielibyśmy raczej, że jest „publiczna”, „ogólnodostępna”, „otwarta”, „nieograniczona”, „powszechna” i „anonimowa”. Wydaje się więc, że próba wydzielenia kawałka własnej przestrzeni zasadniczo zmienia, wręcz odwraca, scharakteryzowane cechy dystynktywne Internetu na ich przeciwieństwa. Co jednak ciekawe, zwłaszcza w perspektywie socjologii sztuki czy innych badań kulturowych, proces owego odwrócenia dotyczy najwyraźniej także tzw. formy obecności sztuki. Jak pisze Marian Golka, forma obecności to:

(...) miejsce społecznego istnienia wytworów sztuki, [które] splata w swoisty węzeł miejsce, dzieło i jego odbiorców, determinując wiele warunków i okoliczności kontaktu z nim, a także wpływając do pewnego stopnia na samo to dzieło¹.

Kierując się podaną przez Golkę typologią, tradycyjne obcowanie z dziełami sztuki w muzeum bez wahania skategoryzujemy jako obecność instytucjonalno-artystyczną. Warto przytoczyć charakterystykę owej formy, dokonaną przez samego badacza:

(...) kontakt z wytworem artystycznym jest w tej formie powierzchowny, dorywczy, krótkotrwały i ulotny. Obecność ta rodzi dystans między widzem a sztuką, niekiedy nawet poczucie obcości. Prezentowana twórczość jest uważana za mało swojską, co wynika między innymi z aury nietykalności towarzyszącej dziełom. Nie oznacza to wcale, że ta forma obecności nie wywołuje głębokich, choć krótkotrwałych, przeżyć. Przyczyniła się ona do powstania swoistej kategorii odbiorców – publiczności. Jest również jednym z powodów przydania sztuce atmosfery odświętności, jej fetyszyzacji przez twórców, funkcjonowania pewnych wytworów w sztucznych przestrzeniach i tylko tam, a także w swoistych, nigdzie indziej nie występujących, zestawach i relacjach².

Do tej charakterystyki powrócę jeszcze kilkakrotnie, najpierw jednak podejmiemy próbę zakwalifikowania formy obecności sztuki, jaką stanowi *Mon espace personnel*. Okazuje się bowiem, że nie jest to już tak jednoznaczne. Z jednej strony wydaje się, iż następuje tu przeniesienie z owego układu instytucjonalnego do prywatnej formy obecności, która charakteryzuje posiadanie w domu, w przestrzeni intymnej, prywatnych zbiorów sztuki. Z drugiej strony ta własna kolekcja pozostaje wirtualna i zmediatyzowana. Czy zatem nie mieściłaby się raczej w kategorii tzw. obecności pośredniej zwielokrotnionej, wyrosłej, jak pisze Golka, w symbiozie z kulturą masową, a nawet będącej jej efektem? Odpowiedź będzie twierdząca, skoro:

(...) masowe zwielokrotnienie wytworu artystycznego udostępnia go rzeszom odbiorców i, pośrednio, przywabia wytwór do domu. Sprawia, że staje się on dobrem konsumpcyjno-rozrywkowym, stosownym do odbioru intymnego, niekiedy zdawkowego, a niekiedy przeciwnie – nader wnikliwego, przypominającego wręcz intelektualną analizę. Wytwór sztuki jest wyrwany ze swego pierwotnego kontekstu (a nawet z wtórnego – muzealnego), niszczy się jego pierwotne wcielenie i przeistacza w pewnego rodzaju mniej lub bardziej dokładną »informację« o dziele³.

¹ M. Golka, *Socjologia kultury*, Warszawa 2007, s. 286–287.

² *Ibidem*, s. 289.

³ *Ibidem*, s. 290.

Jednakże trudno poprzestać na tym bezdyskusyjnym przypisaniu omawianego tu, dość jednak nowego, zjawiska do jednej kategorii. Powiedziałabym raczej, że *Moja osobista przestrzeń* to forma obecności sztuki, sytuująca się gdzieś na granicy co najmniej tych dwu wskazanych form.

Nierozstrzygniętym pozostawię też pytanie o prywatny czy publiczny charakter przestrzeni, w jakiej funkcjonuje sztuka w usługach typu *Mon espace personnel*. Być może należałoby w tym kontekście w ogóle zawiesić taki podział przestrzeni, gdyż, jak sugeruje Ewa Rewers, kategorie przestrzeni prywatnej i przestrzeni publicznej nie budzą zastrzeżeń i wydają się zupełnie naturalne na poziomie teoretycznych rozważań, jednakże pojawiają się wątpliwości, gdy przychodzi do ich empirycznych konkretyzacji⁴.

Jako że taka forma obecności sztuki bazuje ściśle na technologii nowych mediów, będą ją doskonale opisywały wymieniane przez Lwa Manovicha kategorie, takie jak wariacyjność, modularność czy skalowalność⁵. Chyba jednak najważniejszym pojęciem związanym z nowymi mediami, które najpełniej opisuje istotę przejścia między tradycyjną obecnością sztuki lub nawet jej obecnością pośrednio zwielokrotnioną a kontaktem ze sztuką poprzez takie usługi, jakie oferują strony internetowe muzeów Louvre i Orsay, jest transkodowanie. Nowe media bowiem zbudowane są według Manovicha z dwóch różnych warstw: komputerowej i kulturowej. Obie są od siebie zależne i wzajemnie się determinują. Warstwa komputerowa, tzn. sposób, w jaki komputer modeluje świat, przedstawia dane, udostępnia je w celu przetwarzania, a następnie sposób wyszukiwania, dopasowywania, sortowania i filtrowania, budowa interfejsu wpływają na kulturową warstwę nowych mediów, ich organizację, nowo powstające gatunki, ich treść. Natomiast warstwa kulturowa wypełnia treścią struktury warstwy komputerowej i stawia jej nowe, techniczne wymagania. W rezultacie powstaje więc nowa kultura komputerowa – „mieszanka znaczeń ludzkich i komputerowych, tradycyjnych sposobów modelowania świata przez humanistyczną kulturę i właściwych komputerom środków przedstawiania tego świata”⁶.

Jednak zyskując omówione właściwości z racji swej przynależności do gatunku nowych mediów, *Moja osobista przestrzeń*, jako nowa forma kontaktu ze sztuką, zarazem traci pewne cechy typowe dla instytucjonalno-artystycznej obecności dzieł sztuki. Po pierwsze, zanikowi ulega kategoria publiczności, powstała w efekcie instytucjonalnego kontaktu ze sztuką i dla niego charakterystyczna. Po drugie, sam odbiór, przeniesiony w przestrzeń domową ma szansę przestać być powierzchowny i ulotny, gdyż nie odbywa się w ograniczonym czasoprzestrzennie kontekście, lecz może być bez trudu i dowolnie ponawiany. Ta zmiana przestrzeni powoduje także, że sztuka ulega oswojeniu, ponieważ zmniejsza się dystans między nią a odbiorcą. Amerykańska kwerenda z 1997 roku stwierdza zresztą, że tradycyjny „świat sztuki” odbierany jest na ogół podejrzliwie jako niedający się przyswoić, obcy i przerażający, podczas gdy sieć oferuje formy partycypacji i interaktywności, dzięki którym sztuka okazuje się znacznie łatwiej przyswajana, przy czym, nieco paradoksalnie, to fizyczny kontakt z monitorem stanowi doświadczenie intymne, prywatne i indywidualne⁷. Sztuka traci też swój ton odświętności, zostaje odfetyszyzowana – przestaje być nietykalną ikoną, a staje się czymś na kształt matrycy, służącej wręcz instrumentalnemu zaspokojeniu ciekawości, poznaniu tajemnic warsztatu twórcy i jego zamysłów; można ją rozwarstwiać i ciąć na kawałki – krótko mówiąc – „bezczęścić”. Co więcej, sztuka w owej nowej formie ulega popularyzacji – po pierwsze, w tradycyjnym rozumieniu tego słowa, jako że zyskuje ona szansę dotarcia do nieporównanie szerszego, masowego grona odbiorców niż wtedy, gdy „wegetuje” w muzealnych gablotach. Po drugie zaś, w sensie, w jakim Marek Krajewski pisze o popularyzacji rzeczywistości⁸. Sztuka w tej formie zaczyna rządzić

⁴ E. Rewers [w:] *Prywatnie o publicznym/publicznie o prywatnym*, pod red. R. Drozdowskiego i M. Krajewskiego, Poznań 2007, s. 13–14.

⁵ Zob. L. Manovich, *Język nowych mediów*, przeł. P. Cypryański, Warszawa 2006.

⁶ *Ibidem*.

⁷ Wyniki raportu przytaczam za: V. Newhouse, *W stronę nowego muzeum*, [w:] *Muzeum sztuki. Antologia*, pod red. M. Popczyk, Kraków 2005, s. 628–629.

⁸ M. Krajewski, *Kultury kultury popularnej*, Poznań 2005, s. 83–94.

się prawami przynależnymi kulturze popularnej, co oznacza, że wartościujemy ją ze względu na to, czy dostarcza różnego rodzaju szeroko rozumianych przyjemności i tylko wtedy jest uznawana za społecznie istotną, gdy funkcję tę spełnia. Tym samym wpisuje się do katalogu takich dziedzin, jak edukacja, polityka, religia, nauka czy życie rodzinne, które podlegają temu samemu procesowi – liczą się o tyle, o ile spełniają funkcje przynależne do tej pory kulturze popularnej. Reguły, jakie nimi rządzą, to przede wszystkim reguły rynku towarów i konsumpcji. Przy czym wydaje się, że właśnie owa wszechobecna „popularyzacja rzeczywistości” wymusza tak rozumianą „popularyzację” sztuki, przejawiającą się w przedstawionych powyżej „internetowych” formach kontaktu z nią, ale także w funkcjonowaniu samego muzeum. Ponadto temu przejściu towarzyszy odmasawianie kultury popularnej⁹, które łączy się z coraz większą indywidualizacją odbioru kultury i powrotem do spontanicznego, oddolnego tworzenia kultury popularnej, tak, jak tworzona była kultura ludowa, choć przy zachowaniu masowości skali jej konsumpcji. Jednak dodać trzeba, że w omawianym tu wypadku chodzi o popularyzację i, od niej nieodłączną, medializację tzw. kultury wysokiej, żeby nie powiedzieć „najwyższej”; mowa przecież o największych światowych arcydziełach sztuki malarskiej i rzeźby. Swoistość owego przejścia wynika z tego, że dzieła takie jak *Mona Lisa* czy *Śloneczniki* dawno już uległy fetysyzacji, umasowieniu i wielokrotnej reprodukcji. Ich kopie i fotografie można zakupić na bazarze i powiesić sobie w domu; zna je każdy, choć nie każdy widział je w oryginale. Ponadto kontakt z oryginalną *Giocondą* niekoniecznie musi wywoływać *katharsis* czy głębokie doznania estetyczno-intelektualne, jeśli wymaga półgodzinnego przedzierania się przez tłum wyposażonych w aparaty cyfrowe turystów po to, aby wreszcie ujrzeć ją z odległości kilku metrów w szklanym, źle oświetlonym ołtarzyku, odbijającym flesze. Być może jest zatem popularyzacja sztuki sposobem jej odmasowienia, odfetysyzowania, odestetyzowania, a przez to metodą przybliżenia odbiorcy oraz ocalenia jej artystycznej wartości? Czy jednak w takiej formie sztuka będzie spełniała nadal funkcje, jakie tradycyjnie się jej przypisuje? Liczni autorzy zwracają uwagę na informacyjny i edukacyjny charakter sztuki zdigitalizowanej, pozostając w pełni świadomymi zerwania dzieł z ich aurą. Już André Malraux, pisząc o projekcie Muzeum Wyobraźni opartego na reprodukcjach, którego dzisiejsze muzeum wirtualne wydaje się być realizacją, zwraca uwagę na ten istotny element¹⁰. Jednocześnie jednak rekompensuje go możliwością zetknięcia się człowieka z tymi wszystkimi dziełami, które inaczej byłyby mu niedostępne – to bowiem owa dostępność dorobku sztuki dla ludzkości jest według Malraux kluczowa. W związku z tym, że – mówiąc metaforycznie – muzeum można dziś sobie sprowadzić do domu czy wręcz stworzyć swoją własną, prywatną galerię, taką jak *Mon espace personnel*, nasila się potrzeba odpowiedzi na pytanie, jaka pozostaje rola tradycyjnego muzeum i czym powinno być ono w dobie sztuki cyfrowej.

Należy pamiętać, że dziś już nie tylko każde niemal muzeum ma swoją stronę internetową, już nie tylko kuratorzy digitalizują zbiory muzealne i umieszczają je w sieci; krótko mówiąc: sieć nie tylko jest bazą reprodukcji, „informacji” o sztuce, jej wirtualnym katalogiem odsyłającym do dzieł materialnych. Coraz częściej owe immaterialia funkcjonują samodzielnie jako dzieła sztuki, są ich jedyną formą i nie odsyłają do rzeczywistych artefaktów. Tak tworzy się *net art*, jak również muzea wirtualne w dosłownym znaczeniu, tzn. niebędące wirtualną kopią rzeczywistego muzeum czy wystawy sztuki sieciowej.

Z drugiej strony także sama instytucja muzeum przechodzi gruntowne zmiany za sprawą technorewolucji i nowych mediów. Po pierwsze, kuratorzy dostrzegają konieczność przekształcania muzealnej „trumny i gabloty”, jak określił tradycyjne XIX-wieczne muzea Thierry de Duve¹¹, w swoiste platformy wymiany myśli, współtworzenia sztuki i współuczestniczenia w niej, tak aby były adresowane do nowego typu odbiorców, przypominających tzw. *screenagerów* (wg określenia Douglasa Rushkoffa), czyli dzieci wychowane w rzeczywistości zmediatyzowanej, a przez to posiadające aktywny i interaktywny stosunek do mediów cyfrowych, otwarte na

⁹ *Ibidem*, s. 88.

¹⁰ A. Malraux, *Muzeum wyobraźni (fragmenty)*, [w:] *Muzeum sztuk*, s. 185–210.

¹¹ Za: P. Zawojński, „Muzea bez ścian” w dobie rewolucji cyfrowej, [w:] *Muzeum sztuki*, s. 693.

wszelkie możliwe połączenia, nowe narzędzia i nowe interfejsy. Z kolei nowo powstające „rzeczywiste” muzea projektowane są ze świadomością tego, co w sztuce i nowych mediach już się wydarzyło. Próbują zatem radzić sobie z oczekiwaniami odbiorcy interaktywnego, *screenagera*, poprzez niezwykłą architekturę, zrywającą radykalnie z klasyczną, monumentalną bryłą wzbudzającą respekt i konotującą jej sakralny charakter (czego przykładem może być Altes Museum projektu Karla Friedricha Schinkla). Stąd we współczesnej architekturze muzealnej takie lekkie, finezyjne, ale zarazem służące sztuce i jej podporządkowane budowle, jak Muzeum Guggenheima w Bilbao, powstałe według projektu Franka Gehry’ego. Z jednej strony zwraca się czasem uwagę¹² na to, że muzea te utożsamiane są nie z ich kolekcjami (zawartością), ale z architekturą właśnie (pojemnikiem), która zresztą stanowić zaczyna ekscentryczną atrakcję turystyczną. Jednak z drugiej strony owa architektura służy dobrej ekspozycji dzieł sztuki, często pod nie jest projektowana (por. m.in. obrazy Anselma Kiefera i instalacje Richarda Serry w Bilbao). także związana jest także z aktywizowaniem i różnicowaniem percepcji zwiedzających, angażując przy tym ich ciało, które w konwencjonalnych wystawach chronologicznych „od gablotki do gablotki”, „od eksponatu do eksponatu” wedle narzuconej kolejności (znanej jako tzw. kierunek zwiedzania) było dotąd ignorowane, a zwiedzający ograniczani do zmysłu wzroku. W nowoczesnych galeriach uruchamiane są też inne zmysły – przede wszystkim dotyk, ale też słuch czy węch. Coraz liczniej pojawiają się w starych muzeach interaktywne narzędzia edukacyjne, bazujące często na nowych technologiach „muzeum sztuki”. Ciekawym przypadkiem jest Museum für Naturkunde w Berlinie, z przełomu XIX i XX wieku, w którym tradycyjne rozwiązania zderzone są z nowymi, dzięki czemu np. patrząc na gigantyczny szkielet dinozaura przez specjalną lunetę obejrzeć można cyfrową animację, w której szkielet wypełnia się ciałem, ożywa i przenoszony jest do tropikalnego lasu.

Nie sposób pominąć uwagi, że nowoczesne muzea swoją formą oraz ofertą bywają dziś niemal nieodróżnialne od galerii handlowych, co intensyfikuje się tym bardziej, że te ostatnie stylizowane są chętnie na nowoczesne muzea i galerie sztuki (dostrzegalne jest to wręcz na poziomie samej nazwy „galerii handlowej”). Sztandarowymi przykładami mogą być galeria KaDeWe w Berlinie i poznański Stary Browar. Wiąże się to z faktem, iż w muzeach coraz większą część zajmują strefy rekreacyjno-rozrywkowo-konsumpcyjne. Zabawną, choć niewątpliwie gorzką ilustracją tych tendencji może być cytat z gazety „New York Times” na temat pewnego nowopowstałego muzeum: „Jest tanio. Szybko. Oferują wspaniałe zakupy, kuszące jedzenie i miejsca, gdzie można spędzić trochę czasu. A zwiedzający mogą się nawet delectować sztuką”¹³.

Na tle tych wszystkich, ledwie tu zarysowanych, przemian sztuki, muzeum, nowych mediów i łączących je sieci relacji, należy powtórnie zadać sobie pytanie o przyszłość instytucji muzeum jako materialnego bytu. Czy tradycyjne, realne muzeum ma szansę się obronić? A jeśli tak, to co stanowiłoby o jego wartości, o jego przewadze nad formami wirtualnymi? Pierwsza moja intuicja wypływa z diagnozy Lyotarda, jakobyśmy żyli w rzeczywistości immaterialów, czyli bytów powstających na bazie nowych technologii. Skoro jest tak istotnie, a my sami pozostajemy jednak bytami także materialnymi, cielesnymi, posiadającymi zmysł dotyku, poczucie przestrzeni, to trzeba zadać pytanie, czy materialność i namacalność tradycyjnych muzeów i prezentowanych tam dzieł nie będą stanowiły głównej ich przewagi, argumentu za istnieniem. Po drugie, realne muzealne budynki, nawet jeśli wizualnie bliżej im do *shopping mallów* niż do Schinklowskiej monumentalności, pozostają nacechowane niezwykłością, niecodziennością, odświętnością, które w kontekście kontaktu ze sztuką nie muszą być wartościowane negatywnie (zresztą podobna sakralizacja dotyczy *shopping mallów*, lecz te swój odświętny charakter raczej same sobie przypisują i zawłaszczają w celach komercyjnych). Wielu

¹² Por. m.in. V. Newhouse, *op. cit.*, s. 620; A. Popczak, *W lodówce artefaktów*, [w:] *Muzeum sztuki. Od Luvru do Bilbao*, pod red. M. Popczyk, Katowice 2006, s. 54–55.

¹³ J.H. Dobrzynski, *Glory Days for the Art Museum*, „New York Times”, 5.10.1997, II: 1, 44. Za: *Muzeum sztuki*, 621.

autorów i ludzi związanych z muzealnictwem¹⁴ nadal twierdzi, że wszelkie media reprodukujące, a więc także Internet, przekazują jedynie informację, a nie sztukę. Choć trudno mi się do końca zgodzić z taką tezą, zwłaszcza w świetle zjawiska *net artu*, to być może rzeczywiście niezwykle doświadczenie związane z percepcją sztuki, zwłaszcza w jej unikatowych przestrzeniach stworzonych przez wybitnych architektów, takich jak Gehry, nie może zostać osiągnięte za pomocą wirtualnego duplikatu. Niech tego dobitnym przykładem będzie instalacja Richarda Serry, stanowiąca część stałej ekspozycji muzeum w Bilbao. W ogromnym pomieszczeniu muzeum artysta ustawił wielkie zakrzywione ściany, układające się nierówno względem siebie w owalne kręgi, serpentyny, labirynty, między którymi poruszają się zwiedzający. Ponieważ czasem przejścia są bardzo wąskie, ściany pochyle, a droga do jądra dłuży się, uczestnik traci w tej „podróży” poczucie czasu, przestrzeni, kierunków geograficznych; nieodzowny jest też namacalny kontakt z szorstkimi ścianami, jak i z mijanymi ludźmi. Co więcej, całą tę instalację wraz z błądzącymi w niej ludźmi można obserwować także z innej, wyżej położonej części muzeum – diametralnie zmienia się wówczas optyka, relacje z rzeczywistością rzeźby. Czy takie sensoryczne doświadczenia mogłyby być zastąpione przez komputerowe symulacje? Raczej nie, nawet jeśli technologie zmierzają w kierunku „uzmysłowienia” doświadczeń wirtualnych poprzez łączenie układu nerwowego człowieka z komputerem.

Jak zatem, wobec niewątpliwych zalet sztuki wirtualnej oraz nieodzowności istnienia takich namacalnych form sztuki artystycznej, należałoby widzieć ten trudny związek obu powyższych rodzajów? Wydaje się, że niewłaściwe i nierozsądne byłoby postrzeganie muzeum realnego i muzeum wirtualnego jako konkurujących, a tym bardziej jako wykluczających się form obecności sztuki; należałoby spojrzeć na nie raczej jako na formy uzupełniające się, wzajemnie inspirowane i napędzające – a wszystko to w służbie zarówno samej sztuki, jak i jej odbiorców.

Summary

My Personal Space – The Private Virtual Collections of Art

The phenomenon analyzed in the essay *My Personal Space – The Private Virtual Collections of Art* is the possibility of visiting the world's museums by means of the Internet – visiting indirect, nevertheless enabling peaceful, profound, multiple and free contemplation of art. The function of *Mon espace personnel* (*My Personal Space*) of French museums of Louvre and Orsay that reveals some radical modifications in the perception, understanding and reception of art, is an illustration of this phenomenon. Using *Mon espace personnel* means traversing the virtual Louvre or Orsay and choosing works of art, their descriptions, analyses, publications etc. and then adding them to the internaut's personal thematic albums. The phenomenon described is a starting point to the reflection on the significance of the space in which art exists (called, according to Golka, *the form of art's presence*) with its ontology as well as its functions and the character of its reception. The identification of what this space is, in the context of the hybridization of the form and the content and the emergence of *the computer culture* (Manovich) as well as in the context of *the popularization of the reality* (Krajewski) and the decentralization of the world of art (Wójtowicz), is an important part of this essay. These phenomena are also inscribed in a wider context of the changes of the character, mission and role of the museum in the time of the digital revolution.

Słowa kluczowe

sztuka, Internet, nowe media, przestrzeń sztuki

Anna Gruszka – Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu oraz University College London, w ramach Międzykierunkowych Indywidualnych Studiów Humanistycznych (MISH) studiuje socjologię i historię sztuki. Miłośniczka nowej muzeologii, producentka 9. Festiwalu Polskich Filmów KINOTEKA w Wielkiej Brytanii.

¹⁴ M.in. dyrektor wiedeńskiego Muzeum Albertina w telefonicznym wywiadzie Victorii Newhouse z 27 listopada 1997 roku. Za: V. Newhouse, *op. cit.*, s. 631.

Alicja Podbielska
Uniwersytet im. Adama Mickiewicza

DOŚWIADCZENIE PRZESTRZENI W PAMIĘCI O HOLOCAUŚCIE

W badaniach nad Holocaustem przełomowy był moment powrotu do kategorii doświadczenia na początku lat dziewięćdziesiątych XX wieku. Zaczęły się wtedy pojawiać liczne projekty upamiętniające Zagładę nie poprzez tradycyjną, figuratywną czy abstrakcyjną formę pomnika, lecz poprzez realizacje konceptualne oraz performatywne wydarzenia artystyczne. Ich celem nie było opisanie czy też oddanie doświadczenia Holocaustu, które wymyka się reprezentacji, gdyż samo w sobie nie istnieje. Nie przeżył żaden świadek, mogący o nim opowiedzieć – nawet ocaleni to ludzie, których śmierć została jedynie „odroczone w czasie”. Konceptualny nurt upamiętnienia Zagłady proponuje odwrót od relacji kat – ofiara i koncentracji na empatii zogniskowanej wokół tych ostatnich. Wprowadza trzecią perspektywę – punkt widzenia świadka. Artyści skupiają się na aktualnej wymowie Holocaustu, mechanizmach wiążących go ze współczesnością i pamięci o nim, która zostaje włączona w konteksty społeczne, polityczne i ekonomiczne oraz estetyczne. Projekty te powstają w interakcji z widzami, implementującymi w nie własne znaczenia. Istotną rolę odgrywa w nich między innymi doświadczenie mnemonicznej przestrzeni, które staje się udziałem odbiorcy.

Monumentalizm

Berliński Pomnik Pomordowanych Żydów Europy autorstwa amerykańskiego architekta, Petera Eisenmanna, został odsłonięty w 2004 roku. Wykonany za cenę ponad dwudziestu milionów euro, pierwszy monument państwa niemieckiego poświęcony ofiarom Holocaustu składa się z około trzech tysięcy betonowych stel i zajmuje obszar wielkości dwóch boisk do piłki nożnej. Umiejscowiony jest w samym sercu miasta – na południe od Bramy Brandenburskiej, pomiędzy ambasadą Stanów Zjednoczonych a Placem Poczdamskim.

Podstawowym doświadczeniem, jakie pomnik proponuje odbiorcy, jest poczucie niepewności wynikające z przytłoczenia jego rozmiarem. Estetykę dzieła można śmiało nazwać monumentalną. Andreas Huyssen zwraca uwagę, że od zakończenia wojny w Niemczech panował antyfaszystowski konsensus, którego częścią było między innymi odrzucenie monumentalizmu¹. Ten bowiem stał się kategorią ze wszech miar podejrzaną, dwuznaczną zarówno estetycznie, jak i etycznie. Kojarzył się nieodłącznie nie tylko z dziełami Wagnera, ale przede wszystkim z megalomańską architekturą Trzeciej Rzeszy. W latach osiemdziesiątych XX wieku nastąpił wybuch „pamięciomanii” o monstrualnych proporcjach. Tworzono setki pomników, tablic i miejsc pamięci. Jak jednak stwierdził Robert Musil, nic nie jest tak niewidoczne, jak monument². Według Huyssena rewersem tej swoistej inflacji pamięci była próba wyparcia przykrych wspomnień. Ogarnięci obsesją „upamiętniania” Niemcy dążyli jednocześnie do uczynienia przeszłości niewidzialną – im więcej pomników, tym łatwiej stają się one niezauważalne, łatwe do przeoczenia.

Monumentalny pomnik poświęcony zamordowanym Żydom położony jest nieopodal byłego bunkra Hitlera i w miejscu planowanego przez Alberta Speera założenia architektonicznego znanego pod nazwą Planu Germania – projektu przebudowy centrum Berlina, budowy Wielkiego Ratusza na osi północ – południe oraz łuku triumfalnego Hitlera. Nadaje mu to znaczący kontekst, pojawia się bowiem pytanie, czy forma pomnika nie jest zakryciem, a może

¹ A. Huyssen, *Monumental Seduction*, [w:] *Acts of Memory. Cultural Recall in the Present*, ed. Mieke Bal, Jonathan Crewe and Leo Spitzer, Dartmouth 1999, s. 191–207.

² R. Musil, *Die Denkmale* (1932), [w:] *idem, Nachlass zu Lebzeiten*, Reinbek bei Hamburg 1980.

podświadomym naśladowaniem innej strony pamięci. Dla kogo „tak naprawdę” został zbudowany – dla ofiar czy też dla potomków sprawców? Czy jest to próba poradzenia sobie z przeszłością, czy może uwolnienia od niej?

Pustka, nieobecność, brak

Opozycyjnym wobec monumentalności sposobem upamiętnienia jest odwołanie się do kategorii pustki, braku. Ma ona ewokować odczucie nieobecności i próżni, jaka pozostała po wymordowanej społeczności żydowskiej. Zrealizowany w 1986 roku w Hamburgu „znikający” pomnik przeciw faszyzmowi (*Mahnmal gegen Faschismus*) autorstwa konceptualnych artystów Jochema Gerza i Ester Shalev-Gerz ucieleśnia ideę „kontrapomnika” (*counter-monument*)³. Dwunastometrowa, powleczone ołowiem kolumna była stopniowo – w miarę pokrywania jej podpisami przez odwiedzających – zagłębiania w ziemi, by ostatecznie zupełnie zniknąć. Obecnie w miejscu pomnika znajduje się jedynie pusta przestrzeń. Fizyczna nieobecność pomnika ma przetransponować pamięć, której był nośnikiem, do świadomości turystów przybywających w jego poszukiwaniu. Tym sposobem artyści zdołali umieścić pomnik tam, gdzie jest on najbardziej potrzebny: nie w przestrzeni miasta, ale w umysłach ludzi. Być może właśnie doświadczenie pustki to najbardziej odpowiedni sposób dla upamiętnienia narodu, który zniknął. Jednocześnie zamysł artystów – „grzebanie” antyfaszystowskiego pomnika – ukazuje dwuznaczność narodowego stosunku Niemców do pamięci.

