

RUINOLOGIE

Kontekstualizacje pozostałości architektury

Małgorzata Nieszczorzewska

RUINOLOGIE

Kontekstualizacje pozostałości architektury



Poznań 2018

KOMITET NAUKOWY

Jerzy Brzeziński, Zbigniew Drozdowicz (przewodniczący),
Rafał Drozdowski, Piotr Orlik, Jacek Sójka

RECENZENT

prof. dr hab. Grzegorz Godlewski

Wydanie I

REDAKCJA, KOREKTA, ŁAMANIE

Adriana Staniszewska

PROJEKT OKŁADKI

Robert Domurat

AUTORZY FOTOGRAFII

Fot. na okładce: Eryk Makaruk, lefttoexplore.eu

Fot. nr 1 i 4: Jacek Liminowicz

Fot. nr 3 i 5: Kamila Matla-Tomczyk, in-dust-real.pl

Fot. nr 2, 6 i 7: Małgorzata Nieszczerzewska

Publikacja finansowana z funduszy Instytutu Kulturoznawstwa
Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza w Poznaniu

ISBN 978-83-64902-62-8

WYDAWNICTWO NAUKOWE WYDZIAŁU NAUK SPOŁECZNYCH
UNIwersytetu IM. ADAMA MICKIEWICZA W POZNANIU
60-569 Poznań, ul. Szamarzewskiego 89c

DRUK

Zakład Poligraficzny Moś i Łuczak

SPIS TREŚCI

WPROWADZENIE

Kulturalizacja i naturalizacja ruin w badaniach humanistycznych	7
---	---

ROZDZIAŁ 1

Nieidealnie ludzka ruina. Antropocentryzm	31
1.1. Antropomorfizm. Człowiek jako miara	33
1.2. Przeformowanie. Ruinizacja jako proces po-twórczy	53
1.3. Ruina. Architektoniczne monstrum	63

ROZDZIAŁ 2

Symboliczne znaczenie ruin. Apokaliptyka i eschatologia	81
2.1. Babilon i Jerozolima. Ontologicznie wyjściowe obrazy miast	85
2.2. Świat w kryzysie. Postapokaliptyczny sens pozostałości architektury . . .	100
2.3. <i>Memento mori</i> . Ruina w kontekście przemijania i kruchości życia	113

ROZDZIAŁ 3

Alegoria i widmo. Nowoczesny charakter pozostałości	133
3.1. Świat gruzów i fragmentów. Alegoryczne peregrynacje	136
3.2. <i>Detroitism</i> . Modernizacja w ruinie	148
3.3. Nowoczesne ruiny. Nieokreśloność rozpadu	161

ROZDZIAŁ 4

Archeologia współczesności. Ruiny w praktyce miejskiej eksploracji	183
4.1. <i>Urbex</i> . Poszukiwanie nie-codzienności	186
4.2. „Bycie” w ruinie. Wielowymiarowe doświadczanie pozostałości	210

ROZDZIAŁ 5

Pejzaże (z) destrukcji. Nie tylko wzrokocentryzm	237
5.1. Malarskie kompozycje. Estetyzacja	240
5.2. Zapisane doświadczenie. Kolekcje	255
5.3. Ślady transformacji. Dokumentaliści	267
5.4. Dźwięki (z) destrukcji. Pejzaże akustyczne	276

ROZDZIAŁ 6

Rekontekstualizacja. Ruiny w ponownym użyciu	289
6.1. Utrwalanie. „Miejsca pamięci” i atrakcje turystyczne	293
6.2. Zasiedlanie. Ruiny jako obiekty do zamieszkania	314
6.3. Adaptacje i interwencje. Recykling ruin i moda na <i>vintage</i>	331

ROZDZIAŁ 7

Nie-ludzka ruina. Postantropocentryzm	357
7.1. Biomorfizm. Natura jako miara	361
7.2. Transmutacja. Ruinizacja jako proces naturalizacji	373
7.3. Nie-monstrum. Ruina „po człowieku”	390

ZAKOŃCZENIE	401
--------------------------	-----

BIBLIOGRAFIA	405
---------------------------	-----

WPROWADZENIE

KULTURALIZACJA I NATURALIZACJA RUIN W BADANIACH HUMANISTYCZNYCH

Otoczający nas świat charakteryzuje się zmiennością. Nic nie jest takie, jak było. Wszystko – materia, świat żywy, idee – podlega przemianom, powstaje, przekształca się, rozpada¹.

Uczony zawsze dąży do wykrycia porządku i organizacji we wszechświecie, a zatem prowadzi grę ze swym głównym wrogiem, dezorganizacją. Czy ów szatan chaosu odpowiada wyobrażeniom manichejczyków, czy św. Augustyna? Czy jest to siła przeciwstawiająca się aktywnie porządkowi, czy też jest to po prostu brak porządku?²

Chociaż ruiny można potraktować wyłącznie jako pozostałości obiektu architektonicznego, które z różnych przyczyn – katastrof (żywiolowych, wojennych) lub zaniedbania, porzucenia przez człowieka – ulegają bądź uległy rozpadowi, tracąc w ten sposób swój pierwotny kształt oraz funkcję, dla kulturoznawcy stanowią przede wszystkim nową jakość. W humanistyce można zaobserwować stałe zainteresowanie ruinami jako przedmiotem badań oraz towarzyszącą temu zainteresowaniu zmianę przypisywanych im znaczeń. Nie ulega wątpliwości, że wokół ruin istnieje silne „współzawod-

¹ R. Duda, „Chaos” w języku matematyki nie jest chaosem, w: K. Bakula, D. Heck (red.), *Efekt motyla. Humanisci wobec teorii chaosu*, Wyd. Uniwersytetu Wrocławskiego, Wrocław 2006, s. 15.

² N. Wiener, *Cybernetyka i społeczeństwo*, tłum. O. Wojtasiewicz, Książka i Wiedza, Warszawa 1960, s. 35.

nictwo interpretacji”³. Ruiny, zarówno te dawne, jak i współczesne, próbuje się w rozmaity sposób definiować, opisywać, używać oraz eksplorować, wykorzystując zarówno dobrze zakorzenione na gruncie humanistyki, jak i nowe teorie oraz czyniąc ruiny obiektem działania. Współcześnie obserwuje się kolejny „zwrot ku ruinom”, który odnaleźć można nie tylko w obszarze teoretycznej refleksji, ale także w artystycznych i codziennych praktykach. Szczególnie dwie ostatnie dekady to okres wzrostu intelektualnej i zmysłowej fascynacji ruinami oraz towarzyszącym jej procesem rozkładu, fragmentacji i destrukcji, które Svetlana Boym nazywa współczesną ruinofilią⁴. Ruiny, obecne nie tylko w działalności artystycznej i dyskursie naukowym, ale także w myśleniu potocznym, czyli obszarach, w których ścierają się nierzadko wzajemnie sobie przeczące tezy, przekonania czy wyobrażenia, oferują wciąż nowe możliwości opisu i interpretacji. Na ich wieloznaczność i mnogość wpływa bowiem to, że jako termin ruina nie odsyła jedynie do materialnej konstrukcji, która ulega rozpadowi, ale do każdego ludzkiego działania oraz różnych wymiarów cielesnej i duchowej egzystencji. Jeśli weźmiemy pod uwagę stwierdzenie Tima Edensora, że ruiny to przestrzenie, w których pojawiają się „nowe formy, porządki i estetyki” stawiające pod znakiem zapytania legitymizację społecznego i kulturowego porządku⁵, można je uznać za idealny obszar badań i dociekań humanistyki.

Jednak ostentacyjna obecność ruiny we współczesnych dyskursach i praktykach nie świadczy o tym, że stała się ona bardziej czytelna. Może to wynikać z faktu, o którym wspomina Hartmut Böhme w artykule *Die Ästhetik der Ruinen*. Ruina nie tylko bowiem „zadomowiła” się w różnych, często odległych od siebie dyskursach i obszarach humanistycznych dociekań, ale sama stała się także swoistym symbolem humanistycznego dyskursu. Do epoki romantycznej włącznie ruina mogła być właściwie w każdym przypadku odczytywana jako obiekt, któremu przypisane było konkretne

³ R. Koschany, *Interpretacja*, w: E. Rewers (red.), *Kulturowe studia miejskie. Wprowadzenie*, NCK, Warszawa 2014, s. 264.

⁴ S. Boym, *The Ruins of the Avant-Garde*, w: J. Hell, A. Schönle (red.), *Ruins of Modernity*, Duke University Press, Durham – London 2010, s. 58.

⁵ T. Edensor, *Industrial Ruins. Spaces, Aesthetics and Materiality*, Berg, Oxford – New York 2005, s. 15.

znaczenie, dające się zrekonstruować przy użyciu określonej perspektywy, np. teologicznej, filozoficznej lub historycznej. Po tym okresie dyskursy te same uległy fragmentaryzacji i symbolicznemu rozkładowi, wobec czego pojawiła się tendencja do uniwersalizacji znaczeń, które konotowały niegdyś poszczególne ruiny. W dyskursach postromantycznych ruina, której przypisujemy konkretne znaczenie, nie ma już zatem stałego miejsca – podkreśla Böhme – lecz jest swoistym znakiem samego dyskursu⁶.

Do napisania tej książki skłoniło mnie przekonanie, że wzmożone zainteresowanie ruinami może wynikać również z diagnozowanego już od jakiegoś czasu kryzysu – przedmiotowego i dyscyplinarnego – humanistyki, której celem było m.in. rozpoznawanie i opisywanie wszelkich innych kryzysów. Współczesny „zwrot ku ruinom” ma bowiem wiele wspólnego z tym, że kontekstualizowane w różny sposób pozostałości architektury pojawiają się w myśli teoretycznej zawsze wtedy, gdy próbujemy poddać analizie i opisać sytuacje kryzysowe. Ruinizacja – rozumiana jako złożony proces popadania w ruinę – konotuje m.in. spustoszenie, rozpad, rozkład, destrukcję, fragmentację, destabilizację, rozprężenie czy zanik. Wykorzystując potencjał semantyczny tych terminów, można zatem rozpoznawać, badać, interpretować i odczytywać różne kryzysy, zmiernicy, upadki, końce i atrofie. Popaść w ruinę mogą przecież nie tylko obiekty architektoniczne, ale i różne przedmioty poznania oraz podmioty poznające, ontologie, metafizyki i narracje. Andreas Huyssen, odwołując się do Jeana-François Lyotarda, podkreśla, że zarówno architektura, jak i filozofia popadły w ruinę, pozostawiając badaczom jedynie opcję „pisania o ruinach” jako szczególny rodzaj „mikrologii”⁷.

Marcin Rychlewski w *Kulturze rozpadu* pisze z kolei o „samodestrukcji” humanistyki i wymienia kilka powodów, które jego zdaniem doprowadziły do tego stanu. Po pierwsze, nauki humanistyczne znajdują się obecnie w głębokiej defensywie w stosunku do nauk ścisłych i przyrodniczych. Zainteresowanie przyszłych studentów kierunkami humanistycznymi systematycznie maleje. Dyscypliny humanistyczne są regularnie spycha-

⁶ H. Böhme, *Die Ästhetik der Ruinen*, w: D. Kamper, Ch. Wulf (red.), *Der Schein des Schönen*, Steidl Gerhard Verlag, Göttingen 1989, ss. 287-304.

⁷ A. Huyssen, *Authentic Ruins. Products of Modernity*, w: J. Hell, A. Schönle (red.), *Ruins of Modernity*, s. 19.

ne na margines życia naukowego, a przyczyną tego jest również działanie systemowe, instytucjonalne. Powody „samodestrukcji” są jednak znacznie głębsze i część z nich została już opisana wyżej. Humanistyka w ramach postmodernistycznego odżegnywania się od „mocnej naukowości”, „twardej” teorii i „prawdy” wyrzekła się obiektywizmu swoich tez, kładąc nacisk na perspektywizm i stronniczość wszelkich poglądów. Jej głównym zadaniem stało się bowiem przekonanie do obecnie już banalnego stwierdzenia, że wszelkie obrazy rzeczywistości są jedynie kreacją języka i naszych wyobrażeń o świecie. „Humanistyka dokonała, efektownego intelektualnie, zbiorowego samobójstwa. Samodestrukcji modernistycznego paradygmatu nauki”, przekonuje Rychlewski⁸. Dlatego współczesnej humanistyce zarzuca się, że nie potrafi już odkrywać prawdy/znaczeń, a nawet nie próbuje tego czynić. Wytwarzając jedynie różne znaczenia lub formułując recepty na ich wytwarzanie, nic w zasadzie nie wyjaśnia, tylko podsuwa rozmaite pomysły na „negocjowanie znaczeń” lub projekty życia w świecie, w którym właściwie wszystko jeśli nie nosi znamion kryzysu i ruinizacji, to jest wielce prawdopodobne, że za chwilę będzie je nosić⁹.

Niesłabnącą popularność ruiny w dyskursie nauk humanistycznych można postrzegać zatem m.in. jako konsekwencję opisywanego przez Billa Readingsa „upadku Uniwersytetu”. Pytanie o ruinę nie jest dziś bowiem jedynie pytaniem, które zadaje się na uniwersytecie, ale również pod adresem samego uniwersytetu. Pisząc o kryzysie humanistyki, Readings nazywa uniwersytet zrujnowaną instytucją, która utraciła swoje *raison d'être*, przeżywając samą siebie, i stanowi dziś relikwiarz epoki, w której określała się jako projekt historycznego rozwoju, afirmacji i krzewienia kultury narodowej. Nie da się ukryć, że uniwersytet w swej nowoczesnej formie podziela paradoksalne upodobanie nowoczesności do idei ruin, co powoduje, że trzeba wykazać pewną czujność, by móc „oderwać ów stan zrujnowania od tradycji metafizycznej, która pragnie przywrócić ruinom jedność w sensie praktycznym bądź estetycznym”¹⁰.

⁸ M. Rychlewski, *Kultura rozpadu. Rozważania na ostrzu noża*, Wyd. Naukowe Katedra, Gdańsk 2016, ss. 41-43.

⁹ Por. A. Grzegorzczuk, *Anioł po katastrofie*, Instytut Kultury, Warszawa 1995, s. 14.

¹⁰ B. Readings, *Uniwersytet w ruinie*, tłum. S. Stecko, NCK, Warszawa 2017, s. 38.

Odpowiedzią na zapaść samej humanistyki miałyby być zmiana paradygmatu, który zakłada zerwanie, a przynajmniej zakwestionowanie i osłabienie ludzkiego podmiotu jako przedmiotu dociekań humanistów. Posthumanistyczne remedium dokłada jednak jeszcze jedną „destrukcję”. Po śmierci Boga i człowieka (czyli pośrednio również kultury) – jak postuluje Bruno Latour – „wyzionąć ducha” powinna natura, a dokładnie ta jej koncepcja,

[...] do której na Zachodzie się tak chętnie odwołujemy, robiąc to zawsze interesownie, szczególnie wówczas, gdy mówimy o „porządku naturalnym” i „prawie naturalnym”. Tak pojmowana natura, występująca zawsze w liczbie pojedynczej, w swojej totalizującej jedności ustanawia bowiem „hierarchię bytów w ramach jednej uporządkowanej serii”¹¹.

Nie ulega wątpliwości, że oprócz problemów z definiowaniem poszczególnych przedmiotów badań humanistów, również położenie wielu humanistycznych dyscyplin bywa określane jako problematyczne, często nawet paradoksalne. Z jednej strony następuje bowiem ich rozproszenie, z drugiej natomiast – zacieranie granic pomiędzy konkretnymi dyscyplinami, co z kolei powoduje narastające problemy z ich definiowaniem. Ruiny, będące ucieleśnieniem problemu przynależności do konkretnego obszaru i renegotjowania granic, obrazować mogą zatem kryzys poszczególnych dyscyplin, które dotyka problem szczególnej zapaści, zatarcia tożsamości, swoistości ich podejścia, co w konsekwencji prowadzi – jak podkreśla Grzegorz Godlewski, analizując kondycję współczesnej antropologii – do osłabienia ich mocy poznawczej.

Tąpnięcie, jakie nastąpiło w tej dyscyplinie w połowie lat osiemdziesiątych XX wieku, dokonało tak poważnych i rozległych spustoszeń, że znaczna część antropologów wciąż zdradza objawy głębokiej traumy, spośród pozostałych zaś wielu skupia się na doraźnych zadaniach, próbując nie dostrzec otaczającego ich gruzowiska¹².

¹¹ M. Bakke, *Bio-transfiguracje. Sztuka i estetyka posthumanizmu*, Wyd. Naukowe UAM, Poznań 2010, s. 60.

¹² G. Godlewski, *Antropologia kultury: zacieranie granic*, w: A. Gwóźdź (red.), *Granice kultury*, Wyd. Naukowe „Śląsk”, Katowice 2010, s. 35.

W przypadku kulturoznawstwa kwestia rozpoznania własnego kształtu wynika choćby z problemu zdefiniowania samej kultury, a raczej proliferacji sensów z nią związanych. Powoduje to, że badacze kultury wydają się niekiedy bezradni, rezygnując w ogóle z prób uporządkowania panującego chaosu i dowolności odwoływania się do pojęcia kultury, a tym samym ze skutecznego wyodrębnienia swojego przedmiotu. W wielu miejscach można przeczytać powtarzające się stwierdzenia, że „kultura jest wszędzie”, że „może być ona wszystkim albo niczym”, że obecnie „każdy interesuje się kulturą” i tym podobne konstatacje¹³. Przyczyniło się do tego m.in. zrównanie kultury z codziennym życiem, które spowodowało rozmywanie się jej granic. Według Ewy Rewers problem z tym, „co może być pomyślane jako kultura”, stanowi powód braku wyjaśniania natury współczesnej rzeczywistości kulturowej za pomocą systematycznych procedur. Kulturoznawcy starają się raczej zadawać pytania z jej wnętrza, pokazując „umowność, nietrwałość reguł stojących za konkretnymi praktykami kulturowymi”¹⁴. To założenie staje się dla badacza ruin niezwykle istotne. Badacze kultury przejawiający współcześnie zróżnicowane zainteresowanie i fascynację resztkami, pozostałościami, śladami nie tylko bowiem muszą usytuować się „wobec ruiny” w rozumieniu stanięcia wobec niej jako przedmiotu badań, który wymyka się jednoznacznemu ujęciu, ale również na różne sposoby usytuowani są „w ruinach”, w kulturze, która jest zbudowana ze śladów, resztek, fragmentów i pozostałości oraz nieustannie produkuje nowe. Uwikłaną w różne węzły oraz interdyscyplinarne relacje, równoznaczną z przestrzenią niestabilności, ruinę można odczytać zarówno jako zaproszenie do dyskusji z wizją kultury definiowanej jako stabilna konstrukcja, układ, system, wzorzec czy „rzecz”¹⁵, jak i nieustanny proces, zmiana. Ruina uosabia bowiem raczej jedność wyrażającą się w konflikcie oraz swoistą dysharmonię różnych porządków.

¹³ W. J. Burszta, M. Januszkiewicz, *Słowo wstępne: kłopot zwany kulturoznawstwem*, w: W. J. Burszta, M. Januszkiewicz (red.), *Kulturo-znawstwo. Dyscyplina bez dyscypliny?*, Wyd. SWPS „Academica”, Warszawa 2010, s. 7.

¹⁴ Zob. E. Rewers, *Skuteczna demarginalizacja*, w: A. Gwóźdź (red.), *Granice kultury*, ss. 29-30.

¹⁵ A. Skórzyńska, *Sploty myślenia i działania. Francuski wariant filozofii praxis a współczesne dylematy badań kulturowych*, „Sensus Historiae” 1/2016, s. 80.

Celem tej książki nie jest rozstrzygnięcie, czy diagnozowany kryzys i destrukcja uniwersytetu istotnie mają miejsce. Kontekst „humanistyki w ruinie” stanowi jednak ciekawy pretekst do tego, aby ruinie przyrzeć się po raz kolejny, wykorzystując w tym celu optykę kulturoznawczą. Ambivalentna, wielowymiarowa i hybrydyczna ruina pokazuje przede wszystkim paradoks niekonsekwencji, który poszczególne diagnozy kryzysu, destrukcji i końca ze sobą niosą. Z jednej strony bowiem diagnozuje się następujące po sobie kryzysy, zmierzchy i końce różnych sposobów myślenia oraz przedmiotów badań, z drugiej natomiast humanistyka wciąż jest uprawiana, a zrujnowane i „uśmiercone” wcześniej pojęcia wykorzystuje się ponownie w różnych kontekstach. Można wobec tego zadać pytanie, czy to właśnie paradoksalność ruiny umożliwia, często ku zaskoczeniu samego badacza, wybrnięcie z różnych diagnozowanych kryzysów, rozpadów i destrukcji. To bowiem niemożność ostatecznego odczytania sensu ruiny stanowi właśnie poręczenie jej „żywołności”, rozumianej tu jako ciągłe opieranie się jednoznacznej czytelności.

Dlatego – jak piszą Julia Hell i Andreas Schönle – ze swoim nieokreślonym i niejednoznacznym statusem przynależności ruina stanowi ucieleśnienie współczesnych paradoksów oraz ilustrację dylematów obecnych we współczesnej humanistyce¹⁶. Biorąc pod uwagę spory o relacje między kulturą a naturą oraz ciągłe próby przewartościowywania tych sfer, trudno się z powyższą wypowiedzią nie zgodzić. Gdy weźmiemy pod uwagę te dylematy oraz fakt, że ruiny stały się obecnie nie tyle tradycyjnym przedmiotem badań humanistyki, ile raczej kluczowym narzędziem humanistycznego poznania i interpretacji rzeczywistości, pozostałości architektury okazują się niezwykle interesującym i szczególnym wyzwaniem. Ruiny – należące jednocześnie do świata kultury i natury – przede wszystkim ucieleśniają bowiem proces negocjowania tego, „co pomyślane może być jako kultura”¹⁷. Posthumanistyczna optyka – przynajmniej w jej niektórych teoretycznych wariantach – dodaje jednak jeszcze jeden problem do już istniejących. Chodzi nie tylko o kłopot z „multiplikowaniem” kultur, z którymi od wielu lat borykają się kulturoznawcy, ale też o to, że podwa-

¹⁶ J. Hell, A. Schönle, *Introduction*, w: J. Hell, A. Schönle (red.), *Ruins of Modernity*, s. 5.

¹⁷ E. Rewers, *Skuteczna demarginalizacja*, s. 26.

żona tu zostaje kolejna opozycja: wielu kultur i jednej natury. Postulowane są bowiem nowe, teoretyczne i praktyczne, rekonfiguracje natury, a raczej jej totalizującej koncepcji. Rekonfiguracje, które stanowią jednocześnie destrukcję totalizującej koncepcji natury, staną się możliwe wówczas, gdy natura zostanie uwolniona od kultury, a raczej kultur, które ją do tej pory ograniczały i kontrolowały. Proliferacja sensów przypisanych naturze wcale jednak nie ułatwia procesu rozpoznania i interpretowania dialektycznej ruiny.

Kulturoznawcza optyka, której podstawę w dużej mierze stanowią w wypadku tej książki metodologiczne założenia kulturowych studiów miejskich¹⁸, pozwala przekroczyć i uzupełnić tradycyjną typologię refleksji rozumienia i interpretacji ruiny w europejskiej humanistyce i kulturze nowożytnej, akcentującą wzajemne ścieranie się ujęć realistycznego i konstruktywistycznego. O takim właśnie sposobie konceptualizowania ruin wspomina Paul Zucker w artykule *Ruins. An Asthetic Hybrid*. Realizm podnosi wartość zniszczonej budowli jako świadectwa lub dokumentu historycznego. Ruina jest w tym kontekście po prostu fizycznym obiektem, przedmiotem intelektualnego poznania, źródłem archeologicznej i historycznej wiedzy. Pozostałości dawnej architektury ujmowane są jako materialne ślady, resztki kultur i cywilizacji, które przeminęły i zostały włączone w obręb dyskursu ochrony dziedzictwa kulturowego (lokalnego i globalnego)¹⁹. Ujęcie konstruktywistyczne odsyła natomiast do ruiny jako konceptu, motywu, konstruktowi pojęciowego, którego wytwarzanie i odbiór mogą warunkować różne nastroje, poetyki i emocje. Do tego ostatniego nawiązuje również Grażyna Królikiewicz w *Terytorium ruin*, gdy wyróżnia trzy porządki „emocji i refleksji”, które wzbudzają ruiny: filozoficzno-antropologiczny, estetyczny i historiozoficzny. W porządku filozoficznym ruinę uznaje się za tradycyjny obraz przemijania, symbol upływu i nieodwracalności czasu, prowokujący do rozważań na temat „ładu uniwersum, w którym rozgrywa się dramat kruchości dzieł ludzkich, rozdarcia,

¹⁸ E. Rewers (red.), *Kulturowe studia miejskie. Wprowadzenie*, NCK, Warszawa 2014.

¹⁹ Zob. np. C. Bueno, *The Pursuit of Ruins: Archaeology, History, and the Making of Modern Mexico*, University of New Mexico Press, Albuquerque 2016; P. Garcia, *Ruins in the Landscape: Tourism and the Archaeological Heritage of Chinchero*, „Journal of Material Culture” 22/2013.

grzechu i zmian przypisanych kondycji człowieka²⁰. Ruiny są w tym kontekście nie tylko symbolem nietrwałości wszystkiego, co człowiek stworzył, zbudował i czego dokonał, ale również – w powiązaniu w symboliką kruchości życia i śmierci – nietrwałości wszystkiego, co ludzkie. Porządek estetyczny problematyzuje ruinę jako obiekt dostarczający konkretnych przeżyć estetycznych. Rozważania te implikują przede wszystkim pytanie o piękno, brzydotę czy wzniosłość zrujnowanej architektury²¹, podkreślają również dialektykę części i całości, nieodłącznie związaną z percepcją dzieła fragmentarycznego, która pozwala dostrzec formę i kształt w przedmiocie pozornie bezformnym. W trzecim, tradycyjnie ujętym porządku refleksji ruiny stanowią jeden z kluczowych motywów historiozoficznych. Konceptualizacja ruin przybiera tu najczęściej charakter pesymistycznych, katastroficznych prognoz, które podkreślają nieodwracalność zmian i unicestwienie dobrze znanych elementów kultur i cywilizacji. Ruiny mogą również pełnić rolę gwaranta sprawiedliwości i rewanżu dziejowego, a także stanowić ucieleśnienie „owocnych skutków kataklizmów w historii i zbawienną konieczność ofiar”²².

Kulturoznawcze spojrzenie na ruiny pozwoliło mi odejść od opisanej wyżej dychotomii realizmu i konstruktywizmu oraz przeorganizować podstawowe porządki, które wymienia Królikiewicz. Jeśli weźmiemy pod uwagę dosłowną i metaforyczną skłonność ruiny do rozpadu i fragmenta-

²⁰ G. Królikiewicz, *Terytorium ruin. Ruina jako obraz i temat romantyczny*, Universitas, Kraków 1993, s. 10.

²¹ Istotny przełom w konceptualizowaniu ruiny jako obiektu estetycznego przyniósł wiek XVIII, w którym pozostałości architektury zaczęły być interpretowane w ramach dwóch kluczowych zagadnień estetyki angielskiej: malowniczości i wzniosłości. Ambiwalentny status ruiny – jako obiektu znajdującego się na pograniczu kultury i natury – został wówczas bardzo mocno podkreślony. Jak podkreśla Beata Frydryczak, uznanie kulturowej natury krajobrazu przesunęło punkt ciężkości w stronę tego, co społeczne i artystyczne, oddając pierwszeństwo kulturze przed naturą. Ruina stała się jednym z elementów krajobrazu, uzasadniając podziw dla widoków, które można ująć w wyobrażone ramy jako krajobrazy malownicze, warte artystycznego utrwalenia. XIX-wieczny romantyzm natomiast docenił ruiny wieków średnich. Zgodnie z romantyczną tradycją pozostałości architektury stały się jednym z motywów i elementów krajobrazu, który przyznaje pierwszeństwo wzbudzającej trwogę, dzikiej i nieposkromionej naturze. B. Frydryczak, *O dwóch sensach krajobrazu*, w: B. Frydryczak, M. Ciesielski (red.), *Krajobraz kulturowy*, Wyd. PTPN, Poznań 2014, s. 19.

²² G. Królikiewicz, *Terytorium ruin*, s. 10.

cji oraz „wędrówność” pojęcia, które doskonale czuje się w różnych – często zupełnie od siebie oddalonych – obszarach dociekań, nietrudno stracić poznawczą równowagę. W poniższych rozważaniach spoglądam na ruinę głównie jak na kulturowy artefakt, który człowiek z jednej strony wytwarza, z drugiej zaś nadaje mu znaczenie i próbuje sobie z nim w rozmaity sposób radzić. Perspektywa przejścia od antropocentrycznych do postantropocentrycznych teorii pozwoliła mi uporządkować różne konteksty, w których występują ruiny, i pokazać zależności, w jakie mogą zostać uwikłane pozostałości architektury w humanistyce, z uwzględnieniem różnych paradygmatów, tendencji i zwrotów. Dzięki zestawieniu tych kontekstów jako podstawy konstrukcyjnej wyводу odnalazłam w gąszczu dyskusji toczących się wokół ruiny pewne prawidłowości, które nazwałam ruinologiami. Stworzyłam w ten sposób monografię ruin potraktowanych jako szczególne, wielowymiarowe zjawisko kulturowe. Umieszczając pozostałości architektury w różnych porządkach interpretacyjnych, wielokrotnie wskazuję, że ruina przełamuje dwudzielną, sylogistyczną logikę albo/albo, wpisując się bardziej w rozumowanie i/ oraz. Porządków materialnego i niematerialnego, w jakich występują pozostałości architektury, nie traktuję bowiem jako porządków rozdzielnych. Ruina „ucieleśnia” dla mnie jednocześnie to, co materialne, i to, co mentalne, dyskursywne, a jej badanie polega na rozpoznaniu zarówno jednego, jak i drugiego wymiaru oraz ich wzajemnych zależności. Przyjęcie tej perspektywy umożliwiło mi spojrzenie na ruiny jako na struktury wielowarstwowe i relacyjne. Ich dialektyczny, zarówno fizyczny, jak i mentalny, charakter skłonił mnie do tego, aby po pierwsze, przyjrzeć się jej cechom materialnym, po drugie, zbadać, w jaki sposób ruina jako pojęcie funkcjonuje w obszarze retoryczności.

Dzięki przyjęciu perspektywy kulturoznawczej możliwe stało się również przekroczenie horyzontu wyznaczającego biegunowość kulturalizmu i naturalizmu. To w przestrzeni ruiny można bowiem najpełniej dostrzec współzależność, płynność i przenikanie się dawniej wyraźnie rozgraniczanych sfer oraz opisujących je pojęć natury i kultury²³. Ambiwalentny charakter ruiny – będący wynikiem jednoczesnej przynależności do kultury

²³ Por. K. Łukasiewicz, I. Topp, *Wprowadzenie*, w: K. Łukasiewicz, I. Topp (red.), *Kultura (w) granica(ch) natury*, Wyd. Uniwersytetu Wrocławskiego, Wrocław 2012, s. 9.

i natury – umożliwiała oczywiście renegocjowanie granic w ramach mocno zakorzenionych w cywilizacji zachodniej opozycji, pozostałości architektury mogą być bowiem raz postrzegane jako element kultury już w granicach natury, innym razem jako natura jeszcze w granicach kultury. Współczesne multiplikowanie i proliferacja sensów przypisanych kulturze oraz pytanie o to, w jaki sposób należałoby zredefiniować naturę, jeszcze bardziej utrudniają jednak rozpoznanie i badanie ruiny jako przestrzeni, której status ontologiczny jest ambiwalentny i nieokreślony.

Szczególną uwagę zwróciłam zatem na synchronicznie przebiegające procesy kulturalizacji, rozumianej jako proces częściowej lub całkowitej redukcji „nieoznaczoności ruiny” oraz naturalizacji pozostałości architektury jako obiektu. Kulturową ingerencję w postępujący proces naturalizacji traktuję jako równoznaczną z praktykami ponownego wykorzystania i nowego usemantycznienia pozostałości architektury, podejmowanie różnych działań, których celem jest ponowne wprowadzenie ruiny – zdegradowanej, porzuconej, zrujnowanej architektury – w obręb kultury, zarówno tej dominującej, jak i charakteryzującej się wykroczeniem poza ustanawiane i legitymizowane w jej ramach standardy²⁴. Celem książki jest zatem ukazanie, oczywiście w ograniczonym wymiarze, w jaki sposób ruiny stają się w konkretnych okolicznościach ponownie obiektami uspołecznionymi, mającymi znaczący potencjał zachęcający do dalszej eksploracji.

Kolejną dychotomią, której zakwestionowanie umożliwiło mi przyjęcie kulturoznawczej optyki, jest opozycja między tym, co ludzkie, a tym, co nie-ludzkie. Dlatego aby pokazać, w jaki sposób kategorie te w przypadku ruin ulegają mediatyzacji, jako punkt wyjścia przyjęłam perspektywę antropocentryczną. To ciało człowieka pełniło przez wieki rolę normatywną, określając to, co pożądane i właściwe w architekturze²⁵. Biorąc zatem pod uwagę kontekst antropocentryzmu, kulturalizowanie ruin uznaję za jedną z najważniejszych praktyk powstrzymania procesu ruinizacji, który konotuje przede wszystkim odwrócenie porządku kulturowego, czyli rozpad, fragmentację, rozkład, destrukcję, zniszczenie czy destabilizację, przy

²⁴ E. Rewers, *Skuteczna demarginalizacja*, s. 31.

²⁵ L. Klein, *Żywe architektury. Analogia biologiczna w architekturze końca XX wieku*, Fundacja Kultura Miejsca, Warszawa 2014, s. 171.

założeniu, że kultura jest jednak czymś względnie stabilnym, chociaż nie stałym i niezmiennym.

W pierwszym rozdziale książki do opisu ruiny wykorzystuję zatem antropomorfizm, zabieg językowy, który umożliwia nadanie pozostałościom architektury cech ludzkich. Kontekst antropomorficzny pomaga uspołnić fragmentaryczną naturę ruiny, bowiem – jak twierdzi Steen E. Rasmussen – „uczłowieczenie budynku ułatwia odczuwanie jego architektury jako jednej całości, a nie sumy wielu odrębnych, technologicznych szczegółów”²⁶. Do przyjęcia perspektywy antropomorficznej skłonił mnie również bardzo szeroki zakres semantyczny ruiny oraz mnogość synonimów, które łączą ruinę z ciałem człowieka, jego kondycją i egzystencją. Antropomorfizowanie ruiny pozwoliło mi na podjęcie próby określenia jej różnych ontycznych własności, ułatwiło rozpoznanie architektoniki, kompozycji, budowy, formy oraz materialnego, „fizjologicznego” wymiaru pozostałości architektury, ale również potraktowanie procesu ruinizacji jako procesu po-twórczego, który stanowi swoiste deformowanie dzieła architektonicznego (lub innej konstrukcji, struktury), przekształcanie artefaktu kulturowego, który powstał wcześniej według konkretnych założeń i planu w obdarzonego nową jakością kulturową po-twóra. Dlatego pytam o wewnętrzną i zewnętrzną budowę „ciała ruiny”, wykorzystując dobrze znane z różnych dociekań pojęcie „monstrum”. Odwołując się do cielesności ruiny jako niejednoznacznej, monsturalnej i zagadkowej, poddałam również analizie kategorii estetyczne, takie jak forma, piękno, wzniosłość, które nieustannie pojawiają się w dociekaniach dotyczących ruin.

Wykorzystując niejednoznaczność ruiny jako architektonicznego monstrum, analizuję nie tylko statyczne „ciało, które jest”, czyli ruiny jako konkretne obiekty architektoniczne, ale i ewoluujące „ciało, które znaczy”²⁷, czyli ruinę jako konstrukt, wyobrażenie czy figurę retoryczną²⁸. Jak przypomina Waław Forajter, dla tropów właściwsza jest kategoria oddziaływa-

²⁶ S.E. Rasmussen, *Odczuwanie architektury*, tłum. B. Gadomska, Biblioteka Architekta, Warszawa 1999, s. 43.

²⁷ Por. M.M. Bogusławski, *Czy potrzebujemy ontologicznej refleksji nad ciałem?*, w: K. Łukasiewicz, I. Topp (red.), *Natura (w) granica(ch)...*, s. 56.

²⁸ Jak pisze bowiem Michał Rusinek, nasz akt poznawczy zawsze opiera się na serii transpozycji o tropologicznym charakterze. Zob. M. Rusinek, *Między retoryką a retorycznością*, Universitas, Kraków 2003, s. 9.

nia niż pojęcie prawdy, gdyż są one przede wszystkim środkiem wyzwala-
nia emocji lub perswazji²⁹.

Ten aspekt jest kluczowy, gdy weźmiemy pod uwagę ruiny jako istotny element eschatologicznego i apokaliptycznego obrazowania, będących podstawą rozważań w drugim rozdziale książki. Ruinę traktuję w nim jako wzorzec, który odsyła do emocji obrazowych i jest w stanie podporządkować sobie racjonalną myśl. Charakterystyczne jest tu myślenie wielkimi kategoriami, symboliczny i metaforyczny wymiar ruiny podporządkowuje sobie w pewien sposób faktografię, odwołując się wprost do mitologicznej wiedzy czytelnika o przeszłości lub – biorąc pod uwagę nośność perswazyjną zrujnowanej architektury – otrzymując postać profetycznych obrazów. Sprawdzam zatem, w jaki sposób wystawione na widok monstrualne „ciało ruiny” „przepowiada”, „zwiastuje” i „przestrzega”, głównie przed końcem świata, kultury i cywilizacji. Dla wyobrażeń zagłady cywilizacji ruiny architektoniczne stanowią bowiem swoisty paradygmat, model, wyobrażeniową matrycę. W wizjach opartych na Apokalipsie św. Jana stają się obrazową wykładnią kary Bożej, która spada na ludzkość. Pokazują, że oś apokaliptycznych narracji stanowi zestawienie dwóch figur: „miasta w ruinie”, czyli „ziemskiego Babilonu”, miasta przeklętego, które zostaje unicestwione, oraz „niebiańskiej Jerozolimy”, wiecznego miasta Boga, zstępującego z Nieba. „Miasto w ruinie”, topos charakterystyczny dla wielu antyurbani-
stycznych mitów, ma odrębną retorykę deprecjonującą, na którą składają się przede wszystkim metafory piekła, śmierci, grzechu, obrazy zniszczenia i poniżenia idealnego porządku. W postapokaliptycznych wyobrażeniach ruiny powstają głównie w wyniku różnych nagłych zdarzeń: trzęsień ziemi, działań wojennych, katastrof nuklearnych lub ekologicznych. Pozostałości zrujnowanego świata zamieszkują natomiast wrogie człowiekowi nieludzkie siły i organizmy, różnorakie bestie, monstra czy mutanty. Warto również wspomnieć, że w kontekście apokaliptycznym i postapokaliptycznym ruiny symbolizują raczej totalną klęskę, koniec niż przejściowy kryzys.

Tematykę eschatologii apokaliptycznej dotyczącej wydarzeń ostatecznych uzupełniam rozważaniami z zakresu eschatologii antropologicznej,

²⁹ W. Forajter, *Wśród tropów i figur*, w: M. Barłowska, A. Budzyńska-Daca, P. Wilczek (red.), *Retoryka*, Wyd. Naukowe PWN, Warszawa 2008, ss. 118-121.

która objaśnia wypełnienie się losu człowieka i stworzenia. Ulegające rozkładowi elementy architektury przywołują wówczas na myśl kres życia, przemijanie i kruchość egzystencji człowieka. Ruiny wyzwalają określoną nastrojowość, prowokując tym samym do zadumy nad światem, historią, czasem i ludzkim losem. Szczątki architektury często dosłownie utożsamiane są ze szczątkami ludzkimi, tworząc niejako ich lustrzane odbicie i ukazując analogie między ludzką fizjonomią a elementami zniszczonej architektury. Biorąc pod uwagę wątpliwości egzystencjalne i wartości istotne, pokazują, w jaki sposób obraz ruiny przywołuje na myśl lęk człowieka przed końcem własnego życia, rozpadem ciała, który charakteryzuje niemal wszystkie kosmogonie. To upodobanie do ruin związane z pojęciem „metafizyki czasu niedoskonałego” ma przede wszystkim romantyczną proveniencję. Jak podkreśla Królikiewicz, skala obrazów i motywów jest w romantyzmie bardzo szeroka. Od sensualistycznej w swym rodowodzie interpretacji ruin jako „statusu człowieka” (wynikającej z zainteresowania epoki tematyką obłędu, starości i umierania) aż po ruinę jako „formułę wyrażającą pewien sposób odczuwania i doświadczania rzeczywistości właściwy całej kulturze romantyzmu”³⁰.

Trzeci rozdział książki poświęcony jest refleksji na temat dialektycznej natury nowoczesności, uznanej za epokę, która – jak podkreślają Hell i Schönle – „wyprodukowała, ustrukturyzowała i przedefiniowała ruiny”³¹. Symboliczny wymiar ruin ustępuje w tych rozważaniach miejsca wydzwiękowi alegorycznemu. Ruiny jako przedmiot alegorycznej peregrynacji wprowadził do filozofii kultury Walter Benjamin, dla którego stały się one obrazem kultury nowoczesnej³². Alegoria w szczególny sposób łączy się z tym, co znajduje się w stanie ruiny, upadku, zniszczenia. Wychodząc od Benjaminowskiej koncepcji, pokazuję, w jaki sposób ruiny jako alegoria nie pełnią jedynie roli tropu, lecz stają się nowym kryterium, które umożliwia interpretację nowoczesności, ukazanej jako krajobraz złożony z gruzów i fragmentów, do której dotrzeć można tylko wtedy, gdy przekroczy

³⁰ G. Królikiewicz, *Terytorium ruin*, s. 15.

³¹ J. Hell, A. Schönle, *Introduction*, s. 5.

³² W. Benjamin, *The Origin of German Tragic Drama*, Verso, London – New York 1994; S. Buck-Morss, *The Dialectics of Seeing. Walter Benjamin and the Arcades Project*, The MIT Press, Cambridge, Mass. 1991.

się estetyczną lub estetyzowaną powierzchnię nowoczesności. Nowoczesne doświadczenie, podobnie jak ruina, rozpada się na niezliczone części, znaczenie można wobec tego nadać jedynie detalom, poszczególnym elementom, zjawiskom. W przeciwieństwie do symbolu alegoria nie idealizuje destrukcji. Jej zadaniem jest bowiem nie tyle naśladowanie rzeczywistości, ile dotarcie do jej wewnętrznej natury. Nowoczesny świat wydaje się bytem uporządkowanym i trwałym, jednak gdy przekroczona zostanie jego estetyzowana powierzchnia, oglądany z bliska okazuje się bytem pozornym, dekoracją, która rozpada się na tysiące niepowiązanych ze sobą części. Doświadczenie nowoczesności – ucieleśnione przede wszystkim w różnych elementach miejskiej przestrzeni – od samego początku odsłaniało pęknięcia i brak ciągłości. Dlatego Marshall Berman podkreślał, że być nowoczesnym oznacza odnaleźć się w otoczeniu, które z jednej strony obiecuje przygodę, siłę, radość, rozwój, przemianę nas samych i świata, z drugiej zaś grozi zniszczeniem, destrukcją i dezintegracją wszystkiego, co posiadamy, co wiemy i czym jesteśmy³³.

Opisując dialektyczne doświadczenie miejskiej nowoczesności, pokazując, w jaki sposób destrukcja i upadek architektury będącej symbolem modernistycznych zmian spowodowały ogromne zainteresowanie „ruinami nowoczesności”, nazywanymi także „nowoczesnymi ruinami”, „industrialnymi ruinami” czy „ruinami modernizacji”³⁴. Nowoczesne ruiny to swoisty neologizm, odsyłający do zdegradowanej architektury skonstruowanej stosunkowo niedawno, która uległa destrukcji głównie w wyniku postindustrialnych przemian. Od alegorycznych peregrynacji warto zatem przejść do widmowego charakteru ruin, powstałych w niedalekiej przeszłości. Tę widmową naturę próbuję scharakteryzować, odwołując się do przypadku Detroit, miasta, które do połowy XX wieku było synonimem amerykańskiej modernizacji, postępu, technicyzacji oraz industrializacji życia miejskiego, w drugiej połowie stulecia zaś uległo destrukcji na nie-

³³ M. Berman, „*Wszystko, co stałe rozplywa się w powietrzu*”. *Rzecz o doświadczeniu nowoczesności*, tłum. M. Szuster, Universitas, Kraków 2006, s. 15.

³⁴ Problemem jest tu definiowanie angielskiego terminu *modernity*, w którym nakładają się na siebie dwie kategorie: nowoczesność (w sensie filozoficzno-kulturowym) oraz modernizacja (w sensie cywilizacyjno-technologicznym). Zob. R. Nycz, *Poetyka doświadczenia. Teoria – nowoczesność – literatura*, IBL PAN, Warszawa 2012, s. 183.

spotykają dotąd skalę. Przykład Detroit jest szczególnie interesujący, ponieważ wśród „upiornej” architektury ruin, wśród gruzów i fragmentów zmodernizowanej nowoczesności nadal toczy się miejskie życie. W dyskursie naukowym pozostałości architektury, których ikonicznym przykładem stały się ruiny Detroit, opisywane są natomiast jako terażniejsze widma wyobrażanych przyszłości³⁵.

Widmowy charakter upiornej architektury ruin ujawnia się również wtedy, gdy poddamy analizie obiekty, których proces ruinizacji nie jest jednoznaczny. Antoine Picon podaje jako przykład porzucone, skazane na swoistą banicję, wyrzucone na margines obiekty architektoniczne, jeszcze w niczym nieprzypominające klasycznych ruin, nazywając je „żyjącymi umarłymi, którzy bez końca nawiedzają współczesny, estetyzowany miejski krajobraz”³⁶. Mowa tu przede wszystkim o zamkniętych centrach handlowych, porzuconych terenach wojskowych, nieużytkach przemysłowych, opuszczonych parkach rozrywki, pustych domach mieszkalnych, popadających w ruinę kapitalistycznych i komunistycznych pomnikach. Bjørnar Olsen i Þóra Pétursdóttir opisują ten krajobraz jako „upiorny świat gnijącego rumowiska pozostałego po nowoczesnych przemianach”, które przez bardzo długi czas nie stanowiło obiektu akademickich dociekań i zainteresowań historyków, a także okazało się zbyt ponure i odrażające, by można je było uznać za jakikolwiek element dziedzictwa³⁷. Ruiny nowoczesności umożliwiają jednak nieustającą refleksję nad współczesnością na styku różnych poziomów znaczenia oraz rozpatrywanie jej w trybie zestawiania ze sobą tego, co realne, z tym, co wyobrażone, tego, co przeszłe, i tego, co może nadejść, tego, co rozpoznawalne, z tym, co na pierwszy rzut oka nie daje się rozpoznać. Nowoczesne ruiny, „niepełne, nietrwałe, niespójne czasowo”³⁸, opisują zatem jako asynchroniczne i cechujące się przejściowością form ontologicznych. Próbuję dowieść, że to właśnie widmowy charakter

³⁵ Zob. np. S. Boym, *Ruinophilia: Appreciation of Ruins*, <http://monumenttotransformation.org/atlas-of-transformation/html/r/ruinophilia/ruinophilia-appreciation-of-ruins-svetlana-boym.html> [14.01.2018].

³⁶ A. Picon, *Anxious Landscapes*, „Grey Room” 1/2000, ss. 76-77.

³⁷ B. Olsen, Þ. Pétursdóttir, *An Archeology of Ruins*, w: B. Olsen, Þ. Pétursdóttir (red.), *Ruin Memories. Materiality, Aesthetics and the Archeology of the Recent Past*, Routledge, New York 2014, s. 3.

³⁸ J. Momro, *Widmontologie nowoczesności. Genezy*, IBL PAN, Warszawa 2014, s. 8.

pozostałości architektury powoduje trudności z samym zdefiniowaniem ruiny, zwłaszcza gdy weźmiemy pod uwagę fundamentalne dla badaczy nowoczesnych ruin pytania, kiedy proces ruinizacji się zaczyna, a kiedy kończy, w jaki sposób rozpoznać i zdefiniować te momenty, czy dobrze zachowany, lecz pusty, opuszczony obiekt to już ruina oraz czy ruina to obiekt, czy raczej nieustający proces³⁹. Nieokreśloność, nierozpoznawalność, brak zaawansowanego procesu rozpadu, fragmentacji, destrukcji czy naturalizacji, który jest szczególnie wyraźny w przypadku „szybkich”⁴⁰ lub „świeżych” ruin⁴¹ (czyli obiektów, konstrukcji, struktur, w których praktyki kulturowe już nie istnieją, ale proces intruzji natury jeszcze nie jest widoczny i rozpoznawalny), skłoniły mnie do przyjęcia perspektywy definiowania nowoczesnych ruin – które Elisabeth Scarbrough nazywa „architektonicznymi duchami” – w perspektywie społecznej ontologii. To bowiem w jej ramach wszelkie obiekty są częściowo konstytuowane, definiowane i interpretowane przez konkretne podmioty, widzące i określające pozostałości architektury w taki, a nie inny sposób⁴².

Przywołanie w czwartym rozdziale kontekstu miejskiej eksploracji, nazwanej przeze mnie archeologią współczesności, pozwoliło wyprowadzić ruiny nowoczesności z naukowego dyskursu i wprowadzić je w obszar różnych współczesnych praktyk, których celem jest przede wszystkim różnego rodzaju reaktywacja, reanimacja porzuconej, zdegradowanej, ulegającej rozkładowi architektury. Poddaję zatem analizie miejską eksplorację jako zdobywającą coraz większą popularność praktykę infiltrowania, penetrowania „architektonicznych widm”. Zastosowanie wielowymiarowej optyki kulturoznawczej umożliwiło mi jednak przekroczenie podstawowego poziomu interpretacji, w którym miejską eksplorację uznaje się jedynie za cieleśną aktywność „wchodzenia” do zakazanych, zdegradowanych miejsc.

³⁹ J. Hell, A. Schönle, *Introduction*, s. 6; A. L. Stoler, *Introduction*. „*The Rot Remains*”. *From Ruins to Ruination*, w: A. L. Stoler (red.), *Imperial Debris: On Ruins and Ruination*, Duke University Press, Durham – London 2013, ss. 11-12.

⁴⁰ G. Lucas, *Fast Ruins. Nature and Modernity in Iceland*, <http://ruinmemories.org/modern-ruins-of-iceland/fast-ruins-nature-and-modernity-in-iceland/> [14.09.2018].

⁴¹ R. Macaulay, *A Note on New Ruins*, w: B. Dillon (red.), *Ruins. Documents of contemporary arts*, The MIT Press, Cambridge, Mass. 2011, s. 27.

⁴² E. Scarbrough, *Unimagined Beauty*, „*Journal of Aesthetics and Art Criticism*” 72(4)/2014.

Zastosowanie terminu „archeologia” odsyła bowiem do poszukiwania znaczeń ukrytych głębiej, których odnalezienie często wiąże się z mozolną pracą. Praktyka miejskiej eksploracji, której głównym celem jest zachowanie ulegającej destrukcji architektury w nienaruszonym stanie, uruchamia niejednoznaczny semantycznie kontekst „ciała w ruinie” oraz pozwala na ujęcie tej praktyki w kontekście autowykopaliska, jak nazywa archeologię Bjørnar Olsen⁴³. Pokazując różne wymiary miejskiej eksploracji, stawiam tezę, że zdeformowana ruina nie tylko wymusza nowy rodzaj multisensorycznego doświadczenia, stając się szczególną przestrzenią eksploracji dla czującego i poruszającego się ciała. Infiltracja ulegającej ruinizacji architektury może prowadzić także do interesujących refleksji na temat codzienności i niecodzienności oraz „wędrówek w głąb siebie”. Dlatego uznaję również archeologię za rodzaj „psychoanalizy”, która pozwala na odkrywanie różnych wątków i kontekstów problematyki podmiotowości i w ten sposób traktuję eksplorowanie miejsc opuszczonych – praktykę usytuowaną na granicy legalności – jako szczególny akt subwersji. Turystyczny aspekt eksploracji skłania natomiast do potraktowania jej jako praktyki poszukiwania alternatywnego, zapomnianego dziedzictwa, które dla większości miejskich podmiotów stanowi jedynie postindustrialny „odpad”, „niekomfortowe” dziedzictwo. Zgadżając się z Bradleyem Garrettem, że miejska eksploracja nie jest jedynie niszową praktyką subkulturową, pokazuję, w jaki sposób można ją uznać za kulturowy projekt, w którym uwidacznia się szczególny opór w stosunku do późnonowoczesnej rzeczywistości, podtrzymującej mit wolnego, pełnego możliwości, bezpiecznego i w pełni kontrolowanego życia⁴⁴.

Nawiązując do dialektycznego charakteru zrujnowanego Detroit, pokazuję również, w jaki sposób obrazy i wyobrażenia tej metropolii przesłoniły współcześnie jej realny byt. Zniszczone i porzucone fragmenty budowli realnego Detroit egzystują obok ich rozrzuconych w przestrzeni kultury wizualnej obrazów. Jedne i drugie stanowią jednak elementy, z któ-

⁴³ *Wszyscy jesteście archeologami. Z Bjørnarem Olsenem rozmawia Zuzanna Dziuban*, „Znak” 724/2015 (*Siedem pytań współczesności w minibooku*), <http://www miesiecznik.znak.com.pl/wszyscy-jestesmy-archeologami/> [12.12.2017].

⁴⁴ B. Garrett, *Explore Everything. Place-hacking the City*, Verso, London – New York 2013, s. 18.

rych nie da się już złożyć pierwotnej całości. Krajobraz zniszczeń tego miasta widma oraz wszystkich innych krajobrazów z pozostałościami architektury postindustrialnej w tle skłonił mnie do podjęcia rozważań na temat swoistej waloryzacji i estetyzacji współczesnych ruin oraz zwrócenie uwagi na niezwykle popularny w ostatnich latach termin „pornografia ruin”.

W rozdziale piątym, poświęconym swoistym „pejzażom (z) destrukcji”, analizuję zatem proces fotografowania współczesnych ruin oraz tworzenia różnych kolekcji tysięcy obrazów pozostałości architektury, które są efektem miejskiej eksploracji. Staram się pokazać, w jaki sposób internetowy obieg zdjęć opuszczonych miejsc wpływa na wizualną kulturę ruin. Jeśli przestudiujemy wnikliwie fotografie zdegradowanej współczesnej architektury, niezwykle widoczne stanie się pragnienie swobodnego upiększenia, uporządkowania procesu destrukcji. Jednak – jak podkreśla Alysee Kushinski – to napięcie wizualne, obecne w powielanych wielokrotnie obrazach ruin, nie zawsze wzmacnia dyskursywny charakter samych ruin. Zintensyfikowany estetyczny wymiar obrazu ruiny jest bowiem rzadko połączony z „intensyfikacją ich kontekstu, krytyką ruin lub podkreśleniem ich dialektyki”⁴⁵. Krytykę dewastacji odnajduję natomiast w twórczości współczesnych dokumentalistów, dlatego „pornografię ruin” przeciwstawiam „topografii destrukcji”, w której estetyczny wymiar fotografii schodzi na dalszy plan, a zdegradowane obiekty architektoniczne ukazane są po prostu jako ślady ustrojowych transformacji. Pokazuję przy tym, że generowanie przedstawienia nie opiera się jedynie na tworzeniu zróżnicowanych kolekcji fotografii ruin, ale na ich jednoczesnym narratywizowaniu, poetyzowaniu czy udziękawianiu.

Biorąc natomiast pod uwagę koncepcję rewaluacji i recyklingu odpadów, zgodnie z którą w ciągłym procesie przewartościowywania przedmioty naprzemiennie przechodzą ze sfery użyteczności do sfery śmieci, gdzie pozbawione pierwotnej wartości czekają, aż ponownie zyskają walor użyteczności⁴⁶, osiłą rozważań w rozdziale szóstym uczyniłam różne praktyki

⁴⁵ A. Kushinski, *Light and the Aesthetics of Abandonment: HDR Imaging and the Illumination of Ruins*, „Transformations. Journal of Media & Culture” 28/2016, s. 2.

⁴⁶ Za: M. Kreis, *Trash art, czyli życie po życiu śmieci*, w: J. Małczyński, R. Tańczuk (red.), *Do rzeczy! Szkice kulturoznawcze*, Atut, Wrocław 2011, s. 25.

ponownego użycia zdegradowanych i opuszczonych obiektów i obszarów. W wyniku konkretnego, instytucjonalnego lub indywidualnego, działania pozostałości architektury, zarówno te dawne, jak i współczesne, zostają użyte po raz kolejny, wpisując się jednocześnie w nowy kontekst kulturowy. Takie praktyki, jak renowacja, przebudowa, odbudowa, przekształcanie w miejsca pamięci i pomniki, zwiedzanie, zamieszkiwanie oraz wykorzystywanie do działań artystycznych i animacyjnych, pozwalają umieścić ruiny w obrębie dyskursu regulowania odstępstw i ujarzmianie tego, co ontologicznie usytuowane jest na pograniczu kultury i natury.

Opuuszczona architektura, która nie zostaje jednakże w żaden sposób odzyskana, przekształcona, utrwalona lub zdyscyplinowana przez człowieka, ulega postępującemu procesowi zawłaszczania przez naturę, a jej forma i kształt zmieniają się dzięki oddziaływaniu na „byłą ludzką strukturę” zmiennych warunków atmosferycznych i procesów chemicznych. Przyjęcie optyki nieantropocentrycznej, stanowiącej trzon współczesnego dyskursu posthumanistycznego, skłoniło mnie w ostatniej części książki do podjęcia próby opisanego procesu ruinizacji jako efektu działania różnych sił naturalnych, tzw. nie-ludzkich aktorów, oraz pokazania, w jaki sposób można definiować „ciało” ruiny, gdy „człowieka jako miarę” zastąpi niekontrolowana, dzika natura. Na proces ruinizacji – naturalizacji wpływają przede wszystkim procesy fizyczne i biochemiczne zachodzące na powierzchni i we wnętrzu obiektu, który pierwotnie był kulturowy; odpowiadają za nie natomiast aktorzy nie-ludscy (związki chemiczne, warunki atmosferyczne, bakterie, rośliny, zwierzęta). W tym kontekście ruinizacja dzieła architektonicznego spowodowana jest ponowną intruzją natury w porządek kulturowego przedstawienia. Osłabienie człowieka, a tym samym deprecjacja wytwarzanej przez niego kultury, umożliwiło mi zdefiniowanie procesu „popadania w ruinę” jako odzyskiwanie przestrzeni przez niekontrolowaną przez człowieka naturę, co w kontekście założeń humanistyki nieantropocentrycznej – której przedstawiciele zarzucają człowiekowi „aroganczką ekspansję”⁴⁷ – stanowi proces pożądaný. Jak piszą Stephen Cairns i Jane Jacobs w książce *Buildings Must Die*, ruinizacja jako naturalizacja umożliwia

⁴⁷ R. Braidotti, *Po człowieku*, tłum. J. Bednarek, A. Kowalczyk, Wyd. Naukowe PWN, Warszawa 2014, s. 63.

potraktowanie zrujnowanej architektury jako swoistego *memento mori* dla kultury⁴⁸; stanowi ona bowiem element szczególnej ekonkwisty, jak nazywa ten proces Małgorzata Praczyk⁴⁹. Powracając do antropomorficznych odniesień, pokazując również, dlaczego kategoria architektonicznego monstrum przestaje mieć w tej perspektywie negatywne znaczenie i właściwie staje się bezużyteczna.

Wykorzystując heterogeniczny potencjał semantyczny ruin i podejmując próbę zestawienia różnych, czasami odległych od siebie teoretycznych porządków, opisuję dyskursywne i kreatywne praktyki związane z ruinami, przyglądam się sposobom definiowania, doświadczania, wyobrażania, narratywizowania i dokumentowania, interpretowania, używania, wymazywania i poprawiania pozostałości architektury, które są dla mnie dowodem na to, że człowiek wciąż odczuwa pragnienie zrozumienia i uporządkowania tego, co się rujnuje, destabilizuje, rozpada. Bronię tym samym tezy, że kultura, chociaż sprawia humanistom tak wiele trudności, wciąż zawiera element twórczy, a ruina – jako materialny obiekt – prowokuje nie tylko do teoretycznych rozważań, ale również do złożonego działania. Jednocześnie poddaję mediatyzacji jedną z najważniejszych ambiwalencji ruin, która przede wszystkim jest wynikiem wpisania pozostałości architektury w konkretny, aksjonormatywny ład: mianowicie ich destrukcyjnego charakteru, traktowanego często jako oczywisty, oraz konstrukcyjnego potencjału. Chaotyczna, nieforemna, nieharmonijna i niekoherentna ruina jest ambiwalentna i dialektyczna nie tylko z powodu jednoczesnej przynależności do kultury i natury, ale także dlatego, że oznacza równoległe destrukcję i wytwór, coś, co zanika dotknięte rozkładem i atrofią i na nowo powstaje z procesu ruinizacji oraz pozostałości dawnych szczątków, coś, co jest obecne i nieobecne, widzialne i niewidzialne, nieforemne i posiadające własny kształt. To wreszcie konstrukcja, która jest zarówno zbiorem fragmentów, jak i specyficznie pojętą całością.

⁴⁸ S. Cairns, J. Jacobs, *Buildings Must Die. A Perverse View of Architecture*, The MIT Press, Cambridge, Mass. 2014, s. 2.

⁴⁹ M. Praczyk, *Ekonkwista Twierdzy Kostrzyn – powojenna historia miejsca*, „Historyka. Studia Metodologiczne” 46/2016.

* * *

Ruina wykazuje niezwykle tendencję do „zarażania” badacza ruinizacją, fragmentacją i rozpadem oraz stawia swoisty opór uspojnijającemu, całościującemu ujęciu, próbując wyprowadzić badacza na bezdroża poznania. Chciałabym wyrazić wdzięczność tym wszystkim osobom, bez których pomocy książka nigdy by nie powstała. Przede wszystkim na ogromne podziękowania zasługuje moja Rodzina, która okazała mi niezwykle wsparcie i cierpliwość. Dziękuję również za inspirujące dyskusje Koleżankom i Kolegom z Zakładu Kulturowych Studiów Miejskich Instytutu Kulturoznawstwa UAM, szczególnie profesor Ewie Rewers za pomoc i zrozumienie oraz doktor habilitowanej Agacie Skórzyńskiej za podtrzymywanie na duchu na „ostatniej prostej” i nieocenione rady. Profesorowi Grzegorzowi Godlewskiemu jestem bardzo wdzięczna za niezwykle przychylną recenzję wydawniczą, a doktor Magdalenie Banaszekiewicz i doktor Kamilli Biskupskiej za wiarę w pomyślne zakończenie. Moje podziękowania należą się też bez wątpienia fotografom-eksploratorom zdegradowanej architektury: Erykowi Makarukowi – autorowi fotografii umieszczonej na okładce oraz Kamili Matli-Tomczyk i Jackowi Liminowiczowi – autorom zdjęć ilustrujących poszczególne rozdziały książki. Doktor Teresie Jerzak-Gierszewskiej dziękuję natomiast za to, co najważniejsze.



NIEIDEALNIE LUDZKA RUINA ANTROPOCENTRYZM

Zmysłowo doświadczalną realizację ideału piękna w dziele sztuki charakteryzować ma synteza pitagorejskiego szacunku dla kategorii miary, liczby, ładu, proporcji, symetrii, harmonii. Harmonia oznacza obecność wszystkich elementów na swoim miejscu, „jednolitą pełnię” [...]¹.

Mierzy się antyczne świątynie, kolumny, kapitele i porównuje z proporcjami ciała ludzkiego, a nawet odwrotnie – w człowieku dopatruje się pierwotnych, naturalnych modułów architektury [...]².

Kulturalistyczny kontekst studium ruiny implikuje przede wszystkim różne związki architektury z ludzkim ciałem, dlatego pierwszym z przykładów procesu kulturalizacji pozostałości architektury jest jej antropomorfizacja. Ludzkie ciało i reprezentacja przestrzeni to bowiem archetypiczny dwumian. Antropomorfizacja odsyła przede wszystkim do ciała ludzkiego jako modelu poznania, figury dostarczającej analogii i służącej metaforyzacji architektury, w interesującym nas wypadku – jej pozostałości. Dali-bor Vesely przypomina, że podstawowym znaczeniem pojęcia „analogia”

¹ R. Solewski, *Skrytość piękna. Idealizm i problem tożsamości w sztukach wizualnych na przełomie XX i XXI wieku*, Wyd. Naukowe Uniwersytetu Pedagogicznego, Kraków 2015, s. 26.

² W. Koch, *Style w architekturze. Arcydzieła budownictwa europejskiego od antyku po czasy współczesne*, tłum. W. Baraniewski i inni, Świat Książki, Warszawa 1996, s. 214.

jest podobieństwo. Analogia jest przede wszystkim strukturą symboliczną, której źródeł należy poszukiwać w języku³. Wskazuje ona z jednej strony na bliskość różnych pojęć, porównywalność, z drugiej zaś odwołuje się wprost do symetrii, harmonii i proporcji. W *Poetyce* Arystotelesa odnajdujemy natomiast sugestię, że „dostrzeganie podobieństwa” oznacza również rozumienie metafor. Metafora skłania nas do odnalezienia szczególnego napięcia między tym, co podobne, a tym, co różne. W takich wypadkach ciekawy pomysł poetycki każe nam dociekać podobieństwa, które zostało zasugerowane, ale nie jest oczywiste⁴. Wprawdzie dosłowna analogia postaci cielesnej z postacią urbanistyczną była i nadal jest czymś wyjątkowym, jednak w trakcie rozwoju miast często używano właśnie wzorcowych obrazów „ciała”, różnie przeobrażonych, aby określić, jak powinien wyglądać dany budynek lub urbanistyczny układ przestrzeni miejskiej⁵. „Organiczna” całość dzieła, w którym zrównoważona i proporcjonalna relacja części do całości i całości do jej fragmentów została osiągnięta, umożliwia traktowanie budynku jako potencjalnego źródła piękna. Do przyjęcia perspektywy antropomorficznej, która „organizuje” wywód w ramach pierwszej ruinologii, skłania również szeroki zakres semantyczny ruiny oraz mnogość synonimów, które łączą ruinę z ciałem człowieka, jego kondycją i egzystencją, pomijając kontekst architektoniczny⁶.

Związek ciała z architekturą zawsze zajmował uprzywilejowaną pozycję w historii kultury europejskiej. Obrazy i wyobrażenia ciała często były wykorzystywane do opisu rozmiaru i jakości środowiska życia człowieka⁷. Analogia między architekturą a ludzkim ciałem miała (i wielu wypadkach nadal ma) istotny wpływ na porządkowanie, symbolizowanie oraz inter-

³ Za: G. Świtek, *Aporie architektury*, Zachęta, Warszawa 2012, s. 34.

⁴ Por. U. Eco, *Od drzewa do labiryntu. Studia historyczne o znaku i interpretacji*, Aletheia, Warszawa 2009, s. 57.

⁵ R. Sennett, *Ciało i kamień. Człowiek i miasto w cywilizacji Zachodu*, tłum. M. Koniowska, Marabut, Gdańsk 1996, s. 18.

⁶ Wystarczy wymienić takie znaczenia ruiny, jak: biedak, chlerak, chodzący szkielet, cień człowieka, kościotrup, marnota, słabeusz, strzęp człowieka, strzęp ludzki, truchło, wrak człowieka, żywy kościotrup, żywy trup. Zob. <https://synonim.net/synonim/ruina> [28.01.2018].

⁷ F. Colonnese, *Man as Measure. Human Figure in Modern Architectural Drawings*, w: *Architecture and Humanism. Proceedings of the Conference*, Wien 2012, s. 17.

pretowanie świata. Relacje między poszczególnymi częściami żywego organizmu mają bowiem zastosowanie do opisu kulturowego artefaktu, jakim jest dzieło architektoniczne – pisze Philip Steadman w pracy *The Evolutions of Design*, poświęconej analogiom między biologią a architekturą. Takie pojęcia, jak „całość”, „koherencja”, „korelacja” czy „integracja”, określające relacje między poszczególnymi częściami ludzkiego i nie-ludzkiego organizmu, mogą być użyte do opisu podobnych jakości w architekturze i designie. Proces adaptacji żywego organizmu do środowiska, w którym egzystuje, można bowiem porównać do harmonijnej relacji budynku i jego otoczenia lub do relacji budynku i człowieka, który go użytkuje. Takie porównania i użycie konkretnych organicznych metafor umożliwiają podwójną koncepcję dzieła architektonicznego, w której budynek jest traktowany, po pierwsze, jako materialny artefakt, po drugie, jako obiekt kulturowy, symboliczny⁸.

1.1. Antropomorfizm. Człowiek jako miara

Metaforyczna konceptualizacja tworzonego oraz zamieszkiwanego przez człowieka środowiska w odniesieniu do ciała ludzkiego, stosowana już w czasach starożytnych, zdeterminowała teoretyczną refleksję dotyczącą budowli architektonicznych oraz ich poszczególnych części, mimo różnych kontrowersji i sprzeczności w obrębie samej myśli⁹. Ciało obecne jest w architekturze w sposób bezpośredni i pośredni. Antropomorficzna metafora ma bowiem dwie podstawowe formy ekspresji: dosłowne wyobrażenie ludzkiego ciała w obrazie budynku lub jego numeryczne i abstrakcyjne przełożenia na liczby i figury geometryczne w projekcie architektonicznym¹⁰. Starożytni krytycy i filozofowie odwołujący się do klasycznej idei piękna traktowali ludzki organizm jako model, który w doskonały sposób

⁸ Ph. Steadman, *The Evolutions of Design. Biological Analogy in Architecture and the Applied Arts*, Routledge, London – New York 2008, ss. 3-4.

⁹ F. Zöllner, *Anthropomorphism: From Vitruvius to Neufert, from Human Measurement to the Module of Fascism*, w: K. Wagner, J. Cepl (red.), *Images of the Body in Architecture: Anthropology and Built Space*, Ernst Wasmuth Verlag, Tübingen – Berlin 2014, s. 48.

¹⁰ Ibidem, s. 49.

odzwierciedlał harmonijną równowagę i proporcje między poszczególnymi częściami. Całość, integralność i jedność struktury jest podstawą bytu, żadna część nie może więc zostać usunięta bez szkody dla całości. Arystoteles podkreślał, że podobne zależności możemy odnaleźć zarówno u organizmów żywych, jak i w dziele sztuki.

Jako że zwierzęta i rośliny osiągają rozmiar zdeterminowany ich poszczególnymi strukturami, nawykami i kondycją środowiska, a każdy pojedynczy organ dopasowuje się proporcjonalnie do całości, którego jest częścią, tak malarz i rzeźbiarz rozważa symetrię całej kompozycji w każdym szczególe swojego dzieła¹¹.

Charakterystyczny dla natury jest przede wszystkim rytm. Regularności w naturze można tropić poprzez wyraziste naprzemienności, interwały, powtórzenia, czyli relacje rytmów dnia i nocy, rytmiczność pór roku, obrotowy ruch Ziemi czy rytmiczność ruchu innych ciał niebieskich. Cykl biologiczny na Ziemi również ma swój rytm. Wystarczy wymienić – jak czyni to Aleksandra Kunce – regularność przyprawów i odpływów, rytm struktur naturalnych, takich jak skały i rośliny, oraz rytm tego, co niewidoczne gołym okiem (struktur komórkowych, fraktalnych). Ta regularność natury jest w ludzkich mitach połączona z boskim porządkiem rzeczy, który układa się geometrycznie i harmonijnie¹². Powtórzenie tego boskiego planu stało się zatem dla człowieka priorytetowe. Starożytni architekci zapragnęli przenieść wzór – który przecież sam w sobie nie jest antropogeniczny – na budynki, które starano się interpretować według reguł harmonii. Podstawowym i najbardziej znanym modelem analogii między potraktowanym idealnie ludzkim ciałem a architekturą jest ten, który rozpowszechnił Witruwiusz w słynnym dziele *O architekturze ksiąg dziesięć*. Witruwiański człowiek, a ściślej dobrze zbudowany, dojrzały mężczyzna, jako figura idealna wpisuje się proporcjonalnie w dwie idealne platońskie figury, czyli okrąg i kwadrat. Witruwiusz podkreślał bowiem, że żadna budowla nie może mieć właściwego układu bez symetrii i dobrych proporcji, które powinny być ściśle oparte na proporcjach ciała dobrze zbudowane-

¹¹ F. Colonnese, *Man as Measure...*, s. 8.

¹² A. Kunce, *Miejsce i rytm. O doświadczeniu miejsc w kulturze*, w: Z. Kadłubek (red.), *Genius loci. Studia o człowieku w przestrzeni*, FA-art, Katowice 2007, s. 111.

go człowieka. Wszystkie części ludzkiego ciała mają natomiast naturalnie ustalone proporcje wynikające z boskiego porządku. Jak pisze Witruwiusz w trzeciej księdze swojej rozprawy:

Skoro więc przyroda w ten sposób stworzyła ciało ludzkie, że jego członki są proporcjonalne do całej postaci, słuszna się wydaje zasada starożytnych, aby także w budowlach stosunek poszczególnych członów odpowiadała całości. Prawidła swoje przekazali we wszystkich rodzajach budowl, a przede wszystkim w świątyniach bogów, gdyż zalety i wady tych dzieł trwają zwykle przez wieki¹³.

To dzięki tej starożytnej figurze-metaforze próbowano określać antropometryczną, antropomorficzną, a nawet antropocentryczną naturę architektury, jak przypomina Gabriela Świtek w *Aporiach architektury*¹⁴. Słynna praca Witruwiusza nie zawierała jednak żadnej graficznej interpretacji jego opisów. Dopiero ponowne odczytanie dzieła w okresie renesansu pozwoliło na stworzenie obrazu człowieka idealnego, który doskonale znamy ze szkicu Leonarda da Vinci stanowiącego ilustrację do trzeciej księgi dzieła Witruwiusza. Cechą tego rysunku jest połączenie abstrakcyjnej geometrii z próbą odwzorowania natury. Człowiek przedstawiony na szkicu ma dobrze zaznaczone mięśnie, oparty jest na konturach. Podwójność postaci sprawia wrażenie, jakby znajdowała się ona w ruchu. „Szczególną uwagą należy obdarzyć twarz – bardzo mocno dopracowaną, wycienioną i ukazującą emocje”¹⁵. Szkic przedstawia z jednej strony harmonię, symetrię, piękno i doskonałość ludzkiego ciała, dlatego wykorzystywany był prawdopodobnie do obserwacji medycznych w renesansie. Z drugiej strony, odwołując się do starożytnych idei harmonii obecnej w naturze, pozwolił zwrócić uwagę na proporcjonalność i wewnętrzny porządek rządzący światem przyrody, co z kolei przełożyło się na wyobrażenie architektury w jej klasycznym porządku. Witruwiańska figura idealnego człowieka jest wyjściowym modelem dla postaci ustandaryzowanej, uniwersalnej.

¹³ Witruwiusz, *O architekturze ksiąg dziesięć*, tłum. K. Kumaniecki, PWN, Warszawa 1956, s. 43.

¹⁴ G. Świtek, *Aporie architektury*, s. 25.

¹⁵ A. Frimark, *Człowiek witruwiański jako mandala totalna*, „Pracownia Kultury” 1/2011, <http://www.laboratoriumkultury.us.edu.pl/?p=3835> [19.10.2017].

Antropomorficzna teoria w myśli starożytnej zakładała jednak odniesienie do natury i boskiej harmonii, toteż można założyć, że postać mężczyzny w wizualnej interpretacji Leonarda da Vinci zawiera w sobie boski pierwiastek, widoczny przede wszystkim w jego apollińskich proporcjach oraz wpisaniu w koło jako figurę symbolizującą nieskończoność i wszechświat.

Metonimiczne odniesienia do ciała ludzkiego można również odnaleźć we wprowadzonym przez starożytnych systemie podstawowych miar, takich jak cal, piędź, stopa, łokieć, obowiązującym w kulturze europejskiej do czasu wprowadzenia jednostki miary, którą jest metr. Antropometryczna metafora przywołuje również myślenie o liczbach i figurach doskonałych, które powinny mieć odzwierciedlenie w architektonicznym projekcie. Starożytni przyjęli „dziesięć” za liczbę doskonałą, dlatego że jest dziesięć palców u obu rąk. Jeśli zaś przyroda, tworząc dziesięć palców u rąk, stworzyła liczbę doskonałą, to również Platon uznał dziesięć za liczbę doskonałą, wyjaśnia Witruwiusz¹⁶.

Antropomorfizacja architektury wprowadza także zagadnienie relacji między całością budowli a jej poszczególnymi częściami. Całość bowiem to kombinacja fragmentów, koniecznych i wystarczających, natomiast zależność części od całości definiowana jest poprzez proporcje. Celem architekta jest zatem osiągnięcie takiej całości, aby budynki przypominały w swoich proporcjach idealne ludzkie ciała. Witruwiusz stosował to założenie nie tylko do architektury, ale również do różnych przedmiotów i zagadnień, które powinny być studiowane przez architekta.

Jeśli się więc przyjmie, że liczba podstawowa została wyprowadzona z członków ciała ludzkiego i że zachodzi pewien ustalony porządek pomiędzy poszczególnymi członkami a całym ciałem, to z podziwem powinniśmy się odnosić do tych, którzy stawiając świątynie bogów nieśmiertelnych ustalili w ten sposób poszczególne części budowli, że osiągnęli harmonijne jej rozczłonkowanie dzięki zastosowaniu właściwych proporcji i zasad symetrii zarówno w szczegółach, jak i w całości¹⁷.

Pomimo widocznej inspiracji pismami starożytnych średniowiecze i renesans przyniosły pewną zmianę w postrzeganiu ciała ludzkiego w sto-

¹⁶ Witruwiusz, *O architekturze ksiąg dziesięć*, ss. 43-44.

¹⁷ Ibidem, s. 45.

sunku do czasów antycznych. Wpłynęło na to przyjęcie perspektywy anatomii jako czynności poznawczej. Anatomia wieków średnich była czynnością ograniczoną do pracy na gotowym materiale tekstowym. Traktowana była zarówno jako czynność medyczna, jak i filozoficzna¹⁸. Lekcja anatomii, której wykładnię stanowiły pisma rzymskiego lekarza Galena, przybliżała studentom fizyczny wymiar ciała, stanowiącego doskonały koniec procesu boskiej kreacji, jako siedliska duszy, której istnienie objaśniały pisma Arystotelesa (zwiększone zainteresowanie anatomią spowodowało być może, iż szkic Leonarda łączy w sobie schematyzm figur geometrycznych z ekspresyjnym szkicem ludzkiej postaci złożonej z mięśni, skóry i włosów). Anatomiczne zainteresowanie materialnym ciałem ludzkim było zatem próbą dotarcia do duszy jako istoty. Sugestia Galena, że anatomii należy się uczyć, rozpoczynając od studiowania ludzkiego szkieletu, wynikała m.in. z faktu, że jego teksty prezentowały ściśle strukturalny model ciała, objaśniany za pomocą metafory ciała jako budynku¹⁹. Można tu zatem zaobserwować próbę połączenia tego, co daje się zmierzyć za pomocą abstrakcyjnych pojęć i liczb oraz nakreślić za pomocą linii i figur geometrycznych, z ciałem, jako tym, co trudno mierzalne, efemeryczne, zmienne; tego, co obiektywne, z tym, co subiektywne, zmysłowe.

Za twórcę nowożytnej anatomii uchodzi jednakże XVI-wieczny lekarz, Andreas Vesalius, dla którego praca z martwym ciałem, jako bezpośrednim świadkiem, była zdecydowanie ważniejsza niż praca z tekstem. Jako pierwszy odważył się poddać ludzkie ciało sekcji, wskutek czego wykazał błędy w anatomicznej teorii Galena. Imponująca praca teoretyczna Vesaliusa uzupełniona została niepowtarzalnymi rycinami artysty Jana van Calcara. Każdy drzeworyt szczegółowo przedstawiał budowę różnych części ludzkiego ciała oraz zawierał metaforyczny komentarz, również w wielu miejscach odnoszący się do architektury. Uprzestrzennione ciało ludzkie „otwiera się” tu bowiem perspektywicznie przed widzem niczym poszczególne elementy budynku, odsłaniając swoje tajemnice. Scott Drake podkreśla, że to uprzestrzennione i otwarte ciało zaczęło być traktowane jako

¹⁸ S. Drake, *Anatomy and Anthropomorphism: Architecture and the Origins of Science*, „Edinburgh Architecture Research” 27/2011, s. 19, https://sites.eca.ed.ac.uk/ear/files/2011/11/EAR_27_1.pdf [19.10.2017].

¹⁹ Ibidem, s. 20.

mikrokosmos i przestrzeń sama w sobie. „Przestrzeń, usytuowanie ciała w trójwymiarze było kluczem do zrozumienia anatomii. Studium anatomiczne stanowiło w zasadzie studium przestrzeni”²⁰.

Porównanie ciała do budynku w renesansie służyło zatem z jednej strony jako schemat planowania architektonicznego, z drugiej natomiast jako punkt wyjścia do interpretacji już istniejących budynków²¹. Tego rodzaju antropomorficzną teorię architektury odnajdziemy np. u teoretyków quattrocento. Znanym przykładem takiej antropomorfizacji są szkice Francesca di Giorgio Martiniego, w których artysta wpisuje ludzkie ciało w istniejący plan architektoniczny kościoła lub placu, potwierdzając w ten sposób harmonijność i doskonałą proporcjonalność zbudowanej architektury.

Również Alberti, który – podobnie jak wszyscy artyści quattrocenta – stawiał filozofię antyczną za wzór doskonałości, w swoich dziełach wyraźnie zaznaczał związek między matematyką a prawami rządzącymi naturą. Podkreślał również związek istniejący między prawami geometrii a prawami percepcji wizualnej oraz zasadę wzajemnych relacji między poszczególnymi częściami budynków, pisząc, że „jest rzeczą rozsądną, aby jedne części budynku tak odpowiadały drugim, jak odpowiadają sobie nawzajem części ciała”²². Oczywiście nie chodzi tu o jakiegokolwiek ciało, tylko ciało typowe, ustandaryzowane zgodnie z ówczesnym kanonem piękna. Wzorowanie się na naturze nie oznacza w tym kontekście wzorowania się na

²⁰ Ibidem, s. 24.

²¹ F. Zöllner, *Anthropomorphism: From Vitruvius...*, s. 52. Na marginesie warto zaznaczyć, że wzrost zainteresowania czynnościami anatomicznymi spowodowany był przede wszystkim kulturą zmianą w podejściu do ludzkiego ciała, szczególnie wzrostem fascynacji śmiertelnością i erotyką. Ciało ludzkie stało się powoli „ciałem” wiedzy i rozumienia relacji między człowiekiem a prawami rządzącymi światem zewnętrznym. Jonathan Sawday w książce *The Body Emblazoned* nazywa zatem renesans „kulturą dyssekcji”, kulturą wnikliwej analizy. Rozczłonkowane ciało ciągle stanowiło przypomnienie o „dramacie życia i śmierci”, anatomia jako czynność medyczna i filozoficzna wpłynęła jednakże na wzrost zainteresowania „intelektualnym rozbiorem” wszystkich form życia społecznego i intelektualnego. Rozczłonkowanie przeniknęło do wszystkich form życia społecznego i intelektualnego; logika, retoryka, malarstwo, architektura, filozofia, medycyna, jak również poezja, polityka, rodzina i państwo – wszystko stanowiło potencjalny obiekt wnikliwej analizy. Wzory dla tych różniących się od siebie form podziału zaczerpnięte zostały z ludzkiego ciała. Za Ph. Steadman, *The Evolutions of Design...*, s. 24.

²² L. B. Alberti, *Książę dziesięć o sztuce budowania*, tłum. I. Biegańska, PWN, Warszawa 1960, s. 33.

poszczególnych przypadkach w całej ich różnorodności i mnogości, jest natomiast odwołaniem do ustalonych i wybranych typów ciała: efeba, pięknej młodej kobiety, dojrzałego siłacza czy dostojnego starca, gdyż każdy z tych typów odpowiada pewnym wyliczonym proporcjom uznanym za piękne²³. Proporcje te częściowo oparte były na kanonie zaczerpniętym z pism starożytnych, częściowo opracowane samodzielnie i oparte na pomiarach rzeźwistych²⁴. Piękno architektury powinno być bowiem odwzorowaniem boskiego piękna natury, o którym Alberti tak pisze:

Wnosząc oczy ku niebu i patrząc na cudowne dzieła boskie, podziwiamy Boga raczej poprzez piękno, które widzimy, niż poprzez pożytek, jaki odczuwamy. [...] Sama natura, jak to można wszędzie zauważyć, nieustannie z rozrzutnością szafuje nadmiarem piękna [...]; jeżeli więc we wszystkim chcielibyśmy widzieć piękno, budowla jest naprawdę czymś, co w żaden sposób nie może się bez niego obejść [...] Cóż to bowiem każe nam gardzić źle ukształtowaną i niewykończoną wielką masą kamieni [...]²⁵.

W pismach Albertiego odnajdziemy również anatomiczną inspirację charakterystyczną dla epoki. Opisy technicznych konstrukcji budynków odsyłają bowiem w metaforyczny sposób do ciała. Poszczególne części budowli porównuje Alberti do kości, ścięgien, mięśni i nerwów, pisząc:

²³ Renesansowy ideał klasycznego piękna w odniesieniu do ciała ludzkiego jest tematem do tej pory inspirującym wielu artystów. Rafał Solewski podaje przykład Bernharda Prinza, który w 1989 roku przedstawił fotografię pt. *Ideal* wykonaną w technice *cibachrome*, w prosty sposób pozwalającej na uzyskanie z pozytywów powiększeń o dużej jakości i wyraźnie nasyconych barwach. Fotografia przedstawia siedzącą szczupłą kobietę, w półfigurze, z tułowiem lekko przekręconym w jej prawą stronę, trzymająca na kolanach okrągły talerz. „Ciało jest barwy naturalnej, włosy ciemnoblond, zebrane z tyłu, odsłaniają wysokie czoło [...]. Na twarzy widnieje prosty nos, symetrycznie rozstawione brązowe oczy i długie łuki brwi. Pełne, ale nie nazbyt wydatne usta. Dłonie, pewnie trzymające talerz, mają długie palce, tak jak na obrazach Da Vinci”, pisze Solewski. Prinz kieruje zatem swoje zainteresowanie nie ku jednostce jako indywidualium, ale skłania się ku „ludzkiemu byciu jako modelowi i metaforze”. Idealizm jest tu realizowany wprost, modelkę cechuje bowiem proporcjonalność kształtów, symetria cielesnej kompozycji, odpowiedniość kolorystyczna karnacji, włosów i oczu. Wybór idealnego kształtu do trzymania (okrągły talerz), dopełnia idealizm kobiecej sylwetki. Zob. R. Solewski, *Skrytość piękna...*, ss. 80-81.

²⁴ L. B. Alberti, *O malarstwie*, tłum. L. Winniczuk, Wyd. PAN, Wrocław – Warszawa – Kraków 1963, s. XLIV.

²⁵ L. B. Alberti, *Ksiąg dziesięć...*, s. 153.

„Nauczyl nas najwybitniejsi starożytni, że budynek jest jakby stworzeniem żyjącym i przy nadawaniu mu ostatecznej formy należy naśladować naturę”²⁶. Jeszcze bardziej zantropomorfizowaną metaforę rozwinął Filarete, który twierdził, że architektura pochodzi bezpośrednio z ludzkiego ciała, z jego członków i proporcji. Ciało, które wprowadza do rozważań o architekturze, jest ciałem perfekcyjnie ukształtowanego mężczyzny. Ciąła nieidealne – przypominające karłów lub olbrzymów – powinny zostać pominięte²⁷. Ciało idealne jest jedynym miernikiem dla architektury, ponieważ zostało stworzone przez Boga. Jako że człowiek został stworzony wedle boskiej miary, zdecydował się, jak pisze Filarete, wziąć miary, właściwości, członki i proporcje z siebie samego i zastosować je do metody projektowania i budowania. Jako jeden z pierwszych teoretyków uzupełnił również antropomorficzne rozważania o tezę, że „budynek jest naprawdę żyjącym człowiekiem”

Zobaczysz, że musi jeść, aby żyć, zupełnie jak człowiek. Choruje lub umiera, czasami może zostać wyleczony przez dobrego doktora. [...] Budynek jest proporcjonalny w stosunku do ludzkiego ciała [...] musi być odżywiany i [...] kiedy jest tego pozbawiony, choruje i umiera jak człowiek²⁸.

Opisuje on zatem budowlę jako żyjącego człowieka, porównując jej otwory do części ciała: oczu, uszu, nosa, żył i narządów wewnętrznych. Przypisuje również architektowi kobiece atrybuty niezbędne do poczęcia, narodzin i dobrego wychowania dziecka-budynku, wskazując tym samym na związek architektury z cyklem ludzkiego życia.

Skoro budynek jest żywym człowiekiem, to ktoś musiał go urodzić. Filarete wprowadza więc postać architekta, który powinien myśleć o budynku przez siedem do dziewięciu miesięcy, zanim go urodzi, podobnie jak kobieta nosi dziecko w swym ciele. Tak jak dobra matka kocha swojego

²⁶ Ibidem, s. 251.

²⁷ S. Cairns, J. M. Jacobs, *Buildings Must Die. A Perverse View of Architecture*, The MIT Press, Cambridge, Mass. 2014, s. 25.

²⁸ Cyt. za: L. Klein, *Żywe architektury. Analogia biologiczna w architekturze końca XX wieku*, Fundacja Kultura Miejsca, Warszawa 2014, s. 28.

syna, tak dobry architekt będzie się starał, żeby jego budynek był dobry i piękny²⁹.

Antropomorficzne nawiązania do architektury i krajobrazu odpowiadające w dużej mierze koncepcji ciała rozumianego jako model współmierności i proporcjonalności między cielesnym mikrokosmosem a makrokosmosem natury odnajdujemy także w malarstwie XVI i XVII wieku, szczególnie w sztuce holenderskiej. Jako przykłady mogą służyć antropomorficzne krajobrazy takich malarzy i rytowników, jak: Arcimboldo, Joos de Momper, Matthäus Merian Starszy, Herman Saftleven Młodszy, Athanasius Kircher, Wenceslaus Hollar czy Johann Martin Will³⁰. Autorzy wykorzystują tu głównie motyw męskiej twarzy lub sylwetki ujętej z profilu, uzupełniając go, jak w przypadku wszystkich innych krajobrazów, elementami architektury oraz figurami ludzi wykonujących rozmaite codzienne czynności. Ciało staje się tu punktem wyjścia do swoistego, przyrodniczo-architektonicznego pejzażu, który symbolizować może krajobraz widziany jako natura ukształtowana ręką porządkującego i kontrolującego ją człowieka.

Antropomorficzne myślenie o architekturze w kategoriach proporcji i naturalnego porządku zostało zakwestionowane przez Clauda Perraulta dopiero w drugiej połowie XVII wieku. W swoim tłumaczeniu dzieła starożytnego klasyka próbował on bowiem zerwać z antropomorficzną teorią proporcji w architekturze. Skrytykował witruwiańskie założenia i stwierdził, że proporcje nie mają nic wspólnego z prawami występującymi w naturze, w tym z ukształtowaniem ciała ludzkiego, a jedynie są rezultatem nawyków, tradycji i zwyczajów³¹. Nie istnieje wobec tego jedno ciało jako wzór, ale wiele różnych ciał, a każdy typ budynku, podobnie jak każdy człowiek, ma określony charakter. Od tego momentu aż do początku XX wieku widać sukcesywną redukcję antropomorfizmu jako figury myśli w teorii architektonicznej, m.in. dzięki rozpowszechnieniu kartezjańskiej teorii dualizmu myśli i ciała, zwłaszcza gdy weźmiemy pod uwagę postulat dotyczą-

²⁹ G. Świtek, *Aporie architektury*, s. 28.

³⁰ *The Art of Hidden Faces: Anthropomorphic Landscapes*, <https://publicdomainreview.org/collections/the-art-of-hidden-faces-anthropomorphic-landscapes/> [26.10.2017].

³¹ F. Zöllner, *Anthropomorphism: From Vitruvius...*, s. 55.

cy autonomii ciała postrzeganego jako maszyna oraz publikację dzieł takich myślicieli, jak Johannes Kepler czy Francis Bacon. Ciało, zredukowane do świata rzeczy, zaczęło podlegać prawom mechaniki³². Warto podkreślić tę znaczącą zmianę wyobrażeń związanych z ciałem. Ludzki organizm postrzegany jako maszyna podlega bowiem zasadom termodynamiki.

Co wcale nie wyda się dziwne tym, którzy, wiedząc, ile różnych automatów, czyli ruchomych maszyn, może stworzyć ludzka pomysłowość, używając do tego bardzo niewielu elementów w porównaniu z wielką mnogością kości, mięśni, nerwów, tętnic, żył i wszelkich innych części, które są w ciele każdego zwierzęcia, uznają to ciało za maszynę³³.

Georges Vigarello pisze, że analogicznym punktem odniesienia dla wydajności ciała ludzkiego stała się maszyna ogniowa. Na podstawie jej modelu ukształtował się bowiem w XIX wieku obraz wydajności ciała, tak chętnie przywoływany przez higienistów. Obraz ciała spalającego, zużywającego kalorie i swoistą energię nakładał się na dawne modele prostych maszyn³⁴.

Symboliczne wyparcie idealnie proporcjonalnego ciała człowieka jako miary doskonałej podtrzymało również wprowadzenie na początku XIX wieku systemu metrycznego opartego na nowej jednostce długości, jaką był metr. Kolejnej przyczyny upatrywać można w procesie industrializacji, która preferowała funkcjonalną wizję architektury. Chociaż ludzkie ciało wciąż było porównywane z budowlami lub ich częściami, antropomorfizm traktowano jedynie jako niewiążącą metaforę. Przyczyniły się do tego teorie Eugéna Viollet-le-Duca i Auguste'a Choisy'ego, którzy sformułowali koncepcję proporcji opartą na strukturalnej analizie i geometrii³⁵. Wiek XIX w architekturze to przede wszystkim okres filozofii inżynierów, jak nazywa go Alain de Botton w *Architekturze szczęścia*:

³² Por. S. Drake, *Anatomy and Anthropomorphism...*, s. 28; Ph. Steadman, *The Evolutions of Design...*

³³ Cyt. za: J. Baltrušaitis, *Anamorfozy albo Thaumaturgus opticus*, tłum. T. Stróżyński, Słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2009, s. 75.

³⁴ G. Vigarello, *Czystość i brud. Higiena ciała od średniowiecza do XX wieku*, tłum. B. Szwarzman-Czarnota, W.A.B., Warszawa 1996, ss. 180-182.

³⁵ F. Zöllner, *Anthropomorphism: From Vitruvius...*, ss. 56-57.

Zakaz dyskusowania na temat piękna w architekturze został wprowadzony przez inżynierów – nową kategorię ludzi, którzy zdobyli profesjonalne uznanie dopiero pod koniec XVIII wieku, ale potem, dzięki nowym budowom epoki rewolucji przemysłowej, w szybkim tempie zdobyli pozycję dominującą. Opanowawszy technologie żelaza, stali, szkła i betonu, wzbudzili zainteresowanie i podziw swoimi mostami, kolejowymi hangarami, akweduktami i dokami. [...] Filozofia inżynierów była zaprzeczeniem wszytkiego, o co od zawsze zabiegali architekci³⁶.

Narodziny architektury uzależnionej od technologii z pewnością spowodowały zarzucenie antropomorficznych analogii i figuratywnego znaczenia architektonicznej reprezentacji. Jednak mimo że epoka nowoczesna, silnie zrjonalizowana i preferująca myślenie o rzeczywistości w kategoriach mechanicznych procesów wyparła na długi czas antropomorficzne i organiczne wyobrażenia i figury, nie zostały one całkiem zapomniane, a nawet – jak sugeruje Frank Zöllner – przeżyły w XX wieku „romantyczny renesans”³⁷. Po pierwsze, wpłynął na to wzrost znaczenia nauk przyrodniczych i humanistycznych, takich jak fizjologia i psychologia, które dostarczyły nie tylko nowych narzędzi do analizy ludzkiego ciała i jego fizjologicznych funkcji, lecz także stworzyły nowe obrazy ciała, które bezpośrednio przeniknęły do estetyki, historii sztuki oraz teorii architektury. To nowe rozumienie ciała odegrało znaczącą rolę w tworzeniu i recepcji architektury nowoczesnej. Po drugie, organiczne metafory nie tylko odsyłają do namysłu nad wizualnymi reprezentacjami architektury w kontekście wymiarów i proporcji ludzkiego i nieludzkiego ciała, ale również nad problematyką jej cielesnego, multisensorycznego doświadczenia. Architektura grecka, powstająca według zasad harmonii i boskich proporcji, wraz z systemem optycznych korekt, była bowiem tworzona głównie z myślą o przyjemności zmysłu wzroku.

³⁶ A. de Botton, *Architektura szczęścia*, tłum. K. Środa, Czuły Barbarzyńca, Warszawa 2010, ss. 46-47.

³⁷ F. Zöllner, *Anthropomorphism. Towards a Social History of Proportion in Architecture*, w: S. Rommevaux, P. Vendrix, V. Zara (red.), *Proportions, science, musique, peinture & architecture*, Brepols Publishers, Turnhout 2011, s. 453.

Oko zdobywa swoją hegemoniczną pozycję w praktyce architektonicznej zarówno świadomie, jak i nieświadomie, stopniowo, wraz z pojawieniem się idei bezcielesnego obserwatora. Obserwator ów został oddzielony od cielesnego związku ze środowiskiem za sprawą wyparcia pozostałych zmysłów³⁸.

Pochwała wzroku jako najszlachetniejszego ze zmysłów była również stałym argumentem XVI- i XVII-wiecznych teoretyków sztuki, malarzy i architektów. Oko nie tylko stanowiło „najdoskonalszą ze wszystkich rzeczy stworzonych przez Boga”, ale również, przywołując architektoniczne metafory, było nazywane „oknem ciała ludzkiego, przez które człowiek rozpatruje swą drogę i zażywa piękności świata”³⁹. Oko uczy z jednej strony, jak dobrze mierzyć, z drugiej zaś umożliwia wyrażanie różnych stanów duszy. Oczy służą również do podglądania i kontrolowania. Jak podkreśla Tomasz Ferenc, zmiana, jaka zaczęła się wraz z początkiem nowoczesności, oznaczała transformację architektury, która miała odzwierciedlać harmonię, w architekturę, która stała się narzędziem zarządzania, dyscypliny i administrowania przestrzenią. Ten nowy projekt miał doprowadzić przede wszystkim do wytworzenia przestrzennej organizacji dla nowego typu społeczeństwa, m.in. przez wprowadzenie rozmaitych form panoptycznej widzialności⁴⁰.

Nic więc dziwnego, że dominujący zmysł wzroku ponownie w wyraźny sposób zaznaczył swoją obecność w pismach modernistycznych architektów. Odnajdziemy jego pochwałę w teorii le Corbusiera, który podczas tworzenia planów miast lub poszczególnych budynków posługiwał się „Modulorem” – praktycznym narzędziem służącym do mierzenia i ustalania proporcji. Jak pisze Zöllner, seryjna produkcja bloków mieszkalnych będąca jednym z efektów industrializacji przyczyniła się do swoistego renesansu antropomorficznej teorii proporcji⁴¹. Modulator Le Corbusiera to

³⁸ J. Pallasmaa, *Oczy skóry. Architektura i zmysły*, tłum. M. Choptiany, Instytut Architektury, Kraków 2012, s. 34.

³⁹ Cyt. za: M. Poprzędzka, *Inne obrazy. Oko, widzenie, sztuka. Od Albertiego do Duchampa*, Słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2008, s. 20.

⁴⁰ T. Ferenc, *Szpital jako laboratorium współczesności*, w: J. Kusiak, B. Świątkowska (red.), *Miasto-Zródło. Architektura i programowanie zmysłów*, Fundacja Bęc Zmiana, Warszawa 2013, ss. 220-221.

⁴¹ F. Zöllner, *Anthropomorphism: From Vitruvius...*, s. 57.

bowiem sylwetka dorosłego mężczyzny bazująca na matematycznych proporcjach i stojąca z wyciągniętym w górę ramieniem. Liczby Modulora, wybrane spośród nieskończonych możliwości, są miarami, które można nazwać prawdziwymi, cielesnymi faktami, pisał Le Corbusier. Modulor zawsze powinien leżeć na desce kreślarskiej architekta, żeby w każdej chwili służyć mu odpowiednią miarą i – w konsekwencji – podpowiedzieć konkretne rozwiązanie⁴². Sylwetka ludzka wymyślona przez jednego z najbardziej znanych urbanistów i architektów XX wieku, potwierdzająca nowoczesne myślenie architektów o harmonii i porządku, postrzegana była jednak jako podstawa seryjnej produkcji i standaryzacji elementów architektury. Zastąpić miała pomiar za pomocą metra, który Le Corbusier uznawał za „abstrakcyjny, bez życia i bez czucia”. Chociaż powrót do antropomorficznej figury jako systemu miar reprezentował utopijne pragnienie powrotu do „ludzkiej architektury”, Modulor legitymizował jednak racjonalne piękno i funkcjonalizm w budownictwie⁴³. Idea powrotu do idealnej antropomorficznej figury w koncepcji le Corbusiera wynikała z reakcji architekta na kryzys, który ogarnął nowoczesne metropolie, nazywanych „przestrzeniami nie-ludzkimi”, w stanie anarchii, cierpiącymi, niczym ludzkie organizmy, na różne choroby. Smukła ludzka sylwetka o odpowiednich proporcjach miała być wzorem dla nowej architektury, równie smukłej i wytwornej, ale jednocześnie prostej i logicznej. Architektura ta miała stanowić remedium na urbanistyczny chaos.

Z kolei Frank Lloyd Wright, apologeta amerykańskiego modernizmu, uważany za jednego z najbardziej wpływowych i znanych architektów XX wieku, w inny sposób wykorzystał antropomorficzną metaforę, opisując architekturę „typowego amerykańskiego domu”, którego elementy wewnętrzne porównuje do wnętrza człowieka.

Każdy dom to nadmiernie skomplikowana, niezborna, pretensjonalna mechaniczna podróbka ludzkiego ciała. Kable elektryczne to układ nerwowy, hydraulika to jelita, system grzewczy wraz z kominkiem to arterie i serce, okna to oczy, nos i płuca. Sama struktura domu przypomina tkan-

⁴² Za: J. Guiton (red.), *The Ideas of Le Corbusier. On Architecture and Urban Planning*, George Braziller, New York 1981, ss. 67-68.

⁴³ F. Zöllner, *Anthropomorphism...*, s. 59.

kę komórkową wypełnioną kośćmi i złożoną jak kostka-łamiągłówka. Całe wnętrze jest czymś w rodzaju żołądka próbującego strawić różne przedmioty – nawet dzieła sztuki są dlań po prostu rzeczami. Wnętrzem rządzi pewna manieryczna skłonność: jest wciąż głodne – łaknie coraz więcej rzeczy – lub przeładowane. Przez całe życie typowy dom wydaje się cierpieć na niestrawność. Nieustannie niedysponowane ciało w kiepskim stanie – by je podtrzymać przy życiu, trzeba wciąż przy nim majstrować i coś poprawiać⁴⁴.

Ten metaforyczny, ale niezwykle sugestywny i naturalistyczny opis domu jako „głodnego człowieka” ma na celu uzasadnienie modernistycznej tęsknoty za ładem, funkcjonalnością i „organiczną prostotą” oraz jest próbą odpowiedzi na pytanie, w jakiej architekturze funkcjonują, a jakiej potrzebują Amerykanie. Pomimo antropomorfizmu zawartego w opisie Wright pisze, że domy powinny być jeszcze bardziej „ludzkie”, to znaczy – w jego mniemaniu – nie tworzone jedynie analogicznie do proporcji człowieka, ale doskonale skoordynowane, funkcjonalne, swobodne i plastyczne. Architektura nie powinna bowiem być „jak człowiek”, ale służyć człowiekowi, „być zdalna do użytku”⁴⁵. De Botton zwraca uwagę na to, że chociaż moderniści, kierowani etosem zrodzonym w biurach inżynierów, uznali funkcjonalizm za ostateczną odpowiedź na pytanie o piękno w architekturze, oddzielenie kwestii wyglądu od bardziej konkretnego zagadnienia skuteczności zależało jedynie od iluzorycznego rozróżnienia. Pomimo tego, że kojarzymy słowo „funkcja” ze skutecznym zabezpieczeniem fizycznego schronienia, na dłuższą metę jest mało prawdopodobne, aby uznawać za udaną strukturę, która nie oferuje nam niczego więcej poza ochroną przed warunkami atmosferycznymi. Od każdego domu człowiek oczekuje bowiem nie tylko tego, aby spełniał określone funkcje, ale także tego, aby jakoś wyglądał i przyczyniał się do określonego nastroju⁴⁶.

Architektura, która wydaje się sztuką głównie wizualną, dopełnia epistemologiczny cykl zainicjowany przez myśl i architekturę grecką. Uprzy-

⁴⁴ F. L. Wright, *Architektura nowoczesna. Wykłady*, tłum. D. Żukowski, Karakter, Kraków 2016, s. 195.

⁴⁵ Ibidem, ss. 208-211.

⁴⁶ A. de Botton, *Architektura szczęścia*, s. 58.

wilejowanie zmysłu wzroku zamienia architekturę w obraz zatrzymany przez kadr oka. Mamy tu zatem do czynienia z „ontologią frontálną”, która według Michaela Levina opisuje dominujące, frontalne, skupione i skoncentrowane widzenie⁴⁷. Zmysł wzroku może jednak wzmocnić inne modalności zmysłowe. Na ten problem zwraca uwagę Alex T. Andersson, analizując architektoniczne rysunki Eugéne’a Viollet-le-Duca czy Étienne-Luisa Boullée i przypomina, że ludzka postać nie tylko służyła przez długi czas jako „miernik” dla idealnych proporcji architektury, ale również „okupowała” zaprojektowaną przestrzeń, nadając w ten sposób „cielesność” kamiennej strukturze. Rysunki Viollet-Le-Duca czy Boullée ukazują bowiem przekroje budynków wypełnione postaciami ludzkimi w odpowiednich proporcjach. W rozmaity sposób użytkują one przyszły budynek, zamieszkują go i poruszają się w nim⁴⁸.

Nie chodzi tu więc jedynie o analogiczne związki między ludzką fizjonomią a elementami architektonicznymi. Sylwetki ludzkie umieszczone w szkicu miały za zadanie podkreślać te cechy architektury, które w inny sposób byłyby trudne do wyrażenia. Proporcjonalne użycie ludzkich figur w architektonicznych szkicach ukazuje, że ludzie są w stanie zrozumieć skalę architektury, wyliczoną za pomocą analizy strukturalnej, geometrii i matematycznych reguł, jedynie w odniesieniu do skali własnego ciała. Architektura wpływa bowiem na ludzką wrażliwość i służy ludzkim aktywnościom⁴⁹. W starożytności człowiek mógł przedstawić wszechświat poprzez projekcję swojego ciała, jednocześnie rozumiejąc, jaką rolę pełni to ciało w owej projekcji. Współczesna architektura konstruowana jest zgodnie z dyktatem nowoczesnego racjonalizmu, dlatego Marco Frascari zarzuca współczesnym architektom, że ludzka postać, którą wykorzystują, aby „ucieleśnić” projekty, utraciła swój „ontologiczny wymiar”. Gotowe stereotypowe figury, które architekci „wklejają” do swoich wizualizacji zgodnie z zasadami kolażu, to jedynie rodzaj niewiele znaczącego komunikatu skierowanego do przeciętnego odbiorcy, ornamentu i ozdobnika

⁴⁷ J. Pallasmaa, *Oczy skóry...*, ss. 39-41.

⁴⁸ A.T. Andersson, *On the Human Figure in Architectural Representation*, „Journal of Architectural Education” 55(4)/2002, ss. 241-243.

⁴⁹ Ibidem, s. 243.

architektonicznej bryły⁵⁰. Ciało ludzkie, przypominające postać wyciętą z kolorowego czasopisma, stanowi w tym wypadku zneutralizowany, graficzny standard pełniący ergonomiczną rolę. Postać człowieka umieszczona w wizualizacji sprawia, że „zaprojektowana przestrzeń wygląda bardziej satysfakcjonująco dla odbiorcy”, brak jej natomiast „potencjału narracyjnego”. Mamy tu bowiem do czynienia z „ciałem obok budynku”, które niczego nie opowiada⁵¹.

Lata 60. XX wieku przyniosły dwie nowe antropomorfizujące koncepcje. Pierwsza traktuje architekturę jako „stechniczowane ciało” codziennych praktyk. Pośrednio, w nieco oniryczny sposób, nawiązuje do tej koncepcji Madelon Vriesendorp, tworząc swój projekt *Manhattan*, przedstawiający miasto zamieszkane przez antropomorficzne budynki, wykorzystane później przez jej męża, Rema Koolhasa, w projekcie *Delirious*⁵². Do nieco innego ujęcia nawiązuje David Greene, członek „subwersywnej” grupy architektów Archigram, który twierdził, że „ludzie to chodząca architektura”. Koncepcje grupy inspirowane były kulturą masową, rozwojem technologii i przemianami społecznymi oraz wynikały z przekonania, że misją architektów jest poszukiwanie nowych sposobów reagowania na zmieniający się świat. Pierwsza ekspozycja prac architektów z grupy Archigram zatytułowana *Living City*, zaprezentowana w londyńskim Instytucie Sztuki Współczesnej w 1963 roku, była manifestem wiary w to, że miasto jest jednym, niepowtarzalnym organizmem, czymś znacznie więcej niż tylko zbiorem budynków.

Nowszy przykład myślenia o ludziach jako żyjącej architekturze stanowi twórczość młodego australijskiego artysty Seana Edwarda Whelana, którego ryciny do złudzenia przypominają rysunki renesansowych anatomów, jednakże zamiast mięśni i szkieletu ciało ludzkie złożone jest z różnych elementów architektonicznych. Mamy tu więc do czynienia z procesem odwrotnym: to nie ciało ludzkie wpisane jest w metaforyczny sposób w porządek architektoniczny, lecz architektura wpisuje się w organiczny

⁵⁰ M. Frascari, *The Body and Architecture in the Drawings of Carlo Scarpa*, „RES” 14/1987, ss. 123-142.

⁵¹ F. Colonnese, *Man as Measure...*, ss. 21-22.

⁵² <http://socks-studio.com/2015/02/02/madelon-vriesendorps-manhattan-project/> [11.08.2018].

porządek ludzkiego ciała, staje się jej częścią składową, zastępując szkielet, mięśnie i skórę. Podtrzymuje niejako ludzkie istnienie, podkreślając zarazem swój ontologiczny wymiar. Architektura i ciało to wzajemny układ; ciało ożywia ją bowiem tak, jak serce ożywia ludzki organizm⁵³.

Drew Leder, jeden ze współczesnych filozofów amerykańskich, twierdzi, że ludzkie ciało zamieszkuje świat w ramach złożonej dialektyki. „Każdy dom, w którym ktoś zamieszkuje, stanowi zarówno rekonstrukcję zewnętrznego świata dopasowaną do ciała, jak i rozszerzenie naszej własnej, fizycznej konstrukcji, jaką jest ciało złożone z kości, skóry i mięśni”⁵⁴. W teoriach, które porównują budynek do protezy na ludzkim ciele, pojawia często metafora architektury jako ubrania lub „trzeciej skóry”. Ilustrację tej teorii mogą stanowić najnowsze projekty architektoniczne nawiązujące chociażby do kształtu odcisku linii papilarnych ludzkiej dłoni, np. *Fingerprint Tower*, architekta Moon Hoona⁵⁵.

Antropocentryzm w nowym wydaniu – uzupełniony o docenienie multisensorycznej perspektywy – uznaje przede wszystkim złożoność procesu projektowania i doświadczania architektury przez człowieka. Jest to szczególnie widoczne w teoretycznych koncepcjach architektów skandynawskiego pochodzenia. Podkreśla to Juhani Pallasmaa, dla którego architektura jest dziedziną głęboko osadzoną w sferach biologii, psychiki i kultury człowieka. Jej istota jest zasadniczo mentalna, sensoryczna, ucieleśniona i biologiczna. Fiński architekt wprowadza zatem do myślenia o architekturze perspektywę neurobiologiczną. Badając zależności między zmysłami a architekturą, wskazuje on na to, że nasz mózg odbiera sygnały architektoniczne i w ten sposób może być pośrednio współkształtowany przez przestrzeń, w której się znajdujemy. Wpływa to na nasze myślenie, wyobraźnię oraz zachowania.

Najnowsze odkrycia dotyczące złożoności oraz plastyczności naszego mózgu i systemu nerwowego eksponują wrodzoną multisensoryczną na-

⁵³ <http://showmedesign.net/2012/01/05/architectural-human-drawings-by-sean-edward-whelan/> [23.07.2018]

⁵⁴ Cyt. za: A. T. Andersson, *On the Human Figure...*, s. 244.

⁵⁵ <https://archpaper.com/2016/04/moon-hoon-designs-fingerprint-tower-in-seoul-korea/> [11.12.2017].

ture naszych doznań życiowych, w tym doznań wynikających z obcowania z architekturą. Kontrastuje to z tradycyjnym, wciąż dominującym, wizualnym postrzeganiem architektury. Sugeruje również, że najistotniejsze doznania architektoniczne mają charakter egzystencjalny; są czymś więcej niż obrazem na siatkówce oka, wrażeniem intelektualnym lub upostaciowieniem kanonów nowej estetyki. W trakcie tych doświadczeń zewnętrzny świat i postrzegający go podmiot stają się jednym. Zacierą się granica między zewnętrznym i wewnętrznym światem psychicznym⁵⁶.

Ostateczny cel każdego budynku leży bowiem poza architekturą – twierdzi Pallasmaa. Budynki są co prawda projekcjami naszych ludzkich miar i naszego poczucia porządku, rzutowanymi na pozbawioną miary i znaczenia naturalną przestrzeń, odnoszą jednak naszą świadomość do świata oraz naszego poczucia podmiotowości i bycia, które zazwyczaj jest bardzo złożone⁵⁷. Praca nad architekturą jest bowiem w dużej mierze podobna do „pracy nad filozofią”. Jedna i druga to „praca nad sobą, nad swoją własną interpretacją, nad tym, jak widzi się rzeczy”⁵⁸.

Nie ulega wątpliwości, że każda budowla architektoniczna powstaje w ramach złożonego procesu twórczego człowieka: architekta, budowniczego, użytkownika. Tworzenie dzieła natomiast jest jego złożonym formowaniem. Podstawę dzieła architektonicznego stanowią konkretne, uwarunkowane kulturowo wytyczne, składające się na czytelny plan, wyrysowany i wyliczony według różnych metod projekt. Każda architektura, dla której inspiracją staje się idealnie pojęte ludzkie ciało, składa się – jak podkreślał Witruwiusz – przede wszystkim z *ordinatio*, czyli uporządkowania. Odnajdujemy je w budowlu wtedy, gdy poszczególne jej człony są ułożone według konkretnej miary, a proporcje całego dzieła odpowiednio ustalone. Kolejną wytyczną architektury jest *dispositio*, czyli prawidłowe rozmieszczenie elementów budynku, tak by efekt był wykwinny. Ma ono wynikać z przemyślenia i pomysłowości. Na architekturę składa się również to, co Witruwiusz nazywał *eurythmia*. Osiąga się ją wtedy, gdy poszczególne człony

⁵⁶ J. Pallasmaa, *W stronę neurobiologii architektury – umysł ucieleśniony i wyobrażenia*, tłum. J. Dziubiński i inni, w: J. Kusiak, B. Świątkowska (red.), *Miasto-Zdrój...*, ss. 30-32.

⁵⁷ J. Pallasmaa, *Oczy skóry...*, s. 16.

⁵⁸ *Ibidem*, s. 17.

budowli mają odpowiedni stosunek wysokości do szerokości, szerokości do długości i odpowiadają *symetrii*, czyli harmonijnej zgodności. „Podobnie jak w ciele ludzkim z łokcia, stopy, dłoni, palca i innych części ciała wynika symetryczna jakość eurytmii, tak samo jest w budownictwie”. *Decor*, czyli stosowność w budowli, ma natomiast obudzić w widzu satysfakcję estetyczną. Polega on bowiem na nienagannym wyglądzie części skomponowanej z elementów uznanych za dobre⁵⁹. Formowanie dzieła nie polega jedynie na dodawaniu, sumowaniu, „aglomerowaniu”, czyli po prostu gromadzeniu części, ale na kształtowaniu, a więc łączeniu, grupowaniu i zestawianiu według ustalonych wcześniej wytycznych. Dobre planowanie – nie tylko jeśli weźmiemy pod uwagę projektowanie architektoniczne – jest zarówno nauką, jak i sztuką. Jako nauka analizuje relacje międzyludzkie, ludzką egzystencję. Jako sztuka koordynuje ludzkie działania w taki sposób, aby doprowadzić je do kulturowej syntezy.

Architekt musi umieć pisać, aby za pomocą notatek pamięć swą wzmocnić, następnie musi znać rysunek, aby przy pomocy szkiców łatwo stworzyć obraz zamierzonego dzieła. Geometria zaś jest architekturze bardzo pomocna. Przede wszystkim uczy użycia linii i cyrkla i dzięki temu ułatwia przedstawienie budowli na płaszczyźnie i wyznaczenie kątów, poziomu i linii prostych. Podobnie i w budowlach dzięki znajomości optyki doprowadza się prawidłowo światło z odpowiednich stron świata. [...] również trudne zagadnienie symetrii rozwiązuje się przy pomocy geometrycznych prawd i metod⁶⁰.

W podobny sposób opisuje to Walter Gropius, nazywając architekta koordynatorem, człowiekiem z wizją i kompetencjami, którego zadaniem jest połączenie różnych kwestii: społecznych, artystycznych, technicznych oraz ekonomicznych w jedną, rozpoznawalną całość⁶¹. W 1948 roku tak o sensie pracy i misji architekta wypowiadał się natomiast Lech Niemojewski:

⁵⁹ Witruwiusz, *O architekturze ksiąg dziesięć*, ss. 15-16.

⁶⁰ *Ibidem*, s. 12.

⁶¹ W. Gropius, *Pełnia architektury*, tłum. K. Kopczyńska, Karakter, Kraków 2014, ss. 45 i 83.

Rozpoczynając rozważania, ustaliliśmy [...] jako punkt wyjścia, że będziemy uważali architekturę za pewną ideę. Powiedzieliśmy, że jest ona nauką, sztuką i mądrością, zwłaszcza mądrością, dlatego, że ogarnia wszelakie przejawy życia ludzkiego, a zadanie jej polega na zrozumieniu tych przejawów i znalezieniu dla nich najdoskonalszej formy [podkr. M.N.]⁶².

Projektant musi się zatem nauczyć patrzeć, poznać wrażenia wywołane przez złudzenia optyczne, wpływ kształtów, kolorów i tekstury na psychikę, skutki stosowania kontrastu, kierunku, budowania i rozładowania napięcia. Musi też umiejętnie odnieść się do skali ludzkiej. Wolność twórcza – szczególnie w przypadku architektury – nie oznacza jednak nieograniczonej liczby środków wyrazu czy form, ale raczej, jak przypomina założyciel Bauhausu, swobodne poruszanie się w obrębie dozwolonych granic⁶³. Wytyczne projektowania architektonicznego stanowią element tego, co Georg Simmel nazywa „zwycięstwem ducha nad naturą”, czyli procesu tworzenia architektury według planu, który rodzi się w duszy człowieka. Dzieło architektoniczne uosabia bowiem niepowtarzalną równowagę między mechaniczną i bierną materią a formującą pracą ducha⁶⁴. Juliusz Żórawski, polski architekt okresu modernizmu i teoretyk architektury, podkreśla, że forma architektoniczna powstaje jako wynik działania człowieka i musi być zależna od jego budowy psychofizycznej i od historii społeczności. Każde formowanie jest zatem procesem komponowania w całość różnych części: estetycznych, etycznych, funkcjonalnych i konstrukcyjnych. W tak postawionym zadaniu jest pewne podobieństwo do łamigłówki polegającej na ułożeniu sensownego zadania z pomieszanych słów. W architekturze tematem jest zbudowanie formy z elementów, dla których dyspozycję stanowi program budowy i założenia⁶⁵. Forma natomiast jest czymś trójwymiarowym, polega na barwie i fakturze, składa się z linii, płaszczyzn i krzywizn.

⁶² Cyt. za: A. Cymer, *Wizjonerzy, utopiści, futuryści*, w: K. Pobłocki, B. Świątkowska (red.), *Architektura niezrównoważona*, Fundacja Bęc Zmiana, Warszawa 2016, ss. 24-25.

⁶³ W. Gropius, *Pełnia architektury*, s. 32.

⁶⁴ G. Simmel, *Ruina. Próba estetyczna*, w: idem, *Most i drzwi*, tłum. M. Łukasiewicz, Oficyna Naukowa, Warszawa 2006, ss. 169-170.

⁶⁵ J. Żórawski, *Wybór pism estetycznych*, Universitas, Kraków 2008, s. 98.

Są formy, które swoje intencje narzucają dobitnie i jednoznacznie, są i takie, które nie mają dostatecznej siły przekonywania i mogą być pojmowane i odczuwane wieloznacznie. [...] Nie możemy ani powiększyć którejś części, ani zmienić jej położenia, gdyż wszystko jest przez formę najściślej powiązane. Usunięcie jakiegoś elementu spowodowałoby okaleczenie całości⁶⁶.

Dobrze ukształtowane dzieło architekta, inspirowane ideami klasycznie pojętego piękna, podkreślającego harmonię, zgodność i symetrię, charakteryzuje się tym, co Żórawski nazywa formą spoiwą lub silną. Taka forma jest narzędziem w ręku architekta, za pomocą którego może on zmusić widza do pojmowania całości według swoich zamiarów⁶⁷.

1.2. Przeformowanie. Ruinizacja jako proces po-twórczy

Zanim porządek zostanie zburzony, w każdym przypadku musi istnieć, pisał Robert Venturi⁶⁸. Podczas gdy jedne budynki wydają się zgodne ze swoją estetyczną misją, ponieważ ich projektanci potrafili nakłonić niejednorodne elementy do połączenia się w logiczną całość, inne wyglądają, jakby trawił je jakiś wewnętrzny konflikt co do własnych intencji⁶⁹. Właśnie do takich skonfliktowanych wewnętrznie budynków niewątpliwie należy ruina, którą cechuje architektoniczna niespójność. Jeśli bowiem weźmiemy pod uwagę idealne ciało ludzkie jako proporcje i analogię, ruina to obiekt, któremu ciągle czegoś brakuje. Jak pisał Alberti:

Każde bowiem ciało składa się z właściwych sobie i określonych części i jeżeli którąś z nich zabierzesz lub zmienisz tak, że będzie większa lub mniejsza, albo też przeniesiesz w niewłaściwe miejsce, niewątpliwie to, co było piękne i odpowiednie w takim ciele, zepsuje się i będzie wyglądało źle⁷⁰.

⁶⁶ Ibidem, ss. 28 i 29.

⁶⁷ Ibidem, ss. 28 i 49.

⁶⁸ Za: J. Dominiczak, *Miasto Dialogiczne i inne eseje rozproszone*, Wydział Architektury i Wzornictwa ASP w Gdańsku, Gdańsk 2016, s. 52.

⁶⁹ A. de Botton, *Architektura szczęścia*, s. 215.

⁷⁰ L. B. Alberti, *Książ dziesięć...*, ss. 251-252.

Każda ruina powstaje wskutek złożonego procesu ruinizacji, który możemy rozpatrywać na różne sposoby, ale jej podstawowym znaczeniem jest upadek, rozpad, destrukcja. Początkiem ruinizacji często jest opuszczenie budynku przez człowieka, jego porzucenie, wyrzucenie, oznaczające również zaniechanie, zerwanie, zapomnienie czy zmarginalizowanie⁷¹. Ruina może powstać także w wyniku działań nagłych, których efektem jest natychmiastowe i celowe zniszczenie dzieła człowieka. Z tego względu zakres semantyczny ruinizacji jest bardzo szeroki. Oznacza ona bowiem takie procesy, jak: erozja, rozkład, rozpad, zepsucie, gnicie, zniszczenie, rozczłonkowanie, fragmentacja, rozłam, deformacja, odkształcenie, wyeksploatowanie, zniekształcenie, zużycie czy też dekompozycja, destabilizacja, destrukcja, dezintegracja, dezorganizacja i rozprężenie. Ruinizacja to przede wszystkim stan niepożądany, negatywny. Rozkład budynku wynika z tego, że budynek z różnych przyczyn przestaje być używany. To „wychodzenie z użycia”, jak podkreśla Zach Fein w eseju *The Aesthetic of Decay*, może być albo formalne (dzieje się tak wówczas, gdy budynek z jakichś względów nie może już spełniać określonej funkcji), albo wynikać z wyboru (budynek zostaje z różnych indywidualnych względów porzucony)⁷².

Trudno powiedzieć, czy konkretna ruina ma jakiś styl. Jest ona raczej własną treścią, stylem i materią, pochodną własności, które posiadało pierwotne dzieło. W odniesieniu do architektury proces ruinizacji ma miejsce wtedy, gdy następuje swoiste dekonstruowanie spójnej formy dzieła architektonicznego, stworzonego według wspomnianych wyżej zasad. Organizm zwany architekturą jest bowiem „niepodzielną całością, która nie jest w stanie funkcjonować w sytuacji, gdy niektóre jego części są oddzielone lub zaniedbywane; a jeśli nie funkcjonuje poprawnie, staje się podatny na choroby”⁷³. Ruinizacja, szczególnie w tym pierwszym wymiarze, czyli spowodowana opuszczeniem, porzuceniem budynku przez człowieka, ozna-

⁷¹ W dyskursie anglojęzycznym pojęcie ruiny ustępuje w rozważaniach miejsca terminowi „opuszczona architektura”, stosowanej wymiennie z „opuszczonym miejscem”. Termin *abandoned place*, używany w literaturze anglojęzycznej na określenie współczesnych ruin, jest dla poniższych rozważań niezwykle pojemny. Oznacza bowiem nie tylko „porzucenie, opuszczenie, zaniechanie, przerwanie”, ale również „zapamiętanie”, „pasję” i „wyuzdanie”.

⁷² Z. Fein, *The Aesthetic of Decay: Space, Time and Perception*, University of Cincinnati, Cincinnati 2011, s. 4, <http://zfein.com/architecture/thesis/thesis.pdf> [21.12.2017].

⁷³ W. Gropius, *Pełnia architektury*, s. 175.

cza proces twórczy czasu i sił naturalnych, który polega na szczególnym odwróceniu witrażowego kanonu trwałości, celowości i klasycznie pojętego piękna. Zamiast łączenia i grupowania, mamy tu do czynienia z roz-budowaniem, czyli rozmontowaniem tego, co zbudowane, połączone według pierwotnego projektu. Ruinizacja może być nazwana procesem po-twórczym, ponieważ przypomina proces formowania, o którym pisze Luigi Pareyson w *Teorii formatywności*. Formowanie ruiny jest „robieniem”, które nie podąża za wcześniej ustalonym planem ani nie kroczy ścieżką z góry wyznaczonych reguł⁷⁴. Proces ruinizacji pozostaje w dużej mierze przygodą, ma jednak pewien kierunek, jakim jest atrofia i całkowity rozpad budynku. „Architekt” ruiny kieruje się sobie tylko znaną teorią względności, która zakłada, że wszystkie wartości ludzkie są względne i ulegają ciągłym zmianom; istotą życia nie jest bowiem skończoność, tylko transformacja⁷⁵. Dopóki ruinizacja trwa, nie zostaje osiągnięta konkretna forma końcowa, wszystko jest jeszcze w „grze”. Forma ruiny jest w tym procesie artykulacją niezależną od pierwotnej intencji. Proces, w wyniku którego powstaje nowy twór, jakim jest ruina, to takie formowanie materiału, które wymyśla własny *modus operandi* w trakcie działania, definiuje regułę dzieła, robiąc je, pojmuje ją, podążając za nią, oraz projektuje, jednocześnie urzeczywistniając.

Z jednej strony oddziela się bowiem inwencję i wytwarzanie, traktując je jako dwa odrębne procesy następujące po sobie w czasie, w wyniku czego wytwarzanie okazuje się być reprodukowaniem tego, co zostało wymyślone, a z drugiej strony łączy się te procesy do tego stopnia, że wykonanie nabiera możliwości inwencyjnych⁷⁶.

Przeformowanie architektury oznacza taki proces twórczy, który równocześnie podczas tworzenia „wymyśla sposób robienia”⁷⁷. Ruinizacja pojmowana szczególnie jako długotrwały proces twórczy czasu i sił naturalnych zakłada zatem symultaniczność inwencji i wykonania. Ruina jest

⁷⁴ Por. L. Pareyson, *Estetyka. Teoria formatywności*, tłum. K. Kasia, Universitas, Kraków 2009, s. 71.

⁷⁵ W. Gropius, *Pełnia architektury*, s. 58.

⁷⁶ L. Pareyson, *Estetyka...*, s. 85.

⁷⁷ *Ibidem*, s. 83.

przede wszystkim dziełem improwizowanym, pewną mutacją: z dwóch takich samych budynków nigdy nie powstaną identyczne ruiny, podobnie jak „nigdy nie spotyka się po raz drugi naprawdę tego samego obrazu chorobowego” – twierdzi Ludwik Fleck⁷⁸. To obiekt kulturowy, który cechuje specyficzna antylogiczność: logiczność, która bazuje na powszechnie uznanej logiczności (architektura), od niej wychodzi, ale się jej w pewien metaforyczny sposób przeciwstawia. Formowanie ruiny jest swoistym przeformowaniem spoistej formy architektury, polegające na dodawaniu i/ lub odejmowaniu różnych części od całości, tak że pomniejsza się wartość spoistości, czyniąc ją bardziej luźną, a z czasem zupełnie ją zacierając⁷⁹. Gdy spoglądamy na ruinę, możemy dostrzec w niej swoisty konflikt, walkę i spór. Odnajdujemy tu próbę wzajemnego dyskredytowania dzieła, jakim jest architektura, i swoistego antydziała, jakim jest ruina. Możemy uznać, że „architekt” ruiny jest artystą, który wciąż próbuje, tak jakby ciągle był niezadowolony ze swojego dzieła. Mimo że sama ruinizacja jest zupełnie przypadkowa, na ten przypadek możemy nałożyć nowe sensy, nie ułożone już jednak w ludzkiej celowości. W danym kształcie ruiny odnajdujemy żywe starcie przeciwstawnych energii, stwarzające dzieło, które pozwala podziwiać doniosłość kształtu złożonego przez te przeciwieństwa. Odwołując się do teorii Pareysona, możemy stwierdzić, że ruina posiada „formę formującą”, a nie „formę uformowaną”, szczególnie gdy proces ruinizacji postępuje i nie jest w żaden sposób zatrzymany ani zdyscyplinowany przez działanie człowieka. Ruina, podobnie jak choroba, to nie stan trwający, lecz ustawicznie zmieniający się proces; to dynamiczna, ewoluująca przestrzeń. Jest ona dopiero zapowiedzią, w której nie odnaleziono jeszcze ostatecznej formy, lecz się jej ciągle oczekuje. Forma ruiny jest zatem „cała w ruchu”. Podczas procesu wytwarzania równocześnie jest i jej nie ma. Jest obecna, gdyż jako formująca działa w zainicjowanym procesie. Nie ma jej, bo jako uformowana zaistnieje dopiero po zakończeniu procesu (lub zniknie zupełnie).

Przeformowanie jako proces po-twórczy, w wyniku którego powstaje ruina, jest szczególnym odwróceniem kierunków, w których człowiek

⁷⁸ Za: P. Jarnicki, *Metafora, patologia, teoria nauki*, w: B. Balicki, B. Ryż, E. Szczerbuk (red.), *Anatomia dyskursu*, Atut, Wrocław 2008, s. 208.

⁷⁹ J. Żórawski, *Wybór pism estetycznych*, s. 54.

dochodzi do formy, tworząc architekturę. Zamiast komponowania, konstruowania oraz jednoczenia, o których wspomina Pareyson, napotykamy w procesie rozkładu dekompozycję, dekonstrukcję i rozproszenie. Ruinizacja jest procesem, który przede wszystkim zmienia formę, materię i treść architektury, istniejące zależnie od siebie. Treść zawsze ma wpływ na formę, a forma posiada swoją treść. Architektura jest pewną ściśle określoną całością i składa się z części. Nieprzewidywalny proces popadania w ruinę, jako swoiste rozczłonkowanie architektury, przesuwając akcent z doświadczenia całości właśnie na doświadczenie fragmentów. Ruinizacja sprawia, że architektura podlega złożonej metamorfozie. Im bardziej spoista i bogata w części jest forma architektury, tym ciekawszy i bardziej złożony będzie proces jej rozkładu. W kontekście metamorficznym proces rozkładu materii powoduje zatem reorganizację konstrukcji architektury, przeobrażenie oraz transfigurację jej formy. Deformacja twórczego procesu człowieka prowadzi do tego, że forma architektury się rozluźnia i zostaje „okaleczona”, dwuznaczna, stając się zatem formą swobodną. Podczas gdy w formach spoistych części są tak zależne od uformowania całości, że ich siła przesuwają się całkowicie na rzecz tej całości, „w formach swobodnych części mogą być indywidualnie silne, gdyż całość nie ma na to tak znacznego wpływu”, pisze Żórawski⁸⁰.

Rozkład architektury sprawia, że mimowolnie zaczynamy doszukiwać się jej pierwotnej formy, wykorzystując pracę pamięci i wyobraźni, czego nie musimy robić w wypadku architektury dobrze uformowanej, w której forma jawi się nam jako jednoznaczny obraz. To jednak proces fragmentacji, której ulega forma ruiny, zaczyna bardziej oddziaływać na widza niż obraz całości, którą wcześniej była. Ruinizacja zakłada bowiem przejście od statycznej przestrzeni do bezustannie przeobrażających się relacji. Dlatego spojrzenie widza skupia się raczej na kontemplowaniu szczegółów ruiny oraz ich związków z innymi fragmentami, akcent przesuwając się na poszczególne elementy łamigłówek, słowa z powrotem ulegają pomieszaniu. Pierwotna forma, która ulega ruinizacji, staje się tłem dla nowej formy, traci na wartości, staje się po pewnym czasie obojętna lub nierozpoznawalna, a cała uwaga skupia się na formie, która się na tym tle zjawia. Im więk-

⁸⁰ Ibidem, s. 47.

sza jest różnica fakturalna, różnica charakteru i różnica spistości między tłem (pierwotnym elementem, który ulega rozpadowi) i formą ruiny, tym mocniej ruina rysuje się na tym tle. Na strukturę ruiny nie patrzy się bowiem jak na całościowe rusztowanie, ale kontempluje raczej, jak rzekłby Umberto Eco, jej „słabości, łaty, poślizgi, spadki napięcia, niepowodzenia zakłócające rzekomą harmonię struktury i stawiające pod znakiem zapytania jej niezbędność”⁸¹.

Ruina jest formą zawieszoną pomiędzy innymi formami architektonicznymi, która grozi załamaniem wszelkich rozróżnień. Swobodna forma ruiny skłania do nazwania jej amorficzną, nieposiadającą jednoznacznej postaci. Ruina jest bowiem z jednej strony niekształtna, jeżeli zestawimy ją z architektonicznym tworem, którym była wcześniej, nieforemna, nieprawidłowa, z drugiej natomiast – eteryczna, zmienna, powabna, posiadająca własny kształt. Architektura, która ulega ruinizacji, traci swój pierwotny rytm, zyskuje natomiast nowy. „Jeśli [...] powstanie wyrwa w rytmie, to utworzy się nowa, silna i dobitnie działająca forma”, podkreśla Żórawski⁸². Brak elementu w rytmie stanowi podobny akcent jak dysonans w symetrycznym układzie. Załamanie symetrii, usunięcie elementów, które tworzyły niegdyś określoną całość ukazuje nam szczególną swobodę zrujnowanej architektury, zatarcie granicy między wnętrzem budynku a jego zewnętrzem. Struktura pozbawiona pierwotnych elementów, okaleczona przez wyrwy i braki, staje się w pewien sposób konstrukcją transparentną. Przykładem może być brak okien, drzwi lub sklepienia. W architekturze codziennego użytku okno nie jest po prostu sumą kawałków szkła, drewnianych części i profili, tylko stanowi formę postrzeganą jako całość. Jego brak lub okaleczenie, charakterystyczne dla architektury w stanie ruiny, przesuwają akcent na elementy: potłuczone kawałki szkła, zbutwiełe drewniane części, połamane ramy. Fragmentaryczne ściany, w których można zaobserwować różne wyrwy, braki, także nie stanowią już granicy między tym, co wewnętrzne, a tym, co zewnętrzne; wpuszczają zewnątrz do środka budynku i na odwrót. Ruina w swojej formie nie ma ustalonej ramy, która daje się łatwo rozpoznać.

⁸¹ Por. U. Eco, *Odpadki formy*, w: idem, *O literaturze*, tłum. J. Ugniewska, A. Wasilewska, Muza, Warszawa 2003, s. 190.

⁸² J. Żórawski, *Wybór pism estetycznych*, s. 32.

Architektura posługuje się oraz dysponuje ciężarem i siłą nośną materii⁸³. Każde działanie człowieka, głównie artystyczne, wykorzystuje materię fizyczną, która stawia mu opór. Wszelka materia jest obciążona wcześniejszymi prawami, możliwym sposobem użycia i różnymi intencjami. Pareyson podkreśla, że każdą materię należy rozpatrywać w akcie jej przystosowywania, kiedy „posiada już powołanie formalne”. Człowiek, tworząc architekturę, wybiera materię spośród tych, które się do tego aktu nadają.

Artysta studiuje swą materię z miłością, dokładnie ją obserwuje, szpieguje jej zachowania i reakcje. Przepytuje ją, aby móc jej rozkazywać, interpretuje, by ją oswoić, jest jej posłuszny, aby ją poukładać. Zgłębia ją, żeby mu objawiła swe utajone, właściwie dla jego celów możliwości. Podąża za nią [...] ⁸⁴.

Czas nie wybiera materii, on ją zastaje, przejmuje od człowieka, ale w podobny sposób poskramia ją i próbuje uczynić swoją. Jednak w tym wypadku to nie czas podąża za materią, ale materia za czasem. Dlatego Robert Ginsberg wskazuje, że kształty zrujnowanej architektury wydają się jakby niestworzone z materii. Nie mamy tu bowiem do czynienia z dokładną, skrupulatną konstrukcją, ale kształt tworzony jest poprzez nieprzewidywalną destrukcję materii. Struktura ruiny ujawnia się tylko częściowo, tak jakby „przycupnęła na krawędzi materii”. Przekracza ją jednak w każdym momencie, gdy proces ruinizacji postępuje. Ginsberg podkreśla, że ta wolność „przekraczania ciężaru materii” jest bardzo niepewna, nietrwała i niebezpieczna, ponieważ w każdym momencie forma może się rozpaść zupełnie i zniknąć⁸⁵. Ze względu na materialność budynku z biegiem czasu ulegają przemianie wszystkie jego komponenty, zewnętrzne i wewnętrzne: „położenie”, „szkielet” (struktura), „skóra”, „plan przestrzenny” (ściany działowe, sufity, schody itp.), „części usługowe” i „wyposażenie” (meble, narzędzia i inne przedmioty wypełniające przestrzeń architektoniczną). Ruinizacja produkuje oddomowioną przestrzeń. Tim Edensor w artykule *Waste Matter* w sugestywny sposób opisuje proces rozpadu i rozkładu „ucieleśnionej” architektury:

⁸³ G. Simmel, *Ruina...*, s. 169.

⁸⁴ L. Pareyson, *Estetyka...*, s. 60.

⁸⁵ R. Ginsberg, *The Aesthetics of Ruins*, Rodopi, Amsterdam – New York 2004, s. 21.

Wewnętrzna substancja budynku, jego „trzewia”, wydostają się na zewnątrz. Rury, instalacja elektryczna i inne rodzaje przewodów wychodzą ze swojego zamknięcia w ścianach i pod podłogą, a dźwigary i belki stropowe wyłaniają się jak plastry, drewniane elementy gniją i się złuszcza. Kanały ściekowe i wentylacje wyłaniają się nagle, linie telefoniczne i kable elektryczne wyzwalają się ze swojego „więzienia” [...]. Katalizowane przez kontakt z wilgocią, gwałtownymi zmianami temperatury i nie-ludzkimi organizmami, ukryta energia ukryta wewnątrz materii zużywają się podczas tego procesu „ucieczki” z ustalonej struktury⁸⁶.

Estetyczny wymiar ruin należy zatem do zupełnie innego porządku niż estetyka (po)nowoczesnego miasta. Często przestają one bowiem przypominać dzieło architektury, upodabniają się natomiast do szczególnej rzeźby o przypadkowej formie, która jest wynikiem procesu rozkładu. Edensor nazywa ją w pewnym sensie „nadrzeczywistą”, surrealistyczną⁸⁷. Podobnie określił ruinę Robert Morris:

[...] ruiny stanowią często wyjątkowe przestrzenie o niezwyklej złożoności, gdzie obowiązują unikalne relacje pomiędzy dostępnością a barierą, między tym, co otwarte, a tym, co zamknięte, tym, co poprzeczne, a tym, co pionowe, płaszczyzną a ścianą. [...] Z całą pewnością ruin nie uważa się powszechnie za rzeźbę⁸⁸.

Ruiny nie uważa się za rzeźbę, ponieważ w potocznej i naukowej wyobraźni funkcjonuje po prostu jako pozostałość po architekturze. Jednak pozbawiona funkcjonalności może stać się rzeźbą, gdyż zmianie ulegają przyjmowane wobec niej sposoby percepcji przestrzeni i percepcji estetycznej.

Architekturę, jak każde inne gotowe dzieło człowieka, zawsze rozpatrujemy jako „ukończone”, nie poświęcając zbytnej uwagi samemu procesowi formowania. Dzieło sztuki bowiem, jak przypomina Pareyson, jest

⁸⁶ T. Edensor, *Waste Matter. The Debris of Industrial Ruins and the Disordering of the Material World*, „Journal of Material Culture” 10(3)/2005, s. 318.

⁸⁷ T. Edensor, *Industrial ruins. Spaces, Aesthetics and Materiality*, Berg, Oxford – New York 2005, ss. 125-126.

⁸⁸ Cyt. za: G. Świtek, *Gry sztuki z architekturą. Nowoczesne powinowactwa i współczesne integracje*, Wyd. Naukowe UMK, Toruń 2013, s. 281.

zgodne z własną regułą, czyli takie, jakie musi być, jest „całkowicie adekwatne do siebie”⁸⁹. Tym, co trzyma je w skupieniu, jest prawo jedności, harmonii i proporcji. Dodanie lub ujęcie czegokolwiek czasami zmienia dzieło, ale przede wszystkim je niszczy, rozbija integralność jego istoty, jego kompletność i całość.

Dzieło jawi nam się jako doskonałe, tylko jeśli dostrzegamy w nim rezultat i powodzenie procesu formowania. Jedynie wówczas dzieło staje się niemożliwym do zastąpienia, jest w pełnej zgodności z sobą samym, posiada wszystko, co musi mieć⁹⁰.

W przypadku ruiny sytuacja jest odwrotna: tu zwracamy uwagę przede wszystkim na proces postępującego rozkładu, trudno nam bowiem uchwycić moment, w którym powiemy, że ruina jest „ukończona”. Dlatego w rozważaniach na temat ruin często pojawia się określenie „amorficzny kształt”. Ruina jest eteryczna, niedookreślona, niewyrazista, nieregularna, nieforemna, niezgrabna. Stanowi dzieło modyfikowalne i zmienne, struktura jej może się w każdej chwili rozpaść, nic nie jest na swoim miejscu. Ruinizacja powoduje odwrócenie porządku, zaburzenie istniejącej koherencji, odjęcie części od całości. Dzieło przestaje być zgodne z własną regułą, trudno bowiem stwierdzić, że ruiny mają swoje ustalone reguły.

Człowiek ma jednak naturalną tendencję do dążenia ku formom spoistym, uporządkowanym. „Doszukując się form spoistych tam, gdzie są swobodne, zdradzamy istnienie w nas dążności do spoistych uformowań”, podkreśla Żórawski⁹¹. Dlatego też, jak w wypadku każdego innego potwora, oko ciekawe może ustąpić w końcu oku metodycznemu i pojawi się potrzeba zbadania istoty ruiny. Widok architektury w trakcie rozkładu uruchamia najpierw w widzu „zaskoczone oko”, jak nazywa je Victor Stoichita, czyli oko, które wchodzi w różne gry i odkrywa pozornie nieważne szczegóły i dalekie plany, gromadzi i kumuluje wyobrażenia⁹². Podczas gdy dobrze zaprojektowana, wytworzona i użytkowana architektura zawsze jest

⁸⁹ L. Pareyson, *Estetyka...*, s. 111.

⁹⁰ *Ibidem*, s. 112.

⁹¹ J. Żórawski, *Wybór pism estetycznych*, s. 31.

⁹² V. Stoichita, *Ustanowienie obrazu. Metamalarstwo u progu ery nowoczesnej*, tłum. K. Thiel-Jańczuk, Słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2011.

„czymś konkretnym”, niejednoznaczna, niejasna i ambiwalentna ruina to „cokolwiek”, wymagające zdecydowanego dookreślenia. W *Estetyce granicy* odnajdujemy takie definicje tego pojęcia, które z powodzeniem możemy zastosować w ramach rozważań na temat ambiwalentnej natury ruiny⁹³. „Cokolwiek”, podobnie jak zdegradowana architektura, może być bowiem mało doniosłe i mało znaczące z perspektywy aksjologii. Można za nie uznać to, co ma wartość negatywną, pozytywną lub jest obojętne aksjologicznie. Ruina, podobnie jak „cokolwiek”, może być obiektem postrzeganym jako marginalny, niewart uwagi, który charakteryzuje swoista „bylejakość”, traktowanym negatywnie, jako obcy powszechnemu systemowi wartości. Jednakże ruina jako „cokolwiek” może być też postrzegana jako doniosła, wyrazista, wartościowa, wyposażona w swoisty rodzaj piękna. W zakresie estetyki i sztuki ruina może stać się fascynującym tematem dzieła sztuki czy teorii estetycznej, gdyż dla artysty mało widoczne „cokolwiek” może zyskać status interesującego pobudzającego wyobraźnię zjawiska.

Do często przywoływanej w literaturze przedmiotu amorficzności warto dodać jeszcze pojęcie anamorfozy, które w rozważaniach na temat struktury ruiny może okazać się przydatne. Anamorfoza polega na przedstawieniu elementów i funkcji. Człowiek w ramach procesu formowania architektury zawsze posługuje się perspektywą. Czas, jako architekt ruiny, wykorzystuje raczej anamorfozę, czyli zniekształcenie formy budynku, „rozszerzenie jej” do granic widzialności. Anamorfoza to nie tylko rebus, cudowne zjawisko, jak pisze Jurgis Baltrušaitis⁹⁴. Wyróżniamy kilka rodzajów anamorfozy. Może ona polegać na takim zdeformowaniu obrazu, że aby go odczytać, musimy spojrzeć na niego pod odpowiednim kątem. Może również zakładać proces rozpoznawania obrazu za pomocą specjalnie przystosowanych szkieł lub przy użyciu luster o specjalnych kształtach. Funkcją anamorfozy jest najczęściej rozbawienie widza, stworzenie w dziele atmosfery tajemniczości, ukrycie jakiejś treści lub zaakcentowanie jakiegoś elementu dzieła poprzez odróżnienie go od całości. Anamorfoza oznacza również coś, co oglądane czy rozważane po raz drugi, przybiera inną formę lub znaczenie. Ruina jako anamorfotyczny twór to zniekształ-

⁹³ M. Gołaszewska, T. Gołaszewski, *Estetyka granicy*, Collegium Columbinum, Kraków 2010, ss. 26-27.

⁹⁴ J. Baltrušaitis, *Anamorfozy...*, s. 7.

cony obraz architektury, do odczytania którego potrzeba specjalnej optyki. Staje się dziełem „otwartym”, pułapką dla oka, elementem gry z perspektywą, dlatego – jak czytamy w *Terytorium ruin* – prowokuje do optycznej rekonstrukcji i uzupełnień jako przedmiot „w połowie drogi między tym, co było, a tym, co mogłoby być”. Wyostrza bowiem antropomorficzne pierwiastki architektury, stwarzając często efekt obrazu podwójnego, zdeformowanego bądź fantasmagorycznego⁹⁵. Naoczny widok ruiny wywołuje szereg „obrazów potencjalnych”, będących sugestią i oddanych do dyspozycji wyobraźni i asocjacji widza⁹⁶. Odkrywając poszczególne warstwy jej struktury, dochodzimy do wniosku, że ruina to szczególny rodzaj monstrum: twór nieoczywisty, nieodgadniony, dialektyczny, dwoisty.

1.3. Ruina. Architektoniczne monstrum

Według szwajcarskiego krytyka Heinricha Wölfflina konkretne sposoby wyrażania prowokują konkretne wrażenia. Ten badacz sztuk również odnalazł w architekturze pewne właściwości ludzkiego ciała i stwierdził, że „cielesne” cechy budynku wywołują wrażenie, jakie on wywiera. Wyjaśnianie architektury poprzez takie pojęcia, jak forma, materia czy proporcje, koncentruje się na obiekcie i tym, co on sobą wyraża⁹⁷. Architektura i przestrzeń miasta, które podlegają procesowi degradacji i ruinizacji, w sposób szczególny przywołują na myśl kontekst antropomorficzny i wywołują konkretne wrażenie. Architekt Leon Krier w jednym ze swoich szkiców, zamieszczonych w książce *The Reconstruction of the City*, ucieleśnia miasto i ruinę w sposób dosłowny i jednoznaczny. Przestrzeń miejska jest przedstawiona pod postacią dobrze ukształtowanego, hermafrodytycznego ciała ludzkiego, natomiast ruinę obrazuje to samo ciało okaleczone, poturbowane, pozbawione członków⁹⁸.

⁹⁵ G. Królikiewicz, *Terytorium ruin. Ruina jako obraz i temat romantyczny*, Universitas, Kraków 1993, s. 10.

⁹⁶ Por. M. Poprzedzka, *Inne obrazy...*, s. 189.

⁹⁷ Za: K.K. Roessler, *Zdrowa architektura! Czy środowisko może wywoływać reakcje emocjonalne?*, w: J. Kusiak, B. Świątkowska (red.), *Miasto-Zdrój...*, s. 275.

⁹⁸ <https://pl.pinterest.com/pin/520095456948543715/?lp=true> [11.08.2018].

Ruiny stanowią niepokojące hybrydy, których „niespójne ciała” stawiają opór próbom włączenia ich w jakiegokolwiek systematyczne ustrukturyzowania. Zgodnie bowiem z podstawową definicją ruina to niemożliwa do naprawienia pozostałość ludzkiej konstrukcji, która w wyniku jednorazowego aktu lub długotrwałego procesu nie stanowi już oryginalnej całości, ale na pewno posiada własną jakość⁹⁹. Twór, którym jest architektura, czyli dzieło stworzone przez człowieka, zamienia się bowiem w ramach procesu ruinizacji w pewien rodzaj po-twora¹⁰⁰, stanowiącego szczególną hybrydę destruktu i jakiegoś nowego wytworu. Potworne bowiem, jak twierdzi Jacques Derrida, jest zawsze to, co obce, to, czego się nie spodziewamy¹⁰¹. Biorąc pod uwagę kontekst architektury jako odwzorowania harmonijnego i symetrycznego ciała ludzkiego, niekompletność, wybrakowanie i „straszny” widok, który przedstawia sobą ruina, skłaniają badacza kultury miejskiej do potraktowania zdegradowanej architektury jako szczególnego rodzaju monstrum. Upoważnia do tego samo znaczenie słowa *monstrare* (pokazywanie, odsyłanie do znaczeń sytuujących się poza samym obiektem). Ambiwalentny charakter ruiny sprawia, że o jej znaczeniu decyduje nie pierwotna, ścisła definicja, wywodząca się z architektonicznego dyskursu, ale raczej otaczająca ją metaforyczna aura. Łacińskie *monstrum* oznacza zatem „to, co ukazuje”, to, co „do czegoś odsyła”, pisze Anna Wieczorkiewicz w *Monstruarium*¹⁰². Jeffrey Cohen również definiuje monstrum jako to, „co objawia, odslania”; dlatego zawsze jest ono jakimś konstruktem, projekcją¹⁰³. Także Georg Simmel był przekonany o tym, że ruina ma więcej sensu i znaczenia niż fragmenty innych zniszczonych dzieł sztuki, które oddziałują tylko tym, co jeszcze pozostało z ich formy artystycznej albo co wyobraźnia potrafi sobie na podstawie tych resztek skonstruować. Ruina natomiast jest znakiem, że „to, co w ruinie jeszcze żyje ze sztuki, i to, co

⁹⁹ Za: R. Ginsberg, *The Aesthetics of Ruins*, s. xvii.

¹⁰⁰ O semantycznym znaczeniu „po-twora” zob. M. Kłosiński, *Potwór, którym więc jestem*, w: R. Koziołek i inni (red.), *Potwory, hybrydy, mutanty. Pogranicza ludzkiej natury, FA-art*, Katowice 2012.

¹⁰¹ Za: A. Rosochacka, *Potworne ciała protetycznego. Obcość uwewnętrzzona*, w: R. Koziołek i inni (red.), *Potwory, hybrydy, mutanty...*, s. 219.

¹⁰² A. Wieczorkiewicz, *Monstruarium*, Słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2009, s. 27.

¹⁰³ Za: M. Marcela, *Potwór nie-my. Rzecz (o) zombie*, w: R. Koziołek i inni (red.), *Potwory, hybrydy, mutanty...*, s. 15.

już żyje w niej z natury, staje się nową całością, tworzy pełną charakteru jedność¹⁰⁴. Jako idea i projekcja ruina istnieje zatem głównie po to, aby ją w różny sposób odczytać. Monstrum powiązane jest zawsze z naszym spojrzeniem, z tym, co nam się jawi, dlatego Mikołaj Marcela przypomina, że od słowa *monere* wywodzi się również słowo „monitor”. Monstrum możemy zatem potraktować jako swego rodzaju obraz na ekranie naszej wyobraźni¹⁰⁵. Ruina, podobnie jak każde inne monstrum, to wieloznaczne pojęcie i związany z nim zmienny historycznie zespół przekonań¹⁰⁶.

Zakres semantyczny słowa „monstrum” również jest bardzo obszerny. Stosowany często wymiennie, szczególnie w dyskursie potocznym, ze słowem „potwór”, z jednej strony oznacza coś brzydkiego, pozbawionego uroku, niepokojącego, dziwnego, strasznego, wzbudzającego niechęć i strach czy odrażającego. Według klasycznej symboliki przeistoczenie człowieka w monstrum można zinterpretować jako przejście od stanu ładu, harmonii, porządku do stanu chaosu, anarchii, rozpadu. Podstawową cechą metamorfozy staje się więc swoisty regres człowieczeństwa. Z drugiej strony odnosi się do czegoś interesującego, intrygującego, ekscentrycznego, wyróżniającego się. Ta ambiwalencja wpisana jest zarówno w naturę monstrum jako istoty, jak i architektonicznego budynku. Słowo „monstrum” jest już co prawda anachroniczne w odniesieniu do istoty ludzkiej, nietypowo uformowane ciała określane są za pomocą terminów należących do mniej stygmatyzującego, medycznego dyskursu. Samo pojęcie jednak przesuwają się w inne obszary, stąd biorąc pod uwagę jego szerokie konotacje, uprawomocnione wydaje się użycie tego pojęcia w dyskursie architektonicznym, jak czyni to chociażby Marco Frascari w książce *Monsters of Architecture*¹⁰⁷.

Ruina, jak każdy inny zdeformowany i udiwnniony przedmiot, to zawsze jakaś indywidualność, coś nieprzeciętne, odbiegającego od przyjętej normy, podważającego ustalone relacje między tym, co naturalne, a tym, co kulturowe. Określenie „monstrum” oznacza też wykluczenie

¹⁰⁴ G. Simmel, *Ruina...*, s. 171.

¹⁰⁵ M. Marcela, *Potwór nie-my...*, s. 19.

¹⁰⁶ A. Wieczorkiewicz, *Monstruarium*, s. 7.

¹⁰⁷ M. Frascari, *Monsters of Architecture. Anthropomorphism in Architectural Theory*, Rowman & Littlefield Publisher, London 1991.

w sensie potocznym. Opuszczona architektura to miejsce marginalne w sensie dosłownym, często ulokowane na przedmieściach lub poza miastem, bądź wykluczone w sensie metaforycznym, symbolicznym: przestrzeń pomijana, omijana wzrokiem, obchodzona z daleka lub po prostu wykorzystywana do praktyk marginalnych, społecznie nieakceptowanych. Nie bez przyczyny więc zarówno w dyskursie teoretycznym, jak i w myśleniu potocznym zrujnowana architektura, szczególnie ta, która nie została wpisana na listę lokalnego czy światowego dziedzictwa, określana jest jako blizna na miejskiej tkance, defekt krajobrazu, miejsce dzikie, patologiczne, dysfunkcyjne, nieproduktywne, rodzaj anomalii w uporządkowanej przestrzeni miasta wprowadzający element chaosu, miejsce tajemnicze, nienależące do człowieka. To dlatego bardzo często zdegradowana, opuszczona architektura w trakcie rozkładu staje się archetypem „nawiedzonego domu”, domu, „w którym straszy”, przestrzeni zamieszkiwanej lub przejmowanej przez inne monstra.

Wnętrze ruiny, podobnie jak jej zewnętrzna forma i fasada, również jest chaotyczne i nieuporządkowane pod względem estetycznych norm, do których zostaliśmy przyzwyczajeni. Przedmioty bowiem usytuowane są w konkretnych sieciach i podlegają konkretnym procedurom, które – epistemologicznie i estetycznie jednoznaczne – „tuszują” w pewnym sensie niezliczone możliwości użycia poszczególnych obiektów, ograniczając w ten sposób interpretacyjne i praktyczne możliwości dla tych, którzy je napotykają¹⁰⁸. Anatomiczny rozbiór architektonicznego monstrum pokazuje zaskakujące usytuowanie części ruiny odbiegające od kulturowych reguł. Przedmioty pozostawione we wnętrzu rozkładającej się architektury często z biegiem lat zmieniają swoje położenie, kształt i fakturę. Zrujnowana architektura symbolizuje nagromadzenie wielu asynchronicznych momentów. Ruinizacja jest bowiem wielowymiarowa; każdy element architektury, w zależności od materii, z której jest stworzony, „starzeje się” w innym tempie, każdy ma własny czas trwania, jeśli nie jest podtrzymywany przez człowieka, każdy w nieco inny sposób pokrywa się patyną i inaczej deformuje. Każdy porzucony w niej przedmiot traci swoją funkcję i przeznaczenie. Wszystko zdaje się tu być „nie na swoim miejscu”. Sta-

¹⁰⁸ T. Edensor, *Waste Matter...*, s. 312.

tus przedmiotów jest przejściowy, tracą one swoją „gęstość”. Przedmioty-odpady zaśmiecające ruinę wydają się w pewnym sensie nieprzejrzyste, stawiają opór, „wychodzą ze swych form, przebijają się, dziurawią je i nie rozpuszczają się w relacjach, które wpisują je w całość”¹⁰⁹.

Ruina jest w stanie poruszyć wyobraźnię przede wszystkim dzięki swojemu nieokreślonemu pięknu, zadziwiającemu i wymykającemu się kategoriom estetycznym. Formatywny charakter działania człowieka tłumaczy, jak można mówić o pięknie w odniesieniu do dzieła sztuki, pisze Pareyson. Jeśli bowiem przyjmujemy, że nie ma dzieła, które byłoby równocześnie formą, to zrozumiemy, że każde udane dzieło jest też piękne¹¹⁰. Ruina to zdecydowanie dzieło nieudane, jeśli weźmiemy pod uwagę kryteria dotyczące klasycznego piękna. Widok zniszczonej architektury, podobnie jak zdeformowanej ludzkiej istoty, budzi w nas raczej przerażenie, wstręt, współczucie, ale też ciekawość i zachwyty. Wszelkie deformacje jawią się bowiem zawsze w aurze szczególnej potworności, tajemnicy, a zarazem szczególnej estetyki. Wspominał już o tym Witruwiusz, gdy ganił malarstwo, które nie wzorowało się na naturze:

Zamiast wiernego oddawania określonych rzeczy maluje się ściany w sposób dziwaczny. Zamiast kolumn przedstawia się żłobkowane łodygi o powyginanych liściach i zwojach, zamiast frontów dowolne ozdoby, jak również kandelabry podtrzymujące świątynki; ponad dachy tych świątyń wyrastają z korzeni wraz z wolutami delikatne kwiaty, a pośród nich bez uzasadnienia rozmieszczone są figurki, jak również pnącza dopełnione półfigurkami o głowach ludzkich lub zwierzęcych. [...] Tymczasem ludzie, patrząc na te nieprawdziwe obrazy, nie ganią ich, lecz znajdują w ich widoku przyjemność, nie zastanawiając się, czy jest to możliwe w przyrodzie¹¹¹.

Wartość teoretyczna czy praktyczna ruiny jawi się zawsze razem z jej wartością estetyczną. Zdeformowany budynek może zachwycać lub odrzucać, dlatego że wartości estetyczne nie są pojedyncze ani homogeniczne. Każda sytuacja może charakteryzować się wartościami złożonymi, które

¹⁰⁹ J. Dominiczak, *Miasto Dialogiczne...*, s. 49.

¹¹⁰ L. Pareyson, *Estetyka...*, s. 30.

¹¹¹ Witruwiusz, *O architekturze ksiąg dziesięć*, s. 121.

często nie dają się pogodzić. W przypadku zdewastowanej architektury jest to szczególnie widoczne, ponieważ ruinę cechuje pewien dramatyzm, który łączy w sobie elementy dziwności, tragizmu, patetyczności, brzydoty i piękna. Rozważając wartości estetyczne, nie powinniśmy angażować się w poszukiwanie jakości lub konkretnych właściwości zawartych w przedmiotach, gdy nie będziemy traktować piękna jako prostego czynnika dodanego do innych własności. Arnold Berleant przypomina, że punktem wyjścia estetyki jest percepcja zmysłowa, wartość estetyczna dotyczy doświadczenia, które angażuje cały ludzki organizm w jego kulturowej modalności¹¹².

Trudno jednak nie zgodzić się z de Bottonem, że nasze poczucie piękna i rozumienie natury dobrego życia są ze sobą nierozzerwalnie związane, a piękno traktujemy często jako stendhałowską „obietnicę szczęścia”. Określając obiekt architektoniczny lub dzieło sztuki jako piękne, rozpoznajemy w nim wartości niezbędne do tego, aby żyło nam się dobrze, czyli ucieleśnienie naszych indywidualnych ideałów w materialnym nośniku¹¹³. Majestaticzność ruiny, jej niedefiniowalne i wymykające się klasycznym kategoriom estetycznym piękno jednoznacznie wynika z jej monstrialnego charakteru. Ruina nie służy już bowiem „dobremu życiu” oraz – podobnie jak każde inne monstrum – jest zawsze efektem pewnej fragmentaryzacji lub rekombinacji różnych form i materiałów. Monstrialność ruiny zbliża się w ten sposób do niestosowności i sytuuje w opozycji do prawdopodobieństwa, zasadności i stosowności architektury, szczególnie gdy rozpatrujemy budynek w kategoriach boskich lub naturalnych proporcji, symetrii i harmonii. Istotą odmienności monstrów, jak pisze Wiczorkiewicz, bywa nadmiar, brak lub podwojenie¹¹⁴. Architektoniczne monstra, za jakie możemy uznać budynki w procesie rozkładu, z jednej strony mają za przyczynę „niedostatek”, który objawia się głównie w braku człowieka i jego codziennych aktywności i doświadczeń. „Niedostatek” oznacza również brak poszczególnych części budynku, wyrwy w jego konstrukcji lub fasadzie. Z drugiej strony przyczyną monstrialności ruiny może stać się pewien „nadmiar” – chaos

¹¹² A. Berleant, *Wrażliwość i zmysły. Estetyczna przemiana świata człowieka*, tłum. S. Stankiewicz, Universitas, Kraków 2011, s. 173.

¹¹³ A. de Botton, *Architektura szczęścia*, ss. 96 i 100.

¹¹⁴ A. Wiczorkiewicz, *Monstrarium*, s. 142.

poszczególnych fragmentów i przedmiotów porzuconych w ruinie, elementy natury, które zawładnęły architektonicznym dziełem, brud czy kurz.

Zdegradowana architektura może stać się zatem, po pierwsze, fascynującym tematem dzieła sztuki, po drugie, tematem różnych teorii estetycznych i uzyskać status interesującego i pobudzającego poetycką wyobraźnię zjawiska. Doświadczenie estetyczne sytuuje się w tym wypadku między zachwytem a wstrętem, odczuciem piękna a poczuciem brzydoty, satysfakcją a dyskomfortem estetycznym. Takie kategorie, jak skala, proporcja, rytm, światło oraz kolor, czyli klasyczne zasady składające się na odczuwanie piękna, ulegają w wypadku ruiny atrofii i destrukcji. Eksploracja pozwala jednak uchwycić niecodzienne piękno zdegradowanej architektury, które – podobnie jak w myśli Immanuela Kanta – może zachwycić przede wszystkim dzięki grze intelektu i wyobraźni. Jak każde inne monstrum ruina jest kategorią ambiwalentną, stąd rozważania na temat piękna zdegradowanej architektury ustępują często miejsca rozważaniom na temat wzniosłości, która pojawia się wtedy, gdy wyobraźnia przekracza granice pojmowania rozumem, a jej dwoista natura wywołuje przeciwstawne uczucia, np. zachwyty i grozy, miłości i lęku. Wyobrażenia przykrości, choroby i śmierci, które często symbolizuje ruina, napełniają umysł silnymi wzruszeniami przerażenia. „Cokolwiek” bowiem jest zdolne pobudzać wyobrażenia przykrości i niebezpieczeństwa albo działa w sposób budzący grozę, jest źródłem wzniosłości, czyli najsilniejszego uczucia, jakiego umysł jest w stanie doznać, jak pisał w rozważaniach na temat piękna i wzniosłości Edmund Burke.

Wyobrażenia przykrości są znacznie potężniejsze od tych, których przysparza przyjemność [...]. Lecz tak jak przykrość silniej działa niż przyjemność, tak samo wyobrażenie śmierci znacznie bardziej dotyka niż przykrość; bardzo mało bowiem jest bólów, choćby najdotkliwszych, których by się nie wolało od śmierci¹¹⁵.

Podobnie opisywał wzniosłość Fryderyk Schiller:

Wzniosłość więc pozwala nam wyjść ze świata zmysłowego, w którym piękno wieczne by nas chciało zatrzymać. Nie stopniowo (gdyż nie ma

¹¹⁵ E. Burke, *Dociekania filozoficzne o pochodzeniu naszych idei wzniosłości i piękna*, tłum. P. Graff, PWN, Warszawa 1968, ss. 43-44.

przejścia od zależności do wolności), lecz nagle, za pomocą wstrząsu, wyrwa ona samodzielnego ducha z sieci, którymi omotała go wyrafinowana zmysłowość, a które tym mocniej krępują, im rzadziej są utkane¹¹⁶.

Dające się zakwestionować piękno ruiny nie jest bowiem ideą, ale zależy od indywidualnego sądu. Sąd natomiast to naturalna władza człowieka, która „mówi o zewnętrznych obiektach” i występuje wraz ze zmysłami i wyobraźnią. To, co nazywa się smakiem w powszechnym znaczeniu, nie jest prostą ideą, lecz składają się nań percepcja pierwotnych przyjemności zmysłów i wtórnych przyjemności wyobraźni¹¹⁷. Opuszczona architektura może wzbudzać lęk i odrazę, gdyż wymyka się zasadom klasycznego kanonu piękna i *decorum*. Zdecydowanie podważa stwierdzenie Albertiego, że doskonały obraz jest przecięciem piramidy widzenia, utworzonym na dawnej powierzchni za pomocą linii i kolorów przy stałym oddaleniu oraz ustalonym promieniu centrycznym i świetle¹¹⁸. Ale może także wzbudzać podziw i zainteresowanie oraz estetyczną przyjemność, podobnie jak zdeformowane istoty ludzkie intrygowały renesansowych anatomów. Przykładowo, gdy Colombo widział w hermafrodytach anatomiczną cudowność, połączenie męskiego i kobiecego w jednym ciele, dla piszącego pół wieku później Riolana jest to deformacja, a wszelkie monstra to wyraz naruszenia pewnych praw i jako takie wzbudzać mogą jedynie odrazę¹¹⁹.

Odbiór ruin, szczególnie tych o potężnych rozmiarach, warunkowany jest z jednej strony przez uczucie trwogi, z drugiej zaś – tajemniczości, która zawsze towarzyszy monstrum:

Gdy zaś rzeczom o wielkich rozmiarach przydamy ponadto wyobrażenie trwogi, zdają się bez porównania większe. [...] W istocie trwoga jest we wszystkich w ogóle przypadkach, czy to bardziej otwarcie, czy skrycie, przewodnią zasadą wzniosłości. [...] Na ogół wydaje się, że aby cokolwiek uczynić bardzo wzniosłym, konieczna jest tajemniczość¹²⁰.

¹¹⁶ F. Schiller, *Listy o estetycznym wychowaniu człowieka*, tłum. I. Krońska, J. Prokopiuk, Czytelnik, Warszawa 1972, s. 182.

¹¹⁷ E. Burke, *Dociekania filozoficzne...*, s. 27.

¹¹⁸ L. B. Alberti, *O malarstwie*, ss. 8-9.

¹¹⁹ A. Wieczorkiewicz, *Monstruariusium*, s. 146.

¹²⁰ E. Burke, *Dociekania filozoficzne...*, ss. 64-65.

Warto także zaznaczyć, że groza i trwoga pojawiają się, gdy architektoniczne monstrum powstało w wyniku zdarzeń nagłych, nieprzewidywanych, w bardzo krótkim czasie, jak ma to miejsce np. w wypadku ruin powstałych w wyniku terroru. Arnold Berleant, analizując przykład ruin będących efektem aktu terrorystycznego z 11 września 2001 roku, odwołuje się do pojęcia „wzniosłości negatywnej”. Píše on, że we właściwym czasie teoria estetyczna będzie musiała objaśniać nie tylko przyjemności płynące z kantowskiego piękna i wzniosłości, lecz także takie zjawiska, jak estetyczna przemoc, estetyzacja przemocy, estetyczność związana z wszelkimi nadużyciami i niepokojami, oraz zjawisko stępienia, wynaturzenia i wypaczenia wrażliwości. Medialna nadreprezentacja ruin z pewnością może prowadzić do owego stępienia i wypaczenia wrażliwości na ich tragizm i piękno. Z drugiej strony, jak wynika z różnych opisów materiałów wizualnych, zniszczone w wyniku aktów terroru ruiny mogą być określane jako „wizualnie oszałamiające dzieło sztuki”, jeśli weźmiemy pod uwagę chociażby wypowiedź Karlheinz Stockhausena, który nowojorskie ruiny nazwał „największym dziełem sztuki w całym wszechświecie”, czy Damiena Hirsta, który uznał, że materiał filmowy z ataku może być „wizualnie oszałamiający”¹²¹.

Dominacja jednego z tych odczuć – zachwytu i trwogi – uwarunkowana jest zatem kulturowym nastrojem epoki historycznej i dominującymi w niej dyskursami. Piękno ruiny, podobnie jak piękno rośliny czy zwierzęcia, nie wynika bowiem ani z proporcji, ani z harmonii. Nie jest związane z mierzaniem i nie ma wiele wspólnego z geometrią. Monstrualność zaburza idealny wizerunek oparty na proporcjonalności ciała. Aby uznać ruinę za piękną, warto przyjrzeć się temu, co o pięknie ludzkiego ciała opartym na proporcjach pisał Burke:

Jeśli wyznaczyć jakiegokolwiek określone proporcje członkom mężczyzny i ograniczyć piękno człowieka do tych proporcji, to gdy się znajdzie kobietę, która różni się budową i miarą niemal każdej części, trzeba wyciągnąć wniosek, że nie jest ona piękna pomimo tego, co podsuwa wyobraźnia, albo też będąc posłusznym wyobraźni trzeba odrzucić reguły, odłożyć liniał i cyrkiel i poszukać jakiejś innej przyczyny piękna¹²².

¹²¹ A. Berleant, *Wrażliwość i zmysły*, ss. 191-195.

¹²² E. Burke, *Dociekania filozoficzne...*, s. 110.

Zdeformowany kształt ruiny zdecydowanie bardziej przypomina „najszlachetniejsze dzieło natury”, oddalając się od sztucznych wyobrażeń „obróńców proporcji”. Pojęcia matematyczne nie stanowią w jej wypadku prawdziwej miary piękna, podobnie jak nie mają większego zastosowania w świecie roślin i zwierząt. Zniekształcenie bowiem, jak twierdzi Burke, nie jest przeciwieństwem piękna, lecz po prostu kompletnej, zwykłej formy; podobnie jak u człowieka, którego jedna noga jest krótsza od drugiej i tym samym brakuje mu czegoś do kompletności całego wyobrażenia. Proporcja i piękno nie są bowiem wyobrażeniami tej samej natury¹²³. Ruina, jak każde inne ludzkie i nie-ludzkie monstrum, budzi przede wszystkim emocje i konkretny nastrój. Nastrojowości tej nie da się oddzielić od postawy estetycznej, dlatego wrażenie estetyczne, jakie wywiera na nas zdeformowana architektura, oraz emocje, jakie wzbudza, nakładają się na siebie. Kategorie estetyczne, takie jak piękno i wzniosłość, nabierają w tym wypadku w sposób zdecydowany jakości nastroju¹²⁴. Ruiny sytuują się gdzieś na marginesie „kolonizowanej”, porządkowanej i kontrolowanej za pośrednictwem wszechwiedzącego spojrzenia kultury i natury. Dlatego Denis Diderot nazywa je jednocześnie „pięknymi i wzniosłymi”, wyrażając swój zachwyt i zdumienie tą ambiwalencją. Jej nieokreśloność sprawia, że mówimy raczej o różnych estetykach rozpadu, nie zaś o estetyce¹²⁵.

Idealne ciało ludzkie, będące miernikiem dla doskonałej architektury, kieruje również naszą uwagę na powiązanie sfery estetycznej ze sferą etyczną. Piękna architektura przez długi czas była uważana za niewerbalny wyraz dobra, podczas gdy architektura brzydka za materialną wersję zła. Twierdzono bowiem, że piękne budynki potrafią ulepszać człowieka moralnie i duchowo, a wyszukane i szlachetne wnętrza mają moc kierowania człowieka ku doskonałości. Jak przekonuje de Botton:

Piękna budowla może wzmocnić w nas determinację do bycia dobrymi ludźmi. [...] Zwolennicy dążenia do architektonicznego piękna, ci świec-

¹²³ Ibidem, ss. 113-115.

¹²⁴ Por. B. Frydryczak, *Krajobraz...*, s. 73.

¹²⁵ Zob. np. R. Ginsberg, *The Aesthetics of Ruins...*; D. Trigg, *The Aesthetics of Decay. Nothingness, Nostalgia and the Absence of Reason*, Peter Lang, New York 2006, https://www.academia.edu/6218534/The_Aesthetics_of_Decay_Nothingness_Nostalgia_and_the_Absence_of_Reason [15.08.2018].

cy i ci religijni, uzasadniają swoje ambicje, odwołując się w ostatecznym rachunku do tego samego argumentu – to, czy człowiek ma szansę na rozkwit, zależy od tego, w jakim pokoju zamieszka¹²⁶.

Monstrualność ruiny również możemy wpisać w ten dyskurs. Ludzkie i nie-ludzkie zdeformowane sylwetki wielokrotnie w historii uznawane były za znak, a zarazem obraz zła, zaburzenia porządku, wypaczenia prawdy¹²⁷. Tajemniczość zrujnowanej architektury wynika przede wszystkim z jej monstrualności wywołanej „nieдостatkim”, „brakiem” poszczególnych części budowli będącego efektem rozpadu. Wszystkie ogólne wyobrażenia braku znamionuje wielkość, ponieważ niemal wszystkie budzą trwogę. Brak kojarzy się jednoznacznie z pustką i samotnością oraz niedostatkim światła. Dlatego już w *Dociekaniach filozoficznych* przeczytamy, że „ciemność, bardziej niż światło wytwarza wzniosłe wyobrażenia”¹²⁸, a przecież brak sztucznego oświetlenia, które wcześniej służyło człowiekowi, jest charakterystyczną cechą zdegradowanej architektury. Nawet jeśli ubytki struktury są znaczne i w trakcie dnia wpada przez nie światło słoneczne, to i tak ruina będzie sprawiała wrażenie konstrukcji ponurej i zacienionej, ponieważ „ilość światła nie jest tak ważna, jak jego jakość”, pisze Rasmussen. Dobrze dobrane światło wpływa bowiem na odczuwanie miejsca jako pełnego spokoju i harmonii¹²⁹. Ruina jest tajemnicza, gdyż brakuje jej światła zarówno w sensie dosłownym, jak i metaforycznym. Światło od czasu starożytnych Greków było bowiem postrzegane jako metafora prawdy, w związku z czym pisma filozoficzne wszystkich epok tak mocno obrosły wzrokowymi metaforami, że wiedza stała się analogiczna do czystego widzenia¹³⁰. Światło wyznacza kierunek przestrzeni, symbolizuje górę, która promieniuje w dół. „Umysł Anielski zwraca się ku Bogu w taki sam sposób, w jaki oko kieruje się ku światłu słońca”, pisał Marsilio Ficino w *Commentarium*¹³¹. Ciemność i gra cieni charakteryzujące archi-

¹²⁶ A. de Botton, *Architektura szczęścia*, ss. 114 i 116.

¹²⁷ A. Wiczorkiewicz, *Monstruarium*, s. 80.

¹²⁸ E. Burke, *Dociekania filozoficzne...*, s. 90.

¹²⁹ S. E. Rasmussen, *Odczuwanie architektury*, ss. 189-193.

¹³⁰ Por. J. Pallasmaa, *Oczy skóry...*, s. 22.

¹³¹ Cyt. za: A. Kuczyńska, *Piękny stan melancholii. Filozofia niedosytu i sztuka*, Wydział Filozofii i Socjologii UW, Warszawa 1999, s. 156.

tekturę w procesie rozkładu rozmywają ostrość wzroku oraz czynią głębiej i odległość niejednoznaczny, uruchamiając w ten sposób nieświadome widzenie peryferyjne. Cień i przytłumione światło stymulują bowiem wyobraźnię i marzenia, czyniąc obrazy wzrokowe nieostrymi i dwuznacznymi¹³². Niedostatkowi światła towarzyszy również zmiana barwy. Każda ruina z biegiem czasu ujednocila się kolorystycznie. Gdy obraz traci kolor, przestaje właściwie istnieć jako dzieło sztuki, przypomina Rasmussen. Jednak z architekturą rzecz wygląda inaczej. Sztuka budowania to przede wszystkim sztuka formy, dzielenia i projektowania przestrzeni. Kolor w architekturze służy wprawdzie podkreśleniu charakteru budynku, lecz nie jest jego podstawą. Pomaga zaakcentować jego formę i materiał oraz uwytklić podziały¹³³. Może być zatem potężnym środkiem wyrazu dla architekta. Właściwie zastosowany, będzie oddawał charakter struktury i jej ducha. Zanik celowo zastosowanej barwy jest więc częścią procesu ruinizacji i rozkładu.

Ruina to również pozostałości architektury, które „nie utrzymują czystości”. Kurz, rdza, mech i brud różnego pochodzenia natychmiast osiadają na strukturze odebranej człowiekowi. „Brud jest chaosem skrajnym, czysto ilościowym. Jest szarością, lepkością i nijakością. Jest to nicość całkowitego rozproszenia”, pisze Stefan Symotiuk¹³⁴. To czystość bowiem jest odzwierciedleniem procesu cywilizacji w kulturze europejskiej, który kształtuje stopniowo wrażenia cielesne, wyostrzając je i podkreślając ich subtelność. Historia czystości ciała człowieka i jego otoczenia jest zarazem historią społeczną. Od XVII wieku czystość powiązano z dystynkcją, określała ona bowiem „dystygowaną zewnętrżność” oraz poszanowanie normy.

Jest to zarazem historia ogładzania manier, jak również rozszerzania przestrzeni prywatnej czy samoograniczeń: pielęgnacja własnego ciała, coraz ściślejsza współpraca między tym, co intymne, a tym, co społeczne. Ogólnie rzecz biorąc, jest to historia rosnącej presji kultury na świat bezpośrednich doznań¹³⁵.

¹³² J. Pallasmaa, *Oczy skóry...*, s. 57.

¹³³ S. E. Rasmussen, *Odczuwanie architektury*, s. 215.

¹³⁴ S. Symotiuk, *Filozofia i genius loci*, Wyd. Instytutu Kultury, Warszawa 1997, s. 81.

¹³⁵ G. Vigarello, *Czystość i brud...*, s. 8.

Brud i różne wydzielinę cielesne niezmiennie kojarzą się z ciałem chorym, niedomagającym, odbiegającym od normy, którą reprezentują ciała zdrowe, młode i piękne. Jeżeli architekturę potraktujemy jako „trzecią skórę”, zdewastowany budynek kojarzyć się będzie ze skórą porowatą, pełną niedoskonałości, okaleczoną¹³⁶. Powierzchnie ścian, z których płatami odchodzą warstwy farby lub skrawki tapet, przypominają skórę dotkniętą trądem i łuszczycą. Asymilacja pomiędzy ciałem a architekturą powoduje wzmocnienie obrazu przenikania. Metafora architektoniczna w przypadku wszelkich chorób odgrywała zawsze główną rolę. Organizm ludzki porównywano bowiem do domów, w które wtargnęła dżuma. Gdy metaforę antropomorficzną zastąpimy mechaniczną, ruinę, podobnie jak ciało ludzkie, przyrównać wówczas możemy do zepsutej i zanieczyszczonej maszyny. „Ponieważ ciało ludzkie jest jedną z najsubtelniejszych maszyn, należy czuć nad jego czystością i regularnym wydalaniem jego materii odpadowych”¹³⁷. Ruina przywodzi w tym wypadku na myśl organizm dotknięty szczególną chorobą, posiadający „ziewającą skórę”, jak nazywa ją Vigarello¹³⁸.

Czystość i jednoznaczna barwa zawsze przywodzą na myśl ład, natomiast brud i odpady wszelakiego rodzaju – chaos i nieporządek, brak regularności i odstępstwo od ogólnie przyjętych norm. Porządek podtrzymywany jest poprzez tworzenie normatywnych sieci, które w różny sposób łączą ludzi, rzeczy, przestrzenie, technologie oraz formy wiedzy. Opuszczona architektura, która podlega procesowi rozkładu, w metaforyczny sposób opuszcza taką „stabilizującą sieć”. Świat ruin jest nieprzewidywalny i ekscytujący, ponieważ tak bardzo różni się od świata, w którym większość z nas żyje na co dzień. Edensor podkreśla zatem, że wprowadzające nieporządek efekty ruiny i rozkładu mogą służyć jako krytyczne narzędzie do analizy normatywnego porządku naszego materialnego świata¹³⁹. W pewnym sensie opuszczony i zdegradowany budynek znajduje się poza granicą semiosfery przeciętnego mieszkańca miasta. Przestrzeń miejska to bowiem przestrzeń „nasza”, „swoja”, „bezpieczna”, „harmonijnie zorganizowana”. Zdewastowana architektura to raczej „niczyj” fragment przestrzeni,

¹³⁶ T. Edensor, *Waste Matter...*, s. 326.

¹³⁷ G. Vigarello, *Czystość i brud...*, ss. 15 i 222.

¹³⁸ Ibidem, s. 15.

¹³⁹ T. Edensor, *Waste Matter...*, ss. 311-332.

„wrogi”, „niebezpieczny”, „chaotyczny”. Nieuporządkowana ruina znajduje się zatem na peryferiach kultury, tam gdzie relacje praktyki semiotycznej i narzuconego jej normatywu stają się coraz bardziej konfliktowe¹⁴⁰.

Według Edensora opuszczona architektura, która ulega ruinizacji, przypomina również szczególnego rodzaju labirynt¹⁴¹. Metafora labiryntu połączy ruinę bezpośrednio z nie-ludzkim monstrum, jeżeli przywołamy grecki mit o Minotaurze, w którym potwór pojawiający się u mitycznych źródeł, w pradawnych początkach, powiązany jest ze swoim monstrualnym domem, archetypiczną budowlą, labiryntem.

Mit labiryntu [...] dużo bardziej niż z serią wydarzeń fabularnych zespolił się z pewnymi wyobrażeniami przestrzennymi, które w toku dziejów różnorodnymi znaczeniami były nasycone, zawsze jednak zachowywały jakiś mniej lub bardziej wyraźny związek ze swoim punktem wyjścia, z owym mitycznym labiryntem na Krecie rządzonej przez Minosa¹⁴².

Labirynt, podobnie jak ruina, jest zwodniczy, zagadkowy. Wejście do niego przypomina bowiem wkroczenie na bezdroża, wobec których jesteśmy bezradni, ponieważ labirynt nie ma prostego i jasno wyznaczonego przejścia. Jednak nie musi on być postrzegany tylko jako płatanina ścieżek, korytarzy i przejść, ale jako coś, co pomimo błędzenia prowadzi do jakiegoś punktu centralnego, w którym może nastąpić „zwrot rozstrzygający”¹⁴³. I raczej to drugie ujęcie bliższe jest ruinie, której analiza prowadzi często do stawiania różnych problemów, często wzajemnie sobie przeczących, i prób ich rozstrzygnięcia. Przestrzeń ruiny bierze we władanie ten, kto pomimo jej wieloznaczności i ambiwalencji nie traci w niej orientacji i potrafi znaleźć drogę wyjścia. Mnogość interpretacji ruiny może bowiem doprowadzić na rozdroża, wprowadzić do labiryntu pojęć. Pozwala to na usytuowanie ruiny w bliskim sąsiedztwie aporii, rozumianej jednakże – jak podkreśla Grzegorz Szulczewski – jako pewna figura retoryczna, wyrażająca wahania, wątpliwości, niedowierzania, sprzeczne odczucia

¹⁴⁰ J. Łotman, *Uniwersum umysłu. Semiotyczna teoria kultury*, tłum. B. Żyłko, Wyd. Uniwersytetu Gdańskiego, Gdańsk 2008, ss. 207 i 210.

¹⁴¹ T. Edensor, *Industrial Ruins...*, s. 87.

¹⁴² Cyt. za: G. Świtek, *Aporie architektury*, s. 11.

¹⁴³ *Ibidem*, s. 20.

wobec przedmiotu. Aporetyczna istota ruiny ukazuje nam bowiem strukturę w procesie rozpadu jako szczególnego rodzaju bezdroże, bezradność, trudność, także w rozumowaniu i poznaniu. *A-poros* może wystąpić w tym kontekście jako „nieznający drogi wyjścia”, „niespełniony”, o „nieklarownej istocie”. Aporia oznacza zatem doświadczenie błędzenia, poruszania się w obszarze niepewnym, w którym samo myślenie nie może odnaleźć właściwej drogi¹⁴⁴.

* * *

Przyjmując perspektywę antropocentryczną, badacz kultury może spojrzeć na ruinę jako na obiekt „nietypowy, nienormalny, chorobowy”, spotykając w tym procesie poznawczym ogromne bogactwo i indywidualność powiązanych z architektonicznym monstrem zjawisk¹⁴⁵. Jak pisze Grażyna Królikiewicz w *Terytorium ruin*, będąc czymś, czego właściwie już nie ma, a co może trwale upamiętniać i świadczyć – jakby na przekór ujawnionej efemeryczności – ruina stanowi swoisty skandal poznawczy i skłania do stawiania pytań zarówno o wartości istotne, jak i zupełnie pozorne¹⁴⁶. Ruiny mogą bowiem stać się konturem świata lub diafragmą, przez którą dostrzega się historię oraz losy świata i ludzkości. Ale doświadczenie ruin może też prowadzić do podmiotowej eksploracji i oznaczać podróże w głąb siebie oraz próbę określenia własnej sytuacji w świecie w metafizycznej perspektywie ruiny. Ruina stanowi w tym wypadku miejsce, gdzie dokonuje się szczególna inicjacja, czyli duchowa wędrówka, której przedmiotem jest wiedza o sobie samym¹⁴⁷. Monstra bowiem, zarówno te ludzkie, jak i architektoniczne, poruszają ludzkie umysły, każą szukać przyczyn różnych zjawisk, poddawać pod rozagę idee i światopoglądy, pobudzają do tworzenia opowieści i obrazów. Dlatego Cohen zauważa, że skłaniają one przede wszystkim do przekraczania granic i eksploracji świata, inności. W związku z tym stanowią fantazmatyczne ukrycie luk porządku

¹⁴⁴ G. Szulczewski, *Aporie filozofii a kondycja racjonalizmu*, Oficyna Wydawnicza SGH, Warszawa 2006, ss. 134-142.

¹⁴⁵ Za: P. Jarnicki, *Metafora, patologia...*, s. 208.

¹⁴⁶ G. Królikiewicz, *Terytorium ruin...*, s. 9.

¹⁴⁷ Ibidem, ss. 26-27.

symbolicznego, w swojej nieokreślonej kondycji pozostając „cieniem tego, co nie jest”¹⁴⁸. Ruina jako architektoniczne monstrum nie jest więc czymś jednoznacznie konkretnym, a raczej nie-czymś: różnicą, którą wyjawia.

¹⁴⁸ Za: M. Marcela, *Potwór nie-my...*, s. 19.



ROZDZIAŁ 2

SYMBOLICZNE ZNACZENIE RUIN APOKALIPTYKA I ESCHATOLOGIA

Lecz jest Bóg sprawiedliwy: Ten srogie mocarze,
Ich zbrodnie, okrucieństwa, sownie ukarze.
Wkrótce może to państwo, ta dumna stolica
Co ją w dniu jednym wzniosła despoty prawica,
Gdy na Ladodze wicher szalony zawieje,
Winowajcze to miasto powodzą zaleje;
Dziś tak bezwstydnie w oczach świata rozpostarte¹.

Człowiek widzi, że ten, dziś jeszcze bogaty, jutro jest martwy, kogo dziś zdobią wartościowe przedmioty – jutro jest w grobie, kto dziś posiada skarby – jutro leży w mogile, ten ktoś, kogo dziś otaczają pochlebcy – staje się pokarmem dla robaków².

Ruiny stanowią istotny element eschatologicznego i apokaliptycznego ujęcia końca świata, kresu życia, przemijania i kruchości egzystencji człowieka. Zamiarem autorów tekstów apokaliptycznych jest przede wszystkim interpretacja obecnych, ziemskich okoliczności w świetle nadprzyrodzonego świata, który nadejdzie w bliżej nieokreślonej przyszłości, oraz perswazja,

¹ J. U. Niemcewicz, *List do Karola Kniaziewicza generała wojsk polskich, napisany we Francji roku 1834 w czasie pobytu obydwóch w Montmorency*, Wyd. Aleksander Jełowicki, Paryż 1835, s. 20.

² Św. J. Złotousty, cyt. za: N. Vasiliadis, *Misterium śmierci*, tłum. A. Bień, K. Korszak, Bratczyk, Białystok 2005, s. 9.

czyli wywarcie konkretnego wpływu na rozumienie i zachowania odbiorcy apokaliptycznej narracji³. John J. Collins pisze, że apokalipsa to konkretny gatunek literatury „objawieniowej”, ze szczególną strukturą narracyjną, w której objawienie jest przekazywane przez istotę z innego świata ludzkiemu odbiorcy. W tym momencie odsłania się przed nim transcendentna rzeczywistość, która jest zarówno czasowa – obejmuje zbawienie eschatologiczne, jak i przestrzenna – jako że zakłada inny, nadprzyrodzony świat⁴. Wśród elementów apokalipsy Collins wymienia: kosmogonię, wydarzenia początków, prorocтво, wspomnienie przeszłości, prześladowania i inne wstrząsy, sąd/zniszczenie złych, sąd/zniszczenie świata, sąd/zniszczenie istot pozaziemskich, kosmiczną transformację, zmartwychwstanie oraz inne formy życia pośmiertnego⁵. Dlatego wszelkie tradycyjne apokalipsy formułują własne „apokaliptyczne eschatologie”, które zakładają oswobodzenie człowieka z obecnej trudnej ziemskiej sytuacji poprzez nastanie całkowicie nowego, boskiego, transcendentnego porządku, nie zaś ucieleśnione w zmieniających się strukturach politycznych lub historycznych wydarzeniach⁶. Wpisuje się to w ogólne rozumienie eschatologii (z greckiego *ἔσχατος* – ostatni, ostateczny + *λόγος* – słowo) jako doktryny filozoficznej, religijnej, literackiej oraz artystycznej, która dotyczy spraw ostatecznych, czyli wszystkiego, co jest związane z kresem istnienia świata, zbiorowości i człowieka jako jednostki: śmierci, pośmiertnych losów oraz przeznaczenia, celu i końca świata⁷.

W chrześcijaństwie eschatologia jest nauką teologiczną; etymologicznie i dosłownie „nauką o rzeczach ostatecznych”, czyli o śmierci i zmartwychwstaniu, o powtórnym przyjsciu Chrystusa i sądzie, o niebie, czyśćcu i piekle. Chrystologiczny charakter nadał eschatologii św. Augustyn w swojej wizji dziejów jako ciągu zmagania „państwa społeczeństwa ziemskiego” z „państwem Bożym”. W tym kontekście człowiek nie ma wpływu

³ J. C. VanderKam, *Reflections of Early Jewish Apocalypses*, w: ks. M. S. Wróbel (red.), *Apokaliptyka wczesnego judaizmu i chrześcijaństwa*, Wyd. KUL, Lublin 2010, s. 14.

⁴ W. Pikor, *Ez 38-39 jako zwiastun eschatologii apokaliptycznej*, w: ks. M. S. Wróbel (red.), *Apokaliptyka wczesnego judaizmu...*, s. 53.

⁵ Ibidem.

⁶ J. C. VanderKam, *Reflections...*, ss. 14-15.

⁷ H. Zgólkowa (red.), *Praktyczny słownik współczesnej polszczyzny*, t. 11, Kurpisz, Poznań 1997, s. 51.

na procesy dziejowe, toczące się wedle woli Boga, który jest rzeczywistym kreatorem świata i człowieka, ruiny tego świata natomiast są nieuchronne i konieczne do nastania Królestwa Niebieskiego⁸.

W wyniku przemian w kulturze europejskiej eschatologia, szczególnie ta w wymiarze apokaliptycznym, uniezależniła się od religii i stała się istotną częścią literatury, malarstwa, architektury czy kultury wizualnej. Ruina stała się swoistym paradygmatem w rozważaniach z zakresu apokaliptyki, zarówno gdy przedmiotem dociekań jest eschatologia kosmiczna (religijna lub postreligijna koncepcja końca świata), jak i antropologiczna (obejmująca koncepcje śmierci czy bytu po śmierci człowieka oraz teorie funkcjonowania ludzkości w końcowym okresie historii). Ruina jako część eschatologicznego i apokaliptycznego obrazowania staje się pewnym wzorcem, który ucieka się do emocji i jest w stanie podporządkować sobie racjonalną myśl oraz zatriumfować nad krytycyzmem. Charakterystyczne jest tu myślenie wielkimi kategoriami – ruiny jako metafory podporządkowują sobie w pewien sposób faktografię, apelując wprost do mitologicznej wiedzy czytelnika o przeszłości lub biorąc pod uwagę ich nośność perswazyjną, otrzymują postać profetycznych obrazów⁹. Eschatologia, która ma proveniencję religijną, zakłada interwencję Boga i nieodwołalny moment Sądu Bożego nad światem i złem. Ruiny i proces ruinizacji należy wówczas rozpatrywać w perspektywie teocentrycznej. Eschatologiczny kontekst rozważań implikuje zatem myślenie o biegu dziejów jako zmierzaniu ku nieuchronnej klęsce, ruina staje się natomiast obrazem efektu duchowej walki między siłami Dobra i Zła. W kontekście postapokaliptycznym będzie to efekt walki militarnej, kataklizmów lub innego rodzaju katastrof.

Kontekst eschatologiczny pozwala zatem na myślenie o ruinie jako metaforze paradygmatycznej, której definicję podaje Krzysztof Stępnik. Ruiny tworzą według niego archetypiczne figury, za pomocą których można „odczytywać” w sposób niejako wzorcowy poszczególne zdarzenia, działania i sytuacje. Metafory paradygmatyczne są bowiem nośnikami intencji

⁸ Por. T. Wilkoń, *Katastrofizm w poezji polskiej w latach 1930-1939. Szkice literackie*, Wyd. Uniwersytetu Śląskiego, Katowice 2016, s. 35.

⁹ K. Stępnik, *Metafory paradygmatyczne w powieściach historycznych Kraszewskiego. Okres 1833-1863*, „Pamiętnik Literacki” 4/1987, s. 56.

ukrytej, czasem nawet nieuświadomianej podstawy czyichś przekonania¹⁰, zwłaszcza gdy ruiny stają się obrazową wykładnią kary Bożej. Nawiązuje to do szerszego rozumienia metafory, które zakłada, że przenośnia nie jest jedynie tropem stylistycznym, ale także istotnym i powszechnie używanym narzędziem poznawczym, dzięki któremu podmiot może nazwać i objaśnić zdarzenia z rzeczywistości. Ruiny postrzegane jako efekt kary spadającej na ludzkość, to rodzaj metafory konwencjonalnej, czyli takiej, która nadaje określoną strukturę systemowi pojęciowemu obecnemu w danej kulturze i jednocześnie jest przeciwstawiona metaforom nowym.

Silnie emocjonalne zabarwienie stosunku do ruin w kontekście eschatologiczno-katastroficznym prowadzi zazwyczaj do traktowania ich z przesadą, emfazą, egzaltacją oraz afektacją, co z kolei skłania do tego, aby nadać ruinie status hiperboli. Jak pisze Mieke Bal, hiperbola – jako retoryczna figura – zawsze łączy się ze świadomym i śmiałym przekroczeniem podstawowego znaczenia obiektu w celach ekspresyjnych. Efekt „przekraczania” podkreśla powagę hiperboli. Hiperbola, jako wyolbrzymienie, zakłada zatem monumentalność¹¹. Zdegradowana, zniszczona architektura z pewnością stanowi obiekt, który w eschatologicznych doktrynach ulega swoistej monumentalizacji i w efekcie może być nacechowana ideologicznie. Warto zatem przyjrzeć się metaforycznej i symbolicznej naturze ruiny w kontekście zrujnowanych miast i całego świata. Ruiny obrazują tu klęskę, unicestwienie, zagładę. Kulturowy obraz ruin, będących efektem wojen, udanych lub nieudanych rewolucji czy ekologicznych katastrof, mogą stanowić wówczas świadectwa i ślady biegu dziejów, swoisty alfabet wielkiej księgi historii. Ambiwalencja ruiny, który charakteryzuje eschatologiczny wymiar rozważań o niej, odsyła z jednej strony do obrazu grzechu, upadku i przemijania, zasłużonej kary, z drugiej natomiast do powstania czegoś nowego, lepszego. Ponieważ eschatologiczny kontekst rozważań w kulturze europejskiej zakorzeniony jest w teologii, musi zawierać postulat antropocentrycznego zwrotu, który zakłada, że każda wypowiedź o Bogu powinna być równocześnie wypowiedzią o człowieku. Mówiąc o „Bożej przyszłości”, prowokuje bowiem pytania o sens ludzkiego życia i udziela na

¹⁰ Ibidem, s. 55.

¹¹ M. Bal, *Louise Bourgeois' Spider. The Architecture of Art-Writing*, The University of Chicago Press, Chicago – London 2001, ss. 117-121.

nie odpowiedzi. Doświadczenie dwoistości bytu ruiny wywołuje refleksje z jednej strony nad głównym celem, z drugiej – nad marnością ludzkiej egzystencji, przemijaniem i zmartwychwstaniem.

2.1. Babilon i Jerozolima. Ontologicznie wyjściowe obrazy miast

Istniały i nadal istnieją miasta-symbole, których trwanie lub zagłada stanowią o losie całych cywilizacji, bowiem miasto oznacza dla człowieka coś więcej niż zaspokojenie jego materialnych potrzeb. Budulcem miasta są zarówno kamienie i cegły, jak i najgłębsze pragnienia i lęki człowieka¹². Kulturalizacja ruin w perspektywie eschatologii religijnej, teocentrycznej odsyła nas przede wszystkim do wizji znanej z Apokalipsy św. Jana oraz do jej dawnych i współczesnych interpretacji. Konstrukcje myślowe i podstawy struktury apokaliptycznych wyobrażeń miast w ruinie mogą wzbudzać rozmaite refleksje. Dla jednych obrazy te będą dziwne i niespójne, pełne tajemniczych aluzji i przerażających perspektyw. U innych mogą wzbudzać wielką ciekawość i być potraktowane jako wizje świata fantastycznego i nierealistycznego. Dariusz Czaja nazywa Apokalipsę św. Jana jedną z najważniejszych matryc historiozoficznych świata zachodniego, która niedwuznacznie wskazuje kierunek i cel historii, jakim jest jej nieodwołalny koniec.

Rzeczywiście: historia zachodniej mentalności dowodnie wskazuje, że ostatnia księga biblijna to tekst wyjątkowo pojemny i plastyczny, wczytać weń można było dowolne wydarzenie, uznane – z konkretnej perspektywy czasowej – za ostateczne. Sezonowa aktualizacja jej – to prawda – niejednoznaczного przesłania to ważna cecha jej nieprzemijającej obecności w naszej zbiorowej wyobraźni¹³.

Apokaliptyczne wyobrażenia charakteryzują się zatem uniwersalną perspektywą – rzutują zawsze na dzieje powszechne, na końcowy moment dziejów świata. Sama zaś historia powszechna jest widziana w perspekty-

¹² J.S. Pasierb, *Miasto na górze*, Znak, Kraków 1973, ss. 293-294.

¹³ D. Czaja, *Figury końca. Przybliżenia*, w: D. Czaja (red.), *Scenariusze końca. Zmierzch, kres, apokalipsa*, Czarne, Wołowiec 2015, ss. 12-13.

wie dualistycznej, jako walka różnych mocy przeciwko Bogu, który ostatecznie zwycięża¹⁴. Jak pisze Donathien Mollat, w apokaliptycznych obrazach wywodzących się z przekazów religijnych największą rolę odgrywa wizja. Obraz przyszłości, ukazywany przez apokalipsę ku pokrzepieniu ludu, prezentowany jest najczęściej w postaci wizji o wymiarze kosmicznym. Wizjoner zostaje we śnie lub w ekstazie przeniesiony w inne miejsce, porwany do nieba, gdzie rozsuwa się przed nim zasłona, która normalnie przesłania ludziom nadprzyrodzone rzeczywistości¹⁵. Chantal Delsol również zwraca na to uwagę:

W epoce chrześcijańskiej oczekiwanie końca świata pozwalało dostrzegać w każdym dramatycznym okresie zapowiedź apokalipsy przepowiedzianej w prorocत्वach. Ale apokalipsa może przybierać inne formy, niekoniecznie chrześcijańskie, i wiele narodów doznało tych udręk, które towarzyszą strachowi przed śmiercią. Co pięćdziesiąt dwa lata Meksykanie z cywilizacji Teotihuacan czekali z przerażeniem na zniknięcie słońca, znak końca świata¹⁶.

Istotną cechą apokaliptycznych obrazów jest ich profetyczność. Greci termin *apokalýptein* oznacza wszak „odsłaniać”, „ujawniać”. Ten aspekt odsyła nas ponownie do profetycznego charakteru monstrem. Dlatego wizje apokaliptyczne mnożą przedziwne „futurystyczne” obrazy oraz mają swój łatwo rozpoznawalny język symboliczny. „Barwy, gwiazdy, rozmaite materiały [...], istniejące czy fantastyczne zwierzęta, potwory, części ciała [...], części ubioru” to znane elementy języka symbolicznego, który ma swoje prawa i reguły¹⁷. Apokaliptyczny wymiar pozostałości architektury oznacza, że ruina „przepowiada”, „zwiastuje”, „przypomina” i „przestrzega”. Zniszczona architektura staje się wówczas znacznikiem cywilizacji i barbarzyństwa, kreatywności i destrukcji. Sygnalizuje, że to, co trwa, może się w każdej chwili zakończyć, zarówno jeśli weźmiemy pod uwagę biologiczny, jak i kulturowy wymiar ludzkiego istnienia. Z tego względu ruina, jak

¹⁴ D. Mollat SJ, *Apokalipsa dzisiaj*, tłum. J. Zychowicz, M, Kraków 1992, ss. 15-27.

¹⁵ Ibidem, s. 27.

¹⁶ Ch. Delsol, *Czym jest człowiek? Kurs antropologii dla niewtajemniczonych*, tłum. M. Kowalska, Znak, Kraków 2011, s. 74.

¹⁷ D. Mollat SJ, *Apokalipsa dzisiaj*, s. 28.

żadna inna budowla, ma status „proroczy” i pozwala dostrzec oczywiste związki pomiędzy wydarzeniami, które przekraczają granice codzienności.

To właśnie cień, jaki rzucają pozostałości architektury starożytnej, stanowi najgłębsze źródło fascynacji ruinami w kulturze zachodniej. Każde nowe cesarstwo, mocarstwo czy metropolia może się ogłaszać następcą Rzymu. Ale skoro rozpadł się taki kolos jak Rzym, to dlaczego podobny koniec nie miałby być udziałem Londynu czy Nowego Jorku?¹⁸

Ruiny symbolizują w tym wypadku to, co nadejdzie, jeśli człowiek przestanie być posłuszny woli Bożej. W tym obrazowaniu kwestia symbolu jest zatem w bezpośredni sposób powiązana z pewną ważną kategorią teologiczną, a mianowicie pojęciem Stworzenia. Jak podkreśla Adam Lipszyc, relacja ta przedstawia się następująco: wiara w możliwość reprezentacji symbolicznej idzie najczęściej w parze (lub jest tożsama) z przekonaniem o możliwości reprezentacji transcendencji, a tym samym zakłada jakąś mediację, łączność między światem stworzonym a transcendencją (Bogiem)¹⁹. Ruiny mogą być zatem, z jednej strony, symbolem kary, która spada na człowieka, z drugiej zaś stanowić symbol oczyszczenia. Apokaliptyczne obrazy, których podstawą są wierzenia religijne, powstają zwłaszcza w czasach wzmożonego ucisku. Prześladowania przyczyniają się bowiem do wzrostu przekonania, że ostateczna sprawiedliwość jest u Boga i ujawni się ona w postaci specjalnej i wyraźnej Bożej interwencji, która zakończy czas ucisku. Temu zdarzeniu towarzyszyć będą nienaturalne zdarzenia kosmiczne, które spowodują upadek i zniszczenie świata, który znamy, oraz dadzą początek nowej rzeczywistości²⁰.

Dualizm końca i początku, który uosabiają ruiny, uobecnia się przede wszystkim w antagonistycznym zestawieniu dwóch wyobrażeń i metafor dotyczących przestrzeni miast: „ziemskiego Babilonu”, miasta przekłętego, które zostaje unicestwione, oraz „niebiańskiej Jerozolimy”, wiecznego miasta, miasta Boga. We wczesnym chrześcijaństwie Babilon symbolizował chociażby starożytny Rzym, na gruzach którego pręźnie rozwijała się

¹⁸ Ch. Woodward, *In Ruins*, Vintage, London 2002, ss. 2-3.

¹⁹ A. Lipszyc, *Symbol, ślad, alegoria (Benjamin i inni)*, „Teksty Drugie” 1-2/2004, s. 219.

²⁰ Ks. A. Oczachowski, *Apokalipsa św. Jana w trzech odsłonach*, Wyd. Diecezji Zielonogórsko-Gorzowskiej, Paradyż 2004, s. 24.

kultura i cywilizacja chrześcijańska. Ta dychotomia, jak podkreśla Elżbieta Rybicka, jest równocześnie archetypiczna i mityczna, materialna i wyobrażeniowa, uwarunkowana jednak kulturowo, sytuacyjnie i historycznie²¹. Obrazy te, powiązane z odziedziczonymi kulturowo wzorami trwającymi przez wieki w literaturze i sztuce, zawsze są antytetycznie wobec siebie usytuowane, leżą bowiem na przeciwnych krańcach skali identyfikacji. Podczas gdy dla wyobrażeń Jeruzolimy charakterystyczny jest ruch ku górze, wznoszenie, budowanie, konstruowanie, terytorium Babilonu obrazuje dążenie w dół, rozkład, rozpad, odkrywanie wnętrzości miasta, ruiny, eksplorowanie opanowanych przez różnorakie zło i grzech obszarów²².

Bogusław Żyłko proponuje, aby Jeruzolimę i Babilon potraktować jako „ontologicznie wyjściowe obrazy miast”, których nazwy mogą być stosowane, nie tylko metaforycznie, w różnych okresach historycznych także do innych miast²³. Babilon, jako figura miasta popadającego w ruinę z powodu swojej potęgi i wielkości, stał się bowiem z biegiem czasu wiodącą metaforą opisującą jakiegokolwiek miasto (a czasami również cały świat), które w różnym wymiarze – materialnym i duchowym – ulega zrujnowaniu. Topos ruin w wymiarze apokaliptycznym implikuje więc przede wszystkim myślenie o mieście zniszczonym i przeklętym, swoistym anty-mieście. Zrujnowane miejskie krajobrazy nieodmiennie prowokują w tym kontekście odwołania do dychotomii piekła i raju, śmierci i życia, materii i ducha, upadku i trwałości cywilizacji i kultury, zmienności i stałości, czy niewoli i wolności. Metaforyczny Babilon to bowiem nawiązująca do augustiańskiego *civitas terrena* „metropolia pogaństwa”. To w upadku człowieka widzi św. Augustyn ślady zburzonego porządku, czyli ruiny Babilonu. Ruina w tym ujęciu odsyła do porządku refleksji o grzechu, odkupieniu, upadku i łasce²⁴. Trudno nie zgodzić się z Grażyną Królikiewicz, która pisze:

²¹ E. Rybicka, *Modernizowanie miasta. Zarys problematyki urbanistycznej w nowoczesnej literaturze polskiej*, Universitas, Kraków 2003, s. 47.

²² W. Lięża, *Jeruzolima i Babilon. Miasta poetów emigracyjnych*, Wyd. Baran i Suszczyński, Kraków 1998, s. 21.

²³ B. Żyłko, *Wstęp tłumacza. Miasto jako przedmiot badań semiotyki kultury*, w: W. Toporow, *Miasto i mīt*, tłum. B. Żyłko, Słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2000, s. 29.

²⁴ E. Gilson, *Wprowadzenie do nauki św. Augustyna*, tłum. Z. Jakimiak, Instytut Wydawniczy PAX, Warszawa 1953, s. 22.

Ontologię augustiańską można w całości nazwać rodzajem refleksji o ruinie, bowiem wszystkie „byty zanurzone w czasie” są w nim skazane na udrękę zmiany, na rzeczywistość braku, na niepełne i nieprawdziwe *esse*: „rzeczy zmienne przestają być tym, czym były, a zaczynają być tym, czym nie były”. Człowieka, ze wszystkim, co stworzone, łączy tu wspólny los, jakim jest nieustanne odkrywanie w każdej zmianie „przeszłości” i „przyszłości”. Tylko „w prawdzie”, czyli w Bogu, który jest czystym trwaniem, znaleźć można „teraźniejszość nie ulegającą zepsuciu”²⁵.

W kulturze chrześcijańskiej Babilon symbolizuje przestrzeń wywodzącą się z ludzkich ułomności i grzechu, miejsce nacechowane permanentnym kryzysem, który człowiek usiłuje zażegnać, wykorzystując wszystkie dostępne i znane mu środki. Dlatego w apokaliptycznej wizji św. Jana głos z nieba ostrzeża, aby lud Boży czym prędzej „uchodził z wielkiej stolicy, aby nie mieć udziału w jej grzechach”²⁶. Charakterystyczna retoryka miejska, w której dominuje wyobrażenie Babilonu (czasami wymiennie nazywanego Sodomą lub Nierządnicą), pojawia się również w nowoczesnym wydaniu w narracjach antyurbanistycznych XVIII i XIX wieku. Współkształtowany w znacznej mierze przez dyskurs literacki i publicystyczny, rozpowszechniony przez ludzi przywiązanych do tradycji, wartości konserwatywnych i religii chrześcijańskiej (głównie katolickiej), mit antyurbanistyczny był reakcją na gwałtowne przemiany, którym uległa przestrzeń miejska, zarówno w jej wymiarze materialnym (nagle, rewolucyjne zmiany, rozrost i przebudowa europejskich oraz amerykańskich metropolii), jak i duchowym, moralnym (kondycja mieszkańców). Jeśli nawiążemy do antropomorficznej koncepcji kulturalizacji ruin, to Babilon jawi się jako miejskie monstrum. Jak podkreśla bowiem Rybicka, mit antymiejski opierał się przede wszystkim na wyobrażeniu „miasta-potwora”. Zbliżał się on, z jednej strony, do utrwalonego już w kulturze europejskiej stereotypu, z drugiej natomiast nawiązywał wyraźnie do biblijnej topiki miast przeklętych. Miasto w ruinie to przestrzeń swoistego regresu społecznych, kulturalnych i egzystencjalnych więzi: człowieka z miejscem oraz relacji między-

²⁵ G. Królikiewicz, *Terytorium ruin. Ruina jako obraz i temat romantyczny*, Universitas, Kraków 1993, s. 8.