Niewidzialność, wymazywanie, przezroczystość

Zjawiskiem odmiennym od pustki jest niewidzialność, będąca skutkiem wyparcia. Jednym z jej przykładów może być budynek byłej poznańskiej synagogi przy ulicy Wronieckiej. 4 kwietnia 1940 roku z bożnicy zerwano ostatnią gwiazdę Dawida, a nazistowskie władze miasta zarządziły przebudowanie gmachu na krytą pływalnię. Od tamtej pory działa ona nieprzerwanie, obecnie służąc przede wszystkim dzieciom z poznańskich szkół do nauki pływania. Sprawa synagogi dotyczy przede wszystkim „wymazywania” obecności Żydów z przestrzeni miejskiej, niewidzialności i związanej z tym kwestii pamięci. Materialne ślady wielowiekowej obecności społeczności żydowskiej w Polsce są wyrzutem sumienia dla milczących świadków Zagłady i dlatego często próbuje się je usunąć, zamaskować. Tę przezroczystość udało się przełamać poznańskiemu artyście, Rafałowi Jakubowiczowi, w projekcie zatytułowanym *Pływalnia* (*שחייה-בריכת*). Składają się na niego dwa krótkie filmy, zrealizowane w konwencji dokumentu. Jeden prezentuje wnętrze pływalni, drugi zewnętrzny wygląd budynku, jego otoczenie i świetlną projekcję słowa „pływalnia” w języku hebrajskim na fasadzie gmachu. Elementem uzupełniającym projekt jest pocztówka przedstawiająca budynek Miejskiej Pływalni w Poznaniu z wyświetlonym na nim hebrajskim słowem. Na jej rewersie znajduje się blade-szare wyobrażenie kąpiących się ludzi z datą 4 kwietnia 2003 roku. Zrealizowany w tym właśnie roku projekt wpisał się dodatkowo w kontekst toczącej się na łamach lokalnej „Gazety Wyborczej” dyskusji o przyszłości byłej poznańskiej synagogi⁴. Propozycję wyburzenia budynku poseł Prawa i Sprawiedliwości, Marcin Libicki, uzasadniał twierdzeniem, że nie ma on już dziś „żadnych walorów estetycznych”, jest eklektyczny i nie pasuje do planów rewitalizacji Starego Miasta. Takie argumenty budzą oczywiste skojarzenia z językiem antysemityzmu, czy to nazistowskiego, czy polsko-narodowego. W obu tych dyskursach Żydzi byli bowiem elementem „nieestetycznym”, rażącym poczucie dobrego smaku. Jak pisze Cynthia Ozick:

³ J.E. Young, *Pamięć i kontrapamięć. W poszukiwaniu społecznej estetyki pomników Holocaustu*, przeł. G. Dąbkowski, „Literatura na Świecie” 2004, nr 1–2, s. 267–289.

⁴ Zob. D. Kolbuszewska, *Czy poznańską synagogę można wyburzyć*, „Gazeta Wielkopolska”, 12.01.2006.

[...] niemieckie Endlösung było rozwiązaniem estetycznym; było zabiegiem redakcyjnym, retuszem, gestem artysty usuwającego skazę; wymazywaniem czegoś, co kłóciło się z harmonią obrazu⁵.

Wodne konotacje słowa „plywalnia” przypominają, że komory gazowe nazywano „łaźniami”, a SS-manów „oficerami sanitarnymi”. Woda, która – jak pisze Foucault – „unoszą w dal, ale także i oczyszcza, usuwając mroczny nieład, niesforny chaos, który przeciwstawiał się światłej i dojrzałej solidności rozumu”⁶, przywołuje kategorię czystości:

W przypadku rządów nazistowskich [...] kwestią, którą rozwiązać chcieli mieszczanie, był problem zanieczyszczenia świata, w jakim żyć im wypadło – przez uparte i natrętne sąsiedztwo ludzi, którzy na sąsiadów się nie nadawali, którzy do tego świata nie należeli i w ogóle »psuli obraz«, a więc obrażali poczucie harmonii, bez którego nie ma ani estetycznej satysfakcji, ani moralnej pewności siebie⁷.

„Plywalnia” kojarzy się również z kultem ciała i tężyzny fizycznej oraz ideałem sprawnie funkcjonującej, racjonalnej, perfekcyjnie zorganizowanej instytucji – istotnymi elementami ideologii nazistowskiej. Jakubowicz w swojej pracy zdemaskował i uczynił nieprzezroczystym pozornie niewinne słowo, które w istocie jest eufemizmem, rezultatem spirali „wymazań”, a na co dzień funkcjonuje jako zbiorowa hipnoza, kłamstwo kryjące obecność w centrum miasta dziedzictwa zbrodniczej ideologii.

Pozdrowienia z Alej Jerozolimskich

Niecodzienne doświadczenie, jakim jest widok tropikalnej palmy w samym środku środkowoeuropejskiej stolicy, mieszkańcy Warszawy zawdzięczają Joannie Rajkowskiej. Pomysł ustawienia na Rondzie de Gaulle’a sztucznej palmy związany jest z pobytem artystki w Izraelu. Po powrocie do Polski artystkę nagle uderzyła niezauważana do tej pory egzotyka nazwy Alej Jerozolimskich – ulicy, przy której przez wiele lat mieszkała. Pochodzi ona od nazwy osady, którą w 1772 roku polski arystokrata, August Sulkowski, założył dla Żydów tuż za rogatkami Warszawy. Nazywano ją Nową Jerozolimą. Jednak już po dwóch latach Żydzi okazali się zbyt dużą konkurencją dla polskich kupców – osiedle zniszczono, skonfiskowano mienie, a żydowskich mieszkańców wygnano. Pozostała nazwa: Droga Jerozolimska, później Aleja, w końcu zaś Aleje Jerozolimskie. Rajkowska postanowiła przypomnieć tę historię, spróbować uświadomić sobie i innym, czym są dla Warszawy Aleje Jerozolimskie jako symbol historii stosunków polsko-żydowskich i próżni, jaką wytworzyła Zagłada. W tym celu centrum stolicy miało na chwilę przemienić się w Izrael. Początkowy zamysł ustawienia szpaleru palm wzdłuż ulicy okazał się jednak nierealny. Ostatecznie pojedyncze drzewo odsłonięto 12 grudnia 2002 roku. Wydarzenie to wywołało prawdziwą burzę – pojawiły się zarówno protesty, gwałtowane ataki, jak i wystąpienia w obronie palmy. Przez niektórych praca Rajkowskiej była wręcz odbierana jako prowokacja polityczna; w tramwajach dało się słyszeć głosy, że „To oni Żydzi postawili palmę, bo to ich Aleje”⁸. Burzliwe okazały się również dalsze dzieje palmy. Obiekt próbowano bezskutecznie przekazać miastu, po roku brak było jednak pieniędzy na renowację lub rozbiórkę. Wygenerował się swoisty ruch społeczny, powstał nawet Komitet Obrony Palmy, założony przez dziennikarzy „Gazety Wyborczej”. Ówczesny prezydent Warszawy, Lech

⁵ C. Ozick, *Art and Ardour*, New York 1984, s. 165. Cyt. za: Z. Bauman, *Ponowoczesność jako źródło cierpienia*, Warszawa 2000, s. 11.

⁶ Cyt. za: Z. Bauman, *op. cit.*, s. 12.

⁷ *Ibidem*.

⁸ *Palma mnie przerosła. Z artystką Joanną Rajkowską rozmawia Dorota Jarecka*, „Wysokie Obcasy” 18.09.2007, <<http://kobieta.gazeta.pl/wysokie-obcasy/1,53662,4495611.html>>, 1 V 2009.

Kaczyński, nie odpowiadał na żadne apele. Stwierdził jedynie, że w miejscu palmy powinna stanąć jak dotychczas choinka bożonarodzeniowa, ponieważ to właśnie zgodne jest z polską tradycją chrześcijańską, którą powinno się kultywować. Ostatecznie dokonano gruntownej renowacji i obecnie palma jest stałym elementem warszawskiego pejzażu.

Drzewo wrosło w żywą tkankę miasta. Nie jest martwym pomnikiem, włącza się w rozmaite konteksty i uczestniczy w bieżących wydarzeniach. Trwa wokół niego twórczy ferment, implementowane są nowe znaczenia. W czasie istnienia słynnego „białego miasteczka” w 2007 roku palma przywdziała czepek pielęgniarzki jako znak solidarności Warszawy z pielęgniarkami. „To nie jest żadna palma, to jest pielęgniarka”⁹ – mówiły protestujące pod kancelarią rządu pielęgniarki. Warszawska palma funkcjonuje w świadomości społecznej na bardzo różne sposoby. Prawdopodobnie dla większości stała się już tylko elementem codziennej przestrzeni, traktowanym bądź z sympatią, bądź obojętnością, lub emblematem nowego konsumpcyjno-rozrywkowego stylu życia, rekwizytem nasuwającym skojarzenia raczej z Hollywood, a nie z Tel Awiwem. Dla niektórych jest to „pomnik polskiej szajby”, konotujący idiom „palma komuś odbiła”. Może też przywoływać na myśl takie wartości, jak optymizm, pogoda ducha czy tolerancja. Pierwotny sens i punkt odniesienia projektu zuniwersalizowały się, nie tracąc jednak na znaczeniu.

W zamyśle artystki palma miała być czymś „bezczelnym i kiczowatym”, a jednocześnie „obcym i wyniosłym”¹⁰, rzucać się w oczy swoją ekstrawagancką egzotyką i testować tolerancję Polaków. Rajkowska wprowadziła inność w centrum Warszawy i ta inność okazała się dla wielu bardzo niepokojąca. Palma uwidoczniła podziały i skonfliktowanie społeczeństwa. Jednocześnie wzięła jednak tę rzeczywistość w nawias i stała się symbolem projektu pozytywnego: nowego oblicza miasta – otwartego i przyjaznego, a ponadto kreatywnego i zaangażowanego społecznie.

Doświadczenie *Dotleniacza*

Dotleniacz to kolejny projekt Joanny Rajkowskiej, dla którego wymowy kluczowe znaczenie ma miejsce, gdzie został on zrealizowany. Plac Grzybowski to nie tylko przestrzeń w niesamowity sposób prześlągnięta historią, lecz również punkt na mapie Warszawy, gdzie krzyżują się przeróżne szlaki i ścieżki, ideologie i style życia. Mieści się pomiędzy synagogą Nożyków a katolickim kościołem pod wezwaniem Wszystkich Świętych, w którego podziemiach działała do niedawna antysemicka księgarnia wydawnictwa „Antyk”. W tym kościele odbyło się również nabożeństwo pokutne episkopatu w związku z wydarzeniami w Jedwabnem, które można było zrozumieć jak wybieg biskupów, by nie wziąć udziału w uroczystości odsłonięcia pomnika na miejscu zbrodni i demonstrację niezgody na udział w nich przedstawicieli państwa, w tym prezydenta. Podobny podtekst polityczny miało odsłonięcie na murze kościoła tablicy upamiętniającej Polaków ratujących Żydów w czasie wojny.

Na mokradłach przy obecnym Placu Grzybowskim miała swoje źródło rzeczka Nalewka, od której wzięła później swoją nazwę najsłynniejsza ulica żydowskiej Warszawy. Już pod koniec XIX wielu okolicę placu były zamieszkane w dużej części przez Żydów, mieściło się na nim targowisko, a wokół niego małe żydowskie sklepiki.

Podczas drugiej wojny światowej cała okolica placu znalazła się w obrębie tak zwanego małego getta. Później jego teren pomniejszono, a całkowitej likwidacji dokonano 10 sierpnia 1942 roku. Część mieszkańców wywieziono do Trebłinki, a pozostałych przeniesiono do tak zwanego dużego getta, ponownie włączając Plac Grzybowski do „aryjskiej” części Warszawy.

Było to również miejsce ważne dla ruchu socjalistycznego – w dwudziestoleciu międzywojennym wyruszały stąd pochody pierwszomajowe, w 1904 roku odbyły się brutalnie stłumione przez władze manifestacje zorganizowane przez Bund i PPS.

⁹ A. Pochręst, *Palma też protestuje*. „Gazeta Wyborcza”, 26.06.2007.

¹⁰ *Ibidem*.

Dzisiaj pomiędzy głazem PPS-u, głazem AK a pomnikiem papieża krzyżują się ścieżki eskortowanych przez uzbrojonych ochroniarzy wycieczek z Izraela, wiernych spieszących do kościoła Wszystkich Świętych, biznesmanów pracujących w pobliskich wieżowcach oraz mieszkających w okolicy starszych pań i miejscowych „ludzi z marginesu”. Przed wojną był to jeden z najważniejszych ośrodków żydowskiej Warszawy. Obecnie mieści się tu Teatr Żydowski, od kilku lat odbywa się we wrześniu festiwal „Warszawa Singera”, jednak na co dzień miejsce to niewiele ma w sobie z magii na przykład krakowskiego Kazimierza. To skrzyżowanie szlaków pamięci i ludzkich wędrówek jest jednocześnie miejscem zaniedbanym, brzydkim, odpychającym. Ta przestrzeń dotknięta wciąż „nieprzepracowaną” traumą jest swoistą „ziemią niczyją”, martwą zoną, toksyczną z powodu hipokryzji, którą ukrywa. Jak zauważa Joanna Rajkowska:

Wydaje mi się, że ta szpetota jest wynikiem właśnie ujemnego, bolesnego ładunku emocjonalnego. Są miejsca, z którymi nie wiadomo, co zrobić ponieważ są mocniejsze od nas. Jest to paralizująca siła. Takie miejsca zazwyczaj leżą odlegiem, bo nikt nie ma siły się z nimi zmierzyć¹¹.

W tej właśnie przestrzeni artystka postanowiła umieścić swój *Dotleniacz* – niewielką sadzawkę (sto pięćdziesiąt metrów kwadratowych, metr głębokości), wyposażoną w małe fontanny i rozpylacze ozonu. Jej brzeg wysypano kamyczkami, posadzono kwiaty, zasiano trawę, a wokół ustawiono ławki i kolorowe poduchy do siedzenia. W wodzie pływały złote rybki, a po jej powierzchni – nenufary.

Miejsce to niemal od razu okazało się obdarzone wyjątkową energią, pozwoliło na stworzenie czy też odzyskanie przestrzeni publicznej. Wygenerowało również spór o prawa do niej, a jednocześnie wywołało dyskusję o formach pamięci o przeszłości. Ta nieco bajkowa enklawa, będąca jedynym ładnym miejscem w okolicy, od razu przyciągnęła przede wszystkim mieszkańców okolicznych bloków – ludzi w większości starych i biednych, wyrzuconych na margines życia społecznego. Co więcej, pojawiły się osoby spontanicznie pilnujące porządku wokół *Dotleniacza*. Gdy zakładany czas trwania projektu dobiegł końca (lipiec–wrzesień 2007 roku) grono stałych bywalców zorganizowało zbieranie podpisów pod petycją do władz miasta, wyrażającą prośbę o pozostawienie sadzawki na stałe¹². Protestowano również przeciwko planom umieszczenia w tym miejscu makabrycznego w formie pomnika ofiar mordy na Wołyniu.

Dotleniacz spełnił zaplanowaną przez artystkę polityczną funkcję zaktywizowania okolicznych mieszkańców, sprawił, że poczuli się oni obywatelami i uwierzyli, że mają prawa do tego miejsca i mogą współdecydować o jego losie. Projekt Rajkowskiej to również doświadczenie bliskie fatamorganie w przesyconej martyrologią, pomnikami i znakami przeszłości przestrzeni Warszawy. Ich hiperrealizmowi, a często po prostu patriotycznemu kiczowi i brzydocie, przeciwstawia swoją efemeryczność, iluzyjność, surrealizm, bezinteresowność, świeżość, swobodę. Pozwala wziąć głęboki oddech w atmosferze miasta przesiąkniętej spalinami i równie toksycznymi miazmatami historii, w tym także antysemityzmem. Praca Rajkowskiej stanowi antidotum na „duszność” polskiej kultury, o której pisała Maria Janion¹³, i antytezę sadzawki betsaidzkiej z *Lalki* Prusa, powiew świeżego powietrza i nadzieję na zmianę.

Dotleniacz, przy którym gromadzili się emeryci, rodziny z dziećmi i studenci ma być, według Rajkowskiej, przestrzenią całkowicie neutralną, zachęcającą nie tyle do spotkania, co do pokojowej koegzystencji. Nie ma jednoczyć, ale być miejscem, gdzie różni ludzie mogą po prostu przesiadywać, bez wyjaśniania dlaczego – w tej samej przestrzeni, w fizycznej bliskości. Historia, osobiste traumy i poglądy zostają na chwilę zawieszane w tej „wcielonej utopii”, która jest

¹¹ Z Joanną Rajkowską, twórczynią „*Dotleniacza*” na placu Grzybowskiem rozmawia internetowo Piotr Paźniński, „Midrasz” 2007, nr 11, s. 24.

¹² Władze miasta obiecały powrót *Dotleniacza* wiosną 2008 roku, jednak w momencie pisania artykułu (lipiec 2008 roku) Plac Grzybowski wciąż pozostaje pusty i chyba znów zapomniany.

¹³ Zob. M. Janion, *Rozstać się z Polską?*, [w:] eadem, *Niesamowita Słowiańszczyzna*, Kraków 2006, s. 301–337.

[...] przykładem takiej rzeczywistości, w której różnice między ludźmi nie stają się przyczyną konfliktu, ale są wzbogacającą różnorodnością. Taka rzeczywistość jest „wkluczająca” – pozwala ludziom, takim jacy są, przebywać razem i odczuwać pełne prawa do tej samej przestrzeni¹⁴.

Jednak pozornie sielankowy *Dotleniacz* nie wymyka się całkowicie niepokojącym skojarzeniom. „Nasycenie” projektu związkami chemicznymi przywodzi na myśl na przykład tlenek węgla, stosowany początkowo w komorach gazowych. Czyni to z pracy nieoczekiwany pomnik Zagłady, choć jednocześnie stanowi on odtrutkę na związaną z Holocaustem traumę postpamięci.

Odczarowywanie przestrzeni

Dzieła, odwołujące się do dyskursów opartych na wyobraźni, są uznawane za kontrowersyjne z powodu funkcji, jaką przypisuje się sztuce mówiącej o Holocauście – edukowania i przekazywania pamięci. Za predysponowane i uprawnione do tej roli uznaje się zaś jedynie takie gatunki historyczne, jak dokument, świadectwo czy pomnik. Ernst von Alphen interpretuje zwrot w kierunku zabawy i gry jako skutek przesytu nadmiarem narracji i podniosłości w tradycyjnym nauczaniu o Holocauście, opartym na Hegłowskiej koncepcji „wiedzy absolutnej”¹⁵. W tym ujęciu proces uczenia się jest linearny i kumulatywny, zmierza do mistrzowskiego opanowania przedmiotu studiów. Czy można jednak „opanować Holocaust”? Czy poznawanie kolejnych faktów i liczb rzeczywiście przybliży nas do zrozumienia? Zabawa nie jest narracyjna, niczego nie opowiada. Zwalnia nas z przymusu zachowania powagi. To aktywność, która zachęca do wyjścia poza siebie, intensywnej, wysiłonej pracy wyobraźni, która prowadzi do „stawania się kimś innym”.

Na takiej zasadzie oparty jest film *Berek* Artura Żmijewskiego (1999). Grupa nagich mężczyzn i kobiet w różnym wieku bawi się w pustym, betonowym pomieszczeniu. Początkowo skrępowani, zawstydzeni, w trakcie zabawy w berka rozluźniają się, biegają, gonią się i uciekają, klepią, głośno się śmieją. Pojawiają się naturalna, autentyczna radość i inne spontaniczne reakcje. Część zdjęć zrealizowano w prywatnym mieszkaniu, część – w komorze gazowej w byłym obozie koncentracyjnym.

Koncepcja *Berka* opiera się na odwołaniu do znanej wszystkim dziecięcej zabawy. Tym razem zachowuje ona status niewinności, natomiast nowe znaczenie nadaje jej nie-neutralne, nie-„niewinne” miejsce. Sam Żmijewski mówi o swojej pracy, że podstawowym zamysłem była próba znalezienia odtrutki na brzemień polskiej pamięci o Zagładzie, w związku z którą Polacy nie mają czystych rąk¹⁶. Zabawa i śmiech w tak przygnębiającym miejscu mają moc transformującą, oddalają upiorną rzeczywistość. Niewymuszoność, spontaniczność, żywiołowość i naturalność reakcji bawiących się w berka kontrastuje z realnością przestrzeni. W podobny sposób widzi artysta zachowanie wycieczki chłopców goniących się wokół kominów krematoryjnych czy grupy z Izraela fotografującej się na tle komór gazowych. Żmijewski nie oburza się, ale stwierdza (przewrotnie?), że to właśnie jest pożądana normalność.

Dla uczestników projektu było to doświadczenie ekstremalne, zarówno w wymiarze psychicznym, jak i fizycznym – stało się przekroczeniem własnego wstydu, zażenowania wynikającego z nagości i obecności kamery. Być może konieczne jest również przełamanie zażenowania wobec Zagłady i wstydu, który charakteryzuje polską pamięć po to, by dotrzeć do autentycznego bólu i zakończyć okres żałoby, koniecznej do dalszego życia. *Berek* w komorze gazowej jest rodzajem dramy, ma pełnić funkcję terapeutyczną i katartyczną.

¹⁴ Z Joanną Rajkowską, twórczynią „*Dotleniacza*” na placu Grzybowskim rozmawia internetowo Piotr Paźniński, s. 24–25.

¹⁵ E. Alphen, *Zabawa w Holocaust*, przeł. K. Bojarska, „Literatura na Świecie” 2004, nr 1–2, s. 217–244.

¹⁶ Zob. A. Żmijewski, *Ekstaza pamięci*, rozmowę przeprowadził Rafał Jakubowicz, „Format” 2004, nr 1–2, s. 15–16.

Żmijewski wchodzi w zdecydowaną polemikę ze zwyczajowym traktowaniem byłych obozów jako miejsc „świętych”, gdzie w smutku i skupieniu „czci się” pamięć ofiar. Ten kod zachowania jest charakterystyczny w ogóle dla pamięci o Holocauście, która chce dopuścić jedynie pewne ściśle określone formy jej wyrażania. Kanony te jednak „nie załatwiają sprawy”, jak mówi Żmijewski, nie pozwalają na przeżycie historii czy dotarcie do autentycznego doświadczenia¹⁷. Sztuka powinna szukać innych sposobów radzenia sobie z traumą:

Ale my nie przyszlismy tam, by chylić czoła w zadumie, ale by agresywnie naruszyć tę przestrzeń, wypełnić ją prawdziwą walką, przebiegłością, wysiłkiem i śmiechem. By wejść w konflikt ze spokojem tego miejsca, z martwą pamięcią sycącą się ceremoniałem składania wieńców, z pamięcią zamkniętą na przeżycie, na wejście w ten świat inaczej niż za pomocą rytualnych przemówień i zapalania zniczy¹⁸.

Zabawa ma być rytuałem, rodzajem nabożeństwa, które jest w stanie to miejsce odczarować, a śmiech to transgresja, przekroczenie i oczyszczenie. Żmijewski interpretuje zabawę jako obszar wolności, możliwość chwilowego rozejmu między ofiarami a katami (w wywiadzie przywołuje jako przykład mecz piłki nożnej rozegrany w Auschwitz między załogą SS a Sonderkomando). Jednak zarówno wspomniany przez artystę mecz, jak i berek w komorze gazowej można rozumieć także jako sadystyczną grę oprawców z ofiarami, pełną wyrafinowanego okrucieństwa zabawę ich kosztem.

Być może w *Berku* kryje się również po prostu pragnienie cofnięcia czasu, odwrócenia biegu historii:

Tak, zabawa zawiesza nieuchronność zdarzeń, bierze je w nawias, odrywa od kategoriycznych ziszczeń, ubezpiedza. Berek w komorze gazowej wskazuje na inne rozwiązania, zakrzywia czas, powraca do dawnych wydarzeń i zmienia trajektorię zdarzeń, oszalał jak wódka¹⁹.

Sens pracy Żmijewskiego doskonale oddają słowa, którymi Ernst von Alphen opisuje inne dzieło nawiązujące do Holocaustu, *The Comics Sketches* Christiana Boltanskiego. *Berek* jest „sposobem transformowania nieznośnej rzeczywistości w coś normalnego – coś znośnego. Sztuka nie jest mimetyczna, ale performatywna”²⁰.

Summary

Experience of space in the memory of Holocaust

This paper analyzes different experiences of space by which memory of Holocaust could be passed on. The Memorial for the murdered Jews of Europe in Berlin gives visitors the feeling of insecurity and overwhelms them with monumentality. For that reason it is criticized as reflecting the other side of German memory: The Third Reich's megalomania and dream about power.

The Hamburger memorial against fascism designed in 1986 by conceptual artists Jochen and Esther Gerz offers quite an opposite experience of space. A twelve-meter-high pillar has been established for visitors to sign on it. Once the area was covered by signature it was lowered into the ground till it completely disappeared. The intention of the artists was to put memory not into the monument but into people.

Pozdrowienia z Alej Jerozolimskich (*Greetings from the Jerusalem Avenue*, 2002) by Joanna Rajkowska – a fifteen-meter tall artificial palm tree installed in the centre of Warsaw – is an attempt to infuse with Israel's scenery a Warsaw's street whose name and history sends the

¹⁷ *Ibidem*.

¹⁸ *Ibidem*.

¹⁹ *Ibidem*.

²⁰ E. Van Alphen, *Zabawa w Holokaust*, przeł. K. Bojarska, „Literatura na Świecie” 2004, nr 1–2, s. 222.

observer to the history of the Jews in Poland. In another work called *Dotleniacz* (*Oxygenator*, 2007) Rajkowska created an artificial lake with oxygen concentrators, gold fish, flowers and banks. Again, the installation was placed in a very meaningful place – Grzybowski Square – which is strongly connected with Jewish life in Poland as well as Polish anti-Semitism.

The synagogue in Poznań was transformed during the Nazi occupation into a swimming pool which it has remained until the present day. This fact (just like the building) seems to be invisible for most citizens. In 2003 Rafał Jakubowicz changed the fact by projecting a Hebrew inscription *שחייה-בריכת* (swimming pool) on the façade of the former synagogue.

In *Berek* (*The Game of Tag*, 1999) by Artur Żmijewski a group of naked men and women of various age play tag. The artist filmed them in two rooms: in a symbolically neutral space and in a gas chamber of a former Nazi death camp. The film is an attempt at breaking the spell of this horrifying and paralysing space.

Słowa kluczowe

Holocaust, pomnik, pamięć, przestrzeń, anty-pomnik

Alicja Podbielska – absolwentka MISH na Uniwersytecie im. Adama Mickiewicza w Poznaniu i Akademii Artes Liberales, studiowała też w Niemczech i Izraelu; obecnie pracuje w Żydowskim Muzeum Galicja w Krakowie; uwielbia rywalizację, zespół Bajm i dobry wycisk.

LITERATURA

Tomasz Umerle
Uniwersytet im. Adama Mickiewicza

PRZESTRZEŃ PRZEDSTAWIONA W POWIEŚCIACH LAURENCE'A STERNE'A W KONTEKŚCIE ROZWOJU GATUNKU POWIEŚCIOWEGO

Przedmiotem mojego zainteresowania w tej pracy będzie przestrzeń przedstawiona w twórczości wybitnego powieściopisarza brytyjskiego oświecenia, Laurence'a Sterne'a. Koncentruję swoją uwagę na chyba najważniejszej powieści Anglika, czyli *Życiu i myślach Tristrama Shandy*. Chcę na tej podstawie wydobyć najistotniejsze cechy jego pisarstwa, które ujawniają się w obranym obszarze badawczym. Cechy te z jednej strony świadczą o prekursorskim charakterze twórczości autora *Podróży sentymentalnej*, a z drugiej – zmuszają do pewnych uwag o charakterze historycznoliterackim i genologicznym. Będę zatem akcentował indywidualne cechy twórczości Sterne'a, jednocześnie umiejscawiając go w szerszym kontekście historycznym.

Grażyna Bystydzieńska zastosowała w interpretacji *Tristrama Shandy* klasyczną teorię przestrzeni dzieła literackiego¹. Inna badaczka, Bogumiła Kaniewska, w swojej pracy o prozie (po)nowoczesnej, zatytułowanej *Śladami Tristrama Shandy*, surowo ocenia autorkę tego tekstu: „Szczegółowy i bardzo pomysłowy szkic *Tristram Shandy* – *przestrzeń artystyczna* nie otwiera (...) żadnych nowych dróg interpretacji utworu, »mija się« z jego sensem”². Rzeczywiście, klasyczna teoria przestrzeni dzieła literackiego nie przystaje do Sternowskiej powieści. Aby nie „mijać się z sensem” *Tristrama*, warto czasem odsunąć od siebie tę teorię, wychodzić poza jej granice. Spróbuję to uczynić w tej pracy.

Według Janusza Sławińskiego przestrzeń przedstawiona w dziele literackim przejawia się trojako: jako opis, sceneria oraz zestaw sensów naddanych³. Najistotniejsze będą dla mnie partie opisowe jako szczególne wyznaczniki „klasycznej” powieści, za którą uważa się powieść XIX-wieczną. Jest to określenie niefortunne, o czym wiele pisze Kaniewska we wspomnianej tu pracy *Śladami Tristrama Shandy*. Przyjmując jej uwagi, określeniem „powieść klasyczna” będę się posługiwać umownie, a „zapomnianemu” modelowi powieści poświęcę poniżej kilka słów.