²⁶ Cytaty z Biblii podaję za: *Pismo Święte. Stary i Nowy Testament*, red. ks. M. Peter, ks. M. Wolniewicz, Pallottinum, Poznań 2008.

ludzkich. Ruinizacja w miejskim kontekście nie oznacza bowiem jedynie rozpadu materiału w sensie architektonicznym, ale również odzwierciedla wszelkiego rodzaju kryzys i destrukcję, spustoszenie, rozprzężenie, dezintegrację wspólnoty oraz wiąże się z pojęciem utraty miejsca oswojonego, „własnego miejsca na ziemi”. Miasto w ruinie przypomina także ogromne składowisko różnych odpadów.

Świat miejski to gigantyczny śmietnik. [...] Metafora śmietnika historii jest aż nadto czytelna. [...] Rozkład rozprzestrzenia się bardzo szeroko. Obejmuje obyczaje, styl życia, mentalność, etykę oraz aksjologię. [...] Miasto gnijące – poddane rozpadowi, brzydkie, tandetne i pełne grzechu nie posiada wyrazistej formy²⁷.

Stąd tak częste w antymiejskim wyobrażeniu ukazywanie metropolii jako macecznika wszelkiej przestępczości, miasta, w którym grzechy ludzi – takie jak zdrada małżeńska, zazdrość, kradzież, gwałt, samobójstwo oraz zabójstwo – „narosły aż do nieba”, niczym piętra wieży Babel. To przestrzeń, która uległa wielopoziomowej ruinizacji i w której nastąpiło zepsucie obyczajów, zapanowała rozwiązłość, gnuśność i próżniactwo, obłuda i wszechobecna rozpusta, która „wniosła moralność religijną”. Przykład opisu tak szeroko pojętego rozkładu różnych wymiarów ludzkiej egzystencji odnajdziemy chociażby w wymownym fragmencie *Rzepichy, matki królów*, zacytowanym przez Rybicką, ukazującym miasto jako „siedlisko wszelkiego zła”.

Miasta główne, przybytki wielkości świata, są siedliskiem występku i zbrodni, a jako na miłości porządnej i w niej wierności zawisł rodzaj ludzki na ziemi, aby kanały krwi płynącej wiekami nie zmały się pomieszaniem, tak w miastach przewrotna w miłości rozpusta utrzymuje wszystkie rodzaje grzechów, rozpusta wykorzeniła cnoty, wygasła religię, rozrzutnością straciła majątek, zniszczyła zdrowie duszy i siły ciała [...]²⁸.

Babilon – miasto, w którym rozpadowi ulegają poszczególne sfery ludzkiego życia – potraktować możemy jako metaforę utraconego, wcześniej ustalonego porządku, zdominowanego przez takie wartości, jak trwałość, ponadczasowość, wieczność czy klasycznie pojmowane piękno. „Mia-

²⁷ W. Ligęza, *Jerozolima i Babilon...*, ss. 152-153.

²⁸ E. Rybicka, *Modernizowanie miasta...*, s. 43.

sto w ruinie” ma swoją odrębną retorykę deprecjonującą, na którą składają się przede wszystkim metafory piekła, śmierci, grzechu, obrazy zniszczenia i ponizenia idealnego porządku oraz różne sekwencje anatomicznych przedstawień trzewi miasta. W obrazach i wyobrażeniach antyurbanistycznych różnych epok zniszczone miasta charakteryzuje ruch i zmienność, mutacje demograficzne i społeczne, różne innowacje i deformacje, destabilizacja odwiecznego porządku, wynaturzenia moralne i społeczne oraz nieprzewidywalne zmiany topograficzne²⁹. Dlatego Ben Singer w ciekawym studium nowoczesnej metropolii jako przestrzeni hiperstymulacji podkreśla, że miasto nowoczesne było przedstawiane głównie jako miasto „zarażone śmiercią”, w szczególności śmiercią niespodziewaną, gwałtowną i brutalną. To przestrzeń wypadków, śmierci z powodu nieuleczalnych chorób, a także przestrzeń, w której grasują seryjni mordercy i inni psychopaci³⁰. Szczególnie XIX-wieczne narracje prasowe pełne były negatywnych opisów przestrzeni metropolii jako miasta „zarażonego tysiącami oddechów” oraz szkodliwych oparów, w którym nawet powietrze potrafi pozbawić życia zamieszkujące je jednostki. Miasto nowoczesne w antyurbanistycznych wyobrażeniach pozostawało zatem pod władzą śmierci, która „porządkuje” bezład zdarzeń i – jak ujmuje to Ligęza – przenosi wypadki życia w wieczne „teraz” kultury. Z tego powodu domaga się wciąż „istnienia, zmartwychwstania w słowie i ponowienia dokładnego kształtu”³¹. Na tę wizję miasta wpływał głównie jego wymiar materialny, czyli nieporządek architektoniczny i urbanistyczny. Chaos, który jest przecież częścią składową ruiny, to ruch gwałtowny i piekielny, twierdzi Gilbert Durand. Charakteryzuje wszelki wstrząs, nieokreśloność, rozpad³². Dlatego zrujno-

²⁹ Ibidem, s. 47. Podobny obraz współczesnego Babilonu rysuje Wojciech Ligęza, analizując emigracyjną poetykę polską. Współczesny Babilon przede wszystkim poraża bezsens, obezwładnia skalą swojego rozwoju oraz zabija ludzki sposób pojmowania świata urbanistyczną geometrią. To siedlisko degradujących człowieka wszelkich grzechów cywilizacji. W Babilonie uprawia się fałszywy kult materii. Zob. W. Ligęza, *Jerozolima i Babilon...*, ss. 21 i 131.

³⁰ B. Singer, *„Sensacyjność” a świat wielkomiejskiej nowoczesności*, tłum. Ł. Biskupski, w: T. Majewski (red.), *Rekonfiguracje modernizmu*, Wyd. Akademickie i Profesjonalne, Warszawa 2009.

³¹ W. Ligęza, *Jerozolima i Babilon...*, s. 240.

³² Za: Ch. Delsol, *Czym jest człowiek?...*, s. 100.

wane miasto utożsamiane jest często z piekielną otchłanią, która w apokaliptycznej wizji św. Jana jest „siedliskiem demonów i kryjówką wszelkiego ducha nieczystego” (Ap 18,2). Wizja ta znalazła odzwierciedlenie chociażby w „mistycznych” pismach Emanuela Swedenborga, dla którego „piekła mają wygląd domów i miast zrujnowanych przez ogień, gdzie infernalne duchy czają się w ukryciu. W mniej dotkliwych pieklach można widzieć nędzne rudery, niekiedy w rzędach tworzących rodzaj miasteczek z ulicami i zaułkami”³³. Oglądane przezeń piekła miały wygląd jaskiń, nor, ciemnych lasów, pustyń, a także miast i domów w procesie rozkładu, zwykle strawionych przez ogień (odpowiadający nienawiści i zemście), przestrzeni brudnych i skażonych moralnym zepsuciem.

Miejsce o wyraźnie zaznaczonych granicach i wyodrębnionym centrum zawsze jest przeciwieństwem przestrzeni zrujnowanej, chaotycznej i nieokreślonej. Już w średniowiecznym miniatorstwie odnajdujemy wyraźne odgraniczenie przestrzeni miasta od tego, co leży poza jego murami, czyli *suburbium*³⁴. Symbolizowało ono przestrzeń nierozpoznaną, otwartą, niezagospodarowaną oraz niezamieszkaną przez człowieka; przestrzeń oddzieloną od wiecznego miasta i opanowaną przez „nieprzyjaciół”, będącą, podobnie jak dusza człowieka, nieustannie narażoną na atak ze strony przeciwnika Boga. To, co poza murami, było często rozumiane jako przestrzeń niczyja, nieoswojona, pełna niebezpieczeństw – przestrzeń chaosu i władzy demonów. Wraz z gwałtownym rozrostem metropolii zniknęły również granice między tym, co dobrze znane i bezpieczne, a tym, co nieokreślone, chaotyczne i nieoswojone, zaś ustalony i postulowany od wieków porządek – dotyczący także miasta oraz jego kondycji materialnej i duchowej – został w gwałtowny sposób zakwestionowany. Chaos urbanistyczny i brak wyraźnych granic symbolizować tu może wkraczanie przestrzeni demonicznej, czyli wspomnianego *suburbium*, w obręb przestrzeni świętej, chronionej dotychczas materialnymi i duchowymi murami.

³³ Cyt. za: Cz. Miłosz, *Po drugiej stronie*, w: idem, *Wiersze*, t. 3, Kraków 2003, s. 18. Zob. również P. Bukowski, *W przestrzeni przekładu. Czesława Miłosza i Emanuela Swedenborga tłumaczenia rzeczy ostatecznych*, „Teksty Drugie” 5/2011.

³⁴ M. U. Mazurczak, *Miasto w pejzażu malarzkim XV wieku: Niderlandy*, Wyd. KUL, Lublin 2004, s. 16.

Ponowne dotarcie do centrum lub jego nowe wytyczenie staje się zatem w wielu wymiarach synonimem ocalenia³⁵. Dialektyka końca i początku, charakterystyczna dla ruiny, niezmiennie przywołuje ten aspekt. Zawsze bowiem możemy żywić nadzieję, że z ruin powstanie coś nowego, innego, lepszego. Płomień grożący zagładą, rozpalony przez „Boga gniewu” w rozmaitych wizjach i przepowiedniach, wyobrażeniach końca i czasów ostatecznych, niekoniecznie musi oznaczać całkowitą zagładę, ale może prowadzić do oczyszczenia świata, miasta, kultury, ocalenia „jak przez ogień”³⁶. Ideę ocalenia, która odnosi się do całych społeczeństw, cywilizacji i kultur, ukuły już ludy starożytne. Oznaczała ona dla nich bowiem kardynalną wartość trwania. Idea ta idzie w parze ze strachem przed zbiorową śmiercią. Pojęcie ocalenia oznacza zawsze ostateczną szansę na przeżycie. Tę myśl odwraca filozofia chrześcijańska, która odrzuca „ocalenie za wszelką cenę” w imię szansy każdej jednostki na wieczne zbawienie w wymiarze transcendentnym. Dla tych, którzy ujmują ocalenie w kategoriach transcendencji, koniec jakiejś kultury nie wiąże się z poczuciem żałoby, lecz może oznaczać odrodzenie w innych formach, lepiej dostosowanych do nowych czasów. Św. Augustyn nie opłakiwał zatem ruin starożytnego Rzymu.

To kultura jest mechanizmem przeciwstawiającym się nieubłaganemu upływowi czasu, który jest głównym lub pobocznym architektem ruiny. Wywodząc się ze świadomości śmierci, duch ludzki bowiem zawsze występuje przeciw niej. Jak pisze Fernando Savater:

Gdzie śmierć przynosi zapomnienie i zatrąę, tam kultura nakazuje pamiętać i stawia pomniki; gdzie śmierć narzuca milczenie, tam kultura tworzy język i muzykę; gdzie śmierć przynosi niewrażliwość, tam kultura zapewnia nowe odczucia i przyjemności; gdzie śmierć zrównuje, tam kultura wprowadza nierówność i hierarchię; [...] gdzie wreszcie śmierć wszystko miesza i rozkłada, tam kultura narzuca *osobowość*³⁷.

W archetypicznym zestawieniu dwóch miejskich metafor, ocaleniem, czyli wybawieniem od ruin i nędzy Babilonu, staje się Jerozolima. Ocale-

³⁵ Za: Ch. Delsol, *Czym jest człowiek?...*, ss. 64-65.

³⁶ J. S. Pasierb, *Miasto na górze*, s. 290.

³⁷ F. Savater, *Śmierć*, w: *Śmierć. Antologia tekstów filozoficznych*, wyb. T. Sahaj, Wyd. Adam Marszałek, Toruń 2008, s. 225.

nie może być jednak rozumiane w dwóch wymiarach: transcendentnym i ziemskim. W pierwotnym, biblijnym znaczeniu, które łączy się z wymiarem transcendentnym, Jerozolima to miasto Boga, które zstępuje z Nieba, aby zastąpić to, co się skończyło, zrujnowało, upadło. Jak czytamy w *Niebiańskiej Jerozolimie*, była ona „Miastem Wielkiego Króla, wieczna jak On sam, nowa, wolna, niebiańska i zstępująca z góry”³⁸. Widzimy zatem, że eschatologia chrześcijańska zakłada, iż ruiny, które są symbolem babilońskiego upadku, nie mogą stanowić fundamentu pod budowę czegoś, co jest nowe. Wręcz przeciwnie, wszelkie resztki grzesznej przeszłości należy całkowicie zniszczyć, zakryć, usunąć. To, co nowe, może jedynie „zstąpić z góry” i nie może być po prostu kolejnym dziełem człowieka. Dlatego warto zwrócić uwagę na szczególną funkcję, jaką motyw zniszczonej, zrujnowanej architektury pełnił w malarstwie końca XV i XVI wieku. Motyw ruiny umieszczano bowiem obok całej, nienaruszonej architektury i pojawiał się on przeważnie w scenach, które przedstawiały Zwiastowanie, Narodziny oraz Pokłon Trzech Króli. Zazwyczaj podkreślano wtedy również opozycję stylów czy porządków architektonicznych, które symbolizowały triumf „budującego się w czasie” Państwa Bożego nad skazaną na zniszczenie i obalenie rzeczywistością ziemską.

Popadająca w ruinę budowla, która najczęściej da się określić jako romańską (czyli w przeświadczeniu epoki – „orientalną”), oznacza ustąpienie Starego Przymierza przed Nowym, Synagogi przed Kościołem i Nową Jerozolimę, reprezentowanymi przez „nowożytną” (z reguły gotycką) architekturę budynku całego³⁹.

Niebiańska Jerozolima stanowi główny cel życia człowieka wierzącego i dlatego w filozofii i ikonografii chrześcijańskiej nazywana była „pępkiem świata” – *umbilicus mundi*, królewskim miastem położonym w środku Ziemi⁴⁰. To cytadela ducha, którym jest Bóg. Już najwcześniejsza ikonografia chrześcijańska ukazywała to miasto jako twierdzę Pana, miejsce Boga we-

³⁸ S. Kobiela, *Niebiańska Jerozolima. Od sacrum miejsca do sacrum modelu*, Pallottinum, Warszawa 1989, ss. 51-52.

³⁹ G. Królikiewicz, *Terytorium ruin...*, s. 19.

⁴⁰ Ibidem, ss. 58-64.

dług słów Psalmu 59: „bo Ty, o Boże, jesteś moją twierdzą [...], bo ty jesteś moją obroną, ucieczką w czas mego ucisku”. Niezwykle istotne staje się zatem pielgrzymowanie do wiecznego miasta jako symbol drogi człowieka do Boga. Duchowe miasto ma oczywiście w ikonografii swoje stałe toposy, takie jak mury, baszty, bramy oraz świątynie, w samym centrum natomiast umiejscowiony jest Baranek. Nowe, wieczne Jeruzalem to przede wszystkim wyzwolenie człowieka z chaosu, miejsce jego powrotu do centrum, tryumfu tego, co wieczne, nad tym, co czasowe, rozpadające się i przejściowe. Podniesienie z ruin to powrót do zamiennika raj, z którego człowiek został wygnany. Jak pisze Urszula Mazurczak:

Owo zjednoczenie człowieka i przyrody zaistniało w Boskim Ogrodzie, a charakteryzowało się czasową i przestrzenną jednością oraz współegzystencją ze Stwórcą, jaka istniała przed grzechem pierworodnym. [...] Miejszem powrotu człowieka do Boga, które przekazała ostatnia Księga, Apokalipsa, jest Miasto Boga – *Civitas Dei*. *Paradissus Dei* zatem jako początek istnienia człowieka w Ogrodzie Boga i *Civitas Dei* jako ponowny powrót do Boga, do Miasta Boga – to dwa punkty spinające dzieje ludzkie i całego kosmosu⁴¹.

Wieczne miasto, które zstępuje z góry, aby zastąpić zrujnowany Babilon, w teologii i kulturze chrześcijańskiej stanowi znak czasów ostatecznych, antycypację królestwa eschatologicznego, doskonałe królestwo wiernych, bogate w różnorodne formy wiary i rozlewające obficie dary łaski. To zatem miejsce całkowicie nowe, „dobre”, w którym znowu panuje odwieczny porządek, miasto chwały i teofanii. Dlatego w toposie Jeruzalem, miasta, które stanowi całkowite przeciwieństwo chaotycznych ruin Babilonu, wiodącą kategorią jest centrum, rozumiane w sposób złożony.

Miasto na górze jak korona. Biele i ugry promieniają blaskiem i ciepłem. Kamienie i cegły posłuszne człowiekowi tworzą piękno odmiennie od uroku natury. Tu znajduje on centrum swojego świata, punkt odniesienia, najmniejszą ojczyznę – a zarazem całe uniwersum, mikrokosmos, który odziera od obcości i chaosu i odzwierciedla porządek wszechświata⁴².

⁴¹ M. U. Mazurczak, *Miasto w pejzażu malarskim...*, ss. 11-12.

⁴² J.S. Pasierb, *Miasto na górze*, s. 293.

Analizując strukturę miast, Roland Barthes również podkreśla znaczenie centrum jako wyróżnika porządkującego ludzkie myślenie. Porównuje bowiem koncentryczność miast Zachodu do zachodniej metafizyki i odnajduje łączącą je koncentryczność i centrum jako pełnię uobecnienia rzeczywistości. W przeciwieństwie do kultury Wschodu, w której centrum ukrywa święte „nic”, jak nazywa je Barthes, centrum w kulturze zachodniej nigdy nie jest puste.

Cała przestrzeń miejska powinna mieć centrum, do którego można iść i z którego można wrócić, miejsce-całość, o którym marzymy i względem którego się kierujemy, jednym słowem – odnajdujemy się. Z wielu (historycznych, gospodarczych, religijnych, militarnych) powodów Zachód nie tylko nazbyt dobrze rozumiał tę zasadę: wszystkie miasta są koncentryczne, ale też stosownie do ruchu metafizyki zachodniej, dla której każde centrum jest miejscem prawdy⁴³.

Przedmieścia oferują zupełnie inne doświadczenie niż centrum. Oddalone od niego ulice, jak podkreśla Lew Szestow, nie mają takich wygód jak centralna część miasta. Wędrowiec musi tam iść po omacku i odnajdować drogę w ciemnościach. „Jeśli chcesz światła, musisz czekać na błyskawicę, albo pierwotnym sposobem [...] wyrzesać samemu iskrę z kamienia”, a wówczas, w tym krótkim przeblysku światła, będzie można dojrzeć kontury nieznanymi miejsc. Centrum oznacza to, co dobrze określone, znane, oswojone, przedmieścia natomiast są „apoteozą nieoczywistości”⁴⁴.

Znaczenie centrum, pragnienie jego wyznaczenia i odnalezienia nie jest charakterystyczne jedynie dla dyskursu miejskiego. Każdy wymiar ruinizacji powoduje rozpad i przemieszczenie elementów dobrze znanej struktury. Królewskie miasto nie tylko położone jest w środku Ziemi, ale również w eschatologicznym kontekście od wieków usytuowane jest we wnętrzu człowieka. Dlatego centrum rozumiano przez długi czas zarów-

⁴³ R. Barthes, *Imperium znaków*, tłum. M. P. Markowski, A. Dziadek, Aletheia, Warszawa 2012, s. 46. Na temat semiotycznej interpretacji centrum zob. również K. Machtyl, *Koncentryczność. Wieczność miasta w świetle semiotyki kultury*, w: A. Grzegorzczak, K. Ilski, P. Jakubowski (red.), *Fenomen wieczności*, Wyd. Naukowe UAM, Poznań 2016, ss. 257-268.

⁴⁴ L. Szestow, *Apoteoza nieoczywistości*, tłum. N. Karsov, S. Szechter, Kontra, London 1983, s. 21.

no w sensie topograficznym, przestrzennym, jak i duchowym, jako jądro doświadczenia wewnętrznego⁴⁵. W książce *Ateny i Jerozolima* Szestow również podejmuje wątek poszukiwania centrum jako dążenia do prawdy. Jerozolima, jako miasto wieczne, jest bowiem kolebką prawdy stworzonej przez Boga, którą najpełniej ukazuje Boże Słowo. Prawda może być zatem postrzegana jedynie przez pryzmat jej źródła, które leży w nadprzyrodzoności. Jest to prawda całkowicie zależna od woli Boga, prawda, w której nie istnieją granice sensowności i możliwości wytwarzanych wciąż od nowa przez człowieka⁴⁶. Budowane na górze, jeśli wznoszone jest ku niebu, a nie przeciwko niemu, nie zamieni się w wieżę Babel, która przypomina fragmentaryczną ruinę, „nieukończony kopiec obłąkanych termitów”. Jeśli zachowa swoją ludzką miarę, nie stanie się również groźnym, alienującym labiryntem, pisze Janusz Pasierb⁴⁷. Zrujnowana przestrzeń traci bowiem swoje wyraźne granice, zasypana gruzem przestrzeń (miasto, świat) zmienia się znowu w mityczny labirynt, w którym człowiek nie potrafi odnaleźć drogi, traci orientację, nie rozpoznaje przestrzeni, która popadła w ruinę. W obecności monstrum, jakim jest babilońskie miasto-potwór, podświadomie szuka centrum. Metafora labiryntu odsyła raczej do zadawania pytań i szukania odpowiedzi, błędzenia niż odnalezienia Prawdy. Chodzi tu raczej, jak twierdzi Szestow, o stworzenie różnych systemów interpretacyjnych, dzięki którym człowiek może intelektualnie ogarnąć otaczającą go rzeczywistość, która rozpada się na fragmenty.

Ocalenie, przywracanie porządku oraz tworzenie nowego ładu, nie musi wiązać się jednakże wymiarem transcendentnym. Jak czytamy bowiem w *Mieście na górze*, Apokalipsa zapowiada co prawda zstąpienie z nieba Nowej Jerozolimy, nie mogłoby być jednak o niej mowy, gdyby nie istniała Jerozolima ziemską, budowana, przebudowywana i przez wieki odbudowywana ze zniszczeń przez ludzi⁴⁸. „Podnoszenie z gruzów” charakterystyczne jest przecież dla myśli utopijnej wielu wieków, stano-

⁴⁵ W. Ligęza, *Jerozolima i Babilon...*, s. 145.

⁴⁶ L. Szestow, *Ateny i Jerozolima*, tłum. C. Wodziński, Znak, Kraków 2009, s. 288; zob. również: K. Tyszka, *Samotność duszy. Dziedzictwo wiary i rozumu w (po)nowoczesności*, Wyd. Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 2014, s. 48.

⁴⁷ J.S. Pasierb, *Miasto na górze*, s. 293.

⁴⁸ Ibidem, s. 294.

więcej swoisty kontrapunkt dla antyurbanistycznego mitu. Utopiści różnej proveniencji próbowali wielokrotnie – zarówno na kartach traktatów filozoficznych, jak i dzięki urbanistycznym projektom – przywrócić ład i harmonię oraz zastąpić „grzeszny i zrujnowany Babilon” szczególnego rodzaju ziemską Jerozolimą. Głównym celem myśli utopijnej, zwłaszcza na gruncie urbanistyki, stało się bowiem zatrzymanie procesu rozkładu oraz odnalezienie „materialnego dostojęstwa miasta” poprzez zmniejszanie bądź usuwanie widocznych niedoskonałości, braków, wad i skaz w miejskiej tkance oraz swoiste kontrolowanie jej mieszkańców. Celem tych zabiegów było stworzenie „harmonijnego otoczenia dla zamieszkującego je nowoczesnego ducha” i ograniczenie niepokojącego „przerostu cywilizacji”, o którym wspomina Roberto Salvadori w *Mitologii nowoczesności*⁴⁹. Takie podejście charakterystyczne jest przede wszystkim dla wyobrażeń związanych z gwałtowną, urbanistyczno-ekonomiczno-społeczną przemianą lub rewolucją⁵⁰. Jak piszą bowiem Julia Hell i Andreas Schönle, to właśnie rewolucje produkują retorykę ruinizacji rzeczywistości społecznej i kultury, która podkreśla dialektykę końca i początku, tradycji i postępu, destrukcji i kreatywności⁵¹. „Idealizm rewolucyjny”, który zakłada, że aby

⁴⁹ R. Salvadori, *Mitologia nowoczesności*, tłum. H. Bernhardt-Kralowa, Fundacja Zeszytów Literackich, Warszawa 2004, s. 28.

⁵⁰ Warto zwrócić uwagę, że termin „rewolucja” może być rozumiany na wiele sposobów. Łaciński pierwowzór odsyła nas do „obrotu, przewrotu”. W szerszym znaczeniu będzie gruntowną i szybką zmianą w określonej dziedzinie, która prowadzi do przekształceń dotychczasowego stanu rzeczy. W węższym pojęcie rewolucji dotyczy zmian, często radykalnych, struktury społecznej, politycznej lub ekonomicznej. Jednak w każdym wypadku polega ona na długotrwałym rozmontowywaniu lub gwałtownym zniszczeniu starego porządku i zastąpieniu go nowym.

⁵¹ J. Hell, A. Schönle, *Introduction*, w: J. Hell, A. Schönle (red.), *Ruins of Modernity*, Duke University Press, Durham – London 2010, s. 1 i 5. Kolejnym krokiem były projekty transformacji miast w XX-wiecznych ustrojach totalitarnych – nazizm i komunizm – którym również towarzyszyła troska o „hierarchię, ład i piękno”, związana z burzeniem starego porządku. W przeciwieństwie do Jerozolimy Niebiańskiej punktem odniesienia był tu jednak kult człowieka (w ustrojach totalitarnych przede wszystkim naczelnego wodza, którego pomniki miały stanąć w miejscu zarezerwowanym w niebiańskiej wizji wiecznego miasta dla Baranka). Nie bez powodu zatem większość utopijnych i rewolucyjnych projektów, nie tylko tych urbanistycznych, zawiera wyobrażenia „nowych miast nowych ludzi”. Zob. M. Golonka-Czajkowska, *Nowe miasto nowych ludzi: mitologie nowohuckie*, Wyd. Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2013.

utworzyć coś nowego i lepszego, należy zburzyć lub rozmontować to, co stare, upowszechnił Constantin François de Chateaubriand, francuski filozof, historyk, pisarz i moralista, twórca szkoły astralistycznej w religioznawstwie, zagorzały zwolennik Rewolucji Francuskiej. Swoje rozmyślenia na temat dziejowej roli ruin zawarł w książce *Ruiny czyli rozmyślenia nad przewrotami państwowymi*. Na napisanie tego utworu wpływ miała jego podróż na Wschód oraz współudział w rewolucji. Autor rozprawy, jak sam pisze, widząc wszędzie (w Europie czy Azji) ucisk ludów przez garstkę tyranów, ucieka od smutnej rzeczywistości między ruiny świątyń i pałaców syryjskiej Palmiry. Szczątki architektury przypominają mu świetlaną przeszłość tego kraju i skłaniają do zadumy oraz próby odnalezienia odpowiedzi „na bolesne pytania”: dlaczego niedoła ciągle trapi ludzkość, kiedy nastanie wolność na ziemi itd. Jak pisze Władysław Ćwik, analizując dzieło Volneya, skargi te prowadzą go do zwątpienia w moc czy sprawiedliwość Bożą.

Na to powstaje z ruin geniusz przeszłości, dowodząc autorowi, że żale śmiertelników są nierozumne. Bóg nie jest przyczyną nieszczęść, ale ludzie sami, ulegający namiętnościom, a nie kierujący się rozsądkiem i nie umiejący czerpać rad i nauk z doświadczeń przeszłości. Aby mu to udowodnić, geniusz unosi go wysoko nad ziemię, ukazując mu różne sceny z przeszłości, teraźniejszości i przyszłości świata oraz szeroko rozprawiając o powstaniu człowieka, społeczeństw, rządu, praw, o przyczynach rewolucji politycznych itd. Widzi tedy autor walki narodów, ucisk religijny, marnotrawstwo dobra publicznego przez despotów, przekupstwo urzędników [...] i inne smutne sceny, na które z bólem patrzy⁵².

Aby go pocieszyć, geniusz ruin ukazuje mu scenę z przyszłości świata, w którym panuje nowy ład i porządek, nie ma już wojen, walk, ciemności, a wszyscy są sobie braćmi. Retoryka rewolucyjna zakłada więc, że z gruzów powstać ma nie tylko nowy ład architektoniczny i urbanistyczny, ale powinien narodzić się także nowo ukształtowany człowiek. Rewolucjoniści różnej proveniencji za każdym razem wierzyli (i nadal wierzą), że bezmiar pustki powstałej na gruzach, wolnej od przeszkód, niezasmieconej prze-

⁵² Zob. W. Ćwik, *Wpływ „Ruiny” Volneya na „Sybillę” Woronicza*, „Pamiętnik Literacki” 12/1913, ss. 436-437.

szłością, zdolają zapełnić ludzkimi treściami, że taki „przestwór bez barier” będzie służyć potrzebom nowego społeczeństwa. Według utopijnego myślenia rewolucyjnego cierpienie, nierówność i niesprawiedliwość można wymazać wówczas, gdy wymaże się miejsce. Budowanie nowego porządku na ruinach, do których samemu się przyczyniło, jest jednak zadaniem karkołomnym. Dlatego Richard Sennett w *Ciele i kamieniu* przypomina, że rytuały rewolucji odzwierciedlały przede wszystkim dramat pogański, nieustanne wysiłki starożytnych, aby wzbogacić rytuał. Antyczna wiara, że rytuał „pochodzi skądinąd”, oznaczała, że nie sposób go ukształtować, że przerasta możliwości człowieka, będąc posłuszny mocom, którymi nie włada cywilizowane społeczeństwo⁵³.

Dzięki powrotowi do takich pojęć, jak „organiczna jedność, kontrola, ład i harmonia” w myśli społecznej i urbanistycznej, upadły Babilon miał stać się nową, ziemską Jerozolimą, która jednocześnie miała zyskać cechy utraconego raju. Nowe projekty urbanistyczne zakładały bowiem nie tylko przebudowę architektoniczną i społeczną, ale również powrót natury do miasta, która w widoczny sposób wpłynąć miała na zmianę jakości życia mieszkańców oraz ich odnowę zdrowotną i moralną. Klóci się to oczywiście z założeniami chrześcijańskiej eschatologii teocentrycznej. Dogmatyka chrześcijańska jednoznacznie zakłada, że po wygnaniu z Raju powrót człowieka do Edenu nie jest już w żaden sposób możliwy. Historię zbawienia może zakończyć jedynie wieczna Jerozolima, dlatego wszelkie ziemskie próby stworzenia nowego raju na fundamentach ruin są – biorąc pod uwagę chrześcijański punkt widzenia – paradygmatem fałszywym.

2.2. Świat w kryzysie.

Postapokaliptyczny sens pozostałości architektury

Każdy naród, każde społeczeństwo, każde plemię chętnie uważa się za centrum świata i trzyma własnej kultury, zanim pomyśli o całej ludzkości. Dzieje ludzkości pełne są niepowodzeń, nieszczęść, katastrof i zła, a w hi-

⁵³ R. Sennett, *Ciało i kamień. Człowiek i miasto w cywilizacji Zachodu*, tłum. M. Koniowska, Marabut, Gdańsk 1996, s. 296.

storii cywilizacji niemal nic się nie udaje. To dlatego w różnych tragicznych chwilach ewentualność rozpadu i zaniku jakiejś kultury czy cywilizacji budziła, i nadal budzi, apokaliptyczny lęk. Wizje zniszczonych miast i spustoszonego świata obecne w różnych dziełach sztuki oddziałują na widzów dużo bardziej niż śmierci jednostek. Jedną z możliwych odpowiedzi na pytanie, dlaczego tak się dzieje, odnajdujemy w książce *Czym jest człowiek?*:

Wiadomo, jak bardzo wszystko jest kruche i że czas wszystko pochłania: ciała, uczucia, dzieła, instytucje. Ale każda jednostka zakorzenia w kulturze i w społeczeństwie dzieła, które mogą mieć dalszy ciąg. Dlatego zapewne większe oburzenie wywoła w nas zniszczenie jakiejś stolicy niż zdziesiątkowanie armii w szczerym polu. A przecież jeden człowiek wart jest więcej niż sto zabytków. Ale zabytek opowiada o trwaniu kultury [...]. A troska o trwanie najwyraźniej odróżnia cywilizację od barbarzyństwa [...]⁵⁴.

„Wyrugowanie” Boga i jego sprawstwa wszelkich wydarzeń z myśli i kultury europejskiej nie zakończyło profetycznych wizji końca czasów w apokaliptycznym sensie. Koniec XIX wieku przyniósł poczucie powszechnego i głębokiego przesilenia, w ramach którego wieszczono „zmiersch nowożytnej cywilizacji”. Nurt ten, będący podstawą postapokaliptycznych wyobrażeń, ugruntował się w literaturze, publicystyce i teorii kultury na przełomie XIX i XX wieku oraz w czasach międzywojennych, szczególnie po opublikowaniu *Zmierzchu Zachodu* Oswalda Spenglera, który – choć krytykowany – zainspirował katastroficzne myślenie w historiozofii. Pojawia się tam bowiem główna myśl: Zachód, a więc praktycznie cały dzisiejszy świat, tonie niczym oceaniczny parowiec i nie można go uratować. Będący pod wpływem pozytywizmu Spengler postulował organiczną, fizjonomiczną wizję kultur jako „istot żyjących”, które, podobnie jak inne organizmy biologiczne, rodzą się, dojrzewają, starzeją i umierają. W tym ujęciu kultura europejska jest po prostu jedną z wielu kultur, które dotyka ten sam proces⁵⁵.

Zewsząd zaczęły więc docierać głosy o „śmierci Zachodu”, „agonii chrześcijaństwa”, „kryzysie wieku” oraz „śmierci Boga”. Złudzeniem oka-

⁵⁴ Ch. Delsol, *Czym jest człowiek?...*, s. 57.

⁵⁵ O. Spengler, *Zmierzch Zachodu. Zarys morfologii historii uniwersalnej*, tłum. J. Marzęcki, KR, Warszawa 2001.

zało się również marzenie o powrocie do porządku sprzed różnych rewolucji i pierwszej wojny światowej. Wszelkie wytwory człowieka w dziedzinie kultury i techniki zawierały w sobie zaczyn kryzysu. W większości jej obszarów pojawiały się sygnały końca nowożytności, a zarazem zmierzchu Oświecenia⁵⁶. Era industrialna zrodziła bowiem wspólnoty posiadające wszelkie środki do samozagłady oraz świadomość ich posiadania i możliwość dysponowania nimi⁵⁷. Procesy obumierania zaczęły przebiegać nie tylko na szczytach kultury, ale także w obrębie całych społeczeństw. Zachwiane zostały wszelkie dotychczasowe wartości i zasady, dlatego w takich okolicznościach możliwe stały się różne przewroty. W głównej mierze przyczyniły się do tego laicyzacja i mechanizacja życia. Na ten aspekt zwraca również uwagę Piotr Repczyński, analizując twórczość Mikołaja Bierdiajewa:

Jeśli człowiek nie nosi w sobie wyższych wartości, zaczyna poddawać się niższym żywiołom, zaczyna się rozpad jego natury na elementy, zaczyna się podporządkowywać sztucznej rzeczywistości, mechanicznej naturze, którą sam powołał do istnienia. Temu procesowi towarzyszy niszczenie sił twórczych człowieka i rozwianie się nowożytnych iluzji o jego wszechmocy. Maszyna i technika, będące niezaprzeczalnie wielkimi osiągnięciami intelektu i odkryciami kultury, podrywają jej organiczne osnowy, bo likwidują jej ducha. Kultura zmechanizowana staje się bezduszna. To prowadzi nieuchronnie do kryzysu cywilizacji⁵⁸.

Bierdiajew zadaje ważne pytanie, które w omawianej w tym rozdziale perspektywie teocentrycznej eschatologii ma fundamentalne znaczenie: czy upadek i ruinizacja cywilizacji europejskiej, jako cywilizacji humanistycznej, jest wynikiem kryzysu chrześcijaństwa? Według Bierdiajewa wiara w sukces teokracji, czyli zbudowanie idealnego państwa na ziemi, jest z góry skazana na niepowodzenie. Nie może ono zaistnieć, gdyż pełna niepowodzeń i błędów historia chrześcijaństwa to przede wszystkim dzieje

⁵⁶ P. P. Repczyński, *Filozofia końca. Apokaliptyczna wizja dziejów w historiozofii M. Bierdiajewa*, Grupa FGD, Poznań 2015, ss. 208-209.

⁵⁷ P. Gąska, *Historia rozwoju konwencji postapokaliptycznej jako odbicie lęków kultury zachodniej*, „Annales Universitatis Mariae Curie-Skłodowska” XXXIV/2016, s. 14.

⁵⁸ P. P. Repczyński, *Filozofia końca...*, s. 211.

grzesznego człowieka. Dlatego w życiu chrześcijańskim często pojawiały się różne patologie i wizje rozkładu⁵⁹. Chantal Delsol podkreśla, że strach przed schyłkiem – rzeczywistym lub wyobrażonym – wszędzie wyzwała takie same uczucia jak te, które przytłaczają jednostkę w obliczu jej własnej śmierci. Ważny jest również fakt, że za każdym razem kultura, która umiera, szczyti się posiadaniem zasad i wartości najwyższej cywilizacji, a nawet wartości ogólnoludzkich; dlatego jej oczekiwany kres rzuca cień katastrofy na całą ludzkość⁶⁰. Kultura zachodnia już od kilku dekad żyje zatem w paradymacie „końca”. Różne „końce”, „kresy”, „zmiernicy” pojawiają się w tytułach wielu książek z niesłabnącą częstotliwością. Również retoryka publicystyczna pełna jest fraz i wyrażen, które odmieniają słowo „koniec” w przeróżnych złożeniach i kontekstach. Frekwencja tych wyrażen to prawdziwe „znaki czasu”, twierdzi Czaja⁶¹. Dlatego podstawą postapokaliptycznych narracji i wyobrażeń są wszelkiego rodzaju ruiny, unicestwienie, rozpad i rozkład, który jest przede wszystkim efektem zdarzeń nagłych: trzęsień ziemi, działań wojennych, różnego rodzaju katastrof, nuklearnych czy ekologicznych. W wizjach postapo zniszczeniu ulegają całe miasta, metropolie, kultury i cywilizacje, szczególnie cywilizacja europejska.

Obcowanie z marnościami świata, doświadczenie cierpienia, chorób, nieszczęść, obserwacja różnych katastrof i kataklizmów zawsze wiąże się z niepokojem oraz przecuciem nadchodzącej globalnej katastrofy. Wszystko bowiem okazuje się zniszczalne. Jak pisze Paweł Repczyński, różne kryzysy, katastrofy, kataklizmy, konflikty, rewolucje, wojny i przesilenia najczęściej budzą przerażenie, paraliżują, wyzwalają nastroje dekadentkie, pesymizm i marazm. Apokalipsa pojmowana jako „pesymistyczna wersja końca wszystkiego” skłania najczęściej do przyjmowania postaw negacji, zahamowania, wyrzeczenia, pasywności i bezczynności⁶². Należy więc podkreślić, że w perspektywie eschatologicznej ruina symbolizuje raczej totalną katastrofę, upadek tego, co jest, niż przejściowy kryzys. Rozróżnienia między tymi pojęciami dokonuje Marek Zaleski, pisząc:

⁵⁹ Ibidem, s. 215.

⁶⁰ Ch. Delsol, *Czym jest człowiek?...*, s. 70.

⁶¹ D. Czaja, *Figury końca...*, s. 11.

⁶² P. P. Repczyński, *Filozofia końca...*, s. 255.

Katastrofa jest pojęciem, którego – zdawałoby się – wyjaśniać nie trzeba. Według René Thoma między kryzysem a katastrofą występuje zasadnicza różnica: w kryzysie zaburzona zostaje „funkcja”, natomiast „struktura” pozostaje nietknięta. „Katastrofa jest z natury swojej zjawiskiem spektakularnym, nieciągłością obserwowalną, oczywistym faktem”. Dodajmy, że – jak można wnosić choćby z tej charakterystyki – nie ulega wątpliwości jej charakter „zdarzeniowy”. „Kryzys jest stanem ewoluującym, pojmowanym jako przejściowy” [...] O ile kryzysy są niejako czymś naturalnym, nieuchronnym i dobroczynnym, o tyle katastrofy są załamaniem porządku, klęską, wreszcie nieszczęściem⁶³.

Postapokaliptyczny nurt w literaturze i sztuce – a ten jest tu szczególnie interesujący – wyrasta zdecydowanie z katastroficznych wyobrażeń drugiej połowy XIX i początku XX wieku, w których cywilizacyjna euforia związana z procesem modernizacyjnym została wyparta przez pesymistyczne diagnozy i proroctwa, wieszczące upadek i rozkład kultury europejskiej. To właśnie ten okres stworzył odpowiednie warunki do tego, aby eschatologia w pewnym sensie uniezależniła się od teologii i mogła pojawić się na kartach spekulatywnych utworów literackich. Sekularyzacja społeczeństw zachodnich odegrała w tym kluczową rolę. Paweł Gąska wskazuje kilka elementów zasilających ten proces: rozwój nauk przyrodniczych, fascynację nowymi technologiami oraz problem teodycei⁶⁴. Jak pisze Teresa Wilkoń, na przełomie XIX i XX wieku zajmowano się przede wszystkim problematyką nicości, na którą z góry skazany jest świat. Stworzono wówczas różne koncepcje pesymizmu, który był reakcją na optymizm filozofii drugiej połowy XIX wieku. Wszystkie te kwestie odżyły w latach 30. ze szczególną siłą, „tak jakby miały się wkrótce spełnić katastroficzne proroctwa”⁶⁵.

Wilkoń podkreśla również, że katastrofizm jest zjawiskiem bardzo złożonym, niejednoznacznym, który łączy głównie problematyka rozproszonych motywów i toposów oraz symboli katastroficznych, takich jak: katastrofy wojenne i rewolucyjne, katastrofy profetyczne, katastrofy w sferze

⁶³ M. Zaleski, *Katastrofa jako metafora, czyli historia afektywna*, w: J. Fiećka, J. Herlth, K. Trybuś (red.), *Katastrofizm polski w XIX i XX wieku: idee, obrazy, konsekwencje*, Wyd. PSP, Poznań 2014, s. 269.

⁶⁴ P. Gąska, *Historia rozwoju konwencji postapokaliptycznej...*, s. 16.

⁶⁵ T. Wilkoń, *Katastrofizm w poezji polskiej...*, s. 36.

wartości czy katastrofy religijne. Postapokaliptyczny nurt charakteryzuje przede wszystkim bogactwo wyżej wymienionych kataklizmów oraz odniesienia do katastrof geologicznych, klimatycznych, biologicznych czy chemicznych. Liczne są tu również nawiązania do biblijnej „tradycji czterech żywiołów”: powietrza, ognia, wody i ziemi. Jednocześnie status biblijnej Apokalipsy św. Jana (która w kulturze chrześcijańskiej zakorzeniła się mocno i zyskała charakter kategorii uniwersalnej: metafizycznej kategorii eschatologicznej oraz aksjologicznej, trwającej całe wieki), stał się trudną i dyskusyjną kwestią⁶⁶. Katastrofizm można zatem uznać za formę historiozoficznego pesymizmu finistycznego, oznacza on bowiem pewien typ świadomości historiozoficzno-moralnej, której treścią jest przewidywanie bliskiej i nieuchronnej zagłady, jaka zagrażać ma współczesnemu światu⁶⁷.

W najogólniejszym znaczeniu „katastrofizm” rozumie się zgodnie z jego etymologiczną wykładnią (gr. *katastrophe* – gwałtowny zwrot, przewrót). Oznacza przerwanie i zniszczenie jakiegoś naturalnego cyklu rozwojowego, które odbywa się radykalnie i ma gwałtowny charakter. To przerwanie jest

[...] odnoszone – rzadziej – do świata przyrody, głównie zaś – do świata ludzkiego, określanego mianem historii, kultury czy cywilizacji. Cechą charakterystyczną idei katastrofizmu jest jego pesymistyczny wydźwięk. Zmiana bowiem, o której mówi, ma charakter zdecydowanie negatywny, ostatecznie destruktywny dla losów jakiegokolwiek rozważanego podmiotu historycznego⁶⁸.

Jako przedmiot badawczy przeszedł jednakże długą ewolucję: od mitologii, relacji baśniowych, fantastycznych i dewocyjnych, piśmiennictwa, ikonograficznych przedstawień w kulturze popularnej i sensacyjnej oraz nienaukowych teorii i koncepcji dotyczących źródeł, przyczyn oraz funkcji wydarzeń/zjawisk katastroficznych⁶⁹. Ten niezwykle bogaty nurt doczekał się również wielu prób jego klasyfikacji. Leszek Gawor wymienia m.in. katastrofizm naturalistyczny, kulturowy i eschatologiczny, jako różne warianty

⁶⁶ Ibidem, ss. 11, 13 i 17.

⁶⁷ L. Gawor, *Próba typologii myśli katastroficznej*, „Kultura i Wartości” 13/2015, s. 9.

⁶⁸ Ibidem, s. 11.

⁶⁹ T. Wilkoń, *Katastrofizm w poezji polskiej...*, s. 36.

ty destrukcyjnej historiozofii. Podstawą tej klasyfikacji są założenia wyjściowe, z których wyrastają poszczególne modele katastrofizmu.

Dla przykładu, katastrofizm naturalistyczny opiera się, między innymi, na kosmicznej koncepcji kołowrotowego czasu albo odwołuje się do biologicznego schematu: narodziny – dojrzewanie – dorosłość – starość – śmierć; katastrofizm kulturowy bazuje na teorii degeneracji dziejowej i zakłada istnienie wewnętrznych, racjonalnych lub nie, mechanizmów tworzonej przez ludzi historii; z kolei katastrofizm eschatologiczny sytuuje się w teleologicznej perspektywie historiozoficznej, wyznaczonej apriorycznie przez Transcendencję (Boga czy Absolut)⁷⁰.

W eschatologii postapokaliptycznej ruinizacja nie jest już obrazem Bożej kary. Siłą niszczycielską stanowią w tym wypadku bliżej nieokreślone siły kosmiczne, przyroda oraz technologiczne osiągnięcia człowieka. Ruiny mają tu podwójny wydźwięk: oznaczają brak, pustkę lub resztki. Niezwykle często powtarza się bowiem motyw świata jako wielkiej pustyni, wiecznej zmarzliny, globu zalanego wodą, w którym nie ostały się nawet resztki architektury, albo po prostu pustkowie pełne ruin i różnych pozostałości kultury i cywilizacji.

Wyobraźcie sobie świat, który nie jest już harmonijnie poukładanym systemem. Świat bez zdobyczy najnowszej technologii; bez osiągnięć kultury; bez religijnych wojen, ale i bez religijnej zadumy. Świat bez stałego dostępu do pożywienia, wody, benzyny i prądu. Świat, w którym wyzwania każdego dnia nie są już kierowane koniecznością zaspokajania potrzeb materialnych, ale koniecznością przetrwania. Świat, w którym z człowieka na powrót staliśmy się łowną zwierzyną, która zabija w imię interesów stada bądź swoim własnym. Świat, w którym wszystkie utrwalane od tysięcy lat moralne i prawne zasady nagle przestały mieć jakiegokolwiek znaczenie⁷¹.

Dla wyobrażeń zagłady cywilizacji ruiny stanowią swoisty paradygmat. Jednym z paradygmatycznych przykładów katastroficznych nastrojów

⁷⁰ L. Gawor, *Próba typologii...*, ss. 10-11.

⁷¹ J. Piwoński, *Oblicza filmowej apokalipsy*, <http://film.org.pl/a/artukul/oblicza-filmowej-postapokalipsy-32989/> [5.01.2018].

w literaturze, w którym pojawia się architektoniczna ruina w roli głównej bohaterki dramatu, jest opowiadanie Grahama Greena *Niszczyciele*. Pisarz opisuje w nim chuligański wybryk powojennej młodzieży londyńskiej, jakim była rozbiórka wnętrza zabytkowego domu, zaprojektowanego przez twórcę katedry św. Pawła w Londynie. Jak pisze Aleksander Wójtowicz, opisane wydarzenie urasta do rangi metafory ukazującej rozkład kultury europejskiej, w którym aktywny udział biorą jej spadkobiercy. W zakończeniu opowiadania autor opisuje spustoszoną kamienicę, która rozpada się niczym domek z kart. Widok ruin budzi natomiast wesołość postronnych świadków. Pesymistyczne prognozy końca kultury i cywilizacji często ukazywane były bowiem w krzywym zwierciadle, w postaci niemal groteskowej. „Wesołość” miała przede wszystkim osłabić poczucie zagrożenia, w pewnym sensie je zbagatelizować. Ukazany zostaje tu kolejny dualizm ruin. Z jednej strony mogą one wywoływać lęk i przerażenie, z drugiej zaś wesołość, śmiech, radość i optymizm⁷².

Zniszczony i fragmentaryczny świat przedstawiany jest w różny sposób w kulturze popularnej. Przykładów jest tak wiele, że nie sposób ich wymienić. Zagłada cywilizacji, szczególnie europejskiej, to bowiem niezwykle wdzięczny temat dla literatury, kina, fotografii i gier komputerowych. Wiza dobrze znanego nam świata, który ulega destrukcji, charakterystyczna jest m.in. dla dynamicznie rozwijającej się cyfrowej fotografii o tematyce postapokaliptycznej. Władimir Manyuhin ukazuje zniszczone fragmenty miast w Rosji, natomiast Jonas de Ro na swoich wizualizacjach oprócz zrujnowanej architektury przewiduje również zmiany klimatu i dziką roślinność, która opanowuje ruiny największych miast świata, sprawiając, że postapokaliptyczny obraz staje się w pewien sposób „ekologiczny”. Jakub Kowalczyk natomiast tworzy ciekawy krajobraz postapokaliptycznej Polski, w którym zniszczeniu ulegają takie miasta, jak Warszawa i Kato-

⁷² Jak określał je bowiem Aleksander Wat, „wesole ruiny” to „przedmiot do wesela duchowego, bo tu można coś nowego zbudować, to jest wielka niewiadoma, podróż w nieznanie. Za: A. Wójtowicz, „Wesole ruiny” i „cyniczny półmrok”. *Doświadczenie nowoczesności w Bezrobotnym Lucyferze Aleksandra Wata*, w: E. Paczoska, J. Kulas, M. Golubiewski (red.), *Doświadczenie nowoczesności. Perspektywa polska – perspektywa europejska*, Wyd. Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 2012, ss. 153-153.

wice⁷³. Do jednych z ciekawszych przykładów tzw. fotografii postapo można również zaliczyć obrazy Johna Waltersa i Petera Baustaedtera, zainspirowane popularną grą „The Last of Us”, stworzoną na platformę Playstation. Czterdzieści zdjęć ich autorstwa to zestawienia tych samych kadrów ukazujących dwadzieścia znanych miejsc przed oraz dwadzieścia lat po globalnej katastrofie. Odnajdziemy tu zdjęcia takich lokalizacji, jak Wieża Eiffla, Pałac Buckingham, Koloseum czy warszawski Barbakan⁷⁴.

Zrujnowana Ziemia staje się w postapokaliptycznych narracjach niegościnnym pustkowiem, na którym ludzie żyją i działają, kierując się instynktem, jedynie dzięki woli przetrwania, walcząc z tymi, którzy są lepiej przystosowani do życia w ruinach. Pozostałości świata zamieszkują bowiem wrogie człowiekowi nie-ludzkie siły i organizmy. Śmierć i zło przedstawione jako zoomorficzne stwory są również znane z apokaliptycznej wizji św. Jana. Symbole przywołujące świat zwierząt w Apokalipsie wiążą swoim znaczeniem dwa antagonistycznie nastawione do siebie światy, pisze Jarosław Piotrów. W apokaliptycznych wizjach nie ma bowiem „zwierząt neutralnych”, z wyjątkiem tych, które wraz z ludźmi giną w czasie katastrofy. Zoomorficzne potwory łączy przede wszystkim to samo miejsce pochodzenia, czyli Czeluść/Otchłań⁷⁵. Postapokaliptyczne ruiny miast lub opustoszały świat zamieszkują również zwierzęta najczęściej wrogie człowiekowi, będące ucieleśnieniem tego, co złe w ludzkiej kulturze, zoomorficzne hybrydy, które są efektem wynaturzenia lub eksperymentów genetycznych, oraz antropomorficzne stworzenia o zwierzęcych cechach. Zrujnowany świat zamieszkują też różne bestie, zombie, „żyjący umarli”, mutanty i inne kreatury⁷⁶. W przeciwieństwie do ucieleśnionego zła, szatana i podległych mu demonów, które walczą z Bogiem w chrześcijańskiej wizji końca świata, w postapokaliptycznej eschatologii, wśród ruin świata

⁷³ Wywiad z Jakubem Kowalczykiem oraz fotografie dostępne na <http://gry.onet.pl/artykuly/jakub-kowalczyk-klimat-postapokalipsy-ma-ogromny-potencjal/2pfb0t>. Zob. też <http://kulturawplot.pl/2015/04/16/apokalipsa/> [5.01.2018].

⁷⁴ Więcej zdjęć na <https://io9.gizmodo.com/this-is-what-famous-landmarks-would-look-like-after-a-g-1616217849> [5.01.2018].

⁷⁵ J. Piotrów, *Apokalipsa. Księga nieodwołalnego Sądu Bożego nad światem i nad Złym/ Złem, Jedność*, Kielce 2015, s. 133 i 147.

⁷⁶ Zob. np. B. Steiger, *Real Zombies, the Living Dead, and Creatures of the Apocalypse*, Visible Ink Press, Canton 2010.

po globalnej katastrofie, toczy się walka człowieka z jego „cywilizacyjnymi osiągnięciami”, potworami, które są owocem nowoczesnych prób podporządkowania sobie Ziemi przez człowieka. W większości postapokaliptycznych wyobrażeń człowiek w tej ewolucyjnej rywalizacji przegrywa z bardziej rozwiniętymi gatunkami. W przeciwieństwie zatem do ruiny opisanej w poprzednim rozdziale jako ucieleśnione, architektoniczne monstrum, mamy tu do czynienia z wszelkimi innymi potworami, dla których ruina staje się doskonałym miejscem codziennej egzystencji. W tym wypadku to człowiek okazuje się tym nieidealnym, słabym. W przeciwieństwie do niego monstra zamieszkujące ruiny świata po globalnej katastrofie w większości potrafią przetrwać, są wiecznymi nie-umarłymi.

Ilustracją tego wątku w postapokaliptycznych wyobrażeniach ruin może być surrealistyczna twórczość Zdzisława Beksińskiego. Jego obrazy dotyczą samotności i nieuchronności śmierci. Malarz często przedstawiał też wizję Armagedonu. Artystę z jednej strony fascynował, z drugiej natomiast przerażał proces rozkładu, zarówno w odniesieniu do ludzkiego ciała, jak i architektury. Wizje Beksińskiego ukazują przede wszystkim architektoniczne ruiny, umierające ciała ludzkie lub szkielety albo niezwykle architektoniczne hybrydy, które powstały z przenikania się elementów zdewastowanej architektury i fragmentów ludzkich szkieletów, przedstawionych skrupulatnie, niczym w podręczniku do anatomii. Postapokaliptyczny świat architektonicznych hybryd to w tym wypadku synteza tego, co ludzkie, z tym, co martwe, ale zarazem konieczne i typowe dla ludzkiej cywilizacji. W onirycznych wizjach Beksińskiego często trudno odróżnić te elementy rzeczywistości, co potwierdza jedynie wieloaspektowość i niejednoznaczność jego monstrualnych przedstawień. Podobnie jest w przypadku *Pełzającej śmierci*, obrazu, który powstał w latach 70. XX wieku. Koniec świata – jak w każdej postapokaliptycznej katastroficznej wizji – jawi się tu w mrocznych, brązowo-krwawych barwach. Śmierć pod postacią zoomorficznej figury skrada się niepostrzeżenie, zbiera swoje żniwo, po czym znika z obszaru katastrofy. Na przywołanym tu obrazie śmierć jest przerażającym nie-ludzkim stworzeniem, podobnym do jadowitego pająka, które na przykurczonych kończynach opuszcza zrujnowany teren. Płonące miasto oznacza, że śmierć znowu zwyciężyła, a wytwory ludzkiej kultury i cywilizacji trawi niszczycielski ogień.

Motyw udręczonego człowieka, który ten świat pełen ruin i bestii musi zamieszkiwać, jest w postapokaliptycznych wyobrażeniach kluczowy⁷⁷. Analiza monstrów i bestii może stanowić punkt wyjścia do interpretacji społeczeństwa po katastrofie. Najchętniej interpretowanym motywem jest w tym wypadku motyw „żywych trupów”. Analiza zombie jako rozpadu i rozkładu społeczeństwa wydaje się bowiem wieloaspektowa, jak podkreśla Piotr Bieroń.

Po pierwsze, zawiera w sobie element analizy społeczeństwa jako takiego, pokazuje, co się stanie, jeśli przestaną obowiązywać wszelkie reguły, społeczne i prawne, a człowiek zostanie pozostawiony samemu sobie. Po drugie, podnosi zagadnienia natury moralnej. Jak daleko można się posunąć, by zapewnić sobie przetrwanie? Ile można poświęcić? Oglądając losy bohaterów, stojących u progu apokalipsy, można dojść do wniosku, że w obliczu końca świata zombie będą naszym najmniejszym zmartwieciem, największym zaś – nasi współziomkowie, ci, którzy przetrwali⁷⁸.

Jednoczenie się społeczeństwa, czyli odbudowa świata społecznego z ruin, okazuje się najczęściej mrzonką. Celowo odrzucając interwencję Boga, a najczęściej negując jego istnienie, ludzie egzystują na pozostałościach zniszczonej cywilizacji, starając się przetrwać i przystosować do nowych, niesprzyjających warunków. Człowiek, aby przeżyć, stara się głównie dbać o siebie, nie zaś o ogół. Aby przetrwać, należy w pewnym sensie powrócić do podstaw kultury i cywilizacji. W całkowicie zniszczonym świecie ludzki podmiot musi się martwić przede wszystkim o własne życie. W większości przypadków postapokaliptyczne obrazy łączy szczególny motyw „ocalenia”. Najczęściej dotyczy on wybranych grup, którym szczęśliwie udało się przeżyć katastrofę, lub pojedynczych osób. Wilkoń zwraca uwagę na oksymoroniczny charakter terminu „katastrofizm ocalający” – w jaki bowiem sposób można połączyć zagładę z ocaleniem?⁷⁹ W katastroficznych wizjach zagłada ludzkości jest przede wszystkim bezcelowa i absurdalna

⁷⁷ Zob. np. E. Fraser, *Awakening in Ruins: the Virtual Spectacle of the End of the City in Video Games*, „Journal of Gaming & Virtual Worlds” 8(2)/2016.

⁷⁸ P. Bieroń, *Zombie. Nihilistyczne spojrzenie na śmierć i zbawienie*, w: D. Bastek, M. Folta (red.), *Transgresywne monstrum*, Wyd. Uniwersytetu Śląskiego, Katowice 2013, s. 19.

⁷⁹ T. Wilkoń, *Katastrofizm w poezji polskiej...*, s. 13.

i raczej trudno wskazać w niej pozytywne konsekwencje⁸⁰. W wielu przykładach wyobrażeń całkowicie zrujnowanego świata, jak chociażby w klasycznym obrazie filmowym *Człowiek i jego pies* z 1975 roku, globalna katastrofa nie prowadzi do moralnej odnowy, lecz potęguje jeszcze negatywne cechy człowieka. Zdemoralizowana „ludzkość postnuklearna” w swojej egzystencji kieruje się raczej realizacją pierwotnych potrzeb – głód bardzo często prowadzi do kanibalizmu, a popęd seksualny wiąże się z powszechnością przemocy i gwałtu.

Dlatego też, chociaż wydawałoby się, że motyw przetrwania/ocalenia nawiązuje w pewien sposób do Apokalipsy jako „księgi nadziei”, postapokaliptyczna eschatologia najczęściej nie zakłada powstania lepszego porządku, który nadałby sens płynącemu z katastrofy cierpieniu. Prawdziwym celem Objawienia św. Jana było pocieszenie, podniesienie na duchu tych, którzy cierpią i są w różny sposób prześladowani, poprzez ukazanie perspektyw wieczności, wobec których wszelkie ziemskie dramaty stają się nieistotne. Eschatologia teocentryczna podkreśla chwilowość ruiny i jej zadaniem jest złagodzenie lęku, grozy i przerażenia, które ruiny znanego nam świata mogą wywołać. Ruiny muszą zostać całkowicie unicestwione przed momentem nastania tego, co nowe, ponieważ nic nie może zakłócić doskonałości i pełni Boga. W wielu katastroficznych i postapokaliptycznych obrazach to sama ruina staje się paradygmatem niedoskonałej „wieczności”, jest bowiem niezwykle trudna do przewyciężenia. Świat po zagładzie jest światem totalnie zrujnowanym w każdym tego słowa znaczeniu. To metaforyczny Babilon, w przypadku którego trudno jednak wyczekiwać końca i brakuje nadziei na to, co nowe. Postępująca przestępczość, niezwykła brutalność, totalny chaos i demoralizacja często okazują się katastrofą na miarę tej ekologicznej czy nuklearnej i doszczętnie burzą ład w ocalałym z zagłady społeczeństwie.

W katastroficznych wizjach również zdarzają się „wybrani”, jednak jest to świat, w którym nie nastąpi żadna „niebiańska Jerozolima”, zstępująca z Nieba. Bóg, jeżeli w ogóle istnieje, staje się „Bogiem gniewu”, jak w postapokaliptycznej powieści *Deus Irae* autorstwa Philipa K. Dicka i Rogera Zelaznego z 1976 roku. Opisany w niej został świat po wojnie nuklearnej, gdy nastąpiła era nowej religii opartej na gniewie i strachu, kultu Boga Gniewu.

⁸⁰ P. Gąska, *Historia rozwoju konwencji postapokaliptycznej...*, s. 16.

wu – *Deus Irae*, który jest człowiekiem⁸¹. Koniec świata nie jest tu zatem Sądem Bożym, a jedynie przyczynkiem do powstania nowej religii, kolejnego kultu człowieka, który nie prowadzi do zbawienia. Na skażonej Ziemi rodzą się nie tylko groteskowe rośliny i stworzenia, ale też groteskowe idee. Postapokaliptyczna eschatologia zawiera jednak specyficzny wątek „mesjanizmu”. W tych mrocznych wizjach końca świata, kultury i cywilizacji często pojawia się bowiem postać protagonisty, który staje przed koniecznością wypełnienia zadania ważnego dla ocalałej społeczności. Najczęściej jest on również jednostką zdegenerowaną, ale zostaje postawiony w sytuacji, w której może – chociaż nie musi – odzyskać swoją moralność.

Wizje przetrwania zagłady wykorzystują także wątek przewodni eksploracji świata po katastrofie jako wędrówki przez zrujnowaną ziemię. Wędrówkę utożsamiać możemy w tym wypadku z ludzką wolą przetrwania. Dialektyka natury i kultury, charakterystyczna dla ruin, również ten problem podkreśla. Dzika przyroda, która przejmuje pozostałości architektury, zniszczone symbole ludzkiej kultury i cywilizacji, rozrasta się i rozmnaża w niekontrolowany sposób. Może to symbolizować, że wola trwania jest instynktowna i natura do niej zachęca. Człowiek nadaje jednak woli przeżycia jakiś głębszy sens. Życie ludzkie nie jest bowiem tylko zjawiskiem biologicznym, jak pisze Savater, lecz „żywiłowym spiskiem”, który świadomi swego rozkładu ludzie zawiązują przeciwko nieuchronności ostatecznego końca. Kulturowy (symboliczny, techniczny, ideologiczny) splot, jaki pojedyncze jednostki tkają między sobą, to sfera, w której zbiorowa wieczność przewycięża indywidualną śmierć⁸². Katastroficzne, postapokaliptyczne wizje zniszczenia świata, jakkolwiek inspirujące i poruszające wyobraźnię, nie są jednak dla większości z nas przekonujące, a często nawet bywają groteskowe. Obcowanie z pojedynczą ruiną lub zrujnowanym miastem może jednak stanowić pretekst do wewnętrznej wędrówki, stać się przyczynkiem do „podróży inicjacyjnej”, którą jest szczególna podróż duchowa, wędrówka-proces lub „podróż w głąb siebie”⁸³.

⁸¹ P.K. Dick, R. Zelazny, *Deus Irae*, tłum. P. Kruk, Dom Wydawniczy Rebis, Poznań 2010.

⁸² F. Savater, *Śmierć*, s. 226.

⁸³ G. Królikiewicz, *Terytorium ruin...*, s. 64.

2.3. *Memento mori.* Ruina w kontekście przemijania i kruchości życia

„Koniec świata” zdaje się mieć naturę umykającego horyzontu, który wciąż mocno angażuje wyobraźnię, rozum natomiast stawia wobec skandalu nieistnienia – pisze Czaja. Indywidualny koniec również dany jest nam jako zagadka⁸⁴. Ruiny wyzwalają określoną nastrojowość, prowokując tym samym do zadumy nad światem, historią, czasem i ludzką egzystencją. Opuszczona architektura nieodmiennie kieruje bowiem myśl w stronę tego, co przemija, zanika i umiera. Ruina oznacza przecież szczątki, a te odsyłają do stanu zniszczenia, cząstkowości lub niepełności wobec stanu pierwotnego. Ruinizacja stanowi nieodwracalny porządek, w który wpisana jest atrofia, przeznaczenie, jakim jest zniknięcie⁸⁵. Poetyka ruin jest poetyką *vanitas*, znikomości, kruchości i przemijania. Resztki architektury stają się z jednej strony tym, co sentymentalne, tajemnicze, a z drugiej strony – malownicze i czułościowe⁸⁶. Widok ruiny wzbudza zatem konkretne stany emocjonalne, uruchamia wyobraźnię, skłania do rozmyślań nad własnym życiem. Zrujnowana architektura oddziałuje na ludzki podmiot, jego myśli, wrażenia, wyobraźnię i emocje. Sama jednak również podlega rozkładowi, odchodzi w niepamięć, rozpada się. Te dwa aspekty nieustannie się ze sobą splatają w procesie interpretacji.

Ulegająca ruinizacji architektura staje się obrazem umierającego człowieka, wraz z jego cielesnością i podmiotowością. Ruina stanowi bowiem architektoniczny ekwiwalent czaszek znanych z ikonografii, gnijących owoców, klepsydry. Sama ulegając powolnemu lub szybkiemu rozkładowi, skłania do kontemplacji cielesnej śmiertelności oraz innych kryzysów, z którymi borykał się i nadal boryka się ludzki podmiot. Studiowanie zrujnowanego świata, tego „śmietnika historii”, jak nazywa go Ligęza, staje się zajęciem tyleż przykrym, co pouczającym, gdyż w ten sposób można okreś-

⁸⁴ D. Czaja, *Figury końca...*, s. 11.

⁸⁵ Por. B. Frydryczak, *Świat jako kolekcja. Próba analizy estetycznej natury nowoczesności*, Wyd. Fundacji Humaniora, Poznań 2002, s. 129.

⁸⁶ *Ibidem*, s. 132.

lić własne miejsce w świecie⁸⁷. Człowiek bowiem, jak podkreśla Delsol, to zwierzę, które stawia niepokojące i nierozwiązywalne pytanie dotyczące jego własnego losu i ostatecznie musi zadowolić się kruchymi odpowiedziami, które powstają w atmosferze zwątpienia⁸⁸. Krajobraz złożony z ruin uświadamia nam, że wciąż istnieje materia, w której jesteśmy skazani na niewiedzę, brak pewności. Pytamy, choć zdajemy sobie sprawę, że według wszelkiego prawdopodobieństwa nie uzyskamy zadowalającej odpowiedzi. Pytamy, mając świadomość, że głos kierujemy w pustkę, w przestrzeń nierozpoznaną, nieodgadnioną. Wciąż ponawiamy pytania o cel naszej obecności, o prawdę, o granice poznania, o sens, o przyczynę, o Boga. Próbuujemy w ten sposób ogarnąć to, co „ogarnięte naszą myślą, rozumną refleksją być nie może – istnienie, śmierć, trwanie, siłę większą od nas samych”⁸⁹. Pytania te wciąż nas nurtują, ponieważ modernizacyjne przemiany i projekty nie doprowadziły do likwidacji naszych lęków i dylematów, a jedynie do powielania wizji zagłady i końca. Ani utopie i ideologie, ani filozofia, sztuka i nauki społeczne nie pomogły człowiekowi odnaleźć obiecanej oparcia i pewności w myśleniu o świecie. Nie doprowadziły również do rozwiązania jego podstawowych problemów.

Stwierdzenie, że refleksja nad własną śmiercią towarzyszy człowiekowi przez całą historię jego istnienia, od zarania dziejów, to już truizm. Cataldo Zuccaro przypomina, że zarówno filozofia, jak i antropologia kultury interesowały się tematem śmierci właściwie od zawsze. Filozofia – wychodząc od słynnego powiedzenia Epikura, starała się usunąć „jadowite żądło śmierci”. Z drugiej strony jednak – znowu wychodząc od konstatacji Epikura, że nastąpi moment, w którym życie się skończy – już filozofia stoicka reprezentowana przez Cyncerona, Senekę i Marka Aureliusza, traktowała samą filozofię jako *commentatio mortis*, usiłowanie mądrego przygotowania się do zejścia ze sceny życia⁹⁰. Nie ulega wątpliwości, że śmierć w wymiarze indywidualnym i zbiorowym jest jednym z filarów kultury, na którym osadzają się wszystkie obecne w niej lęki, postawy, wyobrażenia

⁸⁷ W. Ligęza, *Jerozolima i Babilon...*, s. 153.

⁸⁸ Ch. Delsol, *Czym jest człowiek?...*, s. 17.

⁸⁹ E. Kujawska, *Drzewa*, w: K. Raba, A. Rozwadowski, Ł. Gruszczyński, *Ślady – spacer z powidokiem*, Uniwersytet Artystyczny w Poznaniu, Poznań 2016, s. 9.

⁹⁰ C. Zuccaro, *Teologia śmierci*, tłum. K. Stopa, WAM, Kraków 2004, s. 9.

i kontestację⁹¹. Nikolas Vasiliadis w *Misterium śmierci* podkreśla, że śmierć, jako wydarzenie ciasno splecione z naszym bytem, stało się źródłem wrodzonego lęku ludzkiej natury.

[...] koniecznym warunkiem ludzkiego istnienia nie jest życie, ale śmierć. Każdy człowiek jeszcze przed nadejściem śmierci wie, że jest mu dana, albo dokładniej, że człowiek jest oddany jej. [...] Dlatego też sztuka, zawsze odzwierciedlająca to, co głęboko porusza człowieka, nie mogła pozostać obojętna wobec śmierci. Wszystkie rodzaje sztuki: poezja, muzyka, malarstwo, rzeźba, architektura – od samego początku wyrażały to wrodzone drżenie⁹².

Czerpiąc natchnienie z Pisma Świętego i innych eschatologicznych źródeł, artyści przedstawiali śmierć jako wielkiego anioła, otulone mrokiem tajemnicze widmo sprowadzające na dusze strach, jako nienasyconego potwora z rozwartą paszczą, wreszcie jako kościotrupa z kosą. Martine Courtois przypomina, że śmierć jako szkielet pojawiła się po raz pierwszy we Włoszech w XV wieku oraz zyskała tożsamość, gdy oderwała się od wyobrażenia damy wiodącej korowód śmierci. Następnie wcieliła się w postać ciała toczzonego przez robaki, rozkładającego się trupa, w końcu przemieniła się w wyschnięty ludzki szkielet⁹³. Nie tylko szkielet symbolizował śmierć i przemijanie; symbolizowała je również ruina, często przyrównywana do ciała ludzkiego w procesie rozkładu. Należy zatem odwołać się do klasycznej topiki, w której ruina znajduje swoje paradygmatyczne miejsce w ramach rozważań o kruchości ludzkiego życia, marności ciała i śmierci.

Z perspektywy teologii chrześcijańskiej od samego początku rozważania na temat indywidualnego przemijania i śmierci umiejscowione były w obrębie eschatologii. Punktem odniesienia jest tu bowiem paradygmat śmierci Chrystusa i jej konsekwencje dla życia człowieka.

W takim ujęciu cała refleksja nosi zasadniczo znamię soteriologiczne, w którym uwaga przenosi się z umierania chrześcijanina na śmierć Chry-

⁹¹ Por. A. Kaczmarek, *Od milczenia do opowieści. Kulturowe dyskursy o umieraniu i śmierci*, Wyd. Naukowe WNS UAM, Poznań 2016, s. 8.

⁹² N. Vasiliadis, *Misterium śmierci*, s. 10.

⁹³ M. Courtois, *Pani śmierć*, w: *Wymiary śmierci*, tłum. S. Rosiek, Słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2002, s. 107.

stusa, widzianą w perspektywie wiecznego przeznaczenia wierzących. Przez długi czas w tradycji katolickiej podejmowano temat śmierci, aby podkreślić powołanie chrześcijanina do wiecznej ojczyzny oraz aby zrelatywizować znaczenie życia ziemskiego, rozumianego jako pielgrzymowanie ku niebu⁹⁴.

Perspektywa eschatologiczna zakłada, że apokalipsa ludzkości i świata łączy się nierozzerwalnie z eschatologią jednostki, perspektywą końca człowieka jako osoby, jako ciała i ducha. Dialektyka ruiny, która obrazuje powstanie nowej jakości z gruzów i fragmentów, nabiera szczególnego znaczenia w kontekście kultury chrześcijańskiej. Przypisanie przez chrześcijaństwo sensu śmierci, rozumianej jako przejście z ziemskiego życia do innego, lepszego, wiecznego świata, w którym nic już nie popadnie w ruinę i nie ulegnie rozpadowi, pozwalało przez wiele wieków ukierunkować i uporządkować los człowieka. Cierpienie, przemijalność, nietrwałość, katastrofy, wojny i kataklizmy świadczyły o nieuniknioności istnienia wyższego świata, a jednocześnie były drogą, która prowadziła do nowego, lepszego wymiaru⁹⁵. Eschatologia antropologiczna, objaśniająca wypełnienie się losu człowieka i stworzenia, dopełnia w tym wypadku eschatologię apokaliptyczną dotyczącą wydarzeń ostatecznych.

Koniec średniowiecza i początki humanizmu to okres ciągłych przestępstw i skarg na grzech, przemijanie i śmierć. Motywem przewodnim sztuki w tamtym okresie było zbawienie. Jak pisze Beata Purc-Stępniań, bano się Sądu Ostatecznego i realizacji apokaliptycznego proroctwa, ale to raczej poczucie większego osamotnienia i indywidualnej winy zachęcało człowieka tego okresu do refleksji.

Już u zarania renesansu dostrzegalny staje się duch kpiącego krytycyzmu, zachęcający do zadumy nad słabościami, głupotą i grzechem, a jednocześnie lęk przed złem, kryjący się w grotesce i satyrze. Piętnowano upadek wiary i obyczajów oraz zanik cnoty w przeświadczeniu, iż ludzkość zmierzcha do „zmiernychu świata”⁹⁶.

⁹⁴ C. Zuccaro, *Teologia śmierci*, s. 10.

⁹⁵ P. P. Repczyński, *Filozofia końca...*, s. 255.

⁹⁶ B. Purc-Stępniań, *Kula jako symbol vanitas. Z kręgu badań nad malarstwem XVII wieku*, Słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2004, s. 77.

Ruina – podobnie jak części ludzkiego szkieletu – długo służyła jako symbol, który wyrażał przekonanie o schyłkowości ludzkiego życia połączonego ze schyłkowością świata. Christopher Woodward w książce *In Ruins* podkreśla, że im wspanialszy gmach, który uległ destrukcji, tym skuteczniej jego szkielet przywoływał na myśl jałowość ludzkich działań i życie na ziemi jako marność. To m.in. z tego powodu w 1462 roku papież Pius II zatwierdził normy prawne, które umożliwiły ochronę starożytnych architektury i powstrzymanie od dalszej destrukcji. Głównym celem tego działania było zachowanie jako widzialnego znaku „godnej naśladowania nędzy” majestatycznych ruin⁹⁷.

Z kolei św. Grzegorz z Nyssy pisał, że po upadku prarodziców nasze ciało przebywa w stanie „nieustającego rozkładu”, codziennie żyje w śmierci, jego istnienie kroczy niezmiennie ku wygaśnięciu cielesnych odczuć, działania i ruchu. Z każdym dniem gaśniemy, nasze siły stale się zmniejszają i wyczerpują, dopóki nie nadejdzie śmierć⁹⁸. Innymi słowy, codziennie następuje proces ruinizacji naszego materialnego ciała, powstają ubytki czasami niewidoczne na pierwszy rzut oka, ciało traci swoją gęstość i sprężystość. Ten proces nieustannego niszczenia jest swoistą śmiercią rozciągniętą w czasie. Jedna z anatomicznych rycin z książki Andreeasa Vesaliusa przedstawia ludzką sylwetkę złożoną z mięśni, kroczącą na tle ruin. Obraz ten może być interpretowany w kategorii życia jako swoistej ruinizacji, drogi ku rozkładowi, zniszczeniu. Ruina nie tylko bowiem zorientowana jest w trójwymiarowej przestrzeni, ale także zmienia się w czasie. Po pierwsze, podobnie jak ludzkie ciało, dla którego została stworzona, architektura ulega rozkładowi jako materialny obiekt, w wyniku takich procesów, jak porzucenie, wyrzucenie, zaniechanie, zerwanie, zapomnienie, zmarginalizowanie, rozpad, gnicie, chylenie się ku upadkowi czy przeżywanie kryzysu. Po drugie, wraz z upływem czasu i zmianami w kulturze widocznej przemianie ulegają wyobrażenia i koncepcje jej poświęcone. Kolejna ilustracja przedstawia natomiast ciało w trakcie rozkładu (szkielet ludzki z resztkami tkanki mięśniowej), które w sposób dosłowny i symboliczny opiera się o ścianę zrujnowanego budynku. Fragment architektury wydaje

⁹⁷ Ch. Woodward, *In Ruins*, s. 89.

⁹⁸ Za: N. Vasiliadis, *Misterium śmierci*, s. 83.

się być doskonałą podporą dla ludzkiego szkieletu⁹⁹. Ruina staje się w tym wypadku obrazem ciała, które się starzeje, zmienia, zaczyna odbiegać od pierwotnej doskonałości. Jak pisze Richard Shusterman, jeśli ciało stanowi najczystszy wyraz ludzkiej śmiertelności, niedoskonałości i słabości (włącznie ze słabością moralną), to świadomość cielesna oznacza przede wszystkim odczucie niedostatku i bezradności podczas próby sprostania porządkowi, który jest zgodny z ideałami piękna, zdrowia i właściwego działania¹⁰⁰.

Jako obraz ziemskiego ciała, pełnego grzechu i ułomności, resztki architektury zdecydowanie odsyłają do symboliki *vanitas*, chociaż w sztuce wyraźnie pojawia się później niż inne symbole marności, takie jak czaszka ludzka, grób, klepsydra czy kula. W przeciwieństwie jednak do kuli, w której przejawiała się jednocześnie wieczność i przemijanie, ruina odsyła jedynie do przemijania, upadku, chwilowości, rozkładu, fragmentacji, czyli rozbicia, rozczłonkowania czegoś, co było doskonałe, zagrożenia śmiercią. W tej metaforze ruina stanowi element koła życia, jak w pochodzącym z 1558 roku „drzeworycie z Kampen”, ukazującym personifikację czterech etapów ludzkiego życia. Całość wpisana jest w pejzaż wypełniony zabudowaniami, umiejscowiony wokół dużego koła, na piaście którego umieszczono ziemski glob. Centralną postacią na drzeworycie jest Śmierć ze strzałą w rękę i klepsydrą, przedstawiona jako uskrzydłony szkielet. W tle za nią, po lewej stronie widza, narysowano słoneczny, radosny pejzaż. Po drugiej stronie znajdują się natomiast sylweta architektonicznych ruin, na zwieńczeniu których pieje kur, wzywający do przebudzenia¹⁰¹. Jak podkreśla Purc-Stępniań, w drzeworycie z Kampen czas stał się wymierny i miał zdolność oddziaływania. Koło, obracając się, wyznacza tu ciągłość życia, a jego miejsce jest geograficznie określone dzięki globusowi¹⁰². Od czasu opanowania ziemi przez człowieka nad wszystkim jednak panuje śmierć, ruina zaś jest nieodłącznym elementem „przejścia człowieka przez doczesny świat”. W 1645 roku James Howell, kontemplując ruiny Koloseum, napisał:

⁹⁹ https://www.nlm.nih.gov/dreamanatomy/da_g_I-B-1-06.html [19.10.2017].

¹⁰⁰ R. Shusterman, *Świadomość ciała. Dociekania z zakresu somaestetyki*, tłum. W. Małecki, S. Stankiewicz, Wyd. Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2010, s. 13.

¹⁰¹ B. Purc-Stępniań, *Kula jako symbol vanitas...*, ss. 84-85.

¹⁰² *Ibidem*, s. 85.

Muszę przyznać, że [...] widok tych ruin utwierdził mnie w poczuciu śmiertelności i uczynił mnie bardziej wrażliwym na słabość i kruchość wszystkich ziemskich, doczesnych rzeczy i spraw oraz pozwolił dostrzec, że wszystkie ciała, zarówno ludzkie, jak i nieożywione, są predestynowane do rozpadu i zmiany¹⁰³.

Ruinizacja symbolizuje więc przede wszystkim rozkład ciała, postrzegany jako wstęp do zmartwychwstania i otrzymania ciała nowego, tym razem wiecznego. W takim kontekście ruinizacja może być potraktowana jako proces, stan przejściowy, zaś granica jest jasno określona. Ruina w tym wypadku staje się paradygmatem niedoskonałego ciała ludzkiego, podlegającego nieuchronnemu wpływowi czasu i śmierci zamykającej ten wpływ, które w momencie zmartwychwstania zniknie zupełnie, gdyż człowiek otrzyma od Boga ciało nowe, doskonałe, przebóstwione, podobne do tego, jakie otrzymał w Raju. Podobnie jak w eschatologii apokaliptycznej, w której mamy do czynienia z ruinami Babilonu, także w tym wypadku na fundamentach „cielesnej ruiny” nie da się niczego zbudować. Wieczne ciało zostanie stworzone od nowa. Podkreśla to również św. Jan Złotousty:

Smucisz się – zwraca się do cierpiącego – że ciało zgnije? Ależ ten rozkład jest powodem do wielkiej radości! Ponieważ to, co powoduje rozkład – to śmierć. To, co zgnije, to śmiertelna strona ciała, a nie jego „istota”. Gdy widzisz, że posąg wrzucają do pieca hutniczego i topi się on, to nie mówisz, że niszczy się posąg, lecz że otrzyma on doskonalszą formę. W taki też sposób rozważaj o śmiertelnym ciele i nie płacz¹⁰⁴.

Stworzony porządek, w tym człowiek z jego cielesnością, mimo że stanowi odbicie porządku kosmicznego, z powodu grzechu pierworodnego jest chwiejny, narażony na upadki i niebezpieczeństwo tymczasowego istnienia. Widok ruiny skłania do konstatacji, że nic nie jest pewne, koniec świata może nastąpić w każdej chwili, ludzie są wciąż dalecy od doskonałości, a ich życie w każdej chwili może się nagle zakończyć. Odsyła do rozważań o cierpieniu spowodowanym grzechem pierworodnym, które odzwierciedla się w podatności ludzkiego ciała na choroby i skaleczenia,

¹⁰³ Cyt. za: Ch. Woodward, *In Ruins*, s. 91.

¹⁰⁴ Cyt. za: N. Vasiliadis, *Misterium śmierci*, s. 93.

o nieskutecznej pogoni za dobrami ziemskiego świata, które w końcu obrócić się w gruzy i nicość. Ruina należy do elementów świata na opak, podobnie jak wizje potworów i monstrów, fantasmagorie oznaczające to, co niezwykłe i odbiegające od normy pod względem estetycznym i moralnym, obrazujące relację człowiek – zło.

Świat w ruinie, jak chyba żadna inna przestrzeń, jest w stanie wykreować atmosferę, która skłania do rozważań na temat fundamentów indywidualnej egzystencji. Wraz ze zniszczeniem, zdewastowaniem miejsca w jego wymiarze materialnym następuje nagłe i nieprzewidziane zburzenie ludzkiego porządku, zrujnowane szczątki budowli stanowią natomiast nowy element, z którym należy się zmierzyć. Niezmiennie przywodzi on na myśl ludzką brutalność, chaos i marność człowieka, natomiast zniszczenie architektury implikuje rozważania o śmierci ludzkich istnień. Biorąc pod uwagę wątpliwości egzystencjalne i wartości istotne, obraz ruiny przywołuje na myśl przede wszystkim lęk człowieka przed końcem jego własnego życia, rozpadem ciała, który cechuje niemal wszystkie kosmogonie. Przenika je bowiem strach przed chaosem, który oznacza, z jednej strony, pierwotną nieokreśloność, a z drugiej – późniejszy rozpad. Architektura, która uległa destrukcji, jak żaden inny wytwór człowieka, umożliwia dostrzeżenie dialektyki trwania i zmiany oraz zrozumienie umiejscowienia człowieka w kontinuum kultury i czasu. Człowiek jest bowiem bytem tymczasowym i musi oddać życie, które zostało mu użyczone, pisze Delsol¹⁰⁵. Namysł nad egzystencjalnymi kwestiami, który wywołuje w nas obraz ruiny, jest najczęściej „romantycznej” proveniencji i oznacza „tropienie”, „czytanie”, „rozmyślanie” nad sensem ruin jako sensem życia i śmierci. Ruina, niegdyś dzieło człowieka, chociaż odrywa się od jego intencji i zostaje przechwycona przez czas i naturę, symbolicznie zwraca się ku niemu, uobecniając *memento mori*. Dlatego Denis Diderot pisał, że myśli, jakie ruiny w nim budzą, są wielkie. Wszystko bowiem ulega zniszczeniu, wszystko ginie, zostaje tylko świat i czas. „Gdziekolwiek spojrzę, przedmioty, które mnie otaczają, zapowiadają koniec i każą mi oczekiwać mego własnego”¹⁰⁶.

¹⁰⁵ Ch. Delsol, *Czym jest człowiek?...*, s. 23.

¹⁰⁶ Cyt. za: B. Frydryczak, *Świat jako kolekcja...*, s. 129.

Rozważania nad eschatologią jednostki dochodzą do głosu we wszystkich okresach w historii kultury charakteryzujących się swoistą dekadencją. To one szczególnie łatwo poddają się urokowi ruin. Upodobanie do ruin wiąże się z pojęciem „metafizyki czasu niedoskonałego”, który możemy odnaleźć głównie w romantyzmie, jak podkreśla Królikiewicz. To romantyzm bowiem „wyzwolił ruinę z jej dosłowności”, paradoksalnie poprzez uwydatnienie jej walorów rzeczywistych i materialnych. Ruina pojawia się tu w kilku ujęciach, jako motyw występujący w ramach trzech wielkich tematów: metamorfozy, czasu rozdartego i wyobraźni kreacyjnej¹⁰⁷. Romantyczna lektura „księgi ruin” – stanowiącej jednocześnie „tekst człowieka” – jest doświadczeniem sensów, które konotują pozostałości architektury, podczas gdy wcześniej humaniści szukali w niej po prostu potwierdzenia swojej solidnej, klasycznej erudycji, czytamy w *Terytorium ruin*¹⁰⁸. To dlatego w ruinie rozpoznano jeden z samodzielnych tematów kultury romantycznej – nie motyw czy pojedynczy obraz, ale powtarzalny sposób pojmowania rzeczywistości. Śmierć, przemijanie, kruchość życia ludzkiego i niepewny los jest jednym z głównych – obok ruiny jako alfabetu historii – wątków interpretacyjnych w romantycznym oglądzie zniszczonej architektury. Refleksja intelektualna u początków romantyzmu problematyzuje śmierć w podobny sposób: wszystko powstaje, jest i przemija, natura i wytwory kultury nie znają „spokoju ani spoczynku”. Ruina – podobnie jak życie ludzkie – jest tylko momentem, gdy „duch uleci, znaki rozpadają się i trzeba zaczynać wszystko od nowa”¹⁰⁹.

Opracowania dotyczące znaczenia motywu ruiny w malarstwie okresu romantyzmu dotyczą głównie działalności artystów niemieckich początku XIX wieku, w szczególności zaś twórczości Caspara Davida Friedricha. Można go bowiem uznać za twórcę „pejzażu symbolicznego z ruiną”.

Jego krajobraz interpretowano jako „tragiczny” i „wanitatywny” (Werter Hofmann w *Das Irdische Paradies*), bądź też jako „metafizyczny” i „uduchowiony” (Rolf Wedewer w książce o pejzażu w sztuce romantycznej),

¹⁰⁷ G. Królikiewicz, *Terytorium ruin...*, ss. 15 i 23.

¹⁰⁸ Ibidem, ss. 27 i 35.

¹⁰⁹ Ibidem, s. 41.

wreszcie – jako rodzaj alegorii religijnej (Henri Zerner w pełnej monografii-katalogu obrazów Friedricha)¹¹⁰.

W kontekście przemijania, dążenia do śmierci, kruchości życia człowieka twórcy okresu romantyzmu wprowadzają do interpretacji ruin bardzo ważny aspekt, który wiąże się z problematyką „ubóstwienia natury”. Romantyków pociągała bowiem przyroda w stanie naturalnym, wolna od ludzkiej interwencji, stanowiąca przeciwieństwo wzorca klasycystycznego, czyli natury sztucznej, uładowanej ręką człowieka. Dlatego stosunek do ruin bardzo przypomina w swojej formie nastawienie do majestatycznych gór, które w romantycznym widzeniu były przestrzenią niemal sakralną. Romantynom góry jawiły się bowiem jako zespolenie z jednej strony życia i śmierci, z drugiej – śmierci i piękna¹¹¹. Ruina jest w tym ujęciu zarówno piękna, jak i wzniosła. Podobnie jak przyrodę, trzeba ją przeżywać. Resztki architektury – podobnie jak górskie krajobrazy i bezkresna przestrzeń morza – romantyków zachwycały, wprowadzały w stan ekstazy, wyzwały pesymistyczne i melancholijne nastroje i refleksje, wiodące do „krańcowo eschatologicznych rozwiązań”¹¹². Ruina to miejsce uniesień ducha i niczym niezakłóconej kontemplacji, które rozumiane były jako zjawiska niemieszczące się w granicach racjonalnego myślenia, przekraczające ramy fizycznych możliwości człowieka, a polegające na widzeniu „oczami duszy”. Rozważania nad sensem życia przeplatają się u romantyków z rozważaniami nad jego bezsensem. Ambiwalencja ruin wyzwała ambiwalencję w poznaniu.

Romantyczne spojrzenie na ruinę istotnie dowartościowuje proces naturalizacji architektury, nieznany w poprzednich epokach. Proces ruinizacji to przecież „zawłaszczanie” dzieła człowieka przez siły natury przy współdziałaniu czasu. Natura w ujęciu romantyków – szczególnie tych zaliczanych do wczesnej fazy romantyzmu – jest potężna i „bezbieżna”. Zmienne kształty, nieuchwytna, fascynująca forma życia natury stawały się przedmiotem kontemplacji. Natura jest w tym ujęciu domeną zjawisk

¹¹⁰ Ibidem, s. 16.

¹¹¹ E. Kolbuszewska, *Romantyczne przeżywanie przyrody. Znaczenia, wartości, style zachowań*, Agencja Wydawnicza Linea, Wrocław 2007, ss. 203-205.

¹¹² Ibidem, s. 203.

powracających, rządzą nią niezmiennie rytmy, pisze Jan Białostocki. Jest cykliczna, gdyż się odradza. To potęga, z którą człowiek codziennie podejmuje walkę, tworząc kulturę. Świat natury ma zatem w sobie pierwiastek wieczności, której zasadą staje się powracający rytm życiowych procesów¹¹³. Podobnie jak w filozofii św. Augustyna Bóg, tak w tym wypadku natura – w przeciwieństwie do dzieł wytworzonych przez człowieka – staje się symbolem trwania i wieczności. Symbolem „życia, które nie przemija” – głównie z powodu swej wiecznie zielonej barwy – stał się bluszcz, który zielenią swych liści oplata pnie drzew, skały, stare ruiny, cmentarze i grobowce. Upatrywano w nim znaku wiernego przywiązania i życia wiecznego¹¹⁴. Los człowieka natomiast został przeciwstawiony naturze, dlatego w ikonografii romantycznej silnie zarysowany jest problem pozycji człowieka wobec losu, czasu i śmierci. Życie ludzkie bowiem przebiega w czasie, jest skazane na indywidualny kres. To przeciwstawienie człowieka i czasu wyraża się najpiękniej w tematyce ruin, która – choć znana była w sztuce poprzednich faz rozwojowych – u niektórych romantyków powracała z obsesyjną uporczywością.

Friedrich, który wielokrotnie malował cmentarze i grobowce, w niektórych dziełach wiązał je z ruiną kościoła gotyckiego. Ruina klasztoru Eldena położonego pod rodzinnym miastem malarza, Greifswaldem, była stałym motywem jego obrazów, ale w innych dziełach artysta posługiwał się kształtami istniejących i zachowanych kościołów, które przekształcał [...] w na pół rozsypaną ruinę. Katedra w Miśni i kościół św. Jakuba w Greifswaldzie uległy takiemu losowi w obrazach Friedricha¹¹⁵.

Zarówno w przypadku obrazu ukazującego ruiny klasztoru Eldena, jak i dzieła zatytułowanego *Opactwo w dąbrowie* widz zostaje skonfrontowany z przenikaniem się tego, co doczesne, z tym, co chociaż cyklicznie zmienne, to jednak wieczne. Natura pokazuje swą śmiałość, zajmując coraz więcej powierzchni architektury lub górując, jak w wypadku majestatycznych, „uśpionych” zimową porą dębów, nad jej szczątkami. To jednak osamotnione pozostałości architektury – chociaż zdominowane przez siły

¹¹³ J. Białostocki, *Symbol e i obrazy w świecie sztuki*, PWN, Warszawa 1982, s. 360.

¹¹⁴ E. Kolbuszewska, *Romantyczne przeżywanie przyrody*, ss. 262-263.

¹¹⁵ J. Białostocki, *Symbol e i obrazy...*, s. 363.

natury – przykuwają wzrok. Jeśli potraktujemy ruinę jako metaforę człowieka i jego losu, staje się to bardzo czytelne. Człowiek bowiem, mimo że śmiertelny, jest jednocześnie niepowtarzalny, jednorazowy, indywidualny – podobnie jak architektoniczne monstrum, które powstaje w wyniku procesu fragmentacji, destrukcji i rozkładu architektury. Nie ma dwóch takich samych ludzi, podobnie jak nie istnieją dwie identyczne ruiny architektoniczne. Natura zatem – jak podkreśla Białostocki – okupuje swą wieczność brakiem indywidualności. W romantycznej wyobraźni ruina poddaje się jej potędze, ale zachowuje swoją indywidualność, która zniknie w kolejnych epokach.

Biorąc pod uwagę to, że ruina jest pojęciem chętnie wykorzystywanym do opisu każdej „epoki kryzysowej”, jej motyw w sztuce i refleksji nie wyczerpuje się wraz z romantyzmem, lecz nieustannie powraca. Zmieniają się jednak konteksty. Na początku XX wieku Gustaw Gwozdecki namalował obraz zatytułowany *Głowa chłopca (Autoportret, Apokalipsa)*. Na nieproporcjonalnie dużym, stworzonym jakby w pośpiechu czarnym tle nie widzimy pozostałości architektury, a jedynie twarz chłopca, która wygląda jak woskowa, pośmiertna maska z zapadniętymi oczodołami. Tytułowa Apokalipsa odsłania zatem przed widzem nie konkretny, zrujnowany krajobraz, lecz osobliwe oblicze dziecka oraz przepastną ciemność tła, które w pewien sposób tworzą całość. Tomasz Delurski w wizerunku twarzy chłopca z obrazu Gwozdeckiego, dostrzega doskonały punkt wyjścia do refleksji nad człowiekiem i jego podstawowymi dylematami w obliczu kryzysu.

Podobnie jak dostrzegamy pociągnięcia farby i potrafimy je opisać, tak nauka potrafi opisać mięśnie twarzy – rozpoznaje ona i nazywa elementy, opisuje ich znaczenie. Jeśli jednak zrobimy krok w tył, zauważymy, że twarz nie jest tylko zestawem mięśni i kości, ale także zewnętrzną formą osoby i obrazem jej duszy¹¹⁶.

Elementem autoportretu, najbardziej przyciągającym uwagę widza, są oczy chłopca. Gwozdecki pisał, że w oczach człowieka „łączy się całość osoby, w nich łączą się wszystkie linie, one są właśnie tym punktem, któ-

¹¹⁶ T. Delurski, *Metafizyka oblicza. Gustaw Gwozdecki*, <http://niezlasztuka.net/o-sztuce/metafizyka-oblicza-gustaw-gwozdecki/> [6.02.2018].

ry przyciąga, magnetyzują one widza, cała historia jednej ludzkiej duszy z nich prześwieca¹¹⁷. To one właśnie, jak twierdził Lodovico Dolce, są nade wszystko oknami duszy i w nich malarz może najwłaściwiej wyrazić wszelkie uczucia, jak radość, ból, gniew, lęk, nadzieję i pragnienia¹¹⁸. Oczy chłopca na tym obrazie mogą zatem symbolizować ludzką podświadomość, ujawniającą się w stanach psychicznych, których nie kontroluje umysł. Możemy uznać je również za metaforę duszy, która popada w ruinę, którą ogarnia apokaliptyczna trwoga. Drugim nośnikiem symbolicznych znaczeń jest tutaj otchłań, zarówno ta otwierająca się w oczach chłopca, jak i ta wokół niego, przywołująca na myśl niebyt, chaos, studnię, o której tak pisze Stefan Symotiuk:

Studnia jest olbrzymim pudłem rezonansowym. Kropla wody lub mały kamyk rzucony z góry powoduje hałaśliwy plusk, który jest dziwacznie przedłużony w czasie. Nie wydobywa się od razu, gdyż kropla czy kamień musi dolecieć do dna. Studnia nie reaguje więc natychmiast, lecz jakby z powściągliwością i ociąganiem, pełnym dumy, majestatu i namysłu¹¹⁹.

Puste oczodoły mogą być zatem symbolem końca istnienia lub odzwierciedlać głębię i przepastność myśli docierających do dolnych pokładów osobowości człowieka, do miejsca nazywanego „nagą duszą”. Podtytuł *Apokalipsa* z jednej strony sugeruje, że w odczuciu artysty świat zmierza ku zagładzie, po której ponownie zapanuje nicność. Z drugiej natomiast apokaliptyczny wymiar autoportretu kieruje naszą uwagę w stronę odsłaniania tajemnic, które tkwią we wnętrzu każdego człowieka. Obraz Gwozdeciego stanowi zatem ciekawy przykład opisanych wyżej pesymistycznych nastrojów. Symbolizuje również dramatyczne wyznanie człowieka, pojmującego swoją egzystencję jako mało znaczący, biologiczny fenomen, pozbawiony metafizycznych odniesień. Wszystko można bowiem postrzegać jako podlegające rozkładowi, w tym również samoświadomość. Zrujnować się mogą „wszelkie formy stabilności: w świecie, w którym już nie ma Boga,

¹¹⁷ Cyt. za: ibidem.

¹¹⁸ Za: M. Poprzędzka, *Inne obrazy. Oko, widzenie, sztuka. Od Albertiego do Duchampa*, Słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2008, s. 21.

¹¹⁹ S. Symotiuk, *Filozofia i genius loci*, Wyd. Instytutu Kultury, Warszawa 2002, s. 36.

bez transcendencji i bez wieczności, ruina jest może jedynym na tej ziemi napisem głoszącym coś niewymierzalnego¹²⁰.

W dzisiejszych czasach poczucie nietrwałości życia jest coraz żywsze, twierdzi Bernard Rey. Wielkie opowieści, które mogły nadać sens naszej egzystencji, zostały radykalnie zakwestionowane jako czysta wizja ducha, której przeczą fakty. Kruchość życia odczuwa się natomiast bardzo silnie i na różne sposoby.

Są po pierwsze zjawiska wspólne wszystkim epokom: to jest ostateczne odejście osób bliskich, które powoduje w relacjach pęknięcie i naznacza odtąd nasze życie obecnością śmierci; to jest choroba czy śmierć, która już się dokonała; może to być proces starzenia się, kiedy najpierw stopniowo malejące siły i umiejętności w końcu nas opuszczają. [...] Doświadczamy więc, bardzo konkretnie, granic, będących zapowiedzią naszej śmierci, która pochłonie wszystko, czym byliśmy¹²¹.

Paradoksalnie jednak proces starzenia się, choroba, zapowiadanie śmierci i sama śmierć zostały usunięte z głównego nurtu dyskursu, obwarowane kulturową tabuizacją, milczeniem, twierdzi Agnieszka Kaczmarek w swoim studium dotyczącym kulturowych dyskursów o umieraniu i śmierci¹²². Zrujnowana architektura – szczególnie wtedy, gdy symbolizuje umierające lub martwe ludzkie ciało – może zatem wywołać nie tyle, bądź nie tylko, strach przed chorobą, cierpieniem czy cielesnym umieraniem, ale również lęk przed utratą indywidualności, o którym Edgar Morin pisze w *Antropologii śmierci*. Według niego strach przed rozkładem nie jest niczym innym jak strachem przed utratą indywidualności. Dlatego zjawisko gnicia nie jest samo w sobie czymś przerażającym. Tam bowiem, gdzie śmierć nie jest zindywidualizowana, jest tylko obojętność i pozostaje zwykły fetor. Nie boimy się trupa jako takiego, pisze Morin, boimy się trupa podobnego do nas, i to właśnie nieczystość tych zwłok jest zaraźliwa¹²³.

¹²⁰ G. Królikiewicz, *Terytorium ruin...*, s. 15.

¹²¹ B. Rey, *Tajemnica życia. Przed i po śmierci*, tłum. M. Paleń, Księgarnia św. Wojciecha, Poznań 2004, s. 12.

¹²² A. Kaczmarek, *Od milczenia do opowieści...*, ss. 19-20.

¹²³ E. Morin, *Antropologia śmierci*, w: *Antropologia śmierci. Myśl francuska*, wyb. i tłum. S. Cichowicz, J.M. Godzimirski, Wyd. Naukowe PWN, Warszawa 1993, s. 293.

Podobne słowa możemy znaleźć w *Ścieżce nocy* Ireneusza Kani, gdy autor pisze, że taka kontemplacja, w trakcie której uczymy się patrzeć na siebie jako na „przyszły szkielet”, czyli na coś obcego, zewnętrznego, nie należącego do nas, uczy nas czekania szczególnego rodzaju, połączonego z zaciekawieniem owym tragicznym spektaklem, jakim dla siebie samych bywamy¹²⁴. Zanik prowokuje byt, który ma zaniknąć i skłania go do pytań o własne znaczenie.

To właśnie nieuchronność śmierci czyni z życia – *mojego* życia, jedyne-
go i niepowtarzalnego – coś tak śmiertelnie dla mnie ważnego. Wszyst-
kie trudy i starania podejmowane w życiu są przejawem naszego oporu
stawianego śmierci, o której wiemy, że prędzej czy później skinie na nas
palcem. To świadomość śmierci czyni z życia sprawę bardzo poważną dla
każdego z nas, coś, co warto przemyśleć¹²⁵.

Konkretne ruiny oraz ich różne reprezentacje przez wiele wieków pod-
trzymywały w człowieku świadomość przemijania i śmiertelności, która
świadczy o świadomości bycia sobą i świadomości tego, że żyjemy w czasie.
Bycie sobą to bycie tym szczególnym, odróżnionym bytem, który odróżnia
właśnie podążanie w przepaść od własnych narodzin aż do śmierci¹²⁶. Ru-
ina w kontekście eschatologii lub indywidualnej apokaliptyki może zatem
oznaczać śmierć i rozkład jakiegoś istnienia, zarówno w kontekście cieles-
nym, jak i duchowym, a jednocześnie jako istniejący obiekt angażować
nas w proces przypominania, jako internalizacji i przewyciężania śmierci.
Kontemplując ruiny, nie tylko patrzymy w przyszłość, ale także ożywiamy
we wspomnieniach to, co minęło. Kaczmarek zwraca jednak uwagę na istot-
ny fakt dotyczący epoki (po)nowoczesnej. Coraz powszechniejsza indu-
strializacja i urbanizacja, zmiana relacji kulturowych, które przyczyniły się
do przemodelowania zachodnich społeczeństw, zeświecczenie i odejście od
tradycyjnych praktyk, indywidualizm i jego skrajna forma, czyli narcyzm,
zmieniły podejście do procesu umierania i śmierci. Nowoczesna margina-
lizacja śmierci pozostaje zarazem ucieczką przed dawnymi regulacjami,

¹²⁴ I. Kania, *Ścieżka nocy*, za: S. Jasionowicz, *Pustka w doświadczeniu poetyckim*, Wyd. Naukowe Uniwersytetu Pedagogicznego, Kraków 2009, s. 125.

¹²⁵ F. Savater, *Śmierć*, s. 231.

¹²⁶ Ch. Delsol, *Czym jest człowiek?...*, ss. 19 i 25.

czyli dobrze znanymi rytuałami, obrzędami, przygotowaniem, które łączą człowieka i kulturę, którą wytwarza z porządkiem naturalnym¹²⁷. W tym kontekście warto ponownie przywołać postaci nie-umarłych, które w postapokaliptycznych wyobrażeniach drugiej połowy XX wieku zamieszkują zrujnowany świat. Potwory te podważają bowiem wizję ciała jako „więzienia dla duszy”. W kontekście eschatologii chrześcijańskiej ruina jest obrazem grzesznego ciała, które przemija, starzeje się i umiera, w przeciwieństwie do duszy, która jest wieczna. Ciało – ziemskie i materialne – ogranicza człowiekowi dostęp do tego, co duchowe i boskie, a jednocześnie jest jego integralną częścią. W świetle tej eschatologii zombie może zostać zinterpretowany jako ciało pozbawione duszy. Jak pisze Piotr Bieroń:

Można się tutaj pokusić o interpretację, wedle której zombie jest stanem, w którym ciało pozbawione Boga wpada w pułapkę swoich popędów i pierwotnych instynktów. Staje się puste w środku, zostaje ograniczone do samej tylko cielesnej powłoki, której jedyna działalność może skupiać się tylko i wyłącznie na najbardziej przyziemnych, podstawowych, prymitywnych wręcz czynnościach i odruchach, ponieważ bez duszy pozbawiona jest zdolności odczuwania uczuć wyższych, jak i możliwości rozwoju duchowego¹²⁸.

Skoro dusza sprawuje kontrolę nad ciałem, to ożywione zwłoki są ciałem pozbawionym kontroli duchowej, ciałem wciąż „grzesznym”, w ciągłym upadku. Ruina symbolizuje zatem miejsce „zamieszkania” takiego ciała, nie zaś jego przemijania i zmienności losu. Ruinizacja jest permanentna. Nie-umarli to „chodzące ruiny”, ciała w stanie wiecznego rozkładu, „ożywiona śmierć”.

Schemat jest prosty: człowiek żyje, po jakimś czasie umiera. Lecz oto nagle jego zwłoki podnoszą się, wstają i idą naprzód, animowane jakąś niepojętą dla nas siłą. Jest to upiorna parodia zmartwychwstania, która daleko wykracza ponad zwykły lęk przed brakiem Boga. Jest to obawa przed tym, że to, w co wierzymy, że jest niebem, może w istocie okazać się piekłem¹²⁹.

¹²⁷ A. Kaczmarek, *Od milczenia do opowieści...*, s. 12.

¹²⁸ P. Bieroń, *Zombie...*, ss. 21-22.

¹²⁹ *Ibidem*, s. 26.

W tym kontekście ruina odsyła nas do nihilizmu. Chodzące ciała w stanie permanentnego rozkładu mogą symbolizować zwycięstwo biologii nad wszelką duchowością. Są metaforą cielesności, od której nie ma ucieczki, umarła bowiem sama wiara w zmartwychwstanie. Ujawniają się tu zatem znacznie poważniejsze lęki niż tylko lęk przed przemijaniem, kruchością i marnością życia oraz śmiercią.

* * *

Autorka *Od milczenia do opowieści* zadaje bardzo ważne pytanie: czy współczesna kultura wyparła już całkowicie refleksję nad śmiercią, czyniąc z niej jedynie figurę retoryczną?¹³⁰ Pytanie to brzmi niezwykle ciekawie, gdy weźmiemy pod uwagę, że czasy współczesne, chociaż zmarginalizowały dyskurs dotyczący śmierci, cechują się zauważalnym wzrostem zainteresowania i fascynacji ruinami. Warto zatem zastanowić się, czym staje się ruina i towarzyszący jej proces rozkładu, rozpadu, fragmentacji i destrukcji w kontekście złożonego dyskursu nowoczesności. Mnogość kontekstów i interpretacji, w których obecnie pojawia się zrujnowana, zdegradowana architektura, sprawia, że nabiera ona różnych znaczeń w zależności od tego, w jaki sposób się na nią patrzy. Jeśli ruina nie mówi już dobitnie o „końcu świata”, grzechu i upadku, śmierci, przemijaniu i kruchości życia, to w takim razie o czym mówi? Lub raczej powinniśmy zapytać, o czym jednocześnie „milczy”, biorąc pod uwagę ambiwalencję, która jest w nią wpisana. Kulturę współczesną charakteryzuje przede wszystkim zainteresowanie „nowoczesnymi ruinami”, których złożoność sprawia, że w zależności od tego, na jakim gruncie je rozpatrujemy, możemy dojść do wielu, niekiedy diametralnie różnych wniosków i odkryć wiele kontekstów. Dlatego Dylan Trigg formułuje nieco kontrowersyjną tezę, że w czasach ponowoczesnych nie ma już czegoś takiego jak ruina z jej własną odrębną ontologią. Jego zdaniem bowiem ruina stała się jedynie ekranem, na który projektujemy własne wyobrażenia, lęki i fantazmaty¹³¹.

¹³⁰ A. Kaczmarek, *Od milczenia do opowieści...*, s. 12.

¹³¹ D. Trigg, *The Aesthetics of Decay. Nothingness, Nostalgia and The Absence of Reason*, „New Studies in Aesthetics” 37/2006, https://www.academia.edu/6218534/The_Aesthetics_of_Decay_Nothingness_Nostalgia_and_the_Absence_of_Reason [20.11.2017].



ALEGORIA I WIDMO NOWOCZESNY CHARAKTER POZOSTAŁOŚCI

Przejdźcie się pustymi, zdewastowanymi bulwarami; zobaczcie miejsce, w którym życie zostało zmiażdżone, gdzie rozkład stanowi ciągły, otępiający fakt. Jeśli będziecie się gapić wystarczająco długo, zaczniesz się to jawić jako norma. Przeciętność. Codziennosc¹.

Katastrofa rujnuje wszystko, choć zarazem pozostawia wszystko w nienaruszonym stanie. [...] Nie da się osiągnąć katastrofy².

[...] nowoczesność wciąga nas bowiem w wir nieustannego rozpadu i ponownych narodzin, sprzeczności i walki, udutki i niepewności³.

Od końca XVIII wieku nowoczesność była przede wszystkim tematem filozoficznym, splatającym się nieustannie z dyskursem estetycznym. Świeckie pojęcie „nowe czasy” oznaczało epokę zwróconą ku przyszłości, otwartą na nadchodzące Nowe. Odpowiadało to również nowemu doświadczeniu postępu, przyspieszeniu wydarzeń historycznych oraz zrozumieniu

¹ Ch. LeDuff, *Detroit. Sekcja zwłok Ameryki*, tłum. I. Noszczyk, Czarne, Wołowiec 2015, s. 14.

² M. Blanchot, *L'Écriture du désastre*, cyt. za: E. Cadava, *Lapsus imaginis. Obraz w ruinie*, tłum. J. Burzyński, „Widok. Teorie i praktyki kultury wizualnej” 4/2013, s. 1.

³ M. Berman, *„Wszystko, co stałe, rozplywa się w powietrzu”*. *Rzecz o doświadczeniu nowoczesności*, tłum. M. Szuster, Universitas, Kraków 2006, s. 15.

chronologicznej jednoczesności ewolucji historycznie niejednoczesnych. Teraźniejszość w tym znaczeniu nabiera charakteru „ducha czasu”, rozumianego jako okres przejściowy, „trawiony świadomością przyspieszenia i oczekiwaniem, że przyszłość będzie inna”⁴. W przedmowie do *Fenomenologii ducha* Hegel opisywał ten proces, wykorzystując architektoniczne metafory i nawiązując do ruinizacji:

Duch zerwał z dotychczasowym światem swego istnienia i wyobrażenia i ma zamiar zepchnąć go w dół. Zajęty jest teraz pracą przekształcania samego siebie [...]. O zachwianiu się budowli świadczą tylko pojedyncze symptomy: lekkomyślność i nuda podkopujące istniejącą rzeczywistość, jakieś nieokreślone przecucia czegoś nieznanego zwiastują, że nadchodzi coś nowego. To ciągle, ale stopniowe rozkruszanie budowli [...]⁵.

W tym ujęciu teraźniejszość wciąż dokonuje swoistych aktów zerwania, które na nowo odtwarza. Nowoczesność charakteryzuje bowiem nieustanna dezintegracja jakiegoś bytu i jednoczesna interpretacja jego nowego typu. W procesie modernizacji ruinizacja będzie uwidaczniała się w większym lub mniejszym stopniu, w zależności od tego, w jaki sposób następować będzie „odchodzenie teraźniejszości w przeszłość”. Wedle pierwszego, rewolucyjnego, sposobu, który zdecydowanie wyraźniej formułuje retorykę ruinizacji, zniszczenia i rozkładu, to, co „inne”, „nowe”, powstaje w wyniku radykalnego „odstąpienia” od tego, co zastane i teraźniejsze. W procesie rozwoju kultury stopień uwzględniania przeszłości zawartej w tradycji będzie wówczas mały lub znikomy. Zmiany mogą być również stopniowe, ewolucyjne. To, co „inne”, „nowe”, powstanie wtedy w wyniku łagodnej przemiany tego, co zastane, teraźniejsze, co nie jest wolne od tradycji i ją zachowuje⁶. Edmund Morawiec, dokonując analizy nowoczesności w filozofii różnych epok historycznych, pisze, że etymologia akcentuje także wiązanie się sensu słowa „nowoczesność”, po pierwsze, z momentem treściowym przedmiotu,

⁴ J. Habermas, *Filozoficzny dyskurs nowoczesności*, tłum. M. Łukasiewicz, Universitas, Kraków 2000, s. 14.

⁵ G. W. Hegel, *Fenomenologia ducha*, t. 1, tłum. A. Landman, PWN, Warszawa 1963, s. 18.

⁶ E. Morawiec, *O nowoczesności w filozofii różnych epok historycznych. Studium z historii pojęcia nowoczesności*, Wyd. Uniwersytetu Kardynała Stefana Wyszyńskiego, Warszawa 2012, s. 15.

o którym jest orzekane, po drugie z jego momentem czasowym. Etymologia słowa „nowoczesność” wskazuje, że oznacza ono własność czegoś, o czym mówi się, że jest nowoczesne. Własność ta natomiast dotyczy zawsze jakiegoś przedmiotu kulturowego⁷. To, co nowe, musi bowiem w pewien sposób zająć miejsce poprzedniego, które powinno zostać rozmontowane, przekształcone lub zniknąć zupełnie. To, co nowe, musi „wyprzedzić” to, co jest. Warto jednak wziąć pod uwagę, że nowość jest określeniem przedmiotu poprzez negację, odnosi się bowiem do tego, czym ten przedmiot *nie* jest. Używając języka klasycznej metafizyki, nowość jest przypadłością relacji bytu w stosunku do innego bytu, nie jest zatem starością, nie jest tym, co zrujnowane, ulegające rozpadowi, zapomniane, porzucone, niestanowiące „obiekту pożądania”. Bardzo często to, co wynika z tradycji, jest przeznaczone do zniszczenia, zastąpienia czymś, co radykalnie inne. Dlatego interesować nas tu będzie przede wszystkim nowoczesność epoki nowożytnej, którą cechuje tendencja, aby wszystkie dziedziny kultury rozpoczynać radykalnie od nowa. Tego typu myślenie odnajdujemy najpierw w nowożytnej filozofii⁸. Nowożytność bowiem to specyficzny „zbiór nieciągłości”, który – jak twierdzi Anthony Giddens – nie był znany wcześniej.

Sposoby życia, które sprowadziła nowoczesność, dość bezprecedensowo usunęły w cień *wszystkie* tradycyjne typy porządku społecznego. Przekształcenia związane z nowoczesnością są o wiele głębsze – zarówno pod względem zasięgu, jak i nasilenia – od większości przemian, jakie zachodziły w poprzednich epokach⁹.

Nowoczesności towarzyszyła modernizacja kultury zachodniej, a tej z kolei – racjonalizacja i sekularyzacja, dlatego oznacza ona zarazem „odczarowanie” świata i utratę jego metafizycznych podstaw. Idee modernizacji możemy odnaleźć następnie w planie technicznym, estetycznym, urba-

⁷ Ibidem, s. 14.

⁸ Zdaniem Bacona wszystko, co dawne, arystotelesowskie, jest tak niewiele warte, że nie można już tego poprawić, a można jedynie zastąpić. Kartezjusz mówi, że musi wszystko przewrócić od podstaw i zacząć budować na nowo, od fundamentów. Ani w przypadku Bacona, ani Kartezjusza nie chodzi o reformę i odnowienie czy tym bardziej samo ożywienie, lecz o radykalny nowy porządek. Ibidem, s. 27.

⁹ A. Giddens, *Konsekwencje nowoczesności*, tłum. E. Klekot, Wyd. Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2008, s. 3.

nistycznym czy politycznym, stanowią one bowiem elementarny składnik nowoczesnego doświadczenia. W nowoczesności naznaczonej modernizacyjnymi przemianami akcentuje się głównie wszelkiego rodzaju kryzysy, upadek doświadczenia oraz związane z tym faktem przeobrażenia obejmujące całą sferę kultury. Niestabilność, zmienność rzeczywistości, ciągłe zmiany, fragmentaryzacja i rozkład doświadczenia oraz stabilnych fundamentów kultury wzmagają tęsknotę chociażby za cieniem tego, co trwałe. Dlatego – jak podkreśla Andrzej Marzec – płynne czasy odnalazły swoją pewność w wizji nadchodzącej, nieuniknionej zagłady. Prawda popadła w ruinę i „stała się katastrofą”¹⁰.

3.1. Świat gruzów i fragmentów. Alegoryczne peregrynacje

W najbardziej ogólnym rozumieniu alegoria stanowi próbę określenia pojęć za pomocą obrazów i w ten sposób staje się „mową ogólną”, pisał Johann Joachim Winckelmann¹¹. W odróżnieniu od metafory, w alegorii sens nie przechodzi od pierwotnego znaczenia na drugie. W tym przypadku pierwotny sens zostaje utrzymany, ale nabiera innego znaczenia¹². W alegorycznym ujęciu konkret sam w sobie nic nie znaczy. Sens poszczególnym rzeczom – niejako zewnętrzną doniosłość – nadaje jedynie twórca alegorii, konstruujący z nich coś na kształt tajemnego szyfru, hieroglificznego pisma. Ruiny jako przedmiot alegorycznej peregrynacji wprowadził do filozofii kultury Walter Benjamin, dla którego ruiny stały się obrazem kultury nowoczesnej. Hannah Arendt pisze, że jeszcze do początku lat 20. XX wieku Benjamin w pewnym sensie gloryfikował romantyzm jako „ostatni ruch, który jeszcze ratuje tradycję”. Dopiero później stracił wiarę w trady-

¹⁰ A. Marzec, *Widmontologia. Teoria filozoficzna i praktyka artystyczna ponowoczesności*, Fundacja Bęc Zmiana, Warszawa 2015, s. 59.

¹¹ J. J. Winckelmann, *O pojęciu alegorii, w szczególności dla sztuki*, w: K. Najdek, K. Tkaczyk (red.), *Teoria literatury żywa. Alegoria*, Wyd. Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 2009, s. 26.

¹² K. Sauerland, *Od krytyki alegorii do jej afirmacji*, w: K. Najdek, K. Tkaczyk (red.), *Teoria literatury żywa...*, s. 9.

cję oraz niezniszczalność świata¹³ i odkrył barok, a wraz z nim zwrócił się ku alegorii. Adam Lipszyc pisze, że analizując barokowy dramat, Benjamin pokazuje podobieństwa i różnice między *Trauerspiel* a średniowiecznymi kronikami i misteriami pasyjnymi.

Zasadnicza różnica polega na tym, że średniowieczne formy uwzględniały całość dziejów pojmowanych jako historia święta. Innymi słowy, napięcie między immanencją a transcendencją było znacznie mniejsze: nawet jeśli wydarzenia historyczne były katastrofalne, należały do jednej sensownej historii świętej, a znaki transcendencji w naszym świecie były w pewien sposób obecne. Tymczasem w baroku historia jest naprawdę odbóstwiona i dramat barokowy toczy się w całkowitej immanencji niepowiązanych ze sobą opowieści: dzieje są pokawałkowane zarówno geograficznie (wiele równoległych pomniejszych historii), jak i czasowo (historie nie są rozdziałami wielkiej opowieści). Barokowi dane są więc tylko skazane na immanencję marzenia o nieosiągalnym ładzie¹⁴.

Ruina potraktowana jako symbol będzie zawierała cechy transcendencji, może wskazywać drogę do absolutu (jak miało to miejsce chociażby w apokaliptycznym kontekście). O tym aspekcie symbolu, w odróżnieniu do alegorii, wspomina również Hans Georg Gadamer, gdy pisze, że w pojęciu symbolu przebija metafizyczne tło, które jest całkowicie nieobecne w retorycznym zastosowaniu alegorii. Możliwie jest przeniesienie ze sfery zmysłowej w boską. Sfera zmysłowa to nie tylko marność i mrok, lecz także emanacja i odbłask prawdy¹⁵. Benjamin przeciwstawia alegorię symbolowi, który jednocześnie umniejsza. Symboliczne myślenie charakteryzuje bowiem według niego teologiczne podejście do dzieła sztuki, chęć tworzenia zamkniętego w sobie ideału oraz kreowania harmonii, czyli znalezienia całości tam, gdzie jej nie ma¹⁶. Ruina jako alegoria nie prowadzi natomiast do absolutu. Wręcz przeciwnie, alegoria w szczególny sposób łączy się z tym,

¹³ H. Arendt, *Walter Benjamin 1892-1940*, tłum. A. Kopacki, Słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2007, s. 63.

¹⁴ A. Lipszyc, *Symbol, ślad, alegoria (Benjamin i inni)*, „Teksty Drugie” 1-2/2004, s. 228.

¹⁵ H. G. Gadamer, *Prawda i metoda. Zarys hermeneutyki filozoficznej*, tłum. B. Baran, Wyd. Naukowe PWN, Warszawa 2007, s. 121.

¹⁶ Por. K. Sauerland, *Od krytyki alegorii...*, s. 22.

co znajduje się w stanie ruiny, upadku, zniszczenia, co jest przesiąknięte śmiercią i rozkładem, nie pomija bowiem tego, co okaleczone, bolesne, niedoskonałe, chore, lecz wszystko to uwzględniła.

O ile w symbolu dochodzi do metamorfozy świata, jego transfiguracji w rzeczywistość zbawioną przez treść, o tyle w alegorii liczy się jedynie element arbitralności i historyczności, a zatem semantycznej pustki. [...] Na poziomie egzystencjalnym alegoria jest znakiem tego, co utracone, co przepada w mroku niepamięci; jest sferą marginalnych zdarzeń, dla których nie było miejsca w historii zwycięzców¹⁷.

W takim ujęciu pozostałości architektury stanowią obraz, do którego dotrzeć można jedynie wówczas, gdy przekroczona zostanie estetyczna lub zestetyzowana powierzchnia, pod którą kryje się krajobraz ukazujący stos gruzów i fragmentów. W koncepcji Benjamina pojęcie alegorii otrzymuje status najważniejszego terminu w jego filozofii. Nie jest bowiem jedynie tropem, środkiem artystycznego wyrazu, lecz staje się naczelną zasadą, kryterium, które umożliwia interpretację nowoczesności. W filozofii alegoria zyskuje zatem inny status niż w teorii literatury. Wychodzi bowiem z obszaru retoryczności i staje się formą krytycznego wglądu w rzeczywistość, pisze Beata Frydryczak. Pełni zatem rolę modelu, według którego już nie tylko jednostka czy podmiot, ale świat obiektywny wyraża sens¹⁸.

Frydryczak podkreśla, że alegoria występuje przeciwko pięknu, dlatego w sposób zrozumiały i oczywisty wyraża się poprzez ruiny. Niszczy bowiem fałszywy pozór totalności piękna i harmonię pięknych form. Istota alegorycznej intencji polega zatem na wymazaniu pozorów: poprzez zniszczenie tego, co organiczne i żywe. Natura alegorii jest progresywna, dlatego odnajdujemy w niej skłonność do niszczenia¹⁹. Rzeczywistość, podobnie jak ruina, rozpada się na niezliczone części. W jednym i drugim wypadku znaczenie można nadać jedynie detalom, poszczególnym elementom, zja-

¹⁷ J. Momro, *Widmontologie nowoczesności. Genezy*, Wyd. IBL PAN, Warszawa 2014, s. 33.

¹⁸ B. Frydryczak, *Świat jako kolekcja. Próba analizy estetycznej natury nowoczesności*, Wyd. Fundacji Humaniora, Poznań 2002, s. 114.

¹⁹ *Ibidem*, s. 116.

wiskom. Alegoryczny sposób postrzegania nowoczesności odsyła zatem – w przeciwieństwie do apokaliptycznego sensu ruin jako biblijnego Babilonu – do świeckiego wyjaśniania historii, którą Benjamin nazywa „Pasją świata”. Ważność tego postrzegania opiera się bowiem jedynie na „stacjach upadku”²⁰, który zawsze stanowi widmo postępu.

Według Benjaminiego alegoria jest zarówno konwencją, jak i ekspresją. Została ona bezpośrednio połączona z procesem rozkładu i destrukcji, i w ten sposób przeciwstawiona „jasnemu światu symbolu”, który może destrukcję idealizować. W alegorii natomiast obserwator staje po prostu wobec historii potraktowanej jako skamieniały, pierwotny, zrujnowany krajobraz. Dlatego Benjamin przywołuje postać Anioła historii, który tam, gdzie przed widzem pojawia się łańcuch zdarzeń, dostrzega tylko wieczną katastrofę, nieprzerwanie mnożącą piętrzącą się ruiny i ciskającą mu je pod stopy. Anioł historii nie może się zatrzymać, zbudzić umarłych i poskładać szczątków, które zaścielają pobożowisko. Nie może tego uczynić, ponieważ powstrzymuje go wiejący od rajów wichry, który zaplątał mu się w skrzydła, a jego siła jest tak potężna, że anioł nie potrafi ich złożyć. Ten wichry to postęp, który niepowstrzymanie „gna go w przyszłość, do której zwrócony jest plecami, podczas gdy przed nim aż pod niebo wyrasta zwałisko ruin”²¹. Dlatego wszystko, co dotyczy historii, przeszłości, jest pogrążone w smutku, beznadziejne i wyrażane jest za pomocą trupiej czaszki, jednego z emblematów sztuki barokowej. Benjamin był zdania, że prawdziwego obrazu historii nie da się utrwalić ani przez kontemplację, ani metodą wczuwania się. Prawda historii nie jest bowiem niezmiennym dobrem, którym można zawładnąć i z którego można w dowolnym momencie skorzystać.

Pozostałości architektury nabierają tu alegorycznego charakteru, ponieważ nowoczesność produkuje retorykę modernizacji, funkcjonalizacji, zmiany, przekształceń, w której ruina i ruinizacja odgrywają zasadniczą rolę, stanowiąc ich swoisty rewers. Każdy moment terazniejszy niesie ze sobą obawę ruinizacji, ponieważ „nastanie każdej terazniejszości, która w obrazie tego, co przeszłe, nie rozpozna się jako terazniejszość w nim za-

²⁰ Ibidem, s. 115.

²¹ W. Benjamin, *Tezy historyzoficzne*, tłum. J. Sikorski, w: idem, *Twórca jako wytwórca*, red. H. Orłowski, Wyd. Poznańskie, Poznań 1975, s. 156.

powiedziana, grozi jego bezpowrotnym zniknięciem²². Przeszłość pełna gruzów i fragmentów jawi się zatem wciąż jako spektralna forma tego, co nie zostało włączone w ciąg podmiotowego doświadczenia. Nastawione na przyszłość spojrzenie terażniejszości zawsze kieruje się w tym samym momencie ku przeszłości, która przedstawia się jako prehistoria związana z naszą aktualną terażniejszością. Podstawowym aspektem nowoczesności – jak podkreśla Jakub Momro – staje się więc czas, ale nie czas „pusty”, wypełniony poszczególnymi zdarzeniami, tylko czas pojmowany jako „pełnia temporalności”, czyli uobecniona chwila, w której dzieje przegładają się niczym w zwierciadle²³. W Benjaminowskiej wersji historiozofii świata historii odpowiada rzeczywistość, której nie da się złapać w jednym momencie. Prawdziwy obraz historii przemyka bowiem w ułamku chwili. Historia staje się autonomiczna oraz „pełna przemocy” (podporządkowuje sobie przeszłość i przyszłość). Całościową negacją procesu historycznego odkrył przed Benjaminem dramat barokowy i to on stał się inspiracją dla ruiny pojmowanej jako alegoria. Świat tego dramatu osadzony jest bowiem w konkretnej materialności, która zrywa z całkowitą formą transcendencji. Rzeczywistość dramatu żałobnego podtrzymuje wobec tego świat upadły, skończony, ujęty w momencie własnego końca. W tej perspektywie nowoczesna rzeczywistość to wieczna ruina, nawracająca i powtarzająca się katastrofa. Wybrakowana rzeczywistość, spustoszona przez materialno-metafizyczny brak – pisze Momro – wysnuwa z siebie formę czasu, która nie jest podporządkowana prawu syntezy „łudzającej pełną formą obecności”. Czas nowoczesny jest czasem niespoistym, wypełnionym jedynie obecnością fragmentów²⁴, dlatego nowoczesność tak bardzo przypomina w swojej konstrukcji ruinę. Podobnie jak w wypadku architektonicznej ruiny w zaawansowanym stanie rozpadu, z fragmentów próbuje się stworzyć całościowy obraz nowoczesności, która de facto jest nieznaną i o której nie wiemy, czy kiedykolwiek istniała.

Nowoczesność opisana przez Benjaminą nie gwarantuje już dostępu do jednorodnych sensów i znaczeń. To świat fragmentów i ruin, w których

²² W. Benjamin, *O pojęciu historii*, tłum. A. Lipszyc, w: idem, *Konstelacje. Wybór tekstów*, Wyd. Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2012, s. 313.

²³ J. Momro, *Widmontologie nowoczesności...*, s. 26.

²⁴ *Ibidem*, s. 32.

człowiek próbuje odnaleźć siebie. Cechą alegorii jest bowiem nieciągłość, nierozwiązywalna sprzeczność między obrazem lub znakiem wizualnym a jego znaczeniem. Ujawnia się tu „dualizm znaczenia i rzeczywistości”, który wpływa na sposób odczytania alegorii.

Naturą alegorycznego przedmiotu jest to, że w procesie jego destrukcji pozbawiany jest on pierwotnego znaczenia, by w planie rekonstrukcji można było nadać mu nowy sens, by z kawałków, fragmentów ustanowić nową całość czy – jak chce Benjamin – „skonstruować ją”. Alegorii nie da się w sposób prosty zrozumieć – trzeba ją rozszyfrować, co oznacza, że znak i znaczenie nie są równoczesne, nie nachodzą na siebie²⁵.

Ruina, podobnie jak alegoria, wymyka się natychmiastowej czytelności, oferuje natomiast serię fragmentów i momentów. Im coś ma większe znaczenie, twierdzi Benjamin, tym bardziej ulega destrukcji i śmierci. Zadaniem alegorii nie jest naśladowanie rzeczywistości, ale dotarcie do jej wewnętrznej natury. Tą wewnętrzną naturą nowoczesności staje się natomiast ruina, zamaskowana, tajemnicza, nieuzewnętrzniona. Nie bez powodu więc tam, gdzie mowa o ruinach, pojawia się melancholia. Melancholik penetruje wszystko to, co rozpadło się w gruzy, próbując jednocześnie odnaleźć w nich to, co jest znaczące i potencjalne. Według Wojciecha Bałusa melancholijny świat to taki, który jest i nie jest zarazem, który toczy się jak koło, chce coś znaczyć, lecz staje się od razu „wyrazem tego, co bez wyrazu”. Ten świat wydaje się uporządkowany, a przez to wiecznotrwały, jednakże oglądany z bliska okazuje się jedynie bytem pozornym, teatralną dekoracją, która rozpada się na tysiące niepowiązanych ze sobą części, staje się zbiorem fragmentów²⁶. Nowoczesność stanowi kategorię normatywną, światopogląd nowoczesny zaś to przede wszystkim wiara w możliwość świadomego kierowania swoim losem. Ujęcie takie zakłada istnienie obiektywnych metod opisywania rzeczywistości, na podstawie których można stworzyć model rozwoju nowoczesnych społeczeństw. Od połowy XIX wieku architektura pełniła w tym procesie zasadniczą rolę. To w niej uwidocznił się wysiłek zaadaptowania metod projektowania do

²⁵ B. Frydryczak, *Świat jako kolekcja...*, s. 116.

²⁶ W. Bałus, *Mundus melancholicus*, Universitas, Kraków 1996, ss. 134-135

możliwości wynikających z postępu technologicznego oraz zmieniającego się oblicza modernizującego się społeczeństwa²⁷. Doświadczenie nowoczesności – ucieleśnione przede wszystkim w różnych elementach miejskiej przestrzeni – od początku okazało się zwodnicze, niepokojące i szybko zaczęło odsłaniać różne pęknięcia i brak ciągłości, przypomina Roberto Salvadori. W świat ustabilizowanej natury wdarł się bowiem niestały świat quasi-naturalny, ulegający ciągłym oszałamiającym transformacjom:

Dla człowieka Zachodu, który wyszedł z „długiego średniowiecza”, oznacza to radykalną zmianę natury: musi żyć w wielkich miastach, w sztucznym środowisku, wśród produktów przemysłowych, samotny w tłumie, rzucony w wymiar zmienny i nieuchwytny, pozbawiony tradycyjnych punktów odniesienia, zanurzony w szybki prąd postępu [...]²⁸.

Chociaż swoista rehabilitacja alegorii, której dokonał Benjamin, wynikała z ponownego odczytania przez niego świata niemieckiego baroku, alegoryczny charakter ruiny stał się doskonałym narzędziem interpretacyjnym, za pomocą którego można było opisać rzeczywistość nowoczesnej metropolii. To przestrzeń, w której wszystko było przeznaczone na chwilę, chociaż na pierwszy rzut oka wydawało się trwałe i stanowiło znak postępu. Nowoczesność to bowiem kolejny etap w rozwoju fantazji architektów, a jej wyrazem były rewolucja przemysłowa, epoka pary i elektryczności, która dawała poczucie nieograniczonych możliwości, oraz wynalezienie stalowych i żelbetowych konstrukcji, pozwalających na realizację budowli przekraczających do niedawna ludzką wyobraźnię. Takie osiągnięcia architektoniczno-techniczne, jak słynny Pałac Kryształowy w Londynie czy wieża Eiffla w Paryżu, pokazały, że dotychczasowe ograniczenia przestają być przeszkodą w realizowaniu wielkich wizji. Do języka architektury weszło wtedy słowo „eksperyment”, pisze Anna Cymer, określające projekt wykraczający poza znane normy i formy, przełamujący tradycje i przyzwyczajenia. „Wcześniej słowo to nie miało zastosowania w architekturze,

²⁷ P. Czyż, *Normatywna zawartość architektury po-ponowoczesnej w świetle koncepcji rozumienia komunikacyjnego Jürgena Habermasa*, praca doktorska, Politechnika Gdańska, Gdańsk 2013, s. 19.

²⁸ R. Salvadori, *Mitologie nowoczesności*, tłum. H. Bernhardt-Kralowa, Fundacja Zeszytów Literackich, Warszawa 2004, s. 28.

bo ta zawsze powstawała w odniesieniu do niedoścignionych wzorców z przeszłości²⁹. W tym miejscu warto zaznaczyć, jak czyni to chociażby Agnieszka Rejniak-Majewska, że Benjamin, pracując nad swoimi *Pasażami*, inspirował się książką Sigfrieda Giediona, który postawił sobie za cel ukazanie genealogii nowoczesnej architektury w inżynierskich konstrukcjach XIX wieku.

„Spośród odpadów i śmieci” zesłowiecznego historyzmu chciał, jak pisał, wydobyc te elementy, które otwierały drogę przyszłości – oddzielić „zarodki nowego” od przesłaniających je „widm akademii i historyzmu, które wcześniej czy później będą musiały zniknąć”. Mimo deklarowanej w ten sposób jednoznacznej postawy, materiał, który Giedion zgromadził, dotyczący architektury wystaw światowych i domów towarowych z czasów II Cesarstwa, w sugestywny sposób odsłaniał rzeczywistość XIX-wiecznych, fantasmagorycznych budowli i wnętrz – urbanistycznych i architektonicznych przestrzeni, które Benjamin określił jako „domy ze snu zbiorowości”³⁰.

Liczne grafiki i fotografie zamieszczone w pracy Giediona ukazywały te architektoniczne przestrzenie z cechującą je podwójnością tego, co minione, odległe, i tego, co nowoczesne, technicznie i estetycznie „postępowe”. W rezultacie – jak pisze Rejniak-Majewska – wbrew intencjom Giediona Benjamin mógł znaleźć w jego książce materiał służący własnym zainteresowaniom, pozwalający na „prezentację materializmu dialektycznego, który unicestwił w sobie ideę postępu”³¹. Benjamin zwracał uwagę na wrażenie przestarzałości, które z zaskakującą prędkością otaczało to, co uznano za znak nowoczesności. Tam, gdzie szwajcarski badacz chciał widzieć śmiałą zapowiedź przyszłości, Benjamin zauważał raczej anachronizm, „zmruszałość” oraz szczególnie rodzaj wyobcowania. Jest czymś bardzo ciekawym, pisał Benjamin, że konstrukcje, które fachowcowi wydają się prekursorskie, jeśli weźmiemy pod uwagę sposób budowania, na

²⁹ A. Cymer, *Wizjonerzy, utopiści, futuryści*, w: K. Pobłocki, B. Świątkowska (red.), *Architektura nieźrównoważona*, Fundacja Bęc Zmiana, Warszawa 2016, s. 26.

³⁰ A. Rejniak-Majewska, *Wizualne archeologie nowoczesności: Walter Benjamin i Sigfried Giedion*, „Filo-Sofija” 38(3)/2017, s. 150.

³¹ Ibidem.

ludziach bez technicznej wiedzy wcale nie robią takiego wrażenia. Wręcz przeciwnie, mogą wydać im się staroświeckie i jak ze snu³².

Alegorie, które wyrażały czasy modernizacyjnego postępu, to z jednej strony ruina, z drugiej natomiast towar. Oba pojęcia połączył bowiem w nowoczesnej kulturze fantasmagoryczny charakter. W obu przypadkach ujawniła się zarówno przemijalność, jak i wieczne „to samo”. Poruszając się w nowych fragmentach przestrzeni, miejski podmiot odkrywał jednocześnie nowy rodzaj doświadczenia nierozzerwalnie związanego z różnymi reprezentacyjnymi wyobrażeniami na temat miasta. Te zbiorowe wyobrażenia wspomagały jednostkową percepcję i ogląd nowoczesnego miasta, którego forma fizyczna, materialna wciąż ulegała przekształceniom i zmianom. Fantasmagorię wyróżnia bowiem to, że projektuje ona obraz „bardziej rzeczywisty niż rzeczywistość”, dlatego zbliża się do obrazu sennego. Nie jest jednakże surrealistyczna, ale logiczna, uporządkowana. Fantasmagoryczny charakter XIX-wiecznych metropolii ujawniał się w obrazie miasta, w którym, z jednej strony, wciąż dochodziło do istotnych zmian, pozytywnie pojmowanego technologicznego postępu, z drugiej zaś ujawnił się w nim alegoryczny charakter ruiny. Nieustającemu postępowi i modernizacji towarzyszyła bowiem ciągła ruinizacja, rozpad, zanikanie i zamiana tego, co stare, na to, co nowe.

Jednym z przykładów przestrzeni, które w pełni ujawniły swój dialektyczny charakter, były pasaże, nazywane „zbiornikami nowoczesności”. Benjamin opisywał je jako miniaturę całego miasta, a nawet świata, „formę, w której odłano wizerunek nowoczesności”³³. Po pierwsze, poprzez sam model pasażu, jego architekturę, nostalgiczny miejski podmiot przyswajał sobie równocześnie inny czas – to znaczy style minionych epok, jak chociażby styl klasyczny – i inną przestrzeń, np. model bazaru. Sięgał też w przyszłość, którą symbolizowały nowe materiały budowlane, szkło i żelazo³⁴. Szklane zadaszenie wpuszczało do pasażu wiązki naturalnego światła, potęgującego w ten sposób fantasmagoryczny charakter przestrzeni. Wiek przemysłowy potrzebował światła, żeby móc pracować: światła na-

³² Ibidem, ss. 152-153.

³³ W. Benjamin, *Pasaże*, tłum. I. Kania, Wyd. Literackie, Kraków 2005, s. 925.

³⁴ R. Salvadori, *Mitologia nowoczesności*, s. 23.

turalnego (wielkie okna) oraz światła sztucznego (lampy gazowe, olejowe, elektryczne). Pasaże, które przecinały wielkie kompleksy budynków, mogły być oświetlane wyłącznie z góry.

I tak oto, ponad dwoma ścisłymi rzędami murowanych sklepów, wznosiła się szklana pokrywa oparta na metalowym szkielecie: historia szkła splata się z historią żeliwa, otwierając długą serię budynków z odgórnym oświetleniem, mającym tę zaletę, że dawało światło równomierne, bez cieni i refleksów³⁵.

Pasaż w czasach swojej świetności był zatem pejzażem szczególnego rodzaju, niewyraźnym i rozmytym. Stanowił oswojoną, bezpieczną przystań, która w niczym nie przypominała mitycznego, nieco przerażającego, tajemniczego i zaskakującego labiryntu. Swoją strukturą – od pierwszego momentu, gdy powstał – przypominał raczej metropolię, która powoli odchodziła już w niepamięć. „Pod działaniem tego, co nowe, tendencja ta odsyła wyobraźnię do tego, co przeminęło dawno”, pisał Benjamin. Choć postrzegane jako kwintesencja nowoczesności, pасаże od samego początku ukazywały nieustanny proces ruinizacji towarzyszący gwałtownej industrialnej przemianie. Miejskie podmioty odkrywały bowiem w pасаżach uroki przestrzeni, która w zastraszającym tempie zanikała, miasta były bowiem systematycznie burzone i przebudowywane. Już w połowie XIX wieku nowoczesne miasta stały się metropoliami, z szerokimi ulicami i bulwarami, pustymi placami i patetycznymi budowlami; pасаże natomiast stały się synonimem tego, co się rozpada i zanika. Charakter pасаżu jako nowoczesnej ruiny ujawnił się również wtedy, gdy Benjamin porównał go do prehistorycznych jaskiń. Wnętrznosci pасаżu ulegają rozkładowi i podobnie jak elementy zrujnowanej architektury zaczynają tworzyć nowe, niezrozumiałe konfiguracje.

Świat tajemnych pokrewieństw: palma i zmiotka do kurzu, suszarka do włosów i Wenus z Milo, proteza i listownik spotykają się tu jak gdyby po długim rozstaniu. Odaliska leży przyczajona koło kałamarza, adorantki unoszą popielniczki niby czary ofiarne. Te witryny są rebusem i zdaje się nam, jakbyśmy na końcu języka mieli klucz do zrozumienia [...]. Zresztą

³⁵ Ibidem, s. 24.

zaden z tych przedmiotów nie wygląda na nowy. Złote rybki pochodzą może z jakiejś wyschłej niedawno sadzawki³⁶.

W samej budowie pasaże przypominają zatem obiekt, który ulega zrujnowaniu, z całości – niegdyś zaplanowanej i czytelnej – zmienia się w zbiór fragmentów tworzących w swojej nowej konfiguracji ciekawy rebus. Przeszłość, czyli nie-istnienie-już-więcej – jak nazywa ją Benjamin – pozwala się poznać jedynie w rzeczach, które już nie istnieją w życiu codziennym. Pasaż stał się właśnie takim pomnikiem nie-istnienia-już-więcej. Opustoszałe i ulegające degradacji pasaże skostniały w dziwnej formie, przyjmując dialektyczną i ambiwalentną pozę w stosunku do szybko zmieniającej się przestrzeni miasta. Ta dialektyka je zrewolucjonizowała i z miejsc luksusu przekształciła w miejsca nie do poznania, w których nie pozostało właściwie nic poza nazwą „pasaż”. Dlatego Benjamin oskarżał modernę o to, że zawsze cytuje prehistorię. Tym, w czym nowoczesność okazała się najbardziej pokrewna starożytności, jest bowiem jej przemijalność. Z nadejściem kryzysu gospodarki towarowej można było ujrzeć ruiny we wszystkich konstrukcjach i „pomnikach burżuazji”, jeszcze zanim się w ogóle materialnie rozpadły³⁷.

Gdy szklane pasaże zaczęły podupadać, z ruiną połączył je też wspomniany już motyw labiryntu. Dlatego niektórych, jak chociażby Franza Hessla w eseju *Friedrichstadt*, zaczęła przerażać ich nowa, widmowa natura.

Nie jestem w stanie wejść tam, bez odrobiny strachu, iż nie będę mógł znaleźć wyjścia. Dopiero co minąłem stoisko pucybuta i dział z gazetami umiejscowiony blisko wejścia, a już czuję lekkie zakłopotanie. [...] Cały hol pasażu jest pusty. Szybko śpieszę do wyjścia i czuję się jak duch, który ukryty przed okiem ludzi przenika oszklone ściany, przy których znajdują się lśniąca biżuteria, ubrania, obrazy. [...] Przy wyjściu, obok wystawy biura podróży, oddycham głęboko: ulica, wolność, teraźniejszość!³⁸

Pasaże, które stanowiły jedną z pierwszych oznak modernizacji nowoczesnej przestrzeni miejskiej, szybko zmieniły się w przestrzenie upadłe,

³⁶ W. Benjamin, *Pasaże*, s. 925.

³⁷ Ibidem, ss. 42, 45, 367 i 878.

³⁸ F. Hessel, *Friedrichstadt*, w: idem, *Spazieren in Berlin. Beobachtungen im Jahr 1929*, Buchverlag der Morgen, Berlin 1979, ss. 222 i 225.

upiorne, które sytuowały się w poprzek idei zmiany i postępu, wytrącając niejako przechodniów z poznawczej równowagi. Ruina, która z przedmiotu namysłu i kontemplacji zmienia się w widmo, na pierwszy rzut oka wydaje się niewidoczna, pojawia się jednak znienacka oraz nagle i nieoczekiwanie znika, gdy następuje nowa, kolejna już zmiana. Przestrzeń miejska na zewnątrz również stanowi swoiste zaprzeczenie pasażu. Tu bowiem zmiany były tak gwałtowne, że trudno było nawet zauważyć, kiedy konkretny obiekt zamienia się w ruinę. Siegfried Kracauer opisywał arterię Kurfürstendamm w Berlinie, nazywając ją po prostu ucieleśnieniem bezpłodnie upływającego czasu, w którym nic nie może trwać dłuższą chwilę. Charakter ulicy zmieniał się bowiem nieustannie, właściwie z dnia na dzień; sklepy i domy znikały wśród innych, „które przychodzą i odchodzą niby mieszkańcy portu”. Dlatego Kracauer pisał, że chwila pojawienia się na horyzoncie owych przybytków w zasadzie nie daje się ustalić. Wystarczy po prostu, że od jakiegoś momentu są obecne, powstałe „z niczego” restauracje, kawiarnie, barowe wnętrza, pensjonaty i sklepy, wszystkie bez wyjątku udające, że istnieją naprawdę. „W trakcie godzin, jakie spędziłem w cukierni, jej poprzednia forma bytu nie nachodziła mnie nawet w marzeniach”³⁹. Z Kurfürstendammu przeszłość odchodziła, nie pozostawiając żadnych śladów, po miejskim życiu nie pozostała nawet jego forma szczątkowa – ruina. Miejska nowoczesność nie pozwalała zatem na kontemplację ruin oraz pielęgnację wspomnień. Te ostatnie zostały bowiem niejako zaklęte w pasażu, który sam stał się ruiną, nawet jeśli na pierwszy rzut oka jeszcze przypominał architekturę „w dobrym stanie”. Kracauer pisze o tym w eseju *Pożegnanie pasażu Pod Lipami*.

Pasaż Pod Lipami przestał istnieć. [...] Gdy nie tak dawno znowu tutaj spacerowałem, jak często za moich lat studenckich przed wojną, dzieło zniszczenia już się prawie dokonało. Zimne, gładkie płyty marmuru zasłoniły filary między sklepikami, a nad nimi zamykał się nowoczesny szklany dach, podobny do tysiąca innych. [...] Wciąż pamiętam dreszcz, jaki w dzieciństwie budziło we mnie słowo przejście. [...] Nawet jeśli te chłopiące fantazje były nadto wybujałe – coś ze znaczenia, jakie przypisy-

³⁹ S. Kracauer, *Ulice*, „Literatura na Świecie” 8-9/2001, s. 297.

wały przejściom, określało też dawny pasaż Pod Lipami. [...] Czas pasaży minął⁴⁰.

Nowoczesność miejska XIX i początku XX wieku wykluczyła konkretne ruiny ze swojej przestrzeni, szybko zastępując to, co stare, tym, co nowe, lepsze, bardziej technologicznie zaawansowane. Ruiny jednakże, chociaż właściwie niewidoczne, ciągle są obecne, zjawiają się na ułamek sekundy, jak odbicie, nietrwały obraz. Są wciąż o krok przed tym, co nowe. Decyduje o tym m.in. chronologiczny kontekst słowa „nowoczesny”, który wymienia i opisuje Herbert Schnädelbach w *Próbie rehabilitacji animal rationale*. Kontekst ten podkreśla stosunki czasu, to znaczy to, co współczesne, ujmuje się na tle minionego, a w tym sensie również to, co obecnie nowe, na tle tego, co się starzeje, przemija, na tle starego, które nie pozostaje wiecznie nowym. Od XIX wieku łączy się z tym odcień wszystkiego, co możemy nazwać „permanentnie przejściowym”⁴¹.

3.2. *Detroitism*. Modernizacja w ruinie

Zmiany związane z przekształceniem społeczeństw industrialnych w post-industrialne spowodowały, że architektura nowoczesna będąca symbolem modernizującego się miasta, pełniąca konkretną, aktywną rolę w kształtowaniu nowoczesnego, demokratycznego społeczeństwa oraz – jak nazywał ją Walter Gropius – będąca „poszukiwaniem człowieka”, sama w bardzo krótkim czasie uległa gwałtownej ruinizacji. „Nowoczesne ruiny” to swoisty neologizm, który odsyła nas do zdegradowanej architektury skonstruowanej w niedawnej przeszłości, zwłaszcza tej, która powstała w XIX stuleciu i stała się synonimem nowoczesnych zmian, modernizacji oraz industrializacji. W drugiej połowie XX wieku opuszczeniu i ruinizacji uległy takie przestrzenie rewolucji przemysłowej, jak ogromne fabryki i inne industrialne kompleksy. Nowoczesne ruiny to również porzucone i zdegradowane świątynie, szpitale (szczególnie psychiatryczne) oraz przytułki,

⁴⁰ Ibidem, s. 306. Na ten temat zob. M. Nieszczerzewska, *Narracje miejskiej wyobraźni*, Bogucki Wydawnictwo Naukowe, Poznań 2009.

⁴¹ H. Schnädelbach, *Próba rehabilitacji animal rationale*, tłum. K. Krzemieniowa, Oficyna Wydawnicza, Warszawa 2001, s. 328.

szkoły, małe zakłady przemysłowe, laboratoria, domy mieszkalne (głównie osiedla, pałace i dwory) oraz miejsca nowoczesnej rozrywki, takie jak lunaparki⁴².

W jednym ze swoich wykładów na temat architektury nowoczesnej Frank Lloyd Wright zadał bardzo ważne pytanie. Interesowało go bowiem, co się stanie, jeśli Ameryka będzie się rozwijać na modłę „maszynowej Utopii” europejskiego modernizmu, zamiast kierować się własnymi wskazówkami⁴³. Udzielając częściowej odpowiedzi na powyższe pytanie oraz analizując nowoczesny charakter miejskich ruin, należy przede wszystkim zwrócić się ku Detroit – miastu, które do połowy XX wieku było synonimem amerykańskiej modernizacji, technicyzacji oraz industrializacji życia miejskiego. Ta nowoczesna metropolia stanowiła jeden z głównych amerykańskich ośrodków przemysłu chemicznego, maszynowego, zbrojeniowego, hutnictwa żelaza, który w czasach swojej prosperity – czyli w latach 40. XX wieku – liczył ponad milion osiemset tysięcy mieszkańców. Metropolia była również siedzibą wielu korporacji finansowych i banków oraz uczelni i placówek naukowo-badawczych. Do szczególnych cech nowoczesnej urbanistyki miasta można zaliczyć promienisty układ ulic, ogromne parki, liczne obiekty sportowe, podwodny tunel i most łączący Detroit z kanadyjskim miastem Windsor. W połowie XX wieku Detroit przeżywało swój rozwojowy boom. Było piątym co do wielkości miastem w Stanach Zjednoczonych oraz synonimem nowego społecznego porządku. Miasto pochwycić się mogło pierwszą w kraju miejską autostradą, fantastyczną siecią tramwajową, parkiem miejskim zaprojektowanym przez Fredericka Law Olmsteda, wieloma luksusowymi hotelami, bankami i domami towarowy-

⁴² Szczególnym momentem symbolizującym upadek modernistycznych ambicji architektury było wyburzenie osiedla mieszkaniowego Pruitt-Igoe w St. Louis w stanie Missouri w Stanach Zjednoczonych, które zostało zaprojektowane przez architekta Minoru Yamasaki. To znana na całym świecie ikona modernizmu, a jego celowe zniszczenie 15 lipca 1972 roku zaczęto postrzegać jako symboliczny i spektakularny koniec idei Le Corbusiera w urbanistyce i tym samym koniec architektury modernizmu. Do dziś miejsce po wyburzonym Pruitt-Igoe nie zostało przecież zagospodarowane. Ujawnia się w tym widmowy charakter pustki po strukturze, która – właściwie już od samego momentu powstania – przez wiele lat ulegała destrukcji i ruinizacji.

⁴³ F.L. Wright, *Architektura nowoczesna. Wykłady*, tłum. D. Żukowski, Karakter, Kraków 2016, s. 89.

mi. Wyszukane wieżowce i inne budowle stały się ulubionym motywem kart pocztowych, których zadaniem było oddanie obrazu dynamicznie rozwijającej się Ameryki. Powstało w nim wiele znaczących instytucji kulturalnych⁴⁴. Co więcej, w utopijnych narracjach miasto to było przedstawiane jako przykład „końca klasowego konfliktu w Ameryce”⁴⁵.

Michael Stalmarsk podkreśla, że już na początku XX wieku, będąc wcześniej po prostu znaczącym ośrodkiem przemysłowym, w krótkim czasie stało się centrum prawdziwej rewolucji cywilizacyjnej. W czasie obchodów 250-lecia Detroit, 20 lipca 1951 roku, mieszkańcy z dumą i optymizmem mogli spoglądać zarówno na historię swojego miasta, jak i na jego przyszłość. Detroit, podobnie jak całe Stany Zjednoczone, cieszyło się z prosperity, która miała zaowocować najszcześniejszym okresem w dziejach miasta i całego narodu. Widmo ruin pojawiło się już jednakże na horyzoncie.

Żadne inne miasto na świecie nie dokonało tak szybkiego przeistoczenia się z szarego ośrodka przemysłowego w bogatą, światową metropolię. Jednak ten błyskawiczny awans z nizin na szczyt był niczym wobec prędkości, z jaką miasto stoczyło się na pozycję katastrofy urbanistycznej i społecznej na skalę do tej pory nieznaną. [...] Podobnie jak wcześniej, to, co się dzieje w mieście, jest wielkie, zaskakujące i trudne do pojęcia⁴⁶.

Wróćmy zatem do Franka Lloyd Wrighta, który udzielając odpowiedzi na postawione przez siebie pytanie, prosił czytelników, aby udali się z nim na wyprawę do odległej przyszłości, aby obejrzeć ruiny nowoczesnej cywilizacji. Według niego zabraknie choćby resztek, na podstawie których można by wysnuć wnioski o dawnej rzeczywistości. Ruiny, które pozostaną, będą bowiem opierały się wszelkiej historycznej rekonstrukcji oraz reprezentowały całkowitą „porażkę ludzkiej Kultury”, stanowiąc co najwyżej ostrzeżenie. Wright kreśli również bardzo sugestywny opis ruin nowoczesności:

⁴⁴ M. Stalmarsk, *Detroit: amerykańska legenda w drodze z piekła do nieba i z powrotem*, Warszawa Firma Wydawnicza, Warszawa 2013, ss. 10, 11, 14 i 16.

⁴⁵ R. Johnson, *Graphic: Detroit Then and Now*, 1.02.2013, <http://nationalpost.com/news/graphics/graphic-detroit-then-and-now> [8.05.2018].

⁴⁶ M. Stalmarsk, *Detroit...*, s. 22.

Zachowają się fragmenty historycznych detali zaczerpniętych z innych cywilizacji i używanych w eklektycznych budynkach. Pozostaną „płatany kabli, tryby i skomplikowane, intrygujące urządzenia”. Zostaną „rury kanalizacyjne” – „najbardziej charakterystyczny z naszych relikwów”. I wreszcie dostrzec będzie można „ogromny chaos nitowanych konstrukcji stalowych [...] w różnych stadiach zniszczenia i rozkładu”. Tylko budynki przemysłowe mogłyby powiedzieć o nas coś wartościowego, lecz jedynie nieliczne spośród nich przetrwają dość długo⁴⁷.

Nie trzeba było odległej przyszłości, żeby wizja tego apologety architektury nowoczesnej się zściśliła. Dzisiaj Detroit – używając dobrze znanej metafory – to szczególna „strefa zero”. Destrukcja i ruinizacja Detroit miała kilka przyczyn. Ogromny rozrost przedmieść spowodował degradację centrum miasta. Powodem tego były zmiany technologiczne produkcji, które dotknęły większość nowoczesnych metropolii: automatyzacja, konsolidacje firm i zakładów przemysłowych, polityka podatkowa oraz budowa dróg szybkiego ruchu, które sfragmentaryzowały tkankę miejską. Przebudowa miasta zapoczątkowała jego gwałtowną ruinizację: wyburzono tysiące kamienic, domów, klubów i kościołów. Główne i pomniejsze przedsiębiorstwa bankrutowały jedno po drugim lub znacznie ograniczały swoją działalność. Sytuacja kryzysowa doprowadziła do wybuchu zamieszek, które dodatkowo pogłębiły kryzys⁴⁸. Lata 70. XX wieku to czas ogromnego wzrostu przestępczości w metropolii. W tym samym okresie co najmniej kilka razy Detroit było nazywane stolicą podpaień Ameryki, a później stolicą morderstw. Według statystyk FBI Detroit stanowiło najbardziej niebezpieczne miasto, a tysiące opuszczonych i zrujnowanych domów stało się siedliskiem grup przestępczych. W czasach największego kryzysu setki opuszczonych i zdegradowanych budynków spłonęło. W kolejnych latach liczba pożarów się zmniejszyła, ponieważ wiele domów zostało ostatecznie wyburzonych. Skala wyburzeń i zniszczeń była ogromna. Tylko w ciągu dwóch lat zrównano z ziemią około pięciu tysięcy budynków. Polityka władz miasta nie zakładała budowy czegoś nowego na terenie powstałym

⁴⁷ F. L. Wright, *Architektura nowoczesna...*, ss. 89-90.

⁴⁸ Na temat „miejskiej rewolucji” w Detroit ujętej z perspektywy „wyzwolenia czarnoskórych mieszkańców miasta” zob. D. Gerorgakas, M. Surkin, *Detroit: I Do Mind Dying. A Study in Urban Revolution*, South End Press, Cambridge 1998.

po wyburzeniu, dlatego miasto charakteryzują „znaczące pustki”⁴⁹. 18 lipca 2013 roku Detroit ogłosiło upadłość.

Jak pisze John Patrick Leary, od roku 1967, w którym Detroit uznano za punkt zapalny politycznego, ekonomicznego i rasowego kryzysu w Stanach Zjednoczonych, do okresu totalnej deindustrializacji miasta i wzrostu przestępczości w latach 70. i 80. miasto stało się zwiastunem każdego głównego kryzysu miejskiego od czasu zakończenia drugiej wojny światowej. To przestrzeń, w której zarówno przemiany historyczne, jak i sama nowoczesność, pojmowana jako „stos gruzów i odpadków”, jest najbardziej widoczna. Przypadek Detroit jest szczególny, dlatego ucieleśnia ono wszystkie najgorsze obawy dotyczące przyszłości⁵⁰. Ruiny architektury stworzonej przez amerykańską nowoczesność swoją skalą przypominają ruiny antycznego Rzymu. Podobnie jak miało to miejsce w czasie kryzysu i upadku starożytności, na oczach współczesnego świata upadła „potęga nowożytności”.

Miasto zaczyna przypominać antyczny Rzym w okresie schyłkowym. Z setkami rozpadających się, fantastycznych niegdyś budowli, upadającym morale mieszkańców, szerzącą się biedą i przestępczością. [...] Miastu przybyło za to kilka nowych „pomników”. Za najbardziej znany uważa się, opuszczoną pod koniec lat pięćdziesiątych, fabrykę Packarda, której szkielet góruje nad wschodnią częścią miasta. [...] Z Michigan Central Depot, kiedyś najwyższego dworca kolejowego na świecie, nie odjeżdża już żaden pociąg⁵¹.

Nie bez przyczyny zatem miano „nowego pomnika”, a raczej można by rzec pomnika nowoczesności, zyskał opuszczony i zrujnowany budynek głównego dworca kolejowego Michigan Central Depot. Szeroko rozumiana nowoczesność wytworzyła wiele fenomenów związanych z rozwojem przemysłowym, jednak dworzec, i kolej w ogóle, zajmuje wśród nich miejsce szczególne. Kolejowe dworce, wypełnione podróżnymi hale, pociągi, lokomotywy i przedziały kolejowe to jedne z ciekawszych obrazów modernizmu. Podróżowanie pociągiem stało się synonimem nowoczesnego

⁴⁹ M. Stalmarsk, *Detroit...*, s. 23.

⁵⁰ J. P. Leary, *Detroitism. What does „ruin porn” tell us about the motor city?*, 15.01.2011, https://www.guernicamag.com/leary_1_15_11/ [8.05.2018].

⁵¹ M. Stalmarsk, *Detroit...*, s. 26.

podróżowania, które było szczególnie atrakcyjne jako nowy rodzaj doświadczenia. Hala dworca to przestrzeń przepływu i ruchu, ciągłej zmiany, a jednocześnie powtarzalności. Miejsce przypadkowych, jednorazowych spotkań, charakteryzujące się atmosferą „tu i teraz”. Marek Kochanowski w *Modernizmie mniej znanym* podkreśla jednak, że kolej, jako ikonę nowoczesności, od początku cechowała ambiwalencja. Z jednej strony była dowodem rozwoju przemysłowego, postępu, entuzjastycznym symbolem industrializacji, zmian społecznych, demokracji, energii, wolności i wielu możliwości zdolnych odmienić życie. Z drugiej zaś podróż pociągiem przez długi czas kojarzyła się z destrukcją, niebezpieczeństwem, destabilizacją, ingerencją w naturę oraz katastrofami.

Pierwiastkowi optymistycznemu, połączonemu z ruchem, czyli z możliwością szybkiego pokonania przestrzeni, od początku towarzyszył czynnik anarchiczny, egoistyczny, nieuporządkowany, związany z zaburzeniami praw natury. [...] Przemieszczanie się pociągiem szybko stało się metaforą ludzkiego losu; było kruche, nieprzewidywalne i mogło urwać się w dowolnym momencie⁵².

Teleologiczna idea postępu miała zatem przynieść kolejne, niezliczone odkrycia, które uczynią świat lepszym i bardziej doskonałym. Wypadki i katastrofy okazały się jednak nieuniknioną konsekwencją rozwoju, pozostającą do tej pory gdzieś w ukryciu; jego nieoczekiwaną, zagadkową i mroczną stroną. Projektowanie statku jest bowiem równoznaczne z antycypacją jego zatonięcia, a konstruowanie samolotu – zapowiedzią jego rozbicia. Dlatego Giddens nazywa nowoczesność „rozpędzonym molochem”, bardzo trudnym do okiełznania i pokierowania nim w taki sposób, aby do minimum zmniejszyć niebezpieczeństwo, a do maksimum zwiększyć szanse, jakie oferuje nowoczesny świat⁵³. Nowoczesność ma przecież groźne, ciemne strony, czyli zagrożenia związane z katastrofami, totalitaryzmem czy destrukcją nuklearną. To świat permanentnego ryzyka, udający jednak świat bezpieczny, w którym wszystkie sfery życia wydają się pozostawać pod kontrolą polityków i ekspertów z różnych dziedzin.

⁵² Por. M. Kochanowski, *Modernizm mniej znany. Studia i szkice o literaturze*, Prymat, Białystok 2016, ss. 116-120.

⁵³ A. Giddens, *Konsekwencje nowoczesności*, s. 107.

Z perspektywy zwyczajnego człowieka wszystko to nie składa się bynajmniej na poczucie całkowitej kontroli nad sytuacjami życia codziennego. Nowoczesność rozszerza się na obszary osobistego spełnienia i bezpieczeństwa w odniesieniu do rozległych połąci życia codziennego. Jednak laik – a wszyscy jesteśmy laikami, w zdecydowanej większości systemów eksperckich – musi dosiąć molocha. Rzeczywiście wielu z nas ma poczucie, że pewne sytuacje życiowe wymykają się spod kontroli⁵⁴.

Jak pisze Magdalena Matysek, komentując stanowisko Ulricha Becka, ryzyko to stan niepokoju, niepewności, przygodności spowodowany procesami modernizacyjnymi. Problemem nie jest tu jedynie technika, niebezpieczeństwo wybuchów atomowych czy dziura ozonowa. Modernizację należy bowiem pojmować szeroko, oznacza ona bowiem technologiczny postęp racjonalizacji i zmian w pracy i organizacji, obejmuje zmianę charakterów społecznych i znormalizowanych biografii, stylów życia i form miłości, struktur wpływu i władzy, form ucisku i uczestnictwa, ujęć rzeczywistości i norm poznania⁵⁵. Biorąc pod uwagę tę perspektywę, każda nowość, innowacja, „ulepszenie”, zamiast nieść jednoznaczną radość, która wynika z udoskonalenia otaczającej nas rzeczywistości, może budzić niepokój, lęk i poczucie zagrożenia. Porzucony dworzec główny Michigan Central Depot jest dowodem na to, że większość lęków nowoczesnego człowieka się ziszcilo. To, co było kiedyś traktowane jako symbol wielkiej potęgi (dworzec w Detroit był w momencie oddania, czyli w 1913 roku, najwyższym tego typu obiektem na świecie), ruchu, zmiany, prędkości, „pulsującego nowoczesnego życia”, zastygło pod postacią majestatycznej ruiny. Nie dziwi więc, że spośród tysięcy zrujnowanych budynków Detroit ten przywoływany jest najczęściej.

Przykład Motor City jest szczególnie interesujący, ponieważ nie jest to miasto całkowicie opuszczone. Wśród „upiornej architektury ruin”, pośród gruzów i fragmentów miejskiej nowoczesności nadal toczy się miejskie życie. Skala ruinizacji miasta jest natomiast tak porażająca, że w ostatnich latach ogromną popularność zyskało hasło *God has left Detroit* („Bóg opuścił Detroit”), wypisane niegdyś na murach jednego z opuszczonych budynków.

⁵⁴ Ibidem, s. 102.

⁵⁵ M. Matysek, *Ponowoczesność – porzucony projekt*, w: G. Dziamski, E. Rewers (red.), *Nowoczesność po ponowoczesności*, Wyd. Naukowe UAM, Poznań 2007, ss. 29-30.

Hasło to zostało wielokrotnie powielone na ścianach kolejnych budynków w mieście i stanowi szczególnie rodzaj komunikatu, który – przekazywany niejako „z ruiny na ruinę” – stał się swoistym słownym uzupełnieniem obrazu nędzy i kryzysu miasta.

Przestrzeń gwałtownie rozwijającego się w pierwszej połowie XX wieku Detroit stała się symbolem industrialnych przemian, którym uległy nowoczesne miasta, współcześnie zaś dla wielu miasto jest symbolem porażki amerykańskiego kapitalizmu. Pisarze, dziennikarze i blogerzy prześcigają się – jak pisze Michael Stalmarsk – w wymyślaniu epitetów, które mogą opisać Detroit, takich jak „amerykańska katastrofa”, „miasto-porażka”, „miasto-widmo”, „dowód niekontrolowanego upadku”, „miasto łoż”⁵⁶. Nie wyczerpuje to jednak interpretacyjnego potencjału ruin Detroit, które – na początku XX wieku nazywane „alegorią fordyzmu”, „alegorią kapitalizmu” – stało się współcześnie alegorią wszelkich miejskich, nowoczesnych kryzysów, amerykańskim „hegemonem ruinizacji”⁵⁷. I jak każdy alegoryczny obraz zrujnowanego świata, obraz Detroit charakteryzuje swoista dialektyka. Pisze o tym m.in. historyk kultury Thomas L. Sugrue, który nazywa Detroit najlepszym miejscem do obserwacji dialektycznych sił nowoczesnego kapitalizmu, szczególnie tych, które występowały w wyolbrzymionych, przejawionych formach. Detroit to bowiem miejsce zarówno trwałości, jak i ulotności, wytwarzania i destrukcji, tego, co monumentalne, i tego, co nadaje się jedynie do jednorazowego użytku. To miasto wypełnione miejscami i nie-miejscami, miasto, w którym łatwo można dojść do władzy, ale jeszcze łatwiej zostać tej władzy pozbawionym⁵⁸.

Dialektyczny charakter Detroit podkreśla także to, że obrazy i wyobrażenia zrujnowanego miasta zupełnie przesłoniły jego realny byt. Spektakularny upadek i destrukcja tej nowoczesnej metropolii stały się bowiem obiektem szczególnego podziwu, zaciekawienia i fascynacji. Dlatego obecnie w powszechnym obiegu znalazł się z jednej strony termin *detroitism*

⁵⁶ M. Stalmarsk, *Detroit...*, s. 28.

⁵⁷ J. Hell, *Las Vegas/Detroit: Endings and New Beginnings*, „The Germanic Review” 86(4)/2011, s. 226.

⁵⁸ K. Buckley, *We Hope for Better Things; It Will Arise from the Ashes. Exploring the Aesthetics of Post Modern Ruin Photography in Detroit*, School of the Art Institute of Chicago, Spring 2016, s. 3.

(będący swoistą definicją nowoczesnego upadku), który do dyskursu dotyczącego industrialnej ruinizacji wprowadził Leary, z drugiej natomiast fraza *ruin porn*, która zrobiła zawrotną karierę we współczesnym, przede wszystkim internetowym, dyskursie na temat postindustrialnych ruin. Jako jej autora podaje się Jamesa Griffioena, który użył tego sformułowania, krytykując działania dziennikarzy, nagminnie i bez uzasadnienia wykorzystujących fotografie zrujnowanej architektury Detroit do zobrazowania ogólnoswiatowego kryzysu finansowego w 2008 roku, ignorujących jednocześnie długą historię i przyczyny upadku samego Detroit⁵⁹. Alegoryczny kontekst Detroit tworzy się poprzez „konfiskatę” jego obrazów. Jak pisze bowiem Craig Owen w *Beyond Recognition*, alegoryk nie wytwarza obrazów, tylko je konfiskuje. Nie odtwarza również pierwotnego znaczenia, które mogło zostać zagubione lub niejasne. Alegoria nie jest bowiem hermeneutyczna⁶⁰. Zniszczone, porzucane i pozacierane fragmenty budowli realnego Detroit egzystują obok ich rozrzuconych w przestrzeni kultury wizualnej obrazów. Jedne i drugie są elementami, z których nie da się już złożyć pierwotnej całości. Zastygły one, tworząc nową całość, oddziałującą poprzez swoją wtórną stabilność. Alegorie zbudowane są bowiem z kawałków – pisze Wojciech Bałus – czyli znaków, atrybutów, postaci, które nigdy nie zamieniają się w pełny przekaz, ale petryfikują się w swojej niekompletności w nową całość. Pamięć (*cues*) i zapomnienie (*disiecta membra* – dosłownie „rozrzucone czcionki”) łączą się w procesie wznoszenia konstrukcji „nieusuwalnie fragmentarycznej”⁶¹.

⁵⁹ Alicja Gzowska podkreśla, że wraz z reewaluacją nowoczesności zanegowany został zakorzeniony w niej mit bezpiecznego zewnętrznego obserwatora. Obserwowanie, raportowanie katastrofy także zaczęło podlegać ocenie moralnej. Zob. A. Gzowska, *Sic transit gloria mundi*, „Widok. Teorie i praktyki kultury wizualnej” 4/2013. Mimo że proces podglądania nie dotyczy w tym wypadku ludzi, ich realnej obecności i intymności, a jedynie struktur przez człowieka wytworzonych, wywołuje jednak moralny dylemat. Dlatego wielu współczesnych fotografów ruin podkreśla, że nie eksploatują oni w żaden sposób zdegradowanych miejsc oraz nie są *ruin pornographers*. Zob. np. M. Christopher, *Confessions of a „Ruin Pornographer”*, 12.03.2012, <https://hiddencityphila.org/2012/03/confessions-of-ruin-pornographer/> [12.05.2018].

⁶⁰ C. Owen, *Beyond Recognition: Representation, Power, and Culture*, red. S. Bryson, University of California Press, Berkeley – Los Angeles 1994, s. 54.

⁶¹ W. Bałus, *Ruina*, w: M. Saryusz-Wolska i inni (red.), *Modi memorandi. Leksykon kultury pamięci*, Scholar, Warszawa 2014, s. 444.

Krajobraz zniszczeń tego miasta-widma, migający za szybami samochodu, przypomina czarno-białe klatki dawnych kronik pokazujących długotrwałą wojnę. Problem jednak polega na tym, że nie wiadomo, kogo ta wojna dotyczy oraz kto z kim i o co ją toczy.

W trakcie corocznych, odbywających się w styczniu, targów motoryzacyjnych pejzaż upadłego Detroit jest obowiązkową częścią zagranicznych relacji. Zanim widzowie zaczną podziwiać najnowsze modele samochodów, są zmuszeni do obejrzenia miejskiego krajobrazu, wzbudzającego głęboki smutek. [...] Reporterzy polują na dramatyczne zdjęcia ruin, przytaczają katastrofalne statystyki i mrozące krew w żyłach opowieści mieszkańców. W Detroit żyją dziś dorosłe osoby, które nie pamiętają innego obrazu miasta, a ten przekazywany przez media jest obrazem totalnej katastrofy⁶².

Kontekst, którego użył Griffioen, nawiązując do Detroit, podchwycili kolejni krytycy, podkreślający oderwany od pierwotnych narracji, konotacji i znaczenia „wyzyskujący” charakter oraz sposób użycia fotografii zrujnowanej architektury nowoczesnej (stąd porównanie do pornografii). Perspektywa indywidualistycznego spojrzenia, patrzenie na miejską i poprzemysłową ruinizację z sensacyjnego i czysto emocjonalnego punktu widzenia prowadzi, zdaniem krytyków, do „popęłniania swoistego grzechu estetyzowania nędzy, upadku i śmierci miejsca”⁶³. Według Iana Ference’a, amerykańskiego fotografa, historyka i eseisty, można wyróżnić wspólne cechy tego rodzaju „pornografii”, która zastąpiła melancholijne spojrzenie na ruiny. Pierwszą z nich jest ukazywanie zdewastowanej architektury jedynie częściowo, wykorzystywanie poszczególnych fragmentów miejsca tylko po to, aby podkreślić atmosferę „gnicia” i „rozkładu” miasta lub wywołać w widzu swoiste uczucie grozy, co z kolei w bezpośredni sposób odsyła nas

⁶² M. Stalmarsk, *Detroit...*, s. 29.

⁶³ J. Polter, *Beyond „Ruin Porn”*, sierpień 2013, <https://sojo.net/magazine/august-2013/beyond-ruin-porn>; S. de Silva, *Beyond Ruin Porn: What's Behind Our Obsession with Decay?*, sierpień 2014, <https://www.archdaily.com/537712/beyond-ruin-porn-what-s-behind-our-obsession-with-decay>; F. Petty, *Beyond Ruin Porn and Rediscovering the Rust Belt*, sierpień 2015, https://i-d.vice.com/en_uk/article/d3pngy/beyond-ruin-porn-and-rediscovering-the-rust-belt [12.05.2018]. Szerzej w: M. Nieszczerzewska, *Miejska eksploracja. Aktywacja bez interwencji?*, „Kultura i Historia” 1/2016.

do koncepcji zrujnowanej architektury jako szczególnego rodzaju zjawy, ducha, widma⁶⁴. Celowe pomijanie historii miejsca sprawia, że brakuje tu zdecydowanie neutralnego punktu widzenia. Sztucznie podkreślane fragmenty ruiny oraz skupienie się na jednym – przede wszystkim teraźniejszym – aspekcie zdegradowanej architektury sprawia, że wielu fotografów i publicystów podaje błędny lub celowo sfalszowany kontekst historyczny. Inną, ważną i powszechnie stosowaną praktyką obrazowania zdevastowanej i zdegradowanej architektury nowoczesnej jest szczególnie sposób jej „podrasowywania”. Mamy tu bowiem często do czynienia z przestylizowaniem fotografii w celu uzyskania melodramatycznego efektu⁶⁵. Píše o tym również Stalmarsk:

Obserwatorzy z zewnątrz, z nachalnością i nieukrywaną fascynacją obserwują miasto w drodze na dno. Termin „pornografia ruin” stał się znanym pojęciem wśród dziennikarzy, fotografów, filmowców. Nic tak dobrze nie odbija się bowiem w soczewce kamery i nie sprzedaje w dużym nakładzie jak historia o nieprzeciętnej urodzie, która z biegiem czasu pozabawiana jest atrybutów piękności, podupada i staje się pośmiewiskiem. Środki masowego przekazu pełne są obrazów umierającego miasta. Całą energię skoncentrowano na pokazaniu swoistego piękna upadku, mniej zaś na wytłumaczeniu, co jest jego przyczyną⁶⁶.

To, co fascynuje i pochłania całkowicie, kontynuuje Stalmarsk, to ruiny, „morze ruin” fantastycznych domów, budowli publicznych i fabryk. Taka masa materialnego i społecznego upadku szokuje, szczególnie gdy weźmie się pod uwagę, że to właśnie w tym mieście narodziła się legenda: amerykański dobrobyt i utopia nowoczesności. Zapomniane, wyrzucone na margines życia miejskiego i społecznego budynki, które w większości powstały w epoce nowoczesnej jako wynik różnych przemian, awangardo-

⁶⁴ Jeanette Bicknell wprost nazywa „architektonicznymi duchami” wszystkie struktury stworzone przez człowieka, które nie istnieją już w jego codziennym doświadczeniu i mogą być rozpoznane jedynie poprzez ślady, jakie pozostawiły. Te ślady mogą być obecne w naszej pamięci, krajobrazie i w sztuce. Zob. E. Scarbrough, *Unimagined Beauty*, „Journal of Aesthetics and Art Criticism” 72(4)/2014, ss. 445-449.

⁶⁵ I. Ference, *On „Ruin Porn”*, styczeń 2011, http://www.huffingtonpost.com/ian-ference/on-ruin-porn_b_816593.html [12.05.2018].

⁶⁶ M. Stalmarsk, *Detroit...*, s. 5.

wych założeń i rewolucji, jak żadne inne przestrzenie stanowią obraz tego, że nowoczesność przeobraziła się w estetyzowaną przestrzeń ruin i odpadków. Odkrywamy tu krajobraz, który pozostał po pierwszej nowoczesności, ukazujący zgłiszczca, gruzy i fragmenty. Jednak odsłania się przed nami również przestrzeń „zjawiskowej” architektury, rozumianej tu w podwójnym kontekście: widma (zjawy) i cudowności. To wielkie miasto obnaża swoją upadającą tkanę miejską, ukazuje swoje rany, którymi są tysiące opuszczonych domów, fabryk, banków, hoteli, szkół i kościołów. Ten spektakularny upadek miasta stał się jednakże obiektem swoistego podziwu, zaciekawienia i fascynacji świata⁶⁷.

Przypadek Detroit jako szczególnej alegorii ruinizacji kultury nowoczesnej zyskuje nowy wydźwięk, gdy zestawimy tę metropolię z Las Vegas, jak czyni to chociażby Julia Hell w artykule *Las Vegas/Detroit*. Ujawnia się w tym nie tylko widmowy charakter ruin (w) nowoczesności, ale swoisty paradoks współistnienia równoległe tego, co ulega destrukcji, z tym, co jest rekonstruowane jako symulakrum. Las Vegas stanowi ikoniczny przykład postindustrialnego miasta tematyzowanego, które z tradycyjną nowoczesną metropolią nie ma, i nigdy nie miało, nic wspólnego. Nazywane „miastem totalnym”, stworzone zostało właściwie jedynie w celu połączenia rozrywki i konsumpcji. Las Vegas określa się jako miasto tworzone przez „tradycję wynalazczości”, nie zaś wynalazczość tradycji. Tego miasta nie stworzyła bowiem historia, lecz pomysłowość, wyobraźnia ludzka oraz kolejny etap kapitalizmu, w którym konsumpcja wrażeń zastąpiła konsumpcję towarów. Hell opisuje jeden z tematycznych hoteli Las Vegas, Ceasar’s Palace, właśnie to miejsce uznając za szczególny komentarz do spektakularnego upadku amerykańskiej modernizacji. Hotel w Las Vegas zbudowano, by nawiązać do „Rzymu w czasach jego świetności”, stworzyć imitację jego splendoru. Każde kasyno jest światem dla siebie, odizolowanym od otoczenia, a jego architektura uważana jest za fasadową. Fasady zapraszają w głąb labiryntu, bezczasowego świata wrażeń zaprojektowanego jedynie w celu dostarczania niekończącej się przyjemności⁶⁸. W tym sztucznie wykreowanym Rzymie nie odnajdziemy bowiem żadnej ruiny,

⁶⁷ Ibidem.

⁶⁸ W. A. Douglas, P. Raento, *The Tradition of Invention. Conceiving Las Vegas*, „Annals of Tourism Research” 1/2004.

żadnych fragmentów, żadnych „ukruszonych” pomników. Wszystko jest gładkie, lśniące, wypolerowane, pokryte marmurem. W tym symulakrum rzymskie imperium „wciąż żyje i ma się dobrze”, podkreśla Hell⁶⁹. Jednocześnie w samym centrum Detroit góruje zrujnowany i ulegający destrukcji budynek dworca głównego, ze względu na swoje rozmiary nazwanego „współczesnym Koloseum”, które jest jednym z ikonicznych przykładów ruin rzymskiego imperium. W przeciwieństwie do postmodernistycznego historycyzmu architektury Las Vegas, który Robert Venturi nazwał „okropnym bałaganem”, nowoczesne ruiny Detroit same wywołują swoisty nieporządek w chronologicznym ujęciu nowoczesności jako zmiany i postępu. Ruiny nie tylko bowiem należą do określonego czasu, ale też mówią nam wiele o przeszłości oraz „należą do tego, co nadejdzie”, jak przypomina autorka *Las Vegas/Detroit*.

Ujawnia się tu zatem ciekawy paradoks. Architektura Las Vegas, która przez takich teoretyków, jak Chris Jencks, została uznana za doskonały przykład postmodernistycznej architektury cytatu, zdecydowanie ustępuje miejsca ruinom Detroit. To one mogłyby obecnie mieć status ozdobnika pozbawionego kontekstu, stały się bowiem jednym z „postmodernistycznych cytatów”, który można przeklejać z tekstu do tekstu, z dyskursu do dyskursu. Cytat to bowiem forma złożona z „ułamków myśli”, jak nazywał go Benjamin, która przerywa strumień przedstawienia, a zarazem gromadzi w sobie to, co jest przedstawiane. W ten sposób w cytacie objawia się siła destrukcyjna, która jest „jedyną, w jakiej tkwi jeszcze nadzieja na przetrwanie czegoś w tej czasoprzestrzeni – ponieważ właśnie zostało to z niej wyrwane”⁷⁰.

Powróćmy zatem do Detroit, które w ostatniej dekadzie powoli, lecz niestrudzenie powraca do lokalnej i globalnej „gry w nowoczesność”. To zrujnowane miasto walczy bowiem o zachowanie resztek swojej dumy i wielkości. Detroit nie jest skończonym epizodem w historii zachodniej modernizacji, orzeka Stalmarsk⁷¹. Wtórzuje mu Charlie LeDuff, pisząc, że Detroit „należało do awangardy w jej drodze ku chwale, tak samo jak teraz należy do awangardy w jej drodze ku klęsce. I można mieć nadzieję,

⁶⁹ J. Hell, *Las Vegas/Detroit...*, ss. 227-229.

⁷⁰ Za: H. Arendt, *Walter Benjamin...*, s. 62.

⁷¹ M. Stalmarsk, *Detroit...*, s. 6.

że ponownie znajdzie się na przedzie, gdy droga znów będzie prowadziła ku dobremu”⁷². Hasło *God has left Detroit* doczekało się w ostatnich latach swoistego uzupełnienia. Na wielu budynkach oraz w internetowym dyskursie można odnaleźć bowiem jego modyfikację: *God has (NOT) left Detroit*.

Nowe Detroit lśni w centrum. Pobliskie rejony, takie jak Corktown i Midtown, promieniują energią. Lecz wokół tego ogniska rozlewa się dawne Detroit – hektary rozpadu i ruin, „miejskie prerie”, na których ocalałe budynki stoją z dala od siebie. Fabryki samochodów, które zbudowały to miasto, to dziś zwaly betonowe pokryte graffiti. Jednak niemal wszyscy mieszkańcy miasta, których spotkałam, wierzą w jego przyszłość, nawet tę niepewną. Prawdę mówiąc, właśnie to najlepiej ich definiuje⁷³.

Wielu publicystów zwraca uwagę na to, że miasto „nędzy i upadku” staje się miejscem, które mieszkańcy za wszelką cenę próbują utrzymać przy życiu. Ujawnia się w tym ciekawa dychotomia jednoczesnego burzenia/podtrzymywania/odbudowywania, nieskończony, cykliczny proces modernizacji i ruinizacji miasta.

3.3. Nowoczesne ruiny. Nieokreśloność rozpadu

Architektura nowoczesna, zniszczona w wyniku działań nagłych lub ulegająca rozkładowi i destrukcji z przyczyn naturalnych, stała się impulsem do krytyki nowoczesności, problematyzowania samej jej natury, tworzenia alternatywnych scenariuszy dotyczących kultury, tradycji i postępu. Ruiny ujawniają bowiem z jednej strony swoją konwencjonalność, z drugiej natomiast swoistą „konstruowalność”. Za ich pomocą można konstruować różne kulturowe scenariusze początku i końca, trwania i przemijania, utraty i ocalenia, mając jednak wciąż na uwadze to, że epoka nowoczesna – jak pisze Teresa Pękala – mogłaby być nazwana epoką fałszywych alternatyw⁷⁴.

⁷² Ch. LeDuff, *Detroit...*, s. 13.

⁷³ S. Ager, *Detroit: miasto z odzysku*, <http://www.national-geographic.pl/national-geographic/ludzie/detroit-miasto-z-odzysku> [8.05.2018].

⁷⁴ T. Pękala, *Awangarda i ariergarda. Filozofia sztuki nowoczesnej*, Wyd. UMCS, Lublin 2000, s. 41.

W obrębie narracji nowoczesnej istnieją różne typy opowieści o świecie, które posługują się różnymi rodzajami wypowiedzi (filozoficzną, literacką, artystyczną). Ich wspólną cechą jest jednak nowoczesny projekt przebudowy świata, wraz z towarzyszącą mu wizją kultury. Chociaż istnieją różne, czasami ze sobą sprzeczne, interpretacje nowoczesności, a każda z nich wytworzyła własny system znaczeń i reguł, które wynikają ze specyfiki danej dziedziny kultury, razem tworzą one to, co Pękala nazywa „zasłoną nowoczesnego dyskursu”⁷⁵. Ruiny znajdują w tym dyskursie szczególnie miejsce. Burzenie, ruinizacja i budowanie tego, co nowe, to charakterystyczne elementy narracji wszystkich radykalnych ruchów awangardowych. Antonio Sant’Elia był jednym z pierwszych architektów, który w opublikowanym 11 lipca 1914 roku manifestie futurystów uznał, że w procesie projektowania należy odrzucić wszelkie ograniczenia i hamulce. W obrazie *La Citta Nuova* Sant’Elia wyraził pragnienie, aby miasto „żywiło się immamentnie swoją własną dynamiką”⁷⁶, pisze Paweł Krzaczkowski. Architektura nowoczesna stała się w tym radykalnym ujęciu ramą i zwieńczeniem procesu historycznego, bo jako jedyna jest w stanie zorganizować społeczeństwo tak, aby stało się „samozwrotnym systemem”. Dzięki niej system osiąga stadium pełnej stabilności i na tej zasadzie – samozwrotności⁷⁷. Futuryzm i inne utopijne modernizmy przyjęły wizję historii jako procesu całościowego i jednokierunkowego. *La Citta Nuova* to pomnik wieczności, który miasto, a wraz z nim architektura, stawia samemu sobie i dla siebie „jako nieskończona i jednokierunkowa iteracja, w której ruch jest swoistym paradoksem, jako wszechobecna niemożliwość”⁷⁸. To nie historia jest wówczas nadrzędna wobec architektury – a właśnie o takim procesie nieustannie przypomina ruina, jako architektura, która poddała się biegowi historii – ale historia stała się niejako ideologią architektury, która mogła się względem niej usytuować jako siła nadrzędna.

Postęp, zmiana i „pęd do nowości” podlegają w tym ujęciu swoistej fetysyzacji. Nie dziwi zatem – jak podkreśla Ryszard W. Kluszczyński – że

⁷⁵ Ibidem, ss. 36-38.

⁷⁶ P. Krzaczkowski, *Przeziączenie*, w: K. Pobłocki, B. Świątkowska (red.), *Architektura nieodróżnoważona*, Fundacja Bęc Zmiana, Warszawa 2016, s. 37.

⁷⁷ Ibidem, ss. 36-37.

⁷⁸ Ibidem, s. 37.

właściwie operujemy swoistym, czarno-białym obrazem awangardy, rozumianej z jednej strony jako „zbawienny” wstrząs, który przywraca sztuce (w tym również architekturze) żywotność i czyni ją zdolną do pokierowania losami świata, z drugiej zaś – jako erupcja barbarzyństwa i złego smaku, prymitywizmu i głupoty, zwiastun upadku sztuki i końca kultury. Warto jednak zaznaczyć, że samo pojęcie awangardy w sztuce sprawia badaczom podobne trudności jak definiowanie nowoczesnych ruin. Awangarda jest bowiem zjawiskiem i prądem bardzo złożonym. Jako właściwości awangardy wymieniane są: prekursorstwo, czyli antycypacja nowych wartości, torowanie drogi nowym rozwiązaniom artystycznym, oryginalność i jednoczesny antytradycjonalizm, efemeryczność, katastrofizm, agnostycyzm oraz irracjonalizm. Z jednej strony aktywizm, z drugiej destrukcyjny nihilizm. Pojęcie awangardy ma zatem znamiona „pojęcia kryptowartościującego” i w rezultacie wyznacza mu zbyt szeroki zakres⁷⁹. Trudno jednak nie zauważyć, że awangardowe wizje i narracje postępu oraz zmiany same w sobie zawierają już podobieństwa z katastroficznymi wizjami końca.

Na ten aspekt zwraca uwagę Liam Sprod, porównując manifest futurystyczny Filippa Tommasa Marinettiego z 1909 roku z katastroficznymi wyobrażeniami końca świata. Sprod podkreśla niespotykaną dotąd wiarę obydwu dyskursów w potęgę techniki, która ma być swoistym katalizatorem nieodwracalnych zmian. W pierwszym wypadku postęp jest traktowany optymistycznie, budzi zachwyt, jest prometejskim darem dla ludzkości, warunkiem wszelkiego rozwoju, twórczości i innowacyjności. Ruina staje się koniecznym elementem postępu, czymś pożądanym, gdyż jest naocznym świadkiem gwałtownych zmian „na lepsze”. Radykalni futuryści sami przecież nawoływali do celowego zniszczenia fundamentów kultury⁸⁰. W dyskursie katastroficznym natomiast technika i zmiany, które obiecuje, są przerażające, postęp niesie ze sobą ryzyko, śmierć i zagładę, skażenie środowiska życia, niepożądaną, wszechobecną ruinizację, która stanie się codziennością lub totalnym końcem, gdyż absolutna katastrofa nie pozostawi po sobie niczego.

⁷⁹ R. W. Kluszczyński, *Awangarda. Rozważania teoretyczne*, Wyd. Uniwersytetu Łódzkiego, Łódź 1997, ss. 10-13.

⁸⁰ Zob. np. *Manifest futuryzmu*, w: Ch. Baumgarth, *Futuryzm*, tłum. J. Tasarski, Wyd. Artystyczne i Filmowe, Warszawa 1987, s. 35.

Kolejne podobieństwo tych dwóch z pozoru odmiennych, przeciwstawnych narracji początku i końca stanowi postulat całkowitej destrukcji historii [...]. Zakładają one możliwość wyjścia z historii, porzucenia jej, niczym starego, niemodnego ubrania, w które nie będzie trzeba się już nigdy więcej ubierać. [...] Marinetti wzywa w swoim manifestie do radykalnego zerwania związków z przeszłością, zburzenia muzeów, podłożenia ognia pod gmachy bibliotek oraz uniwersytetów; tym samym pragnie uwolnić ludzkość od profesorów, archeologów i antykwariszy⁸¹.

Futuryzm oraz inne odłamy awangardowego myślenia w architekturze i sztuce w szczególny sposób kreowały swoiste ruiny-widma. Wielkie rewolucyjne projekty awangardy – swoiste pomniki wielkich utopii – produkowały bowiem ruiny, jeszcze zanim powstały konstrukcje, które mogłyby w nią w późniejszym czasie popaść. Im bardziej widowiskowa i utopijna była wizja projektanta, tym trudniej było opracować dla niej realną, trwałą i wytrzymałą konstrukcję. Widmo ruiny można było zatem ujrzeć już na etapie projektu, ponieważ proces ruinizacji wyzwały w wielu przypadkach same teoretyczne postulaty, które wytwarzały architekturę niemającą żadnych szans na powstanie czy na późniejsze trwanie. Jako przykład może służyć twórczość radzieckich konstruktywistów, którzy natchnieni rewolucyjnymi postulatami projektowali niezwykle dynamiczne konstrukcje. To w nich, oprócz oczywistej fascynacji nowoczesnością i technologicznymi możliwościami, kryła się symbolika natury politycznej⁸². Svetlana Boym w artykule *The Ruins of the Avant-Garde* przywołuje projekt pomnika III Międzynarodówki Władimira Tatlina z 1919 roku jako szczególnie przykład utopijnej wizji, która już na etapie projektowania popadła w ruinę⁸³. Wieża Tatlina ucieleśniała wiele kontekstów rewolucyjnego myślenia o architekturze i społeczeństwie. Projekt, będący w zamyśle „anty-wieżą Eiffla”, od samego początku przypominał wieżę Babel, niedokończony, utopijny pomnik zamieniony w mityczne ruiny. I w przeciwieństwie do wieży Eiffla nigdy nie został zrealizowany. Ciekawe jest jednak to, że chociaż oryginalnej wieży nie dane było zaistnieć w przestrzeni publicznej, otrzymała ona

⁸¹ Za: A. Marzec, *Widmontologia...*, ss. 59-60.

⁸² A. Cymer, *Wizjonerzy, utopiści, futuryści*, s. 26.

⁸³ S. Boym, *The Ruins of the Avant-Garde*, w: J. Hell, A. Schönle (red.), *Ruins of Modernity*, Duke University Press, Durham – London 2010, ss. 61-63.

swoje „drugie życie” w postaci modeli wybudowanych w wielu miejscach w latach 60. XX wieku. Jedną z wierniejszych replik zrekonstruowaną została pomiędzy rokiem 1986 a 1991 w fabryce, w której kiedyś pracował Tatlin. Inne repliki można odnaleźć w muzeach i galeriach sztuki. Nigdy niezrealizowana jako radykalny rewolucyjny pomnik, wieża zaistniała w formie materialnego artefaktu jako część artystycznego dziedzictwa ukazującego, że rekonstrukcja i ruinizacja nakładają się na siebie w obszarze rewolucyjnych idei. Jak podkreśla Boym, wieżę Tatlina można zatem postrzegać jako obserwatorium dla palimpsestu krajobrazów nowoczesnych rewolucji, które zawierają w sobie usytuowane naprzemiennie elementy zarówno nowych konstrukcji, jak i ruin⁸⁴.

Ruiny nowoczesności widziane z perspektywy człowieka XXI wieku wskazują na projekty możliwych przyszłości, które nigdy nie zostały zrealizowane, lub na wyobrażenie, jak projekty nowoczesności mogą wyglądać w niedalekiej przyszłości. Ciekawym komentarzem do tego może być projekt belgijskiego artysty Xaviera Delory’ego, który pyta, co pozostało z utopii i obietnic lepszej przyszłości, gwarantowanych przez twórców i apostołów modernistycznych przemian z pierwszej połowy XX wieku? Pytanie to ilustruje wizję znanego dzieła Le Corbusiera *Villa Savoye* w stanie zaawansowanej ruinizacji, opuszczenia, rozkładu. W ten sposób Delory zapoczątkowuje to, co nazwał „pielgrzymką po nowoczesności”, i rozprawia się nie tylko z ikonami architektury nowoczesnej, ale pośrednio ze wszystkimi modernistycznymi założeniami nowoczesności. Ikoniczne struktury zostały w tej artystycznej wizji splądrowane i poddane aktom wandalizmu. Wstęgowie okna są powybijane i „zabite deskami”, przypadkowe napisy wykonane sprayem stanowią ciekawy ornament, a pokrywające duże fragmenty budynku graffiti niszczą ład i porządek klasycznej, „wolnej” i „niezależnej” fasady. Autorskie manipulacje artysty w wyjątkowy sposób uderzają zatem w pięć punktów nowoczesnej architektury Le Corbusiera i tym samym podkreślają zanik i „śmierć” nowoczesności⁸⁵, sugerując, że możemy ją postrzegać jako „kolosa na glinianych nogach”.

⁸⁴ Ibidem, ss. 68-70.

⁸⁵ A. J. P. Artemel, *Modernism in Ruins: Artist „Vandalizes” a Le Corbusier Masterpiece*, <http://www.metropolismag.com/architecture/modernism-in-ruins-artist-vandalizes-a-le-corbusier-masterpiece/>; *Xavier Delory imagines Corbusier’s Villa Savoye in a State of*

Z kolei Finn MacLeod, analizując serię fotografii Sama Laughlina o nazwie *Frameworks* (ang. szkielety, konteksty modele), kieruje naszą uwagę na inne ciekawe zjawisko, jakim są opuszczone architektoniczne „konstrukcje w budowie” (budynki i miasta niedokończone), oraz zadaje pytanie, czy one również mogą być nazwane ruinami nowoczesności? Mowa tu przede wszystkim o żelbetonowych szkieletach, porzuconych już na etapie wznoszenia budynku, których niekompletna struktura, nigdy nieukończona, nieużytkowana i niezamieszкана, ulega procesowi ruinizacji i rozkładu.

Te niesamowite fotografie ukazują niedokończony świat – projekty, które są ciągle realizowane lub opuszczone, lecz wszystkie niekompletne. Laughlin tak opisuje swój artystyczny projekt [...]: „Widzimy tu architekturę zatrzymaną w czasie; wznoszenie konstrukcji zostało zaniechane i to, co nam pozostało, to zastygłe i unieruchomione kości budynku. [...] Jak każdy model, który odsyła do tego, co nieukończone, stają się one nowoczesnymi ruinami – świadkami nierównoważonej potrzeby tworzenia i budowania, która skrywa pod powierzchnią nasze wieczne pragnienie postępu”⁸⁶.

Na podobny problem zwraca uwagę Robert Smithson w pracy *Hotel Palenque*, otwierającej wystawę *Die Moderne als Ruine. Eine Archäologie der Gegenwart (Ruiny modernizmu. Archeologia terażniejszości)* prezentowaną w 2009 roku w wiedeńskiej Generali Foundation. Budynek odnalezionego przez niego w dżungli Yukatanu hotelu (w pobliżu którego znajduje się jedna ze słynnych świątyń Majów) również „stał się ruiną, zanim został zbudowany”⁸⁷. Przykłady te obrazują przede wszystkim charakteryzujący nowoczesność „fenomen niedokończenia”. Budynek, które nie zostały ukończone, nakreślają kolejny dialektyczny proces: ulegają ruinizacji i niszczeniu, ale wciąż mają potencjał, który umożliwia przyszłą transformację; wpisana jest w nie nadzieja na „dokończenie procesu”⁸⁸.

Decay, <https://www.designboom.com/art/xavier-delory-pilgrimage-on-modernity-villa-savoie-le-corbusier-09-17-2014/> [10.05.2017].

⁸⁶ F. MacLeod, *Are Abandoned Construction the Ruins of Modernity?*, <https://www.archdaily.com/545349/are-abandoned-constructions-the-ruins-of-modernity> [8.05.2018].

⁸⁷ Za: T. Szerszeń, *Archeologie nowoczesności*, <http://archiwum-obieg-u-jazdowski.pl/print/14105> [12.06.2018].

⁸⁸ S. S. Vuckovic, *Urban Space: The Phenomena of Unfinished in the Cities of Montenegro*, w: A. Gralińska-Toborek, W. Kazimierska-Jerzyk (red.), *Esthetic Energy of the City. Experiencing Urban Space*, Wyd. Uniwersytetu Łódzkiego, Łódź 2016, s. 57.

Christopher Woodward opisuje natomiast szczególnie przypadek sycylijskich ruin Gibelliny, które znajdują się około 70 km na południe od Palermo. W 1968 roku miasto to zostało doszczętnie zniszczone przez ogromne trzęsienie ziemi. Ruiny postanowiono jednak zachować. Artysta Alberto Burri zdecydował się wylać cement na teren zrujnowanego miasta tak, aby rzeźba idealnie odzwierciedlała siatkę ulic i domów, które stały tu dawniej. Szczątków zrujnowanej architektury nie widać, a przecież wiemy, że istnieją, zamknięte w betonowym grobowcu. Proces ruinizacji został w szczególny sposób zatrzymany, właściwie zlikwidowany. Betonowa skorupa bardzo trudno ulega bowiem procesowi naturalizacji, z powodu trwałości materiału, który stawia naturze opór. Siły przyrody nigdy nie zwyciężą betonowego pomnika w taki sposób, w jaki odniosły zwycięstwo nad sycylijską architekturą w czasie trzęsienia ziemi. Ruiny Gibelliny nigdy nie będą zatem „malownicze”. Ci, którzy przeżyli katastrofę, zostali przesiedleni do nowo wybudowanego miasta. Woodward zwraca jednak uwagę na ciekawy fakt, że pomiędzy zabetonowaną „starą” Gibelliną a nowym miastem nie istnieje żadna widoczna relacja. Zadaje również pytanie, jakie znaczenie mają te sterylnie anonimowe „ruiny” dla tych, którzy przeżyli?⁸⁹

Powyższe przykłady, niczym w dialektycznych wizjach Benjamina, unaczyniają procesy budowy i rozpadu przenikające się wzajemnie, tworzące stan nieustającej wymiany między tym, co nowe i stare, między renowacją i zniszczeniem. Opuszczona, zdegradowana architektura nowoczesna z pewnością przypomina i odnawia więzi z istotnymi dla człowieka przełomu XX i XXI wieku dylematami. Prawdopodobnie jest to jeden z powodów, dla których dyskurs ruinizacji traktowanej jako alegoryczny obraz nowoczesności powrócił ze zdwojoną siłą w drugiej połowie XX wieku. Hell i Schönle podają jako cezurę zburzenie wież World Trade Center, ikony kapitalizmu, uznając, że to właśnie ten moment stał się impulsem dla badaczy miasta i teoretyków kultury do ponownego objęcia refleksją nowoczesności jako tej, która „wynała, wyprodukowała oraz poddała ruiny nowym kontekstualizacjom”⁹⁰. Nie ulega bowiem wątpliwości, że ruiny są nie tylko na wiele sposobów produkowane, aranżowane, przywoływane,

⁸⁹ Ch. Woodward, *In Ruins*, Vintage, London 2002, ss. 82-84.

⁹⁰ J. Hell, A. Schönle, *Introduction*, s. 5.

aktualizowane i podtrzymywane przez teorie i praktyki różnych podmiotów, ale także obecne w narracjach różnych struktur władzy: prywatnych i publicznych, indywidualnych i społecznych. O tej współczesnej ruinofilii Svetlana Boym pisze jak o „zjawisku całkiem nowym”, chociaż częściowo zniszczone budynki oraz architektoniczne fragmenty istniały w kulturze od zawsze.

W historii kultury od dawna opisywane było tak zwane „spojrzenie na ruiny”, rozumiane jako szczególna optyka, która definiuje nasze nastawienie i stosunek do ruin. Współczesna ruinofilia jednakże wynika ze szczególnego rodzaju nostalgii [...]. Jest ona bardziej refleksyjna niż pokrzepiająca, prowokuje bowiem raczej do wyobrażania sobie potencjalnych wizji przyszłości niż przywoływania obrazów przeszłości⁹¹.

Należałoby zatem zgodzić się z Boym, że wizje te niekoniecznie budzą uczucie nostalgii, które pokrzepia i odnawia. Zamiast tego uczulają nas na kaprysy i dziwactwa każdej wizji postępu. Architektura nowoczesna, która uległa – i wciąż ulega – rozkładowi, staje się szczególnego rodzaju świadkiem w procesie radykalnej krytyki mitu wszechstronnego postępu, odrzucania tradycji, zmiany na lepsze, napędzanego innowacyjną siłą kapitalizmu i technologii⁹². Warto jednak zwrócić uwagę na to, że współczesna „obsesja” nowoczesnych ruin nie jest po prostu kopią barokowej medytacji nad koncepcją marności ani romantyczną żalobą nad utratą całościowej wizji przeszłości. Można ją raczej uznać za nowy rodzaj radykalnego perspektywizmu. Popadająca w ruinę architektura wybudowana stosunkowo niedawno stanowi bowiem kolejny impuls do ciągłego „urefleksyjniania nowoczesności” w obliczu nieustającej destrukcji. Powyższe przykłady unaoczniają zatem dwa podstawowe problemy, z jakimi borykają się ci, którzy na różne sposoby interesują się nowoczesnymi ruinami. Po pierwsze, uwzględniając nieokreśloność, ambiwalencję i dialektykę ruin, należy zadać pytanie, czy ruiny to konkretne obiekty, czy może raczej realne lub wyobrażone, nieustające dynamiczne procesy? Ann Laura Stoler we wpro-

⁹¹ <http://monumenttotransformation.org/atlas-of-transformation/html/r/ruinophilia/ruinophilia-appreciation-of-ruins-svetlana-boym.html> [12.05.2018].

⁹² T. Edensor, *Waste Matter – the Debris of Industrial Ruins and the Disordering of Material World*, „Journal of Material Culture” 10(3)/2005, s. 316.

wadzeniu do książki *Imperial Debris* podpowiada, że tak ważna dla procesu ruinizacji entropia przypomina nam, iż szczątki architektury zawsze są czymś dynamicznym, dlatego ruina to zarówno stan rzeczy, jak i obejmujący ją proces. Słowo to występuje zatem w znaczeniu rzeczownikowym i czasownikowym. Zwracając się ku temu drugiemu, aktywnemu rozumieniu, wychodzimy poza stan, który forma rzeczownikowa zbyt łatwo przemienia w bierny, niezmienny obiekt⁹³.

Po drugie, przytoczony kontekst podobieństwa futurystycznych i katastroficznych wizji odsyła do problemu początku i końca procesu ruinizacji. „Zabetonowana” zrujnowana Gibellina jest ciekawym przykładem tego, że wciąż można zdefiniować jako ruiny strukturę, która nie jest już właściwie ruiną. Ruina może stać się zarówno początkiem, jak i końcem (kultury, cywilizacji, historii), sama jednak prowokuje kolejne ważne pytanie: w którym momencie – biorąc pod uwagę dynamiczną procesualność nowoczesności – ruina się zaczyna, a w którym kończy?⁹⁴ Jak określić początek i koniec samej ruiny? Kwestią sporną jest bowiem moment, w którym uznajemy, czy konkretny obiekt jest już ruiną, czy jeszcze nie oraz jak długo nią pozostaje? W powszechnym rozumieniu ruina jest oczywiście ruiną wtedy, gdy w swojej formie „przypomina ruinę”. Można przypuszczać, że większość osób w swoim wyobrażeniu odwoła się do malowniczych ruin architektury minionych epok. Popadanie w ruinę zaczyna się w momencie, gdy człowiek opuszcza obiekt i przestaje o niego dbać, podtrzymując jego istnienie, lub celowo niszczy, burzy strukturę. Architektura traci wówczas swoją formę, funkcjonalność i znaczenie w teraźniejszości, zyskując dwuznaczny, niestały potencjał semantyczny. Jako kategoria estetyczna i teoretyczna natomiast ruina sprawia zazwyczaj kłopoty. Problem pojawia się wtedy, gdy próbujemy zdefiniować w ten sposób wszystkie opuszczone budynki, niebędące „klasycznymi ruinami”, czyli takimi, które otrzymały status atrakcji turystycznej lub zostały włączone do dziedzictwa lokalnego, narodowego czy światowego. Często bowiem, gdy patrzymy na istniejący budynek, widzimy w nim jeszcze pierwotną, integralną całość. Proces

⁹³ A. L. Stoler, *Introduction*. „*The Rot Remains*”. *From Ruins to Ruination*, w: A. L. Stoler (red.), *Imperial Debris: On Ruins and Ruination*, Duke University Press, Durham – London 2013, ss. 11–12. Zob. również *Ruina(cja)*, „Widok. Teorie i praktyki kultury wizualnej”, s. 1.

⁹⁴ J. Hell, A. Schönle, *Introduction*, s. 6.

popadania w ruinę jednakże mógł się już rozpocząć, chociaż jego samego nie jesteśmy jeszcze w stanie dostrzec i rozpoznać. Badacz kultury zadaje zatem pytanie, czy dobrze zachowaną strukturę, z jakichkolwiek przyczyn opuszczoną przez ludzi, która utraciła swoją praktyczną i społeczną funkcję, ale ma jeszcze rozpoznawalny, pierwotny kształt, możemy już zakwalifikować jako ruinę? Jeśli nie, to w którym momencie taka klasyfikacja jest już uprawniona? Oraz czy możemy nazywać ruinami struktury, które w zasadzie w niczym już „nie przypominają ruin”? Ruina jako obiekt w stanie dewastacji prezentuje się przecież jako rodzaj pozostałości po tym, co niegdyś stanowiło integralną całość. Relikt mówi nam o tym, że oryginalne życie, właściwy stan rzeczy zakończył się, ale jednak coś jeszcze pozostało, gdyż – jak przypomina Russell Berman – coś musi pozostać, abyśmy mogli mówić o ruinie⁹⁵.