„Klasyczną” powieść reprezentowały przede wszystkim utwory fabularne, wielowątkowe, korzystające na przykład z konwencji realistycznych, przedstawiające bezstronnego narratora mediującego, często komentujące realia społeczne i akcentujące psychologiczne problemy bohaterów. W takiej powieści przestrzeń przedstawiona wyznacza zakres doświadczeń bohaterów. Z antycypacją tej formy gatunkowej mamy do czynienia u Henry'ego Fieldinga: w jego *Tomie Jonesie* tytułowy bohater całe życie przekracza kolejne kręgi przestrzenne, dojrzewając i określając się wobec nich. Postacie w utworach realizujących wspomniany model gatunkowy stają wobec przestrzeni, która przez narratora przedstawiana jest jako autonomiczna i naznaczona zobiektywizowanymi sensami, rozpoznawalnymi także dla czytelnika. Natomiast ów „zapomniany” model powieściowy, któremu patronowali Sterne i Diderot, charakteryzował się swobodą i wszechwładzą narratora, często korzystającego z tonu ironicznego, satyrycznego. Właściwa była mu również nikła fabuła, tonąca w tematycznie różnorodnych dygresjach

¹ Zob. G. Bystydzieńska, *Przestrzeń artystyczna w powieści „Tristram Shandy”*, [w:] eadem, *W labiryncie prawdy. Studia o twórczości Laurence'a Sterne'a*, Lublin 1993, s. 69–94.

² B. Kaniewska, *Śladami Tristrama Shandy*, Poznań 2000, s. 40.

³ Zob. J. Sławiński, *Przestrzeń w literaturze: elementarne rozróżnienia i wstępne oczywistości*, [w:] *Przestrzeń i literatura. Studia*, pod red. M. Głowińskiego i A. Okopień-Sławińskiej, Wrocław 1978, s. 9–22.

rozbudowanych aż do rozmiarów miniesejów. W XIX wieku do tradycji Sternowskiej odwołuje się choćby poemat dygresyjny (*Don Juan* Byrona, a w Polsce *Beniowski* Słowackiego). Upraszczając, „klasyczna” powieść kładzie nacisk na fabułę, a „nieklasyczna” na samą narrację.

To powieść XIX-wieczna odpowiadała na fundamentalne potrzeby ówczesnych Europejczyków: wśród tych najgłębszych można wymienić potrzebę otrzymania potwierdzonej wizji ludzkiego losu jako spójnej opowieści, w której nawet przypadek nie zdarza się przypadkowo, stając się fabularną koniecznością. Taką kompensacyjną funkcję tego typu epiki podkreśla Maria Janion, mówiąc o jej zdolności kojenia i rozwiązywania antynomii⁴. Z potrzeb silniej historycznie uwarunkowanych można wymienić chęć przejrzenia się w literackim lustrze społeczności ówczesnej Europy czy pragnienie posiadania literackiej towarzyszkii życia, czemu doskonale służyła „uwspólniona” przestrzeń przedstawiona powieści XIX-wiecznej.

Tej postawie towarzyszą różne literackie programy i doktryny, jako że wiele jest podgatunków powieści „klasycznej” i jej antycypacji. W XVIII wieku popularnością cieszyły się choćby utwory dydaktyczne czy – jak wspomniany *Tom Jones* Fieldinga – przygodowo-obyczajowe. Między innymi do tej konwencji gatunkowej nawiązywał Ignacy Krasicki w *Mikołaja Doświadczyńskiego przypadkach*. Rzadko polskie utwory pojawiają się w krytycznych spojrzeniach literaturoznawczych o zasięgu europejskim, spróbuję więc temu właśnie utworowi poświęcić chwilę uwagi.

Tytułowy bohater *Doświadczyńskiego* ma za zadanie doświadczać właśnie, toteż wyrusza w podróż. Udaje się do Paryża, stolicy ówczesnego świata, który okazuje się zatłoczony i hałaśliwy, ale także pociąga swoim ukrytym, salonowym pięknem. Ten „wielki świat” – jeśli przeciwstawić go chaosowi miasta zawładniętego przez lud – jest, wbrew pozorom, mały i zamknięty. Następnie Doświadczyński zostaje rozbitkiem na wyspie-utopii Nipu, którą przestrzennie wyraża symetria, wspólność, porządek, jednowymiarowość. Wracając – a raczej uciekając – stamtąd, nasz bohater odwiedza także Warszawę, gdzie styka się z dworskim życiem. Jednak najlepiej o statusie przestrzeni w tej powieści świadczy ten krótki cytat: „Každy człowiek ma swój właściwy sposób myślenia: mój nie zgodził się z Warszawą, pojechałem więc myśleć do Szumina”⁵.

W Szuminie, czyli „u siebie”, Mikołaj mógł wprowadzić w życie nauki mistrza Xaoo z Nipu. Według niego gwarantem szczęścia miało być między innymi świadome ukształtowanie przestrzeni, uczynienie z niej wyrazu własnego „ja”. Doświadczyński zajął się więc reperowaniem „ojczystego zamczyska”. Tak Krasicki uczynił ze swojego bohatera – jakiegoś sfrancuziałego saskiego utracjusza – oświeconego Sarmatę, który nie tyle z rzekomej ksenofobii, co z przyczyn estetyczno-moralnych zamyka się w swojej przestrzeni domowej, czyniąc ją – jak to nazywał Mikołaj – „wygodną i piękną”. Aby oddać sprawiedliwość Krasickiemu: w jego powieści można odnaleźć także fragmenty inspirowane Wolterem i Swiftem czy autotematyczne ustępy, które przystają do modelu powieści Sternowskiej. Poza tym jednak jest to opowieść przygodowo-obyczajowa, która w aspekcie przedstawień przestrzennych realizuje model antycypujący powieść „klasyczną”.

W tego typu utworach istotne jest doświadczenie nowości, towarzyszące wkraczaniu w kolejne kręgi przestrzenne⁶. Tak kształtuje się wspólne odczucie bohaterów literackich i czytelników – jeden z mechanizmów angażowania odbiorcy w świat przedstawiony dzieła za pomocą oddziaływania na wyobraźnię. W powieści XVIII-wiecznej – antycypującej „klasyczny” model gatunku – rozpoznanie i opis przestrzeni służą często celom edukacyjnym. Tak też ujawnia się światopogląd podmiotu poznającego, ukształtowany przez racjonalizm czy esencjalizm poznawczy, czyli kategorie raczej intelektualne niż zmysłowe⁷. W powieściach XIX-wiecznych

⁴ Zob. K. Bartoszyński, *Kryzys czy trwanie powieści. Studia literaturoznawcze*, Kraków 2004, s. 119.

⁵ I. Krasicki, *Mikołaja Doświadczyńskiego przypadki*, Wrocław 1950, s. 170.

⁶ Por. M. Plachecki, *Przestrzenny kontekst fabuły*, [w:] *Przestrzeń...*, s. 55–78.

⁷ Zob. T. Kostkiewiczowa, *Klasycyzm, sentymentalizm, rokoko. Szkice o prądach literackich polskiego Oświecenia*, Warszawa 1979, s. 152–154.

zaś, już na otwierających je stronach, odnajdujemy znamienne opisy przestrzeni, w której rozgrywać ma się akcja. Tak rozpoczyna się na przykład *Portret damy* Henry'ego Jamesa. Podobnie jest w *Eugenii Grandet* Balzaka, którą otwiera opis posiadłości bogatego francuskiego przedsiębiorcy – miejsca psychicznego dramatu tytułowej bohaterki. Szczególnie interesujące są w tym kontekście powieści Balzaka, które prezentują bohatera rzucającego wyzwanie światu, przez co stają się również przestrzennie bardziej dynamiczne od takich utworów, jak na przykład *Eugenia Grandet*. Podobny ustęp odnaleźć można choćby na pierwszych stronach *Ojca Goriot*:

Dom, w którym ulokował się pensjonat, należy do pani Vauquer. Leży na skraju ulicy (...). Brak suchy, w ściekach nie ma błota ani wody, trawa porasta pod murem⁸.

W „klasycznych” powieściach takie opisowe rytuały „muszą” odbywać się przy przekraczaniu przez bohaterów kolejnych kręgów przestrzennych, bowiem pełnią one dla nich rolę czynnika współkształtującego. Nie będę tutaj mnożył przykładów: każdy pamięta, jak wiele uwagi zaangażowaniu czytelnika w świat przedstawiony – kulturowo, społecznie oznaczony – poświęcał choćby Stendhal, wspominany Flaubert czy Zola.

Jednym z ważnych powodów takiego ujęcia przestrzeni przedstawionej jest konkurencja XIX-wiecznej powieści i nauk społecznych. Lepenies podkreśla, że inspiracje teoriami Buffona odgrywały istotną rolę w ówczesnej walce literatury i socjologii u Balzaka, Flauberta i Zoli (który nawet nazywał swoje pisarstwo „praktyczną socjologią”⁹). Choćby dlatego podmiot mówiący w ich powieściach jest zobiektywizowany, a poprzez prezentację przestrzeni stara się określić jako „ja” wpisane w dyskurs nauk społecznych.

Jednocześnie nie wyklucza to – szczególnie w powieściach bardziej „statycznych” fabularnie, a rozbudowanych w aspekcie psychologicznym – częściowej subiektywizacji przestrzeni, ale będzie się to odbywało w obrębie już obiektywnie nakreślonych i oznaczonych uwarunkowań przestrzennych (jak w *Eugenii Grandet*). Oczywiście, używając terminów „obiektywny” i „subiektywny”, mam na myśli postawę prezentowaną przez podmiot powieściowy, a nie jakieś *post factum* ustalone kryteria „prawdziwościowe”.

Nie jest możliwe postawienie znaku równości między przestrzenią przedstawioną powieści XVIII i XIX wieku, nawet jeśli istnieje między nimi bezpośrednia genologiczna więź. Te pierwsze odwołują się często do klasycystycznych reguł, decydując się raczej na reprezentatywność i uniwersalność, a drugie zmierzają do różnie pojmowanego realizmu i konkretności. Niemniej jednak łączy je dążność do obiektywizacji i nadania przestrzeni fizycznej funkcji znaczącego tła fabularnego, wobec którego określają się bohaterowie.

„Zapomniany” XVIII-wieczny model powieściowy rządzi się natomiast innymi prawami, o czym najlepiej świadczą dzieła Laurence'a Sterne'a. Dla angielskiego pisarza kategoria przestrzeni zawsze była relatywna, czego nauczył go empiryzm Locke'a i wynalazki popularyzowane w Europie od XVII wieku¹⁰. Autor *Tristrama Shandy* raz spoglądał przez teleskop, a raz przez mikroskop, toteż przyzwyczaił się do względności wszelkich miar. Ogrom wszechświata i bogactwo mikroświata zmuszały go do refleksji wykraczających poza klasycystyczną tezę o kosmicznej harmonii. Chociaż niewątpliwie Sterne w nią wierzył, jednocześnie dociekał miejsca człowieka w tym uniwersum, a więc pytał o perspektywę poznawczą, istotę ludzkich możliwości epistemologicznych, skoro te dają się tak łatwo „oszukać” przez najnowszą technikę. W swoim esej, tzw. *Fragmencie Inédit*, którym zainteresowała się we wspomnianym szkicu Bystydzieńska, autor *Podróży sentymentalnej* podkreśla także inną kluczową cechę ludzkiego umysłu: jego aktywność.

⁸ H. Balzak, *Ojciec Goriot*, przeł. T. Żeleński-Boy, Warszawa 1987, s. 6.

⁹ Zob. W. Lepenies, *Walka nauki z literaturą*, [w:] *idem, Niebezpieczne powinowactwa z wyboru*, przeł. A. Zeidler-Janiszewska, Warszawa 1996, s. 52–69.

¹⁰ Zob. G. Bystydzieńska, *Życie jest snem. „Fragment Inédit” Laurence'a Sterne'a*, [w:] G. Bystydzieńska, *op. cit.*, s. 7–26.

Najważniejszą powieścią Sterne'a jest *Tristram Shandy*. To dzieło otwarte – chociaż materialnie gotowe, poprzez autotematyczne ustępy wciąż składa niedotrzymywane obietnice co do swojego kształtu. Utwór, prowadzony w narracji pierwszoosobowej, traktować miał – jak mówi tytuł – nie tylko o myślach Tristrama, ale i o jego barwnym życiu. Mówi się o tym w powieści wielokrotnie:

Byłem nieustanną igraszką w rękach istoty nazywanej przez świat Fortuną (...) owa nielaskawa pani razila mnie gradem tak przykrych i tak mieszających mi szyki przypadków, jakich żaden małego zakroju BOHATER nigdy chyba nie doświadczał¹¹.

W innym miejscu narrator zapowiada bez ogródek, że oczekuje po tej powieści popularności:

Jeżeli moje przypuszczenie nie jest błędne, książka ta będzie się cieszyła u ludzi wszystkich stanów, kondycji i zawodów nie mniejszą poczytnością niż *Wędrowni Pielgrzymi*¹².

Przywołuję te słowa, by zobrazować pewien narratorski „zamyśl”, wpisany w powieść utwór wyobrażony, który nijak się ma do tego, co finalnie dotarło do czytelników. Oczywiście, to typowa – Sternowska, można by rzec – gra z odbiorcą. Jednoczesne wpisanie *Tristrama* w kontekst powieści przygodowej i postawienie go tym samym choćby obok *Toma Jonesa* Fieldinga pokazuje również polemiczne intencje Sterne'a. Przypomnę: Tristram jest przeciwieństwem bohatera utworu przygodowego. Najpierw przez dziesiątki stron „nie może się narodzić”, a potem właściwie znika w natłoku dygresji, by powrócić w jednej tylko – siódmej – księdze, prezentującej jego ucieczkę od śmierci w podróż.

Nie wiemy *de facto*, co działo się w życiu Tristrama, ucieka on bowiem permanentnie od fabuły w narrację. Można by powiedzieć, że czyni to przeciw temu, co niezależne od niego i zniewalające, a w imię własnej wolności. Sterne jest jednym z pierwszych twórców europejskiej kultury, który zmierzył się z problemem przypadkowości z pozycji krytyka systemów (takich jak Leibnizjańska teodycea) odnajdujących pełną kompensację przypadku w Boskim planie stworzenia. Przypadek zyskał u niego status filozoficzny i egzystencjalny¹³ – rozpoczyna powieść (Tristram został poczęty przez przypadek), naznaczając postać-narratora tak, że nie potrafi on snuć dalej opowieści fabularnej, która z przypadków czyniłaby fabularne konieczności. Jednocześnie przenosi refleksje nad przypadkiem w świecie przedstawionym do narracji: Sternowskiego przypadku narracyjnego należy szukać, za Milanem Kunderą, w zatrzymaniu akcji, w otworzeniu na potencjalność świata i wyborze niepoddanych regułom przyczynowości¹⁴. Marquard nazwałby taką przypadkowość tym, co „przypadkowe w sposób dowolny”¹⁵.

Poświęcam kwestiom gatunkowym i problemowi przypadkowości tyle uwagi, ponieważ w tym kontekście ujawnia się związek fabuły – szczątkowo zachowanej w *Tristramie* i projektowanej w autotematycznych „zapowiedziach” – i narracji w dziele Sterne'a, związek, który świadczy o nowatorskim charakterze twórczości Anglika.

Wspominałem już tutaj o powieściach przygodowych czy przygodowo-obyczajowych (jak *Tom Jones* Fieldinga), które w XVIII wieku stosowały się do podstawowych zasad Arystotelesowskiej *Poetyki* (jeśli przełożyć je na gatunek, o którym tu mowa). Jedną z takich reguł

¹¹ L. Sterne, *Życie i myśli JW Pana Tristrama Shandy*, przeł. K. Tarnowska, Warszawa 2001, s. 14.

¹² *Ibidem*, s. 11.

¹³ Por. R. Koschany, *Przypadek w sztuce powieści*, [w:] *idem, Przypadek. Kategoria egzystencjalna i artystyczna w literaturze i filmie*, Wrocław 2006, s. 139–248.

¹⁴ Zob. M. Kundera, *Przemówienie jerozolimskie: powieść a Europa*, [w:] *idem, Sztuka powieści. Esej*, przeł. M. Bieńczyk, Warszawa 2004, s. 141.

¹⁵ Zob. O. Marquard, *Apologia przypadkowości. Dociekania filozoficzne na temat człowieka*, [w:] *idem, Apologia przypadkowości. Studia filozoficzne*, przeł. K. Krzemieniowa, Warszawa 1994, s. 122–123.

jest ścisły związek bohaterów i fabuły, co skutkuje – między innymi – swoistą funkcjonalizacją przestrzeni przedstawionej. Jak pisze Kaniewska:

Postać Toma, szlachetnego zawadiaki, lobuziaka o złotym sercu, niesie w sobie już zarodek akcji (...). Niezliczone zalety, jakie odkrywa w nim otoczenie, nie są cechami nabywanymi. Tomek posiada je od początku, od urodzenia – ale świat poznaje je dopiero na skutek zdarzeń prowadzących do szczęśliwego zakończenia¹⁶.

Przestrzeń przedstawiona powieści staje się w ten sposób przestrzenią ukształtowaną tak, by wydobyć z postaci istotne cechy. Szczególnie opowieść, która – jak chciałby Arystoteles – miałaby prowadzić do przemiany bohatera, często wymagać będzie wprowadzenia wielu kręgów przestrzennych.

Można pokusić się tutaj o tezę ogólniejszą: decydującą rolę w narracyjnym przekazie doświadczenia przestrzeni odgrywa – nie ma w tym niczego odkrywczego – sposób ukształtowania narratora. W powieści „tradycyjnej” temu opowiadanemu doświadczeniu będzie patronować – w dziełach ją antycypujących – doktryna klasycystyczna, a później – estetyka konkretnego, scjentyzm czy realizm. Wszystkie te filozoficzne i kulturowe paradygmaty, którym podporządkowano podmiot mówiący, prowadzą do tego, że „relacja o świecie przedstawionym została zdominowana przez obraz tego świata”¹⁷. Chodzi zatem o to, by przynajmniej częściowo ochronić świat przed subiektywnym spojrzeniem narratora. Dzięki takiej konstrukcji podmiotu mówiącego powstały choćby arcydzieła Victora Hugo, jak na przykład *Katedra Marii Panny w Paryżu*, w której odnajdujemy wiele informacji o przestrzeni ówczesnej stolicy świata czy też mnogość architektonicznych refleksji francuskiego romantyka. Służy temu jeszcze inna narratorska umiejętność – zdolność do koncentracji na wycinku przestrzeni, ujęcia go z pewnej perspektywy przez dłuższy czas, skłonność do lubowania się w szczególe.

W powieści Sterne'a wygląda to zupełnie inaczej. Wspominałem już o eseju, w którym wyrażał on swój sceptycyzm wobec poznawczej dostępności przestrzeni. Wiadomo, że większość wydarzeń przedstawionych w *Tristramie* dzieje się w obrębie Shandy Hall. Poznajemy więc pokoje domostwa Shandych. Przestrzeń ma dla Tristrama kształt kółka na mapie, jest niewielka i zamknięta, idealna dla przedstawiania drobnych czynności, rozmów, żartów. Jednocześnie nie ma to większego znaczenia ani dla właściwego statusu tej powieści, ani dla autotematycznych gatunkowych nawiązań i zapowiedzi. Przestrzeń ta nie nosi istotnych cech kulturowych czy społecznych, a przynajmniej nie wpływają one na jej zasadnicze właściwości i sens samych wydarzeń. Ponadto przypadkowość prowadzonej narracji rozbija zupełnie takie cechy przestrzeni domowej, jak poczucie pewności, bezpieczeństwa czy swojskości. Przestrzeń domowa koreluje z narracją jedynie w ten sposób, że podkreśla indywidualistyczną, kreacyjną rolę podmiotu mówiącego jako jedyne „pretekstu” do powstania całej powieści. Zatem znów mamy tutaj powtórzenie motywu mikro- i makroświata.

Sterne, nie wierząc w poznawcze możliwości rozumu, musiał zdać się na otwartą relacyjność swoich przestrzennych przedstawień, toteż czytelnik nieustannie odnosi wrażenie narratorskiego braku powagi, toczenia z odbiorcą intelektualnej gry. Inspiracją dla niepewności dotyczącej zdolności ludzkiego poznania był tu Locke, którego filozofię tak streszcza się w *Tristramie*:

Po pierwsze, drogi panie, niewrażliwe narządy. Po drugie, krótkotrwałość i płytkość wrażeń odbieranych ze świata zewnętrznego, nawet jeżeli pomienione narządy nie są mało wrażliwe. Wreszcie, po trzecie, pamięć jak sito, niezdolna zatrzymać tego, co jej dostarczono¹⁸.

¹⁶ B. Kaniewska, *op. cit.*, s. 28.

¹⁷ *Ibidem*, s. 29.

¹⁸ L. Sterne, *op. cit.*, s. 92.

Trudno więc dziwić się niemożności przekazania bezpośredniego doświadczenia, które w narracji wymagać będzie innych modeli poznawczych o wyrazistych wyznacznikach (także na gruncie poetyki).

Sterne'a interesował przede wszystkim ruch jako istotna cecha procesów umysłowych i, co za tym idzie, świata zewnętrznego. Świadczy o tym następujący fragment:

Kiedy nadmierna zapalczywość pragnień nadaje myślom człowieka bieg dziewięćdziesiątkróć prędszy niżli bieg pojazdu, którym podróżuje – biada wtenczas prawdzie!¹⁹.

Doskonale widać to zjawisko w innej powieści Anglika, *Podróży sentymentalnej*, gdzie ważna jest sama podróż jako ruch, a nie jej przestrzeń – w ogóle prawie przez narratora nieopisana. Podobnie w siódmej księdze *Tristrama*: podróżniczy pośpiech jest tu czasem komiczny, a świadomość dialogowania z konwencjami gatunkowymi wprost ujmująca:

W moim mniemaniu jest to bardzo od rzeczy; że człowiek nie może przejechać spokojnie przez miasto nie wtrącając się do niego (...), tylko musi wścibiać nos w każdy zaułek i ilekroć przekracza nowy rynsztok – dobywać pióra, z czystego, dalibóg, obowiązku (...). Jeśli o mnie idzie, świadczę się niebem (...) że wiem o mieście Calais (...) ile wiem w tej chwili o Kairze; zmierzch bowiem zapadał, kiedym tam lądował, ciemno zaś było, gdym wyjeżdżał o świcie²⁰.

Jednocześnie nierzadko narrator wydłuża chwilę, ale czyni to najczęściej, by pokazać ruch postaci, ich gesty, mimikę. W opisie przestrzeni Sterne odwoływał się najczęściej do teatralizacji (Sternowskie „didaskalia” dotyczą przy tym głównie gry aktorskiej, to ona zakreśla granice przestrzenne), a także do malarstwa i środków antycypujących techniki filmowe. Warto tu jeszcze zaznaczyć: przestrzeń fizyczna interesuje Sterne'a głównie na mapie, co jest kolejnym, wprost ukazywanym nam zapośredniczeniem.

Sądzę, że Sternowskie doświadczenie przestrzeni jest wciąż pokonywaną drogą od świata zewnętrznego do świata wewnętrznego, skażoną świadomością filozoficznych i psychologicznych uwarunkowań poznawczych. To zresztą jedna z konstytutywnych cech doktryny sentymentalistycznej, którą tak opisuje Teresa Kostkiewiczowa:

Na pierwsze miejsca wysunęły się sformułowane najklarowniej przez Locke'a pytania o to, jak kształtuje się poznawcza relacja człowiek – świat (...). Wypowiedziany przy tej okazji sąd iż postrzeżenia i refleksja wewnętrzna są głównymi źródłami doświadczenia i poznania ludzkiego, motywować mógł orientacje psychologistyczne oraz postawy introspekcyjne, skupiające zainteresowania na samym podmiocie poznającym²¹.

To z jednej strony sposób na zdystansowanie się od świata przedstawionego, ale także konieczność ciągłego zaangażowania się w ten świat poprzez wyprawy w głąb siebie. Gdy Sternowski bohater – czy to w *Tristramie*, czy w *Podróży sentymentalnej* – ma wybrać się w podróż, uwydatnia się jego niechęć do kształtowania porządku fabularnego i konkretyzacji przestrzeni swoich wojaży. W tych przypadkach najwyraźniej widać, że zainteresowanie ruchem w naturze i przekonanie o ciągłym ruchu ludzkiej myśli nie sprzyja opisom czy nawet zarysowywaniu przestrzeni: narracyjny pęd doprawdy trudno powstrzymać. Jest w tym być może coś z chęci autentycznego naśladowania ruchu ludzkiej myśli czy – chęci podkreślenia własnego indywidualizmu. Te ciągle powroty do mocno subiektywnej przestrzeni wewnętrznej to także niekoniecznie pożądana ucieczka od otaczającego świata. Ucieczka, która zabiera Tristramowi życie, co w powieści symbolizuje brak działania głównego bohatera i indywidualizm postaci spotęgowany aż do utraty przez nich komunikacyjnych zdolności.

¹⁹ *Ibidem*, s. 525.

²⁰ *Ibidem*, s. 519.

²¹ T. Kostkiewiczowa, *op. cit.*, s. 205.

Wracając do wcześniej snuty refleksji, można stwierdzić, że przestrzeń wewnętrzna *Tristrama* jest też ciekawą próbą ironiczno-polemicznego transponowania zasad konstruowania powieści przygodowych na prezentację świadomości podmiotu poznającego. Świadczą o tym zainteresowanie przypadkiem i autotematyczne zapowiedzi narratorskie. Sterne zмага się tutaj z przypadkowością i problemami epistemologicznymi, przez co uzyskujemy powieść w formie otwartej, antycypującą „przestrzenne problemy” literatury XX wieku.

Sądzę, że wprowadzenie do refleksji nad przestrzenią przedstawioną w dziele Sterne'a aspektu gatunkowego i „filozofii przypadku” oraz położenie nacisku na przetwarzanie informacji przestrzennych przez – ukształtowaną głównie na gruncie doktryny sentymentalistycznej – świadomość narratorską pozwala, przy zachowaniu pewnych elementów zaczerpniętych z klasycznej teorii przestrzeni dzieła literackiego, nie „mijać się” z sensem jego powieści.

Summary

Space as presented in the novels by Laurence Sterne in the context of the development of the novel genre

Laurence Sterne philosophically relativized the category of space and consistently tried to show epistemological scepticism in his novels. This attitude is different from so called 'classic' novel which emphasizes cultural, social, geographical etc. aspects of space as a fiction's background. Sterne – sometimes even in a discursive way – refused to present these aspects of space and mostly tried to present his narrator's inner space that is being created in the act of narration. To show his sense of relativity and irony, Sterne used some descriptive models, e.g. theatricalization. Also, he discussed with typical spatial literary patterns (which he knew for example from adventure novels) by transporting them into his narrative concept of inner space mentioned before. It all indicates that Sterne was aware of the 'spatial problems' which novel is said to face in the twentieth century.

Słowa kluczowe

powieść XVIII-wieczna, powieść XIX-wieczna, sentymentalizm, przestrzeń przedstawiona, przypadek

Tomasz Umerle – student polonistyki Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza. Interesuje się problematyką teoretycznoliteracką. Przygotowuje pracę magisterską poświęconą roli literatury w myśli Richarda Rorty'ego.

Justyna Koszarska
Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu

„NAGI CZŁOWIEK W ŚRÓDMIEŚCIU”. FUTURYSTÓW PRZYJEMNOŚĆ (W) PRZESTRZENI

Futuryzm jako szczególny rodzaj postawy wobec nowoczesności stanowił odpowiedź na proces modernizacji, który zdaniem Richarda Shepparda był najważniejszą przyczyną kryzysu, „sejsmicznego wstrząsu”, a w efekcie również i przewartościowania w dziedzinie kultury¹. Słynne „trzy raz M”, miasto, masa i maszyna, ujęte przez Tadeusza Peipera w tę zgrabną retorycznie formułę, to wyznaczniki, swoiste papierki lakmusowe zachodzących przeobrażeń. Krajobraz otaczający człowieka zmienia się z niespotykaną dotąd szybkością: miasta rozrastają się do rozmiarów metropolii, ich chodniki zaczynają zaludniać tłumy przechodniów, a ulice zapelniają się samochodami i tramwajami. Zmianie ulega przestrzeń otaczająca człowieka, a w konsekwencji zmienia się sam człowiek i jego twórczość, świadectwo tych procesów. Kierując uwagę na dowolny z trzech „M”, wierzchołków, za pomocą których można by przedstawić swoisty trójkąt, jakim jest proces modernizacji, uzyskujemy informacje na temat doznań jednostki osadzonej w rzeczywistości początku XX wieku. Składają się one na doświadczanie przestrzeni, którego nie sposób rozpatrywać w oderwaniu od sytuacji jego podmiotu. On właśnie, nawet w najbardziej eksperymentalnych utworach futurystów, stanowi oś, wokół której skupia się kwestia doświadczenia rozumianego jako „zawsze uwarunkowane kulturowo poznanie, w którym stapiają się porządek społeczny, symboliczny, naturalny i fizyczny”². Nietrudno zauważyć, że przestrzeń stanowi swoiste *universum*, w obrębie którego przecinają się wszystkie te porządki. Jej doświadczenie zapisane w twórczości futurystów pozwala zatem spojrzeć na kwestie epistemologiczne, które zawsze odnoszą do podmiotu poznającego. W wypadku twórczości futurystów ów podmiot może być określony zaczerpniętą z tytułu poematu Anatola Sterna metaforą „nagi człowiek w śródmieściu”, która podkreśla jego uwarunkowanie przestrzenne. To, jak odnajduje się on w środowisku, w którym przebywa, i jak odczuwa jego wpływ na samego siebie, stanowi rdzeń doświadczenia przestrzeni u futurystów, zdominowanego przez dążenie do czystego poznania oraz wzmożonej intensywności przeżyć.

W niniejszym tekście chciałabym skupić się na dwóch aspektach doświadczania przestrzeni obecnych w dziełach futuryzmu. Po pierwsze, chodzi o zmianę w koncepcji postrzegania rzeczywistości. Zostaje ono podporządkowane Bergsonowskiej idei percepcji czystej, co w zasadniczy sposób wpływa na zapis doświadczania przestrzeni, który stanowią niektóre utwory poetyckie futurystów. Po drugie, interesuje mnie kwestia sposobu włączania się w otoczenie, jaki proponuje futuryzm. Oba wyróżnione elementy składają się bowiem na określoną koncepcję cielesności obecną w omawianych tekstach.