Ruina nie dekonstruuje fundamentalnych dla metafizyki pojęć początku i końca. Wręcz przeciwnie, poprzez swoją ambiwalencję w szczególności sposób je ucieleśnia. Problem początku i końca pokazuje bowiem z jednej strony szczególną cykliczność ruinizacji, z drugiej natomiast jej charakterystyczne zapętlenie między końcem a początkiem, o którym pisze Dariusz Czaja w *Figurach końca*:

W rozumieniu chronologicznym jest więc „koniec” stacją docelową, oznacza finalny akt jakiegoś działania, akcji, procesu. Wszyscy dobrze znamy – w tej czy innej dziedzinie lokalizowane – doświadczenie kończenia, finalizowania, końca czegoś (zdarzeń, spraw, dzieł), które w porządku chronologicznym powiązane jest „z natury rzeczy” z doświadczeniem rozpoczynania, zaczynania, początku. Koniec implikuje początek; coś się skończyło, musiało mieć mniej lub bardziej uchwytne punkt zero. I na odwrót: kto rozpoczyna, myśli o końcu; koniec wyznacza naturalny horyzont jego działań⁹⁶.

W nowoczesności tym punktem zero staje się ruina. Tak rozumiany koniec wychodzi bowiem poza kontekst czysto chronologiczny, co w wy-

⁹⁵ R. A. Berman, *Democratic destruction. Ruins and Emancipation in the American Tradition*, w: J. Hell, A. Schönle (red.), *Ruins of Modernity*, s. 105.

⁹⁶ D. Czaja, *Figury końca. Przybliżenia*, w: D. Czaja (red.), *Scenariusze końca. Zmierzch, kres, apokalipsa*, Czarne, Wołowiec 2015, s. 8.

padku ruiny jest bardzo dobrze widoczne, łączy się natomiast z różnie rozumianymi pojęciami celu i sensu. W tym kontekście warto zwrócić uwagę na jeszcze jeden aspekt nowoczesnych ruin, o którym pisze Gavin Lucas. Podkreśla on, że szybkość, z jaką obecnie opuszczona architektura podlega odbudowaniu, sprawia, że większość budynków nie dostaje swojej „szansy”, aby popaść w stan rozkładu i rujnacji. Nowoczesne ruiny otrzymują zatem miano „szybkich” (*fast ruins*). Współcześnie wiele struktur architektonicznych jest bowiem natychmiast likwidowanych, zanim wejdą w swoim cyklu życia w stan ruiny. Dlatego Lucas przypisuje tym ruinom „bezczasową naturę”.

Tempo ruinizacji w wielu wypadkach jest bardzo istotne dla kontekstu nowoczesności i powinno być rozpatrywana jako jeden z jej kluczowych problemów. Warto zatem zastanowić się, w jaki sposób ta dynamika – dotycząca nie samego opuszczenia budynku, ale jego materialnej rujnacji – wchodzi w relację z jednostkową i społeczną pamięcią obok kwestii estetyki ruin⁹⁷.

Pojęcie „szybkie ruiny” odsyła nas do rozważań Giddensa o nieciągłościach nowoczesności, gdy próbuje on scharakteryzować nowoczesne instytucje społeczne. Ten brytyjski socjolog zastanawia się, w jaki sposób mamy określić nieciągłości, które oddzielają nowoczesne instytucje społeczne od tradycyjnych porządków społecznych. Odpowiedzi poszukuje w kilku cechach. Jedną z nich jest tempo zmiany, które uruchamia epokę nowoczesności. Tradycyjne cywilizacje bywały może bardziej dynamiczne niż inne systemy przednowoczesne, jednak szybkość zmian w warunkach nowoczesnych jest wyjątkowa. Drugą jest zasięg zmian – fale przeobrażeń ogarniają bowiem w podobny sposób cały glob. Trzecia cecha wypływa natomiast z samej natury nowoczesnych instytucji. Niektóre nowoczesne formy po prostu nie występują w innych okresach historycznych. Przykładem takiej nowej formy jest według Giddensa samo nowoczesne miasto:

Nowoczesne osiedla miejskie często wchłaniają tradycyjne miasta i może to wyglądać tak, jakby te ostatnie po prostu się rozrosły. W rzeczywistości

⁹⁷ G. Lucas, *Fast Ruins. Nature and Modernity in Iceland*, <http://ruinmemories.org/modern-ruins-of-iceland/fast-ruins-nature-and-modernity-in-iceland/> [12.05.2018].

jednak nowoczesne miasto uporządkowane jest według zgoła innych zasad niż te, które leżą u początków miast przednowoczesnych i oddzielają miasto od wsi w poprzednich epokach⁹⁸.

Biorąc pod uwagę to, co o związku nowoczesnego miasta i widmowej naturze ruiny napisano powyżej, oraz przypominając tempo, w jakim zrujnowało się „ikoniczne” Detroit, trudno się nie zgodzić. Ten dylemat zdecydowanie utrudnia nie tylko definiowanie ruiny, ale również samo jej postrzeganie, ponieważ nie jest pewne, w którym momencie struktura staje się już ruiną, kiedy ruina przestaje być postrzegana jako ruina, a staje się nic nieznaczącą stertą gruzu, oraz kiedy rozpoczyna się, a kiedy kończy proces ruinizacji. Przejście w późną nowoczesność, z dala od jej klasycznej fazy, w której rozpoczęło się zainteresowanie ruinami, wiąże się bowiem z towarzyszącym mu poczuciem doczesności. W związku z tym ważne jest, aby odróżnić sposób, w jaki zostały stworzone klasyczne ruiny – struktury, które z czasem są odzyskiwane przez naturę – od coraz powszechniejszego przypadku powstawania ruiny poprzez utratę wartości użytkowej, jak ma to miejsce chociażby w miejscach zniszczonych w wyniku deindustrializacji. Mówiąc wprost, „odeszliśmy od ruiny do rdzy, od śladów do odpadów”, jak pisze Antoine Picon w artykule *Anxious Landscapes*. Rzeczy są wyrzucane, zaś miejsca porzucane, na długo zanim staną się możliwe do zrozumienia w ramach semiotyki klasycznej ruiny. Krajobrazy z ruinami w tle nie są już więc melancholijne i malownicze, ale raczej niepokojące⁹⁹.

Dla współczesnych badaczy ruina ucieleśnia przede wszystkim zbiór czasowych i historycznych paradoksów. Muszą bowiem zaistnieć powody, dla których pewne struktury nazwiemy ruiną, a inne po prostu stosem kamieni¹⁰⁰. Dlatego Elizabeth Scarbrough przyrównuje próby rozwikłania problemu „początku i końca” ruiny do słynnego „paradoksu stosu”, klasycznego problemu z zakresu filozofii języka, którego autorstwo jest przypisywane Eubulidesowi z Miletu bądź Zenonowi z Elei. Najczęściej

⁹⁸ A. Giddens, *Konsekwencje nowoczesności*, s. 5.

⁹⁹ A. Picon, *Anxious Landscapes*, „Grey Room” 1/2000, s. 77.

¹⁰⁰ B. Dillon, *Introduction*, s. 11.

spotykana wersja paradoksu brzmi: „Wyobraź sobie stos piasku, z którego pojedynczo usuwane są kolejne ziarna, aż do momentu, kiedy zostanie już tylko jedno. Czy jest ono nadal stosem? Jeśli nie, to kiedy stos przestał nim być?”. Jeśli próbujemy znaleźć definicję ruiny, która nakreśla takie sztywne ramy oraz konieczne warunki, jesteśmy z góry skazani na porażkę. Dlatego Scarbrough postuluje, aby ruinę – która sama utraciła w nowoczesności swój znany wcześniej status – definiować jedynie w perspektywie społecznej ontologii. Wszelkie, częściowo lub całkowicie, zrujnowane obiekty są wówczas konstytuowane przez konkretne podmioty, które postrzegają je i określają w taki, a nie inny sposób. Do takiego ujęcia skłaniają ją przede wszystkim powody natury politycznej. Jeśli przerzucimy ciężar definiowania zniszczonych struktur jako ruin na podmioty, członków konkretnych wspólnot i społeczności, wspólnoty te mogą odzyskać poczucie kontroli nad kulturą, nie tylko materialną, w której egzystują. To z kolei pozwoliłoby na ujęcie i zdefiniowanie „sterty kamieni lub wgłębień w ziemi” oraz innych nieokreślonych struktur jako ruin¹⁰¹.

Powyższe wątpliwości, które dotyczą ruin (w) nowoczesności wynikają m.in. z dylematu, o którym pisze Andreas Huyssen w artykule *Authentic Ruins*. Poddaje on refleksji „oryginalność” nowoczesnych ruin, która nie dotyczy po prostu ontologicznego statusu konstrukcji ulegającej fragmentacji i rozpadowi, lecz odwołuje się do pojęciowych i architektonicznych konstelacji, wskazujących na różne momenty rozkładu, rozpadu i ruinizacji w XVIII- i XIX-wiecznym dyskursie. Huyssen ukazuje ten dylemat na podstawie prac Giovanniego Piranesiego, urodzonego w Wenecji i tworzącego w XVIII wieku wybitnego rytownika i rysownika, architekta i teoretyka sztuki. Piranesi znany jest przede wszystkim z serii grafik, które przedstawiają monumentalne ruiny Rzymu oraz cyklu zatytułowanego *Carceri d'Invenzione*, ukazującego mroczne wnętrza więzień o zagmatwanej strukturze, płątaniu schodów, przejść, wypełnione dziwnymi narzędziami tortur¹⁰². Wizje niemożliwych do zbudowania więzień i labiryntowych przestrzeni interpretowane są zwykle jako metafory pułapek i niebezpieczeństw

¹⁰¹ E. Scarbrough, *Unimagined Beauty*, ss. 447-449.

¹⁰² Opisywane ryciny zobaczyć można w albumie *Giovanni Battista Piranesi*, Taschen, Roma 2001.

groźących oświeceniowemu rozumowi, próba ukazania chaosu i entropii towarzyszących procesowi racjonalnego porządkowania świata¹⁰³.

Choć na pierwszy rzut oka przestrzenie te różnią się znacznie od siebie, zarówno więzienia, jak i antyczne ruiny Piranesiego można odczytać jako alegorie nowoczesności. Klasyczne ruiny starożytnego Rzymu stanowią po prostu pomniki minionej świetności, zawierają pierwiastek malowniczości, pokazują ambiwalencję ruiny w kwestii jednoczesnej przynależności do natury i kultury. To konstrukcja, która ulega powolnej, lecz zrozumiałej i możliwej do zaobserwowania atrofii. Ubytki w murze wpuszczają naturalne światło, które podkreśla grę cieni w zrujnowanej przestrzeni. Wnętrza więzień stanowią w zasadzie coś zupełnie przeciwnego. Cykl *Carceri* jest fascynujący, ponieważ zarówno czasowość, jak i przestrzenność naszkicowanych konstrukcji architektonicznych nie dają się łatwo określić, są nieuchwytnie. Przejścia, schody i korytarze wydają się prowadzić we wszystkich kierunkach i jednocześnie donikąd, zaś elementy natury nie są w ogóle zauważalne. Dziwnie rozproszone światło rozchodzi się w różne strony i wydaje się jedynie „produkować ciemność”, jak podkreśla Huyssen. Więzienia Piranesiego to przestrzenie wymykające się zasadom logiki, przestrzenie eksperymentu. Nie wiadomo, w którym miejscu się zaczynają, a w którym kończą. Na pierwszy rzut oka przypominają budynki, które ulegają procesowi ruinizacji. Ale obrazować też mogą budowle, które nie zostały ukończone. Ruiny Rzymu to prawdziwa *architettura morta*, przestrzeń rozkładu, destrukcji, która powoli, acz nieustannie zanika. Nie tylko przypomina o tym, że każda teraźniejszość może przeminąć, ale również ostrzega, że zapominanie o przeszłości może być dla kultury niszczące. We wnętrzach *Carceri* granice pomiędzy przeszłością, teraźniejszością i przyszłością wydają się w ogóle nie obowiązywać¹⁰⁴. Te dwie różne reprezentacje należy jednak odczytywać zestawione obok siebie. Ukazują bowiem ciemną wizję nowoczesności w cieniu wspaniałej, lecz zrujnowanej przeszłości.

Ruiny umieszczone na rycinach przedstawiających fragmentaryczną architekturę wielkiej rzymskiej cywilizacji można, zdaniem Huyssena, bez wątpienia nazwać „oryginalnymi”, „tradycyjnymi” i „wiarygodnymi”. Te

¹⁰³ A. Huyssen, *Authentic Ruins. Products of Modernity*, w: J. Hell, A. Schönle (red.), *Ruins of Modernity*, Duke University Press, Durham – London 2010, ss. 24-25.

¹⁰⁴ *Ibidem*, s. 24.

zaś, które wyprodukowała już poświeceniowa nowoczesność, mają – podobnie zresztą jak przestrzenie tajemniczych więzień – bardzo wątpliwy status. Są trudne do rozpoznania, zdefiniowania, nabierają eksperymentalnego charakteru.

Oryginalne ruiny nowoczesności umiejscowiłbym w osiemnastym stuleciu i zasugerował, że to właśnie te wczesne wyobrażenia ruin „nawiedzają” nasz dyskurs dotyczący ruin nowoczesności. Dwudziesty wiek wyprodukował kolejne wyobrażenia ruin, które sprawiły, że te powyższe – oryginalne – stały się już przestarzałe. [...] Wiarygodność ruin wydaje się być współcześnie mocno podważona i właściwie nie istnieje w kulturze późnego kapitalizmu, w którym nawet pamięć staje się towarem¹⁰⁵.

Nie przyda się tu nawet przymiotnik „prawdziwy”, którym określimy ruiny, ponieważ prawdziwy nie musi oznaczać wiarygodny. „Prawdziwe” ruiny – jak określa je Huyssen – czyli zdewastowane struktury architektoniczne w trakcie rozkładu, funkcjonują po prostu jako ekrany, na które nowoczesność rzutuje swoje asynchroniczne temporalności, swoje obawy i obsesje dotyczące przemijającego czasu.

Picon pisze, że w tradycyjnych krajobrazach to, co wyprodukował człowiek, a zwłaszcza konstrukcje budowlane, poddane zostało powolnemu działaniu natury i przyjmowało po jakimś czasie formę dobrze rozpoznawalnej ruiny, której przypisane były konkretne znaczenia. We współczesnych miastach proces ten jest właściwie niezauważalny. Obiekty bowiem albo znikają w okamgnieniu i zastępowane są kolejnymi, albo skazywane są na swoistą „banicję”, wyrzucane na margines, aby się tam zestarzały. Picon nazywa te obiekty „żyjącymi umarłymi, którzy bez końca n a w i e d z a j ą [podkr. M. N.] krajobraz i napawają mieszkańców miast niepokojem”¹⁰⁶.

Kilkakrotnie podkreślałam, że wątpliwości co do „prawdziwej natury” ruiny implikują myślenie o zdegradowanej i opuszczonej architekturze jako szczególnego rodzaju widmach. Warto zatem przez chwilę zastanowić się, czy zrujnowane konstrukcje łączy cokolwiek z – popularną w ostatnich latach – „widmontologią” (duchologią), filozoficzną koncepcją Jacques’a Derridy, przedstawioną w 1993 roku w książce *Widma Marksa*. Francuski

¹⁰⁵ Ibidem, s. 19.

¹⁰⁶ A. Picon, *Anxious Landscapes*, ss. 76-77.

termin *hantologie*, będący połączeniem słów *hanter* (nawiedzać) i *ontologie* (ontologia), odnosi się do „paradoksalnego stanu widma, które nie jest bytem, ani nie-bytem”. W kontekście zdegradowanej architektury należałoby raczej pójść tropem, który wyznacza Andrzej Marzec, wychodząc poza kontekst nadany temu terminowi przez Derridę. Widmontologia została potraktowana przez Marca jako projekt ontologiczny, który może stać się przydatnym narzędziem analizy i interpretacji tekstów kultury XX wieku¹⁰⁷. Podobnie twierdzi Jakub Momro, pisząc, że nowoczesność to nie tylko modernizacja, postęp i racjonalność, ale również to, co sekretne i wyparte, co w nieoczekiwany, a przy tym nieuchronny sposób do nas powraca, dzięki czemu może otrzymać etykietkę „niesamowitego”. Dlatego Momro nazywa widmem całą nowoczesność, widmem, które bez końca nawiedza jednostki i zbiorowości w różnych postaciach niepełnych, nietrwałych, radykalnie niespójnych czasowo, asynchronicznych, przejściowych form ontologicznych¹⁰⁸. Opis ten, jeśli przypomnimy sobie charakter ruinizacji jako procesu po-twórczego, zbliża jednocześnie nowoczesność do ruiny, która również jest niespójna czasowo, asynchroniczna, przejściowa, często na pierwszy rzut oka niewidoczna oraz – jak starałam się pokazać wyżej – problematyczna, jeśli chodzi o określenie jej początku i końca. Ruina, podobnie jak każde widmo, zjawia się nagle, zaskakuje, wytrąca nas z poznawczej i percepcyjnej rutyny. Staje się obrazem struktury konkretnej rzeczywistości, nie zaś jedynie metaforą pozostałości, jakiegoś kruchego czy resztkowego bytu.

Ruiny odnajdują w tym kontekście swoje miejsce, są bowiem paradoksalne w swym widmowym znaczeniu, „bytując” – tak jak i widmo – w szczególnym stanie „pomiędzy”. Popadający w ruinę budynek nie jest już ani budynkiem architektonicznym („bytem”), którym był wcześniej, ani jeszcze „stosem gruzu” („nie-bytem”). Sam przymiotnik *haunting*¹⁰⁹ w anglojęzycznym dyskursie dotyczącym ruin występuje niezwykle często, zarówno w odniesieniu do ruin dawnych epok, „gotyckich ruin” nawiedzonych domów czy zamków, jak i zdegradowanej architektury współczes-

¹⁰⁷ A. Marzec, *Widmontologia...*, ss. 10-11.

¹⁰⁸ J. Momro, *Widmontologie nowoczesności...*, s. 8.

¹⁰⁹ Zapadający w pamięć, niedający spokoju, dręczący, nawiedzający, straszący, niepokojący.

nej¹¹⁰. Związek pozostałości architektury z tak zarysowaną widmontologią zapowiada również spis treści książki Marca, w której zmierzch, katastrofa, apokalipsa, melancholia, „dom, w którym straszy”, anachroniczność, „przeszłość, która nie chce odejść”, czy „bycie jak gdyby martwym” odsyłają nas do ruiny jako kontekstu interpretacyjnego. Kultura nowoczesna jawi się w tym ujęciu jako coś, czego nie da się do końca rozwikłać. Jednocześnie stanowi terytorium mglistej, niewyraźnej obecności ruin, jako labirynt tajemnic, gęstwinę nieokreślonych śladów i resztek. Ruinę z widmem łączy również wywrotowy, „niemal rewolucyjny potencjał”¹¹¹. Biorąc pod uwagę tę szczególną ruinofilię, która charakteryzuje czasy późnej nowoczesności, można stwierdzić, że ruina nawiedza i przenika badania i narracje dotyczące współczesnej kultury, wciąż „dręczy i niepokoi” badaczy oraz „podmywa stabilność” różnych koncepcji nowoczesności. Od paradygmatu obecności odsyła raczej do tego, co nieobecne, lista dobrze znanych dychotomii i ambivalencji charakteryzujących ruinę uzupełniana jest zaś wciąż o kolejne. Jak pisze Marzec, współcześnie myślimy oraz tworzymy na gruzach i ruinach metafizyki obecności, która wciąż jest obecna i nie chce nas opuścić, przyjmując postać resztek, śladu, pozostałości. Kategoria widma Derridy nie tylko wyjaśnia zatem przeobrażenia, jakie dokonały się w ostatnim czasie w myśli ponowoczesnej, ale również tłumaczy osobliwy, niezakończony charakter nowoczesności¹¹² (i tym samym nieskończony proces ruinizacji w nowoczesności). Widmowy charakter ruiny pokazuje również, że opozycje nowe vs. stare, nowoczesne vs. nienowoczesne okazują się współcześnie w wielu kontekstach bezużyteczne. Marzec próbuje ukazać ten problem na przykładzie badań nad sztuką współczesną:

Modernistyczne dążenie do nowatorstwa, geniusz artysty, nowość jako przewyżnianie i zaprzeczanie tego, co minione, zostają przeze mnie

¹¹⁰ Zob. np. *The Haunting Ruins of Detroit*, <http://allthatsinteresting.com/the-haunting-ruins-of-detroit>, L. Spencer, *The Haunting Ruins of Mostar: Before & After*, <http://www.messynessychic.com/2017/08/22/the-haunting-ruins-of-mostar-before-after/>, *Experience Chernobyl's Haunting Ruins in 360-Degree Photos*, <https://www.nationalgeographic.co.uk/environment-and-conservation/2017/11/experience-chernobyls-haunting-ruins-360-degree-photos> [18.05.2018].

¹¹¹ A. Marzec, *Widmontologia...*, s. 13.

¹¹² *Ibidem*, s. 14.

podane wątpliwość wobec tego, że większość artystycznych prac okazuje się dziełami nowymi i starymi zarazem, melancholijnie zadłużonymi w przeszłości albo zanurzonymi w nieokreślonym oraz niczym nieuzasadnionym poczuciu nostalgii¹¹³.

Ruiny (w) nowoczesności stanowią doskonały przykład powyższych ambiwalencji. Nie ulega wątpliwości, że w ostatnim czasie ruiny stały się właściwie „wszechobecne”, bytując „pomiędzy” różnymi formami dyskursu, jednak straciły również swój szczególny ontologiczny status. Wynika to m.in. z faktu, że apokaliptyczne myślenie o końcu świata, kultury i cywilizacji, w którym ruina występuje jako stały paradygmat, wyparło raczej myślenie o nieustającym, ciągłym kryzysie. Na ten fakt zwraca uwagę Czaja:

„Kryzys” to kategoria, która miała zastąpić rzekomo anachroniczny i intelektualnie podejrzany „koniec”. Powiada się więc często, że oto mamy dziś do czynienia z poważnym kryzysem cywilizacji europejskiej, innymi słowy: z jakimś radykalnym przesileniem w obrębie kultury świata zachodniego. Nie ma on wszakże cech finalnej apokalipsy, trudno w ogóle stwierdzić, czy w odróżnieniu od dawnych kryzysów, mających charakter przejściowy, „kryzys obecny jest kryzysem bez końca, bez wyjścia, ostatecznym”¹¹⁴.

W przeciwieństwie do liniowej wizji historii, która charakteryzuje myślenie apokaliptyczne, wizja nieustającego kryzysu i „ciągłej ruiny” wpisuje się w cykliczną koncepcję dziejów. W nowoczesnej refleksji powraca bowiem pytanie, dlaczego wieszczony tyle razy koniec świata – całkowita zagłada ludzkości – wciąż nie nadszedł? Unicestwienie cywilizacji, kultury i człowieka jakby zwleka ze swoim nadejściem, mimo obietnic, w których je zapowiada¹¹⁵. Widmową naturę ruin w czasach wczesnej i późnej nowoczesności podkreślają słowa Franka Kermoda, że chociaż koniec utracił swą naiwną nieuchronność, to jego cień ciągle unosi się nad naszymi narracjami, możemy więc o nim mówić jako o zjawisku immanentnym¹¹⁶. Je-

¹¹³ Ibidem, s. 15.

¹¹⁴ D. Czaja, *Figury końca...*, s. 14.

¹¹⁵ A. Marzec, *Widmontologia...*, s. 42.

¹¹⁶ Cyt. za: D. Czaja, *Figury końca...*, s. 23.

zeli nawet ruiny nie da się na pierwszy rzut oka rozpoznać, to stała się ona dla nowoczesności czymś stale towarzyszącym, obecnym. Każda względnie stała konstrukcja, struktura, myśl, czy teoria prowokuje pytanie nie o to, czy ulegnie rozkładowi i zaniknie, ale raczej kiedy to się stanie?

* * *

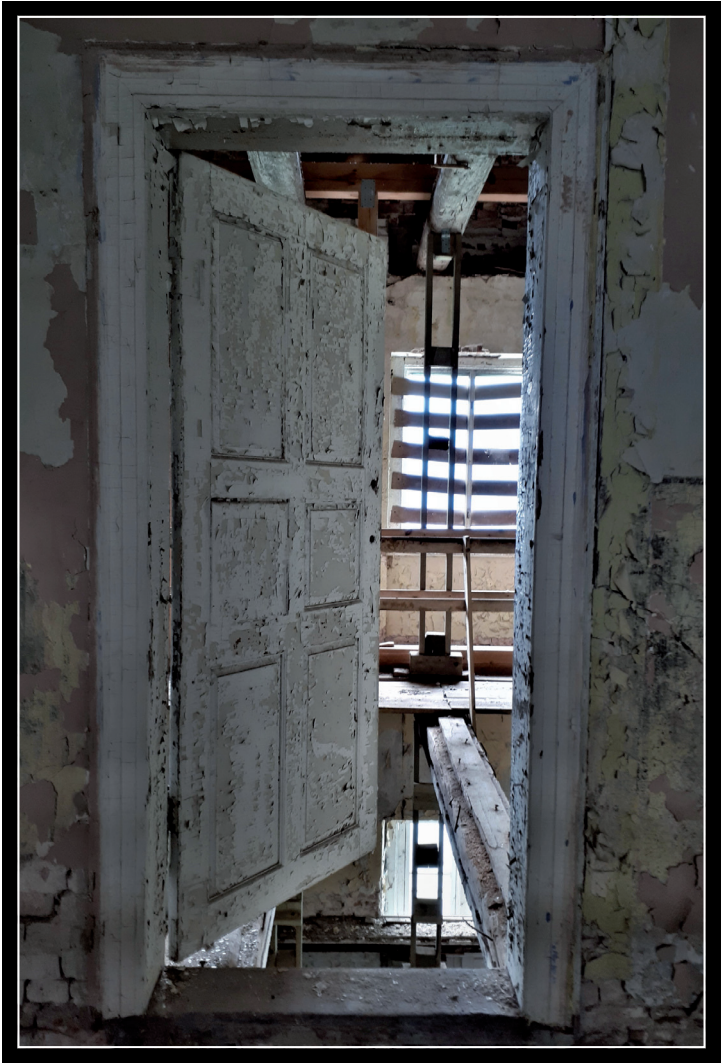
Herbert Schnädelbach zwraca uwagę na paradoks nowoczesności, czyli fakt, że moderna, której nic się nie udało, jest obecnie na rynku czymś najbardziej *modern*. Nowoczesność jest bowiem czymś procesualnym i dlatego jako ostateczny rezultat byłaby nonsensem¹¹⁷. Tłumaczyłoby to również owo szczególne zainteresowanie ruinami wytworzonymi przez nowoczesność oraz kulturą rozpadu, która stanowi charakterystyczny rys (po)nowoczesności. Po wielkich narracjach pozostały nie tylko ruiny, jak w przypadku omówionego wyżej ikonicznego Detroit, ale również – co podkreśla Marcin Rychlewski – świadomość rozpadu metafizycznego „centrum”, poczucie wyjałowienia nauk humanistycznych, miałości popkultury i „selektywnej tolerancji podszytej hipokryzją”. Rozpadły się spójne wizje rzeczywistości, a wraz z nimi „opowieści” próbujące tę rzeczywistość opisać¹¹⁸.

Mając na uwadze praktykę urefleksyjniania ruiny i ruinizacji w dyskursie humanistycznym, warto zapytać, kiedy zrujnowany obiekt materialny może stać się przedmiotem konkretnego działania i fizycznego doświadczenia, dzięki któremu wyjdziemy poza obszar refleksyjności, ale go całkowicie nie porzucimy. Pozostałości architektury można bowiem na różne sposoby eksplorować, infiltrować, penetrować i utrwać w postaci obrazu lub komunikatu, nie naruszając przy tym rozpadającej się struktury. Można również podjąć konkretne działania zmierzające do zdyscyplinowania ruin, zlikwidowania ich, powstrzymania procesu naturalizacji, ponownego wykorzystania ruiny lub pustego miejsca, które po nich pozostało, nadając im nowe konteksty. Przyjrzyjmy się najpierw praktyce pierwszego rodzaju, czyli miejskiej eksploracji – fizycznej penetracji ruin nowoczesności.

¹¹⁷ H. Schnädelbach, *Próba rehabilitacji...*, s. 326.

¹¹⁸ M. Rychlewski, *Kultura rozpadu. Rozważania na ostrzu noża*, Wyd. Naukowe Kate-dra, Gdańsk 2016, s. 7.

Pozwala ona bowiem nie tyle uchwycić realność opuszczonej i zdegradowanej architektury, ile dojść do szczególnej antyrzeczywistości, która – poprzez swoiste odbicie – krytykuje codzienny świat istniejący na zewnątrz zrujnowanych struktur.



ARCHEOLOGIA WSPÓŁCZESNOŚCI RUINY W PRAKTYCE MIEJSKIEJ EKSPLORACJI

[...] egzystujemy w świecie pokawałkowanym, z którego każdy na własny rachunek musi układać swoje puzzle i wyobrażenia o rzeczywistości. Społecznie uznawane światopoglądy rozpadły się na naszych oczach. Powoduje to utratę bezpieczeństwa i konieczność samodzielnej interpretacji chaotycznego strumienia zmysłowych doznań oraz zdarzeń, których doświadczamy¹.

[...] cóż odnaleźliśmy, docierając do samego wnętrza materii? Prawie nic².

Między niczym a prawie niczym jest nieskończona odległość³.

Opuszczona, zdegradowana i ulegająca destrukcji architektura współczesna stanowi przedmiot zainteresowania nie tylko badaczy różnej proweniencji, ale także – a może przede wszystkim – wzbudza fascynację wśród „zwykłych” miejskich podmiotów. Miejsca opuszczone, zapomniane, zrujnowane to miejsca w szczególności sposób „zerwane”, jednak czekające na

¹ M. Rychlewski, *Kultura rozpadu. Rozważania na ostrzu noża*, Wyd. Naukowe Katedra, Gdańsk 2016, s. 16.

² J. Guitton, G. Bogdanov, I. Bogdanov, *Bóg i nauka*, tłum. P. Mróz, WAM, Kraków 1994, s. 66.

³ V. Jankélevitch, *Quoddité jest niezniszczalna. Nieodwołalność nieodwracalności*, w: *Wymiary śmierci*, wybór i tłum. S. Rosiek, Słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2002, s. 343.

jakąś kontynuację, reaktywację lub reanimację⁴. Odpowiedzią na to jest z pewnością miejska eksploracja, praktyka, której początki datuje się na lata 80. XX wieku, nazywana również infiltracją lub penetracją. Mimo pojawienia się w ostatnich latach kilku znaczących pozycji naukowych refleksja na temat miejskiej eksploracji wciąż pozostaje domeną dyskursu publicystycznego i internetowego oraz koncentruje się wokół niegdyś niszowej, a obecnie coraz bardziej popularnej aktywności infiltrowania zdegradowanej i opuszczonej architektury nowoczesnej. Warto zatem poddać tę praktykę analizie, ponieważ w moim mniemaniu nie jest ona jedynie cielesną aktywnością wchodzenia do zakazanych, zdegradowanych miejsc. Z czasem stała się również jednym z obszarów wiedzy na temat ruin (w) nowoczesności, dlatego można ją zaliczyć do współczesnych ruinologii. Jeżeli bowiem nie zatrzymamy się na podstawowej definicji miejskiej eksploracji, oznaczającej cielesną penetrację porzuconych i zrujnowanych budynków, odnajdziemy wiele dodatkowych, czasami niewidocznych na pierwszy rzut oka kontekstów. Kulturoznawcze spojrzenie na praktykę miejskiej eksploracji pozwala bowiem dostrzec w niej pewną złożoność. Warto zatem prześledzić jej rozwój od niszowego, hobbystycznego, znanego jedynie pojedynczym osobom zajęcia do coraz powszechniejszej, zróżnicowanej praktyki turystycznej. Miejska eksploracja może być bowiem postrzegana jako turystyka aktywna czy ekstremalna. Można także dostrzec w niej wymiar poszukiwania/odnajdywania alternatywnego dziedzictwa kulturowego. Nowoczesne ruiny stanowią w tym wypadku szczególnie destynacje turystyczne *à rebours*, które funkcjonują poza oficjalnym dyskursem turystyki kulturowej.

Nie bez powodu także w tytule rozdziału pojawia się termin „archeologia”. Oznacza on, po pierwsze, poszukiwanie znajdujących się w ziemi, na ziemi lub w wodzie źródeł archeologicznych, czyli materialnych pozostałości działań ludzkich, na podstawie których odtwarza się społeczno-kulturową przeszłość człowieka. Różne obrazy ruin i ruinizacji mogą stać się przyczynkiem do swoistej archeologii, do tego, co Bjørnar Olsen nazywa autowykopaliskiem. Ruinizację należy wówczas potraktować nie

⁴ Zob. np. H. Orange (red.), *Reanimating Industrial Spaces. Conducting Memory Work in Post-Industrial Societies*, Routledge, London – New York 2015.

tylko jako proces utraty, ale również odzyskiwania⁵. Miejską eksplorację bez wątpienia możemy nazwać dosłownym poszukiwaniem różnych śladów nowoczesności we współczesnym świecie, „przekopywaniem” miast w celu odnalezienia materialnych pozostałości nowoczesnej kultury. Termin „archeologia” odwołuje się jednak również do poszukiwania znaczeń ukrytych głęboko, których odnalezienie jest mozolną pracą. W tym sensie staje się rodzajem psychoanalizy i pomaga zrozumieć złożone (obejmujące wiele sprzecznych celów, procesów, realizacji – rozciągające się od utopii do dystopii) doświadczenie, jakim był modernizm. Dlatego wielu eksploratorów opuszczonych budynków podkreśla, że nędza współczesnych ruin symbolizuje przede wszystkim koniec etosu nowoczesności i społeczeństwa konsumpcyjnego, opuszczone i zdegradowane budynki stanowią natomiast metaforę wielkiego nowoczesnego projektu, który tak naprawdę nigdy nie został ukończony. Jeśli potraktujemy architekturę jako przestrzeń percepcyjną i egzystencjalną, obcowanie z ruiną, jak z żadną inną budowlą, wpływać będzie na różne rodzaje doświadczenia. Po pierwsze, biorąc pod uwagę kwestię czytelności architektury, zmienia nasze doświadczenie formy. Eksploracja zdeformowanej architektury wywołuje bowiem nowe wrażenia fizyczne i cielesne. Po drugie, fizyczny kontakt z architekturą, która ulega rozkładowi, może zakłócić nasze doświadczenie ładu i swojskości, związane z kwestią uporządkowania przestrzeni. Wpływa również na poczucie znajomości miejsca, „bycia u siebie”, zamieszkiwania. Po trzecie, kontakt z architektonicznym monstrum wywołuje w nas estetyczne poruszenie i wpływa na postrzeganie piękna architektonicznej przestrzeni. Zmienić może również doświadczenie sensu miejsca, które wiąże się z procesem odnajdywania głębszej warstwy znaczeń, treści pamięci, wyobrażeń czy *genius loci*. Po czwarte, eksplorowanie ruiny może prowadzić do interesujących refleksji, „wędrówek w głąb siebie”. Archeologia jako rodzaj „psychoanalizy” pozwala bowiem na odkrywanie różnych wątków i kontekstów dotyczących problematyki podmiotowości. Eksploracja ruiny może stać się w tym wypadku przyczynkiem do eksplorowania samego siebie.

⁵ Wszyscy jesteście archeologami. Z Bjørnarem Olsenem rozmawia Zuzanna Dziuban, „Znak” 724/2015 (Siedem pytań współczesności w minibooku), <http://www.miesiecznik.znak.com.pl/wszyscy-jestesmy-archeologami/> [12.12.2017].

4.1. *Urbex*. Poszukiwanie nie-codzienności

Eksploratorzy opuszczonych budynków często nazywają siebie romantykami⁶. W kontekście metropolii jako flagowego wytworu nowoczesności wyobraźnia romantyczna jest z reguły antymiejska, antyurbanistyczna, gloryfikująca siły natury i to, co przednowoczesne. Miejską infiltrację, penetrację, eksplorację – *urban exploration*, *urbex*, UE⁷ – definiuje się przede wszystkim jako odkrywanie opuszczonych lub niedostępnych wytworów ludzkiej cywilizacji, takich jak industrialna architektura wielkich zakładów przemysłowych, szpitali, świątyń, hoteli, pałaców i domów, podziemnych sieci tuneli i kanalizacji miejskich. W dyskursie anglojęzycznym na określenie *urbexu* używa się także terminów: *draining* (od *drain* – kanał ściekowy), *urban spelunking* (speleologia miejska), *urban caving* (miejski alpinizm jaskiniowy), *building hacking* (hakowanie budynków) oraz *reality hacking* (hakowanie rzeczywistości). Przedmiot zainteresowania i cel swoistych „pielgrzymek” eksploratorów stanowią te ruiny, które nie są wkomponowane w miejski krajobraz jako tematyzowana atrakcja turystyczna czy wpisane na listę lokalnego lub światowego dziedzictwa jako pomniki i miejsca pamięci. Termin „eksploracja” obejmuje w tym wypadku samodzielne wyszukiwanie „lokacji” (czyli zdewastowanych budynków), docieranie do nich, wchodzenie do środka oraz ich fizyczną penetrację. W książce *Beauty in Decay* czytamy, że na pierwszy rzut oka widać, czym zajmują się eksploratorzy ulegającej ruinizacji architektury. Próbują dostać się do wnętrza budynku, aby doświadczyć go w sposób bezpośredni i ewentualnie wykonać dokumentację fotograficzną⁸. Niczym profesjonalni anatomowie, z największą troską podchodzą do materiału, który eksplo-

⁶ Zob. np. RomanyWG, *Beauty in Decay*, Carpet Bombing Culture 2010 (album nie ma numerowanych stron); *Romantic Urbex by James Kerwin*, <https://trendland.com/romantic-urbex-by-james-kerwin/>; K. Lüber, *Romanticising Ruins or Criticising Society*, <https://www.goethe.de/en/kul/mol/20448009.html> [17.07.2018].

⁷ Oprócz polskiego terminu będą ich również używać w trakcie wywodu. Skróty te bowiem są używane w polskojęzycznym dyskursie internetowym dotyczącym miejskiej eksploracji.

⁸ RomanyWG, *Beauty...*

rują. Nie zabierają niczego, co odnajdą we wnętrzu ruiny ani nie niszczą jej w żaden sposób. Z drugiej strony, trudno odgadnąć i wymienić wszystkie przyczyny, dla których podejmują takie działania, sytuujące się na marginesie legalności, najczęściej błędnie rozumiane, krytykowane i dyskredytowane przez większą część społeczeństwa. Troy Paiva określił eksplorację jako odkrywanie i badanie tymczasowych, przestarzałych, opuszczonych i „bezdomych” przestrzeni⁹. Architekt Pablo Arboleda Gaméz definiuje ją z kolei jako rodzaj ucieczki od homogenicznej ideologii konsumeryzmu; nazywa ją aktem subwersji, „ostrzeżeniem” dla neoliberalnych społeczeństw, co wykracza poza rozumienie eksploracji jako zwykłej subkulturowej praktyki¹⁰.

Pod koniec XX wieku infiltracja opuszczonej architektury była zajęciem niszowym, stanowiła hobby jednostek wybranych, wtajemniczonych i z tego powodu funkcjonowała poza miejskim, turystycznym i naukowym dyskursem. W ostatnich latach sytuacja się zmieniła. Biorąc pod uwagę liczbę domen internetowych poświęconych eksploracji, można uznać, że zjawisko to rozwija się bardzo dynamicznie, a sama UE zyskała współcześnie miano modnego zajęcia w czasie wolnym. Popularność niegdyś niszowej eksploracji upoważnia również do tego, by potraktować ją jako jeden z elementów mniej „oficjalnych” nurtów turystyki: alternatywnej, aktywnej czy ekstremalnej. W narracjach tworzonych przez współczesnych eksploratorów wielokrotnie pojawia się bowiem termin „zwiedzanie”, charakterystyczny dla dyskursu turystycznego, który w wielu wypadkach zastępuje takie słowa, jak: „odkrywanie”, „eksploracja” czy „infiltracja”. Do miejsc zdegradowanych organizuje się również wycieczki, w których mogą wziąć udział ci, którzy nie zajmują się eksploracją na co dzień. Przykładem takiej „turystycznej destynacji” stała się w ostatnich latach ukraińska Prypeć, opuszczone po katastrofie elektrowni w Czarnobylu miasto, zwane również „miastem widmem”¹¹.

⁹ Za: B. Garrett, *Explore Everything. Place-hacking the City*, Verso, London – New York 2013, s. 15.

¹⁰ P.A. Gámez, *Heritage Claim through Urban Exploration. The Case of „Abandoned Berlin”*, Brandenburg University of Technology, Cottbus – Senftenberg 2014, s. 9.

¹¹ Zob. np. M. Banaszkiwicz, Z. Kruczek, A. Duda, *The Chernobyl Exclusion Zone as a Tourist Attraction. Reflections on the Turistification of the Zone*, „Folia Turistica” 44/2017.

Turystyczny aspekt eksploracji skłania także do potraktowania jej jako praktyki poszukiwania alternatywnego, zapomnianego dziedzictwa, które dla większości miejskich podmiotów stanowi jedynie postindustrialny „odpad”, „dziedzictwo niekomfortowe”¹². Zgodnie z oficjalnym turystycznym dyskursem za dziedzictwo kulturowe uważa się przede wszystkim zabytki, czyli dzieła architektury, rzeźby i malarstwa, elementy i budowle, które służą jako stanowiska archeologiczne, oraz wszelkie inne elementy architektury mające wartość historyczną, kulturową, estetyczną czy antropologiczną. Do zasobu kulturowego danej wspólnoty można włączyć również dziedzictwo niematerialne, czyli wszelkie teksty mówione i pisane, muzykę i taniec¹³. Eksploratorzy traktują zdegradowaną, opuszczoną architekturę jako szczególne dziedzictwo kulturowe, które warto – a nawet należy – zachować (jeżeli nie dla przyszłych pokoleń, to przynajmniej dla osób zainteresowanych, czyli innych eksploratorów). Do takiego spojrzenia na eksplorację skłaniają najnowsze teorie dotyczące dziedzictwa kulturowego. Rodney Harrison stwierdza wprost, że żyjemy w czasach, w których dziedzictwo jest wszechobecne, a my egzystujemy po prostu wśród „widmowych” śladów przeszłości¹⁴. Użyty przez Harrisona angielski termin *spectral* oznacza również „upiorny” (o twarzy) i „wyglądający jak zjawą”, który odsyła nas ponownie do poruszanej w poprzednim rozdziale koncepcji „widmowości” nowoczesnych ruin, będących głównym celem miejskiej eksploracji. Fenomen *urbexu* jako szczególnego rodzaju turystyki kulturowej potwierdzają również słowa Laurajane Smith. Swój wywód na temat dziedzictwa rozpoczyna ona stwierdzeniem, że w gruncie rzeczy nie ma czegoś takiego, jak dziedzictwo kulturowe rozumiane w ten sam sposób. Opisywanie dziedzictwa za pomocą budynków, miejsc i artefaktów, które są „stare, monumentalne i dostarczają estetycznej przyjemności”, w zasadzie się wyczerpało. Smith podkreśla dyskursywny charakter tego, co możemy nazwać dziedzictwem kulturowym. W tym kontekście

¹² P.A. Gaméz, *Heritage Claim...*, s. 19.

¹³ A. Góral, *Cultural Heritage in the Cobweb of Meanings*, w: R. Amoêda, S. Lira, C. Pinheiro (red.), *Proceedings of the 4th International Conference on Heritage and Sustainable Development*, Barcelos 2014, s. 43, https://www.academia.edu/9672032/Cultural_heritage_in_the_cobweb_of_meanings [4.11.2017].

¹⁴ R. Harrison, *Heritage. Critical Approaches*, Routledge, New York 2013, s. 3.

proponuje również przyrzeć się bliżej zespołowi różnych performatywnych praktyk, które popularyzują zarówno eksperckie, jak i potoczne rozumienie i konstruowanie dziedzictwa¹⁵. Do takich praktyk bez wątpienia zaliczyć możemy natomiast miejską eksplorację¹⁶.

Eksploratorzy sami podkreślają, że środowisko *urbexu* jest bardzo złożone oraz cechuje je duża konkurencja wśród grup i osób, dlatego pojawiają się różne kontrowersje. Eksploratorzy opuszczonych miejsc stanowią bowiem materialnie ucieleśnioną, ale strukturalnie zróżnicowaną subkulturę. Tak piszą o tym sami eksploratorzy:

Na początku warto się zastanowić, co skłania ludzi do wyjazdów w te z pozoru brudne i zniszczone miejsca. Tutaj niemal każdy ma inną motywację – są fotografowie, dla których jest to świetny motyw do zdjęć; są odkrywcy, czyli ludzie, dla których eksploracja budynku jest przyjemnością samą w sobie; są również „historycy”, którzy cenią ponad wszystko historię obiektu i zgłębiają ją później w książkach i Internecie. Większość z nas traktuje jednak *urbex* jako połączenie tego wszystkiego, jako jego integralną całość¹⁷.

Gáméz przeprowadził badania w środowisku berlińskich eksploratorów. Tych, którzy infiltrowują miejsca opuszczone, podzielił na dwie kategorie. Pierwszą stanowią eksploratorzy z nurtu „performatywnego”. Eksploracja jest w ich wypadku typową infiltracją, niszącą penetracją opuszczonej architektury, praktyką związaną przede wszystkim z łamaniem reguł, które cechują codzienne życie miejskie. Proces ruinizacji i rozpadu występuje tu jako coś pozytywnego, a ruina jest przestrzenią nowego, szczególnego doświadczenia cielesnego. Gáméz cytuje wypowiedź jednego z berlińskich eksploratorów, nazywającego *urbex* zajęciem, które nigdy się nie skończy. Kulturę współczesną charakteryzuje bowiem proces permanentnych zmian; „przejście w inny stan” jest konstytutywną cechą nowoczesnych społeczeństw. Przejściowość jako samoistna wartość kulturowa oferuje

¹⁵ L. Smith, *Uses of Heritage*, Routledge, New York 2006, s. 11.

¹⁶ Zob. na ten temat: M. Nieszczerzewska, *Turystyczna eksploracja alternatywnego dziedzictwa*, „Turystyka Kulturowa” 3/2016; eadem, *Abandoned Buildings as a Part of Forgotten Heritage*, w: R. Kusek, J. Purchla (red.), *Heritage and the city*, MCK, Kraków 2016.

¹⁷ <http://fotokomorka.com/urban-exploration-poradnik/> [11.07.2018].

jednocześnie to, co stare i to, co nowe, a proces budowy współwystępuje z procesem niszczenia i ruinizacji, dlatego eksploratorzy ciągle będą znajdować dla swoich wypraw nowe cele¹⁸.

W książce wydanej w 2005 roku pt. *Access All Areas*, którą można uznać za wyczerpujący przewodnik po praktyce infiltracji, eksplorator o pseudonimie Ninjalicious określił miejską eksplorację jako „turystykę wewnętrzną, pozwalającą wszystkim, którzy są dociekliwi z natury, na odkrywanie świata ukrytego za miejską kurtyną”¹⁹. Eksploratorzy wychodzą zatem z założenia, że w każdym mieście są dwa miasta: to, które znamy i doświadczamy na co dzień, oraz to, którego nie widać na pierwszy rzut oka i należy go poszukać. O takiej palimpsestowości miasta pisze również Tadeusz Sławek w artykule *Miasto. Próba zrozumienia*:

Wygląda na to, że w każdym mieście są dwa miasta: jedno, w którym życie i poruszanie się jest ściśle uregulowane administracyjno-komunikacyjnymi dyrektywami oraz ukryte, które dojrzeć można jedynie dzięki bardzo uważnemu spojrzeniu. W tym drugim przypadku powyższe regulacje ulegają znamienym przemianom²⁰.

Infiltracja opuszczonej i zdegradowanej architektury pozwala odkryć, że to pierwsze miasto, chociaż pozornie znane i oswojone, pogrążone jest jednak w szczególnym letargu, z którego otrząsa się dopiero w tej drugiej postaci. Miasto, urbanistycznie i architektonicznie zaplanowane, w pierwszym momencie odsłania przed nami swoją formalność, jak pisze Sławek, „uderza nas pewną sztywną strukturą, dokładnym sformatowaniem ulic, placów i domostw”²¹. Opuszczona i zrujnowana architektura współczesna, która pozornie okalecza i szpeci miejską tkankę, wyłamuje się z tej sztywnej struktury i pozwala dotrzeć do nieco innej rzeczywistości. Fragmentacja i kruchość miejskich ruin stanowią szczególne znaki różnorodności, które eksploratorzy przeciwstawiają potocznym wyobrażeniom miasta

¹⁸ P.A. Gámez, *Heritage Claim...*, ss. 12-13, 26-29.

¹⁹ Ninjalicious, *Access All Areas: A User's Guide to the Art of Urban Exploration*, Infilpress, Toronto 2005, s. 3.

²⁰ T. Sławek, *Miasto. Próba zrozumienia*, w: E. Rewers (red.), *Miasto w sztuce – sztuka miasta*, Universitas, Kraków 2010, s. 23.

²¹ *Ibidem*, s. 22.

jako przestrzeni rozwoju, renowacji i kontynuacji. Renowacja i rewitalizacja oznaczają zresztą w tym kontekście „śmierć i zrujnowanie samej ruiny”, stanowią bowiem jej unicestwienie i powrót do codzienności²². Odkrywanie miasta, które usytuowane jest poza miejską kurtyną, przypomina również powrót do doświadczenia dzieciństwa. O takim aspekcie miejskiej eksploracji pisze Ninjalicious, definiując ją jako rodzaj zabawy inspirującej do przeżywania przygód podobnych do tych z okresu dzieciństwa, zamiast „kupowania przygód przygotowanych dla konsumentów przez przemysł rozrywkowy, medialny i turystyczny”²³. Dziecięce spojrzenie podczas intymnego spotkania z ruiną uruchamia niecodzienną wyobraźnię.

Przypomnij sobie, jak to było, gdy byłeś dzieckiem, a wtedy *urbex* nabierze sensu. Pamiętasz archetypowy dom, w którym straszysz? Wywoływał on niezmierne przerażenie, a jednocześnie kusił, przyciągał. W każdej okolicy był taki dom. Przekraczając granice oddzielające dzieciństwo od dorosłego życia, przekraczamy jednocześnie fizyczne granice. Wkroczenie w dorosłość oznacza najczęściej ten moment w życiu, w którym zaczynamy przekraczać własne ograniczenia. Potwierdzamy swoją dojrzałość, gdy w końcu zbierzemy się na odwagę, aby wejść do „nawiedzonego”, zrujnowanego domu. Większość z nas prawdopodobnie ma takie doświadczenia z okresu dzieciństwa²⁴.

Eksploracja pozwala na przypomnienie sobie okresu dzieciństwa, w którym najbliższa okolica nie miała przed dziećmi żadnych tajemnic. Mali mieszkańcy znają bowiem każdy budynek, drzewo, każdą dziurę w płocie. Ta dziecięca wrażliwość na detale wydaje się zanikać z wiekiem – idąc chodnikiem, nie zwracamy uwagi na szczegóły, wychodzimy bowiem z założenia, że wszystko wokół nas jest dobrze znane, typowe, racjonalne i śmiertelnie nudne²⁵. Dziecięce spojrzenie pozwala zatem odejść, chociaż na chwilę, od zracjonalizowanej analizy miasta, która lokuje je w sieci zobowiązań i relacji o charakterze ekonomicznym. „Powiemy zatem, że mia-

²² P. A. Gámez, *Heritage Claim...*, ss. 14-15.

²³ Ninjalicious, *Access All Areas...*, s. 3.

²⁴ RomanyWG, *Beauty...*

²⁵ *Urban exploration. Odkryj na nowo miejską dżunglę*, 19.06.2012, <http://figeneration.pl/2012/06/19/urban-exploration-odkryj-na-nowo-miejska-dzungle/> [23.07.2018].

sto narzuca życie w sieci zadłużenia i kredytu”, pisze Sławek²⁶. Nie ulega wątpliwości, że dla władz miejskich i deweloperów zdegradowane budynki to przede wszystkim miejsca niczyje, dzikie, patologiczne, dysfunkcyjne, nieproduktywne, struktury, które zajmują często fragment ziemi do potencjalnego wykorzystania. Nie przynoszą żadnych korzyści, nie funkcjonują w ekonomicznych zależnościach, nie są użyteczne. Ontologicznie rzecz ujmując, opuszczona i ulegająca ruinizacji architektura zawdzięcza swoje istnienie właśnie temu, co znajduje się obok/poza nią. Potrzebujemy architektury w dobrym stanie, żeby móc powiedzieć, że coś jest ruiną. Potrzebujemy miasta wraz ze wszystkimi jego społecznymi, urbanistycznymi, ekonomicznymi wymiarami, żeby określić, jaką rolę pełni zdegradowana architektura w jego codziennym funkcjonowaniu. Ruina wymyka się bowiem kategoriom, w których dotychczas funkcjonowała jako architektura codziennego doświadczenia, a które lokowały ją w konkretnym porządku pragmatycznym (budynek był czyjś i do czegoś służył).

Mikołaj Madurowicz definiuje kategorię miejsca (którego architektura jest jednym z konstytutywnych elementów) m.in. jako fundamentalne uposażenie rzeczywistości, wspólny mianownik ludzkich dążeń, instrument autoidentyfikacji oraz fenomen semiotyczny. Konstytuując miejsce (w tym wypadku projektując i tworząc budynek), obdarzamy jakiś wycinek przestrzeni zaufaniem, znaczeniem i wartością, wyodrębniamy dane miejsce z przestrzeni, oswajając fizyczne i duchowe otoczenie, włączając w obręb rozpoznanego środowiska kolejne fragmenty rzeczywistości i rozgraniczając swoje od obcego. Biorąc pod uwagę kontekst semiotyczny, Madurowicz pisze, że o intencyjności miejsca przesądza jego imię. Według Władimira Toporowa przestrzeń, która nie została opisana, jest pozbawiona informacji, a imię deleguje świadomość czytelnika tekstu kultury (tutaj: architektury) do okoliczności zakładania miejsca, jego przeznaczenia, które poniekąd jest projektowane przez nazwę²⁷. Miejsce obdarzone imieniem – nazwą – jest zatem przestrzenną jednostką znaczeniową, o której treści decyduje kontekst powstania i funkcjonowania w ramach codzien-

²⁶ T. Sławek, *Miasto...*, s. 22.

²⁷ M. Madurowicz, *Hermeneutyka miejsca w świetle fenomenologii przestrzeni*, w: B. Gutowski (red.), *Fenomen genius loci. Tożsamość miejsca w kontekście historycznym i współczesnym*, Muzeum Pałac w Wilanowie, Warszawa 2009, s. 53.

nego doświadczenia. Możemy stwierdzić, że „imię miejsca” – nazwa, pod którą funkcjonuje na co dzień w indywidualnej i zbiorowej wyobraźni – to konkretna fabuła doświadczenia i indywidualna treść. Ruina jest zasadniczo pozbawiona codziennego „imienia”, ulega ono zapomnieniu, gdy architektura wychodzi z użycia, zostaje porzucona, zaczyna się rozpadać. Miejsce, które zanika kulturowo, staje się – jak pisze Aleksandra Kunce – nienazwane, każde, żadne, wieczne, puste²⁸.

W kontekście nie-codziennego funkcjonowania zdegradowanej architektury w ramach codzienności warto również odnieść się do fenomenologicznego ujęcia miejsca jako przestrzeni bezpośrednio doświadczanej przez człowieka. Badacze miasta oraz teoretycy architektury rozumieją przestrzeń jako doświadczaną relacyjnie i definiowaną przez odwołanie do jednostkowych doświadczeń i podmiotowych przeżyć. Miejsce może być zatem rozumiane jako szczególny punkt przecięcia i nakładania się przestrzeni egzystencjalnej (mentalnej) i materialnej (architektonicznej)²⁹. W takim ujęciu miejsce konstytuuje istota ludzka i *vice versa*. Ta współzależność miejsca i człowieka wydaje się niepodważalna. Jak pisze Hanna Buczyńska-Garewicz, ludzie żyją w miejscach i poprzez miejsca, podobnie jak miejsca istnieją dzięki człowiekowi. Miejsce jest subiektywne i obiektywne zarazem, może być również w tym samym momencie powszechne i indywidualne. Każde miejsce wyodrębnia się bowiem od innych i stanowi dzięki temu samodzielną całość. Ani miejsce, ani ludzie w nim żyjący nie są „pierwsze wobec drugiego”³⁰. Istotę obu stanowi wzajemne współistnienie i współformowanie.

²⁸ A. Kunce, *Miejsce i rytm. O doświadczaniu miejsc w kulturze*, w: Z. Kadłubek (red.), *Genius loci. Studia o człowieku w przestrzeni*, FA-art, Katowice 2007, s. 97.

²⁹ Źródeł refleksji nad przestrzennością doświadczenia zorganizowanej wokół kategorii miejsca upatrywać można już w pracach XX-wiecznych hermeneutów i fenomenologów, takich jak: Edmund Husserl, Gaston Bachelard, Max Bense, Maurice Merleau-Ponty, Jan Patocki czy Martin Heidegger. Proponują oni bowiem rozumienie przestrzeni jako relacji egzystencjalnej, ufundowanej na doświadczeniu cielesności, duchowej relacji z miejscem lub procesach rozumienia. Zob. Z. Dziuban, *Doświadczenie*, w: E. Rewers (red.), *Kulturowe studia miejskie. Wprowadzenie*, NCK, Warszawa 2014, s. 170.

³⁰ H. Buczyńska-Garewicz, *Miejsca, strony, okolice. Przyczynek do fenomenologii przestrzeni*, Universitas, Kraków 2006, s. 5.

Kontekst miejsca kieruje nas w stronę kolejnych wątpliwości dotyczących statusu ruiny: czy zniszczona, częściowo lub całkowicie zburzona architektura nadal jest miejscem, przypomina jakiegoś rodzaju nie-miejsce czy też staje się po prostu anonimową przestrzenią? Porzucona architektura w procesie rozkładu przestaje być z pewnością miejscem codziennym, staje się natomiast szczególną „pozostałością” po takim miejscu. Czy oznacza to jednak, że automatycznie stanowi szczególnego rodzaju nie-miejsce? Na pewno nie w klasycznym rozumieniu tego terminu, które do antropologii wprowadził Marc Augé, definiując w ten sposób przestrzenie tranzytowe³¹ i przeciwstawiając je miejscu antropologicznemu. Miejsca antropologiczne mają bowiem swoją tradycję, historię i kontekst, stanowią oddzielną, zamkniętą całość, a jednocześnie funkcjonują w obrębie jakiejś większej całości. Nie-miejsca to co prawda szczególna przestrzeń niczyja, nie określamy jej tak jednakże ze względu na brak właściciela, ale na brak emocjonalnego związku przestrzeni z użytkującymi ją ludźmi, którzy nie są ze sobą w żaden sposób powiązani. Nie-miejsce charakteryzuje ciągły ruch, ruinę natomiast spokój i bezruch. Według antropologicznej teorii Augé nie-miejsca nie kreują ani indywidualnej tożsamości, ani relacji czy związków międzyludzkich, gdyż nie integrują żadnych wcześniejszych przestrzeni, nie stanowią kompletnej konfiguracji, a co za tym idzie – nie mają wspólnego kontekstu z otoczeniem. Ruina sytuuje się zatem – podobnie jak w przypadku natury i kultury – na pograniczu tych dwóch ujęć, w szczególnej przestrzeni „pomiędzy”. Ulokowana jest również na skraju miasta, niekoniecznie w sensie kartograficznym, ale również symbolicznym. Zrujnowany budynek eksponuje się zawsze „na uboczu” codzienności. Podobnie jak śmietnik, opuszczona i zdewastowana ruina demonstruje swoją nieczystość, brud, separację od otoczenia. Eksploracja opuszczonej architektury może zatem przypominać niecodzienne doświadczenie, o którym tak pisze Kunce:

Sytuując się na uboczu, jesteśmy blisko tej nieciąglej przestrzeni, demaskującej rygoru miejsca, ale i dotykamy obfitości przestrzeni, która nie

³¹ Można do nich zaliczyć: hotele, autostrady, lotniska, centra handlowe i parki rozrywki. Zob. M. Augé, *Nie-miejsca. Wprowadzenie do antropologii hipernowoczesności*, tłum. R. Chymkowski, Wyd. Naukowe PWN, Warszawa 2012.

była widoczna na pierwszy rzut oka. To spowolnione działanie i myślenie na uboczu pokazuje, że jest to miejsce dla miejsca, którego szukaliśmy. Że nie jesteśmy zablokowani wzajemną i własną bliskością³².

To, co usytuowane jest na uboczu, na marginesie, na peryferiach tego, co uregulowane codziennymi normami, może wywoływać skrajne emocje. Te subiektywne doznania sprawiają, że człowiek wchodzi z miejscem w relację. Czasem występuje mocne przywiązanie do niektórych z nich, które Edward Relph nazywa topofilią. Topofilia wypełnia miejsce „duchem”, ukazując stosunek osoby do miejsca, które w ten sposób nabiera wartości emocjonalnej. Bez topofilii fragmenty przestrzeni ze śladami kultury materialnej stają się natomiast martwą naturą. Związki z miejscem nie muszą być jednak ani silne, ani pozytywne, zauważa Relph, pisząc również o awersji, niechęci czy strachu, które konkretne miejsce wywołuje (mówimy wówczas o „topofobii”)³³. Konkretnie nastawienie do miejsca może wynikać z tego, że jest ono – jak twierdzi Pallasmaa – obrazem, mentalnym „stworzeniem”, pojedynczym doznaniem, które zlewa się z całością naszych doświadczeń egzystencjalnych i poznawczych.

Gdy określimy jakieś miejsce jako zapraszające i przyjazne bądź wrogie i nieprzyjemne, trudno jest nam zmienić tę raz powziętą opinię. Przywiązujemy się do niektórych otoczeń, podczas gdy w innych czujemy się obco – jedno i drugie wrażenie równie trudno zanalizować za pomocą słów lub zmienić³⁴.

Zdegradowane budynki, które infiltrują eksploratorzy, to miejsca dalekie, bo wyłączone z codziennego doświadczenia. U większości mieszkańców mogą wywoływać niechęć, awersję, strach, a w najlepszym razie obojętność. Dla eksploratorów są miejscami przygód, nowych doświadczeń,

³² A. Kunce, *Miejsce i rytm...*, s. 107.

³³ Za: M. Żmudzińska-Nowak, *Miejsce. Tożsamość i zmiana*, Wyd. Politechniki Śląskiej, Gliwice 2010, s. 44. Zob. również: Z. Rykiel, M. Pirveli, *Przestrzeń miasta a duch miejsca – przykład Rzeszowa*, w: J. Styk (red.), *Przestrzeń antropogeniczna miasta Lublina: waloryzacja, wytwarzanie, użytkowanie*, Wyd. UMCS, Lublin 2009, s. 178.

³⁴ J. Pallasmaa, *Miejsce, przestrzeń i atmosfera. Postrzeganie peryferyjne i emocje w doświadczeniu architektonicznym*, w: J. Kusiak, B. Świętkowska (red.), *Miasto-Zródło. Architektura i programowanie myślowe*, Fundacja Bęc Zmiana, Warszawa 2013, s. 19.

miejscami, które fascynują, przyciągają, a nawet uzależniają. Ambiwalentna, niejednoznaczna, pozbawiona ludzkiego codziennego bytowania, opuszczona i ulegająca rozkładowi architektura sama staje się bowiem dla siebie przyczyną bycia i w ten sposób „wy-miejscawia się”, stanowiąc odłąd miejsce bez miejsca³⁵. Zastyga bowiem – jeśli użyjemy sformułowania Stefana Symotiuka – jako kulturowy odpad w pewnego rodzaju miejskim za-świecie³⁶.

Miejsca, które w funkcjonalny sposób istnieją poza zrutynizowaną codziennością, stają się niejako jej rewersem. Eksplorowanie zrujnowanej architektury nie tylko wymaga od jednostek specjalnych umiejętności, lecz może również skłaniać do złożonych rozważań egzystencjalnych, refleksji nad codziennością, kulturą materialną, tworzeniem i używaniem przedmiotów. Kultura współczesna charakteryzuje się sztucznym zapełnianiem „czymkolwiek” różnych braków, które tkwią we wnętrzu człowieka. To „cokolwiek” to przede wszystkim różne nadmiary i obfitości. W kulturze współczesnej jesteśmy bowiem „skazani na nadmiar”³⁷. Pierwszym z nich jest sama nadobfitość codzienności. Marian Golka zwraca uwagę na postępującą hipertrofię codzienności, czyli rozszerzanie się sfery codziennych doświadczeń i praktyk, przy jednoczesnym zanikaniu tego, co niecodzienne. Jednym z elementów tej hipertrofii jest „szarzenie kalendarza”, które objawia się znikomą liczbą dni, a nawet chwil odczuwanych jako niecodzienne, wyjątkowe. Natłok czynności, zobowiązań i zadań do wykonania sprawia również, że zmienia się nasz stosunek do niezwykłości oraz enigmatyczności. W naszej codzienności dominują bowiem sprawy znane, rutynowe, powtarzalne, które nie wywołują wrażenia czegoś osobliwego i zaskakującego. Codziennosc jest stałym elementem naszego doświadczenia egzystencjalnego, banalnym poprzez swoją powtarzalność, rutynę, oczywistość³⁸. Golka podkreśla, że maleje też liczba i rola sytuacji i za-

³⁵ T. Stawek, *Miasto zapomniane przez Boga i ludzi i fragment z Horacego*, w: Z. Kadłubek (red.), *Genius loci. Studia o człowieku w przestrzeni*, FA-art, Katowice 2007, ss. 81-83.

³⁶ Por. S. Symotiuk, *Filozofia i genius loci*, Wyd. Instytutu Kultury, Warszawa 1997, s. 78.

³⁷ K. Kulikowska, C. Obracht-Prondzyński, *Wstęp*, w: K. Kulikowska, C. Obracht-Prondzyński (red.), *Śmieć w kulturze*, Wyd. Naukowe Katedra, Gdańsk 2015, s. 16.

³⁸ Na temat codzienności zob. A. Grzegorzczak, A. Kaczmarek, K. Machtyl (red.), *Semiotyczne wymiary codzienności*, Wyd. Naukowe UAM, Poznań 2018.

chowań rytualnych, czyli realizowanych kategorycznie w taki, a nie inny sposób³⁹.

Nasza codzienność charakteryzuje się również tym, że zmniejsza się liczba wydarzeń, stanów, lęków czy nadziei traktowanych ze szczególnym pietyzmem, nabożeństwem. Wynika to m.in. ze stosunku do *sacrum* i *profanum*, który zmienił się wraz z postępującą sekularyzacją społeczeństw zachodnich. Technicyzacja i podporządkowanie religii codzienności w dużej mierze wyeliminowało, a z pewnością znacznie osłabiło jej wpływ na życie jednostek w zlaicyzowanych społeczeństwach. Nadmiar zdarzeń i informacji powoduje przy tym, że znacząco zmienił się nasz stosunek do spraw ostatecznych. Brakuje nam namysłu nad celami życia przy codziennym natłoku myśli oraz wykonywanych czynności⁴⁰.

Opuszczona i ulegająca ruinizacji architektura stanowi dla takiego doświadczenia swoisty kontrapunkt. Usytuowana na marginesie miejskiej rzeczywistości, jest z pewnością osobliwa i enigmatyczna; jako architektoniczne monstrum charakteryzuje się przecież wieloznacznością. To dlatego opuszczone i zdegradowane budynki są traktowane przez eksploratorów niczym świątynie, w których można oddać się refleksji nad tym, co charakteryzuje naszą codzienność, a co możemy uznać jeszcze za nie-codziennie. Ruiny stanowią dla tych, którzy je w różny sposób eksplorują, miejsca kontemplacji i namiastkę *sacrum*⁴¹. Wspomina o tym chociażby Jeremy Gibbs, jeden z eksploratorów opuszczonej architektury, w komentarzu do albumu *Beauty in Decay*:

Wejście na teren zrujnowanego kościoła przywraca na moment poczucie świętości, które w wielu wypadkach nosi współcześnie znamiona czegoś zakazanego. Miejsca te bowiem narodziły się, aby być świadkami wiary i modlitwy tysięcy ludzi przez wieki. Nawet kościół, który formalnie zo-

³⁹ M. Golka, *Czy jeszcze istnieje nie-codziennosc?*, w: M. Bogunia-Borowska (red.), *Barwy codzienności. Analiza socjologiczna*, Scholar, Warszawa 2009, s. 67.

⁴⁰ Ibidem, ss. 66-67.

⁴¹ Michael Roth pisze wprost, że wyłącznie w świecie zsekularyzowanym ruina może stać się przedmiotem namysłu religijnego i kontemplacji. Zob. J. Hell, A. Schönle, *Introduction*, w: J. Hell, A. Schönle (red.), *Ruins of Modernity*, Duke University Press, Durham – London 2010, s. 5.

stał dekonsekrowany, skłania do postawienia pytania, w co wierzysz i czy w ogóle jeszcze wierzysz?⁴²

Eksplorację jako praktykę, która ma określone zasady i kody, możemy zaliczyć do praktyk zrytualizowanych. Wymusza ona bowiem konkretne zachowania. Odstępstwo od reguł, którymi rządzi się *urbex* jest przez eksploratorów ostro potępiane. Książka *Ninjaliciousa* zawiera m.in. zbiór zasad, które powinny być znane i respektowane przez wszystkie osoby parające się eksploracją. Skrót takiego kodeksu znajdziemy na stronach internetowych poświęconych infiltracji ulegającej destrukcji architektury, np. na stronie Fotokomórki⁴³.

Kulturę współczesną charakteryzuje również nadmiar przestrzeni. Przestrzeń stała się w pewnym sensie wielowymiarowa, dostępna w każdym momencie, co zmienia skalę jej doznawania. Jest to zjawisko, które Paul Virilio scharakteryzował jako *shrinking effect*. Ta nowa transformacja przestrzeni powoduje swoiste kurczenie się naszej planety, zaawansowane technologie medialne i komunikacyjne pozwalają natomiast na bycie w tym samym czasie w wielu miejscach na Ziemi, czyli jednocześnie przebywanie wszędzie i nigdzie, blisko i gdzie indziej. Prywatna przestrzeń domu także się zmienia, gdyż za pomocą przekazów satelitarnych odbieramy multiplikacje informacji i obrazów. Przestrzeń przed telewizorem czy ekranem komputera i tabletu to nie-miejsce, przestrzeń, której nie doświadczamy w dosłownym sensie, a która dzięki zdalnemu sterowaniu pozwala nam dotykać wielu rzeczywistości naraz. Ten nadmiar przestrzeni oferuje jednostkom doświadczanie symbolicznych światów, które nie są im jednak dobrze znane, a jedynie słabo rozpoznawalne. Dzieje się tak dlatego, że rzeczywistości ukrywające się pod postacią multiplikacji obrazów stanowią zamknięte światy, w których wszystko jest znakiem. To kolekcja kodów, do których rozszyfrowania klucz znają tylko nieliczni, lecz akceptują je wszyscy. Nadmiar przestrzeni sprawia, że następuje również jej swoista banalizacja, ubywa bowiem miejsc wyjątkowych, niespotykanych, niedotykalnych, do których nie można byłoby – chociaż w sposób wirtualny –

⁴² RomanyWG, *Beauty...*

⁴³ <http://fotokomorka.com/urban-exploration-poradnik/> [11.07.2018].

dotrzeć⁴⁴. Niezwykle zintensyfikowała się mobilność przestrzenna ludzi, głównie dzięki ogólnodostępnym środkom komunikacji oraz ograniczeniu barier formalnych. Teoretycznie wszędzie jesteśmy w stanie przebywać, zmniejszyła się liczba przestrzeni izolowanych i niedostępnych. Architektura zdegradowana i podlegająca ruinizacji stanowi natomiast miejsce w większości wykluczone z codziennego doświadczenia i niedostępne. Opuszczona nie należy w zasadzie do nikogo, a jednocześnie wstęp na jej teren jest zakazany, trudno do niej dotrzeć (eksploratorzy spędzają wiele godzin w Internecie w poszukiwaniu wyjątkowych lokacji), gdyż bronią się one przed ludzką „inwazją” (wiele budynków często nie nadaje się już do fizycznej penetracji, ponieważ grożą zawaleniem).

Nadmiar przestrzeni w codzienności oznacza również, że poszerzyła się przestrzeń międzyludzka, jako obszar, w którym zawiązują się kontakty, interakcje i stosunki społeczne, rodzi się społeczna więź i ustalają granice „my”. Piotr Sztompka tak o tym pisze:

Z zapadłej wsi przenieśliśmy się rzeczywiście do wioski globalnej, tak bardzo zbliżyliśmy się do innych, żyjących w najodleglejszych częściach świata. Powstaje zupełnie nowa forma tożsamości, znana dotąd tylko romantycznym poetom – oto naszym „my” obejmujemy całą ludzkość. [...] Nowe ruchy społeczne lansują wspólne wartości, łączą ludzi ponad granicami i wytwarzają w „społeczeństwie ryzyka” solidarność planetarną [...]⁴⁵.

Infiltracja to przede wszystkim praktyka indywidualna; eksploratorzy zwykle wchodzą do opuszczonych budynków sami, rzadziej w grupach dwu-, trzyosobowych. W każdym przypadku eksplorator musi liczyć tylko na siebie, na swoją wiedzę, zaufać własnym umiejętnościom i rozsądkowi. Musi uporać się z trudnościami i różnymi niebezpiecznymi sytuacjami, a w wielu przypadkach zmierzyć się również z własnymi lękami i samotnością. Doświadczenie ruiny w praktyce eksploracji jest bowiem doświadczeniem jednostkowym, także w znaczeniu ucieczki od nadmiaru ludzi i przestrzeni. W architektonicznym monstrum wiele fragmentów nie znajduje się bowiem na swoim miejscu, panuje w nim chaos (nowe konfiguracje

⁴⁴ M. Golka, *Czy jeszcze istnieje...*, s. 67.

⁴⁵ P. Sztompka, *Przestrzeń życia codziennego*, w: M. Bogunia-Borowska (red.), *Barwy codzienności. Analiza socjologiczna*, Scholar, Warszawa 2009, s. 45.

elementów konstrukcji, przedmioty bez kontekstu). Eksploratorzy muszą często przeciskać się przez małe otwory, aby w ogóle dostać się do środka budynku, wyrwy w murze, podłodze. Doświadczają raczej przestrzeni niedomiaru (ubytki, braki, dziury), która często „zacieśnia” się – niczym jaskinia – wokół nich.

Infiltracja takiej przestrzeni pozwala eksploratorom na chwilę zatrzymać się w jednym miejscu (często zniszczona konstrukcja budynku po prostu takie zatrzymanie wymusza). Te chwile przerwy każą im zwrócić uwagę na wszystko, na co w danym momencie się natykają – to, co zostało w tym miejscu pozostawione, porzucone, zapomniane, co wraz z architekturą ulega ruinizacji. A pozostawione są zazwyczaj przedmioty codziennego użytku, które przestały być już „codzienne”. Doświadczenie infiltracji zdezastowanej architektury może stać się zatem podstawą refleksji na temat kolejnego nadmiaru, który cechuje współczesną kulturę oraz naszą codzienność – nadmiaru przedmiotów. Procesy racjonalizacji i industrializacji, które stały się częścią codzienności, przyczyniły się do powstania globalnego społeczeństwa dobrobytu. Jego siłę napędową stanowi mechanizm konsumpcji, który polega na wywoływaniu pragnienia posiadania i proponuje coraz nowsze produkty, które wydają się niezbędne. To pragnienie, a przede wszystkim możliwość konsumowania, zredukowało wiele innych potrzeb, w tym potrzeby religijne, wyraźnie je ograniczając i marginalizując⁴⁶. Remo Bodei zwraca uwagę na to, że liczba otaczających nas przedmiotów, towarów i rzeczy jest właściwie nieskończona, zwłaszcza dzisiaj, kiedy przedmioty codziennego użytku szybko się rozpowszechniają, potrzeby wciąż mnożą, produkcja i nieustająca konsumpcja znacząco przyspieszyły narodziny i śmierć przedmiotów, a wszystko to odbywa się na taką skalę, że wydaje się, „iż nie wystarczy słownika, by owe przedmioty ponazywać”⁴⁷.

Kultura współczesna charakteryzuje się tym – kontynuuje Bodei – że nadajemy przedmiotom wartości intelektualne i emocjonalne, znaczenia oraz walory sentymentalne, zamykamy je w szkatułkach pragnień lub

⁴⁶ A. Kaczmarek, *Od milczenia do opowieści. Kulturowe dyskursy o umieraniu i śmierci*, Wyd. Naukowe WNS UAM, Poznań 2016, s. 64.

⁴⁷ R. Bodei, *O życiu rzeczy*, tłum. A. Bielak, Przepis, Łódź 2016, s. 37.

w opakowaniach, umieszczamy w systemach różnych relacji i osadzamy w historiach. Wydaje nam się, że bez nich sobie nie poradzimy. Jednak na ontologicznym poziomie – jako elementy codziennego doświadczenia – rzeczy materialne są nam tak bliskie, tak trywialne, w tak bezpośredni sposób obecne, że często ich po prostu nie dostrzegamy i nie zastanawiamy się nad nimi, traktując je jako oczywiste, niewymagające refleksji czy problematyzacji. Przypomina o tym również Yi-Fu Tuan, pisząc, że każde miejsce, oswojone i codzienne, wypełnione jest zwykłymi przedmiotami, które znamy, bo ich używamy, i nie dbamy o nie tak, jak dbalibyśmy np. o dzieła sztuki. Te przedmioty to jakby część nas samych, ponieważ są zbyt blisko, byśmy mogli je dostrzegać. „Żadnego wytworu piękna, wszędzie odczuwana przez człowieka samotność”⁴⁸.

Produkujemy dziś mnóstwo rzeczy, myśląc, że sprawujemy władzę nad ich przeznaczeniem i potencjalnymi funkcjami, ale one nie zawsze chcą się poddać naszej kontroli. I to nie tylko dlatego, że często „żyją” dłużej niż my, ale przede wszystkim dlatego, że prędzej czy później stają się odpadkami, czymś, czego już nie potrzebujemy, nie wykorzystujemy, co nam się już nie podoba, co straciło swoje znaczenie. W tym sensie rzeczy posiadają własną niekontrolowaną sprawczość. Eksplorowanie zdewastowanej architektury, która stanowi szczególne „cmentarzysko rzeczy”, pozwala zatem na dotarcie do tego, co możemy nazwać ontologią przedmiotów, tak opisywaną przez Bjørnara Olsena:

[...] badanie rzeczy polega także na dotarciu do ich ontologii, do odpowiedzi na pytanie, czym i jak są. Jeśli skoncentrujemy się wyłącznie na relacyjności, nigdy nie dowiemy się wszystkiego o rzeczach, zatrzymamy się w pół kroku, pozbawiając się możliwości rzeczywistego ich poznania. [...] To jest oczywiście bardzo ryzykowne stwierdzenie, ponieważ współczesna nauka nienawidzi „esencji”, nienawidzi „cech istotowych”, ale myślę, że jakiś rodzaj esencji jednak istnieje i że musimy zrobić krok wstecz i zaakceptować, że istnieją cechy istotowe przynależne rzeczom i człowiekowi⁴⁹.

⁴⁸ Y.-F. Tuan, *Przestrzeń i miejsce*, tłum. A. Morawińska, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1987, s. 182.

⁴⁹ *Wszyscy jesteśmy archeologami...*

Przedmioty bowiem zawsze są czymś więcej niż tylko elementem w systemie relacji, mają własną substancję i bardzo realne, materialne własności. Obecne badania w obszarze nauk humanistycznych podkreślają nowe znaczenie tego, co nazywamy kulturą materialną. Przestała być ona jedynie podrzędną dziedziną również dlatego, że zrozumienie „życia rzeczy” wymaga od badaczy tyle samo przenikliwości i zaangażowania, co zrozumienie życia ludzi. Znaczenie rzeczy nie wyczerpuje się bowiem w ich relacyjności. Jedynym powodem, dla którego działa system relacji budowany między przedmiotami a człowiekiem, który ich używa, jest to, że przynależą im różne, niesprowadzalne do siebie własności. To właśnie przedmioty „zamieszkujące” wnętrza architektury w trakcie rozpadu, owe *res derelicta* często w znacznie większym stopniu niż ona sama – jako symbole minionej i obecnej codziennej aktywności i doświadczenia człowieka – mają ogromny potencjał znaczący umożliwiający różnorodne odczytanie materiału. Rzeczy są bowiem „nagie” jedynie metaforycznie, kiedy są po prostu pozbawione ozdób i zatracają się w spełnianiu funkcji, do których zostały przeznaczone. Znikają wówczas pod własną formą, gdyż się jej podporządkowują⁵⁰.

Eksplorowanie zdegradowanej i niszczonej przestrzeni zwraca zatem uwagę na same przedmioty w niej „osierocone”, porzucone przez poprzednich właścicieli i użytkowników, ich zmienione kształty, wyblakłe barwy, zniszczone materiały oraz na ich zdolność oddziaływania na nas na wiele sposobów, których w codziennym funkcjonowaniu nawet nie jesteśmy w stanie przewidzieć. Między innymi ciągle mieszkamy w domach, które zostały wybudowane setki lat temu, i chodzimy po drogach, które powstały dużo wcześniej. Olsen podkreśla, że rzeczy są bardzo demokratyczne w swojej materialnej nieustępliwości. Nie tylko bowiem użyteczne rzeczy trwają. Pozostają również te, które są bezużyteczne⁵¹. Nadmiar przedmiotów w naszej codzienności przypomina proces osadzania, sedymentacji, czyli nagromadzania się przeszłości, która odwołuje się oczywiście do nagromadzania rzeczy. Bodei pisze, że każde pokolenie przyczynia się do tworzenia jednej z takich sedymentacyjnych warstw, jest bowiem otoczo-

⁵⁰ J. Dominiczak, *Miasto Dialogiczne i inne eseje rozproszone*, Wydział Architektury i Wzornictwa ASP w Gdańsku, Gdańsk 2016, s. 49.

⁵¹ *Wszyscy jesteśmy archeologami...*

ne swoistym krajobrazem przedmiotów, które mają swoją patynę, znaki i zapach czasów. Określają epokę, do której należą. Przedmioty bowiem, podobnie jak rośliny i zwierzęta, na swój sposób rosną i niszczeją, trwają przez wiele lat, a nawet stuleci, podczas których „poszukuje się ich, pielęgnuje je lub zaniedbuje, porzuca, zapomina i niszczy”⁵². To przedmioty właśnie stanowią podstawowe artefakty materialne, które służą archeologom do opisanie historii. Archeologia w swoim klasycznym wydaniu odzwierciedla społeczno-kulturowy obraz odległej przeszłości przede wszystkim na podstawie znalezionych przedmiotów. Pokazuje również, że można o przeszłości myśleć inaczej i zwraca uwagę na to, że przeszłość nie przemija bezpowrotnie, że się nagromadza, że jest jej coraz więcej.

To także jej racja bytu jako dyscypliny: archeologia nie mogłaby istnieć, gdyby przeszłość nie była obecna w teraźniejszości, pod postacią pozostałości, osadów, fragmentów. Pokazuje ona także, że przeszłość jest dużo bardziej złożona, niż przyzwyczailiśmy się myśleć, że nie podlega ona prostym prawom sukcesji i przemijania – jest raczej pełna zerwań, splotów, zazębień⁵³.

Dla eksploratorów zdegradowana i porzucona niedawno architektura stanowi rodzaj archeologicznego stanowiska z niedalekiej przeszłości. Przedmioty trwające bezczynnie w zrujnowanym budynku są bowiem niemymi świadkami tego, co było, ale także świadczą o tym, jak wygląda kultura współczesna i rzeczywistość usytuowana na zewnątrz ruiny. To materialne artefakty, które mówią nam, jakie jest nasze życie tymi artefaktami wypełnione i do czego ich właściwie potrzebujemy. Dlatego miejska eksploracja jest archeologią teraźniejszości. Staszek, jeden z eksploratorów regularnie odwiedzający czarnobylską strefę, tak opisuje sens swoich wypraw do opuszczonego, zrujnowanego miasta:

Nagle okazuje się, że większość rzeczy, z których korzystamy na co dzień, nie jest nam do szczęścia wcale potrzebne i brak zasięgu w telefonie przez dwa dni nie jest strapieniem, a wybawieniem. Zona pozwala też poznać mi takie swoje pierwotne odruchy – zobaczyć, jak poradzę sobie w da-

⁵² R. Bodei, *O życiu rzeczy*, s. 48.

⁵³ *Wszyscy jesteśmy archeologami...*

nej sytuacji, w ciężkich warunkach, kiedy okaże się, że wszystkie zdobycze cywilizacji zawiodą i trzeba będzie polegać tylko na swoich pierwotnych umiejętnościach, bo smartfon czy komputer do niczego się nie przydadzą⁵⁴.

Przedmioty porzucone wraz z opuszczoną architekturą z pewnością tracą swoją wartość użytkową i zmieniają status, stając się szczególnymi antytowarami⁵⁵, które służą eksploratorom do krytyki kultury konsumpcyjnej. Praktyka eksploracji zrujnowanej architektury ujawnia zatem ciekawą napięcie. Z jednej strony, w życiu gromadzimy użyteczną przeszłość, którą z łatwością integrujemy z naszą codziennością, estetyzujemy, nazywamy piękną. Dzieje się tak w przypadku artefaktów przeszłości, którą akceptujemy i włączamy do projektu naszego życia. Z drugiej strony, jako kontrpunkt, wokół nas osadza się także przeszłość porzucona, zbędna, którą omijamy, nie zauważamy, zapominamy o niej. Nie ulega wątpliwości, że przedmioty mnożą się w każdym zakątku naszego życia; produkowane, wymieniane i konsumowane na globalną skalę, w coraz większym stopniu stają się integralnym elementem tożsamości jednostek i wspólnot⁵⁶. Wnętrza opuszczonych budynków są zatem swoistą karykaturą „świata tonącego w przedmiotach”, jak nazywa go Deyan Sudjic. Nigdy wcześniej tak wielu z nas nie miało bowiem aż tylu rzeczy co teraz, chociaż robimy z nich coraz mniejszy użytek. „To nasze zabawki. Niosą nam ukojenie w nieustannej presji zdobywania na nie pieniędzy i sprawiają, że w pogoni za nimi – dziecinniejemy”⁵⁷.

Z racji tego, że przedmioty ucieleśniają również nasze wspomnienia, oczekiwania, sentymenty, namiętności, cierpienia i pragnienia, opuszczone, zapomniane i „rozkładające się” materialne artefakty wykluczone z codziennego obiegu nie tylko przypominają o nadmiarze, którym charakteryzuje się materialny wymiar naszego życia. Odpady niekoniecznie

⁵⁴ K. Kopańko, *Spędził miesiąc w Prypeci. Nam opowiedział, jak mieszka się w czarnobylskiej zonie*, 26.04.2018, <https://www.spidersweb.pl/2018/04/czarnobyl-prypec-stalker.html> [18.07.2018].

⁵⁵ R. Bodei, *O życiu rzeczy*, s. 49.

⁵⁶ *Ibidem*, s. 75.

⁵⁷ D. Sudjic, *Język rzeczy. Dizajn i luksus, moda i sztuka. W jaki sposób przedmioty nas uwodzą?*, tłum. A. Puchejda, Karakter, Kraków 2013, s. 5.

muszą być namacalnymi przedmiotami. Takie miano mogą zyskać również normy, zasady regulujące społeczną rzeczywistość, wartości i przekonania. To, co niegdyś porządkowało nasz „projekt życia”, może w każdej chwili stać się nierelevantne, niepotrzebne, zastąpione czymś nowym, do czego po krótkim czasie znów nie będziemy przywiązywali zbytnej wagi.

Kolejnym czynnikiem kształtującym obecną epokę jest nadobfitość czasu, a jednocześnie – paradoksalnie – jego jednostkowy brak. Badacze kultury często podkreślają, że nie potrafimy odczytywać historii w sposób całościowy, a niedawne czasy (lata 70., 80., 90.) stały się już zamierzchłą przeszłością. Sarah Wanenchak w artykule *The Atemporality of Ruin Porn* pisze, że nasze obecne doświadczenie cechuje się zmianą odczuwania czasu: jednostkowego i zbiorowego. Przez wielu z nas bowiem czas nie jest już postrzegany jako linearny. Technologia zmienia nasz sposób pamiętania przeszłości, nasze doświadczanie teraźniejszości i wyobrażanie sobie przyszłości, niejako zacierając granicę pomiędzy tymi pojęciami oraz wprowadzając różne paradoksalne formy ich zrozumienia: pamiętamy przyszłość, wyobrażamy sobie teraźniejszość oraz doświadczamy tego, co było⁵⁸. Światu zaczyna brakować znaczenia, nadmiar historii sprawia, że na skutek nadobfitości zdarzeń nie potrafimy już wykonywać szczególnej „pracy pamięci”, a sama historia przestaje być widoczna w pomnikach i symbolach, zamieniając się w spektakl w parku rozrywki. W miarę jak czas traci swoje trwanie, a echo swoją zamierzchłą przeszłość, człowiek gubi poczucie siebie jako istoty historycznej i staje się zagrożony „terrorem czasu”, pisze Pallasmaa⁵⁹. Kulturę współczesną charakteryzuje bowiem „prezentyzm”, czyli coraz większa rola teraźniejszości, włączanie do niej przeszłości i przyszłości pod postacią wyreżyserowanego spektaklu oraz skracanie horyzontu czasu, skierowanego zarówno w przeszłość, jak i w przyszłość⁶⁰. Upoważnia to do nazywania kultury współczesnej kulturą teraźniejszości, w której czas „ekspłodował”. Jak pisze Tomasz Szlendak:

⁵⁸ S. Wanenchak, *The Atemporality of Ruin Porn: The Carcass & the Ghost*, 2012, <https://thesocietypages.org/cyborgology/2012/05/16/the-atemporality-of-ruin-porn-the-carcass-the-ghost/> [20.11.2017].

⁵⁹ J. Pallasmaa, *Oczy skóry. Architektura i zmysły*, tłum. M. Choptiany, Instytut Architektury, Kraków 2012, s. 65.

⁶⁰ E. Tarkowska, *Czas*, w: M. Saryusz-Wolska, R. Traba (red.), *Modi memorandi. Leksykon kultury pamięci*, Scholar, Warszawa 2014, s. 87.

[...] ludzie zawsze parcelowali czas, choćby miało to oznaczać [...] proste odróżnienie przeszłości od terażniejszości. We współczesnych społeczeństwach o rozwiniętym kapitalizmie owo parcelowanie czasu jest oczywiście daleko bardziej skomplikowane, wysublimowane i zaawansowane. Pojawia się dzisiaj społeczna metaforyka, która każe go postrzegać na specyficzne sposoby, generujące i radykalnie modelujące ludzkie działania⁶¹.

Kultura terażniejszości jest skoncentrowana zatem na tym, co teraz, zdominowana przez dążenie do nowości, zmienności, przyspieszenie. Jednostki wciąż się przemieszczają, nie tylko w przestrzeni miejskiej, ale również pomiędzy miastami, krajami i kontynentami. Wraz z nimi swoje miejsce zmieniają przedmioty, których ludzie używają w dużej mierze właśnie po to, aby pomogły im zorganizować i maksymalnie wykorzystać czas. Paradoksalnie jednak mają go coraz mniej. Wspomniany wyżej eksplorator Staszek właśnie w *urbexie* widzi szansę ucieczki od codziennego pośpiechu cechującego współczesne życie. „To »nieznane« jest w pewnym sensie motorem napędowym mojego życia. Potrzebuję czasami uciec od cywilizacji, od tego zgiełku i pośpiechu, naładować swoje akumulatory”, mówi. I z pewnością nie jest jedynym.

Ruiny, zarówno te klasyczne, jak i współczesne, mogą stać się zatem podstawą zmiany postrzegania czasu. Doświadczenie miejsca jest bowiem związane z jego subiektywnym wpływem, dlatego abstrakcyjną przestrzeń lub miejsce odległe charakteryzuje w pewnym stopniu beczasowość, która okazuje się istotna w przypadku doświadczenia miejsca opuszczonego i zapomnianego przez człowieka. Yi-Fu Tuan nazywa miejsce „pauzą w ruchu”⁶². Ruinę można zaś nazwać pauzą w czasie. To bowiem konkretna fizyczna przestrzeń, która jest z jednej strony szczególną przestrzenią tymczasową, do czego odsyła nas nierozzerwalnie z nią związana koncepcja *vanitas*. Z drugiej natomiast w specyficzny sposób funkcjonuje „poza czasem życia miasta”, jest w charakterystyczny sposób beczasowa, ponieważ nie doświadczamy w niej linearnego upływu czasu. Jednakże wyzwalając

⁶¹ T. Szlendak, *Co się dzieje z czasem wolnym? Od codziennego znoju i odpoczynku do codzienności, w której czas eksplodował*, w: M. Bogunia-Borowska (red.), *Barwy codzienności...*, s. 202.

⁶² Y.-F. Tuan, *Przestrzeń i miejsce*, s. 44.

z objęć teraźniejszości, przypomina nam o jego nieustającym upływie, w przeciwieństwie do współczesnej architektury użytkowej, architektury epoki technologicznej. Ta ostatnia jest bowiem celowo nastawiona na osiągnięcie doskonałości, której wiek trudno określić. Ta doskonałość nie zakłada wymiaru czasowego czy nieuniknionego i niezwykle ważnego procesu starzenia oraz zużycia, który nieuchronnie budzi w człowieku lęk przed znikaniem i śmiercią⁶³. To ruina przypomina, że jesteśmy zakorzenieni w ciągłości czasu, a zadaniem architektury jest właśnie umożliwianie tego doświadczenia w świecie technologicznej doskonałości kształtowanej przez człowieka.

Nadmierna koncentracja na intelektualnych i konceptualnych aspektach architektury, które uprzywilejowują widzenie, przyczyniła się w pewnym stopniu do zaniku fizycznego, zmysłowego i cielesnego zainteresowania architekturą w codzienności. Jak przekonuje Martin Jay, widoczne przełamanie „hegemonii wzroku” nastąpiło dopiero pod koniec XIX wieku, wraz z krytyką perspektywizmu kartezjańskiego, detranscendentalizacją perspektywy i rekorporalizacją podmiotu myślącego⁶⁴. Deprecjacja okularocentryzmu w podejściu do architektury oraz potraktowanie budynku jako „sytuacyjnego cielesnego spotkania” jest jednak szczególnie widoczne dopiero w XX wieku⁶⁵. Wpływ na takie pojmowanie przestrzeni wywarła fenomenologiczna koncepcja Maurice’a Merleau-Ponty’ego. Co prawda koncentrował się on w swoich pracach na problematyce percepcji, ze szczególnym uwzględnieniem wzroku, jednak w przeciwieństwie do kartezjańskiego „oka zewnętrznego” zmysł ten traktował jako widzenie cielesne. Dostrzegał przy tym osmotyczny związek podmiotu i świata, które się wzajemnie przenikają i definiują, a także podkreślał symultaniczny oraz interakcyjny charakter wszystkich zmysłów w codziennym doświadczeniu przestrzeni. „Widzialne jest to, co ujmujemy za pomocą oczu, odczuwalne to, co ujmujemy za pośrednictwem zmysłów”, pisał. Doświadczenie zmysłowe jest bowiem procesem życiowym, tak samo jak oddychanie, roz-

⁶³ J. Pallasmaa, *Oczy skóry...*, s. 40.

⁶⁴ M. Jay, *Downcast Eyes: The Denigration of Vision in Twentieth-Century French Thought*, University of California Press, Berkeley – Los Angeles – London 1994.

⁶⁵ J. Pallasmaa, *Oczy skóry...*, ss. 38-39; A. T. Andersson, *On the Human Figure in Architectural Representation*, „Journal of Architectural Education” 55(4)/2002, s. 244.

mnażanie lub wzrost⁶⁶, dlatego tym bardziej powinno być obecne w procesie projektowania i użytkowania architektonicznych konstrukcji.

Architektura tworzona jest przecież nie tylko na podstawie odniesienia do ciała ludzkiego i jego proporcji – bądź, odwrotnie, na ich zakwestionowaniu – lecz również, a może przede wszystkim, dla ciała, które się w niej porusza i ją zamieszkuje. Człowiek i architektura to bowiem wzajemne przestrzenne „formy odlewnicze”, jak nazywa je Stefan Symotiuk, ponieważ wyposażenie i konstrukcja budynku rzeźbią szlaki komunikacyjne codziennych zachowań, zaś ruchy człowieka odbywają się po tych szlakach⁶⁷. Codzienne doświadczenie charakteryzuje przede wszystkim rytm, rozumiany jako szczególne porządkowanie elementów w wymiarze czasu i w konkretnej przestrzeni. Wszelka rytmiczność jest zawsze gdzieś wyrażona, uchwycona przez uczestników danej kultury w jakimś „tu i teraz”. Rytm bowiem wybrzmiewa w miejscu, w jakiejś sytuacji, jest obecny przez to, że rytmizuje zachowania, czynności, gesty, przedmioty czy architekturę. Rytm to bowiem sztuka regularności, która układa się w ciągi, tworzy figury, którymi da się spojść poszczególne punkty i – jak czytamy w *Miejscu i rytmie* – koncentruje to, co nieokreślone, w jakimś konkretnym biegu⁶⁸.

Codziennie doświadczanie architektury jest zbudowane z konkretnych, zrytmizowanych i jednocześnie zrutynizowanych czynności: chodzenia, gotowania, jedzenia, spania, czytania i różnych czynności intymnych. Ludzkie ciało stanowi dla architektury zarówno formę, jak i treść. Jako forma ludzkie ciało jest mierzalne. Architektoniczne planowanie powinno polegać na ustanowieniu odpowiednich antropometrycznych odległości między ludzkim ciałem a obiektami (rzeczami i innymi ciałami), z którymi to ciało będzie się stykało. Jako treść natomiast ludzkie ciało jest upodmiotowione, a estetyczne doświadczenie architektury wynika bezpośrednio z fenomenologicznego kontaktu ciała z sylwetką budynku. Zarówno jednak ludzkie ciało, jak i dzieło architektoniczne podlegają określonej rytmizacji, która je w pewien sposób stabilizuje i kontroluje to, co w doświadczeniu chaotyczne.

⁶⁶ M. Merleau-Ponty, *Fenomenologia percepcji*, tłum. M. Kowalska, J. Migasiński, Fundacja Aletheia, Warszawa 2001, ss. 24 i 28.

⁶⁷ S. Symotiuk, *Filozofia i genius loci*, s. 83.

⁶⁸ Por. A. Kunce, *Miejsce i rytm...*, ss. 112-113.

Wszystkie nasze ruchy wykonujemy bowiem w przestrzeniach, oswojonych w ramach codziennych doświadczeń. Natomiast eksplorowanie ulegającego rozkładowi budynku zaburza nasze cielesne nawyki, które William James nazywa połączeniem ciała i umysłu. Nawyki mogą być zaś rozumiane jako wyrazy umysłowego przyzwyczajenia przeniesionego na dyspozycje cielesne lub po prostu jako tendencje cielesne, odbijające życie i cele umysłu⁶⁹. Pierwszym przyzwyczajeniem, które warunkuje wszystkie inne i pozwala je zrozumieć, jest zawsze własne ciało. To nasza budowa cielesna umożliwia formowanie się nawyków, stąd architektura, z jednej strony, z tych nawyków wyrasta, z drugiej natomiast – w ramach codziennego użytkowania je kształtuje. Jak pisze Merleau-Ponty:

Kiedy poruszam się po swoim domu, wiem od razu i bez żadnej procedury dyskursywnej, że iść do łazienki znaczy przechodzić koło sypialni, że patrzeć w okno to mieć kominek po lewej stronie, i w tym małym świecie każdy gest, każda percepcja natychmiast odnosi się do tysiąca wirtualnych współrzędnych⁷⁰.

Również miasto jako przestrzeń uporządkowana, ustalona, zaplanowana wymusza na nas w gruncie rzeczy nierefleksyjne, zrutynizowane, ograniczone sekwencje ruchu, „choreografie miejskie”, jak nazywa je Edensor, które charakteryzuje powtarzalność i nawykowość⁷¹. Na ten aspekt miejskiej mobilności zwraca również uwagę Arnold Berleant, pisząc, że architektoniczna dynamika prowadzi do charakterystycznych „tańców”, będących efektem ludzkich aktywności. Formy miejskiej mobilności wykazują bowiem cechy charakterystyczne dla różnych form tańca. Obserwujemy m.in. wzory wyznaczone przez środki komunikacji miejskiej w relacji do poruszających się ludzi. Te trasy i sposoby poruszania się są synchronizowane w skomplikowanej nowoczesnej choreografii tworzonej przez planistów i inżynierów⁷². Wzory te nie są przypadkowe i nieregularne, lecz

⁶⁹ R. Shusterman, *Świadomość ciała. Dociekania z zakresu somaestetyki*, tłum. W. Małecki, S. Stankiewicz, Wyd. Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2010, s. 187.

⁷⁰ M. Merleau-Ponty, *Fenomenologia percepcji*, s. 149.

⁷¹ T. Edensor, *Sensing the Ruin*, „Senses & Society” 2(2)/2007, s. 221; idem, *Waste Matter – the Debris of Industrial Ruins and the Disordering of Material World*, „Journal of Material Culture” 10(3)/2005, s. 312.

⁷² A. Berleant, *Wrażliwość i zmysły*, Universitas, Kraków 2011, s. 141.

swoim układem przypominają formalny balet, który łączy ciało ludzkie z materią miasta.

Dzisiaj przestrzenie miejskie mierzymy tym, jak łatwo przez nie przejechać i jak łatwo się z nich wydostać. Miejska przestrzeń podległa wszechwładnemu ruchowi z konieczności musi wyglądać neutralnie: bezpieczna jazda wymaga, aby jak najmniej odrębnych szczegółów rozpraszało uwagę kierowcy, wymaga standardowych znaków drogowych, wysepki, rynsztoków, jak również ulic pozbawionych życia [...]. Skoro przestrzeń miejska staje się zaledwie funkcją ruchu, sama dostarcza coraz mniej bodźców⁷³.

Z każdą częścią miasta, z każdym budynkiem się spotykamy, zbliżamy do niego, stawiamy mu czoło i odnosimy do swojego ciała. Budynek, który nie jest przecież celem samym w sobie, obejmuje, artykułuje i strukturyzuje nasze ciała, nadaje znaczenie naszym czynnościom, tworzy relacje między żyjącym ciałem a martwym kamieniem, ułatwia i zakazuje⁷⁴. Postępująca ruinizacja budynku wymaga nowego namysłu nad ruchem i ciałem. Ulegająca destrukcji, chaotyczna przestrzeń wymusza wykonywanie ruchów, których nie musimy wykonywać, wędrując naszymi codziennymi szlakami. Pozwala na improwizację, zastępującą „formalny balet”. Dlatego zdegradowaną architekturę raczej się „odczuwa i przeżywa”. Przestrzeń doświadczana jako codzienność ustępuje w tym wypadku miejsca przeżyciom związanym z niecodzienną, zrujnowaną przestrzenią. Wszystkie obrazy i rodzaje deformacji w szczególności sposób bowiem przemawiają do widza, angażując go jako istotę zmysłową, czyli wiążą rozumienie z odczuwaniem⁷⁵.

4.2. „Bycie” w ruinie. Wielowymiarowe doświadczanie pozostałości

Przestrzeń architektoniczna jest przestrzenią cieleśnie zamieszkaną, nie zaś jedynie fizycznym konstruktem o formalnych właściwościach, dlate-

⁷³ R. Sennett, *Ciało i kamień. Człowiek i miasto w cywilizacji Zachodu*, tłum. M. Konikowska, Marabut, Gdańsk 1996, s. 13.

⁷⁴ J. Pallasmaa, *Oczy skóry...*, s. 75.

⁷⁵ A. Wiczorkiewicz, *Monstruarium, Słowo/obraz terytoria*, Gdańsk 2009, s. 56.

go powinna wykraczać poza symetrię, harmonię, geometrię i to, co daje się w prosty sposób zmierzyć. Pallasmaa postuluje więc zdecydowane rozszerzenie cielesnego doświadczenia w kontakcie z architekturą, tak pisząc o ciele w relacji do architektury:

Konfrontuję moje ciało z miastem; moje nogi odmierzają długość pasażu i szerokość placu; moje spojrzenie nieświadomie projektuje moje ciało na fasadę katedry, gdzie przechadza się ono między gzymsami i płycinami, wyczuwając rozmiar wnęk i występów; ciężar mojego ciała spotyka się z ciężarem drzwi katedry, a moja dłoń chwyta za klamkę, kiedy wchodzi do ciemnego wnętrza⁷⁶.

Architekt opisuje zaangażowanie całego ciała w relacji z architekturą, która jest zaplanowana, używana i stanowi miejsce doświadczenia w ramach codzienności. Jesteśmy nauczeni postrzegać, oglądać i oceniać przestrzeń architektoniczną tak, jakby liczył się jedynie jej formalny i estetyczny charakter, ucieleśnianie architektury odzwierciedla jednak odczuwanie jej fizycznej struktury przez ludzkie ciało. Kiedy bowiem nieświadomie doświadczamy budowli, jednocześnie naśladujemy jej strukturę naszymi kośćmi i mięśniami. Podobnie jak przyjemnie żywa muzyka jest podświadomie przekształcana we wrażenia cielesne, zaś kompozycja abstrakcyjnego obrazu odczuwana jako napięcie w mięśniach, tak struktura budynku jest nieświadomie naśladowana i ujmowana przez układ kostno-szkieletowy, przekonuje Pallasmaa. Nie zdając sobie z tego sprawy, spełniamy również za pomocą naszego ciała zadanie przypisane kolumnie lub sklepieniu⁷⁷.

Związek ludzkiego ciała jako doświadczającego i odczuwającego architektoniczną konstrukcję wygląda jeszcze bardziej interesująco w wypadku cielesnego doświadczenia ruiny. Porzucona i zdegradowana architektura podważa praktyki przestrzenne wymagane przez komercyjne i biurokratyczne reżimy przekształcające współczesne miasta w przestrzenie zdyscyplinowane, estetyzowane, inwigilowane, przestrzenie konsumpcji i zamieszkiwania według ściśle określonych reguł, przestrzenie ograniczonych, codziennych, zrutynizowanych praktyk. Ruiny to bowiem niecodzienne królestwa fantazji, w których zmysłowe i estetyczne regulacje są nieobec-

⁷⁶ J. Pallasmaa, *Oczy skóry...*, s. 49.