Ciało w mieście – ciało w ruchu

Podmiot twórczości futurystów zostaje osadzony w rzeczywistości wielkiego miasta, która – zdaniem Georga Simmla – stanowi tło „natężenia podniet nerwowych, wynikających z szybkich, nieustannych zmian zewnętrznych i doznań wewnętrznych”³. Ów proces staje się przyczyną depersonalizacji jednostki. Chcąc upodobnić się do otoczenia, musi ona podążać za

¹ R. Sheppard, *Problematyka modernizmu europejskiego*, [w:] *Odkrywanie modernizmu. Przekłady i komentarze*, pod red. R. Nycza, Kraków 2004, s. 80.

² R. Nycz, *Kulturowa natura, słaby profesjonalizm. Kilka uwag o przedmiocie poznania literackiego i statusie dyskursu literaturoznawczego*, [w:] *Kulturowa teoria literatury. Główne pojęcia i problemy*, pod red. M.P. Markowskiego i R. Nycza, Kraków 2006, s. 32.

³ G. Simmel, *Mentalność mieszkańców wielkich miast*, [w:] *idem, Socjologia*, przeł. M. Łukasiewicz, Warszawa 1975, s. 514.

„podnietami” płynącymi z zewnątrz, przystosować się do warunków, które narzuca otoczenie. „Podniety” wewnętrzne przestają interesować futurystów w myśl zasady, że „sztuka nie jest pamiętnikiem skądinąd może ciekawych przeżyć wewnętrznych artysty”, jak pisał Bruno Jasiński w *Manifestie w sprawie poezji futurystycznej*, gdyż „przeżycia artysty są jego własnością prywatną”⁴. Tym, co naprawdę staje się istotne dla futuryzmu jest „tłum, motłoch, kanalizacja i miasto”, jak pisze dalej poeta, podkreślając wagę życia, które jest „wiecznym mozolnym zmienianiem się”⁵. Kategorie płynności i zmienności, odczuwanych jako warunki egzystencji, przekładają się zatem na zmienność przestrzeni, co odciska piętno także na jednostce. Jej wnętrze ulega marginalizacji na rzecz zewnątrz. W konsekwencji także twórczość futurystów, która znajduje się blisko bieguna afirmacji zastanej rzeczywistości⁶, przedstawia podmiot jako włączony w doznawaną przestrzeń jedynie dzięki zmysłom i ciału. Omawiana twórczość to zatem dowód na znamieny dla okresu modernizmu proces dehumanizacji jednostki, która staje się jedynie Musilowskim „człowiekiem bez właściwości”, kształtowanym przez przypadkowe wydarzenia życia. Człowiek opisywany przez futurystów oddaje się obecnym w przestrzeni zewnętrznej żywiołom, zatapia się w nich tak, jak działo się to w koncepcji dionizyjskich wzruszeń Nietzschego, „w których potęgowaniu podmiotowość zanika w zupełnym zapomnieniu”⁷.

To bezrefleksyjne i całkowicie cielesne włączenie się w ruch i działanie się na zewnątrz, na miejskiej ulicy, widoczne jest w poemacie Anatola Sterna *Nagi człowiek w śródmieściu*. Podmiot liryczny utworu stwierdza: „Oto błędę już nago smukłe swoje ciało/ Poddając spojrzeniom lepkich lamp naokół”⁸. Odrzuca strój jako niepotrzebny balast, aby móc pełniej, całym ciałem chłonąć oferowane przez miasto doznania. Dzięki swojej nagości podmiot liryczny może „wieść cichą rozmowę” z płytkami chodnikowymi, bo nie czuje już, że parzą one jego stopy przez „czarne skórzane podeszwy”. Podczas nagiej przechadzki stara się wypełnić postulat percepcji czystej, który odnajdujemy w filozofii Henriego Bergsona. Jego zdaniem właściwe poznanie (któremu ma, zgodnie z przytaczaną powyżej definicją Nycza, służyć sam proces doświadczania) musi wypływać niejako ze środka materii. Podmiot poznający powinien znajdować się w samej rzeczy. Może tego dokonać tylko dzięki działaniu⁹, wejściu w przestrzeń publiczną, którą jest śródmieście. W poemacie Sterna przechadzka nie odbywa się już w otoczeniu przyrody, symbolu czystości i niewinności tak, jak u Rousseau w *Przechadzkach samotnego wędrowca*. Otoczenie wielkiego miasta, będącego swoistym znakiem procesu modernizacji, staje się rejonem oswajającym w toku spacerowania. Zdaniem Elżbiety Rybickiej, w wypadku pasaży tekstowych, utworów zainspirowanych odbywanymi przechadzkami lub odzwierciedlających ich przebieg, spacerowanie odpowiada zamieszkiwaniu¹⁰. Podmiot włącza się bowiem w to, co na zewnątrz, marginalizując istnienie sfery wewnętrznej rozumianej jako intymna przestrzeń domu oraz jako domena introspekcji. Bohater poematu podejmuje działanie, dążąc do stopienia się z ruchem życia rozumianego tak, jak w filozofii witalistycznej, oraz do spełnienia idei percepcji postulowanej przez Bergsona. Jej kolejnym warunkiem było wyzbycie się refleksji oraz wspomnień. Miało temu służyć futurystyczne odrzucenie tradycji.

Dzięki otworzeniu się na wielobarwność miasta owe doznania u futurystów sięgają granic obyczajowego tabu. Bohater poematu wdziera się nagi na cokół, by tam „zbrązowieć” niczym posąg. Staje się w ten sposób przyczyną obrazy dobrego smaku, „policzkiem gustowi

⁴ *Antologia polskiego futuryzmu i nowej sztuki*, oprac. Z. Jaroński, Wrocław 1978, s. 21.

⁵ *Ibidem*, s. 22.

⁶ Jeśli nowoczesność rozumieć za Agatą Bielik-Robson jako formację rozpiętą pomiędzy biegunami lęku i afirmacji, futuryzm znajdzie się bliżej drugiego z nich. Podkreśla to także Sheppard, umieszczając go w obrębie odpowiedzi na proces modernizacji oznaczonej mianem „modernolatrii”. Por. A. Bielik-Robson, *Inna nowoczesność. Pytania o współczesną formułę duchowości*, Kraków 2000, s. 331–358; R. Sheppard, *op. cit.*, s. 131–132.

⁷ F. Nietzsche, *Narodził się tragedii z ducha muzyki, czyli hellenizm i pesymizm*, przeł. L. Staff, Kraków 2005, s. 9.

⁸ *Antologia...*, s. 207.

⁹ H. Bergson, *Materia i pamięć. Esej o stosunku ciała do ducha*, przeł. R. Weksler-Waszkineł, Kraków 2006, s. 50.

¹⁰ E. Rybicka, *Modernizowanie miasta. Zarys problematyki urbanistycznej w nowoczesnej literaturze polskiej*, Kraków 2003, s. 163.

powszechnemu”, jeśli posłużyć się parafrazą tytułu manifestu futurystów rosyjskich. Narusza zasady współżycia w przestrzeni publicznej, jaką jest śródmiejska ulica. W ten sposób potwierdza sąd Simmla, który zauważył, że dziwactwa i ekstrawagancje stają się dla mieszkańca miasta jedyną możliwością na zaznaczenie siebie w jednakowym tłumie, który je zaludnia¹¹. Jednak futurystom nie tyle chodziło o zwrócenie uwagi na siebie jako na poszczególne indywidualności lub grupę, co raczej dążyli oni do zmiany wzorca obyczajowości, a w konsekwencji także ułatwienia przystosowania się do zmienionej, zmodernizowanej rzeczywistości. Wywoływanie skandali, zwłaszcza za pośrednictwem łamiącej tabu poezji, stanowiło środek wiodący ku stworzeniu w sztuce miejsca dla ciała z całą jego fizjologią i zmysłowością. W mniemaniu futurystów właśnie te aspekty cielesności wiązały człowieka z doświadczaniem zewnątrz. Skoro przestrzeń interesowała ich głównie ze względu na oferowane możliwości intensyfikacji wrażeń¹², narzędziem odbierania i przeżywania otoczenia, a w konsekwencji także specyficznego, intuicyjnego poznania, stawało się ciało. Można to zaobserwować przede wszystkim w erotyce wierszy futurystycznych, gdzie seksualne zbliżenie, dokonujące się w oderwaniu od uczuć związanych ze sferą ducha, umożliwia pomnożenie doznań w przestrzeni publicznej.

W wierszach Brunona Jasińskiego *Miłość na aucie*, *Śnieg* czy *Podróżniczeki* przestrzeń zewnętrzna doświadczana jest dzięki szybkości oferowanej przez nowoczesne maszyny. Prowokacyjny tytuł pierwszego utworu wskazuje, że czytelnik będzie miał do czynienia z opisem erotycznych doznań lub, mówiąc dosadniej – aktu seksualnego. Tymczasem lektura samego tekstu zawodzi takie oczekiwania. Okazuje się bowiem, że opiewa on przede wszystkim doznanie szybkości, którego dostarcza jazda samochodem:

Zbity licznik pokazywał 160 kilometrów.
Kolo nas leciały pola rozpluskanych, żółtych zbóż.

Kolo nas leciały lasy, i zagaja, i mokradła,
Jakaś łąka, jakaś rzeka, jakaś w drzewach skryta wieś.
(...)
Może pani chciała krzyczeć? Świat oszalał jak od wina...
Wiatr gwałtowny bił w policzki, wiatr zapierał
w piersiach dech.
Auto szło wariackim tempem 160 wiorst godzina.
Kolo nas leciały pola, kępy drzew i czuby strzech.
(B. Jasiński, *Miłość na aucie*, w. 3–16)¹³

O zbliżeniu partnerów wiadomo jedynie tyle, że on „objął Panią ręką, żeby Pani nie wypadła”, natomiast „Pani śmiała się radośnie błyskawicznym tremolando”. Następnie ich „usta się spotkały jeszcze pełne świeżych drgnień...”. Zamiast faktycznie opisywać „miłość na aucie”, wiersz Jasińskiego opiewa doznanie szybkości wpływającej na postrzeganie krajobrazu. „Oświadczamy, że wspaniałość świata wzbogaciła się o nowe piękno: piękno szybkości” – pisał Marinetti w *Manifestie futurystycznym*¹⁴. Podobnie odczuwali tę kwestię polscy przedstawiciele tego ruchu. U Jasińskiego przestrzeń widziana z okien mknącego samochodu jest spotęgowana dzięki prędkości, a w wyniku tego jedynie przeżywana, nie zaś doświadczana, jeżeli posłużyć się rozróżnieniem sporządzonym przez Waltera Benjamina. „Lecące” drzewa, łąki i pola nie stają się pretekstem do zmysłowego poznawania otoczenia, zgodnie z zasadą utopii czystej percepcji, jak to było u „nagiego człowieka” Sterna, nie pozwalają również jednostce na interioryzację doznań,

¹¹ G. Simmel, *op. cit.*, s. 527.

¹² Na owo dążenie jako ważną część doświadczenia u futurystów zwraca uwagę Charles Taylor. Zob. C. Taylor, *Źródła podmiotowości. Narodziny tożsamości nowoczesnej*, przeł. M. Gruszczyński, oprac. T. Gadacz, wstęp A. Bielik-Robson, s. 863–864.

¹³ B. Jasiński, *Utwory poetyckie, manifesty, szkice*, oprac. E. Balcerzan, Wrocław 1972, s. 10–11.

¹⁴ Cyt. za: C. Baumgarth, *Futuryzm*, przeł. M. Czerwiński, Warszawa 1987, s. 35.

a w konsekwencji na ich wbudowanie w strukturę „ja” i wyznaczenie tożsamości. Umykają zbyt szybko, by stać się pretekstem do zastanowienia. W cytowanym wierszu istotny jest sam fakt, że „świat oszalał jak od wina”, gdy auto „szło wariackim tempem”, doznania wzbudzone są dzięki tempu, nie krajobrazowi. Akt erotycznego zbliżenia stanowił w tej umykającej zgodnie z prędkim ruchem pojazdu przestrzeni tylko czynnik zwiększenia przyjemności w myśl zasady rozkoszowania się sformułowanej przez Emmanuela Lévinasa:

Rozkoszowanie się nie jest jednym ze stanów psychicznych, uczuciowym zabarwieniem w psychologii empirystycznej, lecz samym dreszczem Ja. Rozkoszując się, istniejemy zawsze jakby w drugim stopniu, który nie jest jeszcze stopniem refleksji. (...) Byt ludzki lubi swoje potrzeby, jest szczęśliwy, że je ma¹⁵.

Owo bezrefleksyjne i wyłącznie cielesne przeżywanie otoczenia, rozkoszowanie się, zostaje dodatkowo spotęgowane przez dwa czynniki: maszynę generującą prędkość oraz możliwość posiadania ciała drugiej osoby. „Samochód pozwala zapanować nad ruchem” – pisze Roland Barthes¹⁶. Tak właśnie pojmował maszynę futuryzm. Dla Jasieńskiego, podobnie jak dla futurystów włoskich, miała stanowić „przedłużenie ludzkiego organu”, rozszerzać jego możliwości. Jeśli przestrzeń określana była przez futuryzm, zgodnie z filozofią witalistyczną (zwłaszcza z poglądami Marcela Guyau oraz Bergsona), jako domena nieustannego ruchu, zmiany i działania się, zapanowanie nad nią było równe zapanowaniu nad ruchem. Ten ostatni był z kolei rozumiany za Bergsonem jako nadrzędna zasada organizująca cały świat ożywiony:

na próżno chcielibyśmy rzeczywistość ruchu uzasadniać jakąś przyczyną różniącą się od niego samego: analiza zawsze doprowadza nas do samego ruchu. (...) nie ujmuję ruchu, jeśli ruch istnieje, jako prostej relacji: jest to rzecz w sobie (*un absolu*)¹⁷.

Zatem zapanowanie nad ruchem było zapanowaniem nad przestrzenią, którą rządzi. Wynika z tego, że w przytaczanym wierszu Jasieńskiego nie jest ona doświadczana bezinteresownie dzięki zmysłom, jak to było w utworze Sterna, lecz dzięki nim przeżywana i to w sposób zawłaszczający. Podmiot liryczny potęguje swą władzę i wrażenie wszechmocy dzięki maszynie oraz aktowi erotycznego posiadania partnerki – bezimiennej i urzeczowionej w tej relacji własności. Dzięki temu bohater wiersza zyskuje złudzenie kontrolowania absolutu, którym jest ruch, a tym samym również utożsamianej z nim przestrzeni, zamykając tę „rzecz w sobie” w prostej relacji władzy. Cytowany już Bergson słusznie wskazał na bezcelowość takich działań. Mimo to należy je ujmować jako kolejną z prób oswojenia zmodernizowanej, nieustannie zmieniającej się (także dzięki nowym wynalazkom) rzeczywistości. Gdyby próbować jej doświadczać w pełni, z całym bagażem procesu interioryzacji i odnoszenia do wyższych porządków, stałaby się nieznośna. Postawa afirmacji nowoczesności jest możliwa tylko, jeśli doświadczenie zastąpić przeżyciem, a refleksję i związaną z nią kontemplację – przyjemnością. Polega ona zdaniem Lévinasa na „zamianie każdego przedmiotu w żywioł, w którym się pławi rozkoszowanie”, nie należy więc do porządku doświadczenia przeciwstawionego przez filozofa porządkowi rozkoszowania¹⁸, sytuowanego zatem w podobny sposób, w jaki Benjamin sytuuje przeżycie.

W intencji osiągnięcia tak rozumianej przyjemności podmiot liryczny wiersza Jasieńskiego *Śnieg* proponuje:

¹⁵ E. Lévinas, *Całość i nieskończoność. Esej o zewnętrzności*, przeł. M. Kowalska, wstęp B. Skarga, Warszawa 1998, s. 124.

¹⁶ R. Barthes, *Mitologie*, przeł. A. Dziadek, wstęp K. Kłosiński, [w:] *idem, Pisma*, pod red. M.P. Markowskiego i K. Kłosińskiego, t. 3, Warszawa 2000, s. 187.

¹⁷ H. Bergson, *op. cit.*, s. 155.

¹⁸ E. Lévinas, *op. cit.*, s. 154.

Chcesz? – będziemy dziś przy gwiazdach tańczyć nago...
Daj mi dotknąć swoich miękkich ust-atłasów...
...Polecimy na Bleriocie do Chicago
Jeść o zmierzchu słodki kompot z ananasów...
(B. Jasiński, *Śnieg*, w. 24–25)¹⁹

Wcześniej samochód, tutaj natomiast samolot staje się narzędziem zwiększenia możliwości. Oferuje wspomnianą przez Taylora intensyfikację wrażeń, za którą opowiadają się futurysty. Kolejną maszyną, która zmienia doświadczenie przestrzeni podczas podróży, a także sam sposób podróżowania staje się pociąg w wierszu Jasińskiego *Podróżniczeki*. W jazdę koleją zostają wpisane wspomnienia i opisy przygód erotycznych przeżywanych z „towarzyszkami podróży na wszystkich kolejach świata”²⁰ (poeta dedykuje im utwór). Dla podmiotu lirycznego nie jest istotne, jakie miasta mijają podczas podróży lub w jakich wysiada:

O podróże jednostajne na strzyżonym miękkim pluszu...
Wczoraj Marna, dzisiaj Wołga, jutro może
Jan-Tse-Kiang...
(B. Jasiński, *Podróżniczeki*, w. 1–3)²¹

Futurystyczny podmiot, który w podróży zachowuje się jak król jadący do Polinezji („jadę król do Polinezji na swój autorecital”), zdobywając kobiety w kolejowych wagonach, nie interesuje się swoimi zdobyczami bardziej niż wymaga tego odbycie zbliżenia. On sam, jego „ja”, także rozplywa się w natłoku przeżyć, „w tańcu spermy, ciał i krwi”²². Przypomina tym samym postać z orszaku Dionizosa, gdzie jednostka zniknęła w orgiastycznych doznaniach.

W tak przedstawianej erotyce człowiek istnieje wyłącznie poprzez ciało, które pławi się w przyjemności. Jest to dodatkowo spotęgowane przez scenerię opisywanych wydarzeń. Przestrzeń nie jest tu doświadczana, a jedynie przeżywana przez jednostkę w kategoriach przyjemności powiększanej przez nowoczesne wynalazki oferujące możliwość szybkiego przemieszczania się. W jednym z manifestów zwracał na to uwagę Marinetti:

Dzięki dwudziestoczęterogodzinnej jeździe pociągiem każdy człowiek może się przenieść z małego, martwego miasteczka z opustoszałymi placami do wielkiej metropolii pełnej światła, ruchu i hałasu²³.

Wraz ze zmianą sposobu podróżowania, zmienia się także charakter zdobywanych tą drogą doświadczeń. O jego modyfikacji pisze Anna Zeidler-Janiszewska:

Dawniej było ono [podróżowanie – przyp. J.K.] rozciągniętym w czasie i przestrzeni wydarzeniem, posiadającym swoje punkty węzłowe: odjazd, samą podróż, która (jak w powieści edukacyjnej) utożsamiana była z poznawaniem świata i rozwojem podmiotu, oraz przyjazd, przybycie na miejsce. Lecz z przyspieszeniem prędkości, czyli z wynalezieniem pociągu, samochodu, a później samolotu podróżowanie traci swój środkowy najdłuższy etap: sama podróż staje się jedynie krótszą lub dłuższą przerwą między odjazdem a przyjazdem, przerwą, w której skraca się i „zabija” czas²⁴.

Sposobem na „zabicie czasu” w podróży staje się dla podmiotu lirycznego *Podróżniczek* zbliżenie cielesne, które jednocześnie pomnaża wrażenie posiadania pokonywanej przestrzeni.

¹⁹ B. Jasiński, *op. cit.*, s. 18.

²⁰ *Ibidem*, s. 19.

²¹ *Ibidem*.

²² *Ibidem*.

²³ Cyt. za: C. Baumgarth, *op. cit.*, s. 226–227.

²⁴ A. Zeidler-Janiszewska, *Prędkość – film – media – śmierć. Od futurystycznych fantazji do estetyki znikania*, [w:] *Prędkość i przyjemność. Kino i telewizja w dobie symulacji elektronicznej*, pod red. A. Gwoździa, Kielce 1994, s. 60.

Połączenie prędkości i przyjemności zdobywania innego ciała daje złudzenie panowania nad światem. „Kto dysponuje prędkością, ma władzę”, jak stwierdza Walter Benjamin²⁵. W akcie „miłości na aucie” jest to władza nad maszyną (samochodem) oraz pokonywaną odległością, wzmacnana dodatkowo przez posiadanie ciała drugiego człowieka. W ten sposób zostaje on postawiony w szeregu rzeczy, które generują uczucie władzy, a jednocześnie stają się pretekstem do włączenia w pęd ruchomej rzeczywistości.

Doświadczenie przestrzeni w twórczości futurystów jest nieodłącznie związane z ciałem wyzwolonym z norm obyczajowych. Jest ono nagie, aby lepiej odczuć i wtopić się w środowisko, w którym się znajduje lub zawłaszczane w procesie brania w posiadanie ruchomej rzeczywistości. W obu sytuacjach przestrzeń jest nie tyle doświadczana, co przeżywana w dążeniu do przyjemności. Tylko w ten sposób możliwe staje się utrzymanie strategii afirmowania zmodernizowanej rzeczywistości miast, mas i maszyn. Futurystyczne doświadczanie przestrzeni, które staje się jej przeżywaniem, stanowi przykład potwierdzający wagę zmian, jakie zaszły w kulturze europejskiej na początku XX wieku, gdy zasada przyjemności stała się *credo* zachodnich społeczeństw.

Summary

‘A naked man in the city centre’. Futurist pleasure in/of space

Futurism was an artistic movement, which can be concerned as a reaction to an experience of modernisation, a process that had a large influence on the shape of humans’ surroundings and, in the further perspective, on the human condition. The great city, masses that inhabit its area and the greatest technical invention of modernity: the machine, are the three apices of a triangle, which can be metaphorically used to describe the process of modernisation. All these three apices, marks of modern changes, have a great influence on the experience of space, which we find rendered in the works of polish futurism. Hence, its artistic activity may be considered as an answer to the process of modernisation, in terms proposed by Richard Sheppard. I decided to focus on two aspects of futurist’s experience of space. The first one is connected with Henri Bergson’s utopian theory of the pure perception. The cognition of space can only be true when neither memories nor reflection interfere it, while the subject finds himself in the centre of the item being recognized. This kind of experience, which uses all senses of the subject’s body placed in a way that Bergson proposes, can be find in Anatol Stern’s poem *Nagi człowiek w śródmieściu* (*A Naked Man In The City Centre*). The second aspect of the experience of space is to be observed in Bruno Jasienski’s poems such as *Miłość na aucie*, *Śnieg*, *Podróżniczeki* (*Love in a car*, *Snow*, *Travellers*), where scandalous, provocative eroticism indicates the sensual, body-centred manner of experiencing the space. In fact, this type of experience can be treated as a pleasure in Lévinas’ terms due to it causes delight, which excludes the possibility to structurise a strong identity for the subject. The experience of space in futurist’s works becomes a pleasure with no further consequences for the subject’s interior. Its quality, which indicates the tendency to change the nature of experience into pleasure, points out the rule of pleasure, that is a major rule in nowadays culture.

Słowa kluczowe

czysta percepcja, dehumanizacja, modernizacja, pasaż tekstowy, przeżycie, rozkoszowanie się

Justyna Koszarska – doktorantka Szkoły Nauk Społecznych IFiS PAN, absolwentka filologii polskiej na UAM w Poznaniu oraz Akademii „Artes Liberales”. Interesuje się twórczością awangard początku XX wieku, kulturą Żydów w okresie powojennym, pracuje w Muzeum Historii Żydów Polskich.

²⁵ Poglądy Waltera Benjamina na wzajemną zależność prędkości i władzy referuje A. Zeidler-Janiszewska, *op. cit.*, s. 59.

Justyna Tabaszewska
Uniwersytet Jagielloński w Krakowie

PRZESTRZEŃ W LITERATURZE. ZMIANY W JEJ OBRAZOWANIU NA PRZYKŁADZIE POEZJI BOLESŁAWA LEŚMIANA, JULIANA PRZYBOSIA I STANISŁAWA BARAŃCZAKA

Przestrzeń właściwie od początków literatury stanowi jeden z jej głównych tematów. Przestrzeń *sacrum* i przestrzeń *profanum*, przestrzeń bliska, w której możliwe jest zadomowienie, i przestrzeń obca, podróż jako droga poznania nie tylko dalekich terenów, ale i siebie – to motywy bardzo dla literatury istotne. Gdyby starać się określić opozycje czy kategorie szczególnie ważne dla dwudziestowiecznej poezji, trzeba by wymienić jeszcze przynajmniej trzy: przestrzeń otwarta *vs* przestrzeń zamknięta, miasto *vs* przyroda, a także przestrzeń jako wytworzony *vs* zapamiętany obraz miejsca.

W niniejszej pracy chciałabym się zająć w szczególności ostatnimi ze wskazanych kategorii, wydaje się bowiem, że pozwalają one na uchwycenie istotnych zmian, jakie dokonały się w polskiej poezji w XX wieku. Jako że omówienie tak szeroko zakrojonego tematu jest niemożliwe, postanowiłam ograniczyć się jedynie do trzech poetów, z których jednak każdego można uznać za przedstawiciela odmiennej tradycji. Bolesław Leśmian, Julian Przyboś i Stanisław Barańczak to poeci, których obrazowanie jest od siebie zasadniczo odmienne, nie tylko z powodu oczywistych różnic wynikających ze zmian otaczającego ich świata, ale nade wszystko z powodu zupełnie innej wyobraźni poetyckiej.

Wydaje się, że warto w przypadku tak różnych twórców wyznaczyć na wstępie płaszczyznę porównania. Tę funkcję doskonale spełnić może sugerowana już opozycja przestrzeni miejskiej i naturalnej, jako zarówno podlegająca największym przekształceniom w XX wieku, jak i ciesząca się niesłabnącym zainteresowaniem literaturoznawców, filozofów i socjologów. Porównanie to może być tym ciekawsze, że we współczesnych badaniach nad sposobami percepcji przestrzeni wskazuje się na konstrukcyjny charakter nie tylko miejsc uznawanych za sztuczne, ale i tych naturalnych¹. Zgodnie z tą koncepcją nie istnieje coś takiego jak jedna przyroda, dla której możliwe jest wskazanie obiektywnych i intersubiektywnie komunikowalnych wyznaczników. Za efekt tak zorientowanych badań można uznać współczesne tendencje w socjologii i estetyce przyrody, opierające się na zwalczaniu przekonania, że natura jest niezależna od człowieka i kultury. Wskazują one na znacznie większy niż dotychczas uważano wpływ subiektywnych poglądów i przyzwyczajęń, gdyż jak zauważają badacze, „reakcje na przyrodę i zajmowanie się nią są wysoce zróżnicowane, ambiwalentne i zanurzone w codziennym życiu”².

Dla naszych rozważań przydatne wydaje się ponadto wskazanie, że za najistotniejszy pod tym względem przełom można uznać tendencje do opisywania i analizowania już nie tyle przyrody, co środowiska naturalnego człowieka, a tym samym przesunięcie zainteresowania z estetyki przyrody na ekologię:

Centralnym pojęciem (...) nie jest pojęcie natury, lecz pojęcie środowiska (albo pejzażu), obejmujące zarówno naturę, jak i artefaktualne otoczenie. Ponadto estetyki środowiska chętnie operują pojęciem miejsca (place) przeciwstawianego przestrzeni (space)³.

¹ Najlepszym przykładem tego typu badań jest książka P. Macnaghten, J. Urry, *Alternatywne przyrody. Nowe myślenie o przyrodzie i społeczeństwie*, przeł. B. Baran, Warszawa 2005.

² P. Macnaghten, J. Urry, *op. cit.*, s. 11.

³ K. Wilkoszewska, *Nowe inspiracje w estetyce filozoficznej drugiej połowy XX wieku*, [w:] *Estetyki filozoficzne XX wieku*, pod red. K. Wilkoszewskiej, Kraków 2000, s. 294.

Przełom ten był wywołany swoistą rewolucją w postrzeganiu przestrzeni, jaka dokonała się w XIX wieku, a więc w momencie, kiedy sposób definiowania miasta zaczął mieć coraz większe znaczenie dla kategoryzowania przestrzeni przez człowieka. Początkowo miasto charakteryzowano z perspektywy natury, a dokładniej – wsi (którą wtedy właśnie, w opozycji do miasta, waloryzowano dodatnio, tak pod względem etycznym, jak i estetycznym):

Miasto postrzegane było przede wszystkim z perspektywy wsi i ta właśnie perspektywa narzuciła optykę i aksjologię nacechowania, w którym miejski krąg wartości nie funkcjonował samoistnie, ale jako upodrzedniony i negatywnie waloryzowany człon opozycji⁴.

W tym okresie można było również zaobserwować zmianę, jaka dokonała się w pozycji, którą względem postrzeganej przestrzeni zajmował podmiot. Efektem tej przemiany była coraz częściej stosowana w opisie zarówno miasta, jak i przyrody, perspektywa przechodnia, wymuszająca ograniczenie dystansu (w stosunku do perspektywy panoramicznej):

Perspektywa panoramiczna sytuuje się ponad lub poza miastem, zakładając nieruchomy punkt widzenia, ogłód całości i dystans przestrzenny, perspektywę przechodnią natomiast warunkuje ruch i zmienny punkt widzenia, zniesienie bądź skrócenie dystansu⁵.

Tym samym prymat natury w opisie i waloryzowaniu przestrzeni został trwale naruszony. Obecnie możemy obserwować przemiany, które sprawiają, iż to nie miasto jest kategoryzowane z perspektywy wsi, lecz raczej odbiór przyrody – zapośredniczony poprzez wytwory człowieka. Doskonałym przykładem tego zjawiska są tendencje urbanistyczne i architektoniczne, w których miasto jest przestrzenią dialogu między różnymi sferami działalności człowieka – wliczając w nie to, co początkowo miało być ingerencji ludzkiej pozbawione, a więc naturę. Postulaty te nie stoją w sprzeczności z realizowaniem funkcji miasta. Pozostaje jednak pytanie, czy nie ograniczają w ten sposób autonomii innych przestrzeni:

...można zachować bardzo szeroko rozumianą różnorodność nie rozsadzając równocześnie funkcjonalnej i społecznej struktury miasta (...). Ponowoczesnym urbanistom i architektom nie chodziło bowiem tylko o nostalgiczne czy eklektyczne powroty do historii lub natury, lecz o ich „intertekstualność”, palimpsestyczną czy właśnie opartą na collage’u obecność w przestrzeni miejskiej. Inaczej rzecz ujmując, o przeświecanie różnych przestrzeni miejskich przez „teksty” współczesnych miast⁶.

Z tego też powodu niezwykle interesujące mogą być dla nas utwory Bolesława Leśmiana, powstałe w okresie charakteryzującym się gwałtownym przeniesieniem zainteresowania z przyrody na technikę, a w szczególności na ten wytwór cywilizacji, jakim jest miasto. Specyfika poezji Leśmiana polega również na tym, że wymyka się ona wyżej zarysowanej opozycji. Przestrzeń, będąca w twórczości tego poety przedmiotem opisu czy kreacji, jest zawsze przestrzenią naturalną, a jego utwory nigdy nie toczą się w miejskiej scenerii. Nie sposób odnaleźć w nich nawet śladu fascynacji miastem.

Przestrzeń w poezji Leśmiana jest kategorią nie tylko ważną, ale i skomplikowaną. Z jego utworów można wyodrębnić przynajmniej dwa sprzeczne rozumienia tego pojęcia. Dla obu kluczową jest pozycja podmiotu lirycznego, a szerzej – człowieka. Raz bowiem przestrzeń postrzegana jest jako coś zewnętrznego, obcego, nieprzeniknionego, a nawet wrogiego, kiedy indziej natomiast – jako jeden z elementów współtworzących człowieka, jego niezbywalny składnik (co oczywiście jest warunkowane tym, iż opisywana przestrzeń to właściwie zawsze przyroda, której integralną częścią jest człowiek).

⁴ E. Rybicka, *Modernizowanie miasta. Zarys problematyki urbanistycznej w nowoczesnej literaturze polskiej*, Kraków 2003.

⁵ *Ibidem*, s. 109.

⁶ E. Rewers, *Post-polis. Wstęp do filozofii ponowoczesnego miasta*, Kraków 2005, s. 280.

Utworem obrazującym tę sytuację jest wiersz *Wieczorem* z pierwszego tomiku Leśmiana. Już rozpoczynająca utwór strofa wskazuje na szereg ważnych cech przypisywanych przyrodzie. Z jednej strony utożsamiana jest ona z czymś zewnętrznym, tajemniczym („dałą”), z drugiej zaś – jej pierwotności wcale nie likwiduje fakt, że włącza się w jej zakres typowy wiejski krajobraz wraz ze „strzechą”, więc również i domem, ludzkim wytworem:

Mrok się gęstwi po sadzie, ziemny powiał chłód,
Zda się, iż dal zbląkana podchodzi do wrót...
Wiatr się zsunął ze strzechy na gałęzie drzew –
Czy on we mnie tak śpiewa? Widzę poprzez śpiew,
Jak księżyc wschodzi nad borem!
(B. Leśmian, *Wieczorem*, w. 1–5)⁷

Nie sposób nie zauważyć, iż przestrzeń w tym utworze nie jest kształtowana realistycznie. Przenika człowieka, pozwalając mu na pełne uczestnictwo, podkreślane przez możliwość jej doświadczania nie tylko za pomocą jednego zmysłu. Podmiot doznaje jej w sposób, który można określić mianem synestezji.

Jednakże, jak wskazuje lektura utworów z tego samego tomu, zagadnienie możliwości wniknięcia w otaczającą człowieka przestrzeń nie jest w poezji Leśmiana jednoznaczne. Włączenie w świat natury zawsze wiąże się z pewnego rodzaju zatraceniem, nieodwracalną utratą człowieczeństwa. Taką sytuację obrazuje utwór *Topielec*, którego bohater liryczny postanawia „zwieździć duchem na przelaj zieleń samą w sobie”⁸. Pragnienie poznania innego świata jest jednoznaczne z wyrugowaniem z tego, w którym do tej pory żył:

A on biegł wybrzeżami coraz innych światów,
Odczłowieczając duszę i oddech wśród kwiatów.
(B. Leśmian, *Topielec*, w. 13–14)

Istnienie przestrzeni, a dokładniej przyrody, jest istnieniem o wiele mocniejszym niż bytowanie człowieka. Taki wniosek można wysnuć nie tylko z lektury *Topielca*, ale także bardzo istotnego dla Leśmiana poematu *Łąka*. Tytuł nie wskazuje jednak na miejsce, w którym toczy się akcja utworu, lecz zapowiada jego najważniejszą postać, ukonstytuowaną przez podmiot w akcie nazwania:

Czy pamiętasz, jak głowę wynurzyłeś z boru,
Aby mnie nazwać łąką pewnego wieczoru?
Zawołana po imieniu,
Raz ujrzałam się w strumieniu –
I odtąd poznałam siebie wśród reszty przestworu.
(B. Leśmian, *Łąka*, w. 1–5)⁹

Znaczenie dla naszych rozważań ma nie tylko fakt, że „łąka” stanowi swoisty konstrukt, ale również to, iż nie jest ona – jak we wszystkich poprzednich utworach – przedmiotem, lecz podmiotem utworu:

W poemacie *Łąka* – owa łąka jest właśnie podmiotem lirycznym i nie tylko przemawia do poety, ale zapowiada, że go odwiedzi w jego chacie¹⁰.

⁷ B. Leśmian, *Poezje zebrane*, Toruń 2000, s. 27.

⁸ *Ibidem*, *Topielec*, s. 165.

⁹ *Ibidem*, s. 303.

¹⁰ R. Matuszewski, *Niepoprawny istnienowiec*, [w:] *idem*, *Olśnienia i świadectwa. Od Leśmiana do Barańczaka*, Warszawa 1995, s. 21.

W poezji Leśmiana napotykamy na oryginalny problem, który będzie miał istotne znaczenie dla naszych późniejszych rozważań. Mowa tu oczywiście o pamięci, rozumianej jako czynnik nierzadko decydujący o wytworzeniu czy przekonstruowaniu obrazu danego miejsca. Przestrzeń zapamiętana i wspominana, choć najczęściej jest dla podmiotu lirycznego czymś bliskim, w czym zakorzenienie decyduje o poczuciu tożsamości, w niektórych wypadkach wydaje się powodować wyobcowanie, jak chociażby w wierszu *Krajobraz utracony*:

Czemu obcą mi wioskę z zwykłych lip gromadą
Wspominam, jak dostępną niegdyś tajemnicę,
Gdzie owiec znakowanych natłoczone stado
Napelnilo – już zniknę na zawsze ulicę?...
(B. Leśmian, *Krajobraz utracony*, w. 1–4)¹¹

Czasowe oddzielenie od miejsca sprawia, że przestrzeń, niegdyś bliska, staje się nagle obca, jest tajemnicą, której nie można rozwikłać.

Utwór ten jest dobrym punktem wyjścia dla uwag dotyczących przestrzeni w utworach Juliana Przybosia. Problematyka pamięci i kształtowania obrazów miejsc, które – za Hansem Beltingiem – można określić jako obrazy wewnętrzne¹², oraz doświadczania przestrzeni za pomocą zmysłów innych niż wzrok jest dla jego poezji niezwykle istotna. Mogłoby się wydawać, że dla kształtowania poetyki artysty dominującym zmysłem był wzrok, niemniej jednak należy pamiętać, iż Przybosiowe „widzenie” nie było nigdy aktem biernym. Perspektywa podmiotu oraz podejmowana przez niego aktywność zmierzała nie tyle do postrzegania, co konstruowania rzeczywistości. Takiej sytuacji sprzyjał fakt, iż zmysł wzroku odnoszono najczęściej do kształtowania przestrzeni miejskiej (a szczególnie jej elementów architektonicznych). Równie istotny, ze względu na jego kreacjonistyczne możliwości, był dla poety dotyk:

Słowo i ręka są tu bowiem narzędziami celowego (i społecznie użytecznego) konstruowania nowej rzeczywistości: zarówno miasta, jak i miasta „budowanego słowem”, rzeczywistości, które tym samym funkcjonują wyłącznie jako wytwory ludzkiej działalności¹³.

Chociaż nader często podkreśla się rolę architektury i sztuki w ukształtowaniu sposobu postrzegania świata w poezji Przybosia, nie można pomijać ogromnej roli, jaką w tym procesie odegrał krajobraz naturalny:

nie tylko obrazy, rzeźby i architektura ukształtowały Przybosiowe widzenie świata, ale także, a może nawet przede wszystkim – przyroda, krajobraz oglądany i przeżywany w najrozmaitszy sposób¹⁴.

Przyboś, co niezwykle interesujące, stosuje te same kategorie zarówno w opisie przestrzeni miejskiej, jak i naturalnej. Nigdy nie mamy jednak do czynienia ze zwykłym opisem, przestrzeń w utworach autora *Sponad* jest zawsze konstruowana. Podmiot jego wierszy:

dynamizuje, a zarazem ujawnia gest konstruktysty, to on jest przecież sprawcą przemieszczeń, on uruchamia przestrzeń, wprowadza nowe związki¹⁵.

Szczególnie interesujący jest dla nas wiersz *Krajobraz*, którego początek pozwolę sobie zacytować:

¹¹ B. Leśmian, *op. cit.*, s. 495.

¹² Por. H. Belting, *Antropologia obrazu. Szkice do nauki o obrazie*, przeł. M. Bryl, Kraków 2007.

¹³ E. Rybicka, *op. cit.*, s. 124.

¹⁴ *Ibidem*, s. 166.

¹⁵ E. Rybicka, *op. cit.*, s. 252.

Zanim przejrę się w rozstajnym krajobrazie, kędy
linie wywrózonych dłoni przechyliły pagórek...

Droga, powtarzana kopytami, okracza wzniesienie,
widać ją, jak jedzie w uprzęży z kasztanów, przez które
przewleka dwa lby końskie, wzdłużone do pędu.
(J. Przyboś, *Krajobraz*, w. 1–5)¹⁶

Mamy tu do czynienia z niezwykle skomplikowanym obrazem przestrzeni. Z jednej bowiem strony pełni ona względem podmiotu funkcję lustra, z drugiej natomiast jest przez niego niewątpliwie konstruowana. Pagórek i droga, mimo dokładnego opisu, wydają się skrajnie nierealistyczne, co w dalszej części utworu podkreśla poetyka oniryczna:

Gdzie tai się staw, głęboko uwikłany w trzcinie
śniącej, jak swoje odbicie do jawy natężyć,
i las wyszumiały z zadumy, drzewami podchodzi
do wody, powianej światłem. Staw
wynurza błękitowi księżyc.
(J. Przyboś, *Krajobraz*, w. 13–17)

Postrzegana przestrzeń ulega podwojeniu; opozycja między krajobrazem widzianym a śnionym, przekonstruowanym przez podmiot, nie jest już wystarczająca dla interpretacji tego utworu. Krajobraz wyobrażony kontynuuje rozpoczęte przez aktywność podmiotu odbijanie i podwajanie. Jedną z płaszczyzn lustra jest tafla stawu, odbijająca księżyc – i wprowadzająca go w ten sposób w przedstawiany świat. Kolejną okazuje się powietrze, jedyny statyczny element pejzażu:

Dalej, nad wzgórzem nieruchomym, stoi
powietrze: lustro zdmuchnięte.
(J. Przyboś, *Krajobraz*, w. 18–19)

Powietrze pełni tu więc funkcję ramy, typowej nie tyle dla postrzegania natury, co dzieł sztuki:

Horyzont jest jedynie komponentem krajobrazu, ściślej – osią strukturalną, na której poeta buduje metaforę, obraz, a czasem cały utwór¹⁷.

Horyzont zamyka sferę wzajemnych odbić przestrzeni i przenikania światła poprzez kolejne strefy, stanowi swoisty „punkt podparcia” dla podmiotu lirycznego, uniemożliwiając zarazem jego całkowite wtopienie się w postrzegany krajobraz. Zdaniem Marii Delaperriere w *Krajobrazie* znajduje zastosowanie kluczowa metafora przestrzenna Przybosia, określana przez badaczkę jako „zachodzenie horyzontów”. Wyznacza ona ramy postrzeganej przestrzeni i stanowi linię oparcia dla podmiotu. Wydaje się jednak, iż metaforę tę można rozumieć w nieco inny sposób, bliższy interpretacjom Kwiatkowskiego, podkreślającym dynamiczny charakter horyzontu:

Bo w tym toczącym się, wirującym, okrażającym się nawzajem świecie szczególną rolę odgrywa ruch koła widnokregu¹⁸.

¹⁶ J. Przyboś, *Utwory poetyckie*, [w:] *idem, Pisma zebrane*, t. 1, Kraków 1994, s. 64.

¹⁷ M. Delaperriere, *Metafora horyzontu, czyli o powinowactwie sztuk*, [w:] *Stulecie Przybosia*, pod red. S. Balbusa i E. Balcerzana, Poznań 2002, s. 250.

¹⁸ J. Kwiatkowski, *Świat poetycki Juliana Przybosia*, Warszawa 1972, s. 61.

W takim wypadku jest on nie tyle punktem podparcia, umożliwiającym podmiotowi zachowanie dystansu, co raczej czynnikiem wpisującym go w szerzej rozumiane uniwersum. Ruch, któremu podlegają rzeczy przedstawione, jest ruchem samej planety, a więc obejmuje również podmiot. Z obserwatora zmienia się on zatem we współuczestnika, który nie tylko dostrzega ruch, ale również go doświadcza. Wzmiankowane na początku pracy oscylowanie między przestrzenią otwartą a zamkniętą stanowi w tym utworze dominantę kompozycyjną. Równie istotna jest perspektywa, z jakiej podmiot liryczny postrzega daną przestrzeń:

Przyboś – w krajobraz wchodzi. Ale czyni najpierw coś niezwykle ważnego: nadaje krajobrazowi należną mu, wysoką rangę¹⁹.

Taką tendencję możemy zauważyć zwłaszcza w przypadku obrazów, które są przez podmiot nie tyle postrzeżone, co doświadczane:

Doznaję gór – objawienia planety na ziemi,
dotykam szczytu, jak dna, gdyby runął, księżycu,
wysokość padła,
pode mną świeci lodowiec – obalonej przestrzeni
polarna gwiazda.
(J. Przyboś, *List ze Szwajcarii*, w. 1–5)²⁰

W cytowanym fragmencie już pierwsze słowo stanowi świadectwo zmiany sposobu obcowania podmiotu lirycznego z górami. Wcześniejszy prymat wrażeń wzrokowych zostaje zastąpiony dominacją dotyku. Przydatne wydają się tu uwagi Ewy Rewers, która wskazuje na specyfikę zjawiska „dotkania wzrokiem”, niejako jednoczącego wrażenia pochodzące z obu zmysłów. W przypadku wiersza Przybosia problem ten jest szczególnie istotny.. Wprawdzie tylko dotyk pozwala na orientację w przestrzeni o zatartych poziomach, niemniej rezygnacja ze wzroku nie jest w twórczości poety całkowita. Umożliwia on bowiem doznawanie światła, a wraz z nim – zachwyty:

Ów zwrot „doznaję gór” uświadamia nam sposób przeżywania pejzażu. „Doznaje” się wrażeń psychicznych lub fizycznych, skoro pod jedną z tych kategorii podciągnięte zostały góry, to w tym nagłym objawieniu ukazał się nam zachwyt przestrzenią, która dawniej budziła tylko grozę²¹.

W ten sposób doznawane obrazy są dla Przybosia podstawą do tworzenia obrazów wewnętrznych, które – jak wskazuje Hans Belting²² – istnieją jedynie w świadomości podmiotu, umożliwiając mu zarówno budowanie własnej tożsamości, jak i poczucie zadowolenia.

Na zakończenie chciałabym poruszyć temat kreowania przestrzeni w lirykach Stanisława Barańczaka. Przyroda w jego utworach właściwie nie istnieje. To, co niegdyś było naturalne, zostało już tak bardzo zmienione przez interwencję człowieka, że nie sposób określać go dalej mianem przyrody. Doskonałą ilustracją takiego stanu rzeczy może być chociażby napisana do muzyki Franza Schuberta *Podróż zimowa*. Tekst ten, choć niewątpliwie autonomiczny, można porównać z utworami Müllera, do których pierwotnie została stworzona muzyka.

Romantyczny wędrowiec przemierza tereny, które my sami, bez wahania, nazwalibyśmy przyrodą. Polne drogi, wsie, okolice rzeki, a nawet współczesny cmentarz są kategoryzowane przez człowieka jako tereny naturalne, chociaż zapewne dla czytelników poezji Müllera taki krajobraz byłby uznany za już w sporym stopniu zmieniony. Bohater utworów Barańczaka

¹⁹ K. Filipowicz, *Krajobraz Przybosia*, [w:] Julian Przyboś. *Życie i dzieło poetyckie*, pod red. S. Fryciego, Rzeszów 1976, s. 157.

²⁰ J. Przyboś, *op. cit.*, s. 273.

²¹ K. Heska-Kwaśniewicz, „Miłość jak przepaść”. *Julian Przyboś i góry*, Katowice 1998, s. 25.

²² Por. H. Belting, *op. cit.*, s. 70–110.

wędruje po terenach, których sztuczność razi dwudziestowiecznego czytelnika²³. Przyroda zdaje się przypominać o sobie – za pośrednictwem nieprzyjaznej aury – wyłącznie jako wroga siła.

Kraina pozostaje odrealniona, choć wydaje się być zaopatrzona we wszelkie znaki współczesności i realistycznie opisana. Przedmioty zdają się pełnić raczej funkcję ornamentu, nie umożliwiając podmiotowi ani zakorzenienia, ani rozpoznania. Wskazuje na to ostatni utwór z cyklu, w którym podmiot liryczny utożsamia się z własnym odbiciem, dopiero gdy przychodzi mu na myśl, iż człowiek w lustrze słucha tego samego – muzyki Schuberta. Nie wygląd zewnętrzny, nie strój (tym bardziej nie odtwarzacz), a nawet już nie twarz umożliwiając rozpoznanie, lecz podobny gust muzyczny, coś całkowicie subiektywnego.

W cyklu tym można zauważyć charakterystyczną dla współczesnej poezji tendencję do kreowania przestrzeni granicznej, do której trudno jest stosować klasyczne kategorie. Takim miejscem jest chociażby most, znajdujący się pomiędzy lądem a wodą:

Gdy grunt się pali pod nogami,
przypadkiem splonąć może most;
to, że palimy mosty sami –
to dość typowy mit ex post.
To, że za nami tylko płoną,
to drugi pospolity błąd:
uchodźcy wiedzą to, gdy toną,
na długość wiosła mając łąd.
Posiedli wiedzę niezgłębioną
Ci, których nie chce stały łąd.
(S. Barańczak, *Podróż żimowa*, w. 1–10)²⁴

Symboliczna przestrzeń *Winterreise* zostaje zastąpiona przestrzenią daną w osobistym, dramatycznym doświadczeniu. Nie podlega ona tak prostym wartościowaniom jak na przykład dychotomiczny podział na przestrzeń niezmienioną interwencją człowieka i przez niego wykreowaną, który był charakterystyczny dla literatury XVIII i XIX wieku. Przestrzeń w wierszu kształtowana jest całkiem odmiennie, jej scenę stanowi bowiem miejsce tak specyficzne jak most. Stanowi on wytworzoną sztucznie granicę umożliwiającą przejście między obszarami o zupełnie różnych właściwościach. Jest to teren niepewny i nietrwały – łatwo ulega zniszczeniu, pozostawiając znajdującego się na nim człowieka w sytuacji bez wyjścia. Warto jeszcze zauważyć, iż opozycja między tym, co sztuczne i naturalne, funkcjonuje tu inaczej; to właśnie woda, a nie przestrzeń mostu, waloryzowana jest negatywnie.

Przestrzeń pełni tu jeszcze jedną funkcję, stały łąd stanowi miejsce gwarantujące bezpieczeństwo i trwałość, jako jedyny element pozostaje nieruchomy. Pragnienie znalezienia w nim schronienia pozostaje jednak niespełnione, bowiem wędrowcy czy uciekinierzy skazani są na dalszą podróż, niosącą zarówno wtajemniczenie, jak i stałe zagrożenie.

Warto w tym momencie pokusić się o próbę podsumowania. Przestrzeń kształtowana w utworach literackich nie jest prostym odbiciem świata zewnętrznego. W poezji XX wieku stanowi raczej wyraz tego, w jaki sposób podmiot liryczny postrzega świat. Leśmianowskie przywiązanie do przyrody, Przybosiowa tendencja do dynamizowania krajobrazu i Barańczakowe tworzenie przestrzeni granicznych stanowią przejaw ich poglądów na pozycję, jaką względem świata zajmuje człowiek. Zarazem nie sposób nie zauważyć, iż w każdym z tych wypadków mamy do czynienia z obrazem skomplikowanym i niejednoznacznym, wymykającym się typowym opozycjom. Tendencje, jakie można zaobserwować w tych trzech odmiennych poetykach, pozwalają na równoczesne wskazanie zagadnień najistotniejszych dla badań nad przestrzenią, z których naczelnym w dalszym ciągu wydaje się rola podmiotu w kategoryzowaniu i tym samym

²³ Por. M. Stala, *Miedzy Schubertem a cmentarzem samochodów. Nie tylko o jednym wierszu Barańczaka*, [w:] *idem, Druga strona. Notatki o poezji współczesnej*, Kraków 1997.

²⁴ S. Barańczak, *Wiersze zebrane*, Kraków 2007, *Podróż żimowa*, w. 1–10, s. 396.

– w pewnym stopniu – konstruowaniu przestrzeni. Zjawisko to wiąże się z uznaniem faktu, iż istnienie przestrzeni jako niezależnej od subiektywnego doznawania jej przez podmiot jest obecnie stanowiskiem nie do obrony. Poezja Barańczaka stawia przed nami pytanie, czy taki stan rzeczy nie zakończy się „utrata spoistości istnienia”²⁵ świata uznawanego za realny.

Summary

Space in literature. Changes in space representation exemplified in the work of Bolesław Leśmian, Julian Przyboś and Stanisław Barańczak

The text proposes an analysis of the poetry of Bolesław Leśmian, Julian Przyboś and Stanisław Barańczak using a concept whereby space in poems is treated as an analogy to space in reality. The paper takes into consideration various perspectives connected with space, especially the difference between ‘space’ and ‘place’ and the most important oppositions like open space vs. closed space, village vs. city and, moreover, natural space and space which is reconstructed by human activity. In current sociological analyses of human experiences of space, especially natural space, the problem of subjective perception is one of the main issues. Macnaghten and Urry claim that there is not one nature but many alternative natures. More attention is paid to the theories that focus on ‘place’ or ‘point’, not on ‘space’. The aim of presenting the poetry of the three Polish poets mentioned above is to show how space is categorized by the subject. Three ways of space focalization show us that the perspective of the subject is connected with the metaphysical theories of those poets. The most important conclusion of the article is that there is no space without the imagination and memory of the subject.

Słowa kluczowe

przestrzeń, przyroda, podmiot, doświadczanie, doznawanie, zmysły, pamięć, wyobraźnia, konstrukcja.

Justyna Tabaszewska – doktorantka w Katedrze Antropologii Literatury i Badań Kulturowych Wydziału Polonistyki UJ. Autorka książki „Jedna przyroda czy przyrody alternatywne? O pojmowaniu i obrazach przyrody w polskiej poezji” oraz artykułów publikowanych m.in. w „Tekstach Drugich” i „Przeglądzie Kulturoznawczym”.

²⁵ M. Stala, *op. cit.*, s. 124.

Aleksandra Szczepan
Uniwersytet Jagielloński w Krakowie

UCIECZKA JĘZYKA Z REFERENCJI, CZYLI O DOŚWIADCZENIU PRZESTRZENI W POWIEŚCIACH ROBBE-GRILLETA

Brian McHale, charakteryzując przemianę dwudziestowiecznej prozy z modernistycznej w postmodernistyczną, za najważniejsze kryterium uznaje zmianę dominanty¹. Powieści modernistyczne rządzą się więc wedle praw dominanty epistemologicznej, postmodernistyczne – ontologicznej. W klasyfikacji tej wiele jest przykładów wymykających się ostatecznemu przyporządkowaniu, nieczystych w świetle terminologii. Do przypadków granicznych należy m.in. twórczość Alaina Robbe-Grilleta, francuskiego prozaika, twórcy i teoretyka ruchu Nowej Powieści, *nouveau roman*. Analizowana przez McHale'a *Żaluzja* stanowi dla niego przykład „wykrwawienia się poetyki modernistycznej”², doprowadzenia jej zasad do granic rygoryzmu. Wykładnikiem zmiany dominanty w twórczości Robbe-Grilleta ma być wedle krytyka sposób traktowania przestrzeni w utworze. Na przykładzie trzech wczesnych utworów Robbe-Grilleta: *Gum*, *Podglądacz* i *Żaluzji* właśnie postaram się wykazać, jak doświadczenie przestrzeni w powieści staje się nośnikiem kryzysu poznawczej funkcji literatury i języka. Owo epistemologiczne uwikłanie przestrzeni rozważę na poziomie fabuły, deskrypcji oraz strategii narracyjnych.

Kryminał zdegradowany

Dwa z zaproponowanych przeze mnie utworów, *Gumy* i *Podglądacz*, problematyzują doświadczenie przestrzeni na poziomie fabuły. Oba aktualizują figurę labiryntu, stanowiącego od zawsze symbol zawilości aktu poznania i schemat kryminału, tutaj rozmontowany i wywrócony na nice.

Akcja *Gum*³ rozgrywa się w ciągu dwudziestu czterech godzin, w bliżej nieokreślonym mieście portowym Europy. Przybywa do niego agent specjalny Wallas, by rozwikłać zagadkę morderstwa lokalnego notabla Daniela Duponta, które miało miejsce poprzedniego wieczoru o godzinie 7.30. Równocześnie dowiadujemy się, że profesor wcale nie zginął i ukrywa się w klinice znajomego lekarza, planując rychły wyjazd z miasta. Po całodziennym bezowocnym śledztwie, w którym próbuje mu pomóc miejscowy szef policji Laurent, Wallas udaje się jeszcze raz do domu Duponta i przez omyłkę zabija profesora, który zakradł się, by zabrać potrzebne mu dokumenty. Jest dokładnie 7.30, zegarek Wallasa zaczyna znów działać po tym, jak zatrzymał się dokładnie dwadzieścia cztery godziny wcześniej.

Całodzienne śledztwo Wallasa rozgrywa się w scenerii nieznanego miasta, które, choć niewielkie, okazuje się labiryntowym układem bliźniaczo podobnych ulic i budynków. Agent, próbując dostać się do kolejnych miejsc koniecznych dla jego poszukiwań, gubi się i błądzi, ciągle pytając o wskazówki, które okazują się bezużyteczne. Negatywna przestrzeń labiryntu, „przestrzeń obcości” – jak nazywa ją Michał Głowiński⁴ – zmusza bohatera, który się w nim znajduje do nieustannego ruchu, więzi go w swoich granicach. *Limes* w *Gumach* stanowi bulwar Okrężny, który samą swoją nazwą wyznacza charakter wędrówki Wallasa. Kakofonia naśladujących się wzajemnie fragmentów rzeczywistości, gdzie miejsca tracą swoją topograficzną jednostkowość i tożsamość, odbiera przestrzeni wszelką możliwość określenia. Tym samym wędrujący podmiot pozbawiony zostaje szansy na zaznaczenie siebie w przestrzeni, przypisanie

¹ B. McHale, *Od powieści modernistycznej do postmodernistycznej: zmiana dominanty*, przeł. M.P. Markowski, [w:] *Postmodernizm. Antologia przekładów*, pod red. R. Nycza, Kraków 1997, s. 336–377.

² *Ibidem*, s. 357.

³ A. Robbe-Grillet, *Gumy*, przeł. L. Kossobudzki, Warszawa 1959.

⁴ M. Głowiński, *Labirynt, przestrzeń obcości*, [w:] *idem, Mity przebrane*, Kraków 1991.

do miejsca. Agent specjalny Wallas traci swoją tożsamość, coraz bardziej upodabniając się do sprawcy zbrodni, a nieuchronność losu przybliża go do przejęcia roli mordercy. Na poziomie anegdoty przestrzeń w *Gumach* wywołuje epistemologiczną aporię. Wallas, zdominowany przez wrogą mu przestrzeń, traci rozeznanie, jego śledztwo rozsypuje się w szereg nieznaczących detali, a on sam nie jest w stanie stworzyć scalającej opowieści, pogrążając się w paranoicznych rozmyślaniach. Całkowita niemoc poznawcza paraliżuje jego poczynania, doprowadzając go do fizycznego wycieńczenia.