⁷⁷ *Ibidem*, s. 78.

ne. Podczas eksploracji chyba w największym stopniu możemy cofnąć się „przed geometrię”, jak pisze Hanna Buczyńska-Garewicz. Zawieszamy tu bowiem geometryczne pojęcia, za pomocą których zwykle myślimy o przestrzeni⁷⁸. Doświadczanie przestrzeni, która z różnych przyczyn i w różnym stopniu ulega destrukcji, pozwala wykroczyć poza wzrokocentryzm i wymusza inną formę doświadczenia, charakteryzującą się bardziej swobodnym i wielozmysłowym zaangażowaniem⁷⁹. Ulegająca destrukcji przestrzeń, jak żadna inna, wytwarza szczególną atmosferę i zmienia nasze postrzeganie i odczuwanie. Ma to z pewnością wpływ na całe ciało i jego przyzwyczajenia, to, co jest cielesnie „pamiętane”. Miejska eksploracja stanowi przede wszystkim próbę zmierzenia się z fragmentami architektonicznymi, które w niespodziewany sposób zmieniły swoją konstrukcję i konfigurację. Ruina to przecież monstrum, którego ciało jest nieregularne, pełne odchyień, to budowla o przerażającej, a jednocześnie fascynującej fizjonomii. Struktura budynku, który ulega rozpadowi i dewastacji, charakteryzuje się różnymi przesunięciami, załamaniem, skosami, nieregularnościami, które mogą wywołać u odbiorcy nowe wrażenia mięśniowe i zmysłowe. Oko musi w tym wypadku współpracować z uważnym ciałem i pozostałymi zmysłami. Im dłuższy i bardziej rozległy jest proces ruinizacji, tym trudniej oswoić opuszczony budynek jako obszar rozpoznawalny za pomocą kroków, złożony przez powtarzalne typy ruchów i czynności. Ruina posiada bowiem własny rytm współtworzony przez zgrzyty, konflikty i zderzenia, który nie układa się w harmoniczne ciągi i sekwencje⁸⁰. Zniszczona architektura, której części w dużej mierze tracą swoje poziome i pionowe położenie oraz kąty proste, stawia przyzwyczajonemu do rutyny ciału opór oraz wymaga pewnej improwizacji związanej z ruchem i cielesnym doświadczeniem.

Według Juliana Żórawskiego człowiek uważa za uprzywilejowane kierunki poziomy i pionowy i dlatego silnie reaguje na jakiegokolwiek, nawet drobne, od nich odchylenia. Wynika to z ludzkiej tendencji do geo-

⁷⁸ H. Buczyńska-Garewicz, *Miejsca, strony, okolice...*, s. 15.

⁷⁹ T. Edensor, *Social practices, Sensual Excess and Aesthetic Transgression in Industrial Ruins*, w: K. Franck, Q. Stevens (red.), *Loose Space: Possibility and Diversity in Urban Life*, Routledge, New York 2006, ss. 235-237.

⁸⁰ A. Kunce, *Miejsce i rytm...*, s. 113.

metryzacji świata⁸¹. Wnętrze zdegradowanej architektury charakteryzują natomiast zaskakujące często krzywizny, powstałe w wyniku rozpadu poziomych i pionowych form, charakterystycznych dla dobrze ukształtowanej architektury, które wymagają od eksploratora nowych umiejętności. Podczas eksploracji architektury, która ulega rozpadowi, brakuje kogoś, kto steruje ruchem, kto go koordynuje. Poruszanie się w ruinach, szczególnie tych znacznie zdewastowanych, jest zatem utrudnione ze względu na znajdujące się tam przeszkody – zasypane gruzem korytarze, wybrakowane schody – które powodują, że ten, kto chce eksplorować dane miejsce, musi ciągle zawracać, cofać się, szukać innego przejścia. Ruiny, zwłaszcza te pokaźnych rozmiarów, charakteryzuje również brak punktu centralnego i linearnych ścieżek⁸². Zamiast poruszać się pomiędzy obiektami, które mają swoje ustalone miejsca, poruszamy się jak w przestrzeni labiryntu, arbitralnie, tak jak nam się udaje, jak jest bezpiecznie.

Podczas gdy wzrok oddziela nas od świata, pisze Pallasmaa, inne zmysły nas z nim łączą. Obraz i doświadczenie destrukcji zawsze wpływa na zmianę stanów emocjonalnych, w których z kolei bodźce zmysłowe przesuwają się od zmysłów bardziej wysublimowanych do tych archaicznych; od wzroku do słuchu, dotyku i węchu, od światła do cienia⁸³. Eksploracja zrujnowanej przestrzeni z pewnością umożliwia ponowne odkrycie tego, co wcielone i przeżywane, niż po prostu widziane i rozumiane za pośrednictwem intelektu. *Urbex* może być zatem traktowany jako antidotum na depryzację sensoryczną, którą charakteryzuje przebywanie w kontrolowanym, estetyzowanym i technicyzowanym świecie. Zubożenie doznań zmysłowych to „przekleństwo” dzisiejszej architektury, którą – zdaniem Sennetta – cechuje nuda, monotonia i namacalna jałowość⁸⁴. Ruina ofiarowuje natomiast wzmocnione poczucie materialności i haptyczności, posiada swoją szczególną fakturę, ciężar i „gęstość przestrzeni”. W zrujnowanej przestrzeni zachodzi przypadkowa relacja pomiędzy różnymi formami, kształtami, fakturami i materiałami, których ludzkie oko często nie

⁸¹ J. Żórawski, *Wybór pism estetycznych*, Universitas, Kraków 2008, s. 35.

⁸² T. Edensor, *Industrial Ruins. Spaces, Aesthetics and Materiality*, Berg, Oxford – New York 2005, s. 87.

⁸³ J. Pallasmaa, *Oczy skóry...*, s. 59.

⁸⁴ R. Sennett, *Ciało i kamień...*, s. 11.

jest już w stanie zidentyfikować, chociaż ma tendencję do wychwytywania najmniejszych niedoskonałości. Jak przypomina Steen Rasmussen w *Odczuwaniu architektury*:

Trudno wyjaśnić, dlaczego maleńkie różnice w charakterze faktury, zbyt małe nawet, by się je dało wymierzyć naukowymi przyrządami, tak mocno na nas wpływają. Jednak gdy uświadomimy sobie, że zasadnicza różnica między tonami doskonałych skrzypiec a tonami zwykłego instrumentu daje się wychwycić jedynie ludzkim uchem, zrozumiemy, że wrażliwe oko jest w stanie dostrzec różnicę między ładną, szlachetną fakturą a gorszą i bardziej niedbale wykonaną, nawet gdy na powierzchni nie ma żadnego wzoru, a materiały są tego samego typu⁸⁵.

Jak w przypadku wszystkich innych monstrów, doświadczenie ruiny to doświadczenie materii, która co prawda nie trzyma się już granic formy, ale jeszcze zupełnie nie zniknęła. To materia, która istnieje na granicy chaosu, ale ślady formy są jeszcze rozpoznawalne. Zdegradowana architektura stanowi bowiem przestrzeń zaskoczenia, nieporządku, zapachów usuwanych z estetyzowanej miejskiej przestrzeni, słabo rozpoznawalnych dźwięków niesłyszalnych w miejskim gwarze, jest też wypełniona chropowatymi, niekompletnymi i brudnymi powierzchniami.

Zrujnowane powierzchnie przywracają przede wszystkim znaczenie taktylności. Zmieniają wrażenie dla ludzkiej dłoni, preferującej raczej powierzchnie gładkie, miękkie, ciepłe, czyste i śliskie. Nowoczesna architektura szkła i stali, geometrycznych konstrukcji i minimalistycznych wnętrz patrzy i żąda spojrzenia. Jacek Dominiczak tak o tym pisze:

Jakże często bliskość innych budowli wywołuje lęk współczesnego budynku – lęk przed nieistotnością własnego wyglądu, przed konfrontacją formy, która przemienia się w swoisty architektoniczny wstyd wobec gestu drugiej budowli, w jeszcze większy wstyd wykonania gestu wobec niej. Czy to nie z lęku przed dotykiem słowo „deformacja” w architekturze nowoczesnej ma tak pejoratywne znaczenie?⁸⁶

⁸⁵ S. E. Rasmussen, *Odczuwanie architektury*, tłum. B. Gadomska, Biblioteka Architekta, Warszawa 1999, s. 163.

⁸⁶ J. Dominiczak, *Dotyk i pieszczota. Subtelne terytoria architektury dialogicznej*, w: A. Budak (red.), *Co to jest architektura? Antologia*, t. 2, Muzeum Sztuki i Techniki Japońskiej Manggha, Kraków 2008, s. 85.

Ludzie w przestrzeni miejskiej wystrzegają się konfrontacji, zmysł dotyku zaś stwarza swoiste „zagrożenie”, że coś lub kogoś odczujemy jako ciało obce. Staramy się zatem dotykać jak najmniej, a technika pozwala nam w dużej mierze unikać tego zagrożenia⁸⁷. Ruina i jej zdeformowane ciało, podobnie jak stara architektura z cegły i kamienia, to natomiast prawdziwa „scenografia dla dotyku”, przywracająca autentyzm architektonicznej materii. Charakteryzuje ją zatem szczególnie „bezwstyd”. Im większa chropowatość i nierówność powierzchni, tym mocniejsze zaskoczenie dla ludzkiej dłoni. „Istnieją zjawiska dotykowe, rzekome jakości dotykowe, tak jak szorstkość i gładkość, które zupełnie znikają, jeżeli odejmiemy od nich ruch badawczy. Wilgotność, oleistość, kleistość należą do warstwy struktur bardziej złożonych”, możemy przeczytać w *Fenomenologii percepcji*⁸⁸, a to one zdecydowanie charakteryzują powierzchnie i konstrukcje, które podlegają procesom gnicia, rozpadu i destrukcji.

Doświadczenie dotykowe jest zdecydowanie bardziej subiektywne niż wzrokowe, które ma charakter obiektywizujący. To dotyk bowiem wyczuwa wagę, opór i trójwymiarowy kształt ciał materialnych i sprawia, że jesteśmy świadomi tego, iż we wszystkich kierunkach rozciągają się wokół nas rzeczy, ponieważ skóra „czyta” fakturę, gęstość, wagę i temperaturę materiału⁸⁹. Dotyk jest szczególnie ważny, gdy weźmiemy pod uwagę to, że ruina, szczególnie we wczesnym stadium ruinizacji, to nie tylko architektura, która ulega rozkładowi, ale również wszelkie przedmioty, które stanowiły nieodłączną część jej wyposażenia. Architektura opuszczona i porzucona przez człowieka, zwłaszcza ta zbudowana w niedalekiej przeszłości, wypełniona jest różnymi rzeczami, których człowiek niegdyś używał, a potem pozostawił we wnętrzu porzuconego budynku. To również przedmioty przyniesione tam z zewnątrz lub po prostu fragmenty ścian, okien i innych elementów konstrukcyjnych, które przestają być fragmentami szkieletu, a zaczynają „żyć własnym życiem”, jako osobne rzeczy. Rzeczy i fragmenty konstrukcji, które zmieniają się pod wpływem czasu i warunków atmosferycznych, zmieniają też swoją fakturę, powierzchnię. Elementy ruiny i zniszczone przedmioty, choć na pierwszy rzut oka wydają

⁸⁷ R. Sennett, *Ciało i kamień...*, s. 14.

⁸⁸ M. Merleau-Ponty, *Fenomenologia percepcji*, s. 340.

⁸⁹ J. Pallasmaa, *Oczy skóry...*, ss. 53 i 69.

się nieprzyjazne i enigmatyczne, zachęcają do tego, aby je odkrywać na nowo, pokonując rutynę wynikającą z uporządkowania i przyzwyczajenia, podobnie jak dziecko odkrywa coś po raz pierwszy, wykorzystując zmysł dotyku. Rasmussen pisze:

Już w najmłodszych latach dziecko uczy się, że niektóre rzeczy są twarde, inne miękkie, a niektóre tak plastyczne, że można je ugniatać i kształtować dłońmi. Uczy się, że twarde rzeczy można zgnieść jeszcze twardszymi, a wówczas poszczególne kawałki otrzymają ostre krawędzie i szpiczaste zakończenia – dlatego przedmioty cięte jak diament robią wrażenie twardych. Z kolei substancjom poddającym się kształtowaniu, na przykład ciastu na chleb, można nadać zaokrąglone formy i niezależnie od tego, jak się je będzie cięło, przekrój zawsze zachowa miękką linię boku⁹⁰.

Dotyk jednakże może być różny: gwałtowny lub delikatny, przypominający pieszczołę. Elementy, które podlegają procesowi rozkładu, wymagają raczej tego drugiego, w innym wypadku mogą się rozpaść pod wpływem dotyku ludzkiej dłoni, a proces degradacji i destrukcji może ulec przyspieszeniu.

Architektura w procesie rozkładu ma również charakterystyczny zapach. Jim Drobnick w artykule *Toposmia: Art, Scent and Interrogations of Spatiality* opisuje węchowe miejskie doświadczenie, w którym kadzidełka zapachowe, aromat kawy i świeżego chleba unoszą się w strefach przeznaczonych do konsumpcji, a codzienne zapachy nieczystości, wszelkiego rodzaju potraw oraz przemysłu są z reguły zminimalizowane. Tworzą się zatem „mdłe” przestrzenie, „aseptyczne miejsca”, wykreowane przez nowoczesny pęd do deodoryzacji. Silne aromaty kojarzą się bowiem z czymś niepożądanym, z ubóstwem, chorobami, dekadencją i rozkładem, które stanowią antytezę nowoczesności⁹¹. Smaki i zapachy również mają pewien udział w mrocznych wyobrażeniach. Opuszczony budynek charakteryzuje najczęściej nieokreślony zapach starości, który Pallasmaa nazywa „pustym zapachem”, gdyż jest on stymulowany przez pustkę, którą ogląda oko. Jednak im większy rozkład porzuconego budynku, tym silniejsze mogą być

⁹⁰ S. E. Rasmussen, *Odczuwanie architektury*, s. 23.

⁹¹ Za: T. Edensor, *Sensing the Ruin*, s. 219.

„nadmierne gorycze i nieznośne odory”⁹², które zaburzą cieleśne wrażenia związane z olfaktoryczną przyjemnością. Przebywanie w zdegradowanej architekturze wzmacnia poczucie rzeczywistości, ponieważ najczęściej ma ona zapach nędzy, brudu, kurzu, pleśni i zgnilizny. Jak zatem „pachnie” ruina? Warto zacytować Rainera Marię Rilkego, który w powieści *Malte* opisuje zapach zrujnowanego domu na podstawie śladów pozostawionych na ścianach.

Tam tkwiły obiady i choroby, i wyziewy, i wieloletni dym, i pot, co wydziela się spod pachwin i obciąża suknie, i czczy zapach z ust, i fetor spotniałych nóg. Tam tkwił kwas uryny i żar sadzy, i szary opar ziemniaczany, i ciężki, śliski smród zestarzałego smalcu. Słodkawa, długa woń zaniedbanych niemowląt i bojaźliwe wyziewy dzieci, co idą do szkoły, i zaduch z łóżek dojrzewających chłopców⁹³.

W porównaniu z tym poetyckim i niezwykle „soczystym” opisem współczesna architektura wydaje się po prostu bezzapachowa, sterylna i „pozbawiona życia”. To bowiem miejsca, o które wciąż dbamy, czyścimy, wietrzymy, perfumujemy. Dostosowujemy je do wymagań i rytmu codziennego funkcjonowania, opisujemy i nazywamy. Ruiny podważają natomiast normatywne uprzedzienie rzeczy, praktyk i ludzi. Stwarzają również nowe możliwości doświadczenia dla „uregulowanych miejskich ciał”, oferując alternatywne estetyki dotyczące tego, w jaki sposób i gdzie rzeczy powinny się znajdować, oraz znosząc granicę pomiędzy tym, co zewnętrzne i wewnętrzne, ludzkie i nieludzkie.

Eksplorowanie zrujnowanej przestrzeni może uświadomić nam też pewną „niemoc adekwatności języka względem rzeczy i epistemologicznych złudzeń co do oswojenia nieprzejrzystej materii”, jak pisze Kuncce⁹⁴. Ruina nie jest bowiem przejrzysta i nie daje się łatwo oswoić. Przyzwyczajeni do różnych regularności podczas obcowania z ruinami, szczególnie tymi o mocnym wydźwięku, ogromnych rozmiarów czy powstałych w wyniku niszczycielskich działań człowieka, możemy odczuwać niemoc

⁹² E. Burke, *Dociekania filozoficzne o pochodzeniu naszych idei wzniosłości i piękna*, tłum. P. Graff, PWN, Warszawa 1968 s. 97.

⁹³ Cyt. za: J. Pallasmaa, *Oczy skóry...*, s. 68.

⁹⁴ A. Kuncce, *Miejsce i rytm...*, s. 115.

słów, niemoc wyrażania. Nie ulega jednak wątpliwości, że ruina, jak żadna inna konstrukcja, pozwala nam uzmysłować sobie, że odczucie świata jako opisywalnej całości należy już zdecydowanie do przeszłości. Rzeczywistość przypomina bowiem kalejdoskop pełen kolorowych szkielek, jest niejednorodna i fragmentaryczna. Brakuje nam jednej, scalającej wizji tego, co widzimy i o czym słyszymy na co dzień⁹⁵. Gwałtowny rozwój nauki i techniki zagarnął tak dużą część ludzkiej egzystencji, że obecnie człowiek z trudem łączy rozsypane elementy układanki. Pytania bez odpowiedzi wiążą się nie tylko z niedostatkiem wiedzy, ale przede wszystkim z niepewnością ontologiczną. Maurycy Mochnacki pisał, że nie tylko ujarzmione narody zagrożone są „zagładą”, która zetrzeć może nawet szczątki szczątków, ale również sam człowiek jest bytem, który „z ruin się składa”⁹⁶, co znaczy, że sami jesteśmy złożonymi obiektami zamieszkującymi świat składający się z wielu kawałków i części, które niekoniecznie do siebie pasują. Marcin Rychlewski pisze, że rozpad spójnej wizji osobowości człowieka dokonał się przede wszystkim za sprawą Freudowskiej psychoanalizy oraz literatury egzystencjalnej, która wprowadziła do kanonu zupełnie nową postać: antybohatera, który oprócz całkowitej bierności ma również problemy z własną tożsamością.

Albo nie posiadał jej wcale (Józef K. z *Procesu* Kafki, Józio z *Ferdydurke* Gombrowicza) albo stanowił dwoistą osobowość pełną nieusuwalnych sprzeczności (Harry Haller z *Wilka stepowego* Hessego, Clamence z *Upadku* Camusa), albo składał się z chaotycznych, zupełnie nieprzystających do siebie elementów (bohater *Kartoteki* Różewicza)⁹⁷.

Większość z nich posiada jednak cechę wspólną, jaką jest przerost autorefleksji i przewaga rozmyślań o świecie nad działaniem, w którym nie widzą najmniejszego sensu. Antybohater był bowiem podwójnie wyobcowanym outsiderem: zarówno wobec świata, jak i wobec własnego, wyobrażonego „ja”. Według Rychlewskiego to właśnie literatura egzystencjalna

⁹⁵ Por. D. Czaja, *Sygnatura i fragment. Narracje antropologiczne*, Wyd. Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2004, s. 7.

⁹⁶ Za: G. Królikiewicz, *Terytorium ruin. Ruina jako obraz i temat romantyczny*, Universitas, Kraków 1993, s. 31.

⁹⁷ M. Rychlewski, *Kultura rozpadu...*, s. 20.

spopularyzowała Freudowską wizję człowieka nieracjonalnego, o niespójnej tożsamości, pozbawionego „centrum”, „jądra” osobowości.

Z racji tego, że żyjemy w świecie po rozpadzie „metafizycznego centrum”, chociaż staramy się wprowadzać w życie różne regularności, o których była mowa wyżej, działanie to przypomina często układanie puzzli bez podpowiedzi w postaci konkretnego wzoru. Późną nowoczesność charakteryzuje ciągła potrzeba zmiany, wykorzeniania i ponownego zakorzeniania. Proces ten jest efektem modernizacyjnego przejścia, w którym społeczeństwa coraz bardziej się indywidualizują, a jednostki emancypują i uniezależniają od wspólnot, które niegdyś definiowały ich miejsce w społeczeństwie. Z drugiej strony, poszukują one nowych form podmiotowego zaangażowania⁹⁸. Analiza kultury indywidualizmu nie pozostawia wątpliwości, że jednostki które wyemancypowały się z tradycyjnych więzi i uwarunkowań, muszą wziąć większą odpowiedzialność za swoje życie, którego są architektami.

[...] przeobrażeniom ulegają najbardziej osobiste doświadczenia w życiu człowieka. W pierwszej nowoczesności określane w całości przez porządek instytucjonalny, dziś muszą być poddawane refleksji. Ludzie w coraz większym stopniu stają się odpowiedzialni za to, jaki kształt przybierze ich życie⁹⁹.

Infiltrację miejskich ruin można zatem postrzegać w wielu wypadkach jako metaforę życia jako indywidualnego projektu. Projekt życia ma być „mój”, a więc powinien być oryginalny, jedyny i niepowtarzalny oraz determinować wszystkie następne wybory. Fundamentem tego wyboru jest osobista wolność, która posiada swój unikalny kod, będący gwarantem tożsamości. Z przeszłości należy wziąć to, co daje siłę tożsamości, oraz świadomie odrzucić resztę. Natomiast to, co jest pożądane, należy na nowo zaprojektować¹⁰⁰. Projektowanie nie oznacza jednak korzystania z przyjętego kanonu różnych teorii, raczej symbolizuje ciągły rozwój wewnętrzny, próby dotarcia do istoty, do prawdy. Kontakt z fragmentaryczną archi-

⁹⁸ Por. M. Olcoń-Kubicka, *Indywidualizacja a nowe formy wspólnotowości*, Scholar, Warszawa 2009, s. 7.

⁹⁹ Ibidem.

¹⁰⁰ Por. J. Dominiczak, *Miasta Dialogiczne...*, s. 34.

tekturą, która ulega dalszemu rozpadowi, rozkładowi i rozczłonkowaniu, może prowadzić do tego, że eksploracja ruiny staje się przyczynkiem do infiltrowania/odkrywania samego siebie. Implikuje bowiem proces przypominania, wyobrażania, refleksji, znajdowania związków i różnych rewizji. Tak pojęta eksploracja ruin odsyła nas oczywiście do problemu tożsamości jako obrazu „ja”, który zawsze implikuje pragnienie całości, pełnego obrazu nie tylko tego, co nas otacza, ale również samych siebie. Podobnie jak architektura w trakcie rozkładu, która w każdej chwili może się zupełnie rozpaść i której eksplorowanie obarczone jest elementem ryzyka, tak i „jaźń” staje się – według współczesnych koncepcji socjologicznych – kwestią wyboru i idącego za nim ryzyka. Wraz ze wzrostem tempa, natężenia i złożoności współczesnej kultury jaźń również ulega rozproszeniu. Anthony Elliot podkreśla, że jaźń jest czymś elastycznym, zmiennym, spękanym, rozczłonkowanym, zdecentrowanym i kruchym¹⁰¹. Opis ten do złudzenia przypomina strukturę ruiny. Zdestabilizowana i zdeintegrowana indywidualna jaźń w obrębie globalnego kapitalizmu postindustrialnego i mechanizmów, które rządzą nie tylko miejską rzeczywistością, zwraca się coraz częściej ku konsumpcji, rozrywkom i podróżom, aby nadały one znaczenie i treść codziennemu doświadczeniu. Wielu badaczy kultury podkreśla jednak, że to proces z góry skazany na niepowodzenie, ponieważ satysfakcja ze stabilizacji jest zazwyczaj krótkotrwała. Człowiek współczesny bowiem zmienia – jak twierdzi Lew Szestow – swój „światopogląd” równie często jak buty czy rękawiczki. Stałość przekonań właściwie nie istnieje, zachowujemy jednak pozory tej stałości w kontaktach z innymi ludźmi. Dlatego główną zasadą staje się szacunek dla porządku zewnętrznego współistnienia z „kompletnym chaosem wewnętrznym”¹⁰².

Obraz, który udało nam się wytworzyć, dość szybko się rozsypuje, gdyż jego fragmenty pochodzą z różnych, często nieprzystających do siebie narracji lub w międzyczasie zmieniają się nasze pragnienia, aspiracje i możliwości. W kontekście indywidualnego doświadczenia wkraczanie do pustego budynku, którego stan często jest fatalny, oznacza testowanie włas-

¹⁰¹ A. Elliott, *Koncepcje „ja”*, tłum. S. Królak, Sic!, Warszawa 2007, s. 8.

¹⁰² L. Szestow, *Apoteoza nieoczywistości*, tłum. N. Karsow, S. Szechter, Kontra, London 1983. ss. 25-26.

nych granic: wytrzymałości, emocji, umiejętności i wyobraźni. Ale przede wszystkim wymaga oswojenia strachu. Jak wspomniałam wyżej, paradoks indywidualizacji polega na tym, że oznacza jednocześnie wolność i ograniczenia. Wiąże się również z ciągłą niepewnością, lękiem wywołanym przez różne czynniki. Można stwierdzić, że eksploratorzy z pewnością czują się wyjątkowo (bez wątpliwości mogą symbolizować jednostki usytuowane *vis-à-vis* społeczeństwa¹⁰³), a jednocześnie odczuwają lęk przed tym, co może im się przydarzyć podczas eksploracji.

Z drugiej strony, ostrożne poruszanie się we wnętrzu rozpadającej się konstrukcji architektonicznej uświadamia nam, że wszelkie możliwości, które współczesny świat otwiera przed jednostką, są w gruncie rzeczy ograniczone. Wbrew pozorom nie będziemy w stanie wszystkiego zobaczyć, wszystkiego zrozumieć, wszędzie się przedostać.

Prawidłowość, niezmienna prawidłowość zjawisk wyznacza granicę naszym dążeniom, zapędma nas na wąski, udeptany szlak powszedniego życia. Ale nie jest nam dane, byśmy bodaj ten szlak przemierzili wzdłuż i wszerz. Musimy uważnie patrzeć pod nogi i zatrzymywać się co krok, bowiem przy najmniejszej nieostrożności grozi nam zguba¹⁰⁴.

Jeśli weźmiemy pod uwagę pojęcie „wolności”, eksplorację ulegającej destrukcji porzuconej architektury można nazwać praktyką, której podstawową zasadą jest próba wymknięcia się spod wszechobecnej kontroli. Ignasi de Solà-Morales Rubió twierdzi, że tym, co najbardziej ekscytuje w opuszczonych i ulegających ruinizacji miejscach (które nazywa *terrain vague*, czyli „niejasny, niewyraźny, nieokreślony teren”), jest szczególnie związek pomiędzy brakiem użycia tych miejsc i związanych z nimi aktywności – które sprawiają, że miejsce jest nadzorowane i kontrolowane – a poczuciem indywidualnej wolności i oczekiwania tego, co tajemnicze i nieznanne. Właśnie to połączenie stanowi podstawę zrozumienia potencjału zdegradowanej, miejskiej i pozamiejskiej architektury, działającego

¹⁰³ Na temat tego aspektu indywidualizacji zob. R. M. Weaver, *Individuality and Modernity*, w: F. Morley (red.), *Essays on Individuality*, University of Pennsylvania Press, Philadelphia 1958, s. 63.

¹⁰⁴ L. Szestow, *Apoteoza nieoczywistości*, s. 41.

na jednostkową wyobraźnię¹⁰⁵. Potwierdza to odkrywca czarnobylskiej zony, gdy mówi:

Wiem, że jestem w miejscu, gdzie nikt mnie nie znajdzie i nikt nie ocenia. Wtedy czuje się prawdziwą wolność. Tylko od ciebie zależy, co z tą wolnością zrobisz¹⁰⁶.

Pierwszym krokiem, by wyjść poza normy społeczne, jest w tym wypadku świadomość łamania reguł i prawa. *Urbex* to bowiem praktyka na granicy legalności. Przestrzeń w zaawansowanym stanie rozkładu, grożąca zawaleniem, oznaczona tabliczkami z napisem „wstęp wzbroniony”, „zakaz wstępu”, jest miejscem, którego penetracja grozi utratą zdrowia lub życia. Wtargnięcie na teren wykluczonej z życia miasta ruiny staje się zatem wyrazem buntu oraz łamania społecznych i prawnych norm. Z tego powodu *urbex* bywa najczęściej postrzegany jako aktywność negatywna i alternatywna¹⁰⁷. Miejsca zdegradowane i wyłączone z użytku prywatnego i publicznego stają się automatycznie miejscami niedozwolonymi. Eksploratorów to jednak nie odstrasza, wręcz przeciwnie – zachęca. Pisze o tym Kamila, jedna z polskich eksploratorek:

Napisano „miejsce niebezpieczne”. Myślę „niebezpiecznie bezpieczne”. Spalone wielokrotnie przestrzenie, do tej pory czuć żar i swąd, atmosfera nie-miejsca wgrzyza się mocno w gardło. Opuszczamy piwnice, aparat zaczął łzawić, bolą nas oczy od niewidzenia, latarka wyodrębnia pustkę z pyłu. Jestem bardziej nawiedzona niż ta przestrzeń, mam lepsze niż kiedyś alibi na tuobecność, schody bez poręczy pewniejsze niż z nimi, tym razem idę śmiało¹⁰⁸.

Warto zwrócić uwagę, że ruiny nowoczesności – które zachęcają eksploratorów do łamania prawa i społecznych reguł – to w większości porzucone i ulegające degradacji szpitale, szkoły, laboratoria, więzienia oraz zakłady przemysłowe, czyli przestrzenie, które służyły również, a czasami wyłącz-

¹⁰⁵ I. De Solà-Morales Rubió, *Terrain Vague*, w: C. C. Davidson (red.), *Anyplace, Anyone* Corporation, New York 1995, ss. 118-124.

¹⁰⁶ K. Kopańko, *Spędził miesiąc w Prypeci...*

¹⁰⁷ T. Edensor, *Social practices...*, s. 241.

¹⁰⁸ <http://in-dust-real.pl/klamka-w-kieszeni/> [8.08.2017].

nie, nadzorowi jednostek. Ich zadanie polegało na realizacji celów i technik zarządzania społeczeństwem. Funkcja nadzoru stała się emblematem nowoczesnej kultury. Jak pisze bowiem Tomasz Ferenc, jednostka nie tylko sama stwarza siebie, ale jest także w tym procesie współstwarzana przez rozmaite strategie dyscyplinujące. Zgodnie z perspektywą Michela Foucaulta dyscyplinowanie i formowanie ciał odbywa się w konkretnych architektonicznych przestrzeniach, takich jak: szkoły, przedszkola, internaty, koszary, świątynie, szpitale, przychodnie, urzędy, biura i muzea. Nie możemy zapominać także o miejscach „pierwszych”, czyli domach i mieszkaniach¹⁰⁹.

Przykładem, na który warto zwrócić uwagę, są porzucone, zrujnowane szpitale – a w Europie Zachodniej i na terenie Stanów Zjednoczonych przede wszystkim szpitale psychiatryczne – które stanowią jedną z głównych atrakcji eksploratorskich wypraw¹¹⁰. Jeszcze w czasie, gdy działają, szpitale psychiatryczne z jednej strony odpychają, z drugiej zaś fascynują ze względu na swoją odmienność i wykluczenie, ciężar emocjonalny i natężenie dramatyczne. Podobnie jak wszystkie inne szpitale, stanowią przykład nowoczesnej architektury nadzoru, która spleta się z techniką zarządzania i administrowania ludzkim zdrowiem i życiem, jednak biorąc pod uwagę charakter schorzeń psychicznych, mają nieco inny ciężar gatunkowy. Według Svena-Olova Wallensteina szpitale stanowiły modele nowoczesności, której celem stała się medykalizacja przestrzeni i kontrola nad ludzkim ciałem i psychiką, wynikająca z gwałtownego rozwoju wiedzy medycznej oraz wzrostu związanego z nią lekarskiego autorytetu. Nowoczesny szpital stał się miejscem

[...] gdzie pacjenci mogli zostać poddani badaniom w izolacji od siebie i gdzie mogły być stosowane nowe rodzaje wiedzy medycznej i techniki leczenia, wymagające gruntownej indywidualizacji i racjonalizacji.

¹⁰⁹ T. Ferenc, *Szpital jako laboratorium współczesności*, w: J. Kusiak, B. Świątkowska (red.), *Miasto-Zdrój...*, s. 208. Zob. również M. Foucault, *Nadzorować i karać. Narodziny więzienia*, tłum. T. Komendant, Aletheia, Warszawa 2009.

¹¹⁰ W Polsce takim celem stał się przede wszystkim Zakład Psychiatryczny w Owińskach (niem. *Provinzial-Irren-Heilanstalt zu Owinsk*) – założony w 1838 roku i działający do drugiej wojny światowej publiczny zakład dla cierpiących na schorzenia psychiczne. Zakład ten ma swoją tragiczną historię. Po wybuchu wojny pacjenci szpitala (1100 chorych) zostali zamordowani przez Niemców w ramach akcji T4.

W szpitalu możemy zobaczyć, w jaki sposób przestrzenna organizacja, porządkując wiedzę i władzę, osiąga nowy poziom i staje się paradygmatem wszechogarniającej medykalizacji całej przestrzeni społecznej¹¹¹.

Foucault podkreśla, że uporządkowanie bryły ciała widzialnego (np. za pomocą atlasów anatomicznych) stało się jednym ze sposobów, w jaki medycyna „uprzestrzeniła chorobę”. Nowoczesność sklasyfikowała bowiem wszystko to, co naturalne, wpisując choroby i towarzyszące im symptomy w kontrolujące je opisy, tabele, schematy i tablice¹¹². Poza tym uprzestrzelenie choroby oznaczało, że miejsce indywidualnej jednostki przeżywającej swoją chorobę w otoczeniu rodziny w epoce nowoczesności zajęła populacja, której dobro liczy się bardziej niż dobro poszczególnych jednostek. Leczenie stało się zaś w wielu wypadkach przymusem, i to przymusem instytucjonalnym, szpitalnym. Nowoczesność powiązała więc medycynę z instytucją państwa, aby realizowana była stała powszechna polityka pomocy. Budowa klinik i szpitali – podobnie jak budowa więzień – stanowiła poświadczenie ważności i prawnej ochrony medycyny ze strony państwa¹¹³. Eksplorowanie budynku zrujnowanego szpitala – który sam przypomina monstrum o chorym ciele – pozwala przede wszystkim poddać refleksji status ciała w kulturze współczesnej. Z jednej strony spowszedniał już bowiem obraz ciała ludzkiego, które stanowi przestrzeń powstania i rozmieszczenia różnych chorób, z drugiej – paradoksalnie robimy wszystko, aby nasze własne ciało nie chorowało i się nie zestarzało. Jak piszą Giovanna Borasi i Mirko Zardini:

[...] lękamy się, że nasze organizmy są stale narażone na zakażenia i choroby, chociaż często nie potrafimy wskazać ich źródeł. To właśnie te obawy oraz obsesja na punkcie zdrowia i dobrej kondycji, przejawiane głównie przez mieszkańców zachodnich metropolii, są motorem procesu medykalizacji. Polega on na tym, że zwykle problemy coraz częściej definiuje się w kategoriach medycznych i postrzega się je przez ten pryzmat¹¹⁴.

¹¹¹ S.-O. Wallenstein, *Bio-Politics and the Emergence of Modern Architecture*, cyt. za: T. Ferenc, *Szpital jako laboratorium...*, s. 220.

¹¹² M. Foucault, *Narodziny kliniki*, tłum. P. Pieniążek, KR, Warszawa 1999, ss. 20-25.

¹¹³ *Ibidem*, s. 39.

¹¹⁴ G. Borasi, M. Zardini, *Zdemedykalizujemy architekturę*, w: J. Kusiak, B. Świątkowska (red.), *Miasto-Zdrój...*, s. 325.

„Produkcja” zdrowszego ciała, które jest zdolne oprzeć się nieuchronnemu procesowi starzenia się, polega dziś na różnych dobrowolnych interwencjach biomedycznych i jednostkowych zabiegach. Ciałem się manipuluje, szkoli je, „urabia”; ciało jest podatne, reaguje i nabiera zręczności, a jego siły ulegają zwielokrotnieniu¹¹⁵. Opis dyscyplinowanych ciał żołnierzy dokonany przez Foucaulta równie dobrze pasuje do ciał współczesnych. Aby zachować formę i zbyt szybko „nie popaść w ruinę”, jednostki korzystają z rozmaitych „technik zarządzania sobą”, które polegają m.in. na wdrażaniu samodyscypliny oraz poddawaniu swojego umysłu i ciała różnym reżimom. To metody, za pomocą których jednostka rozwija rozmaite formy relacji z samą sobą, działania, dzięki którym czyni z samej siebie „przedmiot reprezentacji, normalizacji oraz kontroli”¹¹⁶. Zdrowie w kulturze indywidualizmu to nie tyle bowiem brak choroby, ile stan ogólnej kondycji, we wszystkich jej aspektach: fizycznym, biologicznym, społecznym i kulturalnym. Ruina staje się tego zaprzeczeniem, dlatego „bycie” w ruinie podaje w wątpliwość współczesną filozofię „zdrowizmu” – o której wspominają Borasi i Zardini. Zrujnowane przestrzenie kontroli i nadzoru implikują również refleksję na temat strategii zarządzania z jednej strony jednostkami zdrowymi, z drugiej natomiast chorymi i umarłymi. Podobnie bowiem jak ulegająca rozkładowi architektura nowoczesna, wyrzucona na margines i wykluczona z codziennego, miejskiego dyskursu, tak ciała terminalnie chorych, niepełnosprawnych i martwych lokowane są na marginesach widzialności¹¹⁷.

Eksploracja zdegradowanych, opuszczonych szpitali i laboratoriów (oraz wszystkich innych konstrukcji architektonicznych, które ulegają atrofii i destrukcji) pozwala na refleksję, że mimo wzrastającej wiedzy i technik kontrolowania fizjologicznych aspektów naszego funkcjonowania i zdrowia nie jesteśmy w stanie powstrzymać procesu naturalizacji, którym nasze ciała ulegają. Liczba zrujnowanych obiektów kontroli i nadzoru stanowiących emblemat nowoczesności nie świadczy również o tym, że

¹¹⁵ M. Foucault, *Nadzorować i karać...*, s. 132.

¹¹⁶ A. Elliott, *Koncepcje „ja”...*, s. 124; zob. również M. Jacyno, *Kultura indywidualizmu*, Wyd. Naukowe PWN, Warszawa 2007.

¹¹⁷ A. Doda-Wyszyńska, *Zarządzanie martwymi. Ironia eschatologii*, Wyd. WNS UAM (w druku).

współcześnie kontrola ze strony instytucji uległa zmniejszeniu. Zmienił się jedynie jej charakter. Paradoksalność współczesności polega m.in. na tym, że jednostki, które są przekonywane o swojej wolności, możliwościach wyboru i decydowania o sobie, w ramach swojej codzienności podlegają coraz większemu nadzorowi oraz inwigilacji. Nadzór i dyscyplina widoczne są zwłaszcza w miastach, które stanowią społecznie i estetycznie kontrolowane przestrzenie, nie tylko za pomocą systemu kamer CCTV.

Kontrola przestrzeni publicznej wydaje się nieunikniona – jak pisze Ferenc – i w pewnych sytuacjach jest przez nas oczekiwana, pożądana i służy poczuciu bezpieczeństwa, ale może też stać się opresyjna. Siła kontroli zmienia się bowiem w skali natężenia w zależności od charakteru miejsca oraz intencji tych, którzy je nadzorują¹¹⁸. Kontrola nie dotyczy jedynie przestrzeni i budynków użyteczności publicznej. Systematycznie nadzorowane są również media oraz serwisy społecznościowe, czyli narzędzia, które służą jednostkom do kreowania indywidualnej tożsamości. „Instytucje w ruinie” nie oznaczają, że tych instytucji zaczyna brakować. Zmieniły jedynie swoją formę, charakter oraz sposób funkcjonowania i oddziaływania na jednostki i społeczeństwa. Jak pisze Mark Poster, współczesny człowiek został zmuszony do nadzorowania samego siebie i udziału w tego rodzaju procederze. Legitymacje i karty ubezpieczeniowe, dowody tożsamości, prawa jazdy, karty kredytowe, biblioteczne, komunikacyjne, wstępu do klubu fitness stanowią narzędzia nowego typu nadzoru. Jednostka musi ubiegać się o ich wydanie oraz nosić je przy sobie i używać przy każdej okazji. Wszystkie transakcje, przejazdy komunikacją miejską, rozmowy na wirtualnych czatach są rejestrowane, kodowane i trafiają do różnych baz danych. W wielu wypadkach jednostki same wypełniają formularze, udzielając zgody innym podmiotom i instytucjom na wykorzystanie poufnych informacji. „Wymancypowane” jednostki stają się w dużej mierze zależne od nowych wspólnot i struktur a ich poczynania codziennie śledzone przez nowe instytucje i podmioty¹¹⁹. Autoryzowane i poddawane kontroli są również narracje dotyczące miejskiej kultury i miejskiego życia, stano-

¹¹⁸ T. Ferenc, *Szpital jako laboratorium...*, s. 207.

¹¹⁹ Za: A. Elliott, *Koncepcje „ja”...*, s. 124. C. Howard, *Introducing Individualization*, w: C. Howard (red.), *Contested Individualization. Debates about Contemporary Personhood*, Palgrave MacMillan, New York 2007, s. 2.

wiące element oficjalnych strategii, wyobrażeń i koncepcji rozwoju miasta¹²⁰. Wzrosło też znaczenie samodyscypliny i samokontroli. Dynamika technologicznych zmian okazuje się ściśle powiązana z procedurami administrowania ciałem, rutynowego gromadzenia informacji oraz zarządzania tożsamością. Dlatego Bradley Garrett podkreśla, że miejska eksploracja nie jest jedynie niszową subkulturową praktyką – jednostkową lub grupową – ale powinna być uznana za kulturowy projekt, w którym można ujrzyć szczególnie opór wobec późnonowoczesnej rzeczywistości podtrzymującej mit wolnego, pełnego możliwości, bezpiecznego i w pełni kontrolowanego życia¹²¹.

Krytycy procesu indywidualizacji zwracają również uwagę na fakt, że sam wybór przestaje być obecnie postrzegany jako symbol wolności. Wręcz przeciwnie, staje się ciężarem, którego wiele jednostek nie potrafi udźwignąć. Wolność i niezależność, które niesie indywidualizacja, mają bowiem wysoką cenę, którą jest utrata stabilności oraz stałych punktów odniesienia¹²². Mimo że ruiny mogą być metaforą labiryntu jako pewnego więzienia złożonego z zagadek, drogę wyjścia z niego stanowią często jedynie wyobrażenia, nie zaś odpowiedzi, które dają pewność¹²³. Proces ruinizacji, który charakteryzuje powolna atrofia, może również symbolizować „bólączki wolności”. Wolność ruiny – podobnie jak wolność poszczególnych jednostek – jest bowiem krucha, niepewna, chwilowa. Ruina przywodzi na myśl nietzscheański świat, w którym egzystuje nowoczesna jednostka. Świat, który staje się całością dopiero, gdy zostanie zlepiiony przez to, co jednostka robi w codziennym życiu, tyle że ta całość, „mój świat, jest jak gliniany garnek: krucha, łatwa do rozbicia. Świat, mój świat, jest nieustannie podminowany; żeby go zrozumieć, trzeba wyczuć dynamit, co kryje się pod jego powierzchnią”¹²⁴. Wcześniej doświadczenia zależały od pozycji społecznej, klasy, pochodzenia, miejsca zamieszkania. To one wskazywały,

¹²⁰ M. de Certau, *Wynaleźć codzienność. Sztuki działania*, tłum. K. Thiel-Jańczuk, Wyd. Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2008.

¹²¹ B. L. Garrett, *Explore Everything...*, s. 16.

¹²² Por. M. Olcoń-Kubicka, *Indywidualizacja...*, s. 32.

¹²³ S. Boym, *Ruins of the Avant-garde*, w: J. Hell, A. Schönle (red.), *Ruins of Modernity*, s. 83.

¹²⁴ Cyt. za: K. Michalski, *Plomień wieczności. Eseje o myślach Fryderyka Nietzschego*, Znak, Kraków 2007, s. 86.

co jest istotne, a co nie, co wypada, a czego nie należy czynić, oraz pozwalały nazywać i klasyfikować poszczególne doznania i wybory. Współcześnie codzienne doznania nieustannie się rozpraszają, nawet jeśli na chwilę domykają się w małe całości, na dłuższą metę nie mogą złożyć się w spójną i trwałą tożsamość.

„Prawdziwe ja” poszukuje możliwości odkrywania siebie czy tworzenia siebie z jakości doznaniowych – lampka wina, dobry film, joga, ciepła kąpiel, słuchanie muzyki czy rozmowa przez telefon [...]. Te jakości doznaniowe po pierwsze są niewspółmierne względem siebie, a to z kolei oznacza, że trudno je zsumować tak, by tworzyły domykającą się całość, w której jednostka mogłaby siebie doświadczyć. [...] Innymi słowy, jakości doznaniowe słabo, jeśli w ogóle, „zamykają” tożsamość. [...] Skonstruowana właśnie tożsamość w momencie, kiedy mogłaby służyć jakiemuś domknięciu, prawie natychmiast się rozpada¹²⁵.

Zarówno bowiem zrujnowana i ulegająca rozkładowi przestrzeń, jak i tożsamość w późnej nowoczesności często zależy od przypadkowych konfiguracji; cechują ją wewnętrzne konflikty i sprzeczności. Zdarza się też, że zarówno sama tożsamość, jak i struktura budynku, jego powierzchnie i wyposażenie ulegają rozkładowi w zaskakujący sposób. Taki nieoczywisty rozkład architektury opisuje autor bloga *Left to explore*:

Kontrast, jaki ujrzałem w tym obiekcie, był wręcz absurdalny. Zwiedzając część mieszkalną, zastałem kilka porządnie wyposażonych pokoi, lecz całe południowo-zachodnie skrzydło budynku zostało zaorane, natura nie miała problemu z wynajęciem pokoi. Wyglądało to tak, że stojąc twarzą w stronę zatoki, lewa strona była w kondycji zwanej rozkładem, natomiast prawa prezentowała się wręcz perfekcyjnie, w niektórych pokojach można było od razu zamieszkać¹²⁶.

Ruina, podobnie jak nowoczesność, jest zupełnie nieprzewidywalna, zarówno w swojej konstrukcji, jak i w procesie postępującego rozkładu.

¹²⁵ Cyt. za: M. Halawa, *Nowe media i archiwizacja życia codziennego*, „Kultura Współczesna” 4/2011, s. 32.

¹²⁶ *Destrukcyjna w konstrukcji*, 23.05.2016, <http://www.lefttoexplore.eu/destrukcyjna-w-konstrukcji/> [24.07.2018].

Zmiany bowiem wykraczają poza wszelkie oczekiwania człowieka i wymykają się jego kontroli. Doświadczenie fragmentarycznej natury ruiny pozwala zatem dostrzec ambiwalencję i dualizm kultury nowoczesnej, które pokazują, że te same procesy mogą przynieść korzyści i straty, wielkie zdobycze i poważne szkody oraz spowodować konsekwencje pozytywne i negatywne¹²⁷. Podobnie jak różny może być rozkład tej samej konstrukcji architektonicznej, tak nasze doświadczenie w świecie nowoczesności jest podzielone: między bezpieczeństwem a ryzykiem, intymnością a bezosobowością, wiedzą ekspercką a dezorientującym relatywizmem kulturowym. Zaufanie i ryzyko, szansa i niebezpieczeństwo to biegunowo przeciwstawne, paradoksalnie występujące cechy życia codziennego. Nowoczesny świat stwarza jednak ogromne możliwości jednostkom oraz otwiera nowe perspektywy: ekonomiczne, polityczne, kulturowe.

Infiltracja zdegradowanej architektury to zatem swoista „gra w ryzyko”, którą eksploratorzy podejmują z pełną świadomością. Wkraczają na niebezpieczny teren i starają się uzyskać kontrolę nad ruiną, która usytuowana jest poza codziennością. Wszystko może się zdarzyć, ponieważ eksploracja jest zajęciem niebezpiecznym. Jednakże „wolność ruiny” – podobnie jak wolność wyemancypowanych jednostek we współczesnym świecie – nie jest totalna; ruinizacja może zakończyć się całkowitym rozpadem, rozkładem, zanikiem. Proces rozpadu i destrukcji, który charakteryzuje ruiny, jest równie nieprzewidywalny jak sama nowoczesność, która te ruiny wytworzyła. Zrujnowana stara fabryka jest dla postronnych obserwatorów po prostu znakiem tego, że stary, nowoczesny świat został pokonany przez „nowe”, które nadeszło. Jednak dla eksploratorów jest znakiem tego, że „nowe” również zostanie wkrótce pokonane i popadnie w ruinę. Jak pisze Russell Berman, ruinizacja jest nieodłącznym cieniem demokratyzacji społeczeństw. Dlatego termin „nowoczesna ruina” może oznaczać nie tylko architektoniczne struktury zaprojektowane przez człowieka, które uległy destrukcji, ale również każdą ludzką sprawczość¹²⁸, kondycję i podmiotowość ukształtowane w ramach demokratycznego procesu indywidualizacji. Zdegradowana architektura w procesie rozkładu i destrukcji symbolizuje

¹²⁷ P. Sztompka, *Przestrzeń życia codziennego*, ss. 44-45.

¹²⁸ R. A. Berman, *Democratic Destruction. Ruins and Emancipation in the American Tradition*, w: J. Hell, A. Schönle (red.), *Ruins of modernity*, ss. 106-107.

ontologiczną niepewność współczesnego człowieka. W przeciwieństwie do ruin powstałych przed wiekami, to właśnie ruiny nowoczesności potęgują uczucie niepewności, ponieważ to, co jeszcze niedawno znajdowało się w powszechnym użytku, rujnuje się właściwie na oczach eksploratorów. Nie odsyłają zatem, jak ruiny świata antycznego czy średniowiecznego, jedynie do tego, co było, a sygnalizują to, co się właśnie dzieje lub to, co może nastąpić w bardzo krótkim czasie.

Zdegradowana, podlegająca procesowi rozkładu, opuszczona przez człowieka i wykluczona z estetyzowanej przestrzeni miasta architektura może zatem stać się dla eksploratorów nie tylko rodzajem „świątyni”, ale również miejskiej „pustyni”. Ruinę charakteryzują bowiem różne braki, niedostatki, pustki. Jako konstrukcja w trakcie procesu rozpadu i rozkładu architektura „ogolaca się”. Warto zwrócić uwagę, że w tradycji judaistycznej i chrześcijańskiej pustynia zazwyczaj przeciwstawiana była miastu i jego architekturze. Przeciwstawienie to miało jednak podwójną konotację, która znowu odsyła nas do pewnej sprzeczności w naturze ruiny. Po pierwsze, pustynia to kraina złego ducha, demonów i smoków, głodu i pragnienia. W biblijnych opowieściach na pustynię wypędzało się zło. Pobyt na pustyni oznaczał zatem czas próby i pokuty¹²⁹. Po drugie, pustynia to miejsce najwyższego doświadczenia Boga, w którym przemawia On do serca człowieka. Wystarczy odwołać się, jak czyni to Anna Grzegorzcyk, do biblijnego przekazu, w którym Bóg nakazuje prorokowi Eliaszowi wyjście z miasta¹³⁰. Dorothea Forstner, autorka *Świata symboliki chrześcijańskiej* również nie pozostawia wątpliwości co do „transcendentnego” wymiaru pustyni.

Kto szuka Boga, musi udać się na pustynię. Eliasz, udając się na górę Horeb, nie uczynił tego tylko dlatego, żeby na pustyni znaleźć schronienie. Szukał przede wszystkim miejsca, gdzie mógłby się umocnić. Podobnie asceci; wprawdzie i oni widzieli w pustyni miejsce ucieczki od świata i miejsce pokuty, ale przede wszystkim dostrzegali w niej miejsce spotka-

¹²⁹ D. Forstner OSB, *Świat symboliki chrześcijańskiej*, tłum. W. Zakrzewska i inni, Instytut Wydawniczy PAX, Warszawa 1990, s. 82.

¹³⁰ A. Grzegorzcyk, *Uobecnianie wartości sakralnych w kulturze miasta*, w: E. Rewers, A. Skórzyńska (red.), *Sztuka – kapitał kulturowy polskich miast*, Wyd. Naukowe UAM, Poznań 2010, s. 58.

nia z Bogiem. Samotność, brutalna jałowość krajobrazu zmuszają człowieka do wsłuchiwania się w głos Boga¹³¹.

Wędrowiec, który przemierza pustynię, koncentruje się na doświadczeniu pustki przestrzeni, bezkresu, ponieważ jest porzucony pośród czegoś, co z jednej strony przeraża, z drugiej zaś zachwyca swoim ogromem¹³². Człowiek kontemplujący pozostałości architektury koncentruje się z kolei na pustce znaczeniowej, pozostałości po czymś, czego już nie ma, ubytkach w całości, pułapkach fragmentarycznej przestrzeni. „Pustka” odsyłać będzie tutaj do nieprzydatności, niestałości, nietrwałości, niezdatności, ni jakości. Jest to zatem swoisty paradoks: to nie harmonijna i uporządkowana Jerozolima, ale chaotyczna i zrujnowana przestrzeń, utożsamiana przeciw w historii kultury z przestrzenią przekłętego miasta – Babilonu, może współcześnie zostać potraktowana jako przestrzeń pustyni, która umożliwia ponowny namysł nie tylko nad *sacrum*, ale również nad innymi egzystencjalnymi dylematami jednostki w zindywidualizowanym społeczeństwie. Słowem, które najlepiej charakteryzuje codzienne doświadczenie człowieka, jest „coś”, ponieważ nasze życie zawsze jest wypełnione „czymś” konkretnym. „Udać się na pustynię” oznacza z kolei osiągnąć *kenozę*, czyli „ogołocić siebie”¹³³, pozbyć się wszystkiego, co zawadza, szkodzi, ciąży, jest niepotrzebne. Dylan Trigg określa ruinę jako ulotną i zmienną „nicotę” (*nothingness*), którą umieszcza w opozycji do konkretnej struktury, do ustalonego „czegoś”¹³⁴. W przeciwieństwie do pustyni, która jednak symbolizuje ziemię nieurodzajną, spędzanie czasu w obecności ruiny, miejsca w różny sposób spustoszonego, oznaczać może współcześnie izolowanie się od społecznej przestrzeni, które umożliwia szczególne „dochodzenie do mądrości”, refleksję na temat znanych i mniej znanych stron naszej codzienności.

¹³¹ D. Forstner OSB, *Świat symboliki chrześcijańskiej*, s. 83.

¹³² Za: A. Kunce, *Puste i domowe*, w: T. Sławek, A. Kunce, Z. Kadłubek, *Oikologia. Nauka o domu*, Stowarzyszenie Inicjatyw Wydawniczych, Katowice 2013, s. 159.

¹³³ *Ibidem*, s. 156.

¹³⁴ D. Trigg, *The Aesthetics of Decay. Nothingness, Nostalgia and The Absence of Reason*, „New Studies in Aesthetics” 37/2006, https://www.academia.edu/6218534/The_Aesthetics_of_Decay_Nothingness_Nostalgia_and_the_Absence_of_Reason [19.05.2018].

Magali Arriola pisze, że pozostałości architektury mogą wywołać zarówno fascynację, jak i lęk w tych, którzy obserwując ruinę, zauważą istnienie narracji „zamieszkujących” zrujnowane przestrzenie. Mogą to być nieformalne opowieści na temat – ukrytych przed oczyma lepiej uposażonych mieszkańców miast – egzystencji biednych i bezdomnych, fantasmagorii, w których konsumenci są zostawieni na pastwę losu, lub przyczyn porażek, niepowodzeń i podziałów w świecie kontroli i nadzoru. Współczesne ruiny stają się bowiem jednym z narzędzi, dzięki którym możemy próbować odczytać naszą codzienną kondycję¹³⁵.

* * *

Eksploratorzy często podkreślają, że poszukują śladów. Wszystko bowiem, co nas otacza i składa się na ludzki świat, jest dziełem miliardów osób, zarówno zmarłych, jak i żyjących. To one uformowały naszą rzeczywistość i pozostawiły po sobie ślady trwające dłużej niż ich działalność oraz istniejące nawet wtedy, gdy ich zabrakło¹³⁶. Pisze o tym autorka eksploracyjnego bloga *In-Dust-Real*:

Człowiek, żyjąc, pozostawia ślady. Przedmioty, ingerencje, stworzenia i zniszczenia. Po to tu przyjeżdżamy, to chcemy złowić. Ślady śladów na fotografiach. W opowieściach. W tym, co niewypowiadalne, a co zmienia każdego, kto to miejsce zobaczył. Pozostawione przez nieobecnych skrawki czasu i przestrzeni – zazębiane o nas dziś tworzą nową rzeczywistość. Tę, która się śni, tę, która jest przenikliwie realna, tę, która burzy i rekonstruuje na nowych zasadach¹³⁷.

Miejska eksploracja, rozumiana jako poszukiwanie śladów, zakłada więc próbę zrozumienia świata ukształtowanego przez innych ludzi. Można ją przyrównać do czynności czytania wnętrza ruiny jako tekstu kultury napisanego przez innych i tłumaczenia go od razu na swój język, umieszczając

¹³⁵ M. Arriola, *A Victim and a Viewer: Some Thoughts on Anticipated Ruins*, w: B. Dillon (red.), *Ruins. Documents of Contemporary Arts*, The MIT Press, Cambridge, Mass. 2011, s. 178.

¹³⁶ R. Bodei, *O życiu rzeczy*, ss. 76-77.

¹³⁷ <http://in-dust-real.pl/strefa-wykluczenia/> [12.02.2018].

znaczenie i treści w tym tekście zawarte w swoim horyzoncie umysłowym. Miejską eksplorację możemy zatem potraktować jako jedno z narzędzi poszukiwania „hermeneutyki śladu”, o której pisze Ewa Rewers w *Post-polis*. Tajemnica śladu wiąże się z nieodwracalną utratą tego, do czego fizycznie, materialnie i przestrzennie przylegał. Każda próba odnalezienia tego, co utracone, musi odbywać się już w innym czasie, a ten wymazując stare zdarzenia, pozostawia ślady z ich tajemnicą lub dopisuje do nich niepewne interpretacje¹³⁸. Poszukiwanie hermeneutyki śladu staje się zatem poszukiwaniem krytycznego narzędzia myślenia o przestrzeni miejskiej doświadczanej jako jednoczesność nadmiaru i braku, fragmentów i pustek, znaków i śladów. Penetrując opuszczone budynki w poszukiwaniu śladów, które najczęściej odsyłają po prostu do innych śladów, podmiot może głębiej przemyśleć swoją kruchość, zależność od innych ludzi i rzeczy, wartości, które są dla niego ważne oraz relacje między życiem a przeżyciem, rozumianym z jednej strony jako indywidualne doznanie, z drugiej natomiast jako przetrwanie, ocalenie. Ślady, które zostaną odnalezione, można bowiem próbować w różny sposób ocalić i zachować, utrwalić za pomocą różnych mediów. Dlatego też niegdyś niszowe, alternatywne doświadczenie eksploracji miejskich ruin zostało współcześnie zastąpione eksploracją jako doświadczeniem „zbieractwa śladów” i kolekcjonowania obrazów. Popularność fotografowania i filmowania opuszczonych miejsc istotnie wzrosła, a wpłynęła na to z pewnością możliwość znalezienia interesującego miejsca przez Internet oraz dostępność i łatwość obsługi fotografii cyfrowej. Znacząca część eksploratorów traktuje zaś współcześnie miejską eksplorację nie tylko jako praktykę infiltracji przestrzeni zdegradowanych, które służą nowym typom doświadczenia, ale również jako praktykę artystyczną i quasi-archiwizacyjną. Gámez zaliczył tę grupę do nurtu „komunikacyjnego” miejskiej eksploracji. Wariant performatywny zostaje w tym wypadku uzupełniony o czynność fotografowania, wideodokumentowania, tworzenia kolekcji oraz upubliczniania serii estetyzowanych obrazów i filmów ukazujących porzuconą i zrujnowaną architekturę współczesną. Obraz ruiny staje się wtedy szczególnie komunikatem, którym eksplo-

¹³⁸ E. Rewers, *Post-polis. Wstęp do filozofii ponowoczesnego miasta*, Universitas, Kraków 2005, ss. 22-24.

ratorzy chcą podzielić się z widzami¹³⁹. Popularność fotografowania ruin uzasadnia również Zach Fein w artykule *The Aesthetic of Decay*, próbując dowieść, że jedynym medium, które może udźwignąć ciężar ruiny oraz odpowiedzieć na podstawowe pytanie związane z jej estetycznym wymiarem, jest właśnie fotografia. Jako jedyna ma bowiem odpowiedni warsztat metodologiczny. Dlatego eksploracja opuszczonych miejsc za pomocą tego medium jest kolejnym poziomem cielesnej penetracji ruin, jej nadbudową¹⁴⁰. Niemiecki eksplorator André Winternitz pisze, że gdy odwiedził jedno z pierwszych budynków w swojej praktyce, ruiny dosłownie „zwały go z nóg”. Jedynym jego pragnieniem stało się od tej chwili robienie zdjęć zniszczonej i porzuconej architektury oraz odkrywanie jej historii. Jak mówi o sobie, został prawdziwie „zainfekowany wirusem ruin” i poczuł „namiętność do estetyki rozkładu”¹⁴¹. Przyjrzyjmy się zatem jednemu z głównych efektów praktyki eksploracji zrujnowanej architektury, czyli fotograficznym „pejzażom (z) destrukcji”, fotoblogom złożonym z „obrazów śladów”, które w dużej mierze nie odsyłają już do konkretnych obiektów-znaków, lecz po prostu do innych śladów. Fragmenty architektury na nich uwiecznione łączą się bowiem za pomocą wirtualnej, intertekstualnej sieci z kolejnymi pozbawionymi kontekstu fragmentami.

¹³⁹ P. A. Gaméz, *Heritage Claim...*, ss. 32-38.

¹⁴⁰ Z. Fein, *The Aesthetic of Decay: Space, Time and Perception*, University of Cincinnati, 2011, <http://zfein.com/architecture/thesis/thesis.pdf> [17.07.2018].

¹⁴¹ Cyt. za: K. Lüber, *Romanticising Ruins...*



PEJZAŻE (Z) DESTRUKCJI NIE TYLKO WZROKOCENTRYZM

[...] nie są to obrazy idealnie odzwierciedlające oglądane obiekty, ponieważ wtedy nie byłoby żadnej różnicy pomiędzy rzeczą a jej obrazem. Wystarczy jednak, aby przypominały one obiekty tylko trochę, a czasem nawet ich doskonałość polega na tym, że nie przypominają reprezentowanej rzeczy tak bardzo, jakby mogły¹.

Magia rozkładu i destrukcji ukrywa przewrotne piękno, widoczne jeszcze bardziej w odpowiednio skadrowanym zdjęciu, które oczarowuje, zdumiewa i porusza².

Obraz fotograficzny sprawia, że zastanawiam się nad rzeczywistością głębiej, niż gdybym na nią patrzył³.

Ruina jako szczególny zbiór osobliwości sama w sobie nie wykazuje żadnej tendencji do porządku. Jest obiektem rozpadającym się na poszczególne fragmenty, chaotycznym i wymykającym się klasyfikacji, a jej elementy cechują się ostentacyjną różnorodnością. Aby wprowadzić kulturowy ład w przestrzeń swoistej anomalii, jaką jest ruina, można ją w różny sposób

¹ Kartezjusz, *Dioptryka*, cyt. za: J.-J. Wunenburger, *Filozofia obrazów*, tłum. T. Stróżyński, Słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2011, s. 103.

² E. Kostołowska, *Fotografia jako krytyka dewastacji*, w: W. Śliwczyński, *Topografia ciszy*, Kropka, Września 2012, s. 011.

³ D. Sylvester, *Rozmowy z Francisem Baconem. Brutalność faktu*, tłum. M. Wasilewski, Zysk i S-ka, Poznań 1997, s. 30.

zilustrować i włączyć w obszar kulturowych reprezentacji. Działanie tego typu stanowi symboliczne powstrzymanie procesu naturalizacji i rozkładu architektury. Nie bez przyczyny Walter Benjamin pisał, że ruiny stanowią doskonałe „medium obrazotwórcze”, przyuczające „do stereoskopowego, wielowymiarowego wglądu w cienie historii”⁴. Podobnie jak istnieją różne typy atlasów anatomicznych, z ręcznie malowanymi rycinami, z komputerowo generowanymi obrazami lub ze zdjęciami, tak wśród tysięcy obrazów ruin odnajdujemy dwa główne sposoby obrazowania pozostałości architektury, które wymienia Paul Zucker. W ramach pierwszego z nich ruina jako ulegający dewastacji obiekt stanowi punkt wyjścia i narzędzie do kreowania romantycznego nastroju wraz ze wszystkimi emocjami, jakie taki nastrój wywołuje. W tym nurcie mieszczą się estetyzowane, wyrafinowane, dekadentkie obrazy ruin operujące pogłębiającym klimatem zniszczenia światłocieniem. Drugi sposób obrazowania – który Zucker nazywa klasycznym – wynika raczej z podejścia intelektualnego. Możemy do niego zaliczyć obrazy o charakterze dokumentu, szczegółowe, w których efekt nastroju schodzi na dalszy plan. Przedstawiona ruina często po prostu „jest” i nie musi wzbudzać konkretnych emocji i wyobrażeń, ważna jest natomiast jej forma oraz architektoniczne detale. Ruina jest w tym wypadku świadkiem tego, co było, lub umożliwia rekonstrukcję tego, jak obiekt wyglądał przed zniszczeniem⁵.

Ponieważ *urbexem* rządzi zasada nienaruszalności obiektów, które popadają w ruinę, eksploratorzy przestrzegający kodeksu nie ingerują w żaden fizyczny sposób w infiltrowaną cieleśnie przestrzeń, nie porządkują jej, nie poprawiają. Innymi słowy, pozwalają architekturze na dalszy proces ruinizacji i naturalizacji. Uwieczniają jednakże jej przemijające piękno na fotografiach. Eksploracja, której towarzyszy czynność fotografowania, oznacza tu jednak metaforyczne „wskrzeszanie” zdegradowanej architektury, jej swoisty powrót do codzienności w ramach popkultury, przede wszystkim kultury Internetu. Poszczególne serie fotografii – wcześniej umieszczone w przestrzeni wirtualnej – coraz częściej są wydawane

⁴ A. Rejniak-Majewska, *Wizualne archeologie nowoczesności: Walter Benjamin i Sigfried Giedion*, „Filo-Sofija” 38(3)/2017, s. 156.

⁵ P. Zucker, *Ruins. An Aesthetic Hybrid*, „The Journal of Aesthetics and Art Criticism” 20(2)/1961, s. 119.

przez eksploratorów również w formie albumów książkowych⁶. Biorąc pod uwagę liczbę i niezwykłą popularność fotoblogów, musimy dojść do wniosku, że fotografie nic nieznaczącej, zdegradowanej architektury stają się jednocześnie jednymi z milionów niewiele znaczących obrazów w kulturze audiowizualnej. Według Jean-Jacques'a Wunenburgera rozrastanie się obrazów w technicznym społeczeństwie powszechnej reprodukcji i masowej komunikacji zrodziło sztuczną, wszechobecną i nękającą ikonosferę⁷. Sarah Pink w *Etnografii wizualnej* pisze również:

Obrazy są „wszędzie”. Przenikają pracę akademicką, życie codzienne, rozmowy, wyobraźnię i sny. Są nieodłącznie splecione z indywidualną i osobistą tożsamością, sposobem opowiadania i historią, stylem życia, kulturą, społecznością i społeczeństwem, podobnie jak ze sposobem definiowania historii, przestrzeni i prawdy⁸.

Internetowy obieg zdjęć opuszczonych miejsc ma znaczący wpływ na współczesną wizualną kulturę ruin. Biorąc pod uwagę dużą liczbę i częstotliwość, z jaką obrazy zdegradowanej i opuszczonej architektury pojawiają się w wirtualnym świecie, możemy łatwo zrozumieć słowa Svetlany Boym, która zapewnia, że „ruiny oferują nam szokowe doznanie zanikającej materialności”⁹. W przypadku współczesnych fotografii ruin to poczucie „szoku” spowodowane jest przez zniekształcenie zakresu tonalnego zdjęć rozpadu i destrukcji. Fotografie opuszczonej architektury, którymi zazwyczaj są zdjęcia wykonane techniką HDR, na pierwszy rzut oka wydają się surrealistyczne, ukazują bowiem zakłóconą rzeczywistość, odmienną od tej,

⁶ Zob. np. RomanyWG, *Beauty in Decay*, *Carpet Bombing Culture* 2010; S. Margaine, D. Margaine, *Forbidden Places. Exploring our Abandoned Heritage*, Jonglez, Versailles 2012; K. Connolly, *Abandoned Places. A Photographic Exploaration of more than 100 Worlds We Have Left Behind*, Amber Books, London 2016; M. Christopher, *Abandoned America: The Age of Consequences*, Jonglez, Versailles 2014; S. Lawless, *Autopsy of America: The Death of a Nation*, *Carpet Bombing Culture* 2017; R. Tagliareni, C. Mathews, *Antiquity Echoes: A Photographed Tour of Abandoned America*, Skyhorse Publishing, New York 2015; W. Śliwczyński, *Topografia ciszy*; I. Zjeżdżałka, *Sedymantacje*, Galeria Zderzak, Kraków 2004.

⁷ J.-J. Wunenburger, *Filozofia obrazów*, s. 213.

⁸ S. Pink, *Etnografia wizualna. Obrazy, media i przedstawienie w badaniach*, tłum. M. Skiba, Wyd. Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2009, s. 33.

⁹ Cyt. za: A. Kushinski, *Light and the Aesthetics of Abandonment: HDR Imaging and the Illumination of Ruins*, „Transformations. Journal of Media & Culture” 28/2016, s. 1.

którą spotykamy na co dzień. Szczególną uwagę chciałabym zatem zwrócić na fotografowanie współczesnych ruin oraz tworzenie kolekcji tysięcy obrazów pozostałości architektury, poprzez które może się wyrażać pragnienie swoistego upiększenia, uporządkowania procesu zniszczenia i destrukcji, zbudowania pomniejszonego świata ruin, swoistego „krajobrazu (z) ruin”. Wartości estetyczne ruin zostały przecież uznane wraz z ukształtowaniem się pojęcia krajobrazu. Jak podkreśla Beata Frydryczak, potraktowane przez pierwszych krytyków estetyki krajobrazu jako jego dekoracyjny element, same zyskały na estetyczności, straciły natomiast na jednostkowości¹⁰. Jeśli poddamy analizie fotografie zdegradowanej architektury współczesnej, znowu staje się to niezwykle widoczne. Fotografie mogą również pełnić rolę dokumentów, które są swoistą krytyką dewastacji. Generowanie przedstawienia nie opiera się jedynie na tworzeniu zróżnicowanych kolekcji fotografii ruin, ale także na ich jednoczesnym poetyzowaniu czy udźwiękawianiu. Obrazy bowiem często wymagają komentarza, a poszczególne kadry – tekstów objaśniających.

5.1. Malarskie kompozycje. Estetyzacja

Ponieważ sami eksploratorzy nazywają siebie nowymi romantykami, w interpretacji fotografii ruin może okazać się pomocne odwołanie się do romantycznej proveniencji fotografii pejzażowej, którą przywołuje również Marianna Michałowska w *Foto-tekstach*. Krajobraz w historii sztuki europejskiej został wyraźnie przypisany tradycji malarskiej. Fotografia pejzażowa, bardziej niż portret, odczytywana jest poprzez język akademickiego malarstwa i tradycji sztuki krajobrazowej, która rozwijała się w XVIII i XIX wieku. Jednak dla fotografii pejzażowej, jak podkreśla Michałowska, ten zabieg jest dość nietypowy, bowiem fotografowane krajobrazy są zazwyczaj puste, malarską przestrzeń charakteryzował natomiast szeroki kadr i postać na pierwszym planie zwrócona plecami do widza¹¹. Dyskurs romanty-

¹⁰ B. Frydryczak, *Krajobraz. Od estetyki the picturesque do doświadczenia topograficznego*, Wyd. PTPN, Poznań 2013, ss. 136-137.

¹¹ M. Michałowska, *Foto-teksty. Związki fotografii z narracją*, Wyd. Naukowe UAM, Poznań 2012, ss. 287-289.

zmu, krajobrazu i fotografii łączył jednak nie tylko sposób obrazowania, ale również pokrewne pragnienia i dążenia. Fotografia wyrasta bowiem z ducha romantyzmu, a u jej podstaw leży pragnienie pogodzenia tego, co wydaje się pozornie niemożliwe, czyli trwania i chwili, obrazu i natury.

Zgodnie z refleksją Marquarda świadomość romantyka „zderza się” z naturą, czy też – by napisać dokładniej – ze świadomością jej niedosiężności. To sztuczność świata i nadmiar sztuczności wywołuje ból duszy. Jednocześnie jednak romantyk wcale nie chce żyć w owej naturze. On napawa się własnym wobec niej dystansem, „jak gdyby – pisze filozof – wolał nieszczęście jej braku niż rzekome szczęście jej obecności”¹².

Widzenie postaci, które na romantycznych przedstawieniach malarских kontemplują rozciągający się przed nimi krajobraz, jest jak gdyby zatrzymane w czasie. Na fotografiach zdegradowanej architektury postaci te natomiast są nieobecne. Widz jest jednocześnie autorem fotografii, sytuuje się przed obiektywem. Staje tym razem jednak nie wobec przyrody, a przestrzeni, w której elementy natury i kultury nawzajem się przenikają. Przed fotografem rozciąga się krajobraz, który nie jest pusty, lecz wypełniony ruinami – przestrzeniami symbolicznej pustki. Fotografie w dalszej kolejności udostępniane są kolejnym widzom, dla których nie stanowią przecież utrwalenia ich doświadczenia widzenia. Postać z romantycznego krajobrazu znika zatem podwójnie: pierwszy raz z kadru, drugi zaś podczas oglądania fotografii przez anonimowych widzów. Postać fotografa-eksploratora i jego cielesne doświadczenie stają się bowiem drugorzędne w stosunku do pejzażu złożonego z ulegającej destrukcji architektury.

Fotograficzne „pejzaże destrukcji” charakteryzuje szczególna malowniczość. Niezależnie bowiem od epoki i stylu architektury oznaki upływu czasu czy określona forma zniszczenia mogą być postrzegane jako coś estetycznie pozytywnego, jeśli tylko zostaną powiązane z kategorią *picturesque*. Warto zatem przywołać w tym kontekście pojęcie malowniczości wprowadzone przez Williama Gilpina, który utożsamiał ją z tym, co cieszy oko. Jak pisze Beata Frydryczak, za pomocą kategorii malowniczości Gilpin zakwestionował wprowadzony przez Edmunda Burke’a podział na wznio-

¹² Ibidem, s. 292.

łość i piękno i twierdził, że w tym samym krajobrazie dostrzec możemy zarówno cechy wzniosłości, jak i piękna, i nie ma w tym żadnej sprzeczności. Sam nazywał wzniosłym to, co wielkie lub samotne, pięknym zaś to, co łagodne i harmonijne. Malowniczym zaś nazywał to, co budzi zainteresowanie swoją nieregularnością, chropowatością i zawiłością formy¹³. Do takich obiektów z pewnością możemy zaliczyć ruiny nowoczesności, architekturę współczesną, która – wyrzucona na rubieże codzienności – ulega atrofii, rozkładowi i której żaden z przeciętnych mieszkańców miast czy turystów nie uzna za wzniosłą ani piękną. Warto także wziąć pod uwagę to, że współcześni fotografowie widzą malowniczość w ruinach głównie przemysłowych, czyli w tych elementach krajobrazu, które Gilpin uznał swego czasu za szpecące i niepotrzebne. Przywołuje to również Frydryczak, pisząc o historycznych formach waloryzacji ruin:

Uprzemysłowienie krajobrazu nie jest zjawiskiem obejmującym wyłącznie czasy współczesne. Już w XVIII wieku pierwsi teoretycy krajobrazu, a w szczególności William Gilpin — „pionier malowniczości” — z niezadowolaniem obserwował zmiany w krajobrazie naturalnym wynikające z procesów uprzemysłowienia, które wówczas — chociażby za pośrednictwem stawianych wiatraków i młynów wodnych — psuły harmonię naturalnego widoku¹⁴.

Mając na uwadze rozróżnienie Gilpina, możemy zauważyć, że dla eksploratorów-fotografów ruiny te są zarówno piękne, wzniosłe, jak i malownicze. Charakterystyczną cechą zgromadzonych w wielu albumach zdjęć jest ogromna dbałość o szczegóły. Zdegradowana architektura niemal zawsze portretowana jest w taki sam sposób: najpierw oglądamy ujęcie ruiny z zewnątrz, z dystansu (często zdjęciom towarzyszy właśnie opis przeszłości budynku, jeżeli ta jest eksploratorowi znana), następnie przechodzimy do serii zdjęć wewnątrz budynków, korytarzy, przejść i schodów, aby zatrzymać się na kadrach przedmiotów porzuconych w tych wnętrzach lub – jeśli przedmiotów brakuje – do zdjęć szczegółów powierzchni, ele-

¹³ B. Frydryczak, *Malowniczość. W stronę estetyki krajobrazu*, „Parergon” 2/2002-2003, s. 47.

¹⁴ B. Frydryczak, *Historyczne formy waloryzacji ruin*, „Studia Europaea Gnesnensia” 3/2011, s. 176.

mentów budowli, która ulega destrukcji. W tej wyobraźniowej podróży wędrujemy zatem od ogółu do szczegółu, od obrazu całości ruiny do detalu, fragmentu, który staje się punktem wyjścia, miniaturą poddaną własnym napięciom. Gilpina rozumienie malowniczości, jak przekonuje Frydryczak, sprowadza się zatem do koncepcji szorstkości i chropowatości formy, które dzięki swojej surowości i światłocieniom silnie oddziałują na malarską kompozycję. Gilpin poszukiwał również tego, co malownicze, na powierzchni przedmiotów, czyli na tym, na czym „zatrzymuje się oko”: we wgłębieniach, załamaniach, pęknięciach¹⁵. W definicji Uvedale’a Price’a, który prowadził rozważania o malowniczości wkrótce po Gilpinie, pojawia się takie pojęcie malowniczości, które możemy zastosować do analizy współczesnych fotografii ruin. Price uzasadniał bowiem, że malowniczość – którą Gilpin ograniczył tylko do malarskości – można odnaleźć również w samej naturze. Był przekonany, że szorstkość i nagła zmienność, obie powiązane z nieregularnością, to najbardziej oczywiste cechy malowniczości.

„Katalogując” to, co malownicze, wydobywał jej własności z przedmiotów, jak je sam określał: naturalnych i sztucznych, pokazując, że malowniczość stosuje się do samej natury, jak i tego, co w nią wpisane, np. architektury. Szorstkość, chropowatość, dzikość – to elementy malowniczego krajobrazu, w którym nie powinno zabraknąć również brzydoty, dzięki niej bowiem unika się niebezpieczeństwa monotonii¹⁶.

Ruiny, jako charakterystyczne obiekty hybrydowe, w których to, co sztuczne, łączy się z tym, co pochodzi od natury, są jednocześnie doskonałym przykładem tego, co „malownicze z natury”. Czynnikiem malowniczości jest czas, nadający jej procesualny charakter. Piękno, które „przekwita”, traci na prostocie i świeżości, zyskuje zaś na zawilóści i malowniczości. Ruiny nowoczesności same w sobie można zatem uznać za malownicze i tę malowniczość zdegradowanej architektury starają się uchwycić na zdjęciach fotografowie, którzy eksplorują ich wnętrza. W przeciwieństwie jednak do obrazów z motywem ruiny, które powstawały w epoce romanty-

¹⁵ B. Frydryczak, *Malowniczość...*, s. 47.

¹⁶ *Ibidem*, ss. 48-49.

zmu, te nowe obrazy krążą w niespotykanych dotąd rozmiarach i z niespotykaną dotąd szybkością.

Co ciekawe, sama malowniczość zrujnowanego obiektu wydaje się niewystarczająca, toteż autorzy zdjęć starają się dodać tym fotograficznym pejzażom destrukcji nieco więcej „malarskości”. Choć eksploratorzy zwykle twierdzą, że jako jedyni są w stanie pokazać te miejsca takimi, jakimi są one w rzeczywistości, to przekonanie wydaje się wątpliwe z kilku powodów. Michałowska pisze, że kadrowanie fotografii oznacza nie tylko ograniczenie pola widzenia za pomocą obiektywu fotograficznego, ale również budowanie relacji między obrazem pokazanym w kadrze a niewidocznym kontekstem poza nim. Obraz fotograficzny natomiast – skądinąd w konkretny sposób – niemal zawsze ma charakter inscenizacji.

Przez wiele lat konstrukcja sceny stanowiła skrywany element, nie do przyjęcia w ramach podejścia dokumentalnego, zgodnie z którym fotograf nie ingeruje w świat. W moim przekonaniu jednak elementu konstruowania nie można uniknąć, co pozwala opowiedzieć mi się za radykalnym ujęciem Andreasa Müller-Pohlego, zakładającego, że „fotografia jest zawsze inscenizacją”¹⁷.

Na wielu fotografiach widzimy przemyślane aranżacje z udziałem zdegradowanej architektury oraz przedmiotów porzuconych w jej wnętrzu, czyli „aktorów, statystów, i scenografii”. Inscenizacja kadru może być bardziej lub mniej widoczna. Nie da się jednak ukryć, że fotografie ruin wykonywane przez eksploratorów zdegradowanej architektury są w większości mocno stylizowane, „nędza ruin” jest estetyzowana, a obrazy w rozmaity sposób upiększane. Wystarczy wziąć pod uwagę pierwszy i główny trend w fotografowaniu opuszczonej architektury – zapoczątkowany przez fotografie zrujnowanego Detroit – którym jest ulepszanie i estetyzowanie obrazu w drodze obróbki cyfrowej. Najpopularniejsze wydaje się „poprawianie” fotografii dzięki technice High Dynamic Range¹⁸, która polega na

¹⁷ M. Michałowska, *Foto-teksty...*, ss. 127-128.

¹⁸ Na temat techniki HDR zob. <http://www.digitaltrends.com/how-to/what-is-hdr-beginners-guide-to-high-dynamic-range-photography/>; <http://www.stuckincustoms.com/hdr-tutorial/>; <http://www.howtogeek.com/64320/htg-explains-what-is-hdr-photography-and-how-can-i-use-it/> [17.07.2018].

łączeniu kilku ujęć tej samej sceny, naświetlanych w różny sposób, tak by na poszczególnych klatkach zarejestrowane zostały poprawnie wszystkie zakresy, od światła do cieni. Efektem jest w tym wypadku uchwycenie wielości barw. Poszczególne zdjęcia są również dodatkowo koloryzowane przy użyciu różnych filtrów. Ruina przedstawiona w ten sposób staje się w przedziwny sposób „sterylna”, wyczyszczona. Tę sterylność zapewnia również podkreślenie światłocienia, widoczne na większości fotografii. Światło odgrywa tu bowiem jedną z głównych ról. Jak pisze Alicja Kuczyńska, gdy uosabia ono linię wertykalną, prowadzi ku sensowi, ku centrum. Gdy ma inną postać: świtu, prześwitu czy blasku, uosabia horyzontalną beznaczeniowość, przedrefleksyjność¹⁹.

W kontekście opuszczonej architektury ten zwykle zamierzony zabieg estetyczny ma również wymiar symboliczny; wpadające do wnętrza architektury światło najczęściej ma bowiem charakter wertykalny. Promienie słońca przenikające przez ubytki w murze, otwarte drzwi czy okna bez szyb ożywiają obraz i w metaforyczny sposób napełniają zdegradowane i porzucone miejsce nadzieją; światło symbolizuje przecież wieczność i transcendencję. Z drugiej strony, intensywne światło potęguje efekt cieniowania, znowu napotykaemy więc tu swoistą dialektykę. Cień jest najbardziej przemijalną z rzeczy, to bowiem symbol ulotnych i przemijających przedmiotów. Znamienne brzmią zatem w tym kontekście słowa Dursa Grünbeina, że fotografia staje się wizualnym przeżyciem, które „cuchnie *vanitas*”²⁰. W zrujnowanej przestrzeni światło i cień wydają się doskonale ze sobą współzystawać. Ruina, podobnie jak najbardziej ulotna z rzeczy, czyli cień, jako synonim „nieznanego” bądź „tajemnicy”, za pomocą obiektywu zostaje uchwycona i na zawsze zapisana. Natomiast podobnie jak światło w Księdze Rodzaju, miejsca opuszczone na fotografiach jakby na nowo „się stają”, przechodząc z niebytu do istnienia, upływ czasu zostaje więc symbolicznie zatrzymany. Ten „komplementarny kontrast” między światłem a cieniem potęguje również, często zamierzona, teatralizacja miejsca. Zatrzymane gdzieś pomiędzy trwałością a całkowitym rozpadem, ruiny

¹⁹ A. Kuczyńska, *Piękny stan melancholii. Filozofia niedosytu i sztuka*, Wydział Filozofii i Socjologii UW, Warszawa 1999, ss. 156-157.

²⁰ Cyt. za: B. Stiegler, *Obrazy fotografii. Album metafor fotograficznych*, tłum. J. Czudec, Universitas, Kraków 2009, s. 51.

są dialektyczne w swojej granicznej formie. To mapowanie obrazów ruin w celu ukazania relacji między światłem a ciemnością podkreśla znaczenie ruiny jako miejsca niespotykanego nigdzie indziej napięcia. Jednak – jak sugeruje Alysse Kushinski – to napięcie wizualne obecne w powielanych wielokrotnie obrazach ruin niekoniecznie wzmacnia dyskursywny charakter samych ruin. Zintensyfikowana jasność obrazu ruiny jest bowiem rzadko połączona z „intensyfikacją ich kontekstu, krytyką ruin lub podkreślaniem ich dialektyki”²¹.

Frydryczak przypomina, że czym innym jest poddać naturę obserwacji, a czym innym zobaczyć w niej krajobraz. Zachwycamy się pięknymi widokami, próbujemy zachować je w pamięci, często powracamy do nich w rzeczywistości lub w wyobraźni. To jednak, co odbieramy jako układ wrażeń zmysłowych, wymaga pewnej konwencji oraz – jak powiedzą zwolennicy malowniczości – kompozycji²². Według Gilpina to właśnie natura jest

[...] niedościgłym rysownikiem i kolorystą, ale działa w takiej skali, że jej kompozycji człowiek nie jest w stanie ogarnąć ani też pojąć – musi z niej wybierać określone fragmenty i komponować według własnej miary. Nie trzeba niczego upiększać ani poprawiać: pejzażysta winien z natury wydobywać elementy malowniczych kompozycji, skupionych na jednym temacie²³.

Zdjęcia architektury w trakcie rozkładu cechuje natomiast szczególna formalna i estetyczna „doskonałość”, która jednak nie pochodzi od natury. Poprawiane jest tu bowiem to, co jest kulturowe. Autorzy przywiązują ogromną wagę do szczegółu, architektura w procesie rozkładu fotografowana jest z różnych stron, pod różnym kątem, z wielu odległości. W ten sposób porzucona i wykluczona z miejskiego życia ruina traci na fotografiach status zdegradowanego i pozbawionego wartości obiektu, zyskuje natomiast status „obektu do podziwiania”. Piękny widok ruin staje się wycinkiem świata ujmowanego jako sensowna, przemyślana całość. Fotografie umieszczane na blogach poświęconych miejskiej eksploracji nie przypominają bowiem setek tysięcy zdjęć wykonanych bez żadnej „intencji, zamysłu,

²¹ A. Kushinski, *Light and the Aesthetics...*, s. 2.

²² B. Frydryczak, *Malowniczość...*, s. 49.

²³ Ibidem, s. 50.

pragnienia czy pretensji”²⁴. Są natomiast wykonane według „własnej miary” eksploratora, zaś nieokiełznany proces naturalizacji zostaje zamknięty w określonym kadrze, poprawiony i upiększony. Przypomina to nieco proces konstruowania ruin, który miał miejsce w XVIII-wiecznych parkach i ogrodach krajobrazowych. Budowane w przestrzeni ogrodów „ruiny” zyskały swego czasu status „piękniejszych niż naturalne”. Jednocześnie, przyjmując funkcje czysto ozdobne, wyniesione zostały do rangi ornamentu, elementu dekoracyjnego. Ruina z(re)konstruowana to swoista atrapa. Moment, w którym zaczęto stawiać sztuczne ruiny, wydaje się znaczący dla ich estetycznego pojęcia oraz teatralizacji przestrzeni. Krajobraz postrzegany jako spektakl potrzebował bowiem godnej oprawy, scenografii. Ruina stała się w tym wypadku istotnym elementem kompozycji krajobrazu, podkreślającym jego malowniczy i elegijny charakter. Obecność ruin w krajobrazie podnosiła – i w wielu wypadkach nadal podnosi – wartość danego miejsca. Ruiny mogą być zatem uznane za wartościowe uzupełnienie krajobrazu w jego warstwie estetycznej²⁵. Tworzenie tysięcy fotoblogów, stron internetowych i albumów książkowych, w których umieszczane są obrazy ulepszonych i upiększonych pozostałości architektury, można uznać za kolejny etap procesu waloryzacji ruin. W jednej z anegdot, którą odnajdujemy w listach Gilpina, znajdują się słowa ogrodnika, który pytany o ruiny w ogrodzie odpowiedział: „Och, Sir, następne, które wybuduje mój pan, będą dużo starsze”²⁶. Na fotografiach zdegradowanej architektury będą natomiast z całą pewnością zdecydowanie piękniejsze.

Możliwości obróbki cyfrowej oraz oczekiwania widzów prowokują również fotografów do własnoręcznego tworzenia scenografii w zastanej przestrzeni i tym samym dodatkowego upiększania i „aktywacji” zrujnowanej architektury. Eksploracja przestaje tu być praktyką infiltracji jako indywidualnego doświadczenia, a staje się jedynie pretekstem do wykonania „pięknego zdjęcia ruin”, które anonimowa publiczność będzie chwaliła na internetowych forach. Analizując komentarze internautów umieszczone pod fotografiami opuszczonej architektury, można dojść do wniosku,

²⁴ Za: F. Soulages, *Estetyka fotografii. Strata i zysk*, tłum. B. Mytych-Forajter, W. Forajter, Universitas, Kraków 2007, ss. 178-179.

²⁵ B. Frydryczak, *Historyczne formy...*, s. 176.

²⁶ Cyt. za: B. Frydryczak, *Krajobraz...*, s. 137.

że zdjęcia wykonane w technice HDR mają ogromną liczbę zwolenników. Fotografie opuszczonej architektury są zatem w dużej mierze inscenizowane dlatego, że życzą sobie tego widzowie. Pisze o tym, chociaż w innym kontekście, Hans Belting:

Chętniej spotykamy w zdjęciu taki świat, który jako obraz został kunsztownie zainscenizowany. Tymczasem przestało to być już wyłączną strategią artystyczną, ale zaczęło też odpowiadać schematowi percepcji, stosowanemu dzisiaj przez widzów w obliczu wystawionego zdjęcia. Widzowie chcą w nim odkryć zagadkę, która wymyka się szybkiej i powierzchownej percepcji, na którą skazani są gdzie indziej²⁷.

Wpływ na to może mieć również to, o czym pisał już w XIX stuleciu Peter H. Emerson, że podobnie jak naturę, tak i ruiny jesteśmy „nauczani podziwiać przez obraz”²⁸. Emerson nie wątpił bowiem, że natura wymaga przetworzenia w obraz, wymaga interpretacji. Pozostałości architektury stają się tu niemymi aktorami, przechodzą wizualną metamorfozę, dopasowując się niejako do oczekiwań widzów, którzy w większości nie mając nic wspólnego z praktyką eksploracji, czerpią wizualną przyjemność z czynności oglądania „pięknych ruin”²⁹. Malowniczość staje się tu po prostu metaforą postrzegania świata złożonego z różnorodnych ruin, patrzenia na ten świat poprzez ich estetyzowane i stylizowane obrazy, patrzenia na otaczającą nas rzeczywistość jak na pejzaż (z) destrukcji.

Malarskość kompozycji na fotografiach opuszczonej architektury ujawnia się też w inny sposób. Charakter i estetyka analizowanych przeze mnie fotografii pozwala bowiem zaliczyć znaczną część z nich do obrazów o tematyce zbliżonej do martwej natury. Szczególnie gdy mamy do czynienia ze zdjęciami wnętrza zdegradowanej architektury, które w dużej mierze są ujęciami poszczególnych przedmiotów w niej porzuconych. Ze

²⁷ H. Belting, *Antropologia obrazu. Szkice do nauki o obrazie*, tłum. M. Bryl, Universitas, Kraków 2012, s. 265.

²⁸ Cyt. za: M. Michałowska, *Foto-teksty...*, s. 295.

²⁹ Nie dziwi zatem, że termin *ruin porn*, który pojawił się przy okazji krytyki wykorzystywania fotografii Detroit do zobrazowania światowego kryzysu, rozpowszechnił się i zaczął być używany na określenie fotografii wszystkich ruin współczesnych wykonywanych przy zastosowaniu techniki HDR i ich późniejszej obróbce za pomocą programów komputerowych.

zwykłych przedmiotów rzeczy pozostawione i ulegające rozkładowi przekształcają się bowiem na fotografiach w dzieła sztuki, które cechuje zarówno szczególne piękno, jak i samotność. Wchodzą w rolę aktorów, dla których zdewastowana konstrukcja architektoniczna stanowi rodzaj sceny. Każda rzecz jawi się więc jako przedmiot kontemplacji, pretekst do analizowania najmniejszego nawet detalu. Możemy tu zatem ponownie odnaleźć sposób kreacji podkreślający związki fotografii z malarstwem. Jak pisze François Soulages, fotograficzne kadrowanie często kształtuje malarską kompozycję, a nawet samą tematykę³⁰. Chociaż termin „martwa natura” tradycyjnie wiąże się z gatunkiem malarskim, można rozszerzyć go na inne obrazy. Jak podkreśla bowiem Roman Bobryk, popularność tego terminu sprawia, że tą nazwą określa się w zasadzie wszelkie obrazy przedstawiające przedmioty, a jedynym wyznacznikiem gatunkowym czyni się ich temat³¹. Elena Fechner pisze natomiast, że terminem „martwa natura” przyjęto nazywać przedstawienia kwiatów, owoców, naczyń itp. Ale pod tym pojęciem kryje się znacznie więcej.

Jednak nazwa ta, pochodząca z francuskiego „nature morte”, kryje w sobie pewien element wartościowania i nie odpowiada charakterowi przedstawień. [...] spotykamy na płótnach holenderskich artystów również przedstawienia żywych stworzeń: owadów, ptaków, zwierząt. Odnajdujemy też nie tylko jarzyny i owoce, lecz także dzieła rąk ludzkich: najrozmaitsze sprzęty, szkła, porcelanę³².

Fechner zwraca również uwagę na to, że klasyczne dzieła przedstawiające martwą naturę są najczęściej przepelnione afirmacją życia. Kolejne ciekawe pytanie, które pojawia się przy tej okazji, brzmi: czy fotografie te dokumentują życie, czy śmierć architektury? Innymi słowy, czy mamy tu do czynienia z procesem wiwifikacji, czy moryfikacji, a może z jednym i drugim? Wątpliwości te próbuje rozwiązać Patrick Potter we wstępie do albumu *Beauty in Decay*, pisząc, że źródło tych fotograficznych opowieści

³⁰ F. Soulages, *Estetyka fotografii...*, s. 345.

³¹ R. Bobryk, *Martwa natura. Gatunek, motywy, kompozycje*, Stowarzyszenie Tutaj-teraz, Siedlce 2011, s. 7.

³² E. Fechner, *Martwa natura holenderska XVII wieku*, tłum. L. Skalska-Miecik, Krajowa Agencja Wydawnicza, Warszawa 1990, s. 7.

stanowi szczególne napięcie i walka między tym, co w tej architekturze żyje, a tym, co już nie istnieje. Eksploratorzy natomiast tworzą te opowieści nie tylko po to, aby przedstawić martwą historię miejsca, ale głównie po to, aby „przywrócić sens życiu”³³. Do wielu fotografii porzuconej architektury pasuje zatem termin „nieruchome życie”, trudno przetłumaczalne *Stilleven*, o którym tak pisze Victor Stoichita:

Nazwa „martwa natura” – będąca nazwą późniejszą – jest oksymoronem. Jak bowiem natura, której zasadniczą wartością jest życie, może być martwa? Napotykamy tu nieredukowalny paradoks, jeśli nawet odwołamy się do pierwotnych nazw, które martwa natura otrzymała w XVII wieku: *stilleven*, *vie coye* itd. Chodzi zawsze o nazwę przekształconą w przymiotnik, a przekształcenie to (*stil*, nieruchomy itd.) zaprzecza temu, co w nazwie (*leven*, „życie”) stanowiło jej najistotniejszą część: ruch, a w tym wypadku życie³⁴.

Ten nieredukowalny paradoks dotyczy zarówno terminu „martwa natura”, jak i samej natury ruiny. Chociaż od eksploratorów można usłyszeć, że fotografie ukazują utajone życie przedmiotów i konstrukcji architektonicznej, to przedstawiają one raczej „martwą/umierającą kulturę” i „żywą naturę”, ulegającą rozkładowi i zanikowi dzieło rąk ludzkich oraz pełną życia naturę, która zawłaszcza odchodzące w niepamięć architektoniczne dzieło.

Świadomość tego, że eksplorowana architektura w krótkim czasie może się rozpaść, zniknąć zupełnie, powoduje, że fotografowie podejmują próbę zatrzymania jak największej ilości drobin, szczegółów, ujęć architektonicznej konstrukcji oraz stworzenia z nich swoistego malowniczego pejzażu ukazującego „piękno destrukcji”. W dobie cyfrowych mediów jest to proces bardzo łatwy. Rejestracyjne funkcje aparatów cyfrowych nie wiążą się bowiem z żadnymi trudnościami ani większymi kosztami. Można wykonać tysiące fotografii ruin i kolejne tysiące wyrzucić, wykasować, zapisując w pamięci (komputera i własnej) tylko te najpiękniejsze i najbar-

³³ RomanyWG, *Beauty...*

³⁴ V. Stoichita, *Ustanowienie obrazu. Metamalarstwo u progu ery nowoczesnej*, tłum. K. Thiel-Jańczuk, Słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2011, s. 29.

dziej udane. Ruiny poddają się w tym momencie „malarzkiej dyscyplinie patrzenia”. Nadmierna estetyzacja tych fotograficznych pejzaży ma jednak negatywne konsekwencje. Nieumiejętne zastosowanie technik obróbki cyfrowej skutkuje bowiem tym, że fotografie opuszczonych budynków upodabniają się według niektórych krytyków do kiczowatych, tandetnych obrazów. Można zastanawiać się również, czy mamy tu do czynienia z fotografią konkretnego miejsca, czy raczej z komputerowym oszustwem. Jerzy Faryno pisze, że we wszelkiego rodzaju dziełach sztuki, w tym w obrazach fotograficznych, świat utworu sam w sobie jest pewną „stworzoną/zrobioną realnością”. Składa się on z elementów świata realnego, z których autor wybiera i włącza w obręb dzieła jedynie te dla niego niezbędne³⁵. Skutkiem takiego zabiegu jest zatem często wrażenie szczególnej nierzeczywistości, natomiast konsekwencją próby doskonałego odzwierciedlenia tego, czego odzwierciedlić obrazowo nie sposób, jest swoiste przeestetyzowanie fotograficznego obrazu. Chociaż fotografie pejzażowe zdają się odwzorowywać przyrodę w sposób niemal doskonały, to poprzez skupienie się na pustce pejzażu pokazują swoiste „nic”, pisze Michałowska³⁶. Podobnie fotografie zdegradowanej architektury, ukazując jej „doskonałość”, która w rzeczywistości nie istnieje, w zasadzie unicestwiają same ruiny, spychają je na dalszy plan, odbierają im znaczenie. Warto zwrócić uwagę, że spora liczba fotografii nowoczesnych ruin jest w tak dużym stopniu poprawiona i przeestetyzowana, że obraz właściwie uniezależnia się od przedmiotu, który przedstawia³⁷.

Podobnie jak same ruiny (w) nowoczesności, tak i fotografie opuszczonych miejsc stają się więc rodzajem „obrazów widmowych”. „Czyż bowiem obraz często nie sugeruje tylko, nie symuluje jakiejś obecności, trwałości, samoistności, by okazać się w końcu niczym więcej jak widmowym pozorem lub pustym przedstawieniem bez odniesienia?” – pyta Wunenburger.

³⁵ Za: R. Bobryk, *Martwa natura...*, s. 140.

³⁶ M. Michałowska, *Foto-teksty...*, s. 298.

³⁷ Warto wspomnieć, że w powieści *Wymazywanie* Thomas Bernhard stwierdza, że fotografia to niezwykle skuteczna metoda wymazywania rzeczywistości i zastępowania jej obrazami, i to takimi, których już się nie pozbędziemy, nawet jeśli je zniszczymy. Zostają one bowiem w mniejszym lub większym stopniu w naszej pamięci. Za B. Stiegler, *Obrazy fotografii...*, s. 252.

Fotografie zrujnowanych przestrzeni oddzielają się bowiem w pewnym sensie od rzeczywistości, czyli zdegradowanej architektury, tracą jej czystą obecność i w pewnym sensie zwodzą³⁸. Brak doświadczenia cielesnej penetracji u odbiorców ma tu zrekompensować szczególna nadprzyjemność wizualna, czyli hiperbolizacja doznania wzrokowego. Sposób przedstawiania ruin na fotografiach przez współczesnych eksploratorów powoduje ich poetycki odbiór. To, co znaczące, odrywa się od znaczonego, niektóre zdjęcia wyglądają bowiem tak nierealnie, że aż trudno uwierzyć, iż przedstawiają zdegradowaną i ulegającą rozkładowi architekturę. Obrazy potrafią przecież upiększać istnienie, przemieniać je, a nawet pozwalać o nim zapomnieć. Obraz ruin zastępuje w tym wypadku rzeczywistość, którą autor *Filozofii obrazów* nazywa surową, płaską i trywialną³⁹. W porównaniu z jej inscenizowanym i estetyzowanym obrazem taka wydaje się również materialna ruina. Konkretnie przedstawiona, plastyczna i zwizualizowana w określony sposób zdegradowana architektura staje się czytelna przede wszystkim w formie inscenizacji, czyli architektury wyobrażonej, która odwołuje się do optycznego doświadczenia.

Wizualna i kompozycyjna doskonałość tych fotografii oraz stron, na których są umieszczane, podkreśla niewystarczalność paradygmatu studiów kultury wizualnej do analizy współczesnych fenomenów kulturowych, o której pisze Guy Julier⁴⁰. Analizując estetyczny wymiar fotografii porzuconej i ulegającej destrukcji architektury, warto nawiązać nie tylko do koncepcji romantycznej malowniczości czy strategii formalnych i kompozycyjnych charakterystycznych dla martwej natury, ale i do estetyki designu. Dla tych, którzy optują za tradycyjnym ujęciem designu, próba takiego umieszczenia problemu może się wydać dużym uproszczeniem. Jednakże współczesne rozumienie designu zaczyna wykraczać poza wszelkie znane kategoryzacje. Obserwujemy bowiem proces rozmywania granic i podziałów, takich jak kultura wysoka a popularna, design a sztuka, kreacja a produkcja, rzeczywistość a świat wirtualny.

³⁸ J.-J. Wunenburger, *Filozofia obrazów...*, ss. 119 i 232.

³⁹ *Ibidem*, s. 212.

⁴⁰ G. Julier, *Od kultury wizualnej do kultury designu*, tłum. M. Składanek, „Kultura Współczesna” 3/2009.

Marcin Składanek twierdzi, że design przekroczył tradycyjne granice wzornictwa przemysłowego, grafiki użytkowej oraz architektury i urbanistyki i powoli przenika do kolejnych praktyk społecznych⁴¹. Warto zatem poszukać inspiracji designem w procesie projektowania poszczególnych stron internetowych.

[...] wydaje się zasadne podkreślenie, iż źródeł języka mediów cyfrowych należy szukać również w strategiach formalnych wykształconych na gruncie bądź praktyk posiadających swoją długoletnią tradycję i jednoznacznie sytuowanych w dziedzinie *designu*, bądź w nowych praktykach, które się w ów kontekst od początku wpisują⁴².

Julier również przekonuje, że świat na naszych oczach zmienia swój charakter – od kultury wyglądu do kultury designu, a nasza kultura nie jest już dosłownie przedstawieniową, narracyjną i niosącą przesłanie. Obecna kultura designu formułuje, kształtuje, ukierunkowuje. Design oznacza zatem znacznie więcej niż zwykle tworzenie artefaktów, zakłada bowiem także możliwość tworzenia struktur kontaktowania się/komunikowania we współczesnym świecie wizualnym i przedmiotowym⁴³. Cyfrowe fotografie opuszczonej architektury można zatem wpisać w nurt szeroko pojętej kultury designu, pod warunkiem że potraktujemy ją przede wszystkim jako kulturę stylizacji, układ określonych strategii estetycznych. Potwierdzają to słowa Camiela van Winkela o reżimie widzialności, który przenika wszystkie wymiary kultury. Ten teoretyk sztuki zwraca bowiem uwagę na to, że coraz większa liczba dzieł i innych artefaktów kulturowych nie jest już po prostu tworzona, ale projektowana, ponieważ współcześnie dominuje model produktywny, który oznacza, że wszystko może podlegać „stylizacji, kodowaniu oraz efektywnej komunikacji z widownią”⁴⁴.

⁴¹ M. Składanek, *Wprowadzenie: design jako wyzwanie*, „Kultura Współczesna” 3/2009, ss. 14-17.

⁴² M. Składanek, *Cyfrowy compositing. Kultura audiowizualna jako kultura designu*, w: W. Chyła, M. Kamińska, P. Kędziora, M. Kosińska (red.), *Kultura medialnie zapośredniczona. Badania nad mediami w optyce kulturoznawczej*, Bogucki Wydawnictwo Naukowe, Poznań 2010, s. 99.

⁴³ W. Bryl-Roman, *Inflacja designu?*, „Kultura Współczesna” 3/2009, s. 18.

⁴⁴ Cyt. za: G. Julier, *Od kultury wizualnej...*, s. 55.