Przestrzeń *Gum* łączy w sobie – tak ważną dla Robbe-Grilleta – nieustającą grę porządku i chaosu⁵. Gospodarz kawiarni, który wynajął Wallasowi pokój, wczesnym rankiem ustawia stoliki i krzesła na sali. „Nie bardzo sobie zdaje sprawę ze swoich czynności”, „jakieś bardzo stare prawa rządzą każdym najmniejszym jego ruchem, jakby raz na zawsze wyłączonym z biegu ludzkich poczynañ” (s. 7). Systematycznie porządkowana przestrzeń kawiarni, a także geometryczny układ przedmiotów na kominku Mony, zleceniodawcy zabójstwa, stanowią przeciwwagę do chaosu miasta, wchodzą z nim w pełną napięcia relację. Uosabiają boskie przedwieczne prawa – fatum, które prowadzi Wallasa do metamorfozy w mordercę.

Pełna niepokoju i chaosu wędrówka znaczy również szlak innego bohatera Robbe-Grilleta – Mathiasa, komiwojażera sprzedającego zegarki w *Podglądaczu*⁶. Historia Mathiasa rozgrywa się na wyspie, na którą bohater przybywa w charakterze akwizytora. W ciągu sześciu godzin ma nadzieję sprzedać jak najwięcej powierzonego mu towaru. W tym czasie zostaje zamordowana kilkunastoletnia dziewczynka, lecz zbrodni nie zostaje opisana – nie wiadomo, kto jest jej sprawcą. Wszystko wskazuje jednak na Mathiasa, który po znalezieniu ciała przez mieszkańców wyspy zaczyna zachowywać się coraz bardziej nerwowo, próbując udowodnić sam przed sobą, że to nie on jest sprawcą zbrodni. Ostatecznie spóźnia się na prom i musi zostać na wyspie kilka kolejnych dni, które upływają mu na zacieraniu rzekomych dowodów swojej rzekomej zbrodni. Po przybyciu na wyspę Mathias nie przestaje odliczać i przeliczać na sprzedane zegarki godzin i minut, które zostały mu do odejścia promu. W jego obliczeniach brakuje jednej godziny, która oddziela pierwszy i drugi rozdział książki. Co wydarzyło się w tej luce, pozostaje tajemnicą. Odliczany minuta po minucie czas nierozzerwalnie łączy się z trasą wędrówki, nabiera cech przestrzennych. Robbe-Grillet tak scharakteryzował nowopowieściowe związki temporalno-spacjalne w jednym ze swoich esejów: „W nowej powieści przestrzeń niszczy czas, czas sabotuje przestrzeń. Opis drepcze w miejscu, zaprzecza sobie, kręci się w kółko. Chwila neguje trwanie”.⁷ Przestrzeń wyspy zostaje w *Podglądaczu* celowo wydzielona. Chociaż Mathias spędził tam swoje dzieciństwo, nie orientuje się w siatce identycznych domów. Robbe-Grillet w jednej z rozmów stwierdził:

Sceneria *Podglądacza* została stworzona z mieszanki cech wysp Bretanii, które znam (bo w końcu zawsze wymyśla się rzeczy na bazie własnych przeżyć), powiedzmy Ouessant, Belle-Ile, itd. Ale czulem potrzebę, aby usunąć z tekstu podobieństwo do Bretanii, postaci w tej książce płacą więc w koronach, nie we frankach francuskich⁸.

Niemożliwa do rozpoznania i ogarnięcia przestrzeń wymyka się konceptualizacji, dominując tym samym nad bohaterem.

Tematyka spacjalna *Podglądacza* otrzymuje dodatkowo inną artykulację, na poziomie opisu, bliższą późniejszym eksperymentom w *Żaluzji*.

⁵ Por. A. Robbe-Grillet, *Order and Disorder in Film and Fiction*, trans. B. Morrisette, „Critical Inquiry” 1977, nr 1, s. 1–20.

⁶ A. Robbe-Grillet, *Podglądacz*, przeł. L. Kałuska-Holuj, Warszawa 1996.

⁷ A. Robbe-Grillet, *Temps et description dans le récit d'aujourd'hui*, [w:] *idem, Pour un nouveau roman*, Paris 1963, s. 168.

⁸ *Nouveau Roman: hier, aujourd'hui*, t. 2: *Pratiques*, dir. J. Ricardou, F. van Rossum-Guyon, Paris 1972, s. 166.

Wyzwolenie niewolnicy, czyli o opisie

Gérard Genette nazwał opis w powieści realistycznej *ancilla narrationis*, „niewolnicą narracji”, podkreślając w ten sposób jego służebną funkcję wobec fabuły. Problem deskrypcji był dla twórców *nouveau roman* zagadnieniem szczególnym. Głównym celem ich ataków stał się opis spod pióra Balzaka.

Alain Robbe-Grillet w programowym szkicu dotyczącym zagadnienia opisu⁹ stawia się w opozycji do świata kreowanego przez balzackowską deskrypcję. Opis w powieści XIX wieku polegał bowiem na ustawianiu dekoracji, wyposażony w zbędne szczegóły konstituował rzeczywistość stabilną i pewną. Świat skrupulatnie opisywanych miejsc, dekoracji wnętrz, strojów (będących równocześnie wyznacznikiem pozycji społecznej) był jasnym komunikatem, nie musiał przekonywać o swojej obiektywnej egzystencji poza literaturą. Pisarz prozy realistycznej mógł jedynie kopiować, reprodukować, przekazywać rzeczywistość. Jean Ricardou z kolei charakteryzuje opis balzackowski jako całkowicie podporządkowany uprzedniemu sensowi, który ma przedstawiać. Staje się przez to niesamodzielny i wtórny, zdegradowany do funkcji ilustracji¹⁰.

Opis w nowej powieści jest bezużyteczny i niezrozumiały: po pierwsze bowiem nie łączy się z akcją, po drugie zaś nie spełnia swego dotychczasowego podstawowego zadania: nie pozwala zobaczyć, ucieka z referencji. Wypełnia się w podwójnym ruchu kreacji i wymazywania: pokazuje rzeczy, by za chwilę je zniszczyć; kreśli linie, wyznacza plany, wznosi przestrzenne konstrukcje, by zaraz sobie zaprzeczyć, rozplynać się w powtórzeniu. Miejsce człowieka nie sytuuje się już wśród opisywanych rzeczy, ale w samym ruchu deskrypcji¹¹. Jak pisze Roland Barthes, pozbawione wszelkich dodatkowych znaczeń przedmioty w twórczości Robbe-Grilleta są wyłącznie „oporem optycznym”¹². Rzeczywistość poznawana jedynie za pomocą wzroku traci swój trzeci wymiar, swoją głębię, w żaden sposób nie obiecuje dualizmu, transcendencji. Przestrzenny opis („niewolnica narracji”) zostaje wyzwolony. Doświadczenie przestrzeni spełnia się nie w budowaniu dekoracji, ale w samym akcie pisania, ponawianych próbach niemożliwej deskrypcji.

W *Żaluzji*¹³ akcja zostaje zredukowana do kilku wydarzeń na plantacji bananów, gdzie zazdrosny mąż obserwuje przez żaluzję swoją żonę i sąsiada. Fabuła ograniczona do kilku wydarzeń, nieustannie przytaczanych i przepisywanych w akcie repetycji *ad infinitum*, zostaje całkowicie zdominowana przez wyzwolony z okowów opis przedmiotów w przestrzeni. Rozkład domu, geometryczny układ plantacji, ustawienie przedmiotów w pokoju, nakryć na stole – poprzez tytułową żaluzję to wszystko obserwowane jest przez bezosobowe centrum świadomości¹⁴ i przekazywane w ascetycznej deskrypcji.

Okienna zasłona dzieli przestrzeń na dwa pola – nacechowane i nienacechowane obserwacją, świat jako całość jest natomiast niewidzialny. Partykularność spojrzenia jest partykularnością widzenia – obserwacja skrepowana ośrodkiem percepcji nie jest w stanie ogarnąć całości. Język opisu doprowadzony do granic deskryptywności nakłada kolejne warstwy perspektyw niemożliwych do ujednolicenia. Niemożność sprowadzenia deskrypcji do wspólnego mianownika powoduje, że świat „przedstawiony” chwieje się w swoich posadach, traci oparcie w referencji, zamiast denotacji wybiera konotację. Anegdota opowiedziana przez Robbe-Grilleta skazana jest na śmierć w zapomnieniu: konstytuujące ją elementy ulegają nieprzerwanemu

⁹ A. Robbe-Grillet, *Temps et description...*, s. 155–169.

¹⁰ J. Ricardou, *La description créatrice: une course contre le sens*, [w:] *idem, Problèmes du nouveau roman*, Paris 1967, s. 92.

¹¹ Por. A. Robbe-Grillet, *Temps et description...*, s. 160.

¹² R. Barthes, *Objective Literature: Alain Robbe-Grillet*, [w:] A. Robbe-Grillet, *Two Novels: Jealousy and In the Labyrinth*, trans. R. Howard, New York 1994, s. 13.

¹³ A. Robbe-Grillet, *Żaluzja*, przeł. M. Zenowicz, Warszawa 1975.

¹⁴ W powieści postać męża właściwie się nie pojawia. O jego obecności świadczy jedynie dodatkowe nakrycie na stole. Czytelnik musi wywnioskować z nielicznych przesłanek, że „narratorem” i obserwatorem jest zazdrosny mąż śledzący poczynania swojej żony.

rozpadowi. Intryga pogrąża się w bezwładzie. Język deskrypcji w granicach swoich możliwości zaczyna się wykrwawiać w nieskończonym podzieleniu. Tak jak obraz widziany zbyt blisko okazuje się serią barwnych plam i zmusza patrzącego do ponawiania domysłu, tak język w swej szczegółowości więcej zaslania niż pokazuje, pogrąża referencję w inercji. Oto opis obrazu zawieszonego na ścianie sypialni:

Stojąca na pomoście postać, która przygląda się pływającym resztkom, również zaczyna się chwiać, nie tracąc zresztą nic ze swej sztywności. Ma na sobie biały garnitur, dobrze skrojony, a na głowie nosi kask tropikalny. Jego czarne wąsy są podkreślone do góry, wedle staroświeckiej mody. Nie. W jego twarzy, nie oświetlonej słońcem, nie można niczego rozpoznać, nawet koloru skóry¹⁵.

Przez nadmiar postulowanych znaczeń język traci swój wymiar semantyczny. Rezygnuje z umowności na rzecz „powiedzenia wszystkiego do końca”, lecz obiecany sens rozsypuje się w migotliwym natłoku możliwości interpretacji. Deskrypcja w swojej absurdalnej szczegółowości i ciągłej repetycji powoli gubi swój przedmiot, który wydaje się coraz bardziej nietożsamy ze sobą. Powtarzający się opis obiektów, domu, plantacji, postaci, sekwencji ułamkowych zdarzeń modyfikowany lub odtwarzany w całości, stopniowo przestaje wymagać jakiegokolwiek odniesienia, desygnatu. Zabieg celowej redundancji (liczenie drzew bananowych w *Żaluzji*) wyprowadza percepcję na manowce.

Analizowana fragment po fragmencie przestrzeni umyka wizualizacji, rozszczepia się na tysiące nieznaczących detali. Miejsca niedookreśleń wplątują się w misterną konstrukcję, świat rozbity na szczegóły traci swoje powinowactwo z całością i zrozumiałością. Rzetelność realistycznego przedstawienia okazuje się zabójstwem dla fabularnych wymogów. *Mimesis* potraktowana zbyt serio doprowadza geometryczną deskrypcję do absurdu. Szczegółowe zapisy obserwacji przestrzeni, pozornie mające sięgnąć apogeum realistycznego przedstawienia, w rezultacie pokazują, jak język zmuszony do mimetyczności ucieka z referencji, a opis przestrzeni staje się przyczynkiem do oddania szczególnej niemocy poznawczej podmiotu, kryzysu języka deskrypcji. Spojrzenie, ślizgając się po powierzchni przedmiotów, tylko rejestruje ich efemeryczne kształty, wzbrania się przed ujednoliceniem i nadawaniem sensu. Ingardenowska konkretyzacja staje się niemożliwa.

Problem doświadczenia przestrzeni nierozzerwalnie łączy się więc z kryzysem poznawczym: przestrzeń okazuje się nieprzedstawialna, a realizm – złudny. „Przezroczystość narracji realistycznej – pisze Janusz Sławiński – jest w istocie skomplikowanym zjawiskiem semantycznym”¹⁶.

***Mise en abyme*, czyli przestrzenne urządzenie narracji**

Przestrzeń świata przedstawionego w utworach Robbe-Grilleta paralelnie odnieść można do przestrzeni samego tekstu w figurze *mise en abyme*. Za twórcę tego terminu uważa się André Gide’a, który w swoim *Dzienniku* w roku 1893 opisuje szczególną konstrukcję zauważalną między innymi w obrazach Memlinga i Velazqueza: w głębi pokoju wisi lustro, które odbija sytuację przedstawioną na obrazie. Gide znajduje odpowiedniki tego przedstawienia w literaturze: komedię odgrywaną w *Hamlecie* czy scenę z marionetkami w *Wilhelmie Meistrze* Goethego. Porównuje je w ten sposób z figurą heraldyczną, kiedy na tarczy widnieje jej pomniejszona kopia (tarcza sercowa). Stąd zapożycza termin *mise en abyme*, by zastosować go do opisywanego przez siebie zjawiska artystycznego. Jego efekt porównać można do rezultatu skierowania na siebie dwóch luster: przedstawienie odbija się w nieskończoność. Patrzący na opisaną przez Gide’a konstrukcję ulega wrażeniu, że ucieka ona w otchłań (*en abyme*)¹⁷. W badaniach literackich *mise en*

¹⁵ A. Robbe-Grillet, *Żaluzja*, s. 123.

¹⁶ J. Sławiński, *Semantyka wypowiedzi narracyjnej*. Cyt. za: D. Korwin-Piotrowska, *Problemy poetyki opisu prozatorskiego*, Kraków 2001, s. 41.

¹⁷ Por. P. Pietrzak, *Powieść nowoczesna i dylematy współczesnej nauki o literaturze*, Warszawa 2007, s. 36.

abyme definiuje się jako szczególną konstrukcję artystyczną, w której w ramy jednego tekstu literackiego wstawiono inny, wewnętrzny tekst w różny sposób związany z okalającą go strukturą¹⁸. Analogia pomiędzy oboma poziomami sprawia, że ów tekst wewnętrzny przypomina pomniejszoną kopię zewnętrznego. Jest to historia w historii, rozdwójne opowiadanie. Figura *mise en abyme* stanowi ośrodek zainteresowania przede wszystkim badań narratologicznych przez swoją zdolność do aktualizacji w utworze złożonego problemu relacji pomiędzy światem a tekstem, przedmiotem a znakiem. Zasadna wydaje się jednakże analiza jej przestrzennego wymiaru w utworze. Figura podwojenia może zostać rozważona na przynajmniej dwóch poziomach spacji tekstu: przestrzeni mówionej i mówiącej. Terminy te zastosował Janusz Sławiński dla rozróżnienia przestrzeni opisaney w świecie przedstawionym (mówionej) i przestrzeni wyposażonej w sensy naddane (mówiącej)¹⁹. Owe sensy naddane będą tu rozumieć nie tyle jako metaforykę spacialną przynależną konkretnym wyrażeniom językowym, ale raczej jako przestrzenny układ samego tekstu, dzieło rozumiane jako *sui generis* przestrzeń. Aby rozważyć *mise en abyme* jako komponent świata przedstawionego utworu, rozszerzyć należy przedstawioną powyżej definicję opowiadania w opowiadaniu. Wewnętrzny człon figury podwojenia może zostać bowiem maksymalnie zredukowany i być kojarzony z okalającą strukturą na zasadzie luźnego związku. Linda Hutcheon uważa za wariant *mise en abyme* również przedmioty, będące metaforami struktury zewnętrznej²⁰. Ricardou w swoim studium o *nouveau roman* twierdzi nawet, że pewne przedmioty same wywołują *mise en abyme*. Są to przede wszystkim rysunki, rzeźby, fotografie, emblematy, karty do gry, lustra²¹.

Przypatrmy się więc przypadkom tego rozdwójnego dyskursu w twórczości Robbe-Grilleta. W *Gumach* agent specjalny Wallas błąka się po nieznanym sobie portowym miasteczku, myląc co chwilę trasę. Labirynt podobnych do siebie ulic i budynków podwaja impas poznawczy Wallasa, staje się w figurze *mise en abyme* kopią meandrów jego śledztwa. Pocztówka zakupiona w sklepie żony Duponta przedstawia w pomniejszeniu wizerunek domu profesora, równocześnie jednak budynek na fotografii do złudzenia przypomina ruiny Teb... Pomniejszona kopia domu wywołuje więc dodatkowy sens opowieści, aktualizuje mit Edypa, w którym przegląda się *notabene* cała historia agenta Wallasa²². *Mise en abyme* ogarnia sobą również sam akt lektury, przenosi się na poziom „umeblowania tekstu”: nieciągła narracja niczym zaburzona nieustającą wariacyjnością przestrzeń wprowadza czytelnika w konsternację.

Bardziej widoczne zastosowanie figury podwojenia ma miejsce w *Podglądaczu*. Ricardou nazywa tę odmianę *mise en abyme* oskarżycielską i rewelatorską²³. Mathias, zachęcony przez właściciela karczmy, wchodzi na piętro jego domu i przypadkowo trafia do sypialni, gdzie na ścianie widzi obraz przedstawiający pokój identyczny z tym, w którym się znajduje. Na obrazie przy łóżku kłęczą dziewczynka. Narrator niepostrzeżenie wraca do opisywania urządzenia pokoju, skupia się na łóżku, które „przedstawia z wyglądu pole bitwy” (s. 50). Narracja urywa się, widzimy Mathiasa z powrotem w karczmie, gdzie rozmawia z żoną gospodarza. Lecz już po chwili opowiadanie znów wraca do tajemniczego pokoju, Mathias w lustrze obserwuje zbrodnię, której dokonuje na dziewczynce znanej nam z obrazu obcy mężczyzna. Obraz więc i lustro w pokoju jako antecedenca przyszłych wydarzeń zdradzają winę komiwojażera. Podwajając narrację, multiplikują przestrzeń pokoju w swoich odbiciach. Stanowią też *mise en abyme* samej struktury tekstu: zdradzają brakujący *passus* między pierwszą a drugą częścią powieści. Jak w obrazach Memlinga czy Velazqueza lustro pokazuje to, czego nie widać na głównym planie.

¹⁸ Por. P. Pietrzak, *Opowiadanie w opowiadaniu. Mise en abyme i narratologia*, [w:] *Opowiadanie w perspektywie badań porównawczych*, pod red. Z. Mitosek, Kraków 2004, s. 188.

¹⁹ J. Sławiński, *Przestrzeń w literaturze: elementarne rozróżnienia i wstępne oczywistości*, [w:] *idem, Próby teoretycznoliterackie*, Warszawa 1992, s. 212.

²⁰ Por. L. Hutcheon, *Narcissistic Narrative: the Metafictional Paradox*, London – New York 1984.

²¹ J. Ricardou, *Le Nouveau Roman*, Paris 1973, s. 55.

²² Por. J. Ricardou, *L'histoire dans l'histoire*, [w:] *idem, Problèmes du nouveau roman*, s. 176–179.

²³ J. Ricardou, *Le Nouveau Roman*, s. 50–55.

Maurice Blanchot, pisząc o konstrukcji *Podglądacza*, nazwał ów brakujący fragment książki, w którym prawdopodobnie dokonała się zbrodnia, ślepą plamką opowieści²⁴. To puste centrum stanowi równocześnie o jej konstrukcji: wszystkie wydarzenia zdają się do niego odwoływać i wokół niego gromadzić, przez co powieść zyskuje niezwykłą, koncentryczną formę. Konstrukcja *Podglądacza* obfituje w różnego rodzaju podwojenia: komiwojażer podróżuje po wyspie na planie ósemki, domy na wyspie są bliźniaczo podobne do jego domu z lat dziecięcych. Figura *mise en abyme* rozszczepia przestrzeń, przeczy jej postulowanej jedności, nie odbija (*redoubler*), ale podwaja (*dedoubler*), nie jest bowiem zewnętrznym refleksem, ale wewnętrznym migotaniem. Z jednej strony, jak pisze Ricardou, podwaja spajające działanie tekstu, który ją zawiera, z drugiej – multiplikuje podobieństwa i związki, zmniejsza dyspersję, wzmacnia elementy przez ich powtórzenie. W tym spełnia się antytetyczna rola tej figury²⁵.

Jako podsumowujący przykład tej konstrukcji niech posłuży nam krótki szkic z *Trzech odbitych obrazów*, zamieszczonych w tomie opowiadań *Instantanés (Migawki)*²⁶. Szkic ten, pod tytułem *Manekin*, przedstawia w geometrycznym opisie przestrzeń pokoiku krawcowej. W środku krzyżujących się odbić dwóch luster (jednego stojącego na kominku i drugiego w drzwiach szafy) stoi manekin, który odbija się bezpośrednio w tafli zwierciadła na kominku i pośrednio w drzwiach szafy. Otrzymujemy więc obraz trzech manekinów, z których tylko jeden jest „rzeczywisty” i rzuca dodatkowo cień na stojący na stole dzbanek z kawą. Krótka narracja stanowi zapis bezosobowej percepcji, śladu wzroku w przestrzeni. Manekin odbijając się *ad regressum* w ustawionych naprzeciwko siebie zwierciadłach aktualizuje w tekście figurę wewnętrznego podwojenia. W rozszczepieniu tym zrównuje się status prawdziwego manekina i jego lustrzanych refleksów, sam manekin jest dodatkowo jedynie reprezentacją – kopią człowieka. Płaska powierzchnia zwierciadła zakłóca oczywisty porządek przestrzeni. Ten ascetyczny opis, wyzbyty jakichkolwiek odwołań czy fundującej narracji, może stanowić parabolę dla czynionych tu rozważań nad figurą *mise en abyme* i wyczerpywaniem się strategii realistycznych. W odbitym powtórzeniu realizm traci swoje możliwości: przestaje zaświadczać o transcendentnej rzeczywistości, zwija się do środka, traci gwarancję odniesienia.

Mise en abyme pozwala więc rozważyć przestrzenność tekstu na kilku równoległych płaszczyznach: jako figura na poziomie świata przedstawionego (przestrzeni mówionej) rozgrywa spektakl przestrzeni w reprezentacji reprezentacji, dublującej przedstawienie w ciągach odbić i odwołań. Przestrzeń ta uzyskuje pozorną głębię lustrzanego refleksu, równocześnie jednak zatracą się w samoodniesieniu, nie komunikuje nic poza sobą samą. W ten sposób ucina wszelkie dyskusje o możliwym *signifié*, rzeczywistość tekstu nie może wyjść poza siebie. Pozorna głębia zamiera w narcystycznym powtórzeniu, nie oferuje nic poza zmultiplikowaną powierzchnią. Doskonale koresponduje to z opisanym wyżej problemem „niezwieńczonej” deskrypcji: tak jak opis przestrzeni zbyt drobiazgowy odbiera jej tożsamość i poznawalność, tak *mise en abyme* wskazuje w swym zapętleniu na poznawczy impas reprezentacji. Na poziomie struktury samego dzieła przestrzeń rozdwojonego opowiadania również staje się rzecznikiem epistemologicznej zapaści: elementy tekstu, wtłoczone w coraz to inne układy zdań, wyczerpują możliwe znaczenia, pograżając fabulę w bezwładzie. Narracja *Gum*, *Podglądacza* i *Żaluzji* inkrustowana jest powrotami tych samych fragmentów opowieści, które niejako odbijają się wzajemnie. Pomiędzy lustrami znajduje się pusta przestrzeń, niewyjaśniona szczelina w tekście, która staje się według Blanchota:

jak początek i źródło tej niezwyklej przejrzystości, przez którą widzimy wszystko oprócz niej samej. Ten niejasny punkt, który pozwala nam zobaczyć, to słońce wiecznie położone pod linią

²⁴ M. Blanchot, *The Clarity of the Novel*, [w:] *idem*, *The Book to Come*, trans. Ch. Mandell, Stanford 2003, s. 159–164.

²⁵ Por. J. Ricardou, *Le Nouveau Roman*, s. 73–74.

²⁶ A. Robbe-Grillet, *Three Reflected Visions*, [w:] *idem*, *Snapshots*, trans. B. Morrisette, Evanston 2000, s. 1–15.

horyzontu, ślepa plamka, której nie spodziewa się spojrzenie, wysepka nieobecności w samym sercu wizji – oto jest cel poszukiwania, oto urządzenie i stawka fabuły²⁷.

Doświadczenie przestrzeni we wczesnej *nouveau roman* łączy się więc nierozzerwalnie z problematyką procesu poznawczego, a także możliwości deskryptywnych języka oraz (szczególnie w figurze *mise en abyme*) nierozwiązalnego mariażu różnych poziomów spacji tekstu. Empiryczna obserwacja – rękojmia realizmu – w powieściach Robbe-Grilleta przestaje być epistemologicznym gwarantem sensu, a staje się przyczynkiem do ucieczki języka spod jarzma przedstawiania.

Summary

Language freed from reference. On experiencing space in Alain Robbe-Grillet's novels

The essay is concerned with the epistemological aspects of space in early novels (*The Erasers*, *The Voyeur*, *Jealousy*) of Alain Robbe-Grillet, a theorist and author of the French New Novel. The text is divided into three parts. The first one is concerned with space on the plane of a story, especially in *The Erasers* and *The Voyeur*. The space of the labyrinth drives the protagonists of these novels to a cognitive deadlock. An unknowable structure of the city composed of similar and recurring streets and buildings in *The Erasers* or identical houses in *The Voyeur* makes orientation impossible. The second part presents the functions and signification of description in the New Novel according to theoretic essays of Robbe-Grillet. Afterwards, by an examination of the descriptive technique in *Jealousy*, the author shows how an ultra-realistic description of space loses its function of representation. The third part of the essay is concerned with the figure of *mise en abyme* – the literary technique of story within a story. *Mise en abyme* can also be represented on the plane of the plot by specific objects like mirrors, photos, sculpture etc. which remind or indicate the main structure of the story. *Mise en abyme* lies in the infinite reflection of two mirrors facing one another. There are several examples of this construction in Robbe-Grillet's novels; they serve as a way to indicate the void and flat space deprived of meaning. *Mise en abyme* introduces the problem of an unknowable reality closed in repeated reflections of autorefering space.

The conclusion is that space in Robbe-Grillet's novels serves to show descriptive possibilities of language and their cognitive failure in the paradigm of realism.

Słowa kluczowe

Robbe-Grillet, realizm, referencja, przestrzeń

Aleksandra Szczepan (ur. 1984) – doktorantka w Katedrze Antropologii Literatury i Badań Kulturowych na Wydziale Polonistyki UJ. Przygotowuje rozprawę doktorską o traumatycznym realizmie w polskiej literaturze powojennej. Współredaktorka tomu *Nie/konsekwencje ponowoczesności*, autorka tekstów naukowych. Stypendystka Centrum Badań nad Zagładą Żydów.

²⁷ M. Blanchot, *op. cit.*, s. 160. Przekł. – A.S.

KONTEKSTY HISTORYCZNE

Tomasz Ewertowski
Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu

DOŚWIADCZANIE PRZESTRZENI JAKO KONSTRUOWANIE KULTUROWEGO OBRAZU. PRZYKŁAD BAŁKANÓW I SYBERII

„Syberia zaczyna się od Wisły”¹ – pisze Markiz de Custine w *Listach z Rosji*. Co zrobić z takim twierdzeniem, które jest wyraźnie niezgodne z geograficzną wiedzą? Andrzej Kępiński widzi w przywołanych słowach przejaw francuskiej tendencji do sytuowania zarówno Polski, jak i Rosji na Północy². Zofia Trojanowiczowa natomiast zwraca uwagę, że „od Wisły rozpoczynał się ten obszar, na którym zsyłki były podstawowym narzędziem carskiego despotyzmu”³. W każdym razie cytaty oraz dwie jego interpretacje pozwalają dostrzec podporządkowanie geografii kulturowemu obrazowi. Dlaczego tak się dzieje? Doświadczenie konkretnej przestrzeni wiąże się z przyjmowaniem olbrzymiej ilości informacji, dodatkowo nigdy nie można powiedzieć, że dają one pełną wiedzę o danym obszarze. Konieczne są selekcja i upraszczanie, a ich efekt służy opisowi całości. Zamiast realnej krainy funkcjonuje kulturowy obraz, który często więcej mówi o tym, kto go stworzył, niż o przedstawianym miejscu. W pierwszej części referatu zaprezentuję kilka ogólnych teoretycznych twierdzeń dotyczących tego procesu, w drugiej poświęcę się analizie dwóch różnych przykładów omawianego zjawiska, którymi są funkcjonowanie pojęć „Bałkany” i „balkanizacja” oraz obraz Syberii w polskim romantyzmie.

Założenia teoretyczne

Teoretyczną ramę stanowi dla mnie opis funkcjonowania kategorii „wschodu” dokonany przez Erazma Kuźmę w książce *Mit Orientu i kultury Zachodu w literaturze XIX i XX wieku*⁴. Kuźma, odwołując się do Jurija Łotmana, podkreśla, że język przestrzeni wyraża świat wartości, a jedna z najbardziej uniwersalnych opozycji w tej dziedzinie to właśnie przeciwstawienie wschód – zachód. W określonym systemie przywołanie któregoś z tych pojęć wskazuje na cały szereg znaków, buduje określony obraz nie tylko przestrzeni, ale też hierarchii wartości. Kategorie geograficzne mają więc wielki potencjał semantyczny, gdyż „etykietują” swoisty „potop” informacji, związanych z doświadczeniem określonego obszaru. Na przykład „Syberia” oznacza miliony kilometrów kwadratowych zamieszkane przez miliony ludzi i mające bogatą historię. W procesie konstruowania obrazu tę przestrzeń opatruje się pewną etykietą, która może mieć różne konotacje. Dla polskich romantyków kraina ta kojarzy się z miejscem zesłania, nieprzyjazną przyrodą, carskim despotyzmem. Co więcej, w pewnych sytuacjach niektóre znaki z szeregu stają się *pars pro toto* całego kompleksu (czyli pojedyncze słowa, takie jak „północ” czy „Syberia” wystarczają, by przywołać cały złożony zestaw obrazów). Tak też przestrzeń zostaje przemieniona w syntagmę znaków, które odrywają się od rzeczywistości i zaczynają oznaczać kulturowe wartości.