Estetyki poszczególnych fotografii zrujnowanej architektury często korespondują z estetyką i stylizacją strony internetowej, na której te fotografie są umieszczane. Projektowanie mediów nie oznacza już wyłącznie tworzenia komunikatu, ale zakłada również zaprojektowanie całej przestrzeni informacyjnej, w której ten komunikat się pojawia, co w wypadku analizowanych tu blogów fotograficznych jest bardzo widoczne. Nie wystarczy bowiem umieścić w przestrzeni internetowej tysięcy fotografii ruin. Aby fotoblog – jako swoisty pejzaż złożony z fragmentów zdegradowanej architektury – był atrakcyjny, należy obmyślić sposób, w jaki fotografie będą ukazywały się poszczególnym odbiorcom, i tło, na którym będą wyeksponowane. Tym samym różne strategie formalne, stylistyczne i estetyczne stają się zależne od kontekstu użycia, który jest komponentem danej realizacji medialnej i musi być również zaprojektowany. Aby nadać ruinom wyjątkowy charakter, eksploratorzy nie tylko „robią zdjęcia”, ale też w odpowiedni sposób projektują poszczególne fotografie oraz strony lub albumy, w których te obrazy zostają publicznie przedstawione. Kultura projektowania i designu służy bowiem kształtowaniu nie tylko przedmiotu, ale również wyobrażenia o tym, jak należy przedmioty – w tym wypadku opuszczone i ulegające rozkładowi ruiny – postrzegać⁴⁵. Nastrojowości, która objawia się w odbiorze obrazów ruin nie da się w tym kontekście oddzielić od postawy estetycznej. Oznacza to, że wrażenie estetyczne i udzielające się widzowi emocje nakładają się na siebie. Estetyzowane i projektowane fotografie nie zakładają dystansu u widza, wręcz przeciwnie, jego zmysłowe – szczególnie wizualne – poruszenie i zaangażowanie. Fotografia doprowadziła bowiem do mistrzostwa zainicjowany przez kategorię malowniczości proces obrazowego widzenia świata, także tego zrujnowanego, ujmowania go w obraz oraz przekładania na obrazy, które sprawiają widzom przyjemność. Eksplorator tworzy „ładne widoki ruin” i selekcjonuje te obrazy dla innych, którzy będą je podziwiał, odbywając metaforyczną podróż poprzez wirtualne zrujnowane krajobrazy.

⁴⁵ D. Sudjic, *Język rzeczy. Dizajn i luksus, moda i sztuka. W jaki sposób przedmioty nas uwodzą?*, tłum. A. Puchejda, Karakter, Kraków 2013, s. 58.

5.2. Zapisane doświadczenie. Kolekcje

Eksploratorzy zdegradowanej architektury nie tylko uwieczniają stan ruin na fotografiach (często poprawiając ich naturalny wygląd i kształtując je na nowo), lecz gromadzą w jednym miejscu tysiące zdjęć zrujnowanych obiektów, ustawiając je w różnym porządku. Fotoblogi pełnią zatem rolę szczególnych cyfrowych archiwów, w których przechowywane są „malarzkie” kolekcje fotografii opuszczonych i zrujnowanych miejsc. Służą również do kolekcjonowania przeżyć, wrażeń i narracji dotyczących ruin współczesnych. Kolekcjonowanie to zjawisko kulturowe, które polega na gromadzeniu i zestawianiu obrazów lub przedmiotów pod względem tematycznym. Kolekcja może również oznaczać kompozycję, mozaikę czy wystawę. Kolekcjonowanie staje się zatem najbardziej charakterystyczną postawą człowieka w późnej nowoczesności, jego modelem udziału w kulturze oraz sposobem budowania niespójnej tożsamości⁴⁶. Poprzez włączanie poszczególnych ruin w obręb pewnych całości, autorzy kolekcji tworzą materiał do podziwiania i zapamiętania. Fotografie, które umieszczane są na blogach poświęconych praktyce eksploracji, można uznać za materiał niesklasyfikowany, usytuowany na pograniczu działań artystycznych i fotografii dokumentalnej. Wartość dokumentacyjna fotografii, która wynika ze szczególnego dla tego medium przylegania do niej przedmiotu odniesienia, współwystępuje tu z dużym ładunkiem ekspresyjnym, który zdjęcia ruin niewątpliwie mają i który niemal fizycznie oddziałuje na widza⁴⁷.

Fotografie ulegającej ruinizacji architektury docierają do nieograniczonej liczby odbiorców, mających możliwość wyrażenia swojej opinii o ich walorach, szczególnie wizualnych. Najważniejsza jest tu zatem decyzja odbiorcy, który zgodnie z własnymi oczekiwaniami uzna dany obraz za dokument albo za dzieło sztuki, albo też za jedno i drugie.

⁴⁶ R. Tańczuk, *Ars colligendi. Kolekcjonowanie jako forma aktywności kulturalnej*, Wyd. Uniwersytetu Wrocławskiego, Wrocław 2011, s. 21.

⁴⁷ Por. M. Skrzeczkowski, *Uobecnienie przeszłości. Mediacyjne właściwości fotografii*, w: A. Zeidler-Janiszewska, M. Skrzeczkowski (red.), *Odsłony nowoczesności. Próby z kulturoznawstwa krytycznego 2*, Wyd. Naukowe Katedra, Gdańsk 2016, ss. 336-337.

Miejska eksploracja traktowana jest jednak współcześnie jako wielki projekt archiwizacyjny. Tak nazywa *urbex* Jeremy Gibbs, jeden z popularnych eksploratorów-fotografów⁴⁸. W wyniku tej szczególnej praktyki, stanowiącej konstytutywny element współczesnej ruinofilii, powstają setki cyfrowych archiwów zawierających tysiące fotografii opuszczonej architektury, które stwarzają dla zrujnowanych budynków coś w rodzaju azylu. Ruiny w archiwach przypominają bowiem monstra w gabinetach osobliwości. Obrazy szczątków architektury, w rzeczywistości wyrwane z kontekstu i osamotnione, spoczywają w cyfrowych archiwach „jakby pod szkłem, w sztucznej pozie, nosząc ślad osobliwego wyrzucenia”, jak pisze Stefan Symotiuk⁴⁹. Celem katalogowania i archiwizacji wydaje się więc ocalenie tego, co w niedługim czasie ulegnie rozpadowi i zniknie. Takie podejście do istoty archiwum potwierdza Bernd Stiegler, który w *Obrazach fotografii* pisze:

Fotografia służy – co dokumentują liczne teksty z początkowego okresu jej historii – archiwizowaniu świata, zapisywaniu go z nieprzekupną dokładnością. Przemienia przedmioty w obrazy i przechowuje je pod postacią obrazów, które nawet po zniknięciu przedmiotów poświadczają ich istnienie. Dokonująca się w archiwum przemiana przedmiotów jest konstytutywna dla opisu i reprodukcji⁵⁰.

Archiwum stanowi miejsce magazynowania takiego materiału, tylko w niewielkim stopniu sklasyfikowanego, którego status jest jeszcze niesprecyzowany i który sytuuje się gdzieś pomiędzy odpadem, śmieciem a czymś znaczącym; materiału do końca nieodczytanego ani zbadanego⁵¹. Takim materiałem jest zdegradowana, wykluczona z codzienności architektura, która ulega rozkładowi i w wielu wypadkach w niedługim czasie zniknie zupełnie. Jednocześnie archiwum to miejsce, gdzie materiał dotychczas izolowany i osobny zostaje zgromadzony, w szczególny sposób połączony

⁴⁸ RomanyWG, *Beauty...*

⁴⁹ S. Symotiuk, *Filozofia i genius loci*, Wyd. Instytutu Kultury, Warszawa 1997, s. 77.

⁵⁰ B. Stiegler, *Obrazy fotografii...*, s. 22.

⁵¹ Za: M. Moss, *Opening Pandora's Box: What is an Archive in the Digital Environment?*, w: L. Craven (red.), *What are Archives? Cultural and Theoretical Perspectives: A Reader*, Ashgate, Burlington 2008, s. 73.

i uporządkowany, jak w albumie rodzinnym bądź w przestrzeni cmentarza. Obrazy zrujnowanej architektury układane są bowiem w różnych porządkach sekwencyjnych i eksponowane. Metafora archiwum jako szczególnego rodzaju magazynu łączy się z obecną w dziejach literatury przypowieścią o *loci imagines*, o której wspomina Renate Lachmann, opartej na relacji między strukturą miejsc a łączącymi się z nimi obrazami. Archiwum jest magazynem szczególnego rodzaju, gdyż istotą pamięci jest porządkowanie. Budowanie cyfrowego archiwum opuszczonych miejsc przypomina następujący proces. Eksploratorzy samodzielnie wyszukują „lokacje”, czyli miejsca ulegające dewastacji (*loci*). To w nich znajdują się obrazy tego, co jest wybrane do zapamiętania (*images*). Potem następuje transpozycja miejsca zapomnianego – ale „do zapamiętania”, „do zachowania” – do jego obrazowego zastępnika. W końcu na stronie cyfrowego archiwum tworzone są poszczególne sekwencje w przestrzeni⁵².

Tworzenie wirtualnych archiwów obrazów zrujnowanej architektury przypomina planowanie i konstruowanie quasi-miasta, które stale się rozrasta, rozszerza oraz ma niezliczoną ilość ścieżek. W tej sytuacji nowe technologie odgrywają główną rolę jako narzędzia, dzięki którym różnego rodzaju dokumenty mogą być umieszczone on-line oraz połączone z innymi ogromną hipertekstualną siecią⁵³. Metafora miasta pojawia się tu nieprzypadkowo. Po pierwsze, archiwizowane „dokumenty” to fotografie poszczególnych części miasta, które – ulegając ruinizacji – w dosłowny i symboliczny sposób zostały z tego miasta wykluczone i zapomniane. Po drugie, archiwa cyfrowe same przypominają swoją strukturą budynek, wyposażony w różne „przejścia”, „pomieszczenia” i „szufladki”. Klikając na jedną fotografię, często zostajemy przekierowani do kolejnych. Pozornie statyczny „magazyn” obrazów opuszczonych miejsc reprezentuje – jeśli odwołamy się do Günтера Butzera – „dynamiczne przesunięcia nieobecności i ukrycia”⁵⁴. Wraz z kolejnym, często przypadkowym kliknięciem na fotografię pojawia-

⁵² Por. R. Lachmann, *Mnemotechnika i symulakrum*, tłum. A. Pełka, w: M. Saryusz-Wolska (red.), *Pamięć zbiorowa i kulturowa. Współczesna perspektywa niemiecka*, Universitas, Kraków 2009, ss. 291 i 313.

⁵³ M. Moss, *Opening Pandora's Box...*, s. 73.

⁵⁴ G. Butzer, *Metaforyka pamięci*, tłum. M. Saryusz-Wolska, w: M. Saryusz-Wolska (red.), *Pamięć zbiorowa i kulturowa...*, s. 204.

ją się bowiem nowe fotografie, a znikają inne. Poszczególne blogi fotograficzne zawierają również odsyłacze do innych eksploratorskich stron. W ten sposób „wędrowka wśród ruin” może być w zasadzie procesem nieskończonym. Po trzeciej, archiwum opuszczonej architektury jest to miejsce otwarte, w którym wciąż przybywa nowego materiału.

Gdy mowa jest o archiwum, należy również przywołać takie odniesienia, jak „zapomnienie, nieciągłość i zniszczenie”. Zarówno w dyskursie publicznym, jak i w analizach kulturowych pojęcie „archiwum” ściśle wiąże się z pamięcią i historią. Każde dziedzictwo kulturowe ma swego rodzaju archiwum, zrujnowana architektura krąży natomiast poza oficjalnymi archiwami, gdyż traktowana jest po prostu jako odpad kulturowy. Ujawniają się tu zatem ciekawe zależności. Przede wszystkim zarówno archiwa, jak i ruiny stanowią jednocześnie miejsca pamięci i zapominania. Podkreśla to również Lachmann gdy pisze, że zapominanie i pamiętanie to mechanizmy tworzące kulturę, zaś magazynowanie to strategia przeżycia tej kultury. Zapobieganiu zapominaniu (w tym wypadku zapominaniu o konkretnych miejscach) ma służyć natomiast znajdowanie obrazu. W tym przypadku mamy do czynienia z „niedziedziczeniem kulturowego doświadczenia”, o którym wspomina Lachmann, dlatego nieodzowne stają się nośniki pamięci (aparatus, cyfrowe archiwum fotografii)⁵⁵. Fotografia cyfrowa zmieniła kulturowy status procesów zapamiętywania i zapominania. Wraz z rozwojem nowych cyfrowych mediów doszło bowiem do odwrócenia dotychczasowej sytuacji kulturowej, w której zapominanie, czyli utrata życia, było normą. Dziś to zapominanie stało się wyjątkiem, natomiast zapamiętywanie, „zapisywanie” w pamięci cyfrowego medium opcją domyślną⁵⁶. Jednostki czują współcześnie kulturowy „przymus” zapisywania swoich doświadczeń, szczególnie tych, które uznają za unikatowe. Ogromna liczba fotografii zrujnowanej architektury umieszczana w cyfrowych archiwach stanowi dowód na to, że – metaforycznie rzecz ujmując – każda odwiedzana przez eksploratorów ruina nie chce być pominięta i wręcz „domaga się” zapisu, zapamiętania, podziwiania. W archiwum zdewastowanej architektury to zgromadzone tam cyfrowe obrazy mają przypominać widzom o bu-

⁵⁵ R. Lachmann, *Mnemotechnika i symulakrum*, s. 292.

⁵⁶ M. Halawa, *Nowe media i archiwizacja życia codziennego*, „Kultura Współczesna” 4/2011, s. 31.

dynkach, które popadły w zapomnienie, ulegają rozpadowi i w stosunkowo niedługim czasie zupełnie się rozsypią. Fotografie zostają w pewien sposób nałożone na przedmiot oryginał i umieszczone w archiwum same stają się tym, co należy pamiętać. Zdecydowana większość odbiorców nigdy nie zetknęła się przecież – i raczej się nie zetknie – bezpośrednio z miejscami odkrytymi i sfotografowanymi przez eksploratorów.

Cielesna infiltracja ruiny a oglądanie jej obrazu to jednak dwa zupełnie inne rodzaje doświadczenia. Jak podkreśla Juhani Pallasmaa, prawdziwe doświadczenie rzeczywistości architektonicznej polega głównie na widzeniu peryferyjnym i wyprzedzającym. Ważna jest tu bowiem sfera percepcyjna, którą wyczuwamy poza granicami ostrego widzenia. Oko aparatu fotograficznego chwyta natomiast jedynie moment, przelotny układ światła czy odosobniony, wyodrębniony i wyostrzony fragment⁵⁷. W pamięci widza mogą pozostać jedynie pojedyncze, w szczególny sposób skadrowane i estetyzowane fotografie, wyodrębnione i wyostrome fragmenty zdegradowanej architektury, ustawione jednakże w nieprzypadkowej kolejności. To bowiem pamięć o porządku – jak czytamy w *Mnemotechnice i symulakrum* – proponuje pracę rekonstrukcyjną przeciwko destrukcji, która inicjuje porządek przypominania, gdy pod postacią zdegradowanej architektury przeszłość „leży w zgliszczach”⁵⁸.

Fotografie ruin traktowanych przez eksploratorów jako fragmenty alternatywnego dziedzictwa kulturowego trwają na „niczyjej ziemi” rzeczywistości wirtualnej nawet wówczas, gdy materialna podstawa tych obrazów, czyli budynek, rozpadła się lub w inny sposób została unicestwiona. Jak podkreśla Lachmann, „pamięć” jest w tej sytuacji szczególnym procesem duplikowania, reprezentacją nieobecnego przez obraz oraz zapobieganiem zapomnianiu (lub całkowitemu unicestwieniu opuszczonej architektury) poprzez stałe odnajdywanie i powielanie obrazu, czyli „ciągłe rekompensowanie utraty sensu, współistnienie pamięci i śmierci”⁵⁹. Obrazy ruin – często zupełnie odrębne od rzeczywistości – pełnią w tym wypadku zastępczą

⁵⁷ J. Pallasmaa, *Miejsce, przestrzeń i atmosfera. Postrzeganie peryferyjne i emocje w doświadczeniu architektonicznym*, w: J. Kusiak, B. Świątkowska (red.), *Miasto-Zdrój. Architektura i programowanie zmysłów*, Fundacja Bęc Zmiana, Warszawa 2013, s. 27.

⁵⁸ R. Lachmann, *Mnemotechnika i symulakrum*, s. 296.

⁵⁹ Ibidem, s. 292.

funkcję, która w pewien sposób przesłania obiekt i czyni to, co przeszłe i obecne, niepodobnym do siebie, bo ułożonym na nowo, uporządkowanym i zestetyzowanym.

Zamknięcie archiwum było przez wieki nie tylko działaniem mającym na celu utrzymanie informacji pod kontrolą, ale także ich ochronę⁶⁰. Eksploratorzy nie mają oczywiście żadnego wpływu na losy ruiny, którą penetrują i utrwalają jej stan na fotografiach. Archiwum cyfrowe ma charakter otwarty i ogólnodostępny, dlatego też twórcy starają się chronić obiekty przed zniszczeniem i aktami wandalizmu, nie podając dokładnej lokalizacji ruin. W większości odbiorcy mają zatem do czynienia z kolekcjami fotografii anonimowych obiektów. Nie znają również historii miejsca (zresztą najczęściej nie znają jej też fotografowie). Spora część internetowych archiwów fotografii zrujnowanej architektury to archiwa zuniwersalizowane, kolekcje obrazów ruin niekonkretnych i nienazwanych. Poszczególne obrazy zdegradowanego miejsca mogą zatem stanowić pretekst do tworzenia własnej alternatywnej historii, alternatywnej pamięci o miejscu, jego przeszłości, teraźniejszości, a nawet wyobrażenia przyszłości. Takie obrazy nie są nośnikami indywidualnej czy zbiorowej pamięci, a jedynie przypominają, że każde miejsce w przyszłości może stać się ruiną. Generują tylko pamięć o nieuchronnym przemijaniu. Można tu więc mówić o pewnego rodzaju „magazynowaniu”, które trudno odróżnić od „wyobrażania”, zwłaszcza gdy oryginalna historia miejsca nie jest znana. Być może powinniśmy raczej wspomnieć o „pamięci niezamieszkaney”, o której pisze w nieco innym kontekście Aleida Assmann, czyli niezależnej od konkretnego nosiciela, radykalnie oddzielającej przeszłość od teraźniejszości i przyszłości oraz niedziałającej selektywnie⁶¹. Wszystkie zapomniane i ulegające ruinizacji obiekty są przez eksploratorów traktowane jednakowo, są tak samo ważne i warte uratowania od całkowitego zapomnienia. Pasjonaci opuszczonej architektury mogą również od niedawna nabywać albumy książkowe, w których autorzy umieszczają starannie wyselekcjonowane zdjęcia

⁶⁰ W. Ernst, *Archiwum, przechowywanie, entropia. Tempor(e)alności fotografii*, tłum. M. Skotnicka, w: K. Pijarski (red.), *Archiwum jako projekt – poetyka i polityka (foto)archiwum*, Archeologia Fotografii, Warszawa 2011, s. 68.

⁶¹ A. Assmann, *Przestrzenie pamięci. Formy i przemiany pamięci kulturowej*, tłum. P. Przybyła, w: M. Saryusz-Wolska (red.), *Pamięć zbiorowa i kulturowa...*, s. 127.

zdegradowanych obiektów. Przypomina to proces świadomego wybierania fotografii turystycznych i umieszczania ich w rodzinnym albumie. Każda kolekcja ma w sobie coś z asamblażu, pisze Victor Stoichita:

Wybierać, gromadzić – nieuchronnie dwuznaczny przekład słowa *colligere* – oznacza czynność pojawiającą się u jej początków. Kolekcja, jako skutek wyboru i łączenia, a więc kolekcja jako dyskurs, odróżnia się od bardziej neutralnego gromadzenia, w którym pierwszeństwo przyznaje się porządkowaniu, klasyfikowaniu⁶².

Archiwizacyjny pretekst w wielu wypadkach ukrywa to, że czynność fotografowania opuszczonej architektury ma charakter czysto ambicjonalny i służy po prostu „kolekcjonowaniu” miejsc, w których się było i które – zwłaszcza gdy są bardzo trudne do zdobycia – należy koniecznie odwiedzić. Ten rodzaj konkurencji między poszczególnymi grupami i osobami często prowadzi do różnych kontrowersji. Konkurencja dotyczy oczywiście miejsc, które dany eksplorator „zwiedził”. Na forach poświęconych *urbexowi* można spotkać wielu *keyboard warriors*, którzy starają się tworzyć mity i przedstawiać siebie na forum jako doświadczonych eksploratorów. Tę praktykę podsumowuje jedna z polskich eksploratorek:

Jest to irytujące dla osób takich jak ja, które poświęcają właściwie cały swój czas na próby znalezienia nowych miejsc czy dostania się do nich. Na szczęście osoby tego typu szybko znikają, nie można w nieskończoność udawać kogoś, kim się nie jest⁶³.

Tworzenie tej eksploratorskiej mitologii obejmuje m.in. pisanie o miejscach, w których podobno „się było”, ale niestety „nie udało się” uwiecznić tych eksploracji na fotografiach. Typowe jest również wyolbrzymianie wartości miejsc, które akurat udało się zwiedzić. Z racji tego, że zdegradowana architektura współczesna zwykle nie przedstawia żadnej wartości dla historyków, władz i mieszkańców miasta oraz przedstawicieli różnych publicznych instytucji, można stwierdzić, że ten wielki projekt archiwizacyjny – o którym piszą eksploratorzy – dotyczy nie tylko próby cyfrowego

⁶² V. Stoichita, *Ustanowienie obrazu...*, s. 131.

⁶³ Miejska gra w ryzyko, http://weekend.gazeta.pl/weekend/1,152121,17111016,Miejska_gra_w_ryzyko__Spacerkiem_przez_kanaly__dzwigi.html [5.04.2016].

udokumentowania „bycia” architektury ulegającej ruinizacji i rozkładowi, ale również udokumentowania fizycznej obecności eksploratora w danym miejscu. Fotografie miejsc opuszczonych prowokują bowiem do tego, aby obrazom tym towarzyszyły komentarze, opisy i inne narracje, które fotografowie umieszczają obok zdjęć. Najczęściej spotykamy poetyckie opisy ruin, które nadają treści wyobrażeń dodatkowy sens. Właśnie taki charakter mają fotografie Sylvaina Margaine’a wyeksponowane w albumie *Forbidden Places*. Oprócz doskonałych ujęć zdegradowanej architektury o estetycznym odbiorze zdjęć decydują poetyckie komentarze Davida Margaine’a. Zdjęcia, poza tym, że są starannie wyselekcjonowane i w przemyślany sposób ułożone, dodatkowo „opowiadają” swoje historie, zadają czytelnikom pytania, prowokują do zastanowienia się nad różnymi problemami.

Chciałbyś wziąć kąpiel przed pójściem spać? Zrelaksuj się i czuj się jak u siebie w domu. Madame la Baronne jest bardzo cierpliwa. Nie zabrałeś przyborów toaletowych? Nie szkodzi, wszystko znajdziesz na miejscu. Oczywiście przedmioty są nieco, powiedzmy, niemodne. [...] Były głównymi aktorami tego przedstawienia. Miały w zwyczaju być wciąż oglądane, podziwiane, podglądane. Miałyby zostać zapomniane i odłożone na półkę? Po trzydziestu latach „służby”? Niemożliwe! Laboratoryjne zwierzątka zakonserwowane za pomocą formaldehydu są wciąż w niezmienionej formie. [...] W każdym bądź razie rezultat jest widoczny i odczuwalny: to miejsce jest dosłownie puste. Lecz całe wyposażenie, wszystko jest na swoim miejscu, uporządkowane. Co tu się zdarzyło? Tylko Bóg wie [...]⁶⁴.

Odautorskie komentarze, obojętnie jaką formę przyjmują – bardziej reportażową czy wyobrażeniową, poetycką – pełnią tu funkcję swoistego „wspomagania widzenia”. Pojawia się tu zatem „myślenie o tym, co się widzi”, fotograficzny obraz ruiny wydaje się niewystarczający, odsyła bowiem do wielu innych kontekstów, przemyśleń i wyobrażeń⁶⁵.

Dokumentowanie oznacza w tym wypadku archiwizowanie osobistych osiągnięć, przeżyć, doznań, a także jest pretekstem do pracy wyobraźni. Chodzi bowiem o to, aby odkryć, że każde z opuszczonych miejsc ma

⁶⁴ S. Margaine, D. Margaine, *Forbidden Places...*, ss. 14, 19, 76.

⁶⁵ Por. M. Michałowska, *Foto-teksty...*, s. 368.

swoją szczególną, nie tylko historyczną, „głębnię”. Mówimy tu zatem nie tyle o aktywizacji pamięci, która przesądza o wielowarstwowości i wielogłosowości miejsca, ile o aktywizacji wyobraźni, o której wspomina Ilja Kabakov. Oznacza to, że poza tym, co materialne, co wyryte w kamieniu lub metalu, w czymś twardym i trwałym, lub wręcz przeciwnie, w czymś rozkładającym się i nietrwałym, czyli w ruinie, istnieje coś jeszcze, coś nieuchwytnego, duchowego, jakaś atmosfera, która przenika miejsce⁶⁶. Może to być przeszłość miejsca, znana lub alternatywna, równie nieznana przyszłość czy po prostu emocje i doświadczenia eksploratorów. Eksploracja zdegradowanej i porzuconej architektury staje się w tym wypadku podstawą tworzenia mniej lub bardziej fantastycznych opowieści; jest kolekcjonowaniem zmysłowych przeżyć, które wpływają na działanie wyobraźni, jak ma to miejsce chociażby na blogu *Left to Explore*:

Mocny zapach zgnilizny rozpałił nozdrza, coś mokrego przylegało mi do twarzy. Przez zaciśnięte powieki widziałem jasne, białe światło. Czyżbym szczęł...? Nim otworzyłem oczy, spróbowałem się uszczypnąć – auć, nie tym razem. Stałem oparty policzkiem o pokrytą wilgotnym mchem szybę w pokoju, z którego jeszcze kilka chwil temu cudem uciekłem. W lewą rękę trzymałem szczyryk, natomiast w prawej jedną z diabelskich wiązek. Dzierżyłem coś jeszcze. Nieuzasadnioną pewnością, że w pensjonacie nic więcej już nie urzęduje. Nie wiedziałem, co mną kierowało, ale jeżeli to była sama destrukcja, to chyba dokonała „samobójstwa”. Zgrabna dedukcja oszołomionym mózgiem⁶⁷.

Narracja na tym eksploratorskim blogu prowadzona jest w taki sposób, że właściwie nie wiadomo, czy tekst stanowi dopełnienie, komentarz do zdjęć ruiny zrobionych podczas eksploracji, czy to fotografie są w tej narracji ilustracją tekstu. Obrazy architektury w trakcie rozkładu ustawione w przemyślane sekwencje nie tylko mają strukturę fabularną, ale również prowokują do opowieści słownej, do fantastycznego opowiadania, w którym eksplorator snuje pierwszo- lub trzecioosobowe narracje.

⁶⁶ I. Kabakov, *Publiczny projekt albo duch miejsca*, w: E. Rewers, A. Skórzyńska (red.), *Sztuka – kapitał kulturowy polskich miast*, Wyd. Naukowe UAM, Poznań 2010, ss. 348-349.

⁶⁷ <http://www.lefttoexplore.eu/destrukcja-w-konstrukcji/> [16.08.2018].

Równie ciekawy sposób zapisywania doświadczenia odnajdziemy na blogu *In-Dust-Real*. Fotografie zamieszczone przez jego autorkę, Kamilę, uzupełniają tu krótkie zapisy różnych przemyśleń:

Coś tam jest, tylko ukryte. Coś tam przecież musi być. Ktoś musi czekać po drugiej stronie. Mam negatyw, ale on już żyje własnym życiem.

Nazbierałam śladów garściami piachu do woreczka strunowego. Bez sensu. Entropia przebiega zawsze w jednym kierunku. [...]

Musi być jakieś wyjście. Jakieś kraty do przepiłowania. Strażnik z pękiem kluczy. Szyfr do złamania. Analizuję zawartość woreczków wciąż i wciąż od nowa. Zlepek sprzecznych informacji. Brakuje nawet początku równania. Teoretycznie można zacząć od czegokolwiek i skończyć na niczym. [...]

Czekam. Udamę cierpliwość. Kiepsko kiepsko. Trochę próbuję, ale słabo i nieufnie.

Jeżeli się pomylę, zostaniemy tu na zawsze.

Fotografie zdegradowanego obiektu eksplorowanego przez autorkę są tu jedynie dopełnieniem tekstu, jego swoistą kwintesencją. Poszczególne kadry nawiązują w pośredni sposób do zdań umieszczonych we wstępie. W narracji ukryte są bowiem poszczególne słowa-ślady, które później można odkryć w obrazach. Te nastrojowe quasi-felietony nie tylko wprowadzają widzów w atmosferę zrujnowanych przestrzeni, które eksploratorka sfotografowała, ale również określają sposób, w jaki zdegradowana architektura może być postrzegana. To, że zamysł autorki był trafny, potwierdza jeden z komentarzy umieszczonych na blogu:

Jak zwykle czytam najpierw tekst w tę i z powrotem, a potem jeszcze raz. Wtedy czuję, że idę oglądać zdjęcia przygotowana, a właściwie wyposażona w szczególną wrażliwość. Niewiarygodne, że w tym zdewastowanym budynku można znaleźć takie obrazki, oczywiście jeśli się patrzy przed siebie ze zrozumieniem⁶⁸.

Fragmety zrujnowanych pomieszczeń, przedmioty pozostawione w opuszczonych budynkach, powierzchnie ścian i materiały widoczne na

⁶⁸ <http://in-dust-real.pl/dreamcatcher/> [12.08.2018].

fotografiach pełnią osobną rolę w tych narracjach słownych, zyskują w nich nowy status i zaczynają żyć innym życiem. Rzeczy bowiem, jako materialne artefakty, mają zdolność generowania opowieści. Jak podkreśla Renata Tańczuk, to właśnie dlatego w naszych domach często przechowujemy przedmioty, które przestały być nam potrzebne, utraciły swoją estetyczną atrakcyjność czy wyszły z mody. Przechowujemy stare zabawki, stare meble, zużytą porcelanę oraz wszystko, co stało się dla nas pamiątką, czyli zyskało wartość sentymentalną. Opowieści ludzi o ulubionych, ważnych czy zapamiętanych przez nich przedmiotach to opowieści mające dwóch głównych bohaterów: przedmiot oraz podmiot, który o nim opowiada⁶⁹.

W przypadku porzuconej architektury, wypełnionej rzeczami, których nikt już nie potrzebuje i nikt nie rości sobie do nich prawa własności oraz wspomnień, następuje odwrócenie sytuacji. To przedmioty i fragmenty architektonicznej konstrukcji zaczynają prowokować fotografów do opowieści zupełnie nowych, niewynikających ze wspomnień ani dawnej użyteczności. Te opowieści nie bazują na wspólnym losie jednostek i tych przedmiotów. Zaczynają się w „punkcie zero”, w momencie przypadkowego zetknięcia się eksploratora z tymi – pozornie zupełnie bezwartościowymi – fragmentami, które dla przypadkowego przechodnia będą stanowiły tylko stertę nic nieznaczących odpadów. Zdegradowane obiekty oraz ich części stają się zatem dla kolekcjonerów przeżyć związanych z ruinami swoistymi semioforami, które Krzysztof Pomian określa jako obiekty wyczuwalne zmysłami, wyposażone w znaczenie i których strona semiotyczna jest zależna od podmiotu. To on ją bowiem aktualizuje wtedy, gdy zajmuje wobec nich właściwą postawę, czyli uznaje ich semiotyczny potencjał oraz potrafi odczytać ich przekaz lub nadaje im nowy⁷⁰. Fragmenty zdegradowanej przestrzeni stają się semioforami wtedy, gdy zestawimy je z przedmiotami oraz architekturą, które są użyteczne w dosłownym sensie. W świecie widzialnym bowiem, jak twierdzi Pomian, pojawia się podział na rzeczy – przedmioty użyteczne, „to znaczy takie, które mogą być spożywane albo służyć zdobywaniu środków do życia lub przetwarzania surowców tak, aby dały się spożywać, które mogą też ochraniać przed wahaniem środowiska

⁶⁹ R. Tańczuk, *Ars colligendi...*, s. 26.

⁷⁰ *Ibidem*, s. 45.

naturalnego⁷¹. Wszystkie te przedmioty mogą być w różny sposób manipulowane oraz wszystkie powodują widzialne przemiany fizyczne lub doznają ich, czyli się zużywają. Drugą kategorię stanowią właśnie semiofory, „przedmioty pozbawione użyteczności, w znaczeniu określonym wyżej, ale reprezentujące sferę niewidzialną, to znaczy obdarzone znaczeniem; nie są manipulowane, lecz oglądane⁷²”.

Z perspektywy badacza kultury fotografie zdegradowanej architektury współczesnej, ciągle multiplikowane i umieszczane na fotoblogach oraz w cyfrowych archiwach, implikują interesujące zagadnienia. Z pewnością można je uznać za próbę zatrzymania i zachowania ulotnego cielesnego doświadczenia, jakim jest penetracja architektury, która ulega ciągłemu rozkładowi. Po drugie, praktyka fotografowania ruin wpisuje się w model tworzenia „archiwum egzystencji”, o którym wspomina Mateusz Halawa. Jest ono bowiem próbą domknięcia, ustabilizowania i przyszpilenia doznań, które eksploratorzy próbują zmaterializować i zgromadzić w jednym miejscu. Warto zatem podkreślić tożsamościową pracę wiązania ze sobą różnych doznań, doświadczeń i narracji, o której była mowa wcześniej oraz ich materializowania poprzez technologie zapisu⁷³. Tworzenie kolekcji obrazów tego, co ulega ciągłej destrukcji, w formie cyfrowego zapisu można potraktować jako kolejną z technik tworzenia siebie. Eksploratorzy stylizują i projektują przeciw obrazu ruin, podobnie jak wszyscy inni stylizują swój wizerunek i swoje życie. Od mediów, które w dużym stopniu „pokawałkowały doświadczenie”, oczekuje się domknięcia tożsamości w „spójne ja”.

Jako że wiele dyskusji wokół tych technologii skupia się na problemach nowego rodzaju widoczności „ja” dla innych w kontekście zacierania się granic pomiędzy prywatnym a publicznym, należy tu podkreślić, że rozwój nowych mediów jest socjologicznie znaczący również dlatego, że umożliwia nowe praktyki, w których ludzie czynią siebie widocznymi dla siebie samych⁷⁴.

⁷¹ Ibidem, s. 49.

⁷² Ibidem.

⁷³ M. Halawa, *Nowe media...*, s. 33.

⁷⁴ Ibidem.

Istotnym aspektem życia codziennego z nowymi mediami jest praca nad sobą nastawiona na ukształtowanie podmiotowości w nieustannie rozpadającym się świecie. Zamiast upubliczniać setki stylizowanych zdjęć ze sobą w roli głównej, eksploratorzy publikują stylizowane sesje różnych architektonicznych konstrukcji, które ulegają destrukcji i rozkładowi. Podobnie jak zdjęcia nazwane w żargonie fotograficznym *selfie*, fotografie porzuconej i zdegradowanej architektury pokazują ruiny „lepszymi” i „piękniejszymi”, niż są w rzeczywistości, dlatego rodzi się pytanie o ich autentyczność i wartość jako dokumentu. Włączenie ich do kolekcji zawsze jest wyrazem aktu selekcji; zebrane w jednym miejscu obrazy zdegradowanej i zapomnianej architektury stają się natomiast obiektami szczególnej troski i namiętności. Stosunek kolekcjonerów do przedmiotów kolekcji jest bowiem specyficznym rodzajem relacji ze światem, pisze Tańczuk⁷⁵. Ujawnia się tu jednak ciekawa dialektyka: fotografie zdegradowanych budynków to przecież przedstawienia ruin, struktur, które same się rozpadają, są fragmentaryczne, niespójne. Zestawianie ich w określonym porządku może stanowić substytut porządkowania i estetyzowania tożsamości, tak samo fragmentarycznej i ulegającej destrukcji jak sfotografowane ruiny.

5.3. Ślady transformacji. Dokumentaliści

W przypadku każdej fotografii, a zwłaszcza obrazu ruiny, niezwykle ważne wydaje się pytanie o to, czy jest ona szczególnym śladem przeszłości. Ruina odsyła nas bowiem do tego, co było, co minęło. Podczas oglądania tysięcy fotografii zdegradowanej i porzuconej architektury pojawia się wątpliwość, którą swój wywód o estetyce fotografii rozpoczyna również François Soulages:

Zdjęcie jest śladem. Ale śladem czego? Tego, co chciano sfotografować, czy może tego, co sfotografowano bez premedytacji, zamiaru i pragnienia? Przedmiotu samego w sobie czy zwykłego zjawiska? Tego, co możliwe do sfotografowania, czy tego, co mu się wymyka? Ale dlaczego nie również śladem podmiotu fotografującego lub czynności fotografowania,

⁷⁵ R. Tańczuk, *Ars colligendi...*, s. 21.

działania fotograficznego lub metafotograficznego? Śladem punktu widzenia lub kadrowania?⁷⁶

Eksploratorzy, którzy infiltrują ruiny, napotykają tam z pewnością pozostałości po architekturze oraz ślady poprzedniej bytności człowieka w tym miejscu. Uwieczniają również na tych fotografiach ślady zwierząt i roślin. Z drugiej strony, w momencie powstawania fotografie dokumentują ślad bytności fotografa w tym miejscu, uwieczniają stan teraźniejszy budynków (ich przeszłość możemy sobie jedynie wyobrazić, gdyż poznajemy ją dzięki komentarzom i opisom dołączonym do poszczególnych, nie wszystkich, fotografii), który w momencie oglądania zdjęcia także należy do przeszłości. Pomimo różnych deklaracji, jakie można usłyszeć z ust eksploratorów-fotografów, w wyniku pewnych zabiegów estetycznych i technicznych omówionych wcześniej zdjęcia wykonywane przez nich tracą w dużym stopniu swój aspekt dokumentalny, swoistą neutralność, naturalność, bezosobowość i prostotę. Dlatego też – podobnie jak krytycy tożsamości jako indywidualnego projektu – niektórzy krytycy cyfrowego sposobu archiwizowania danych przyrównują archiwa cyfrowe do globalnych kolekcji złożonych po prostu z różnych niestałych „tekstów” mających wątpliwą jakość dowodową i określają je jedynie jako rywalizujące ze sobą narracje – „składnice znaczeń”. Ruiny współczesne stają się właśnie jednym z takich tekstów. W konsekwencji „adekwatność, dokładność i prawdziwość zarchiwizowanego w Internecie [eksploratorskiego – M.N.] materiału podlegają dyskusji”⁷⁷. W tym wypadku uznanie tych fotografii za dokumenty zależy w dużej mierze od odbiorców.

Zupełnie inny charakter mają natomiast fotografie zrujnowanej architektury wykonane przez polskich artystów, takich jak: Waldemar Śliwczyński, Michał Szłaga, Wojciech Wilczyk czy Ireneusz Zjeżdżałka. Ich twórczość można bowiem włączyć do nurtu fotografii dokumentalnej, którą tak charakteryzuje Marianna Michałowska:

W historii fotograficznych dokumentacji przestrzeni miejskiej konkurują ze sobą dwa podejścia: pierwsze oddane jest kultowi przyszłości – po-

⁷⁶ F. Soulages, *Estetyka fotografii...*, s. 6.

⁷⁷ M. Moss, *Opening Pandora's Box...*, s. 73.

kazuje sukces nowych konstrukcji i możliwości rozwoju, drugie uważnie tropi ślady rozkładu. Oba podejścia stanowią interesujący przykład przemieszczania znaczeń w dyskursie kulturowym, ponieważ obraz nowoczesności może być argumentem krytycznym wobec jej założeń, ślady rozkładu bywają zaś wykorzystywane jako uzasadnienie konieczności przebudowy⁷⁸.

Friedrich Dürrenmatt pisał, że cechą szczególną dokumentów jest to, że one zwyczajnie coś zeznają, nie muszą natomiast tłumaczyć się przed nami, to raczej my powinniśmy tłumaczyć się przed nimi. Dokumenty bowiem po prostu zadają pytania, o coś oskarżają, świadczą o człowieku, „o jego żądzach, o samotności, o jego możliwościach i dążeniach. Wstrząsają tym, co pokazują. Jesteśmy wydani na ich łup i dobrze, że tak się dzieje”⁷⁹. To nie piękno, malowniczość czy kompozycja zrujnowanej przestrzeni są tu najważniejsze. Dokumentaliści przy użyciu sekwencji wybranych i ułożonych obrazów starają się pokazywać skutki procesów i transformacji historycznych, społecznych lub ekonomicznych. Celem obrazu dokumentalnego jest zapisanie konkretnego, materialnego przejawu rzeczywistości. W dokumencie bowiem fotografa interesuje przedmiot i jego kontekst, to, jaką pełni funkcję oraz jakie ma znaczenie społeczne i kulturowe. Dlatego też, pisze Michałowska, fotografia mogła zostać uznana za narzędzie, które pozwala „widzieć lepiej”. Dokumentaliści potwierdzają wartość swoich obserwacji, gdy ściśle stosują się do wybranych przez siebie metod. Ujawniają swój cel, przedstawiając założenia projektów, oraz wbudowują obrazy w wybrany kontekst. Pozbawiają również fotografie wymiaru estetyzującego⁸⁰. Przy spotkaniu z najnowszą fotografią dokumentalną od razu widoczny jest powrót do materialności świata przedstawianego. „W tym świecie wszystko podane jest jak na talerzu – nie ma żadnych ukrytych znaczeń i nieodgadnionych tajemnic”⁸¹.

Album Śliwczyńskiego zatytułowany *Topografia ciszy* zawiera asceetyczne, czarno-białe zdjęcia zrujnowanych i zapomnianych wielkopolskich

⁷⁸ M. Michałowska, *Foto-teksty...*, s. 345.

⁷⁹ Cyt. za: E. Kostołowska, *Fotografia jako krytyka...*, ss. 010-011.

⁸⁰ M. Michałowska, *Foto-teksty...*, ss. 366-371.

⁸¹ M. Grygiel, *Nowe widzenie*, <http://fototapeta.art.pl/2006/ndo.php> [11.08.2018].

dworców i pałaców, które stanowią składnik polskiego dziedzictwa kulturowego. To obszerny topograficzny zapis ziemiańskich rezydencji, pamiątka po polskich dworach oraz metafora losu ziemian w PRL. Były ziemiańskie rezydencje, pałace i dworki, które zamieniono na ośrodki szkoleniowe lub wypoczynkowe państwowych zakładów, biura PGR-ów, domy dziecka, internaty, szkoły, ulegały postępującej dewastacji. Po transformacji ustrojowej ta degradacja i ruinizacja jeszcze się pogłębiła. Otoczone zarośniętymi, zaniedbanymi parkami obiekty te stały się znaczącym elementem polskiego powojennego krajobrazu. Charakterystyczne jest również to, że te „ślady transformacji ustrojowej” ukryte są przed oczyma większości, usytuowane gdzieś na uboczu, z dala od głównych dróg i traktów. Jak pisze Wojciech Wilczyk:

Podróżując samochodem przez rolnicze tereny Polski, wystarczy zboczyć z głównej drogi na którąś z arterii oznaczonych w atlasach kolorem żółtym, aby szybko natrafić na resztówki dworskiej zabudowy, pałace, dwory, budynki gospodarcze, gorzelnie, młyny, stodoły, zwykle w stanie głębokiej dewastacji i zapuszczenia⁸².

Gdy przeglądamy album strona po stronie, zdjęcie po zdjęciu, przed naszymi oczami zaczyna rozciągać się pejzaż zrujnowanego fragmentu polskiej historii. Ulegające ruinizacji obiekty sfotografowane są niemal zawsze z identycznej, zewnętrznej perspektywy, niczym portrety *en face*. Każda fotografia jest podpisana, miejsce ma zatem w tym przypadku swoje autentyczne imię. Sposób podejścia do eksplorowanego tematu ma tutaj charakter planowo sporządzonej dokumentacji, mimo że Waldemar Śliwczyński nie zrezygnował z estetycznych walorów czarno-białej rejestracji obrazu. Każdy z wybranych do publikacji kadrów ma spory potencjał wizualnej atrakcyjności, który nawet dla odbiorcy nieoswojonego z fotograficznymi konwencjami będzie całkowicie czytelny. Jak podkreśla jednakże Wilczyk, nie tylko o przyjemność patrzenia tutaj chodzi. Powinności fotografii nie ograniczają się bowiem jedynie do korzyści z oglądania pięknych obrazów.

[...] możemy tę opowieść czytać wielotorowo: np. jako dokumentację wglądu ziemiańskich rezydencji z Poznańskiego w dwie dekady po trans-

⁸² W. Wilczyk, *Topografia z historią w tle*, w: W. Śliwczyński, *Topografia ciszy*, s. 007.

formacji ustrojowej i jako zapis skutków burzliwych procesów społecznych, które rozegrały się w dwudziestowiecznej Europie, jako wypowiedź odnoszącą się do tradycji rodzimej fotografii artystycznej, ale też serię o egzystencjalnym wydzwiku, której tematem jest po prostu... przemijanie⁸³.

Zapis topograficzny jest precyzyjny, nienastawiony na wspominki oraz pozbawiony sentymentów. Pozwala budynkom albo milczeć, albo opowiedzieć własną historię. Ciekawy jest też charakter tej ulegającej dewastacji architektury. Poziemiańskie ruiny stanowią w wielu wypadkach swoiste palimpsesty: mamy tu przecież do czynienia z architekturą w powojennym czasie wielokrotnie przebudowywaną, nonszalancko przerabianą, własnoręcznie naprawianą. Jest to zatem narracja o wielu głosach. Spoza odrapanych i zniszczonych fasad budynków, potłuczonych, poobtłukiwanych detali architektury, zaśmieconych i zdemolowanych wnętrz dworków, ścian popisanych sprayem wyłaniają się bowiem różne zdarzenia, w których – jak podkreśla Ewa Kostołowska – ujawnia się ludzka małość i wielkość, wzniosłość i okrucieństwo, bezmyślność i zaangażowanie ideowe, chwile radosne i szczęśliwe oraz pełne smutku, tragedii i rozpacz⁸⁴.

Fotografie Michała Szłagi umieszczone w albumie *Stocznia* dokumentują natomiast proces znikania Stoczni Gdańskiej, który toczył się w latach 2007-2013. Budynki, hale i elementy infrastruktury – jeszcze istniejące bądź już wyburzone – uchwycone są w stanie ruiny, w architektonicznym momencie przejścia. W taki sposób pisze Alicja Gzowska, analizując projekt Szłagi:

Opustoszałe obiekty z powybijanymi szybami obracane przy użyciu wymyślnych narzędzi w sterty gruzu wraz z karczowanymi drzewami stają się przestrzenną reprezentacją straty, fizyczną formą tragedii. Uporczywa dokumentacja nie jest ani formą upamiętnienia Stoczni, ani pożegnania się z nią. Ten zapis upadku i rujnacji, zdaniem Adama Mazura, pozwala odnaleźć wzniosłość i epicki wymiar rozgrywającej się tu historii⁸⁵.

⁸³ Ibidem, s. 009.

⁸⁴ E. Kostołowska, *Fotografia jako krytyka...*, s. 015.

⁸⁵ A. Gzowska, *Sic transit gloria mundi*, „Widok. Teorie i praktyki kultury wizualnej” 4/2013, s. 1.

Topografia ciszy Śliwczyńskiego pokazuje, jaki skutek dla polskiej kultury miała powojenna zmiana ustroju na komunistyczny, gdy nastąpiło wywłaszczenie polskiego ziemiaństwa i związana z tym procesem ruinizacja ziemiańskich dworów. Projekt *Stocznia* ukazuje natomiast przemiany, jakie zaszły w Polsce w ramach zmiany ustroju z komunistycznego w kapitalistyczny. Ruiny stoczni to ruiny przemysłowe, które odnoszą się do określonych doświadczeń historycznych, dotyczących nie tylko rozwoju techniki i produkcji, ale także zanieczyszczenia środowiska czy bezrobocia. Adam Mazur trafnie zauważa, że w wypadku zdjęć Michała Szlaga nieodwracalna ruina budynku jest metaforą masowego ruchu robotniczego oraz zmian w przemyśle.

Historia robotników to opowieść o tożsamości opartej początkowo na pustce i stracie – porzuceniu dotychczasowego życia (np. rolnika) na rzecz podporządkowania go wymogom pracy w fabryce. Zatrącenie indywidualności rekompensowane było przynależnością do nowo kształtowanej, zbiorowej tożsamości klasy robotniczej⁸⁶.

Jednak to nie pojedynczy robotnik, a zakład przemysłowy i związana z nim kultura znajdowały się w centrum. Przejście zakładów przemysłowych w stan ruiny nie oznacza więc jedynie zmiany w funkcjonowaniu pojedynczych jednostek, ale rozpad i zanik całej kultury. Upadek zakładów przemysłowych stał się nie tylko dla pracowników, ale również dla innych znakiem świata, który odchodzi w przeszłość i raczej nie powróci. Ponadto symbolizował degradację etosu pracy epoki industrialnej. Fotografie burzonej Stoczni Gdańskiej dokumentują wprawdzie proces wyburzania obiektu o tak dużym znaczeniu dla historii i kultury polskiej, ale stanowią również ślady procesu transformacji, zmiany ustroju politycznego i gospodarczego. *Stocznia* ukazuje też zmieniający się nieustannie krajobraz architektoniczny, pełen ludzi i śladów historii; krajobraz, który Szlaga dokumentuje za pomocą fotografii i wideo⁸⁷. Fotograf traktuje stan degradacji stoczni jako punkt wyjścia, wykorzystując napięcie między obecnością a jej brakiem, fragmentem a całością, tym, co widzialne, a tym, czego już

⁸⁶ Ibidem, s. 3.

⁸⁷ <https://culture.pl/pl/tworca/michal-szlaga> [2.08.2018].

dostrzec nie można. Gzowska zwraca również uwagę na precyzyjny, a zarazem beznamiętny konserwatorski język opisu, który towarzyszy fotografiom stoczni⁸⁸. Fotografie dokumentują ślady „najbardziej barbarzyńskiej rewitalizacji w Europie”, jak nazywa proces wyburzania historycznych elementów stoczni w Gdańsku sam Szlaga.

Na początku całej tej historii byłem spokojny o to, co stanie się z terenami postoczniovymi w Gdańsku, bo mówiliśmy sobie wtedy, że na szczęście wydarza się to 30 lat po tym, jak zdewastowano takie miejsca w miastach zachodniej Europy albo jak udało się je z sensem zagospodarować. Wierzyliśmy, że nie popełnimy tamtych błędów. A dzisiaj słyszę głosy, że tereny postoczniove w Gdańsku zaczynają być wymieniane jako przykład najbardziej barbarzyńskiej rewitalizacji, która spowodowała zniknięcie zabytkowej substancji. Zaczyna się tak nauczać studentów w innych krajach. Nikt nie usunął w jednym czasie i jednej przestrzeni, przy pomocy stworzonego przez siebie prawa, takiej liczby wyjątkowych obiektów⁸⁹.

Trzeci w wymienionych dokumentalistów – Ireneusz Zjeżdżałka – również fotografował miejsca, których nikt inny nie uznałby za interesujące ani warte spojrzenia, czyli unicestwione przez czas i porzucone domy, fragmenty wnętrz, stare magazyny czy – choćby w projekcie *Inwentaryzacja* – architekturę hal fabrycznych, nieczynnych i opuszczonych. Jak podkreśla Kostołowska, „nie słyhać tam dźwięku pracujących maszyn, zamilkły ludzkie głosy, a z kominów przestał lecieć dym. [...] Pozostała tylko forma, niszcząca i ziejąca pustką”⁹⁰. W tych dziurach, ruinach, pustkach Zjeżdżałka odczytuje znaki pozostawione przez dawnych mieszkańców, ożywia porzucone przedmioty, ukazuje ich ukryty ład. W przeciwieństwie do wielu fotografów eksploratorów nie inscenizował swoich planów, za to dbał o perfekcyjną kompozycję obrazu. Starannie zwizualizowane, eleganckie kwadratowe kadry układają się w opowieść o świecie widzianym oczami tego dokumentalisty. Łukasz Kacperczyk tak opisuje jego twórczość:

⁸⁸ A. Gzowska, *Sic transit gloria mundi*, s. 6.

⁸⁹ <http://www.dziennikbałtycki.pl/artykul/1000605,michal-szlaga-stocznia-to-najbar dziej-barbarzynska-rewitalizacja-w-europie,id,t.html> [16.08.2018].

⁹⁰ E. Kostołowska, *Fotografia jako krytyka...*, s. 011.

Fotografie Zjeżdżalki są zazwyczaj niezwykle harmonijne – mimo pozornie dość przygnębiającej tematyki (zapomniane lub zaniedbane budynki użyteczności publicznej, tzw. „szara” rzeczywistość itp.), dzięki starannej kompozycji autor wprowadza nastrój spokoju i zadumy. Jednak te statyczne, kwadratowe, czarno-białe kadry mają też swoją dynamikę. Fotograf doskonale operuje kontrapunktem, pojedyncze elementy obrazu stają się oryginalną puentą jednorodnych stylistycznie zdjęć, jednak bez pójścia w stronę taniego efekciarstwa⁹¹.

Chociaż twórczość wrześnieńskiego fotografa zaliczyć można do nurtu fotografii realistycznej, umiejętnie wykorzystuje on również efekt dziwności i zaskoczenia. Potrafił bowiem zauważyć niezwykłość w tym, co jest pozornie zwyczajne, piękno rozkładu w brzydkim oraz wartość w pozornie bezwartościowych, porzuconych i zdegradowanych przestrzeniach.

W projektach dokumentalistów z pewnością odnaleźć można pragnienie wierności ukazania „twarzy” zdegradowanej architektury, dążenie do realizmu, które cechowało proces wykonywania masek pośmiertnych w okresie późnego średniowiecza. Fotografie zrujnowanej i porzuconej architektury, które mają charakter dokumentalny, sytuują się zatem poza kulturą projektowania i designu, a zbliżają w pewnym sensie do nurtu fotografii mortualnej, przez którą Tomasz Ferenc rozumie „wszelkie zdjęcia bezpośrednio ukazujące śmierć oraz wszystkie pozostałe, które nabierają takiego charakteru ze względu na kontekst ich wykorzystania”⁹². Artykuł *Odrzucony język fotografii mortualnej* traktuje oczywiście o zdjęciach pośmiertnych, funeralnych i reporterskich wykonywanych ludziom, jednak wiele cech tego nurtu można odnaleźć również w fotografiach zrujnowanych i ulegających atrofii budynków. Fotografie zniszczonej architektury – niczym niezliczone fotografie zmarłych, wykonywane zwłaszcza w XIX wieku i przechowywane w albumach – są świadectwem właściwości obrazu fotograficznego, który z jednej strony jest *memento mori*, z drugiej zaś próbą zatrzymania śmierci. Patrząc na fotografie „zmarłych”, spoglądamy

⁹¹ Ł. Kacperczyk, „Sedymentacja” Ireneusza Zjeżdżalki w Galerii Zderzak, 3.11.2004, <https://www.fotopolis.pl/newsy-sprzetowe/wydarzenia/2228-sedymentacja-ireneuszazjezdżalki-w-galerii-zderzak> [27.07.2018].

⁹² T. Ferenc, *Odrzucony język fotografii mortualnej*, w: T. Ferenc, K. Makowski (red.), *Przestrzenie fotografii. Antologia tekstów*, Galeria f5, Łódź 2005, s. 79.

bowiem nie tylko na czas zatrzymany, ale i miniony, a fotografia zarazem wciela w siebie istniejący świat i śmierć. Jak podkreśla Ben Stiegler:

O krętych drogach historii fotografii świadczy fakt, że właśnie te obrazy cieszą się dziś szczególnym zainteresowaniem kolekcjonerów, przechowywane w obszernych archiwach. [...] Albumy fotograficzne, w których przechowywano owe zdjęcia, były swoistym grobowcem rodzinnym i otwierano je w chwili wspomnień, tak jak idzie się na cmentarz⁹³.

Tego rodzaju zdjęcia były tak rozpowszechnione, iż Richard Taft zakłada, że w Ameryce większość ludzi portretowano dopiero po ich śmierci. Również większość budynków, które są przedmiotem zainteresowania fotografów dokumentalistów, zostało sfotografowanych dopiero w stanie rozkładu, gdy nastąpiła ich materialna i metaforyczna śmierć. W przypadku fotografii Waldemara Śliwczyńskiego jest to szczególnie widoczne. Klimat fotografii mortualnej przywołuje bowiem nie tylko charakterystyczny sposób kadrowania, ale przede wszystkim sam wybór narzędzia – aparatu. Śliwczyński posługuje się bowiem kamerą wielkoformatową. Proces fotografowania cechuje w tym wypadku swoisty rytuał. Najpierw następuje ustawienie kamery na statywie oraz wybór kadru ze światem widzianym „do góry nogami”. Czarna płachta izoluje natomiast fotografa od wszystkiego, co nie jest obrazem. Dochodzą do tego pozostałe konieczne manipulacje, jakie zdaniem Piotra Komorowskiego „tworzą misterium, które samo w sobie kusi odmiennością, wabi tajemniczością, obiecuje więcej niż zazwyczaj”⁹⁴.

Ślady architektury uwieczniane na zdjęciach dokumentalistów nie są jedynie malowniczymi pejzażami złożonymi z odrealnionych fragmentów ruin. Mimo że fotografie te pod wieloma względami są doskonałe, cechuje je inna doskonałość niż fotografie analizowane powyżej – nie ma w niej bowiem nic „dodanego”. W przeciwieństwie do inscenizowanych i estetyzowanych fotografii zdegradowanej architektury zdjęcia te w najbardziej precyzyjny sposób utrzymują stosunek z rzeczywistością. To ślady przeszłości jakiegos życia i śmierci, która po nim nastąpiła; jednocześnie enigmatyczne ślady różnych procesów i przemian. Ślady, które fascynują i niepokoją.

⁹³ B. Stiegler, *Obrazy fotografii...*, ss. 124-125, 233.

⁹⁴ Cyt. za: E. Kostołowska, *Fotografia jako krytyka...*, s. 012.

Estetyka tych fotografii z pewnością jest estetyką tego, co „pozostaje po stracie”⁹⁵. Ich zadaniem nie jest po prostu „podobanie się”, ale mobilizowanie naszego poczucia moralności i odpowiedzialności. Jak podkreśla Kostołowska, silnemu zaangażowaniu towarzyszy również poczucie pewnej niemocy i bezradności oraz świadomość, że same emocje, które wywołują w nas zdegradowane i wyrzucone na margines pamięci i codzienności budynki, samo poruszenie estetyczne to za mało. Podobnie jednak jak wszystkie inne obrazy ruin, stanowią one jedną z metod zadawania pytań. Zdjęcia, które na pierwszy rzut oka rejestrują zrujnowaną przestrzeń chłodno i z dystansem, same stają się znakiem zapytania. Zmuszają do refleksji na temat różnych zmian, globalnych i lokalnych procesów, transformacji i samej definicji kultury. Degradacja materialna i ruinizacja architektury jest bowiem w wielu wypadkach dewastacją dużego fragmentu naszej kultury. Pytają: Dlaczego tak się stało? Jakie są przyczyny tego, że tyle budynków zniknęło bezpowrotnie, a wiele następnych dogorywa w stanie agonialnym? Dlaczego nikogo to nie interesuje? I wreszcie, dlaczego dźwięki życia codziennego zastąpiła wszechogarniająca cisza?⁹⁶

5.4. Dźwięki (z) destrukcji. Pejzaże akustyczne

Cisza związana z wyobrażeniem ruin odsyła nas od razu do innych pejzaży. Eduardo Cadava podkreśla, że obraz ruin, reprezentując wszelkie obrazy, często mówi właściwie o śmierci samego obrazu, a nawet o jego niemożliwości. Wyraża niezdolność obrazu do opowiedzenia jakiejkolwiek historii, szczególnie historii ruin. Ze względu na swoje milczenie w obliczu straty i katastrofy każdy obraz można uznać również za obraz ruin (nawet wtedy, gdy ich bezpośrednio nie pokazuje). Odsyła nas bowiem do ruiny, w którą popadła zdolność obrazu do ukazywania czegokolwiek, przedstawiania, wzywania bądź przywoływania osób, zdarzeń, rzeczy, prawd, historii, żywotów oraz ich śmierci, do których ten obraz miałby się odnosić⁹⁷.

⁹⁵ F. Soulages, *Estetyka fotografii...*, s. 7.

⁹⁶ Por. E. Kostołowska, *Fotografia jako krytyka...*, s. 013.

⁹⁷ E. Cadava, *Lapsus imaginis. Obraz w ruinie*, tłum. J. Burzyński, „Widok. Teorie i praktyki kultury wizualnej” 4/2013, s. 1.

Może właśnie z tego powodu, niemal równoległe z popularnością fotografowania opuszczonej architektury, obserwujemy wzrost zainteresowania destrukcją, ruinami i porzuconą architekturą współczesną w kulturze muzycznej. Każde miejsce, które konstytuuje się w codziennym doświadczeniu, charakteryzują różne dźwięki: wydawane przez człowieka, narzędzia, którymi się posługuje, samą architekturę i jej elementy konstrukcyjne. Jak pisze Ewa Klima, przestrzeń może być wypełniona zarówno ciszą, jak i dźwiękiem, który pomaga zrozumieć miejsce, ułatwia orientację oraz ożywia przestrzeń⁹⁸. Przestrzeń ruin jest natomiast przestrzenią „ciszy”, ale ciszy w ujęciu symbolicznym, nie rzeczywistym. Ruiny bowiem cechuje nie tyle brak dźwięków, ile inny ich rodzaj i inne natężenie. Brakuje w tym miejscu dźwięków wydawanych przez człowieka oraz narzędzia, maszyny i przedmioty codziennego użytku, zwiększa się natomiast ilość dźwięków natury, dźwięków wydawanych przez ulegającą rozkładowi materię. Tematyka ruin może zatem stanowić inspirację do tworzenia szczególnych pejzaży akustycznych.

Przełom XX i XXI wieku to okres, w którym powstały projekty muzyczne w ramach takich nurtów, jak: dark ambient czy industrial ambient. To muzyczne krajobrazy zrujnowanych przestrzeni miejskich, przemysłowych i zmechanizowanych. Do najbardziej znanych projektów o tematyce opuszczonych i zdegradowanych miejsc należą kolekcje płyt wydane przez takich artystów, jak Peter Andersson (*Raison d'être*), Johan Levin (*Desiderii Marginis*), Ulf Söderberg (*Sephiroth*) czy Rafał Sądej (*Moan*). Ambient jest gatunkiem eksperymentalnej muzyki elektronicznej, cechującym się odejściem od linearnie rozwijanej linii melodycznej na rzecz luźnej kompozycji „plam dźwiękowych”. Poszczególne plamy są najczęściej powiązane stale powtarzaną frazą elektronicznej perkusji, która organizuje utwór pod względem rytmicznym. O ile w innych rodzajach muzyki osią konstrukcyjną utworu jest przebieg harmoniczny, o tyle w muzyce ambientowej utwór rozwija się poprzez operowanie barwą dźwięku. Drugą techniką kompozytorską jest stosowanie stałego powtarzania krótkiej frazy melodycznej, która przy każdej repetycji jest minimalnie modyfikowana

⁹⁸ E. Klima, *Dźwięki i cisza jako składowe przestrzeni sacrum*, w: S. Bernat (red.), *Dźwięk w krajobrazie jako przedmiot badań interdyscyplinarnych*, Instytut Nauk o Ziemi UMCS, Lublin 2008, s. 173.

bądź wzbogacana. W przypadku obu tych technik efektem jest przeniesienie nacisku z następstwa dźwięków na ich brzmienie, stąd muzyka ambient jest postrzegana jako statyczna i znajdująca się poza czasem⁹⁹.

Sam termin *ambient* oznacza również atmosferę, nastrój, „coś, co otacza ze wszystkich stron”. Korzenie tego gatunku sięgają początków XX wieku, kiedy francuski kompozytor Erik Satie stworzył *musique d'ameublement*, czyli muzykę mającą służyć – podobnie jak meble – za tło życiowych czynności. Vladimir Jenkéléwitch w estetyce muzyki Satiego odnajduje „odmowę wyrażania”, przewyżającą przymus dosłowności oraz pozwalającą pozostawać zaledwie „na brzegu myśli”¹⁰⁰. Drugim ważnym hasłem związanym z początkami ambientu była muzyka konkretna, czyli wykorzystująca realne dźwięki, odgłosy natury i cywilizacji. Jej koncepcję opracował Pierre Schaeffer, który rolę twórcy muzyki konkretnej widział w przerabianiu gotowego materiału dźwiękowego skomponowanego przez świat¹⁰¹.

Dźwiękowe wyobrażenia zapomnianych miejsc to część *soundscape art*, o której artysta David Dunn pisze:

Stosunek zarejestrowanych dźwięków do ich źródła jest taki sam, jak w przypadku relacji między fotografią czy wideo a uchwyconą rzeczywistością. Są one reprodukcjami nieskończenie złożonego świata uproszczonymi do postaci iluzji przestrzeni i czasu¹⁰².

⁹⁹ <https://pl.wikipedia.org/wiki/Ambient> [2.08.2018].

¹⁰⁰ Za: A. Chęćka-Gotkiewicz, *Ucho i umysł: szkice o doświadczeniu muzyki*, Słowo obraz terytoria, Gdańsk 2012, s. 41.

¹⁰¹ *Ambient – dźwięki przestrzeni*, <https://www.polskieradio.pl/6/242/Artykul/191136>, Ambient-dzwieki-przestrzeni [2.08.2018]. Warto zaznaczyć, że te nurty muzyczne sytuują się w obrębie szeroko pojętych nurtów alternatywnych, niejako w opozycji do muzyki popularnej, którą – jak podkreśla Jeziński – charakteryzuje dziś standaryzacja, podobieństwo, powtarzalność wzorców i swoista mechaniczność. Słuchaniu muzyki popularnej nie towarzyszy bowiem zazwyczaj wzmóżony wysiłek intelektualny. W przeciwieństwie do muzyki popularnej, w której coraz częściej „chodzi o to, że o nic nie chodzi”, w nurcie ambientowym chodzi konkretnie o „coś”. W interesującym nas przypadku chodzi o ruinę i wszelkie jej kulturowe konotacje. Na temat krajobrazu w popularnej muzyce współczesnej zob. D. Chylińska, G. Kosmala, *Krajobraz w popularnej muzyce współczesnej. Świat malowany słowem Kazimierza Staszewskiego*, w: K. Kołodziejczyk, D. Chylińska, A. Zaręba (red.), *Krajobraz jako nośnik idei. Ujęcia teoretyczne i humanistyczne*, Wyd. Uniwersytetu Wrocławskiego, Wrocław 2014.

¹⁰² A. Nacher, *Sto tysięcy miliardów dźwięków. Podróż poza wrokokocentryzm (pejzaż dźwiękowy, soundwalk, aural safari)*, „Kultura Współczesna” 3/2010, ss. 107-108.

Dunn przypomina również, że kiedy patrzymy, nasz wzrok podkreśla granice pomiędzy zjawiskami, gdyż koncentrujemy się na krawędziach lub szczegółach, które pozwalają nam zdefiniować kontury w przestrzeni. Pejzaż dźwiękowy wymaga natomiast widocznej zmiany pozycji. W przeciwieństwie do przestrzeni wizualnej, będącej przedłużeniem i intensyfikacją oka, „przeźren akustyczna” to przestrzeń, która w zasadzie nie ma widocznej granicy ani środka. Jak pisze Beata Frydryczak, z obserwatora lokującego się wobec obrazu, odbiorca staje się uczestnikiem, który w przenośnym sensie wkracza w krajobraz, porzuca zatem spojrzenie panoramiczne na rzecz w pełni zmysłowego zaangażowania¹⁰³. Dzieje się tak dlatego, że krajobraz dźwiękowy wytwarzany jest w procesie nakładania się na siebie i wzajemnego przenikania wielu różnych pól dźwiękowych. Mają one jakieś pojedyncze źródło (np. dzwon z wieży kościelnej, przejeżdżający samochód, odgłos pracującej maszyny, głos ptaka, odgłos przejeżdżającego samochodu), które znajduje się w centrum każdego pola dźwiękowego. Ośrodkiem soundscape jest jednakże sam słuchający, dla którego stanowi ono otoczenie¹⁰⁴. W środowisku akustycznym jesteśmy w pewnym sensie zanurzeni, odbieramy całą panoramę otaczających nas dźwięków, które tworzą szczególną scenografię. Powracamy w ten sposób do kultury designu. Atmosfera zapomnianych budynków jest bowiem w przemyślany sposób projektowana, ruina natomiast komponowana, kreowana za pomocą dźwięków. Nie bez powodu zatem Andersson nazywa siebie *sound designer*¹⁰⁵. Powtarzające się dźwięki, w przemyślany sposób ułożone w poszczególne sekwencje, organizujące utwór rytmicznie, wprowadzają swoistą harmonię w metaforyczną przestrzeń rozkładających się, fragmentarycznych i chaotycznych ruin.

Czym są zatem te szczególne ambientowe pejzaże? Odpowiedź nie jest jednoznaczna, gdyż problemem jest tu nieokreśloność muzyki, jej pozapozyciowość. Jednak – jak twierdzi Dariusz Czaja – w nazywaniu i dotykaniu osnowy świata określony język pojęć, co paradoksalne, będzie zawsze

¹⁰³ B. Frydryczak, *Na łonie natury: od krajobrazu do naturalnego środowiska turystycznego*, „Kultura Współczesna” 3/2010, s. 100.

¹⁰⁴ A. Nacher, *Sto tysięcy miliardów dźwięków...*, s. 109.

¹⁰⁵ Więcej o projektach Petera Anderssona: <https://raisondetre.bandcamp.com> [28.07.2018].

uboższy w treść niż nieokreślony język dźwięków. Muzyka bowiem sięga głębiej, celuje bezpośrednio w istotę zjawisk i ujawnia ich ontyczną podstawę¹⁰⁶. Możemy zatem stwierdzić, że po pierwsze, są to dźwiękowe opowieści o destruktywnej sile czasu. Muzyka ambientowa, jak żadna inna, przemienia postrzeganie czasu i sama istnieje, „snuje się” w czasie. Doświadczenie pejzaży (z) destrukcji wiąże się w tym wypadku ze szczególnym rodzajem uczestniczenia w czasie, który prowadzi do rozkładu, rozpadu, ruiny. To opowieści o przemijaniu, odchodzeniu w niepamięć, wywołujące w odbiorcy uczucia smutku, melancholii, pustki, czasem również tęsknoty za miejscem, którego już nie ma. Po drugie, są to próby udźwiękowania samego pojęcia destrukcji, defragmentacji i destabilizacji, pokazania, że procesowi niszczenia i ruinizacji towarzyszą zawsze jakieś dźwięki, że nigdy nie przebiegają one w całkowitej ciszy. Obojętnie, czy proces destrukcji przebiega gwałtownie, przy współdziałaniu człowieka, czy łagodnie, podczas długiego procesu naturalizacji ruiny. Świadczą o tym chociażby wypowiedzi słuchaczy umieszczone na stronach internetowych:

Jeśli już mowa o opuszczonych ruinach, to muszę polecić również *Desiderii Marginis* i płytę *Songs Over Ruins*. Słuchając tej muzyki, przenosimy się na odległe pustkowia, do starych opuszczonych osad skrywających jakąś straszliwą tajemnicę. Poruszające się na wietrze okiennice, tumany kurzu wznoszące się w powietrze i mrozące krew w żyłach uczucie, że ktoś nas obserwuje¹⁰⁷.

W kontekście kulturalizacji pozostałości architektury w ramach projektów muzycznych warto również zwrócić uwagę na to, czym jest sam utwór muzyczny: w omawianym tu przypadku utwór ambientowy. Anna Chęćka-Gotkowicz pisze, że utwór muzyczny charakteryzuje swoiste „bycie-ku-ciszy; dźwięki zawsze są bowiem sprzężone z ciszą, utwór rozwija się, ma swój punkt kulminacyjny, a potem się kończy i nastaje cisza¹⁰⁸. Podobnie jest w przypadku ruiny: ona również jest dziełem architektonicznym, którego celem jest „bycie-ku-ciszy”. Z kolei Daniel Barenboim

¹⁰⁶ D. Czaja, *Sygnatura i fragment. Narracje antropologiczne*, Wyd. Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2004, s. 288.

¹⁰⁷ Fragment wypowiedzi internauty: <http://paradoks.net.pl/read/459> [18.02.2012].

¹⁰⁸ A. Chęćka-Gotkowicz, *Ucho i umysł...*, s. 29.

twierdzi, że muzyk to po prostu ktoś, kto nie pozwala dźwiękom umrzeć. Wykonanie utworu muzycznego jest dla niego zatem utrzymywaniem dźwięków przy życiu¹⁰⁹. Tu również możemy odnaleźć ciekawą zależność. W utworach dark i industrial ambientowych – których tematyka zorientowana jest wokół przemijania, ruinizacji, destrukcji – złożonych z tysięcy różnych dźwięków, z reguły przygnębiająca i melancholijna atmosfera zrujnowanych przestrzeni kreowana jest zarówno za pomocą tych dźwięków, których już w ruinie nie ma (dźwięki maszyn fabrycznych, dzwonów kościelnych, ludzkich rozmów), jak i tych, które ją konstytuują: szumów, niezidentyfikowanych szmerów, skrzypień itp. Ponadto w większości utworów pojawiają się dodatkowe dźwięki, których celem jest podkreślenie atmosfery tworzonej przez zrujnowaną przestrzeń, np. wywołujące nastrój smutku, zadumy i melancholii melodyjne sekwencje. Jak czytamy w recenzji jednego z projektów: „utwory to wspaniałe rozegranie melancholii opuszczonych fabryk. Przestrzeń wciąga słuchacza, oplata światem dźwięków i podsuwa ulotne wspomnienia, które zaraz blakną i pozostawiają nas bez nadziei na uchwycenie czegoś tak ulotnego”¹¹⁰.

Jednak napotykałyśmy także na dźwięki gwałtowne, nieuporządkowane, które wprowadzają niepokój, wytrącają z równowagi i zadumy. Chodzi tu nie tylko o dźwięki, które konstytuują „trwającą w bezruchu i ciszy” ruinę (lub jej przeszłe życie jako funkcjonalnego obiektu architektonicznego), ale również dźwięki samej destrukcji, rozpadu, niszczenia, burzenia, rozmontowywania itp. Nie obcujemy tu zatem z rzeczywistymi budynkami, jako pojedynczymi wytworami człowieka tworzącymi imaginacyjny krajobraz, lecz z metaforycznym, ogólnym wyobrażeniem ruin, niekonkretnych i nie nazwanych. W tym kontekście wymownie brzmią tytuły projektów i poszczególnych utworów, np. *Songs Over Ruins* (Pieśni unoszące się ponad ruinami), *In a Nameless Place* (W bezimiennym miejscu) czy *The City of No Name* (Miasto bez imienia)¹¹¹. Umożliwia to umieszczenie wyobrażenia gdzieś pomiędzy abstrakcyjną przestrzenią a dosłownym miejscem.

¹⁰⁹ Ibidem, s. 29.

¹¹⁰ Recenzja: <http://www.vivo.pl/gaz-eta/recenzje/gazeta.php?nr=25&id=38> [23.02.2012].

¹¹¹ Tytuły pochodzą z płyt: Desiderii Marginis *Songs Over Ruins* (1997), *Strife* (2004), Sefihiroth *Cathedron* (1999).

W tym wypadku mamy raczej do czynienia z przestrzenią jakby nadmierną w stosunku do właściwego jej *topos* i z miejscem, które zmierza w stronę „odległych rubieży i marginesów”¹¹². Inne tytuły sugerują natomiast metafizyczny związek ruin z egzystencją człowieka. Zanurzeni w pejzażu dźwiękowym – wypełnionym nagłymi załamaniem, pęknięciami, zgrzytami, frAGMENTARYCZNYMI frazami, które nakładają się na siebie – jesteśmy jednocześnie „zanurzeni w ruinach”. Taki jest główny cel tworzenia ambientowych utworów o tematyce zdegradowanych przestrzeni. To zanurzenie ma wywołać w odbiorcach doświadczenie konkretnych uczuć i emocji: zagubienia, samotności, pustki, nostalgii, melancholii czy lęku. Wystarczy wymienić kilka tytułów utworów, które odnajdziemy w poszczególnych projektach: *In Sadness, Silence and Solitude* (W smutku, ciszy i samotności), *Inner Depths of Sadness* (Wewnętrzna czeluść smutku), *In Absence of Light* (W nieobecności światła), *Mesmerized in Sorrow* (Zahipnotyzowani smutkiem)¹¹³. Zastosowanie dosłownych odniesień do ruiny potwierdza więc, że muzyka potrzebuje metafor, aby się słuchaczowi ucieleśnić, nie tylko jako rezultat doświadczenia, ale też jego właściwa substancja. Jak czytamy w *Uchu i umyśle*:

Nie będzie zatem przesadą twierdzenie, że [...] strategie językowe ukazują istotny element samego procesu percepcji muzyki: ich nieusuwalność z naszych mniej czy bardziej fachowych relacji z doświadczeniem dźwięków świadczy o tym, że muzyki słuchamy poprzez metafory¹¹⁴.

Nie tylko wymowne tytuły, ale również umieszczane na okładkach projektów czy wyświetlane na telebimach podczas koncertów fotografie ruin wspomagają słuchacza w metaforycznym odbiorze ambientowych pejzaży. Stanowią bowiem zarówno punkt wyjścia do dźwiękowego doświadczenia, jak i jego swoiste dopełnienie. Wsłuchanie się w utwór, pełen nieokreślonych i niepokojących dźwięków, z których najczęściej występują szумы, szmery, stukanie, trzeszczenia, pęknięcia, zgrzyty, przy jednoczes-

¹¹² T. Sławek, *Bowman, opodal farmy Chapmana, nad Bear River*, w: Z. Kadłubek (red.), *Genius loci. Studia o człowieku w przestrzeni*, FA-art, Katowice 2007, s. 144.

¹¹³ Tytuły pochodzą z płyt: Raison d'être, *Prospectus I* (1993), *Within the Depths of Silence and Phormations* (1995), *In Sadness, Silence and Solitude* (1997).

¹¹⁴ A. Chęćka-Gotkiewicz, *Ucho i umysł...*, s. 23.

nej kontemplacji obrazu zdegradowanej architektury może być w tym wypadku swoistym wsłuchaniem się „podmiotu w ruinie” w samego siebie. Jak pisze Gisèle Brelet, człowiek w muzyce się przegląda i dostrzega w niej zarówno efemeryczność, jak i burzliwość własnego losu¹¹⁵. Projekty muzyczne, których tematem staje się fragmentaryczna, zrujnowana przestrzeń, zdegradowana i opuszczona, osamotniona architektura, stają się tego dosłownym obrazem. Podkreśla to autor recenzji projektu *Alchymeia* Petera Anderssona:

Kompozycja otwiera odległy, minimalistyczny – wypełniony jedynie kilkoma dźwiękami i próbkami, widok na ponury, pusty obraz życia człowieka. Trwa to dwie minuty, ale potem zaczynamy zanurzać się coraz głębiej. Chór gregoriański zapewnia słuchaczom głębszą, duchową introspekcję. To doświadczenie pełnie powoli, przekraczając poszczególne poziomy, które autor stworzył, dodając po kolei dźwięki dzwonów i szum wiatru, w tle natomiast umieścił brzęczące i złowrogie dźwięki syntezatora. Po około sześciu minutach wszystko wydaje się zanikać w bezkształtnym zapomnieniu i ostatecznie doświadczenie się kończy. W pewien postapokaliptyczny sposób pojawia się kolejna fala duszącego nihilizmu dźwiękowego, zanim znowu usłyszymy hipnotyzujące, gregoriańskie pieśni. Utwór jest wspaniały pod względem swojej subtelności, a jednocześnie w jakiś sposób całkowity i urzekający¹¹⁶.

Poszczególne dźwięki stanowią tu zarazem subtelne „nawoływania z wnętrza” człowieka, który żyje w ruinach lub sam – w pewnym sensie – stanowi obraz ruiny. Andersson nie jest jedynym twórcą, który uzupełnia wrażenia słuchaczy biorących udział w koncertach *Raison d'être* pokazem slajdów fotografii zdegradowanej architektury, efektów jego własnych eksploracji. Umieszczony za artystą telebim przypomina swoją strukturą ramę okienną, przez którą słuchacze oglądają dynamicznie zmieniające się elementy pejzażu z ruinami w tle. Ekran jako okno uzewnętrznia tu dialektykę wewnątrzności-zewnątrzności, bez której – jak utrzymuje Stochita – nie byłoby możliwe postrzeganie znaczenia jakiegokolwiek pejzażu. Podobnie jak prostokąt okna, kwadratowa forma telebimu przekształ-

¹¹⁵ Ibidem, s. 43.

¹¹⁶ <http://www.concreteweb.be/reviews/raison-detre> [17.08.2018].

ca to, co obecne na fotografiach, w pejzaż, widok. Słuchacze zostają więc podwójnie zaangażowani: w wewnętrzne doświadczenie kontemplacji dźwięków i zewnętrzne – kontemplacji zmieniających się przed ich oczami obrazów ruin. Podobnie jak starożytni, którzy wykorzystywali pejzaż do innych kompozycji, np. jako ilustrację lub dekorację malowideł historycznych, umieszczając fragmenty krajobrazu w pustych rogach¹¹⁷, tak artyści umieszczają obrazy ruiny w przestrzeni wypełnionej i komponowanej dźwiękiem. Wyświetlane obrazy ruin, umieszczone niejako na dalszym tle, dopełniają dźwięki, które same mogłyby się okazać niewystarczające do „opowiedzenia” historii zrujnowanej architektury. Chęćka-Gotkowicz pisze, że wyobraźnia słuchającego często potrzebuje mirażu przestrzeni, ponieważ nie radzi sobie z czystym doznaniem zanurzenia w czasie. To przekonanie bliskie jest wykonawcom, którzy zdają sobie sprawę z tego, że relacje zachodzące w wyobrażonej przestrzeni i tak są budowane przez czas¹¹⁸. To stwierdzenie brzmi niezwykle konkretnie w przypadku wyobrażonej przestrzeni ruiny, której czas jest głównym architektem. Fotografie pomagają zatem słuchaczom w stworzeniu takiego mirażu. Dźwięki z kolei uzupełniają wyświetlany obraz, który jest niemy – w tym sensie, że nie wydaje głosu. Obrazy destrukcji stanowią zatem dodatkowy, ale – jak się wydaje – niezbędny element, który stymuluje wyobraźnię odbiorcy, kreuje atmosferę miejsca oraz dodaje pejzażom dźwiękowym tej szczególnej malowniczości i malarskości, o których pisałam wyżej. To dopełnienie jest niezwykle istotne, bowiem wyobrażenie zrujnowanej przestrzeni, jakie kryje się pod konkretnym pejzażem dźwiękowym, oddziałuje w każdym wypadku na wyobraźnię wizualną odbiorcy pejzażu akustycznego i ewokuje kolejne wyobrażenia. To, co słyszane pod sceną, staje się jednoznaczne z tym, co widziane na fotograficznym pejzażu.

* * *

Fotografie opuszczonej i zdegradowanej architektury to obrazy, które stanowią szczególny przykład „przedmiotów” zebranych w serie dzięki do-

¹¹⁷ V. Stoichita, *Ustanowienie obrazu...*, s. 21.

¹¹⁸ A. Chęćka-Gotkowicz, *Ucho i umysł...*, s. 62.

kładnie przemyślanym strategiom. Kolekcjonowanie może tu jednak stanowić szczególny rodzaj fetyszu, jak nazywa je Deyan Sudjic w *Języku rzeczy*. Proces ten można bowiem zrozumieć jako próbę cofnięcia lub zatrzymania upływającego czasu albo próbę oporu wobec ruinizacji jako groźby śmiertelności. „Zebrać pewną serię przedmiotów to tak, jakby, przynajmniej na chwilę, narzucić pewien porządek pozbawionemu go światu”¹¹⁹. W wypadku omawianych tu fotografii nie mamy jednak do czynienia po prostu z kolekcjonowaniem przedmiotów-rzeczy fizycznych. Ruina jako materialna podstawa fotograficznych pejzaży pozostaje w większości przypadków niedostępna, ulega dalszej ruinizacji lub po jakimś czasie znika, zostaje wyburzona. Obiekt jednakże – według koncepcji Jamesa Deetza – może stać się obiektem kultury materialnej, gdy zostanie uznany za przedmiot wartościowy, nośnik znaczeń. Na kulturę materialną składałyby się wówczas również idee i mentalne konstrukty dotyczące przedmiotów, a nie one same. Dystynkcja pomiędzy kulturą materialną a duchową staje się w tym kontekście heurystycznym narzędziem analitycznym¹²⁰. Eksploratorzy nie kolekcjonują bowiem ruin-materialnych artefaktów. Kolekcjonują jednak zdjęcia, a także osobiste doświadczenia; dokumentaliści wykonują fotografie i zbierają/zachowują ślady zmian, procesów, transformacji, słuchacze ambientu kolekcjonują wzrokowe i słuchowe przeżycia, do których punktem wyjścia są ruiny.

Nie ulega jednak wątpliwości, że pejzaże złożone z obrazów ruin to szczególnie skomponowane krajobrazy, w których ruiny są kształtowane i dostosowywane do współczesnych wymogów patrzenia. Najbardziej wytrawni „projektanci” tych zrujnowanych krajobrazów nie tylko rozwiązują kwestie formalne i funkcjonalne, ale w wielu wypadkach stają się również „opowiadaczami”, za sprawą których design i estetyzacja przemówią tak, aby opowiedzieć różne historie zdegradowanej i opuszczonej architektury. Na powierzchni obrazu odbywa się swoista dematerializacja ruin. Niezależnie bowiem od intencji fotografa: pozostawienia architektury w niezmiennym stanie, ale poprawienia jej wyglądu, stworzenia obrazowego ornamentu dla muzycznych opowieści czy – jak w przypadku niektórych

¹¹⁹ D. Sudjic, *Język rzeczy...*, s. 25.

¹²⁰ Za: R. Tańczuk, *Ars colligendi...*, s. 34.

dokumentalistów – wzbudzenia refleksji na temat dewastacji architektury, którą należy przywrócić do stanu świetności, fotografia zawsze wyrwa architekturę z kontekstu jej fizycznego umiejscowienia oraz przenosi ją do kontekstu jej medialnej reprezentacji¹²¹. Dalszy los materialnego artefaktu, czyli zdegradowanej i opuszczonej architektury, wydaje się sprawą drugorzędną. Odpad kulturowy i jego obraz egzystują bowiem niezależnie od siebie, każdy z nich w swoim własnym świecie. Warto zatem przyjrzeć się innym praktykom, dzięki którym proces ruinizacji architektury zostaje zatrzymany lub ruina – jako materialny artefakt, a nie jako jego obraz – otrzymuje „nowe życie”. Żyjemy bowiem dziś nie tylko w epoce, którą określa reżim „wizualnej przyjemności”, ale również w kulturze, którą cechuje ekologiczny zapał i sentyment dla tego, co stare, nieużyteczne, pokryte patyną. W kulturze *vintage* i „ponownego użycia”.

¹²¹ Za: Z. Fein, *The Aesthetic of Decay: Space, Time and Perception*, University of Cincinnati, 2011, <http://zfein.com/architecture/thesis/thesis.pdf> [17.07.2018].



PUSTOSTANY

W RĘCE

WYOBRAŹNI

ROZDZIAŁ 6

REKONTEKSTUALIZACJE RUINY W PONOWNYM UŻYCIU

Mówiono na Zachodzie, że te nasze Hiroshimy są nie do odbudowania. A myśmy się zawzięli, postawili na życie i... zdzieraliśmy sobie ręce do krwi w walce z gruzami¹.

Bycie śmieciem czy odpadem nie jest kwestią posiadania jakiejś szczególnej cechy czy własności, lecz stanowi zawsze skutek działań tego, kto go używa, oraz kontekstu, w którym proces ten zachodzi².

Obiekty architektoniczne jako efekt ludzkiej kreatywności zdają się podlegać tym samym prawom, którym podlegają ich twórcy, chociaż ich unicestwienie, jak utrzymuje Ewa Cisek, nie musi być procesem nieodwracalnym. Budowle, począwszy od ich powstania, przechodzą złożony proces niszczenia, odbudowy lub przebudowy, która prawie zawsze daje nieco inny efekt od pierwotnego założenia, aby w końcu ulec całkowitej destrukcji. To, co dzieje się potem, może niekiedy zaskakiwać. Pierwotny obraz obiektu powraca po latach zapomnienia i niczym feniks odradzający się z popiołów ukazuje się światu jako doskonała rekonstrukcja pierwowzo-

¹ A. U.M. Kłaptocz, *Pionierskie lata powojennego Kostrzyna nad Odrą*, Muzeum Twierdzy Kostrzyn, Kostrzyn nad Odrą 2017, s. 39.

² M. Krajewski, *Śmieci w sztuce. Sztuka jako śmieć*, „Zeszyty Artystyczne” 13/2004, s. 51.

ru³. Współcześnie do odnowy miejskiego organizmu stosowane są różne techniki i procedury „medyczne”. Medyczną metaforę „operacji” tkanki zastąpiła metafora jej „regeneracji”. Jak podkreślają Giovanna Borasi i Mirko Zardini, tkankę, na którą składają się budynki i inna zabudowa miejska, poddaje się różnym estetycznym i terapeutycznym zabiegom⁴. Jeśli posłużymy się metaforą nieudanej operacji plastycznej, możemy stwierdzić, że opuszczone i rozpadające się budynki stanowią blizny na nieustannie estetyzowanym i poprawianym ciele miasta. W kulturze kapitalistycznej nie ma bowiem miejsca dla ruiny, która sama nie stanie się towarem. Obiekty, również budynki, nie starzeją się w sposób atrakcyjny, dlatego są niszczone lub poddawane renowacji, rewitalizacji. Zrujnowane, porzucone obiekty stanowią najczęściej przeszkodę dla nowych inwestycji, twierdzi Alicja Gzowska⁵. Chyba że – w konkretnych, sprzyjających okolicznościach – same staną się przedmiotem inwestycji i towarem przynoszącym zysk. W takim kontekście możemy spojrzeć na ulegającą ruinizacji architekturę jak na jeden z kulturowych odpadów. Jak pisze bowiem Waldemar Kuligowski:

[...] intrygujący jest fakt, że współlegzystuje w słowie śmieć znaczeniowa opozycja, nieomal Derridiański nierozstrzygalnik. Z jednej wszak strony śmiecie to coś pozytywnego i swojskiego, a z drugiej jednocześnie słowo to denotuje sensy negatywne, stygmatyzujące i wykluczające⁶.

„Śmieć” pełni w kontekście rekontekstualizacji ruin rolę użytecznej przenośni, pozwalającej spojrzeć z odmiennej perspektywy na różne fragmenty społeczno-kulturowej rzeczywistości, w tym zdegradowaną, porzu-

³ E. Cisek, *Norweskie katedry jako przykład na nowo konstruowanej przestrzeni sacrum*, Biblioteka Cyfrowa Politechniki Krakowskiej, <https://suw.biblos.pk.edu.pl/downloadResource&Id=872141>, s. 75 [15.04.2012].

⁴ G. Borasi, M. Zardini, *Zdemedycyzujemy architekturę*, w: J. Kusiak, B. Świątkowska (red.), *Miasto-Zdrój. Architektura i programowanie zmysłów*, Fundacja Bęc Zmiana, Warszawa 2013, s. 327.

⁵ A. Gzowska, *Sic transit gloria mundi*, „Widok. Teorie i praktyki kultury wizualnej” 4/2013, s. 1.

⁶ W. Kuligowski, *Ty śmieciu! Mowa potoczna jako narzędzie dehumanizacji*, w: K. Kulikowska, C. Obracht-Prondzyński (red.), *Śmieć w kulturze*, Wyd. Naukowe Katedra, Gdańsk 2015, s. 318.

coną, zniszczoną architekturę. Ruiny, szczególnie te nowoczesne, można bowiem poddać analizie w ramach krytyki procesów porządkowania przestrzeni i uregulowanej dystrybucji rzeczy i ludzi oraz postrzegać jako przestrzenne *memento mori* dla ludzi żyjących w kulturze naznaczonej produkcją, konsumpcją i prosumpcją tego, co nowe, a także niewidzialnością tego, co zużyte. Według Michaela Thompsona, autora *Rubbish Theory: The Creation and Destruction of Value*, ponowne użycie można wpisać w koncepcje rewaluacji odrzutów, zgodnie z którą w nieustannym procesie przewartościowania przedmioty płynnie przechodzą ze sfery użyteczności do sfery śmieci, gdzie pozbawione wszelkiej wartości, dryfując w tej przestrzeni niczyjej, muszą odczekać, aż ponownie nabiorą waloru użyteczności⁷. Podobny proces dotyczyć może również zdegradowanej architektury.

Ruiny jako kulturowe odpady nie muszą bowiem stanowić ostatniego etapu kariery rzeczy. Wskazują jedynie na fazę dekontekstualizacji, w której dany budynek wypadł z użytkowego obiegu. Rekontekstualizacje ruin oznaczają w tym kontekście ich rewaluację, rehabilitację czy rewitalizację. Tego typu praktyki pozwalają na wpisanie pozostałości architektury w obszar „zwrotu ku rzeczom”.

Po zwrocie lingwistycznym i piktorialnym przyszedł czas na re-materializację tego, na co kazano nam patrzeć jak na obraz czy czytać niczym tekst. Podejście tekstualne i narratywistyczne, narzucające abstrakcyjne myślenie o przedmiotach badania pozbawia je ich materialności. Zwrot ku rzeczom ma ją przywrócić – myślenie w kategoriach symboliczno-interpretacyjnych zastąpić analizą możliwych użyc i działań⁸.

Podobnie jak w stosunku do innych rzeczy-odpadów, tak i wobec ruiny podejmuje się różne rodzaje fizycznego działania. George Steinmetz wymienia pięć sposobów, w jakie człowiek w „kulturowy sposób” radzi sobie z architekturą w procesie rozkładu: 1) wyburzanie lub pozostawienie popadającej w ruinę konstrukcji własnemu losowi, co umożliwi dalszy proces naturalizacji; 2) interpretowanie i narratywizowanie pozostałości architektury; 3) zatrzymywanie procesu rozkładu, który następuje w wy-

⁷ Za: M. Kreis, *Trash art, czyli życie po życiu śmieci*, w: J. Małczyński, R. Tańczuk (red.), *Do rzeczy! Szkice kulturoznawcze*, Atut, Wrocław 2011, s. 25.

⁸ J. Glinkowska, *Jak się rzeczy mają?*, „Sztuka i Dokumentacja” 14/2016, s. 168.

niku działania warunków atmosferycznych i elementów niekontrolowanej natury i utrzymanie resztek architektury w stanie „malowniczości”; 4) ozdabianie, tj. pełnienie roli architektonicznego ornamentu lub pomnika, gdy do fragmentu budynku zatrzymanego w konkretnym stadium ruinizacji dobudowuje się nową przestrzeń; 5) odbudowanie zrujnowanej struktury wedle jakiegoś, realnego lub wyobrażonego, wzoru odwołującego się do poprzedniego wyglądu⁹.

Większość z nich wpisuje się w kontekst ponownego użycia zrujnowanej architektury. Wyburzanie polega na usunięciu wszelkich śladów, pozostałości i resztek. Architektura zostaje wówczas – podobnie jak odpad – „zutylizowana”. Wyburzanie stanowi kosztowny manifest potęgi, rytuał władzy, jak nazywa go Cyprien Gaillard. W momencie upadku struktury następuje bowiem „emanacja siły, która legitymizuje cały proces, wybuch euforii na widok nowej przestrzeni i nowych możliwości”¹⁰. Budynek po wyburzeniu nie jest już zatem ruiną przywołującą wspomnienia, lecz stertą niemego gruzu, który wyraża co najwyżej pragnienie wymazania przeszłości, całkowitego odcięcia się od niej. Z rumowiska można jednak odzyskać „surowce wtórne”, czyli gruz – pozostałość po ruinie – który jest mielony i sprzedawany firmom budowlanym. Elementy ruiny stają się wówczas nowym towarem do wykorzystania.

Ruiny mogą również zostać w szczególny sposób docenione, przemienione w pomnik czy muzealny eksponat, wpisane na listę światowego dziedzictwa. Przestają mieć wtedy status odpadu, czegoś niepotrzebnego, brzydkiego czy odrzuconego. Wręcz przeciwnie, powracają do kultury w sposób jawny, uznany, stają się obiektami do podziwiania, elementem doświadczenia turystycznego. Przy wykorzystaniu różnych technik i metod zdegradowana architektura zostaje doprowadzona do stanu „trwałej ruiny”, proces degradacji powstrzymany, a sama konstrukcja zdyscyplinowana. Utrwalanie ma miejsce także wtedy, gdy pozostałości architektury stają się miejscem pamięci i zaczynają funkcjonować jako pomnik. Następuje wówczas „zamrożenie” jej znaczenia w wyobraźni i pamięci kulturowej. Zrujnowaną architekturę można też ponownie zasiedlić i udomowić,

⁹ G. Steinmetz, *Colonial Melancholy and Fordist Nostalgia*, w: J. Hell, A. Schönle (red.), *Ruins of Modernity*, Duke University Press, Durham – London 2010, s. 304.

¹⁰ Za: A. Gzowska, *Sic transit...*, s. 5.

a odpady poddać również recyklingowi. Ulegająca ruinizacji architektura zostaje wówczas wyciągnięta ze śmietniska, czyli „wydobyta z zapomnienia”, i zaczyna „nowe życie”. W wyniku takiego działania może zmienić się jej funkcja, forma i znaczenie, które konotuje, jak również jej zewnętrzny i wewnętrzny wygląd. W ramach różnych odgórných oraz oddolnych, legalnych i nielegalnych, artystycznych i animacyjnych praktyk zdegradowana i porzucona architektura „wraca do gry”, zmienia swoje zastosowanie, wygląd, ponownie pojawia się na mentalnej mapie miasta, tworzy nowe układy. Działania artystyczne zmieniają przede wszystkim status ruiny: zostaje ona wyłączona z dotychczasowego kontekstu i włączona do nowego, w którym nadawane są jej inne znaczenia, do tej pory niezauważone.

6.1. Utrwalanie. „Miejsca pamięci” i atrakcje turystyczne

Głównym sposobem powstrzymania procesu naturalizacji i związanego z nim rozpadu czy dalszej atrofii budynku jest wprowadzenie dyscypliny w obręb zrujnowanej przestrzeni. Takie działania podejmowane są wtedy, gdy zdegradowany obiekt zostanie wpisany na listę narodowego lub światowego dziedzictwa. Ruiny – jako stanowiska archeologiczne lub elementy krajobrazu kulturowego, jako szczególne muzealne i quasi-muzealne eksponaty – są miejscami uporządkowanymi i zorganizowanymi w celu umożliwienia typowego doświadczenia turystycznego. Znaczenie zrujnowanej architektury jest w tym wypadku rozmyte z uwagi na jej komercjalizację; ruina jest tu bowiem oferowana jako jeden z produktów w procesie turystycznej konsumpcji. Ruiny-eksponaty są zakonserwowane, poddane regulacjom, „wyczyszczone” i w pewien sposób ujednoczone, szczególnie w turystycznej wyobraźni, oraz „udomowione” w sferze dziedzictwa narodowego i kulturowego.

Zdyscyplinowana ruina staje się częścią miejskiego krajobrazu kulturowego. Krajobraz ten ma ogromne znaczenie nie tylko dla mieszkańców, ale i dla turystów, którzy stali się „ważnymi” aktorami miejskiej sceny. Miejska przestrzeń jest dostosowywana do potrzeb nowych, mobilnych użytkowników. Nowe strategie marketingowe dotyczące miast i ich miesz-

kańców odwołują się do przekonania, że miasta stają się po prostu dobrami konsumpcyjnymi oraz nośnikami nowych znaczeń. Przestrzenie miejskie mają zatem zachęcać do tego, aby je odwiedzać, konsumować i podziwiać. Reklamy i strategie marketingowo-brandingowe przedstawiają zwykle najbardziej atrakcyjne części miasta; te, które spontanicznie dostosowały się do oczekiwań konsumentów albo zostały w ramach różnych założeń rewitalizacyjnych dostosowane¹¹. To „dostosowywanie” dotyczy również wybranych pozostałości architektury, zwłaszcza zabytkowych, popadających w ruinę budowli; one bowiem stanowią dla miast duży potencjał i mogą stać się towarem, który będzie atrakcyjny dla widzów (zarówno mieszkańców, jak i turystów z różnych części świata). Konkretnie ruiny zostają wpisane na listę światowego i lokalnego dziedzictwa oraz programów rozwojowych i rewitalizacyjnych poszczególnych państw, miast i metropolii. Zmienia się wtedy ich kulturowy status. Z pewnością nikt nie określi tych ruin mianem kulturowych odpadów. Wręcz przeciwnie, traktowane jako produkt, który należy w odpowiedni sposób wypromować i sprzedać, wybrane pozostałości architektury wykazują potencjał kulturotwórczy.

„Ożywianie” pozostałości architektury oznacza więc dyscyplinowanie procesu rozpadu architektury, powstrzymanie procesu ich „umierania”, znikania, który wynika m.in. z dostosowywania obiektu w ruinie do potrzeb wizualnej konsumpcji. Mury oraz inne fragmenty ruiny zostają poddane renowacji oraz „wyczyszczeniu”. Przy użyciu różnych technologii próbuje się również powstrzymać proces niekontrolowanego wzrostu roślinności, która zawłaszcza szczątki architektury. Ruina zostaje niejako „zamrożona” w określonym momencie, w stanie, który najbardziej odpowiada reżimom widzialności. Wprowadzane są różne regulacje, które sprawiają, że ruina zyskuje status „trwałej”. Oznacza to, że podejmowane są działania, aby jak najdłużej utrzymać pozostałości architektury w konkretnym kształcie, w określonej formie. Pojęcie trwałej ruiny powstrzymuje również proces rekonstrukcyjny, czyli przywrócenie budynkom ich kształtu sprzed stanu ruiny. Zrujnowana architektura staje się częścią dziedzictwa materialnego, atrakcją turystyczną. Pozostałości architektury wpisane na listę

¹¹ Por. B. Janik, *Re-vital City. Odnawianie miasta i co z tym wszystkim ma wspólnego sztuka*, w: E. Rewers, A. Skórzyńska (red.), *Sztuka – kapitał kulturowy polskich miast*, Wyd. Naukowe UAM, Poznań 2010, s. 147.

dziedzictwa kulturowego oraz stanowiące obiekty do oglądania są postrzegane jako element bogatej szaty symbolicznej miasta, w którego obrębie są usytuowane. Ruina zyskuje wówczas status pełnoprawnego obiektu, który zrównany jest z innymi budowlami zabytkowymi czy budynkami projektowanymi „na chwałę wielkich korporacji” przez „gwiazdy architektury”, jak nazywają je Bohdan Jałowiecki i Elżbieta Sekuła. Może wówczas stać się *decorum* przestrzeni publicznej, zamienionej w przestrzeń przeznaczoną na doświadczenie turystyczne¹².

Ruina, podobnie jak każdy inny pomnik, przybiera formę obiektu monumentalnego, upamiętniającego ważne wydarzenia lub ukazujących splendor minionych czasów. Ruina materializuje wówczas pamięć i doświadczenie oraz kształtuje tożsamość miasta i jego mieszkańców. Zniszczone budynki, których rozkład został zatrzymany w formie „zdyscyplinowanej ruiny”, często są nie tylko elementem krajobrazu, który w procesie turystyki masowej staje się turystycznym *must see*, ale także szczególnym „miejscem pamięci”. Odnosząc się do propozycji Pierre’a Nory, „miejsca pamięci” (*lieux de memoire*) należałoby raczej tłumaczyć jako „miejsca wspominania”, „miejsca wspomnień”, a najlepiej „miejsca, w których się wspomina”, a nie „miejsca pamięci”, jak przekonuje Andrzej Szpociński. Koncepcja „miejsc wspominania”, „miejsc pamięci” osadzona jest głównie w tradycji badań nad społecznymi ramami pamięci zbiorowej Maurice’a Halbwachsa.

We wczesnych artykułach Nory można dostrzec zarys koncepcji, które *expressis verbis* sformułowane zostaną nieco później. Mam na myśli jego rozróżnienie na „kultury pamięci” i „kultury historii”. Te pierwsze, w antropologii częściej nazywane „kulturami tradycyjnymi”, charakteryzują się spontanicznym, bezrefleksyjnym nawiązywaniem do przeszłości. Przeszłość jest w nich obecna w sposób niejako naturalny, choć nierozpoznawalna jako taka z tego powodu, że w kulturach tych nie funkcjonują kategorie pozwalające odróżnić przeszłość od teraźniejszości; w „kulturach pamięci” przeszłość i teraźniejszość zlewają się w jedno, trwające poprzez wieki „teraz”¹³.

¹² B. Jałowiecki, E.A. Sekuła, *Funkcje pomnika w przestrzeni miejskiej*, w: E. Rewers, A. Skórzyńska (red.), *Sztuka – kapitał kulturowy...*, s. 25.

¹³ A. Szpociński, *Miejsca pamięci (lieux de memoire)*, „Teksty Drugie” 4/2008, s. 12.

„Kulturom pamięci” Nora przeciwstawia zatem „kultury historii”. To w nich przeszłość odczuwana jest jako coś odmiennego od terażniejszości. Kultury historii cechują się dużą dynamiką rozwoju, stanowiąc tym samym ciągłe zagrożenie dla przeszłości. Dlatego tylko w „kulturach historii” przeszłość może podlegać wartościowaniu i tylko w nich może zostać poddana specjalnym technikom upamiętniania. O „miejscach pamięci” jako elemencie kultury historycznej można mówić dopiero wtedy, gdy kojarzenie danego miejsca z takimi, a nie innymi treściami zaczyna być regulowane kulturowo, to znaczy wtedy, gdy miejscom tym przypisywane są tylko niektóre, a nie dowolne treści.

„Miejsca pamięci” funkcjonować mogą tylko w takich kulturach, w których respektowane są przekonania o tym, że pewne przedmioty (posłużmy się tu trawestacją sformułowania Paula Ricouera) „mają nam coś do powiedzenia” o przeszłości. To samo można ująć jeszcze inaczej: nabieranie przez pewne przedmioty statusu „miejsca pamięci” sprawia, że w obszarze danej kultury zaczyna funkcjonować reguła orzekająca o tym, iż przeszłość dana jest nam nie tylko w relacjach bezpośrednich świadków zdarzeń, lecz także pośrednio – poprzez znaki i symbole¹⁴.