¹ A. de Custine, *Listy z Rosji. Rosja w 1839 roku*, przeł. M. Górski i M. Leśniewska, Gdańsk 2001, s. 48.

² A. Kępiński, *Lach i Moskal. Z dziejów stereotypu*, Warszawa 1990, s. 91.

³ Z. Trojanowiczowa, „*Jej dzieje na Sybirze*”, [w:] *Sybir romantyków*, oprac. Z. Trojanowiczowa i J. Fiećko, Poznań 1993, s. 9.

⁴ E. Kuźma, *Mit Orientu i kultury Zachodu w literaturze XIX i XX wieku*, Szczecin 1980.

Istnieje więc znak „Orient”, „Wschód”, który funkcjonuje w języku pierwszego stopnia, tworząc takie zwroty jak „Warszawa leży na wschód od Poznania” czy „Indie są krajem Wschodu”. Te znaki (...) stają się pustą formą, którą wypełnia nowa treść. Wytłumione jest pierwotne znaczenie: „kierunek geograficzny”, „miejsce usytuowane geograficznie”. Dzięki temu znak „Orient”, „Wschód” może wchłonąć nowe znaczone (...). Połączenie tej „opustoszałej formy”, jak mówi Barthes, z nową treścią, odpowiada połączeniu znaczącego i znaczonego w nowy znak, przynależny już do języka drugiego stopnia. Jego znaczenie nie jest już słownikowe, lecz mityczne, a więc niedefiniowalne; dotyczy nie tyle rzeczy, co wartości⁵.

Teraz przedstawię, co rozumiem pod pojęciem obrazu. Odwołam się do badań imagologicznych Jeepa Leerssena⁶. Wprawdzie ten nurt komparatystyki koncentruje się na wyrażanych w literaturze sądach o charakterze narodowym, jednak myślę, że pewne koncepcje można przenieść również do rozważań nad przestrzenią. Przede wszystkim obraz nie oznacza tu tylko przedstawienia wizualnego, lecz definiuje się go jako mentalny kształt innego, który jest determinowany (czy też wydaje się być determinowany) przez pewne cechy drugiej grupy. Kieruje on opiniami o innych i zachowaniem wobec nich. Obrazu nie tworzą twierdzenia dotyczące faktów sprawdzalnych empirycznie, lecz uogólnienia. Rozróżnia się autoobrazy i heteroobrazy. Oba typy są zmienne w czasie i przestrzeni, a często w interesujący sposób zależą od siebie nawzajem. Np. funkcjonujący w kulturze serbskiej obraz barbarzyńskiego Albańczyka-muzułmanina ściśle powiązany jest z obrazem prawosławnego Serba, obrońcy kultury europejskiej. Omawiając tę koncepcję, warto ponadto – za Gordana Đerić – zauważyć, że tak zdefiniowane pojęcie obrazu ma wiele zbieżności z terminem stereotyp, który Walter Lippman wprowadził do nauk społecznych właśnie jako „obrazy w naszych głowach”⁷.

Jak przenieść tę kategorię do rozważań nad przestrzenią? W obu wypadkach mamy do czynienia ze wspomnianym na początku artykułu procesem upraszczania i filtrowania informacji. Co więcej, przedstawiana przestrzeń jest nierozdzielnie związana z zamieszkującymi ją ludźmi oraz instytucjami społecznymi i politycznymi wpływającymi na nią. Kępiński, opisując funkcjonowanie stereotypu Rosjanina w tzw. *Ustępie*, zamykającym trzecią część *Dziadów*, stwierdza:

przyroda i krajobraz poznawanego kraju – łącząc w sobie elementy przeszłości, teraźniejszości oraz zapowiedź przyszłości – jawiły się romantykowi jako hieroglificzny zapis istoty i ducha narodu, jako Księga jego przeznaczeń⁸.

Te sądy dotyczą nie tylko romantyków. Doświadczając przestrzeni, otrzymuje się równocześnie informacje o jej ukształtowaniu fizycznym i mieszkańcach. Są one porządkowane przez kulturowe filtry i dlatego zlewają się ze sobą. Jako przykład może posłużyć cytat z wiersza Stefana Garczyńskiego *Grobowiec na Syberii*:

Obyście nigdy nie znali tych krajów,
Gdzie wieczna zima mrozem ścina duszę,
Gdzie gwałt i hańba – męczarnia – katusze
Prawem narodu – godłem obyczajów⁹.

⁵ *Ibidem*, s. 25.

⁶ Opieram się tu na artykułach J. Leerssen, *Imagology: History and method* i *National identity and national stereotype* oraz na hasłach *Image* i *Identity/Alterity/Hybridity* dostępnych na stronie <<http://cf.hum.uva.nl/images/dtory/>>, 30 I 2008.

⁷ G. Đerić, *O nemim i glasnim stereotipima: konstruisanje „etničkog karaktera” u usmenoj književnosti*, „Filozofija i društvo” 2005, nr 1, s. 106.

⁸ A. Kępiński, *Lach...*, s. 97–98.

⁹ S. Garczyński, *Grobowiec na granicach Syberii*, [w:] *Sybir romantyków*, s. 223.

W tym opisie zlewają się ze sobą doświadczenie przyrody i opresyjnego systemu społecznego. Omawiając zaś funkcjonowanie obrazów przestrzeni w tekstach artystycznych, warto przywołać także Bachtinowską kategorię chronotopu (w polskim przekładzie czasoprzestrzeni). Rosyjski badacz twierdził, że:

Czasoprzestrzeń w literaturze artystycznej jednoczy cechy przestrzenne i czasowe w ramach znaczącej i konkretnej całości (...). Cechy czasu odsłaniają się w przestrzeni, zaś przestrzeń znajduje w czasie swój sens i miarę. To krzyżowanie się porządków i złączenie cech stanowi o charakterze czasoprzestrzeni artystycznej¹⁰.

Po pierwsze, opis regionu jest właśnie wynikiem „krzyżowania się” wymiarów. Doświadczenie przestrzeni odbywa się w czasie, samo miejsce jest zmienne, a w procesie narracji także wprowadzany jest element uporządkowania czasowego. Po drugie, wraz z doświadczeniem określonego obszaru pojawia się jednocześnie historia zamieszkujących go grup ludzi. Np. doświadczenie stolicy Serbii, Belgradu, zawiera obraz zrujnowanych budynków w centrum, co od razu łączy się z historią bombardowań NATO z 1999 roku, od których przechodzi się do skomplikowanej problematyki konfliktu kosowskiego i jego uwarunkowań historycznych.

Zanim przejdę do szczegółowych przykładów doświadczenia przestrzeni jako konstruowania obrazu, przywołam jeszcze jedno teoretyczne uzasadnienie występowania omawianego problemu. Odwołam się do postkolonializmu. Edward Said w *Orientaliźmie* zajmuje się właśnie problemem „związków zachodzących pomiędzy wiedzą a geografą”¹¹. Badacz podkreśla potrzebę ludzkiego umysłu do porządkowania postrzeganej rzeczywistości, czego wyrazem są kreacyjna geografia i historia, które:

pomagają umysłowi – poprzez udratyzowanie odległości i różnicy pomiędzy tym, co jest mu bliskie, a tym, co odległe – wzmocnić jego poczucie siebie¹².

Fundamentalne założenie Saida przedstawia się następująco:

Orient nie jest biernie egzystującym elementem natury. Nie istnieje po prostu, dokładnie tak samo jak nie istnieje po prostu Zachód”¹³.

Z deklarowanego antyesencjalizmu wynika także akcentująca wzajemne związki obrazów wschodu i zachodu podstawowa definicja orientalizmu – jest to „sposób postrzegania Orientu, który wynikał z zajmowanego przez niego miejsca w kulturze Zachodu”¹⁴. Z tego płyną i dalsze rozumienia terminu jako typu myślenia opartego na różnicy wschód – zachód oraz jako zbioru instytucji zajmujących się kontrolą Orientu (zarówno polityczną jak i kulturową). Literatura opisująca Orient tworzy archiwum literackie, stanowiące filtr pozwalającym na „oswajanie” nieznanego¹⁵. Tak więc z punktu widzenia teorii Saida teksty kultury porządkują rzeczywistość, konstruując obraz pomagający w oswojeniu świata i wzmocnieniu własnej tożsamości. Empiria zostaje przykryta kulturowym płaszczem, a gdy dopomina się o głos, jest skutecznie zagłuszana przez orientalizujące instytucje.

W tym miejscu jeszcze dwie uwagi. Po pierwsze, nie będę wchodził w dyskusję, czy można mówić o kolonializmie w Europie Środkowej i Wschodniej oraz na ile zasadne i wartościowe jest tu stosowanie teorii postkolonialnej, lecz po prostu wykorzystam pewne jej

¹⁰ M. Bachtin, *Formy czasu i czasoprzestrzeni w powieści*, [w:] *idem, Problemy literatury i estetyki*, przeł. W. Grajewski, Warszawa 1982, s. 279.

¹¹ E. Said, *Orientaliźm*, przeł. M. Wyrwas-Wisniewska, Poznań 2005, s. 95.

¹² *Ibidem*, s. 98.

¹³ *Ibidem*, s. 34. Podkr. – E.S.

¹⁴ *Ibidem*, s. 21.

¹⁵ *Ibidem*, s. 102.

ustalenia bez odwoływania się do ideologicznego zaplecza¹⁶. Po drugie, przywołując Said'a, wprowadziłem problem roli obrazu w budowaniu tożsamości, o czym będzie jeszcze mowa. Współcześnie ta kwestia pojawia się często, nie tylko w studiach postkolonialnych, i można niekiedy dojść do wniosku, że cała kultura jest niczym innym jak tylko polem bitwy o tożsamość. Będę dalej stosował ten paradygmat opisu, ale ze świadomością, że stanowi on pewne uproszczenie.

Obrazy Bałkanów i Syberii

Zacznę od przykładów związanych z obrazem Bałkanów. Książka Bożidara Jezernika *Dzika Europa. Bałkany w oczach zachodnich podróżników* opisuje, jak przybysze z Europy Zachodniej portretowali Bałkańczyków i ich kraje. Pamiętniki z podróży często tworzą obraz mieszkańców Półwyspu jako ludzi zacofanych, gwałtownych, barbarzyńskich. Jezernik tak wyjaśnia ten fenomen:

Europejczycy przez wieki odróżniali członków „społeczeństw cywilizowanych” od „prymitywów”, „barbarzyńców” i „dzikusów” tylko po to, by móc uznać samych siebie za ucywilizowanych. Po to właśnie potrzebowali swojego przeciwieństwa, Innego, a Bałkany spełniały tę rolę doskonale. W rzeczy samej trudno wyobrazić sobie wyraźniej zdefiniowanego Innego niż mieszkańcy Bałkanów, ponieważ wydawali się oni w przesadny i barwny sposób reprezentować sobą to wszystko, co na Zachodzie zostało odrzucone przez kolejne pokolenia¹⁷.

Jezernik w swej książce przywołuje mnóstwo interesującego materiału, ja przedstawię tylko jeden przykład. Sir Austen Layard w swojej relacji z 1849 roku opisuje „odrażające i upiorne widowisko”¹⁸, mianowicie moment, w którym czarnogórcy wojownicy wracają z wyprawy przeciw Turkom, niosąc odrąbane głowy przeciwników. Podróżnik jakby „zapomina”, że w Anglii jeszcze w drugiej połowie XVIII wieku odcięte głowy wystawiono na widok publiczny, a przechodnie płacili, by je oglądać, zaś dziewiętnaście lat przed jego wizytą na Bałkanach ścięto spiskowców z Cato Street. Taki sposób doświadczania przestrzeni można opisać przy pomocy języka psychoanalizy – konstruowany obraz Bałkanów jest miejscem, gdzie zostaje wyparte to, o czym chce się zapomnieć. Do podobnych wniosków dochodzi np. Tomislav Longinović w artykule *Vampiri poput nas: gotske maštarije i „srbi”* (*Wampiry wśród nas: gotyckie fantazje i „serbowie”*)¹⁹. Analizuje on pewną zbieżność między *Draculą* Brama Stokera a przedstawianiem Serbów w światowych mediach w latach dziewięćdziesiątych. W obu wypadkach obraz związany z Bałkanami jest niczym „trup w szafie”, coś, o czym ludzie definiujący się jako Europejczycy chcieliby zapomnieć. Wampiryczny hrabia reprezentuje feudalne, średniowieczne oraz orientalne pierwiastki europejskiej kultury (które odrzucała

¹⁶ Trwa obecnie dyskusja nad możliwą rolą postkolonializmu w badaniach nad literaturą polską i ogólnie literaturami Europy Środkowej i Wschodniej. Szereg badaczy popiera adaptowanie Saidowskiej metodologii (zob. np. C. Cavanagh, *Postkolonialna Polska. Biała plama na mapie współczesnej teorii*, „Teksty Drugie” 2003, nr 2–3, s. 60–71; W. Bolecki, *Myśli różne o postkolonializmie. Wstęp do tekstów nienapisanych*, „Teksty Drugie” 2007, nr 4, s. 6–14). Postkolonialnie analizowano różne aspekty polskiej kultury (M. Janion, *Niesamowita Słowiańszczyzna*, Kraków 2006; A. Fiut, *Polonizacja? Kolonizacja?*, „Teksty Drugie” 2003, nr 6, s. 150–156), jak i innych państw Europy Środkowej i Wschodniej (E. M. Thompson, *Trubadurzy Imperium. Literatura rosyjska i kolonializm*, przeł. A. Sierszulska, Kraków 2000; *From Sovietology to Postcoloniality. Poland and Ukraine from a Postcolonial Perspective*, ed. J. Korek, Stockholm 2007). Można jednak napotkać także twierdzenie, iż zastosowanie postkolonializmu do kultury i literatury Polski oraz innych państw regionu jest generalizacją i nadużyciem (G. Borkowska, *Polskie doświadczenie kolonialne*, „Teksty Drugie” 2007, nr 4, s. 15–24).

¹⁷ B. Jezernik, *Dzika Europa. Bałkany w oczach zachodnich podróżników*, przeł. P. Oczko, Kraków 2007, s. 20. Podkr. – T.E.

¹⁸ *Ibidem*, s. 124.

¹⁹ T. Longinović, *Vampiri poput nas: gotske maštarije i „srbi”*, [w:] *Balkan kao metafora: između globalizacije i fragmentacije*, pod red. D. Bjelicia i O. Savicia, Beograd 2003.

dziewiętnastowieczna, pozytywistyczna Europa), zaś Serbowie przedstawiają agresywny nacjonalizm i związane z nim zbrodnie.

Powyższe przykłady są przejawami zjawiska bałkanizmu, scharakteryzowanego przez Marię Todorovą w książce *Imaginarni Balkan*. Autorka przedstawia, w jaki sposób powstało współczesne znaczenie słowa „Balkany” i jego pochodnych. Choć na swój sposób bałkanizm jest siostrzanym pojęciem orientalizmu²⁰, badaczka dystansuje się od Saïda i podaje szereg istotnych różnic pomiędzy tymi kategoriami. Dla niniejszych rozważań najważniejsza jest jedna. Otóż konstrukcja Orientu podkreśla jego oddalenie, zaś obraz półwyspu uwypukla graniczny charakter tych terenów. Jak pisze Todorova, „Bałkanizm to dyskurs o imputowanej dwuznaczności”²¹. Doświadczenie przestrzeni Bałkanów polega na konstruowaniu ich obrazu jako wewnętrznego Innego, nie-Europy w łonie Europy.

Jak to się stało, że ten obszar geograficzny przyjął taką rolę? Można zacząć od tego, iż Półwysep otrzymał swoją obecną nazwę na skutek błędu geografów i niedokładności opisów podróżników²². W 1490 roku znany w historii polskiego renesansu Kallimach pierwszy raz używa nazwy Balkan, która jest pochodzenia tureckiego, pisząc o szczycie górskim, od starożytności zwanym Hemus. Jednak jeszcze do XIX wieku powszechnie posługiwano się właśnie antycznym określeniem. Początkowo również słowo „Balkan” oznaczało wyłącznie pojedynczy szczyt, później zaczęto wykorzystywać je na określenie całego pasma. Dodatkowo, jak zauważa Todorova, europejscy geografowie przez ponad dwa tysiące lat powtarzali błędne przekonanie starożytnych Greków, że Hemus to wielki łańcuch górski, który łączy Adriatyk i Morze Czarne, stanowiąc północną granicę obszaru. Tak uczynił i August Zeune w 1808 roku, gdy nadał Półwypowi nazwę „Bałkański”, szukając analogii z półwyspami Apenińskim i Pirenejskim, które od reszty kontynentu oddzielają właśnie łańcuchy górskie.

Todorova i Jezernik pokazują, w jaki sposób to określenie zyskiwało negatywne konotacje. Odwiedzający Balkany tworzyli przedstawienia innej przestrzeni, dzięki którym mogli potwierdzić swoją europejskość, zaś skonstruowane kompleksy obrazów opatrywali nazwami-etykietami. Toteż słów „Europa” i „Balkany”, mających opisywać krainy geograficzne, dotyczyły podobne procesy, jak te charakteryzowane przez Kuźmę przy opisie funkcjonowania kategorii wschodu. Traciły swoje pierwotne znaczenie, a stawały się ośrodkiem pola semantycznego. Tak też nazwa „Balkany”, zwłaszcza od roku 1912, gdy wybuchła pierwsza wojna bałkańska, została silnie powiązana z negatywnym stereotypem. Półwysep postrzegano jako półbarbarzyńską krainę przemocy i rozszalałego nacjonalizmu. Ironicznie brzmi dziś np. ówczesna wypowiedź Marry Edith Durham, która przerażona okrucieństwem starć na Półwyspie twierdziła, że coś takiego nie może się wydarzyć w Europie Zachodniej, nieświadoma zbliżającego się kataklizmu I wojny światowej, a także roli odegranej przez tzw. zachodnie mocarstwa oraz idee wywodzące się z „cywilizowanego świata” (takie jak choćby państwo narodowe)²³. Jak zauważa Todorova: to, co opisuje się jako bałkanizację Półwyspu, stanowi w pewnym sensie jego modernizację i europeizację²⁴.

Inny interesujący aspekt konstruowania obrazów stanowi zjawisko określone przez Milicę Bakić-Hayden jako reprodukowanie (zagnieżdżanie) orientalizmu²⁵. Filozofowie,

²⁰ Pisząc o siostrzanych pojęciach orientalizmu, warto zwrócić uwagę na użyty przez Milicę Bakić-Hayden termin „vizantinizm” (bizantynizm), którym opisuje ona konstruowanie negatywnych przedstawień kultury bizantyjskiej i jej dziedzictwa, co ma wpływ nawet na współczesne analizy politologiczne (np. obarcza się prawosławie winą za problemy z wprowadzeniem demokracji). Zob. M. Bakić-Hayden, *Sta je to tako vizantijsko na Balkanu*, [w:] *Balkan kao metafora*.

²¹ M. Todorova, *Imaginarni Balkan*, przeł. D. Starčević i A. Bajazetov-Vučen, Beograd 2006, s. 71.

²² W tym akapicie korzystam z przywoływanej wyżej książki M. Todorowej.

²³ *Ibidem*, s. 52.

²⁴ *Ibidem*, s. 64.

²⁵ M. Bakić-Hayden, *Reprodukcija orijentalizma: slučaj bivše Jugoslavije*, [w:] *eadem, Varijacije na temu „Balkan”*, Beograd 2006. Tytuł pierwszej, angielskiej wersji tego artykułu brzmi *Nesting Orientalism. The case of former Yugoslavia („Slavic*

pisarze, podróżnicy z Europy Zachodniej opisują różne warianty wschodu negatywnie, równocześnie przedstawiając siebie pozytywnie. Proces ten nabiera przyspieszenia w epoce Oświecenia, gdy kontrastuje się zacofanie Europy Wschodniej z rozwojem zachodniej części kontynentu²⁶ czy też bałkańską przemoc z humanitarnością zachodnich Europejczyków. Jak przedstawiciele narodów Półwyspu bronią się przed pogardliwą etykietą, produkowaną przez opisany wyżej bałkanizm? Zdaniem Bakić-Hayden, poddają „orientalizującemu” oglądowi swoich sąsiadów. Upraszczając, można przedstawić ten proces następująco: w dyskursie chorwackich czy słoweńskich nacjonalistów podkreśla się przynależność ich krajów do pozytywnie waloryzowanej kultury Europy Środkowej oraz dzielone z narodami Zachodu rzymskokatolickie dziedzictwo, zaś jako negatywny członek opozycji zostają przedstawieni prawosławni Serbowie. Ci również na różne sposoby próbują wykazać europejski charakter swojej kultury. Tutaj ofiarami orientalizującego spojrzenia są głównie Albańczycy. Podkreśla się również rolę Serbów jako obrońców chrześcijańskiej Europy przed agresją osmańskiej Turcji.

Kolejnym elementem procesu doświadczenia przestrzeni jest metaforyzacja znaczenia etykiety. Wtedy negatywne konotacje tracą swój związek z konkretnym geograficznym desygnatem. Nazwa i jej pochodne zaczynają funkcjonować niezależnie od swojego pierwotnego kontekstu. Tutaj przejdę do drugiego z zapowiedzianych pól refleksji – obrazu Syberii w literaturze polskiego romantyzmu. Przedstawia on samotnego wygnańca, pozbawionego kontaktu z tym, co dla niego najcenniejsze, ojczyznę i rodzinę. Przemoc despotycznej władzy cisnęła zesłańca na „niehumanitarną ziemię” (ważny jest element doświadczenia nieprzyjaznej przyrody), pomiędzy złowrogich ludzi, gdzie traci on ideały i wartości czyniące jego egzystencję sensowną. Co ciekawe, znaczącą rolę w strukturyzacji przedstawień północnej krainy odgrywało *Piekieło* Dantego. Inną interesującą kwestią jest daleko idąca zbieżność utworów pisanych przez poetów-zesłańców, a twórców, którzy nigdy w życiu nie byli na Syberii. Oba przywołane zjawiska pokazują, jak wielką rolę w doświadczeniu przestrzeni odgrywają kulturowe konwencje²⁷.

Doświadczenie Syberii było wielkim tematem polskiego romantyzmu, jednym z jego podstawowych mitów, toteż tak dobrze utrwalony w kulturze obraz przestrzeni mógł służyć jako metafora. Na przykład w pole znaczeniowe nieprzyjaznej Syberii, miejsca niewoli, wpisywano także Europę Zachodnią. Komentując poemat *Ostatni* Krasińskiego, utwór posługujący się paralelą Zachód – Syberia, Trojanowiczowa pisze:

Sprowadzenie Sybiru i Zachodu do wspólnego, »piekielnego« mianownika zawierało przede wszystkim – zwłaszcza dla Polaków – najmocniejsze z możliwych oskarżeń Zachodu i jego cywilizacji²⁸.

Review” 1995, vol. 54, nr 4, s. 917–931), co na język polski można przełożyć jako „zagnieżdżanie” orientalizmu. Autorka w serbskiej wersji artykułu stwierdza jednak, że w tym języku lepszym sformulowaniem jest „reprodukcja”.

²⁶ Traktuje o tym jedna z najważniejszych pozycji w badaniach związanych z mentalną geografą: L. Wolff, *Inventing Eastern Europe. The Map of Civilization on the Mind of the Enlightenment*, Stanford 1994.

²⁷ Warto w tym miejscu przywołać charakterystykę obrazu Syberii w kulturze rosyjskiej, dokonaną przez Marka Bassina (M. Bassin, *Inventing Siberia: Visions of the Russian East in the Early Nineteenth Century*, „The American Historical Review” 1991, vol. 96, nr 3, s. 763–794), co pozwoli lepiej zilustrować konwencjonalny charakter obrazów przestrzeni. W XIX wieku różnorodność obrazów azjatyckiej części państwa carów związana była z ówczesnymi przemianami społeczeństwa. Przykładowo reformatorzy i demokraci widzieli w Syberii – ze względu na jej egalitarne społeczeństwo – pozytywną alternatywę dla autokracji. Według antyzachodnich nacjonalistów wspaniała przyroda i bogactwa naturalne dodawały prestiżu ojczyźnie, a kolonizacyjna epopeja dowodziła bohaterstwa i wielkości narodu. Natomiast Aleksander Hercen po długiej ideowej ewolucji ostatecznie przyjął stanowisko, według którego Sybir, opisywany przez analogię do Ameryki, stanowił zapowiedź nowej Rosji, Nowego Świata, ustawianego w opozycji do starej, zmęczonej Europy. Wszystkie te odmienne obrazy mocno różnią się od wizji obecnej w polskiej kulturze.

²⁸ Z. Trojanowiczowa, „*Jej dzieje na Sybirze*”, s. 133.

Natomiast chyba najlepszym przykładem tej metaforyzacji obrazu przestrzeni jest wiersz Cypriana Kamila Norwida *Syberie*. Pierwsza strofa przywołuje charakterystyczny dla polskiego romantyzmu obraz Syberii, „ziemi przeklętej”:

Pod-biegunowi! Na dziejów-odłogu,
Gdzie całe dnie
Niebo się zdaje przypominać Bogu:
„Zimno i mnie!”²⁹.

W drugiej strofie natomiast następuje proces metaforyzacji:

Wróćcież kiedy? – i którzy? I jacy? –
Z śmiertelnych prób,
W drugą Syberię: pieniędzy i pracy,
Gdzie wolnym – grób!³⁰

Pojęcie Syberii służy tu jako metafora oskarżająca kapitalistyczny system społeczny. Warto wspomnieć, że także pojęcia Bałkanów i bałkanizacji funkcjonują jako metafory. Na przykład, jak zwraca uwagę Todorova, Harold Bloom wprowadził termin „bałkanizacja nauk o literaturze”, by narzekać na wszystko, co nie podoba mu się w jego dyscyplinie³¹.

Podsumowanie

Na zakończenie jeszcze raz krótko przedstawię najważniejsze aspekty analizowanego procesu. Na skutek upraszczania z wielu informacji formuje się kulturowy obraz. Zlewają się ze sobą przestrzeń, jej mieszkańcy, ich cywilizacja i historia. Kluczową rolę odgrywa tu pojęcie-etykieta, które zaczyna funkcjonować jako znak całego kompleksu wartości i przedstawień związanych z danym obszarem. W obrazie pojawia się także przeciwstawienie swojego i obcego, umacniając wartości twórcy. Na skutek procesu metaforyzacji etykieta może funkcjonować w oderwaniu od swego macierzystego desygnatu, przejmuje wówczas tylko pewne elementy pierwotnego pola semantycznego i zaczyna za ich pomocą opisywać inne zjawiska, czasami bardzo odległe.

Na końcu jeszcze jedna uwaga. Nie ma ucieczki od konstruowania obrazów, gdyż człowiek nie jest w stanie ogarnąć wszystkich informacji – jak pisał T.S. Eliot w wierszu *Burnt Norton*: „Rodzaj ludzkiej rzeczywistości nazbyt wiele znieść nie może”³². Tym bardziej więc powinniśmy być uważni nie tylko jako czytelnicy tekstów kultury, ale także jako ci, którzy „doświadczają przestrzeni”, a później o tym opowiadają.

Summary

The experiencing of space as constructing image. Examples of the Balkans and Siberia

The paper analyses the process of the experiencing of space as constructing image. In the first part of the paper the main theoretical assumptions are presented. They are based on the postcolonialism theory, Erazm Kuźma's semiological idea of the unessential nature of the term 'East', and Jeep Leerssen's concept of image. The main idea is that the process of the experiencing of space always produces an image of space which consists more cultural than geographical information. This image corresponds to the ideological categories of its progenitors.

²⁹ C. Norwid, *Vade-mecum*, oprac. J. Fert, wyd. 2, Wrocław 2003, s. 78.

³⁰ *Ibidem*, s. 79. Podkr. – T.E..

³¹ M. Todorova, *Imaginarni...*, s. 103. Interesujące analizy metaforyzacji pojęcia „Bałkany” zawiera przywoływana już praca zbiorowa o znaczącym tytule *Balkan kao metafora*.

³² T.S. Eliot, *Szepty nieśmiertelności. Poezje wybrane*, przeł. i oprac. K. Boczkowski, Kraków 2001, s. 142.

In the second part of the paper two examples of the analysed process are described. The author demonstrates different phenomena connected with images of the Balkans and Siberia. This part focuses on such concepts as 'balkanism' (according to Maria Todorova), 'the reproduction of orientalism' (according to Milica Bakić-Hayden), and the mataphorization of image (the romantic image of Siberia was also used to describe Western culture).

Słowa kluczowe

Balkany, balkanizm, mentalna geografia, orientalizm, postkolonializm, Syberia

Tomasz Ewertowski – doktorant na Wydziale Filologii Polskiej i Klasycznej na Uniwersytecie im. Adama Mickiewicza w Poznaniu. Interesuje się badaniami kulturowymi literatur słowiańskich.

Łukasz Berger
Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu

PO PRAWICY DZEUSA. PRZESTRZEŃ SAKRALNA STAROŻYTNYCH GREKÓW I RZYMIAN

Przestrzeń, ciało ludzkie i bóstwa

Niejednorodność przestrzeni opiera się silnie na kategoriach, jakie nadaje jej człowiek, od czasu sofistów ateńskich nazywany „miarą wszechrzeczy”. Z momentem pokonania sił grawitacji i przyjęciem przez nasz gatunek pozycji wyprostowanej zaczęliśmy dysponować naszym ciałem jako pierwszą pionową osią podziału otaczającego nas świata. Przestrzeń zróżnicowała się nagle na przód – tył, górę – dół, lewo – prawo. Stanowiąc układ odniesienia dla rzeczywistości, ciało ludzkie zdaje się wręcz rządzić otaczającą je przestrzenią. Yi-Fu Tuan w takim podporządkowywaniu sobie świata widzi nieświadomy zazwyczaj proces tworzenia schematów, których obecność w sposób intencjonalny akcentuje człowiek przy okazjach rytualnych¹. Doświadczenie przestrzeni i dokonywanie jej ciągłych cięć według dwóch zasadniczych linii podziału (horyzontalnej i wertykalnej) stanowi jednak nieodłączny element życia sakralnego każdej społeczności. Mircea Eliade dochodzi do wniosku, że takie rozbijanie przestrzennej jednorodności jest swego rodzaju pradoświadczaniem, ustawicznym powtarzaniem mitu kosmogonicznego, pomniejszoną i wtórną aktualizacją stworzenia świata, która dokonuje się, ilekroć człowiek poszukuje wokół siebie punktów stałych². Dopiero kiedy przełamany zostanie chaos otoczenia, istota ludzka „orientuje się” w przestrzeni, sytuując samą siebie obok tego, co ustanowione mocą boską (*sacrum*), a więc rzeczywiste – wokół absolutnego punktu oparcia.

Według Eleazara Mieleńskiego rozbijanie ciągłości przestrzeni w mitologicznym postrzeganiu świata polega na relacjach między najbardziej podstawowymi opozycjami semantycznymi. Takie opozycje z otoczenia człowieka z czasem konkretyzują się, wyrażane przez „języki” zmysłów, części ciała i świata przyrody, by ostatecznie ulec wyrazistemu wartościowaniu³. Wskazane zależności można przedstawić za pomocą następującego schematu:

opozycje semantyczne →	konkretyzacja pojęć →	Aksjologizacja
góra – dół	góra – dół niebo – ziemia	góra – dół niebo – ziemia <i>sacrum</i> (+) – <i>profanum</i> (-)

Widzimy zatem, że w sferze mitologii mamy do czynienia z kilkoma, w dużym stopniu równoważnymi, poziomami znaczeń. W ten sposób powstały kod tworzy strukturę, w której obrębie jeden poziom staje się „metaforą” drugiego – procedura takiej transformacji świata mitologicznego posłuży nam w dalszych rozważaniach.

Możemy zatrzymać się w tym miejscu i spróbować dociec źródeł waloryzacji poszczególnych kategorii przestrzennych, która dla wielu autorów nie jest wcale czymś arbitralnym. Yi-Fu Tuan dowodził, że oś wertykalna to wyznacznik naszego człowieczeństwa, skoro ewolucyjny proces przybierania postawy wyprostowanej podbił górę, pozostawiając stworzenia mniej rozumne „na dole”. Dlatego też czasowniki „stać” czy „wstawać” w językach

¹ Y.-F. Tuan, *Ciało, relacje międzyludzkie i wartości przestrzenne*, [w:] *Antropologia kultury. Zagadnienia i wybór esejów*, pod red. A. Mencwela, wyd. 4, Warszawa 2005, s. 160.

² M. Eliade, *Sacrum. Mit. Historia*, wyd. 3, Warszawa 1970, s. 55.

³ E. Mieleński, *Poetyka mitu*, Warszawa 1981, s. 286–288.

klasycznych – oprócz podstawowego znaczenia pokonywania przestrzeni i sił grawitacyjnych – obejmują także szersze pole semantyczne nadawania ład i ujarzmienia świata. Poniższy schemat derywacji w łacinie i grece pozwoli zaobserwować tę prawidłowość:

ŁACINA

stare (intr. stać) → *status* (stanowisko)

→ *statuere* (tr. postawić, przedsięwziąć)

→ *instituere* (tr. ustanowić) → *institutio* (porządek, zasada)

→ *constituere* (tr. określić, uporządkować.) → *constitutio* (ustrój, organizacja)⁴

GREKA

ἵσταναι (tr. stawiać, postanowić, uchwalić, intr. stać) → ἡ στάσις (ustalenie, spokój)

→ ἐφίσταναι (tr. wznieść, rozkazać intr. stać na czele)

→ καθίσταναι (tr. zarządzić, ustawić w szyku) → τὰ καθεστῶτα (obowiązujące prawa)⁵

Z drugiej zaś strony mamy do czynienia z poziomem, kojarzonym z pozycją leżącą, uległością, biernym stosunkiem do otoczenia, a także ze strefą snu, wyzbyciem się godnej i świadomej pozycji w świecie kierowanym na stojąco.

Rudolf Arnheim wskazuje na silniejsze zarysowanie kontrastu kategorii przestrzennych na osi wertykalnej niż horyzontalnej, przez co dystynkcja stron prawa – lewa czasami przyprawia nas o większe zakłopotanie. Błędy ludzkiej percepcji mają, jego zdaniem, wynikać z pierwotnej obustronności człowieka, która dopiero wraz z używaniem narzędzi przekształciła się w asymetryczną jednostronność (ze wskazaniem na rękę prawą)⁶.

Wyraźna preferencja prawej strony jako kategorii *sacrum* odcisnęła piętno już na kulturach starożytnych, w których wydaje się mieć ścisły związek z kultem solarnym. W systemie hieroglifów egipskich słowo „wchodzić” czy „wstępować” jest równoznaczne z poruszaniem się w prawą stronę, natomiast czasowniki „wychodzić” czy „opuszczać” – z ruchem w lewo⁷, co ma oczywisty związek ze wschodami i zachodami słońca. Jeśli przyjąć perspektywę człowieka zwróconego twarzą w kierunku północnym, jego prawa ręka będzie wskazywała rodzące się słońce i wszelkie towarzyszące temu pozytywne konotacje takie, jak życie, światło, dobro. Tymczasem lewa ręka wyznacza miejsce zachodu, a więc – śmierci, ciemności i zła. Taka jednoznaczna aksjologizacja prawej i lewej strony, jak zobaczymy później, utrzymała się konsekwentnie w religii Greków i Rzymian. Do pewnego stopnia funkcjonuje również we współczesnym świecie.

GÓRA – DÓŁ i kosmogonia

Podążając za wcześniej przytoczoną myślą Eliadego, można uznać, że u źródeł każdej cywilizacji leży organizowanie przestrzeni, jej „ustanawianie”, które rozpoczyna się od wyznaczenia środka, pierwszej kategorii, sankcjonującej zmianę chaosu w kosmos-ład⁸. Dzeus miał dokonać takiej orientacji przestrzeni, wysyłając z przeciwnych krańców świata dwa orły, które miały zaznaczyć jego dokładne centrum. W miejscu, w którym się spotkały, upuścili kamień, nazwany później ὀμφαλος ᾗς (gr. „pepek świata”). Nieprzypadkowo ten właśnie przedmiot dawnej epifanii przechowywany był w świątyni delfickiej, która jako przestrzeń „otwarta” na bogów (tj. „w górę”) ewokowała obraz *axis mundi*, osi łączącej wszystkie poziomy kosmosu. Piotr Grzonka w owym zetknięciu *centrum mundi* (pod postacią punktu) i prostej *axis mundi* dopatruje się archetypu libidalnego przebicia, aktu seksualnego, który prowadzi za sobą

⁴ Na podst.: *Słownik łacińsko-polski*, pod red. M. Plezi, wyd. 2, Warszawa 1999.

⁵ Na podst.: O. Jurewicz, *Słownik grecko-polski*, Warszawa 2000.

⁶ R. Arnheim, *Sztuka i percepcja wzrokowa*, Warszawa 1978, s. 45.

⁷ M. Forment, E. Triantafylliá, *Las nociones de derecha e izquierda y las creencias a ellas asociadas en español y en griego: un caso de «universal cultural» con repercusiones fraseológicas*, [w:] *Notas y estudios filológicos* 1999, nr 14, s. 78.

⁸ M. Eliade, *op. cit.*, s. 55.

maksymalizację energii⁹. Również Rzymianie w obrębie murów swojego miasta wyobrażali sobie środek Wszechświata – miał to być sięgający czasów Romulusa *mundus* lub *obilicus*, kopiec usypany przez pierwszych osadników Rzymu pochodzących z różnych stron Italii.

Samą świątynię delficką rozciągającą się jako budynek na planie pionowym można zrównać z koncepcją kosmicznej góry, która przecina świat po osi wertykalnej. Bardziej oczywistym przywołaniem obrazu kolumny podtrzymującej sklepienie jest siedziba greckich bogów. Fundamenty Olimpu, według kosmogonii Hezjoda, sięgają na planie metaforycznym aż do Tartaru. Ustanowienie boskiego pałacu na szczycie ziemskiego wzniesienia, jak słusznie zauważył Alan Bernstein, było jednak możliwe dopiero po strąceniu w najgłębsze czeluści Podziemia buntowniczych Tytanów¹⁰. Z obliczeń zawartych w *Teogonii* Hezjoda wynika, że wysokość Olimpu¹¹ jest równa głębokości Tartaru, a zatem świat śmiertelników znajduje się w idealnym centrum tak wyobrażonej, wertykalnie symetrycznej przestrzeni. Powyższe powiązanie kategorii góry i dołu wzdłuż *axis mundi* wydaje się niezbędne do usankcjonowania wszelkich przejść po osi pionowej, zarówno *ascensus ad superos*, jak i *descensus ad inferos*. We wspomnianym poemacie genealogicznym beockiego poety pojawia się podział na trzy poziomy rozpięte wzdłuż *axis* i pokrywające się mniej więcej z:

- 1) akwaticznym królestwem Posejdonu,
- 2) inferalną siedzibą Hadesa,
- 3) uraniczną dziedziną Dzeusa.

Wyjątkowa pozycja boga kojarzonego ze świetlistymi zjawiskami atmosferycznymi¹², a zatem także z kategorią góry – nieba, wydaje się przy tym w pełni uzasadniona.

Powyższy trójpodział ulegnie jednak zachwianiu, jeśli weźmiemy pod uwagę sferę języka, doskonale wychwytyjącego relatywność kategorii góra – dół. Dla określenia bogów niebiańskich Rzymianie używali przymiotnika w liczbie mnogiej – *superi* (łac. „ci wysoko”), przez co do Jowisza zwracano się w superlatywie *summus* (łac. „najwyższy”, „najwspanialszy”). W pierwszej księdze eposu Wergiliusza poznajemy Eneasza „z bogów w wyroku [*vi superorum* – przyp. Ł.B.] i mściwej Junony gniewem ściganego” [podkr. – Ł.B.]¹³. Kiedy jednak protoplasta Rzymian odbywa katabazę i przyjmuje perspektywę mieszkańców Podziemi, widzi „Trojan, co w boju polegli, a lud po nich płakał [*hic multum fleti ad superos* – przyp. Ł.B.]”¹⁴. Zatem w zależności od punktu odniesienia takie przymiotniki w funkcji deiktycznej, jak *superus*, mogły odnosić się do wyższych lub niższych poziomów, co wcale nie wykluczało ich poprawnej interpretacji.

Być może właśnie ta dwuznaczność nazywania przestrzeni w wierzeniach Greków i Rzymian kazała zakwestionować trychotomię świata starożytnych Piotrowi Grzonce, który proponuje ująć go w dwóch nowych podziałach. Według badacza z naszego śmiertelnego świata wyłoniło się jego kompletne zaprzeczenie, swego rodzaju „za-świat”, czyli Podziemie, podczas gdy poziom najwyższy był transcendencją dwóch pozostałych¹⁵. Na tej podstawie autor wyprowadza analogię między ziemią-świadomością, zaświatami-nieświadomością i niebem-nadświadomością. Ruch po osi wertykalnej musi zatem przebiegać najpierw w dół, by zagłębić się w Jungowskie niższe treści świadomości, a następnie w górę skonfrontować się z nadjaźnią. Proces ten ułatwiony jest dodatkowo przez szczególną właściwość *inferum*, które mimo swej opozycyjności do naszego świata pozostaje wciąż neutralne, tak jak ląka, na którą

⁹ P. Grzonka, *Oko zaświatów. Struktury symboliczne mitologii infernalnych*, Kraków 1998, s. 161.

¹⁰ A.E. Bernstein, *Jak powstało piekło. Śmierć i zadośćuczynienie w świecie starożytnym oraz początkach chrześcijaństwa*, Kraków 2006, s. 53.

¹¹ Tzn. równa drodze, jaką pokonuje spżowe kowadło, które z Olimpu na ziemię oraz z ziemi do Tartaru spada za każdym razem przez dziewięć dni i nocy. Por. Hezjod, *Teogonia*, przeł. J. Łanowski, Warszawa 1999, w. 722–725, s. 51.

¹² Dzeus *sól* uznawany jest jednocześnie za władcę Nieba, ludzi i bogów.

¹³ Wergiliusz, *Eneida*, przeł. I. Wieniawski, Kraków 1978, ks. I, w. 3–4, s. 23.

¹⁴ *Ibidem*, ks. VI, w. 481, s. 167: *Hic multum fleti ad superos belloque caduci | Dardanidae*.

¹⁵ P. Grzonka, *op. cit.*, s. 38.

przybywa Er w *Gorgiaszu* Platona, lub rozwidlenie dróg, na którym staje Eneasze. Ten ostatni także doświadczył swego rodzaju psychicznej śmierci, choć nie tak dosłownej, jak bohater Platońskiej przypowieści, a jedynie symbolizowanej przez stopniowe wstępowanie w mrok („Szli przez głuche pustkowia, w omgleniu nocnych ciemności”¹⁶).

Z nocy tej Eneasze miał jednak wynieść nowe poznanie świata, o co zresztą sam prosi bogów Podziemia („Zwólcie mi rzec, com słyszał: niech z waszą boską pomocą rzeczy wyjawię spowite mrokami w głębiach tej ziemi”¹⁷). Do słusznego zatem wniosku dochodzi Bernstein¹⁸, dopatrujący się w *descensus ad inferos* Eneasza kolejnego etapu jego formacji i dojrzewania do roli przywódcy narodu. Poznanie sekretów umarłych i zetknięcie się z przyszłymi wodzami Rzymu staje się niejako sankcją jego objęcia władzy nad Rzymianami, wykroczeniem poza świadomość, w sferę zupełnie pozaczasową, gdzie łączy się przeszłość i przyszłość zarówno całego narodu, jak i samego bohatera. Znaczący jest także powrót Eneasza na powierzchnię, który nie przebiega tą samą drogą co zejście, a poprzez Bramę Snu, co zrównuje wstąpienie herosa do kraju żywych (*ascensus*) z przekroczeniem progu jawy (świadomości). Sprawdza się wreszcie teoria Grzonki o wyniesieniu na najwyższy poziom protagonisty, który uległ chwilowej śmierci w *inferum*¹⁹. Eneasze jako ojciec narodu zostaje – na prośbę Wenus – wyniesiony przez Jowisza do Nieba, gdzie jako *Indiges* (Ubóstwiony Patron) sprawuje pieczę nad Rzymem.

Podążając za wywodem Eliadego²⁰, za swoistą aktywizację mitu o wstąpieniu do piekieł można uznać rzymski rytuał położenia noworodka na ziemi, co na planie symbolicznym jest ekwiwalentem chwilowej śmierci, a co Mielecinski nazwałby rytuałem przejścia, czyli wyłączeniem poza społeczeństwo. Umieszczone na ziemi dziecko (łac. *humi positio*) wraca do sakralnej sfery chthonicznej, niejako z powrotem do łona *Tellus Mater*. Dopiero kiedy ojciec podnosi je (łac. *de humo tollere*) i bierze na ręce, uznaje dziecko za prawowitego potomka, a także – poprzez ruch w górę na osi wertykalnej (*ascensus*) – przywraca je na nowo do życia i przyjmuje do społeczności.

PRAWO – LEWO i wróżbiarstwo

Podział horyzontalny w odróżnieniu od wertykalnego nie konotował już znaczeń balansujących między pojęciami życia i śmierci, zbawieniem i potępieniem. Wszelkie dokonywane dywinacje wyraźnie preferowały kategorię strony prawej, poczytując występowanie zjawisk meteorologicznych lub przylot ptaków z lewej strony horyzontu (tj. z zachodu) za zły omen, jako że pochodziły one jednocześnie z lewej strony tronu Dzeusa. Zarówno grecka ornitomancja, jak i rzymskie auspicja opierały się na wyjątkowej pozycji ptaków w religii starożytnej, które czczone były jako pośrednicy między najwyższym bóstwem, Dzeusem-Jowiszem, a ludźmi. Zależność ta doskonale daje się wpisać w korelacje przestrzenne. Orły i sępy, preferowane we wróżbach gatunki ptaków, są zdolne do wysokiego lotu, przez co zawieszone między kategorią góry (bogowie) i dołu (śmiertelnicy) uważane były za wyrazicieli boskiej woli (łac. *numen*²¹). Podstawowa zasada interpretacji zsyłanych w ten sposób znaków, opierająca się na opozycji lewej i prawej strony, została wyrażona w inskrypcji z Efezu²² (VI lub V w. p.n.e.), chociaż z jednoznaczną aksjologizacją tych kategorii przestrzennych spotykamy się już u Homera. Oto co się przydarzyło Telemachowi przy jego pożegnaniu z Menelaosem:

Gdy to mówił, wtem orzeł mignął z prawej strony [δεξιὸς ὄρνις – przyp. Ł.B.];
dużą, białą gęś dworską pochwycił on w swe szpony

¹⁶ Wergiliusz, *op. cit.*, ks. VI, w. 269, s. 160.

¹⁷ *Ibidem*, ks. VI, w. 267–268, s. 160.

¹⁸ A.E. Bernstein, *op. cit.*, s. 56.

¹⁹ P. Grzonka, *op. cit.*, s. 344.

²⁰ M. Eliade, *op. cit.*, s. 146.

²¹ T. Zieliński, *Religia Rzeczypospolitej Rzymskiej*, Toruń 2000, s. 288.

²² P. Bonnechere, *Divination*, [w:] *A companion to Greek religion*, ed. D. Ogden, Malden 2007, s. 151.

i z nią leciał (...). Orzeł blisko koni
skręcił w prawo [δεξιός – przyp. Ł.B.] i wionął. Widok niespodziany
ucieszył i otuchą napelnił młodziany²³.

Nagle zdarzenie, rozgrywające się – jak większość dywinacji – na niebie, a więc w przestrzeni sakralnej o wysokim poziomie semantycznym, obserwowane było – jak możemy się domyślać – z perspektywy Telemacha, stojącego z twarzą zwróconą ku północy. Zatem orzeł Dzeusa nadleciał ze wschodu, który kojarzony był ze światłem, życiem oraz pomyślnością i dlatego stał się dla młodego bohatera zapowiedzią powrotu i triumfu Odysa.

Inny aspekt „szczęśliwości” prawej strony wiązał się w starożytności z tak prozaiczną czynnością, jak liczenie na palcach. Do przedstawiania liczb mniejszych niż sto używano palców lewej ręki, podczas gdy setki liczono już ręką prawą²⁴. Z taką praktyką należałoby wiązać fragment satyry Juwenalisa: „Rzeczywiście szczęśliwy ten, kto przez tyle stuleci śmierć oddalił i swoje lata liczy już na prawej ręce [*in dextra* – przyp. i podkr. Ł.B.]”²⁵.

Człowiek, który przekroczył już setny rok życia, mógł bez wątpienia uważać się za wybrańca losu, co wiązało się z przeniesieniem rachuby swego wieku właśnie na prawą rękę. Jakkolwiek ta zależność może się wydać arbitralna, długowieczność dobrze wpisuje się w serie pozytywnych skojarzeń nagromadzonych wokół tej kategorii przestrzennej.

Powyższe postrzeganie horyzontalności oraz wyraźne preferowanie prawej strony w sferze *sacrum* konsekwentnie poszerzyło podstawowe znaczenie łacińskiego słowa *dexter* (prawy). Co więcej, pewnych analogii można doszukać się także w języku starożytnych Greków²⁶.

<i>dexter</i> -(e)ra, -(e)rum		wyrazy pochodne
znaczenie podstawowe: „znajdujący się na prawo”	przynoszący szczęście, pomyślny (zwł. w auspicjach) <i>inceptis dextera cantet avis</i> – „niech pomyślny ptak zaśpiewa zamysłem” ²⁷ (por. gr. δεξιός ὄρνις)	<i>dextre</i> (adv) – szczęśliwie
	(o bogach i ludziach) łaskawy, przychylny, sprzyjający <i>dextero faciat Apolline carmen</i> ²⁸ – „twórzcie pieśń dla łaskawego Apollina”	<i>dexteritas</i> (subs) – życzliwość, łaskawość, łatwość w postępowaniu z ludźmi (por. gr. ἡ δεξιότης)
	(o rzeczach) dobrany, stosowny <i>dexter modus</i> ²⁹ – „odpowiedni sposób”, <i>dextero tempore</i> ³⁰ – „we właściwym momencie”.	<i>dextre</i> (adv) stosownie, we właściwy sposób
znaczenie pochodne: „właściwy prawej ręce”	biegły, zręczny, przemysłny	<i>dexteritas</i> (subs) – umiejętność (por. gr. ἡ δεξιότης) <i>dextre</i> (adv) – zręcznie
	<i>dextra</i> -ae (subs) 1. (meton.) żołnierz, posiłki zbrojne (por. gr. τὸ δεξιόν) 2. sojusz, przymierze (por. gr. τὸ δεξιωμα) 3. męstwo, dzielność	

²³ Homer, *Odysja*, przeł. L. Siemieński, wyd. 11, Wrocław 2003, ks. XV, w. 155–160, s. 314. Podkr. – Ł.B.

²⁴ D.E. Smith, *History of mathematics*, vol. 1: *General Survey of the History of Elementary Mathematics*, New York 1958, s. 197.

²⁵ „*Felix nimirum, qui tot per saecula mortem | distulit atque suos iam dextra computat annos*” (JUV. Sat. 10, 248–249).

²⁶ Tabela opracowana na podstawie: *Słownik łacińsko-polski*; *Oxford Latin Dictionary*, ed. G.M. Lee, Oxford 1968.

²⁷ „*Date candida cives omnia et inceptis dextera cantet avis*” (PROP. 4, 1, 68).

²⁸ (OV. Tr. 5, 3, 57).

²⁹ „*Quis rebus dexter modus*” (VERG. Aen. 4, 294).

³⁰ „*Nisi dextero tempore (...) verba per antentem non ibunt Caesaris aurem*” (HOR. Sat. 2, 1, 18).

Jako że głównym punktem odniesienia w podziale przestrzeni jest ludzkie ciało, ręce stały się szybko „etykietami” horyzontalnych stron świata. W konsekwencji prawa ręka, będąc najważniejszym narzędziem czynności fizycznych większości społeczeństwa, w kulturze antycznej wykształciła wokół siebie abstrakcyjne pojęcie biegłości oraz kunsztu nie tylko rzemieślniczego, ale także artystycznego. Sam Owidiusz pisał o Mariuszu „wprawnym (*dexter*) w każdym rodzaju pisania”³¹. W opisach wojen, kiedy owi poeci i stolarze sięgali po broń, prawica mogła metonimicznie zastąpić postać żołnierza lub cały oddział. Przez podanie dłoni (*scil.* prawej) zawierało się także święte sojusze oraz przyjaźnie, a jej metalowy odlew, często w uścisku, wysyłany był do drugiej strony jako oznaka zgody³².

PRAWO – LEWO i języki romańskie

Aktualność kategorii horyzontalnych daje się zauważyć również we współczesnych językach romańskich. Hiszpańskie słowo *diestro*, *diestra*, pochodzące bezpośrednio od łacińskiego *dexter*, wiąże się semantycznie zarówno z pomyślnością, jak i zręcznością, przez co opisywało częściej właściwości intelektualno-metafizyczne niż przestrzenne. Jako że leksemu tego prawie nie używa się już w znaczeniu podstawowym, obecnie dla określenia relacji horyzontalnych funkcjonuje w hiszpańszczyźnie przymiotnik *derecho*, *derecha*, który w sposób bezpośredni wywodzi się z łacińskiego *directus*³³, czyli „wyprostowany” (od łac. *dirigo*, *dirigere* – „prostować”, „nadać prosty kierunek”), przez co stoi w opozycji raczej do słowa „zakrzywiony” niż „lewy”.

To ostatnie ma natomiast dość ciekawą historię w tej części basenu Morza Śródziemnego. Pejoratywne konotacje narosłe wokół hiszpańskiego leksemu *sinistro*³⁴ (z łac. *sinister*, *-tra*, *-trum*, czyli „lewy”) sprawiły, że w pewnym momencie zaprzestano go używać do oznaczania referencji przestrzennej. Funkcję lokatywną w języku hiszpańskim zaczął spełniać obco brzmiący przymiotnik, prawdopodobnie pochodzenia baskijsko-celtyckiego, *izquierdo*, *izquierda*³⁵, który w ten sposób usuwał z codziennego użytku leksem łączący się z zakorzenionymi w świadomości przesadami. Znany lingwista, Stefan Ullmann, zauważa, że taka praktyka nie jest czymś niezwykłym w romańskiej strefie lingwistycznej. Języki iberyjskie oparły się na wspomnianym już źródłosłowie preromańskim (port. *esquerdo*, kat. *esquerre*), podczas gdy Francuzi do oznaczania przestrzeni zaczęli używać leksemu o korzeniach germańskich (*gauche*), który zastąpił romańskie *senestre*. Jedynie Włosi zachowali do tego celu dawny termin *sinistro*³⁶. Ta swoista egzotyzacja nazewnictwa lewej strony mogła zatem dawać użytkownikom języka psychiczny komfort przelamywania złej passy i oddalenia się od wyrazów rodzimych powiązanych z negatywnymi skojarzeniami.

Podsumowanie

Zgromadzone powyżej materiały ukazują przynajmniej niektóre aspekty konstrukcji przestrzeni sakralnej starożytnych Greków i Rzymian, jakie za pośrednictwem języka i mitologii odcisnęły się na literaturze, religii oraz rytuałach życia codziennego. Oparcie wyobrażenia Wszechświata na dwóch prostych osiach podziału: horyzontalnej i wertykalnej było jednym z pierwszych etapów procesu uświęcania ich otoczenia, a powstałe w ten sposób schematy waloryzowania przestrzeni wydają się funkcjonować w pewnym stopniu także we współczesnej

³¹ „*Marius scripti dexter in omne genus*” (OV. Pont. 4, 16, 24).

³² *Dexter* [hasło słownikowe], [w:] *Oxford Latin Dictionary*.

³³ Real Academia Española, *Diccionario de la lengua española*, ed. 22^a, Madrid 2003.

³⁴ Obok referencji przestrzennej „znajdujący się po lewej stronie” znaczy także „złowieszczy”, „przewrotny”, „złowrótny”. Por. *Sinistro* [hasło słownikowe], [w:] *Podręczny słownik hiszpańsko-polski*, pod red. S. Wawrzkowicza, K. Hiszpańskiego, Warszawa 2000.

³⁵ Połączenie baskijskiego *esku* („ręka”) i celtyckiego *kerros* („lewy”, „wykręcony”). Por. M. Forment, E. Triantafyllíá, *op. cit.*, s. 101.

³⁶ *Ibidem*, s. 101.

kulturze europejskiej. Staje się to widoczne, ilekroć ktoś „wstaje lewą nogą”, „wspina się po szczeblach kariery”, okazuje się „prawy”, „prawomyślny”, „praworządny” czy zwyczajnie „wprawny” w tym, co robi.

Summary

On the right hand of Zeus. The sacred space of ancient Greeks and Romans

The aim of the article is to give a portrayal of certain aspects of how ancient Greeks and Romans perceived the space surrounding vertical and horizontal oppositions. A selective presentation of ideas originating in religion and classical literature at different stages of its development is supposed to indicate some consistency in the conveyance and judgment of spatial categories.

The division between the top and bottom appears to be in close relation to the Universe from its very beginning. In cosmogony itself, which is based on a vertical axis, there is an analogy in sacred architecture and aetiological myths (the foundation of Rome, the constructing of the Oracle of Delphi). The exchange of energy between different levels in the Universe is also based on a vertical line, including all the moments of transfer between them (*ascensus*, *descensus*). Those moments – through mythology – found their way into literature (Homer, Plato, Vergilius).

The horizontal opposition had its imprint on divinities whose right-hand side is regarded as the righteous and auspicious one. The semantic extension of the perception of this category can be found in the fact that being right-handed is often associated with mastery in arts. This penetrated modern Romance languages via Latin. What is more, in many cases Latin linguistic inheritors replaced the lexeme which was related to the left in space with a foreign word which could indicate its bad connotations connected with the Latin *sinister*.

The variety described in this selective presentation does not allow the author to draw more general conclusions. The article is merely trying to signal that certain patterns do exist in the perception of the ancient sacred space and still influence the reception of basic oppositions which build the world around the modern European.

Słowa kluczowe

prawo – lewo, góra – dół, *sacrum*, religia Greków i Rzymian

Łukasz Berger – student V roku MISH UAM, w ramach których realizuje program filologii klasycznej i filologii hiszpańskiej, ze szczególnym naciskiem na gramatykę historyczno-porównawczą obu obszarów językowych. Stara się poszerzać zainteresowania kulturo- i językoznawcze w kontekście dialogu między starożytnością grecko-rzymską a współczesnym Światem Śródziemnomorskim.