Podobnego rozróżnienia dokonał Paul Connerton. Wyróżnił upamiętnienia (*memorial*), czyli miejsca pamięci politycznie uzgodnione, kulturowo narzucone i dominujące w dyskursie publicznym, oraz umiejscowienia (*locus*), które budowane są na bezpośrednim kontakcie z otoczeniem jednostki: krajobrazem, miejscem zamieszkania, dzielnicą, zabytkowym centrum miasta. Te (i inne) elementy z przeszłości miejsca są włączane, często nieświadomie, do narracji o sobie i swoim życiu. Jak podkreśla Kamilla Biskupska, Connerton, w odróżnieniu od Nory, przyjmuje aktualność i istotność tego rodzaju zakorzenienia w przeszłości dla konstruowania tożsamości jednostki i społeczności oraz stawia ją w opozycji do upamiętnienia (odpowiednika *lieux de mémoire* Nory), które uważa za sztuczny, narzucony i niewidzialny w codziennym życiu aspekt pamięci zbiorowej. W tym ujęciu relacja z przeszłością nie jest bowiem statyczna, nie jest po prostu kontaktem z „pozostałością, reliktem, ostańcem z przeszłości”. Jest nato-

¹⁴ Ibidem, s. 14.

miast częścią życia jednostek, wplecioną przez nie we własną tożsamość. Procesowi temu nie zawsze towarzyszy autorefleksja. Dotyczy to głównie miejsc, które po prostu „nosi się w sercu”, które wpływają na postrzeganie bliższego i dalszego otoczenia, na odróżnianie przestrzeni „własnej” od „obcej”¹⁵.

Zrujnowana, najczęściej zatrzymana w szczątkowej formie architektura, której przypisuje się funkcje „miejsc pamięci”, odsyła przede wszystkim do historii współczesnej, zwłaszcza do okresu drugiej wojny światowej. Wraz z całkowitym zniszczeniem miejsca następuje bowiem swoiste zburzenie ludzkiego porządku, ruiny zaś stanowią nowy element, który przywołuje na myśl ludzką brutalność i chaos. Ruiny, będące wynikiem niszczycielskiej działalności człowieka, to metaforyczny przykład śmierci rozległej, gwałtownej, nieprzewidzianej, czy – jak określiliby ją Philip Áries – „śmierci szkaradnej i nieprzystojnej”. Są to bowiem miejsca, które właściwie zniknęły z kulturowej mapy miasta, nagle, w czasie jednego bombardowania, i jednocześnie stały się symbolami „grozy śmierci”. Nic więc dziwnego, że to właśnie w czasach powojennych, podczas ogromnej akcji podnoszenia miast i wsi z gruzów, powstała myśl, aby pozostawić niektóre ze zniszczonych budowli jako świadectwo tragicznych wydarzeń.

Jak pisze Eugeniusz Gąsiorowski, ta idea rozciągnęła się od Coventry do Hiroszimy. Wybrano głównie ruiny zabytkowych obiektów architektonicznych. Kształtowaniu ruin-monumentów służą różne rozwiązania: od zachowania ocalałych części budowli do włączenia ich w duże kompozycje architektoniczne. W niektórych wypadkach oznacza to usunięcie lub dodanie części murów, które służą integracji ruin z otoczeniem albo podkreśleniu oddziaływania ich formy. Tablice pamiątkowe oraz inne uzupełnienia podkreślają emocjonalną wymowę ruin. W niektórych rozwiązaniach – zgodnie z tradycją sztuki ogrodowej – gruzy kształtuje się jako „piękne ruiny”, otaczając je celowo zasadzoną zielenią. W innych przypadkach kładzie się nacisk na ekspresyjne oddziaływanie nagich, surowych murów. Należy także wspomnieć klasyczny już przykład Hiroszimy, gdzie włączenie ruiny w perspektywę nowego założenia przestrzennego (mu-

¹⁵ K. Biskupska, *Miejsca pamięci a pamięć miejsca na przykładzie Wrocławia*, w: Z. Bogumił, A. Szpociński (red.), *Stare i nowe tendencje w obszarze pamięci społecznej*, Scholar, Warszawa 2017, ss. 299-300.

zeum pamięci – pomnik ku czci poległych – ruina) jako punktu końcowego akcentuje jej specjalne znaczenie¹⁶.

Ruiny jako symboliczne monumenty stanowią przykład tego, w jaki sposób malowniczość zrujnowanej architektury ustępuje miejsca poczuciu trwogi i patosowi. Przeżycia świadków tych zniszczeń są zaś jeszcze intensywniejsze.

Ruiny wojenne pozwalają duszy zdrzeć przed jej własnym nieszczęściem, bowiem gdzie człowiek samowolnie niszczy swoje dzieło, odczuwa on trudną do pokonania sprzeczność pomiędzy dziełem zniszczenia a swoim najwyższym dążeniem. Nie odczuwa tego na widok zburzonych fortyfikacji, gdyż w tym wypadku sens zniszczenia wynika z celu, w jakim zostało ono podjęte. Natomiast całkowicie pozbawione sensu wydaje mu się jego postępowanie, kiedy zamienia w ruiny kwitnące miasta i spokojne miejscowości. Także zniszczenia, które zostały dokonane w czasie I wojny światowej, znalazły swoje odzwierciedlenie w sztuce [...]. Wszystkie one jednak zostały zdominowane przez ostatnią wojnę, która przeszła przez całą Europę i pozostawiła morze zniszczeń oraz pochłonęła miliony istnień ludzkich. Ruiny, przywołując tamten czas, głęboko zapadły i utrwaliły się głęboko w świadomości poszkodowanych¹⁷.

Proces dyscyplinowania ruin i zatrzymania ich ruinizacji w formie „trwałej” dotyczy często zniszczonej w wyniku działań wojennych chrześcijańskiej architektury sakralnej. Najbardziej znanym europejskim przykładem takiego obiektu jest Kościół Pamięci Cesarza Wilhelma, zniszczony podczas bombardowania w listopadzie 1943 roku. W momencie powstania ta neoromańska świątynia z pięcioma wieżami miała wygląd monumentalny. Główna wieża, licząca 113 m, była najwyższym obiektem w mieście. Dzięki temu berlińskiemu kościołowi styl neoromański rozprzestrzenił się na terenie całych Niemiec. W latach powojennych szczątki kościoła stały się symbolem powstającego z ruin miasta. Początkowo planowano wznieść wewnątrz ruiny szklaną świątynię. Egon Eiermann, który wygrał konkurs architektoniczny, zaproponował usunięcie zrujnowanego kościoła i budowę na jego miejscu nowego. Pomysł ten wywołał publiczną debatę.

¹⁶ E. Gąsiorowski, *Ruina jako miejsce pamięci i pomnik*, „Ochrona Zabytków” 40/1987, s. 175.

¹⁷ *Ibidem*, s. 164.

„Po zaprezentowaniu tego projektu podniosły się głosy opinii publicznej za zachowaniem starej wieży. Ankieta zamieszczona w gazecie codziennej wykazała, że prawie 90% mieszkańców Berlina chciałoby, aby zachowano wieżę jako symbol i jednocześnie jako pomnik przeszłości”¹⁸. W efekcie pozostawiono ruinę głównej wieży o wysokości 68 m jako symbol antywojenny. Dobudowano do niej ośmiokątną nawę, sześciokątną dzwonicę, czworokątną kaplicę i kruchtę. Architekt zaprojektował też wyposażenie: ołtarz, ambonę, chrzcielnicę, świecznik, lampy i ławki. Szklane ściany składające się z 30 tysięcy elementów są natomiast dziełem francuskiego artysty Gabriela Loire’a. W 1987 roku świątynia otrzymała krzyż wykuty z żelaza pochodzącego z więźby dachowej zburzonej katedry z Coventry jako symbol pojednania. Istotne jest to, że ruiny kościoła cesarza Wilhelma, wielokrotnie remontowane i utrzymywane w formie trwałej nie tylko pełnią funkcję pomnika i miejsca pamięci, ale stały się też jednym z symboli zachodniej części Berlina, stałym elementem miejskiej tkanki i krajobrazu tej niemieckiej metropolii. Mieszkańcy Berlina szybko znaleźli dla obydwu złączonych budynków (ruin i nowej części kościoła) pasujące określenia: „szminka i puderniczka”. To obiekt, który stanowi niezbędny punkt turystycznego doświadczenia.

W nalocie bombowym niemieckiej Luftwaffe na miasto Coventry w roku 1944 spłonęła natomiast jedna z najpiękniejszych katedr średnowiecznych. Zachowały się jedynie wieża oraz szkielet ścian zewnętrznych świątyni.

W 1944 roku opracowano projekt odbudowy kościoła, który ze starej budowli zachowywał jedynie prezbiterium i przewidywał nową w stylu pseudogotyckim. Projekt ten nie został jednak zatwierdzony i trzy lata później podjęto decyzję, aby obok ruiny wybudować nową katedrę. Na nowy projekt rozpisano konkurs. Ruina powstała w rezultacie bombardowania i powinna zostać zachowana jako pomnik „ever standing to remind men of the tragedy of war” (zawsze stojący jako przypomnienie tragedii wojny) i jako „eloquent memorial to the courage of the people of Coventry” (wymowny pomnik odwagi ludności Coventry). Ze starej katedry chciano zachować jak najwięcej, a ruina jako „Garden of Rest” –

¹⁸ Ibidem, s. 168.

malowniczo obsadzona drzewami, roślinami pnącymi i kwiatami – miała służyć kościelnym uroczystościom pod gołym niebem. Zwycięzcą konkursu został Basil Spence, który w swoim projekcie znakomicie powiązał ruinę z nową budowlą katedralną. Nowa katedra została zbudowana z tego samego czerwonego piaskowca, co stara. Jak „Phoenix at Coventry”, wzniesiony z popiołu, powstało najlepsze architektoniczne rozwiązanie okresu powojennego¹⁹.

O ruinach katedry w Coventry oraz ich przekształceniu w miejsce pamięci ofiar wojny pisze Halina Taborska w artykule *Współczesna sztuka publiczna w spuściznie kulturowej miasta*, podając ją jako przykład szczególnego rodzaju sztuki publicznej. W szkielecie murów umieszczone zostało bowiem dzieło sztuki, nawiązujące w swojej formie do chrześcijańskich przedstawień cierpiącego Jezusa Chrystusa. Jak pisze Taborska, dzieło to, wraz z inną kompozycją z brązu zatytułowaną *Pojednanie*, po pierwsze, ma razem z zachowanymi relikami starej katedry utrwalić w odwiedzających to miejsce pamięć o wydarzeniu; po drugie, ma współtworzyć wizerunek miasta, które, jak wiele miast Europy, zostało skazane na zagładę i odrodziło się z gruzów; po trzecie zaś, stanowić chrześcijańskie przesłanie dla świata. Cierpienie Chrystusa oraz cierpienie człowieka nie powinno być bowiem zapomniane, lecz stać się impulsem do przebaczenia i pojednania²⁰. Zdaniem Taborskiej w obrębie zachowanych w zrujnowanym stanie murów powstało szczególne miejsce sakralne. Ale z drugiej strony miejsce to stanowi po prostu drogę „na skróty”. Przechodnie używają ustawionych tu ławek do odpoczynku w czasie spaceru, w drodze z pracy czy z zakupów. Sfera *sacrum* została więc przywrócona jedynie częściowo, i tylko dla nielicznych – tych, którzy przychodzą na odprawiane raz w tygodniu „msze pod gołym niebem”.

Kolejne ruiny architektury sakralnej, zdyscyplinowane i „wyczyszczone”, znajdują się w Plymouth, w Wielkiej Brytanii. Mowa tu o Charles Church zbombardowanym w 1941 roku. Na stronie internetowej poświęconej kościołowi możemy przeczytać wspomnienia jednej z ówczesnych parafianek, która – jak sama przyznaje – na wiadomość o przekształceniu

¹⁹ Ibidem, s. 166.

²⁰ H. Taborska, *Współczesna sztuka publiczna w spuściznie kulturowej miasta*, w: E. Revers, A. Skórzyńska (red.), *Sztuka – kapitał kulturowy...*, s. 20.

kościół w architektoniczny pomnik poświęcony ofiarom wojny miała mieszane uczucia.

Nie wiem, co mam myśleć o idei przekształcenia kościoła w symbol upamiętniający ofiary wojennych bombardowań. Dla mnie ten kościół był miejscem cudownym, ponieważ było to miejsce, w którym poznałam Boga. Jego zbombardowanie w 1941 roku, jako jedno z niewielu dotychczasowych wydarzeń, wywołało moją rozpacz. Wydawało mi się, że tego dnia straciłam swoje życie²¹.

Na tle powyższych przykładów ruiny tego kościoła wyróżniają się też z innego powodu. W przeciwieństwie do ruin kościoła w Berlinie czy w Coventry, zdecydowanie bardziej przypominają one po prostu odizolowany fizyczny punkt na mapie miasta niż miejsce doświadczane w sensie antropologicznym czy turystycznym. Dostęp do ruin kościoła w Plymouth jest bowiem utrudniony z powodu dużego ruchu na rondzie otaczającym ze wszystkich stron zdegradowany budynek. Rondo nie ma żadnego wyznaczonego miejsca dla pieszych. Żeby zbliżyć się do ruin w ciągu dnia, trzeba przebiec pomiędzy jadącymi samochodami. Bramy ruin kościoła również są zamknięte na kłódkę. Miejsce to, w przeciwieństwie do przypadku Coventry, nie jest zatem przeznaczone ani do odpoczynku, ani do medytacji, nie stanowi też elementu ścieżki spacerowej. I nie odbywa się w nim liturgia.

W latach 90. ruiny kościoła w Plymouth stały się przedmiotem dyskusji na temat rewitalizacji i odnowy tego miejsca, wywołanej kontrowersyjnym pomysłem wybudowania w pobliżu centrum handlowego o nazwie Drake Circus oraz kampanią na rzecz częściowego zadaszenia ruin i przeznaczenia ich na muzeum drugiej wojny światowej²². Usytuowanie w pobliżu ruin sakralnych obiektu należącego do konsumpcyjnej sfery *profanum* w istotny sposób przyczynia się do dalszej desakralizacji tego miejsca. Magdalena Swaryczewska nazywa ten proces degradacją krajobrazu sakralnego, który jest skutkiem przeinwestowania otoczenia, a nawet często samego miejsca kultu. W ten sposób pierwotnie zdystansowane strefy ulegają zatarciu. Sam krajobraz (czyli otoczenie ruin kościoła) też może mieć wy-

²¹ <http://www.plymouthdata.info/Churches-Anglican-Charles.htm> [15.04.2012].

²² Centrum powstało w 2006 roku. Ruiny wciąż pozostają w niezmiennym stanie.

miar teologiczny i stanowić przestrzeń sakralną lub quasi-sakralną. „Nie jest zatem obojętne, czy zlokalizujemy tu parkingi i stoisko z coca-colą, czy może mistyczny ogród lub strefę kontemplacyjnej »pustki«”, podkreśla Swaryczewska²³. W kulturze codzienności mieszkańców Plymouth ruiny kościoła Charles Church, jako miejsce pamięci, odgrywają zdecydowanie mniejszą rolę niż wybudowany kilka kroków dalej, odwiedzany każdego dnia shopping-mall. Ruiny stanowią w tym wypadku charakterystyczny, acz trudno dostępny punkt na mapie miasta, które – podobnie jak inne miasta i metropolie – ulega ciąglemu utowarowieniu²⁴.

Odrębną grupę ruin, usytuowanych głównie na terenie Niemiec, stanowią synagogi zniszczone w czasie hitlerowskiego reżimu, szczególnie podczas Nocy Kryształowej: z 9 na 10 listopada 1938 roku. Wiele z nich po wojnie odbudowano w ramach pojednania. Większość jednakże rozebrano, wykorzystując niektóre ocalałe w procesie destrukcji elementy do budowy pomnika w nowym kształcie. Jednym z przykładów jest synagoga wzniesiona w 1912 roku w Berlinie, która także stała się ofiarą Nocy Kryształowej i przez dziewiętnaście lat pozostawała w stanie ruiny. Po wojnie odbudowa synagogi nie miała uzasadnienia, głównie z powodu zmniejszenia się gminy żydowskiej. Zamiast tego postanowiono stworzyć centrum gminy żydowskiej, które miało być zarazem miejscem pamięci tych tragicznych wydarzeń. Akt położenia kamienia węgielnego zawiera m.in. następujący passus: „Część fasady starej synagogi zostanie wkomponowana w nowy budynek, jednocześnie jako wspomnienie świętych czasów żydowskiego życia i żydowskiej kultury w Berlinie i jako pomnik przeżytego okresu terroru reżimu hitlerowskiego”²⁵. W tym celu przed wysadzeniem ruiny w powietrze zostały z niej wymontowane pojedyncze elementy architektoniczne, wykorzystane później we wzniesionej do 1959 roku nowej budowli.

²³ M. Swaryczewska, *Sacrum i profanum w krajobrazie kulturowym. Dziedzictwo przestrzeni sakralnej na Warmii*, Wyd. Uniwersytetu Warmińsko-Mazurskiego, Olsztyn 2008, ss. 41 i 51.

²⁴ Więcej na ten temat w: M. Nieszczerzewska, *Ruiny architektury sakralnej. Śmierć miejsca – śmierć sacrum?*, „Zeszyty Naukowe Centrum Badań im. Edyty Stein”: *Wobec śmierci*, 9/2012.

²⁵ E. Gąsiorowski, *Ruina jako miejsce pamięci...*, s. 169.

Główne wejście od Fasanenstrasse otrzymało jako przedsionek potężny portal starej synagogi, dostępny poprzez odsłonięte schody, podczas kiedy jej dwa dawne ryzality z południowego narożnika fasady są zestawione w pomnik. Na nim znajduje się inskrypcja: „Du sollst deinen Nächsten lieben wie dich selbst” (Powinieneś kochać swego bliźniego jak siebie samego)²⁶.

Na uwagę zasługuje również odsłonięty w 1993 roku pomnik *Kuppel* artystki Bettiny Bürkle, który ma przypominać o zniszczonej starej synagodze w Heilbronn. Ruiny synagogi przez długi czas były przedmiotem sporów między zwolennikami jej odbudowy a tymi, którzy optowali za jej całkowitym wyburzeniem. W rezultacie usunięto ją do poziomu fundamentów. Pomnik znajdujący się w pobliżu dawnej synagogi, przy ulicy Allee, odwołuje się jednak bezpośrednio do procesu destrukcji. Ma bowiem postać metalowego szkieletu kopuły, symbolizującego płonące kopuły synagog. W pobliżu umieszczona jest tablica pamiątkowa, przy której corocznie odbywają się spotkania upamiętniające wydarzenia Nocy Kryształowej²⁷.

Przekształcanie zniszczonej wskutek działań wojennych architektury w pomniki miało miejsce również na terenie Polski, która w momencie zakończenia ostatniej wojny światowej należała do najbardziej zniszczonych krajów w Europie. Przyczyną ogromnej destrukcji były także innego rodzaju działania (palenie synagog, planowe niszczenie zabytków kultury) ze strony niemieckiego okupanta. Szczególny przypadek stanowi Warszawa, do hekatombi której oprócz oblężenia w 1939 roku przyczyniły się dwa powstania: powstanie w getcie oraz powstanie warszawskie. Ostatecznego zniszczenia dokonało zaś „Vernichtungskommando Warschau”, które na osobisty rozkaz Hitlera przez trzy i pół miesiąca systematycznie wysadzało w powietrze zachowane jeszcze fragmenty miasta²⁸.

Po zakończeniu działań wojennych kolejna destrukcja architektonicznego krajobrazu Polski dokonała się przy udziale Armii Czerwonej

²⁶ Ibidem, s. 169.

²⁷ *Heilbronn: Sie war eine der schönsten Synagogen in Deutschland*, https://www.rnz.de/politik/suedwest_artikel,-Suedwest-Heilbronn-Sie-war-eine-der-schoensten-Synagogen-in-Deutschland-_arid,23004.html [20.08.2018].

²⁸ E. Gąsiorowski, *Ruina jako miejsce pamięci...*, s. 171.

maszerującej w kierunku Berlina. Szczególnie ucierpiały wówczas miasta usytuowane na Ziemiach Zachodnich i Północnych, przyznanych Polsce zgodnie z postanowieniami konferencji poczdamskiej. Początkowo – jak pisze Eugeniusz Gąsiorowski – dyskutowano, czy takie miasta, jak Warszawa i Gdańsk, nie powinny być zachowane jako gruzowiska-pomniki. Powszechna potrzeba potwierdzenia narodowej i kulturalnej tożsamości doprowadziła jednak do odbudowy zniszczonych miast, która miejscami miała formę wiernej rekonstrukcji całych dzielnic staromiejskich. W Polsce nie zachowano zatem ruin architektury sakralnej jako pomników, ale zachowano ruiny różnych obiektów wojskowych, miejsca męczeństwa, straceń i inne²⁹.

Warszawa, wbrew pierwotnym pomysłom, została podniesiona z gruzów. W 2010 roku powstała natomiast pierwsza na świecie cyfrowa rekonstrukcja zniszczonego miasta zatytułowana *Miasto ruin*. To polski krótkometrażowy film animowany (trwający zaledwie 5 minut), którego reżyserem jest Damian Nenow. Projekt przedstawia zburzoną i wyludnioną Warszawę z lotu ptaka w stanie, w którym miasto prezentowało się wiosną 1945 roku. Stanowi on obecnie element ekspozycji Muzeum Powstania Warszawskiego. Projekt jest o tyle ciekawy, że w przeciwieństwie do typowych rekonstrukcji „powołuje do życia” ruiny, które od dawna materialnie nie istnieją. Zgodnie z założeniami zrujnowane miasto miało zostać „zbudowane” na ortofotomapie wykonanej w 1945 roku, natomiast jego wygląd miał być przywrócony na podstawie zdjęć wykonywanych po drugiej wojnie światowej, dokumentujących zniszczenia wojenne poszczególnych fragmentów miasta, w tym ponad 600 sowieckich zdjęć lotniczych. Wśród materiału ikonograficznego, do którego dotarli pomysłodawcy projektu – i który stał się bazą do stworzenia przez grafików ze studia Platige Image trójwymiarowych modeli warszawskich kamienic – znalazły się zarówno publikowane w książkach i czasopiśmie powojenne zdjęcia lotnicze, jak i zdjęcia wykonywane przez fotografów stojących przed zniszczonymi obiektami oraz przedwojenne fotografie przedstawiające Warszawę. W ramach projektu została stworzona baza danych zawierająca elewacyjne, kartograficzne, geodezyjne, urbanistyczne i architektoniczne dane Warszawy

²⁹ Ibidem.

według stanu na kwiecień 1945 roku. Na jej podstawie wykonano symulację przelotu.

Wśród kluczowych elementów, które należało ustalić na początkowym etapie projektu, było między innymi dotarcie do opisów oraz kolorowych zdjęć, w celu ustalenia kolorystyki miasta, stopnia zadrzewienia miasta w tamtym okresie, oraz określenie, które budynki i budowle wyróżniają się na tle panoramy miasta, widocznej z pokładu samolotu, co zostało skonfrontowane ze zdjęciami współczesnej Warszawy wykonanymi z lotu ptaka³⁰.

Celem projektu – jak czytamy w materiale prasowym – było „oddanie grozy zniszczonej, wyludnionej Warszawy, przytłoczenie widza realizmem, z perspektywy człowieka siedzącego w samolocie Liberator”. Jan Ołdakowski, dyrektor Muzeum Powstania Warszawskiego, wyjaśnia, dlaczego zdecydowano się na to przedsięwzięcie:

Chcieliśmy, żeby widz mógł w pełni uświadomić sobie ogrom zniszczeń Warszawy, której los można chyba porównać tylko do Kartaginy. Zakrojona na szeroką skalę kwerenda, tysiące zdjęć i najnowocześniejsza technologia pozwoliły nam pokazać to, co wymyka się opisowi. Efekt przeszedł wszelkie oczekiwania, zaskakując swoją wielkością i realnością nawet historyków i varsavianistów. Ridley Scott w „Gladiatorze” odtworzył mały fragment rzymskiego Koloseum, my postanowiliśmy zbudować całe miasto³¹.

Rekonstrukcja warszawskich ruin jest niezwykle szczegółowa. Wszystkie budynki, dzielnice i układ ulic powstały w oparciu o dostępną wiedzę historyczną. Każdy fragment zburzonego miasta, począwszy od słupa ogłoszeniowego, a kończąc na mostach i kamienicach, został odtworzony według przygotowanych materiałów referencyjnych i zatwierdzony przez konsultantów. Gotowa prezentacja została uzupełniona jedynie podkładem muzycznym, gdyż pomysłodawcy uznali, że materia przedstawiona na ekranie „wymyka się wszelkim opisom werbalnym”.

³⁰ Materiały na temat projektu dostępne na: <http://miastoruin.pl> [25.08.2018].

³¹ Ibidem.

Jako główny nośnik emocji zastosowałem kobiecy śpiew, który niczym lament matki nad grobem dziecka trafnie koresponduje z widokiem „cmentarzyska” zniszczonej Warszawy. Całości żałobnego nastroju dopełnił fortepian, wygrywający bardzo smutną, a jednocześnie tęskną melodię³².

Projekt cyfrowy nie jest oczywiście materialnym monumentem usytuowanym w konkretnej, również materialnej przestrzeni, służy jednakże utrwalaniu pamięci o skutkach działań wojennych. Ponadto stanowi element ekspozycyjny jednego z najbardziej popularnych muzeów warszawskich ostatnich lat, które samo jest jednym z „miejsc pamięci”, zinstytucjonalizowanej formy zbiorowych wspomnień przeszłości. *Miasto ruin* ma zatem „zapobiegać zapomnianiu”. Zrujnowana architektura Warszawy poddana została szczególnemu „utrwaleniu” w obrębie instytucjonalnych ram kreowania, podtrzymywania i transmisji pamięci przeszłości. Przyjmuje się tu założenie, że konkretne kształty, jakie pamiętana przeszłość może przyjmować, oraz pełnione przez nią funkcje (społeczne, kulturowe, polityczne) w znacznej mierze zależą od tego, kto – jakie i jak zorganizowane grupy, instytucje, autorytety – pełni rolę przewodnika w społecznych praktykach jej ożywiania. Z drugiej strony, jak podkreśla Andrzej Szpociński, w rozważaniach dotyczących „miejsc pamięci” atrybut materialności staje się sprawą drugorzędą. „Miejsca” mogą być bowiem rozumiane metaforycznie, jako jakiegokolwiek znaki i symbole, które skupiają na sobie uwagę, ponieważ podejrzewa się, że są depozytariuszami przeszłości. Takie poszerzenie stosowalności terminu „miejsce pamięci” jest uzasadnione choćby tym, że zarówno realnym (muzeom, pomnikom, archiwom, świątyniom itd.), jak i metaforycznym „miejscem pamięci” przysługują te same właściwości. Są one bowiem własnością określonych grup społecznych i skrywają w sobie takie lub inne, ważne dla zbiorowości wartości, czyli idee, normy i wzory zachowań. Różnica między nimi polega na tym, że w pierwszym wypadku „własność” rozumiana jest dosłownie, w drugim metaforycznie. W pierwszym oznacza „fizyczną” możliwość nawiedzenia określonych miejsc, w drugim – możliwość powoływania się na nie jako na własną przeszłość³³. Projekt *Miasto ruin* wpisuje się w taki sposób rozumie-

³² Ibidem.

³³ A. Szpociński, *Miejsca pamięci...*, ss. 12-15.

nia „miejsc pamięci”, które zakłada, że u podstaw ich konstituowania się leży poczucie więzi międzypokoleniowej. Praktyki związane z ich „nawiedzaniem” stają się wówczas jedną z form dochowania wierności przodkom i ocalenia cennych dla potomnych wartości, idei i wzorów zachowań.

Warto zwrócić uwagę na kontekst, który pojawia się, gdy zestawimy wybrane ruiny lub ich elementy funkcjonujące jako miejsca pamięci z „nie-miejscami pamięci”, o których wspomina Claude Lanzmann w kontekście Zagłady. Zdecydowanie większa liczba ruin, pozostałości, pustych miejsc funkcjonuje właśnie w ten sposób. Roma Sendyka, analizując twórczość Lanzmanna, pisze, że miejsca te – liczne i różnorodne – są wynikiem różnych historycznych kataklizmów, ich szkieletowa typologia obejmowałaby więc przede wszystkim miejsca pochówku: masowe i indywidualne groby, miejsca tortur, rozstrzelań, straceń, kaźni (np. tereny byłych obozów pracy, obozów koncentracyjnych, obozów internowania), które nie zostały w ogóle upamiętnione lub zostały upamiętnione w niewystarczający sposób. Ponadto terminem tym można określić miejsca pozostające w trudnej relacji do wydarzeń ludobójstwa, takie jak: place po wyburzonych świątyniach, zdewastowane cmentarze, opuszczone budynki. Obiekty takie mogą pojawić się w terenie miejskim i wiejskim, leśnym i zurbanizowanym. Różnią się od siebie także rozmiarem czy powierzchnią. Są zarówno niewielkie, punktowe, jak i rozległe.

Mogą się wyróżniać z otaczającego je krajobrazu w ten sposób, że są wyrwą w jego typowej, oswojonej strukturze; lub mogą nie odznaczać się wcale – jako kępy, zarośla. Łączy je trudna do zracjonalizowania aura afektywna – coś w ich przestrzeni w odczuwalny sposób jest „nie tak”. Roboczo definiując te miejsca, ryzykuję wskazanie łączącej je następującej cechy: są dla otaczającej je wspólnoty niewygodne w takim sensie, że ich upamiętnienie jest większym zagrożeniem dla zbiorowej tożsamości niż (również grożące krytyką) poniechanie upamiętniania. Innymi słowy, miejsca te nie są miejscami pamięci w sensie, jaki temu terminowi nadał Pierre Nora, ponieważ społeczność topograficznie przypisana danej lokalizacji nie ma potrzeby lub wręcz nie chce lokować swej pamięci w tym obiekcie: chce go zapomnieć, nie-pamiętać³⁴.

³⁴ R. Sendyka, *Pryzma – zrozumieć nie-miejsca pamięci (non-lieux de memoire)*, „Teksty Drugie” 1-2/2013, s. 326.

Z racji ogromnej liczby pozostałości, zarówno architektonicznych, jak i innych, nie jest możliwe przekształcenie wszystkich ruin w pomniki, miejsca pamięci czy muzealne eksponaty. Często również to „nieutralenie” jest wynikiem celowego działania. Ponieważ są one miejscami traumatycznymi, stanowią ciągłe wyzwanie dla pamięci lub też – jej naruszenie. Podstawową cechą opisującą „nie-miejsca pamięci” jest zatem ich swoista „niewidzialność”, przezroczyistość w sensie niezatrzymywania na sobie spojrzenia przechodnia. Często z trudem rozpoznawane w terenie, zaskakują brakiem identyfikowalnych markerów. Świadomość powiązania tej przestrzeni z wydarzeniem masowej śmierci akcentuje w recepcji poczucie nieobecności, opuszczenia i – w końcu – pustki. Porzucone, zrujnowane, lecz nieoznaczone, „nieutralone” miejsca śmierci, tragedii czy ludobójstwa nie służą ani okolicznej, ani żadnej innej społeczności do kotwiczenia w nich swej pamięci, nie ma bowiem podmiotu, którego „wyobraźnia otoczyłaby je symboliczną aurą”. To czyni je przeciwieństwem miejsc, które zostały opisane w pracach Pierre’a Nory³⁵.

Proces „utrwalania” ruin w kulturze oraz przekształcanie ich w pomnik lub atrakcję turystyczną dotyczy również ruin z niedalekiej przeszłości, których destrukcja dokonała się w wyniku innych wydarzeń niż działania wojenne czy ludobójstwo. Doskonałym przykładem ruin, które zyskały w ten sposób nowy kontekst, jest zdegradowana i porzucona przestrzeń miasta Prypeć, która otrzymała status „niezdefiniowanego miejsca w kulturze ukraińskiej”³⁶. Miasto powstało w odległości około trzech kilometrów od elektrowni atomowej w Czarnobylu. Mieli w nim zamieszkać pracownicy elektrowni wraz z rodzinami. Poza główną funkcją ten nowo wybudowany ośrodek miał być także miejscem tętniącym życiem pod względem kulturalnym, artystycznym, sportowym i intelektualnym. Jak pisze Paweł Krąż:

Działało w nim: 15 przedszkoli, 21 szkół [...], nowoczesny szpital specjalistyczny, 3 przychodnie zdrowia. 25 sklepów i mniejszych centrów handlowych, ponad 25 obiektów gastronomicznych, dom kultury Energetyk,

³⁵ Ibidem, ss. 324-325.

³⁶ M. Banaszkiwicz, Z. Kruczek, A. Duda, *The Chernobyl Exclusion Zone as a Tourist Attraction. Reflections on the Touristification of the Zone*, „Folia Turistica” 44/2017, s. 147.

kino Prometeusz, 3 kryte baseny i wiele innych mniejszych obiektów użyteczności publicznej. Wśród zabudowań miasta znajdowało się ponad 30 placów zabaw dla dzieci oraz jeden większy park rozrywki z diabelskim młynem³⁷.

Ciekawe jest to, że budowa Prypeci była w zasadzie realizacją utopijnej wizji miasta, gdyż w latach 80. XX wieku było to jedno z najbogatszych miast w byłym ZSRR. Można się o tym przekonać i dziś, mimo postępującego niszczenia. Prypeć stanowiła bowiem obraz wzorowego miasta socjalistycznego z architekturą charakterystyczną dla krajów bloku wschodniego. Zaraz po awarii reaktora w Czarnobylu władze zarządziły ewakuację mieszkańców. Początkowo zakładano, że ewakuacja potrwa tylko kilka dni i ludność będzie mogła wkrótce wrócić do swoich domów. W związku z tym mieszkańcy zabrali ze sobą jedynie podstawowy dobytek, resztę zostawiając w opuszczonych domach. Po akcji ewakuacyjnej teren został zamknięty, a wjazd do miasta strzeżony przez odpowiednie służby. Mimo zakazu wstępu budynki prywatne i użyteczności publicznej przez wiele lat były płańdrowane przez szabrowników. Wyniesiono właściwie wszystko, co nadawało się na sprzedaż. Opuszczone budowle i inne konstrukcje architektoniczne popadły z biegiem lat w totalną ruinę. Pod koniec XX wieku to całkowicie opuszczone i zrujnowane miejsce stało się obiektem „kultu” i pielgrzymek miejskich eksploratorów, nielegalnie odwiedzających „Zonę”, jak w żargonie eksploracyjnym nazywany jest obszar Prypeci i elektrowni atomowej w Czarnobylu.

Od 2011 roku ruiny Prypeci stały się jedną z bardziej znanych destynacji turystycznych, a zorganizowane wyjazdy na teren opuszczonego miasta wpisują się w takie rodzaje turystyki współczesnej, jak *dark tourism* czy tanatoturystyka³⁸. Ruiny Prypeci zyskały w turystycznej wyobraźni podobny status jak ruiny antyczne lub średniowieczne. Zwiedzanie Prypeci stanowi jeden z najważniejszych punktów wycieczek organizowanych przede

³⁷ P. Kraż, *Genius loci w krajobrazie opuszczonego miasta Prypeć (Ukraina)*, w: K. Kołodziejczyk, D. Chylińska, A. Zaręba (red.), *Krajobraz jako nośnik idei. Ujęcia teoretyczne i humanistyczne*, Wyd. Uniwersytetu Wrocławskiego, Wrocław 2014, s. 153.

³⁸ A. Komsta, *Problem dark tourism i jego możliwości w Polsce*, „Turystyka Kulturowa” 2/2013.

wszystkim przez ukraińskie biura podróży. Jak podkreśla Krąż, współcześnie na potrzeby turystyki kreowane jest nowe *genius loci* miasta. *Genius loci* nie jest tu jednak rozumiane w sposób klasyczny, jako personifikacja ducha miejsca, ducha opiekuna, a jedynie utożsamiane z unikatowością lub magicznym czy niezwykłym miejscem, które można traktować jako dobrze sprzedający się produkt turystyczny³⁹. Pierwsi turyści zawitali do Prypeci na początku XXI wieku. Wcześniej ruiny miasta odwiedzili byli mieszkańcy.

Z roku na rok turystyka nabiera tu charakteru masowego. Motywów przyjazdów jest kilka, a najważniejszymi są: ciekawość miejsca uznawanego za radioaktywnie skażone (do dzisiaj spiera się wiele organizacji, głównie ekologicznych, choć wyniki badań naukowych w większości są jednoznaczne) i odwiedzenie miejsca tragicznych wydarzeń, związanych nie tyle z awarią elektrowni, co z masową ewakuacją ludności. W wielu kręgach miasto Prypeć funkcjonuje jako „miasto-widmo” czy „miasto duchów”⁴⁰.

Jest też pewien typ turystów, których trudno zakwalifikować do jakiegokolwiek formy turystyki. Są oni nazywani stalkerami, bowiem inspiracją do odwiedzenia tej nietypowej destynacji była dla nich zarówno książka, jak i gra komputerowa pt. *S.T.A.L.K.E.R.* Wiele badań wskazuje, że do Strefy (inaczej Zony) wybierają się głównie mężczyźni do 40. roku życia⁴¹. W przeciwieństwie do Detroit, które wciąż jest zamieszkane i poddawane próbom rewitalizacji zdegradowanych obszarów, Prypeć jest miastem całkowicie opuszczonym. Jego ruinizacja wciąż postępuje, chociaż obecnie głównie w wyniku działania sił przyrody. Turyści wabieni są przede wszystkim unikatową atmosferą miejsca, wynikającą z kreowania różnych narracji o tej zrujnowanej przestrzeni na potrzeby przemysłu turystycznego. „Ponowne użycie” jest tu również przerysowaniem i zniekształceniem obrazu Prypeci. Krąż podaje przykład jednej z falsyfikacji opowieści, których celem jest rekontekstualizacja ruin opuszczonego miasta.

³⁹ P. Krąż, *Genius loci w krajobrazie...*, ss. 155-156.

⁴⁰ Ibidem, s. 157.

⁴¹ Na temat stalkerów zob. M. Banaszkiewicz, *Turystyka w miejscach kłopotliwego dziedzictwa*, Wyd. Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2018, ss. 125-150.

W mieście porozrzucane są liczne rzeczy codziennego użytku, należące do byłych mieszkańców. Wśród wielu przedmiotów znaczący udział mają dziecięce zabawki – szczególnie lalki – pozostawione chaotycznie w miejscach zupełnie przypadkowych. Rzekomo świadczą one o panice, która panowała wśród mieszkańców podczas ewakuacji. Zjawisko to jest jednak efektem bardzo dobrze przemyślanej akcji propagandowej kilku stowarzyszeń i organizatorów wycieczek do wysiedlonej strefy, w celu zwrócenia na nią jeszcze większej uwagi. [...] Działanie takie [...] prowadzi do ukształtowania określonych poglądów, a także zachowań wśród turystów, którzy w ten sposób doznają większych bodźców [...]⁴².

„Dyscyplinowanie ruin” Prypeci odbywa się tu w jeszcze jeden ciekawy sposób. W wielu pustych budynkach, na ogół na wyższych kondygnacjach, spotkać można celowo zasadzone drzewa. Widok ten turystów nie dziwi, bowiem całe miasto opanowała wtórna sukcesja. Strefa zamknięta jest także rajem nie tylko dla zwolenników *dark tourismu* czy *urbexu*, ale i dla miłośników obcowania z naturą, fotografów dzikich zwierząt, ornitologów oraz osób uwielbiających polować. W części Zony dopuszcza się bowiem polowania komercyjne.

Z racji tego, że „czarnobylska strefa” jest stosunkowo nowa, problematyczne jest również zdefiniowanie jej miejsca w przestrzeni ukraińskiego dziedzictwa kulturowego. Jak podkreślają autorzy artykułu *The Chernobyl Exclusion Zone as a Tourist Attraction*, dziedzictwo kulturowe CEZ (czarnobylskiej strefy wykluczenia) jest nie tylko powiązane z katastrofą elektrowni i jej następstwami, ale także z bogatą, choć zapomnianą wielokulturowością regionu. Oprócz średniowiecznej wsi i miejskich osiedli, które stanowiły tygłe charakterystycznych kultur i religii całego Polesia (Polacy, Ukraińcy, Żydzi), warto pamiętać o kulturze realizowanego projektu socjalistycznej modernizacji poprzez wprowadzenie kołchozu lub nowoczesnych ośrodków miejskich, takich jak Prypeć. Mimo że ukryte w cieniu katastrofy, ślady tego dziedzictwa są nadal widoczne w CEZ. Niemniej w tym konkretnym przypadku brak naturalnych „spadkobierców”, czyli mieszkańców Zony, pozwala na nowo interpretować to dziedzictwo, które obecnie należy do osób nią zarządzających. To oni prowadzą też działal-

⁴² P. Krąż, *Genius loci w krajobrazie...*, ss. 157-158.

ność jako turystyczni przewodnicy po strefie wykluczenia. Mamy tu więc do czynienia z sytuacją wydziedziczenia, „dziedzictwa bez spadkobierców”⁴³. Jest ono niewątpliwie trudne, dlatego Sabina Owsianowska i Magdalena Banaszekiewicz kwalifikują je do takiego dziedzictwa, „z którym nikt nie chce się swobodnie identyfikować, ale które nakłada na obecne pokolenie niezbywalny obowiązek przejęcia go w obecnym stanie i zachowania go na przyszłość”⁴⁴.

Klasyfikacja turystów pokazuje również, w jaki sposób te same ruiny mogą być ponownie kontekstualizowane, nawet w obrębie doświadczenia turystycznego. Można wyróżnić kilka typów turystów odwiedzających czarnobylską Zonę. Po pierwsze, zgodnie z klasyfikacją stosowaną przez Państwową Ukrainińską Agencję, która zarządza strefą wykluczenia, turystów dzieli się na obcych i krajowych. Znacznie uogólniając, można powiedzieć, że Ukraińcy przybywający do strefy w Czarnobylu mają zupełnie inne oczekiwania i stosunek emocjonalny do ruin Prypeci niż turyści z zagranicy. Oni traktują je przede wszystkim jako miejsce pamięci. Chociaż od katastrofy minęły już trzy dekady, wielu ludzi żyjących na Ukrainie wciąż odczuwa jej skutki. Szacuje się, że ponad milion osób było zaangażowanych w likwidację skutków katastrofy, można więc przypuszczać, że w wielu rodzinach ukraińskich był ktoś, kto pomagał w tym ogromnym przedsięwzięciu. Na całej Ukrainie stawiane są pomniki, umieszczane pamiątkowe tablice na cześć ofiar katastrofy i tzw. likwidatorów (którzy również stali się ofiarami). Katastrofa Czarnobyla uznawana jest za narodową tragedię, toteż Ukraińcy, którzy wkraczają do Zony, w większym stopniu mogą poczuć jej znaczenie jako miejsca pamięci. Ten zrujnowany obszar nazywany jest przez nich miejscem „ból i wstydu”⁴⁵.

Nastawienie zagranicznych turystów do Strefy różni się oczywiście od nastawienia i oczekiwań turystów miejscowych. Większość zwiedzających ruiny Prypeci nie odziedziczyła bowiem „trudnej pamięci”. Ponadto osoby odwiedzające czarnobylską strefę, zwłaszcza turyści zagraniczni, są stosunkowo młodymi ludźmi. Wielu z nich w ogóle nie pamięta tragedii, nawet

⁴³ M. Banaszekiewicz, Z. Kruczek, A. Duda, *The Chernobyl Exclusion Zone...*, s. 147.

⁴⁴ S. Owsianowska, M. Banaszekiewicz, *Trudne dziedzictwo a turystyka. O dysonansie dziedzictwa kulturowego*, „Turystyka Kulturowa” 11/2015, s. 13.

⁴⁵ M. Banaszekiewicz, Z. Kruczek, A. Duda, *The Chernobyl Exclusion Zone...*, s. 153.

z przekazów medialnych, ponieważ urodzili się już po wybuchu elektrowni. Wiedzę o Czarnobylu i Prypeci czerpią głównie z narracji w kulturze masowej. Autorzy *The Chernobyl Exclusion Zone* podkreślają, że dla tych osób głównym motywem wyprawy do Prypeci jest chęć naocznego doświadczenia „pustki”, postapokaliptycznego krajobrazu, który dotychczas znali jedynie z obrazów kultury popularnej. To zatem baumanowscy nowoczesni turyści, którzy są przede wszystkim kolekcjonerami wrażeń, potrzebującymi nowych ekstremalnych doświadczeń. Nic zatem dziwnego, że ruiny Prypeci stanowią konkurencję dla innych „zdyscyplinowanych” ruin, szczególnie tych z minionych epok, które od dawna mają utrwaloną pozycję w masowej wyobraźni turystycznej. Wielu odwiedzających nazywa zatem czarnobylską strefę wykluczenia kwintesencją „radykalnego doświadczenia”⁴⁶. Jeden z przewodników po Prypeci tak opisuje motywacje turystów odwiedzających zrujnowane miasto:

Zasadniczo ludzie przybywają tutaj z postawą, którą opisałeś (chęć przeżycia czegoś ekscytującego i spektakularnego, związanego z niebezpieczeństwem i ryzykiem). Jednak gdy już wkroczą do strefy, ich nastawienie zmienia się całkowicie. Naocznie stwierdzają, że ponad 150 000 ludzi musiało opuścić swoje domy, i zaczynają odczuwać te emocje, które towarzyszyły ludziom opuszczającym Prypeć. Ich postawa zmienia się zupełnie, gdy widzą na własne oczy, jak przyjemne i kwitnące musiało być kiedyś to miasto⁴⁷.

Ruiny Prypeci – podobnie jak wiele innych zrujnowanych obszarów, które dotknęły rozmaite klęski: od klęsk żywiołowych po działania wojenne – stają się wobec tego raczej miejscem generującym emocje niż wspomnienia. Nie ulega jednak wątpliwości, że Czarnobyl i Prypeć – miasto duchów – są ważną inspiracją dla współczesnej kultury, a zrujnowane budynki – współczesną ikoną turystyczną. Obrazy znane z różnych dzieł sztuki z pewnością przyczyniają się do pobudzenia wyobraźni na temat CEZ, co może być powodem, dla którego wiele osób decyduje się odwiedzić Strefę. Jej rosnąca popularność jest niewątpliwie częścią szerszego zjawiska polegającego na badaniu miejsc katastrofy (NYC Ground Zero

⁴⁶ Ibidem, s. 154.

⁴⁷ Ibidem, s. 163.

czy wybrzeża Tajlandii po tsunami) lub fascynacji opuszczonymi miejscami (eksploracja urbanistyczna). Dla wielu ludzi Czarnobyl jest kwintesencją ekstremalnych doświadczeń – narażając się na niebezpieczeństwo, nie przekraczają linii ryzyka dzięki obecności przewodnika. Są też tacy, którzy chcą poznać tajemnice Strefy w naukowy sposób lub upamiętnić ofiary katastrofy.

6.2. Zasiedlanie. Ruiny jako obiekty do zamieszkania

Ruina, która powstaje w procesie naturalnej ruinizacji różni się od gruzu, który powstaje np. w efekcie celowego wyburzenia. Powolne, wieloletnie „popadanie w ruinę” zmienia formę architektury w sposób łagodny. Proces ten może trwać wiele dekad, a nawet stuleci i wielkie zmiany nie są zauważalne dla ludzi, którzy mają możliwość zetknięcia się z ruinami podczas swojego życia. Celowe zniszczenie powoduje natomiast nagłą zmianę formy i wywołuje szok. Zwarta struktura, którą jeszcze wczoraj można było rozpoznać i opisać, która miała konkretną funkcję, zmienia się diametralnie na oczach człowieka. Proces zasiedlania może dotyczyć właśnie architektury zburzonej, gwałtownie zniszczonej. Zasiedlanie oznacza w tym wypadku ponowne zamieszkanie w obrębie struktury, która uległa destrukcji.

Warto zatem zdefiniować samo pojęcie „zamieszkania”, które jest tu podstawą rozważań. Zamieszkiwanie obejmuje swoim znaczeniem problematykę szerszą niż taograniczona do przestrzeni prywatnej mieszkania. Jest praktyką społeczną obejmującą cały zakres działań jednostek związanych z ich codziennym życiem. Kamilla Biskupska, odwołując się do „socjologii zamieszkiwania” Magdaleny Łukasiuk i Marcina Jewdokimowa, proponuje nie łączyć praktyk zamieszkiwania tylko z przestrzenią mieszkania, w domyśle domu, ale otwierać się na śledzenie różnych, poza- i niedomowych praktyk i form zamieszkiwania, jak również oddzielić w niektórych przypadkach zamieszkiwanie od idei domu. Wypełniające codzienność człowieka materialne otoczenie – środowisko, w którym mieszka – to bowiem podstawowy, najważniejszy mikropoziom identy-

fikacji, stanowiący ważny punkt odniesienia dla tożsamościowego pytania: „Kim jestem?”. Miejsce zamieszkania i bezpośrednie sąsiedztwo stanowią zawsze subiektywny środek świata jednostki, decydujący obszar, na którym koncentrują się procesy identyfikacyjne. To wymiar lokalny jest postrzegany jako centrum bezpośredniego doświadczania świata i może stać się modelem i miarą całej rzeczywistości⁴⁸.

Dosłowne zamieszkiwanie w ruinach było charakterystyczne dla zburzonych miast europejskich w końcowym okresie drugiej wojny światowej i kilkanaście lat po niej. Zasiedlanie ruin odbywało się jednak w dwóch kontekstach, które można ukazać na przykładzie zburzonych w wyniku działań wojennych polskich miast lub poniemieckich, miejskich i wiejskich, obszarów przyłączonych do Polski zgodnie z postanowieniami konferencji poczdamskiej i jałtańskiej. Ponowne zasiedlanie miast polskich, jak w przypadku Warszawy, stanowiło proces naturalny. Wiele osób wracało po prostu do swoich w mniejszym lub większym stopniu zachowanych domów, zasiedlało gruzы, jeśli nie własne (w sensie własności prywatnej), to „przynajmniej polskie”, czyli od wieków należące do konkretnego narodu (oraz mniejszości narodowych) i zajmujące centralne miejsce w kształtowaniu narodowej tożsamości.

Zupełnie inaczej wyglądało zajmowanie przez ludzi – w większości wysiedlonych z Kresów Wschodnich – zrujnowanych terenów poniemieckich. Dyskurs powojenny dotyczący ziem zachodnich włączonych do państwa polskiego zdominowało na długie lata myślenie o tym obszarze jako rekompensacie za lata cierpień, upokorzeń i zniszczeń⁴⁹. Przyłączenie do Polski ziem poniemieckich określano bowiem jako sprawiedliwość, której „stało się zadość”. Dyskurs ten akcentował przede wszystkim wysoki rozwój gospodarczy, bogactwo infrastruktury, uprzemysłowienie terenów poniemieckich oraz „zdobycie” bardzo ważnych ośrodków miejskich z Wrocławiem, Szczecinem i Gdańskiem na czele. Od dwóch dekad socjologы i historycy stawiają pytania o relację między mieszkańcami tych ziem a ma-

⁴⁸ K. Biskupska, „*Miasto to jak mieszkanie. Nasze*”. *Powojenne strategie osvajania miast Ziemi Zachodnich i Północnych, na przykładzie Wrocławia*, „Miscellanea Sociologica” (w druku, wersja autorska).

⁴⁹ A. Ranke, *Stosunki polsko-niemieckie w polskiej publicystyce katolickiej w latach 1945-1989*, Europejskie Centrum Edukacyjne, Toruń 2004, s. 45.

terialnym dziedzictwem nieobecnych Niemców. Zbigniew Mazur pisze, że społeczeństwo polskie, które migrowało po 1945 roku na tereny odebrane Niemcom i nazwane Ziemiąmi Odzyskanymi, zetknęło się z czymś obcym i nieznanym. Wśród tych obcych elementów były zarówno krajobrazy naturalne, jak i kulturowe, takie jak architektura miejska, pomniki, książki, wystrój mieszkań i wyposażenie gospodarstw, nazwy miejscowości, ulic, rzek i jezior, a przede wszystkim historia regionu, miasta lub poszczególnych budowli⁵⁰.

Warto jednak podkreślić, że zetknięto się z jeszcze jednym elementem „odzyskanego” terytorium: z wszechobecnymi ruinami, rumowiskiem i zgliszczami. Zróżnicowana powojenna mniej lub bardziej zniszczona architektura ziem przyłączonych do Polski stanowiła bowiem nie tylko główny element materialnej tkanki miejskiej zasiedlanej przez nowo przybyłych osadników, ale także obiekt dostępny w procesie doświadczenia oraz kreuujący doświadczenie zamieszkania nowo przejętych ziem. Można przypuszczać, że widok zrujnowanej architektury pogłębiał jedynie poczucie wyobcowania oraz tęsknotę za utraconą ziemią ojczystą, która – jak pisze Piotr Chara – wyrażała się w różny sposób. Nierzadkie były bowiem sytuacje, w których przesiedleńcy pomimo upływającego czasu nie rozpakowywali dobytku i nie inwestowali w przyznane im do zamieszkania obejścia. Nie próbowano również przez dłuższy czas „walczyć z gruzami” i odbudowywać zniszczonej architektury z racji tego, że powszechna była świadomość tymczasowości pobytu i powrotu starego ładu⁵¹. Zrujnowana przestrzeń miast to poczucie tymczasowości podtrzymywała.

Ruiny, które nie stanowią malowniczego elementu turystycznego krajobrazu, wywołują nie tyle melancholię, ile szok, traumę, niechęć i lęk. Tak właśnie oddziałują pozostałości architektury powstałe w wyniku działań wojennych i celowych zniszczeń. Ruiny i zgliszcza stają się wówczas niemymi świadkami okrucieństwa człowieka, jego skłonności do niszczenia

⁵⁰ Z. Mazur, *Wprowadzenie*, w: Z. Mazur (red.), *Wokół niemieckiego dziedzictwa kulturowego na Ziemiach Zachodnich i Północnych*, Wyd. Instytutu Zachodniego, Poznań 1997, s. I.

⁵¹ P. Chara, *Kostrzyn nad Odrą. Bastion historii i perła przyrody*, Wyd. Urzędu Miasta Kostrzyn nad Odrą, Kostrzyn nad Odrą 2015, ss. 18-19. Więcej na ten temat w: M. Nieszczerzewska, *Ruiny, pozostałości, zgliszcza i miasto. Przypadek Kostrzyna nad Odrą* (w druku).

wytworów kultury i cywilizacji. Takimi świadkami były z pewnością powojenne ruiny porzuconych poniemieckich miast, które cechowała „martwa cisza”, przerażająca nowo przybyłych osadników.

Koszmar, jak ze złego snu: jak okiem sięgnąć tylko ruiny, jakby zastygłe w ciszy i ani śladu życia. Jedynym, co od czasu do czasu mąciło ciszę i bezruch, były pociągi [...] a towarzyszący im hałas odbijał się zwielokrotnionym echem wśród ruin. Po przejeździe pociągu zapadała ponownie uciążliwa, dzwoniąca w uszach, martwa cisza⁵².

W mieście należącym wcześniej do okupanta ruiny zyskały wśród nowo przybyłych osadników miano „sterty niemego gruzu”. Dla przesiedleńców ze Wschodu, z których przynajmniej część wciąż liczyła na powrót do domu, nie wiązały się przecież z tą zrujnowaną przestrzenią żadne wspomnienia. Ruiny miast „odzyskanych” nie mogły „współpracować” z pamięcią mieszkańców, gdyż wszyscy, którzy pamiętali czas życia miasta, odeszli (a wśród nowo przybyłych nie wywoływały żadnych wspomnień i tęsknot). Opuszczona architektura, która uległa destrukcji, stała się w pewnym momencie niczyja, dlatego że, po pierwsze, została porzucona przez tych, którzy uciekli lub zostali przesiedleni, po drugie, z racji ogromu zniszczeń nie nadawała się przez pewien czas do zamieszkania przez osadników. Jak w przypadku niemal wszystkich doszczętnie zrujnowanych miast zachodnich, tak i na polską tożsamość Wrocławia wpłynęło „pęknięcie między miejscem a społeczeństwem”, spowodowane wydarzeniami 1945 roku i ich następstwami. Wymuszona polityką międzynarodową śmierć Breslau i narodziny na jego ruinach Wrocławia były dużym problemem w tworzeniu relacji z miastem przez nowo przybyłych osadników. We Wrocławiu nie było historii, poza piastowską gdzieś tam w mroku dziejów; przeszłość w zasadzie nie istniała. Ta historyczna amnezja sprawiła, że wielu z nowo przybyłych lub tych, którzy jedynie odwiedzali miasto w kolejnych latach po wojnie, czuło się we Wrocławiu obco. Dlatego te zrujnowane miasta – w przeciwieństwie np. do zburzonej niemal doszczętnie Warszawy – wydawały się „uboższe, niepełne, nie moje”⁵³. Znaczące dla

⁵² A. U. M. Kłaptocz, *Pionierskie lata...*, s. 73.

⁵³ K. Biskupska, *Pamiętam, że... O społecznej konstrukcji pamięci mieszkańców miast Ziemi Zachodnich i Północnych na przykładzie Wrocławia*, „Opuscula Sociologica” 1/2017, s. 74.

dynamiki powojennego procesu „zamieszkiwania” obcego miasta, które uległo zniszczeniu, było także to, że pozostałości po Breslau stanowiły materialny ślad po kulturze dobrze sytuowanego, mieszczańskiego społeczeństwa. Dla większości migrantów – głównie ludzi niewykształconych i pochodzących z ubogich środowisk wiejskich – była to kultura niezrozumiała i często wywołująca dystans⁵⁴.

Zasiedlaniu nowo przyłączonych obszarów towarzyszyła więc przez wiele lat komunistyczna akcja propagandowa przywracania ruinom „polskości”, kreująca obrazy piastowskości, a przez to swojskości Ziemi Zachodnich i Północnych, która zapewniała przybyszów o ich prawie do zasiedlenia tego terenu. W ten sposób zabużański repatriant lub osadnik z centralnej Polski jechał na nowe miejsce, traktując je jako teren wchodzący w skład jego ojczyzny. Przywracanie piastowskiego charakteru zrujnowanym miastom miało wzbudzić w przybyłych osadnikach pewność, że nie są oni kolonizatorami na obcych terenach, lecz osiedlają się na ziemiach, które wprawdzie należały do Niemiec, ale w wyniku wojny powróciły do Polski. Osoby zasiedlające zrujnowane miasta miały zatem poczucie sprawiedliwości tych zmian. Działania te – jak podkreśla Biskupska – zamykały jednak możliwość „przepracowania” tych niemal doszczętnie zniszczonych, odmiennych kulturowo i ideologicznie wrogich (bo zarówno niemieckich, jak i burżuazyjnych) miast⁵⁵.

Zasiedlanie „niemego gruzu” przebiega zwykle równoległe z procesem wymazywania śladów i pozostałości po byłych mieszkańcach. Spora część ruin w miastach leżących na obszarze Ziemi Odzyskanych nie nadawała się do renowacji i odbudowy. W pierwszych latach po wojnie zaczęto więc rozbiórkę tego, co uległo destrukcji. Dotyczyło to nie tylko pozostałości, które nie różniły się właściwie niczym od sterty gruzu, ale również ruin, które zachowały resztki swojego pierwotnego kształtu. W niektórych miastach – niemal zupełnie zniszczonych – proces ten trwał nawet kilka dekad. Alicja Kłaptocz w swoich wspomnieniach o początkach życia w Kostrzynie nad Odrą (którego tkanka urbanistyczna uległa destrukcji w niemal 95%) nazywa go „porządkowaniem miasta”:

⁵⁴ K. Biskupska, *„Miasto to jak mieszkanie. Nasze”...* (w druku, wersja autorska).

⁵⁵ K. Biskupska, *Pamiętam, że...*, s. 72.

W tym samym czasie przystąpiono do niwelowania hałd rumowisk, pozostałych po wcześniejszych rozbiórkach. [...] Po sukcesywnym niwelowaniu hałd rumowisk Kostrzyn stawał się „płaski”, z szerokimi, niezabudowanymi terenami. Pamiętam moment, kiedy pojawiły się spychacze. Przemieszczały zalegające po południowej stronie ulicy hałdy gruzów na niżej położone tereny przydomowe. Teren dawnych ogrodów, który szerokim pasem rozciągał się za dawnymi kamienicami, został w ten sposób znacznie podniesiony, a jednocześnie zniszczona została cała roślinność. Gruzy pokryły żyzną ziemię i krzewy oraz wiele połamanych drzew⁵⁶.

Ruina, która stanowi element miejskiego krajobrazu, zostaje rozebrana, natomiast gruz zasypuje drzewa i rośliny i tworzy nowy teren – miejsce pod nowe miasto. „Pustkę ruin” zastępuje nowa „pustka z potencjałem”, przestrzeń przygotowana do zagospodarowania. Pustka, która stanie się miejscem. Miasto staje się płaskie na pewien czas, wkrótce bowiem pojawią się nowe budynki – gotowe do zamieszkania – i kolejne związane z nimi doświadczenia.

Zasiedlanie ruin przez nowo przybyłych wiązało się również z przejmowaniem, „zawłaszczaniem” przedmiotów, rzeczy codziennego użytku, które w tych ruinach zostały porzucone przez dawnych mieszkańców. To, co zostało „osierocone” – jak nazywa to Remo Bodei⁵⁷ – można przecież przejąć i zacząć używać w ramach swojej codziennej egzystencji. Meble i przedmioty pozostawione we wnętrzu ruin mogą zostać przywłaszczone przez nowych osadników albo wyniesione i sprzedane. W przeciwieństwie do ruiny, która ulega ciągłemu rozkładowi, przedmioty mogą się uniezależnić i „żyć dalej” w zupełnie nowych kontekstach. Tak pisze o tym Stanisław Beres, historyk literatury i eseista:

[...] mieszkałem w poniemieckim domu, w którym przez wiele pokoleń rodziły się niemieckie dzieci i umierali niemieccy starcy. Spałem na niemieckiej kanapie, patrzyłem na niemieckie obrazy, kąpałem się w niemieckiej wannie, jadłem z niemieckich garnków i talerzy, bawiłem się niemieckimi szablami [...] wertowałem niemieckie książki. Niejed-

⁵⁶ A.U.M. Kłaptocz, *Kostrzyńskie klimaty. Powojenne lata polskiego Kostrzyna*, Wyd. Urzędu Miasta Kostrzyn nad Odrą, Kostrzyn nad Odrą 2010, s. 75.

⁵⁷ R. Bodei, *O życiu rzeczy*, tłum. A. Bielak, Przypis, Łódź 2016, s. 40.

nokrotnie, jako dziecku, przychodziły mi do głowy niespokojne myśli: „Jezus, Maria, przecież to nie nasze, tylko niemieckie”. Niestety ilekroć chciałem się podzielić z kimś starszym wątpliwościami, krzyczano na mnie. Tego samego doświadczali moi rówieśnicy. Być może w ten kategoryczny sposób chciano utwierdzić nas w prawie do tego dziedzictwa, które było rekompensatą za ziemie i domy stracone przez rodziców na wschodzie [...]. Nie zmieniali to jednak faktu, że od dzieciństwa byliśmy wychowywani w nienawiści i strachu przed Niemcami, a jednocześnie cały nasz świat, cały ten kosmos życia codziennego, nawet gusta zostały uformowane w obrębie przedmiotów, sprzętów, form tkwiącego gdzieś pod tym wszystkim ducha niemieckiego⁵⁸.

Gdy zasiedla się i „udomawia” ruiny, zastanawianie się nad „duchem przedmiotów” i ich pochodzeniem staje się w dużej mierze drugorzędne. Zdesperowana ludność potrzebuje bowiem wszystkiego, aby przetrwać w zrujnowanej przestrzeni miasta. Przejmowanie przedmiotów ocalałych w ruinach miało miejsce również w nasilonym po wojnie szabrownictwie, które definiuje się jako kradzież rzeczy opuszczonych, pozbawionych opieki z powodu klęsk żywiołowych, przewrotów społecznych czy wojny. W ruinach i ocalałych domach można było znaleźć niemal wszystko: meble, żywność, odzież, radiodbiorniki, sprzęty domowe, części do samochodów, książki, osobiste pamiątki i inne „skarby”. Niektórzy jednak zajmowali się szabrownictwem „wybiórczym”. Mimo równie trudnej sytuacji materialnej polowali na konkretne przedmioty: książki, aparaty fotograficzne, fortepiany⁵⁹. W czasach liminalnych, a do takich z pewnością należy okres powojenny, materialność rzeczy nabiera bowiem szczególnego znaczenia. Są wartościowe, po pierwsze dlatego, że są materialne, po drugie, że przetrwały destrukcję. Zrujnowana rzeczywistość wpływa jednakże na zmianę znaczenia i hierarchię przedmiotów.

Rzeczy wcześniej przynależące do tak zwanych dóbr kultury, często pozbawione znaczeń legitymizowanych przez społeczność, która przestała istnieć, stały się w jednym szeregu ze świeżymi jajkami i kawałkami mięsa.

⁵⁸ Cyt. za: K. Brzęk, *Rzeczy i ludzie w powojennym Wrocławiu*, w: J. Małczyński, R. Tańczuk (red.), *Do rzeczy! Szkice kulturoznawcze*, Atut, Wrocław 2011, ss. 84-85.

⁵⁹ *Ibidem*, ss. 79-80.

Na pewno w niektórych przypadkach zdobycze szabru czy handlu prokowały do zadawania pytań o ich „rzeczywistą” wartość, znaczenie i pochodzenie⁶⁰.

Jak podkreśla Karolina Brzęk, mieszkańcy zrujnowanych domów korzystają ze wszystkich „ofert” proponowanych im przez odnalezione w ruinach i przejęte rzeczy. Jest to bowiem podporządkowane zasadom przetrwania lub „oswojenia” nowego miejsca zamieszkania. Różnorodność sposobów posługiwania się rzeczami wynika nie tylko z obiektywnych wymogów rzeczywistości, ale również z hierarchii celów, jednostkowych potrzeb, odmienności kulturowej, zmienności relacji rzecz – człowiek oraz biografii człowieka⁶¹.

Dyskurs zasiedlania architektury, która uległa degradacji i ruinizacji, nie dotyczy jedynie przypadków ponownego zamieszkania gruzowiska w okresie wojennym lub powojennym. Ruiny „do zasiedlenia” to także pustostany – charakterystyczny element tkanki współczesnych miast – czyli opuszczona „niczyja” architektura (budynek może nie mieć właściciela lub formalny właściciel nie wyraża zainteresowania budynkiem). Praktyka bezpośredniego zamieszkiwania porzuconej i zdegradowanej architektury jest charakterystyczna również dla idei skłotingu (ang. *squatting*). Według Miguela A. Martíneza, autora monografii poświęconej temu ruchowi, skłoting umożliwiającą takie czynniki, jak: obecność pustych/opuszczonych budynków, najlepiej takich, które nie uległy zbyt dużemu zniszczeniu, nie są silnie chronione ani nie są przedmiotem spekulacji; trwająca odnowa miasta i jego restrukturyzacja, najlepiej niezbyt gwałtowna, z sąsiadami w roli sprzymierzeńców; swobodna lub liberalna struktura prawna, niezbyt restrykcyjna czy represyjna, a zwłaszcza chroniąca prawa zamieszkiwania; związki z innymi ruchami społecznymi, najlepiej tymi, których celem jest podnoszenie lokalnych i globalnych problemów; a w końcu niezależne i niezbyt agresywne zainteresowanie ze strony mediów⁶².

⁶⁰ Ibidem, s. 81.

⁶¹ Ibidem, s. 86.

⁶² Za: M. Pixová, A. Novák, *Skłoting w Pradze po 1989 roku: rozwój, upadek i odrodzenie*, w: D.V. Polanska, G. Piotrowski, M.A. Martínez (red.), *Skłoting w Europie Środkowej i Rosji*, ECS, Gdańsk 2018, s. 27.

Łukasz Wójcicki przypomina, że skłoting to nielegalne zajęcie nie tylko poszczególnych pustostanów, ale nawet całych kompleksów opuszczonych budynków. Podczas wędrówki w miastach hiszpańskich, holenderskich, duńskich czy szwajcarskich możemy natrafić na „zaskłotowane” całe ulice lub kwartały, w Wielkiej Brytanii czy Norwegii – zespoły kamienic, w Polsce na razie tylko pojedyncze budynki⁶³. Zjawisko skłotingu w Europie Zachodniej jest już bowiem od wielu dekad ugruntowane w kulturze i bardzo popularne. Idea upowszechniła się pod koniec lat 60. XX wieku wraz z rewolucją młodzieżową, przede wszystkim wśród tworzących komuny amerykańskich i europejskich hipisów. Na obszarze Europy Środkowej i Wschodniej wciąż jest zjawiskiem marginalnym i budzi kontrowersje wśród mieszkańców miast. Autorzy opublikowanej niedawno pracy dotyczącej zasiedlania pustostanów w Europie Środkowej piszą, że samo zjawisko skłotingu w Polsce było dotąd prezentowane sporadycznie i wrywkowo, głównie z perspektywy akademickiej. Poza nielicznymi wzmiankami o środowisku skłoterskim w raportach dotyczących ruchów miejskich czy w prasie przez długi czas brakowało nowych ujęć tematu. W ostatnich latach sytuacja się zmieniła, gdyż socjologowie zaczęli zwracać się ku pomijanym tematom i obszarom badań, poruszając problemy do tej pory deprecjonowane. Niektóre z kampanii prowadzonych przez skłotersów odbiły się również szerokim echem w prasie głównego nurtu. W Polsce były to: kampania w obronie poznańskich skłotów Rozbrat i Od:zysk oraz kampania wokół ewikcji warszawskiej Elby. Głos osób zasiedlających pustostany zaczął być również słyszalny w debatach dotyczących polityki lokalnych władz, w szczególności polityki mieszkaniowej. Wynika to m.in. ze współpracy skłotersów z grupami lokatorskimi, wzmożonej aktywności ruchów miejskich oraz ich czynnego udziału w polityce czy ze zmiany dyskursu o polityce mieszkaniowej i miejskiej⁶⁴.

Angielski termin *squatting* oznacza „przycupnięcie, przykucnięcie, przyczajenie”. W kontekście zdegradowanej architektury można zastosować go zarówno do samego budynku, który opuszczony przez człowieka

⁶³ Ł. Wójcicki, *Wolne domy – dla wolnych ludzi*, http://www.ngo.pl/x/449539/site_skin/v5?sitename=dzialaj [21.08.2018].

⁶⁴ D.V. Polanska, M.A. Martínez, G. Piotrowski, *Wstęp*, w: D.V. Polanska, G. Piotrowski, M.A. Martínez (red.), *Skłoting w Europie Środkowej...*, s. 7.

i powoli zawłaszczany przez naturę „przycupnął na obrzeżach miejskiej kultury”, jak i do praktyki zajmowania tych „niczych” obszarów przez konkretne grupy ludzi. Młodzi ludzie, zajmując pustostan, pozostawali w środku do chwili uznania ich prawa do tymczasowego zamieszkania, często po prostu siadali na podłodze, barykadując się w budynku, stąd słowo *squat* oznaczające siedzenie, zajmowanie jakiegoś terytorium. Skłoting określany jest jako praktyka usytuowana na obrzeżu kultury dominującej. Można go postrzegać jako jedną z alternatywnych dróg życia, która, choć bywa utożsamiana wyłącznie z przesłankami ekonomicznymi, odwołuje się do takich wartości, jak: życie w grupie, podejmowanie wspólnych działań, tworzenie subkultur z własnym systemem wartości i norm dotyczących codziennego życia. Mimo że istnieją ogólne zasady skłotingu, każda ze wspólnot ma specyficzne dla siebie cechy, własne normy działania i codziennego funkcjonowania⁶⁵. Chociaż osoby, które przejmują pustostany, mówią najczęściej o „odzyskiwaniu” opuszczonych, zapomnianych, niszczonej miejsc, adaptowaniu ich do życia i mieszkania, to istnieją różne powody, dla których ludzie decydują się zasiedlać zrujnowaną architekturę. Motywacją bywają czysto praktyczne, ekonomiczne względy, gdyż mieszkanie w zajęтым nielegalnie budynku pozwala na nieregulowanie czynszu, a najczęściej także niepłacenie za wodę czy prąd. Pobudki skłotingu mogą być również ideologiczne i polityczne. Zajmowanie niezamieszkaney i nieużywanej architektury, która ulega degradacji, to bowiem ważna część ideologii anarchistycznej czy w ogóle myśli wolnościowej.

Ludzie ideologicznie zaangażowani w skłoting bardzo często na skłocie organizują miejsce, które możemy nazwać niezależnym centrum społeczno-kulturalnym (na świecie znane jako „social center”). Centrum takie staje się niemalże „instytucją” wspierania i promocji kultury niezależnej i inicjatyw wolnościowych: od wystaw i koncertów punk-rockowych przez warsztat rowerowy i drukarnie po debaty polityczne i akcje bezpośrednie w obronie praw pracowniczych czy lokatorskich. Jest wychynieniem dla osób zmęczonych masową, komercyjną popkulturą. Miejscem,

⁶⁵ J. Astanow, *Na obrzeżach systemu. Alternatywne style życia w ramach idei skłotingu*, „Ikonosfera” 1/2006.

gdzie można realizować się na płaszczyźnie społecznej, obywatelskiej, lokalnej⁶⁶.

Skłoty to miejsca, które skupiają grupy o światopoglądzie ukształtowanym przez lewicową filozofię i myśl społeczną. Zazwyczaj są to jednostki, które nie zgadzają się z zastanym porządkiem ekonomiczno-społecznym, powołujące do życia różne inicjatywy (stowarzyszenia, fundacje i grupy nieformalne), których celem jest postulowana „naprawa niesprawiedliwości, wyeliminowanie wszelkich dyskryminacji czy pomoc osobom społecznie zmarginalizowanym”. Miejska ruina, która sama usytuowana jest na marginesie przestrzeni miasta i jego kultury, staje się „ucieleśnionym” miejscem idei głoszonych przez skłotersów, którzy sami chcą być postrzegani jako formacja sytuująca się na obrzeżach miejskiego społeczeństwa – usytuowani w marginalnej przestrzeni, sami stanowią margines⁶⁷. Nie zawsze jednak przyczyną zasiedlania przestrzeni zdegradowanej jest „świadoma walka z systemem”, którego się ze względów światopoglądowych nie akceptuje. Jana Astanow, wykorzystując formę fotoeseju, pisze o skłotach w Paryżu zajmowanych przez narkomanów, którzy nie potrafią porzucić nałogu, nazywając te miejsca „skłotem punków”. Ruiny stają się w tym wypadku miejscem schronienia dla osób, które z powodu swojego uzależnienia stają się bezdomne, nie potrafią funkcjonować w społeczeństwie, z perspektywy ekonomicznej stają się „nieprzydatne”.

Jednak zwyczajne życie Ramzesa, Kaliniaka i Palca było codzienną walką o przetrwanie. Jeden dzień niemal nie różni się od drugiego. Przypominają plemię w dżungli wielkiego miasta, dziwny gatunek, który żyje gdzieś na uboczu, niedostrzegany i zbędny. Czasami o ich istnieniu przypomina sobie policja francuska, robiąc naloty na skłot, kontrolując ich dokumenty, i choć każdy z nich we Francji od dawna jest nielegalnie, to żyją z dnia na dzień zadowoleni z tego, co mają, wszystko akceptując i nie narzekając na swój los – sami go wybrali⁶⁸.

⁶⁶ Ł. Wójcicki, *Wolne domy...*

⁶⁷ Ibidem.

⁶⁸ J. Astanow, *Na obrzeżach systemu...*, s. 1.

Pustostany zajmowane przez skłotersów to zwykle stare kamienice, fabryki, magazyny, mieszkania. Wraz z zasiedleniem przejmowane jest zwyczaj wszystko to, co znajduje się wewnątrz, a jeszcze nadaje się do użycia: meble i różnego rodzaju sprzęty. W wielu wypadkach to życie wśród śmieci, w przestrzeni pełnej brudu i różnych odorów. Szczególnie wtedy, gdy skłot staje się po prostu miejscem schronienia dla bezdomnych. Biorąc pod uwagę formę zdegradowanej architektury, obiekt w stanie ruinizacji – mniej lub bardziej zaawansowanej – pozostaje właściwie tym, czym był dotychczas. Nic tu nie zostaje poprawione, naprawione czy „upiększone”. Astanow tak opisuje zrujnowane wnętrza „mieszkania punków”:

By dostać się do części mieszkalnej skłotu, trzeba było przejść przez dwa stare magazyny pełne starych narzędzi, desek, rur, półek przykrytych grubą warstwą kurzu. W drugim magazynie, przylegającym do części mieszkalnej, unosił się okropny smród starych olejów i smaru. Jak widać na zdjęciach, druga hala miała potężne rozmiary. Podłogę przykrywała gruba warstwa brudu, a niekiedy można tam było również natrafić na odchody psów. [...] Za drzwiami po prawej stronie znajdowała się ubikacja – otwór w podłodze, z którego korzystało się tylko na wypadek oddania moczu⁶⁹.

Zrujnowana przestrzeń daje schronienie, umożliwia ukrycie się przed niekorzystnymi warunkami atmosferycznymi, ludźmi czy wypełnionym regulacjami życiem miejskim. Warto jednak zwrócić uwagę na podwójną stygmatyzację, która wiąże się z zasiedlaniem zrujnowanych pustostanów przez osoby bezdomne, wykluczone z różnych względów z przestrzeni publicznej miast. Następuje tu bowiem przeniesienie znaczenia pojęcia „śmieć” w sferę moralną, czyli waloryzowanie człowieka, którego działanie nie odpowiada uznanym kryteriom, i określanie go mianem „śmiecia”⁷⁰. Zrujnowane pustostany, architektoniczne odpady zamieszkałe zostają przez ludzi-śmieci, czyli tych, których życie podlega społecznemu ostracyzmowi i którzy wyrzuceni są poza nawias społeczny. Legowiska osób bez-

⁶⁹ Ibidem.

⁷⁰ M. Gnyś-Nidecka, *Człowiek – jak śmieć*, w: K. Kulikowska, C. Obracht-Prondzyński (red.), *Śmieć w kulturze*, s. 334.

domnych, tak powszechnie spotykane we wnętrzach zdegradowanej architektury, stają się w powszechnej opinii kolejnymi zbiorowiskami odpadów. Nieużyteczna, nieprzydatna, zaniedbana architektura jest postrzegana jako miejsce odpowiednie dla nieużytecznych jednostek, które potocznie nazywa się „odpadami”, np. gdy używamy stygmatyzującego określenia „ty śmieciu!”. Brud, nieczystość takiej przestrzeni przekłada się na negatywne konotacje dotyczące jej mieszkańców, o których zazwyczaj mówi się: „podłe indywidua, godne pogardy, pozbawione honoru, godności i zasad moralnych, osoby szkaradne, męty społeczne, oberwańce, brudasy i śmierdziele”⁷¹.

Obecność „ludzkiego śmiecia” dopełnia tu obraz zanieczyszczonej i splugawionej, zmarginalizowanej architektonicznej przestrzeni. Brud i nieczystość ruiny jest tu czymś oswojonym, „normalnym”. Bardzo często opuszczone, zdegradowane budynki zaczynają funkcjonować właściwie jako „miejskie latryny”. W przeciwieństwie do regulowanej i kontrolowanej w różny sposób przestrzeni miasta oraz prywatnych mieszkań i budynków użyteczności publicznej, z której brud i nieczystości są systematycznie usuwane, a gdy nie są, miastu zaczyna „czegoś brakować”, jak znakomicie przedstawił to autor *Antropologii nieczystości*⁷². Miejskie nieczystości, podobnie jak „brzydkie” miejskie zrujnowane pustostany, stanowią skazę na obrazie miasta, którego istotnym elementem stała się idea miasta-ogrodu. Warunki życia w miastach Europy Zachodniej zdominowała teza, która głosi, że „powstawanie dużych miast pociąga za sobą stopniowy rozwój kultury aseptycznej, kultury brudu niewidocznego”. Nieczystość fizyczna i symboliczna nakładają się w tym wypadku na siebie, a procesy oczyszczania i porządkowania (do których można zaliczyć również wyburzanie lub renowację zrujnowanej architektury) są zazwyczaj zbieżne z dążeniami do wprowadzenia określonego ładu, najczęściej politycznego⁷³.

⁷¹ W. Kuligowski, *Ty śmieciu!...*, s. 325.

⁷² W.K. Pessel, *Antropologia nieczystości. Studia z kultury sanitarnej Warszawy*, Trio, Warszawa 2010.

⁷³ Przejawem miejskiego nieporządku może być zarówno nieład w przestrzeni publicznej (urbanistyce i architekturze), pogorszenie „klimatu sanitarnego” (ekologicznego), zaburzenia w sferze polityki samorządowej oraz „chaos aksjologiczny”, który wzmagą się, gdy dochodzi do rywalizacji odmiennych układów kategorii percepcyjnych. Ruiny mogą stanowić jeden z takich układów; charakteryzuje je bowiem swoista anarchizacja i dys-

Zasiedlanie pustostanu, nazywane też „odzyskiwaniem” przestrzeni zdegradowanej, następuje również przy użyciu kolejnych odpadów, przyniesionych do ruiny z innych miejsc: rzeczy, mebli i przedmiotów zebranych na ulicy. Dlatego we wnętrzu na nowo zamieszkaney ruiny nic do siebie na pierwszy rzut oka nie pasuje. Nie przypomina ona zwykłych, „normalnych” mieszkań i domów. Ruina staje się więc nie tylko miejscem „życia” na obrzeżach społeczeństwa i kultury dominującej, ale także miejscem schronienia dla niepotrzebnych, porzuconych przedmiotów, które zostają do wnętrza zdegradowanej architektury przyniesione przez jej nowych mieszkańców. „Ożywienie” zrujnowanej konstrukcji powiązane jest tu z jednoczesnym recyklingiem śmieci.

Jeśli chodzi o wyposażenie skłotu, zwykle co niedziela pojawiały się jakieś nowe przedmioty. W każdą niedzielę Francuzi wystawiają na rogach ulic zbędne materace, łóżka, szafki, stare telewizory, magnetowidy, wieże, magnetofony, kuchenki mikrofalowe – wszystko to przydaje się na skłocie. Zwykle są to rzeczy w dobrym stanie, z których można jeszcze długo korzystać⁷⁴.

Sama porzucona i pozostawiona w stanie niszczenia i ruinizacji architektura zyskuje status „śmiecia kulturowego”, o którym Marian Golka pisze, że zanim zostanie definitywnie wyrzucony, może zajmować jakieś niszowe miejsce poza główną sceną czy salonem⁷⁵. Ruina pozostaje w niszowym miejscu, dopóki nie zostanie definitywnie zburzona lub odrestaurowana i w ten sposób na nowo stanie się architektoniczną konstrukcją, pełniącą określone funkcje w codziennym życiu mieszkańców miast. Architektura w procesie rozkładu staje się również rodzajem „miejskiej rupie-

harmonia. Przed założeniem kanalizacji miejskie zanieczyszczenia fizyczne były zaliczane do „miejskich niebezpieczeństw”. Jak pisze Włodzimierz Pessel, wylewały się z rynsztoka, w ludzkie odchody można było wdepnąć na każdym kroku lub zostać przez przypadek oblanym zawartością nocnika. Po wprowadzeniu nowoczesnej kanalizacji brud i nieczystości zostały relegowane – dosłownie i symbolicznie – do „podziemi”. Zdegradowana, porzucona architektura stała się we współczesnych miastach jednym z elementów tych podziemi. Ibidem, ss. 29-37.

⁷⁴ J. Astanow, *Na obrzeżach systemu...*, s. 3.

⁷⁵ M. Golka, *Nadmiar i śmieć w kulturze*, w: K. Kulikowska, C. Obracht-Prondzyński (red.), *Śmieć w kulturze*, s. 68.

ciarni”, dopóki rupiecie w niej zgromadzone nie otrzymają nowej szansy na zaistnienie w ramach praktyk społecznych.

W tym wypadku przedmioty ponownie zaczynają służyć człowiekowi, pełnić funkcję użytkową, występować najczęściej w roli, która wcześniej została im przypisana i społecznie „zamrożona”. Zmienia się jedynie ich status: w przestrzeni wykluczonej i zdegradowanej z rzeczy niechcianych stają się towarami niemal luksusowymi.

Kwestia zamieszkania w ruinie odsyła nas także do socjologicznego kontekstu pytania o „formy zamieszkiwania” we współczesnej kulturze. Jak zauważa Marianna Michałowska, w spojrzeniu kulturowym zamieszkiwanie jest przede wszystkim elementem konstytuującym tożsamość współczesnego człowieka i w tym ujęciu centralne pojęcie zamieszkiwania okazuje się coraz bardziej złożone i problematyczne⁷⁶. Skoro problemu następuje sama definicja ruiny jako miejsca, to w jaki sposób określić „przebywanie” w niej jako formę zamieszkania? Zdegradowana przestrzeń stanie się miejscem zamieszkania, jeśli jej użytkownicy poczują się w niej „jak w domu”. Co to jednak współcześnie oznacza? Astanow opisuje sytuację, którą uwieczniła na zdjęciu z jednego ze skłotów, który nazwała „skłotem pracujących”.

To zdjęcie jest zaskakujące, na pierwszym planie widać mężczyznę, który sprawia wrażenie zadowolonego z siebie, w tle zaś widoczna jest brudna, zaniedbana kuchnia, po prawej stronie puste półki, jakiś plakat ukrywający obdrapaną ścianę, stary telewizor znaleziony na ulicy. Mężczyzna nie uświadamia sobie tego, jego beztroski uśmiech kontrastuje z całą resztą. To zdjęcie jest dla mnie metaforą skłotu „pracujących”, ci ludzie, żyjąc w brudzie i beznadziei, nie dostrzegali tego. Życie było dla nich pijacką imprezą przerywaną koniecznością wyjścia do pracy. Nic poza zwykłym upiciem się, spaniem i jedzeniem nie zakłócało ich myśli. Nie mieli ochoty nawet wychodzić z tego śmierdzącego i zdewastowanego budynku. Jeśli już, to na piwko w okolicach skłotu, tak jak Darek⁷⁷.

Takie jak powyższy opisy „życia na skłotach” często nie pozostawiają wątpliwości, że są to przestrzenie, w których się przebywa, imprezuje, od-

⁷⁶ M. Michałowska, *Kształt niezamieszkania*, w: P. Wołyński (red.), *Formy zamieszkania. Publiczne i prywatne przestrzenie miasta*, Uniwersytet Artystyczny w Poznaniu, Poznań 2010, s. 10.

⁷⁷ J. Astanow, *Na obrzeżach systemu...*, s. 4.

sypia. To świat, który zostaje w pewnym stopniu oswojony, lecz pojawia się pytanie, czy staje się też równie „swojski” jak dom? Wielu mieszkańców pustostanów – szczególnie dotyczy to osób bezdomnych – „zamieszkuje” je w podobny sposób jak ulice, po których wędrują wtedy, gdy nie przebywają w przestrzeni zajętej przez siebie opuszczonej architektury. Odnosi się to głównie do tych osób, które borykając się z różnymi problemami, tak sobie radzą ze swoją bezdomnością, nie zaś tych, które decydują się na życie na skłocie ze względów ideologicznych.

Na osobną uwagę zasługuje też trzeci rodzaj skłotów, czyli skłoty artystów. Ci, którzy zasiedlają popadające w ruinę pustostany, to ludzie zajmujący się różnego rodzaju działalnością artystyczną: malarstwem, rzeźbą, fotografią, teatrem. Spora część z nich ukończyła różne wydziały sztuk pięknych. Miejsca te noszą często miano „instalacji totalnej”: pełnią jednocześnie rolę mieszkania, muzeum, galerii i domu pracy twórczej. To miejsca otwarte; każdy przechodzień może zobaczyć artystów przy pracy, porozmawiać z nimi oraz kupić ich dzieła. Astanow tak opisuje specyfikę jednego z paryskich skłotów dla artystów:

Skłot jest otwarty od wtorku do niedzieli, przez sześć godzin dziennie od 13.30 do 19.30 i każdego dnia pełen jest zwiedzających. W soboty, gdy rue de Rivoli wypełniona jest ludźmi ogarniętymi szaleństwem zakupów, skłot odwiedza ponad dwieście osób. Wśród gości pojawiają się ludzie tak jak ja zainteresowani nie tylko dziełami pracujących tam artystów, lecz również samą ideą skłotu-muzeum. Zdarzają się dziennikarze zainteresowani pisaniem o życiu w takich warunkach, ekipy telewizyjne, jak choćby BBC, studenci szkół filmowych szukający oryginalnego tematu na film dokumentalny. Nie wszyscy jednak dostają pozwolenie na wejście na skłot i poznanie panujących na nim zasad⁷⁸.

Pytani o powody zamieszkania na skłocie, artyści odpowiadają w różny sposób. Jedni uważają, że skłot jest po prostu niezwykłym miejscem, gdzie artyści mogą realizować swoje plany twórcze, konfrontując się z innymi i wzajemnie inspirując swoje działania. Miejsce to, rozpoznawalne już na mapie miasta, daje im również sposobność do częstych kontaktów z publicznością. Wielu spośród mieszkańców artystycznych skłotów ma

⁷⁸ Ibidem.

finansową możliwość wynajęcia mieszkania, ale decydują się zamieszkać wraz z innymi twórcami w zajęтым pustostanie. Wybór jest wówczas jedynie sprawą przekonania i wartości. Twórczość artystyczna w przestrzeni skłotu staje się w tym wypadku stylem życia; alternatywną drogą dla tych, którzy nie chcą być identyfikowani ze społeczeństwem konsumpcyjnym i jego praktykami. W ciągu dnia większość artystów pozostaje na skłocie i pracuje w swoich atelier. Tworzą po kilkanaście godzin dziennie – gdy kończą jeden projekt, zaczynają drugi. Chętnie rozmawiają ze zwiedzającymi, odpowiadają setki razy na te same pytania, zapraszają gości do środka.

Zasiedlone przez artystów porzucone miejsce, które opisuje Astanow, ma jeden bardzo charakterystyczny punkt: pokój wypełniony ponad tysiącem różnych przedmiotów.

[...] można tam znaleźć stare książki z nadpalonymi stronami, podarte gazety sprzed lat, połamane meble, rozrzucone po wszystkich kątach kolorowe ubrania, zabawki, rzeźby, obrazy, fotografie, czyjeś listy, parasolki bez drutów i wiele innych przedziwnych, niepotrzebnych przedmiotów. Całość sprawia wrażenie śmietnika (jak zresztą wiele innych pomieszczeń skłotu), w rzeczywistości jest to jedna z najzabawniejszych atrakcji skłotu – Muzeum Igora Balut. Każdy, kto znajdzie w muzeum przydatny mu przedmiot, może go zabrać, zostawiając w zamian inną rzecz, tym samym staje się dożywotnim dyrektorem muzeum Igora Balut⁷⁹.

Pokój ten stanowi rodzaj plastycznej kompozycji. Od początku był po-myślany jako instalacja, w tworzeniu której biorą udział wszyscy odwiedzający to miejsce. Pomysłodawcą przedsięwzięcia jest Gaspard Delanoe, który czerpiąc inspirację z działań dadaistów, na patrona muzeum wybrał – na chybił trafił – postać ze starej węgierskiej książki telefonicznej. Zgromadzone w tym „muzeum” przedmioty, znalezione wcześniej na ulicy, nazywane są przez artystów zajmujących skłot „miejskimi ekskrementami”, które służą im za inspirację do działań twórczych oraz oferują – jak sami mówią – „filozoficzny dystans”. Po co bowiem tworzyć estetyczny produkt, gdy to „brzydota jest prawdziwa”⁸⁰. Zasiedlona ruina staje się więc przestrzenią, w której przedmioty porzucone przez innych nie tylko znów zaczynają speł-

⁷⁹ Ibidem.

⁸⁰ Ibidem, s. 5.

niać swą funkcję użytkową, ale stają się także przedmiotem recyklingowego działania, o którym pisze Lea Vergine w książce *When Trash Becomes Art*⁸¹. Zgromadzone w jednym z pomieszczeń skłotu przedmioty zyskują tu rangę quasi-odpadów i jednocześnie quasi-eksponatu lub quasi-skarbu.

Powyższe praktyki zasiedlania zdegradowanej architektury wpisują się w szerokie ujęcie procesu rewitalizacji, którym jest „ożywianie” tego, co z różnych przyczyn zostało zdegradowane. W tym wypadku mamy jednak do czynienia z oddolnymi taktykami. Zasiedlanie opuszczonych i ulegających procesowi niszczenia i destrukcji budynków w ramach spontanicznych akcji stanowi najczęściej wyraz sprzeciwu wobec rosnącego konsumeryzmu i rywalizacji, wysuwania na pierwszy plan polityki proinwestycyjnej, procesów indywidualizacji, prywatyzacji, komercjalizacji, gentryfikacji, suburbanizacji i grodzenia przestrzeni miejskiej⁸². Indywidualne podmioty miejskie walczą wszelkimi sposobami o to, aby ruiny nie zostały w ramach tych procesów przejęte i skomercjalizowane lub zlikwidowane. Miasto jest zatem pojmowane jako arena konfliktu, często politycznego, pomiędzy różnymi grupami interesów. Spora część budynków, które z różnych przyczyn zostały porzucone, przestały być użytkowane lub wiele lat istniały w zrujnowanej formie, po kilku lub kilkunastu latach dewastacji i degradacji zostaje wprzęgnięta w proces odnowy i rewitalizacji poszczególnych części miasta i zazwyczaj związanej z tym procesem gentryfikacji. Proces ten dotyczy również pustostanów wcześniej zajętych przez skłotersów, którzy w wyniku różnych legislacyjnych działań zostali z nich po jakimś czasie wysiedleni.

6.3. Adaptacje i interwencje. Recykling ruin i moda na *vintage*

Obraz XIX-wiecznej ruiny zamku lub kościoła uświadamia nam, że te obiekty są produktami kulturowymi i miejscami pamięci, które służą określonym celom, przede wszystkim estetycznemu przeżyciu powodowanemu przez melancholię, nostalgię lub traumę. Miejskie ruiny, których do-

⁸¹ M. Kreis, *Trash art...*, s. 21.

⁸² D. V. Polanska, M. A. Martínez, G. Piotrowski, *Wstęp*, s. 13.

tyczy proces ponownego użycia, rozumiany jako swoisty recykling, stają się natomiast kolejnymi „estetycznymi przedmiotami” we współczesnym mieście. Anna Wiczorkiewicz w *Monstruarium* pisze, że opanowywaniu nieregularności, wprowadzaniu ładu i spokoju w pewne sfery życia towarzyszy zawsze tworzenie nowych sposobów pokazywania tego, co usuwane ze sfery widzialności społecznej⁸³. Nie wszystkie odrzucone przedmioty i obiekty architektoniczne ulegają bowiem zniszczeniu. Wielu z nich nadaje się nowe funkcje i poddaje recyklingowi.

W krajach uprzemysłowionych pozyskuje się polarowe tkaniny z zużytych butelek plastikowych, natomiast w niektórych plemionach afrykańskich aluminiowe puszki po napojach z krajów zachodnich służą za bransoletki lub zabawki. W powojennych Włoszech używano starych dętek jako dmuchanych kół do kąpiel⁸⁴.

Jak podkreśla Hanna Göbel, dla praktyk ponownego użycia najważniejsze nie jest symboliczne i pamięciowe znaczenie ruin, ale „efekt nastroju”, poprzez który mówi do nas zrujnowana przestrzeń kulturowa. Kulturowa przeszłość tych obiektów staje się tu główną cechą estetyczną, która ma własną logikę oraz wpływa na tworzenie wartości ekonomicznej⁸⁵. Kontekst nastroju odsyła również do związku ruin z kulturą retro, kulturą *vintage*. Cechą charakterystyczną stylu *vintage* jest bowiem łączenie przeciwieństw. Aby jakiś nowoczesny obiekt mógł być włączony do tak zdefiniowanego stylu, można go po prostu zaprojektować na wzór tych, które powstały w poprzednich epokach. Klimat *vintage* osiągniemy też jednak wtedy, gdy wprowadzimy to, co określane jest jako „stare i stylowe”, w nowoczesne wnętrze i nadamy mu nowy kontekst. Można także dokonać połączenia w jednej przestrzeni tego, co stare, „nadgryzione zębem czasu”, z tym, co nowoczesne, charakterystyczne dla obecnego okresu. Wszystkie te możliwości odnaleźć można we współczesnych próbach ponownego wykorzystania obiektów, które ulegają atrofii i destrukcji.

⁸³ A. Wiczorkiewicz, *Monstruarium*, Słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2009, s. 75.

⁸⁴ R. Bodei, *O życiu rzeczy*, s. 85.

⁸⁵ H.K. Göbel, *The Re-Use of Urban Ruins. Atmospheric Inquiries of the City*, Routledge, New York 2015, ss. 2-3.

Ruiny – jako stałe elementy zdegradowanych obszarów – stają się jedną ze składowych przestrzeni, której towarzyszy złożony, zorganizowany wokół idei reinterpretacji przeszłości reprezentowanej przez wielowarstwową przestrzeń kulturową, dyskurs rewitalizacji⁸⁶. Odsyła nas to również do pojęcia kultury jako przedmiotu produkcji i konsumpcji. Określony fragment miasta, wraz z jego zrujnowanymi, zdegradowanymi elementami, jest w tym kontekście rozumiany jako przestrzeń poddana odgórnym, makro-strukturalnym procesom, które mają wpływ nie tylko na wizerunek jego samego, ale także całego miasta⁸⁷. W grę wchodzi więc ujęcie rewitalizacji rozumiane wyłącznie jako proces zmierzający do podniesienia jakości życia w mieście, którego głównym inicjatorem są zorganizowane podmioty instytucjonalne, nie zaś jednostki działające w dużej mierze nielegalnie, poza urzędowymi projektami rewitalizacyjnymi. Biorąc pod uwagę kontekst kulturoznawczy, rewitalizację należy jednak rozumieć znacznie szerzej, niż definiuje ją chociażby akt ustawy o rewitalizacji z 2015 roku. Rewitalizacja jest w tym wypadku utożsamiona z procesem wyprowadzania ze stanu kryzysowego obszarów zdegradowanych, dokonywanym w sposób kompleksowy, poprzez zintegrowane działania na rzecz lokalnej społeczności, przestrzeni i gospodarki, skoncentrowane terytorialnie, prowadzone przez interesariuszy rewitalizacji na podstawie gminnego programu rewitalizacji⁸⁸. „Wydobyta z zapomnienia” zdegradowana architektura podlega w ten sposób „uszlachetnieniu”. Tak pojęta rewitalizacja ma swoich interesariuszy i – jak pokazują badania – prowadzi głównie do gentryfikacji, o której mówi się coraz głośniejszym i dobitniejszym, również w Polsce.

Pierwsza z nich, [gentryfikacja – M.N.] restrykcyjna, odwołuje się do pierwotnego znaczenia tego pojęcia, a więc delimituje je jedynie do starych, podupadłych obszarów zamieszkiwanych przez ludzi. Według niej gentryfikacja to „rynkowe przejmowanie przez klasę średnią i wyższą budynków opuszczonych oraz/lub zamieszkiwanych przez klasę pracują-

⁸⁶ J. Zimpel, *Rewitalizacja miast. Projekt kulturowy*, Wyd. Naukowe WNS UAM, Poznań 2013, s. 13.

⁸⁷ W. Maćków, J. Zimpel, *Rewitalizacja dzielnic*, w: E. Rewers (red.), *Kulturowe studia miejskie. Wprowadzenie*, NCK, Warszawa 2014, s. 458.

⁸⁸ <http://prawo.sejm.gov.pl/isap.nsf/download.xsp/WDU20150001777/T/D20151777L.pdf> [28.08.2018].

cą (mniej zamożne osoby), ich stopniową rehabilitację i konsekwentne przeobrażanie zdegradowanych bądź zagrożonych degradacją fragmentów śródmiejskich w tereny zamieszkałe przez klasę średnią i wyższą, niewykazujące symptomów degradacji”⁸⁹.

Druga grupa definicji, którą Laura Sommer-Szpalerska nazywa inkluzywną, obejmuje dodatkowo przebudowę i modernizację większych obszarów miejskich: dzielnic mieszkaniowych oraz obiektów o funkcji niemieszkaniowej (np. obszarów przemysłowych, militarnych czy kościelnych), a także obszarów całkowicie nowej zabudowy, na których pojawiają się osiedla mieszkaniowe, odizolowane najczęściej od pozostałych części miasta. To ostatnie zjawisko określa się mianem rezydencjalizacji, a powstałe w ten sposób obszary przez niektórych badaczy nazywane są „cytadelami”.

Według teorii inkluzywnych, zwanych też kontekstowymi, definicja współczesnej gentryfikacji powinna uwzględniać przynajmniej takie jej podstawowe cechy, jak: reinwestowanie kapitału, podnoszenie poziomu społeczności lokalnej poprzez napływanie grup zamożniejszych, zmiany krajobrazu i bezpośrednie lub pośrednie wypieranie grup o niskich dochodach [...], co jest najważniejszą składową procesu, odróżniającą go od innych zjawisk⁹⁰.

Zrujnowana architektura pełni zasadniczą rolę w jednym i drugim rodzaju gentryfikacji. W pierwszym przypadku zdegradowane obszary i budynki są sukcesywnie przejmowane przez różnych interesariuszy procesu rewitalizacji oraz poddawane renowacji, która w zdecydowany sposób likwiduje ruinizację. Popadającym w ruinę budynkom przywraca się ich dawną świetność, poddając gruntownym remontom oraz wymieniając najczęściej zasoby ludzkie zamieszkujące dotychczas zdegradowaną architekturę. Należy dodać, że ponowne użycie ruiny nie zmienia w tym wypadku

⁸⁹ L. Sommer-Szpalerska, *Gentryfikacja miasta postsocjalistycznego – afirmacja czy kapitulacja? Wybrane aspekty elityzacji z perspektywy Warszawy i Berlina*, w: P. Trzepacz, A. Warchalska-Troll (red.), *Rewitalizacja miast. Teoria, narzędzia, doświadczenia*, Instytut Rozwoju Miast, Kraków 2017, s. 66.

⁹⁰ Ibidem, s. 67.

funkcji (np. mieszkalnej, sakralnej), którą budynek spełniał do tej pory. W procesie gentryfikacji inkluzywnej następuje natomiast nie tylko przejęcie ruiny przez różne podmioty (władze miejskie, firmy deweloperskie, prywatnych przedsiębiorców czy korporacje), ale również – poza przywróceniem budynku do stanu używalności i odwróceniem procesu ruiniacji – zmiana funkcji, którą budynek popadający w ruinę pełnił do tej pory. Proces ten dotyczy przede wszystkim opuszczonych kościołów oraz przestrzeni postindustrialnych i powojkowych. Rolę gentryfikatorów, czyli podmiotów bezpośrednio zainteresowanych przejęciem i rewitalizacją zrujnowanych obiektów lub obszarów, pełnią zarówno władze publiczne realizujące inwestycje w zakresie rewitalizacji, jak i podmioty prywatne, które dążą do zaspokojenia partykularnych interesów (w tym rodziny, studenci, artyści, naukowcy i inżynierowie, projektanci i architekci, przedstawiciele środowisk opiniotwórczych oraz „twórczy profesjonaliści pracujący w dziedzinach wymagających zaawansowanej wiedzy”, czyli tzw. klasa metropolitalna, o której pisał Bohdan Jałowiecki⁹¹, czy kreatywna⁹², jak określił ją Richard Florida). Proces rewitalizacji noszący znamiona gentryfikacji, w ramach którego zrujnowana architektura zostaje przywrócona do miejskiego życia, zmienia jej status jedynie pozornie. Marginalizacja obiektu nadal w wielu wypadkach występuje, ponieważ obiekt architektoniczny zostaje włączony do obszaru nowego typu, który charakteryzuje – dosłowne lub symboliczne – oddzielenie od reszty miasta. Egalitaryzacja poddanych renowacji ruin, zamienionych w większości na rezydencje lub centra handlowo-rozrywkowe, wpisuje się bowiem w zjawisko segregacji i fragmentacji nowego typu. Poddana renowacji ruina staje się towarem i dobrem luksusowym; z przestrzeni marginalnej zmienia się w „przestrzeń dobrego życia”.

Projekty adaptacji oraz rewaloryzacji architektonicznego i urbanistycznego dziedzictwa, które w głównej mierze polegają na renowacji ulegającej destrukcji budowli zawierającej postulatę przekształcenia ich dotychczasowo-

⁹¹ B. Jałowiecki, M. Krajewska, K. Olejniczak, *Klasa metropolitalna w przestrzeni Warszawy*, „Studia Regionalne i Lokalne” 1/2003.

⁹² R. Florida, *Narodziny klasy kreatywnej*, tłum. T. Krzyżanowski, M. Penkala, NCK, Warszawa 2010.

wej funkcji, dotyczą przede wszystkim dziedzictwa epoki industrialnej⁹³. Programy rewitalizacji tego dziedzictwa – jak podkreśla Jadwiga Zimpel – określają reguły ponadnarodowych procesów przekształcania miasta (w tym system prawny poszczególnych państw oraz rozporządzenia i programy Unii Europejskiej). W tym obszarze powstają różne odczytania przestrzeni miejskiej, znajdujące swój wyraz w miejskich programach rewitalizacji, studiach zagospodarowania przestrzennego, strategiach rozwoju, magazynach deweloperskich oraz reklamie.

Proponowane tu wizje można opisać za pomocą metafory filtra, przez który patrzymy na miasto. Ma on szczególny odcień, zwykle jego barwa przypomina kolor czerwonych, wypalanych cegieł, chromowanej stali oraz szkła – materiałów charakterystycznych dla przekształcanych w lofty budynków postindustrialnych⁹⁴.

Historia loftów, czyli pomieszczeń mieszkalnych powstałych w dawnym budownictwie poprzemysłowym, takim jak fabryki czy magazyny, sięga lat 60. XX wieku. Pierwsze tego typu budynki powstawały w Stanach Zjednoczonych i były zamieszkiwane przez biedniejszą część artystów. Mieszkania takie cechował zwykle niski standard wykończenia. Ich znakiem rozpoznawczym były surowa podłoga i ściany, wystające z murów metalowe konstrukcje oraz ogromne okna, które przypominały o wcześniejszym przeznaczeniu budynku. Brak ścianek działowych pozwalał na wielozadaniowe wykorzystanie pomieszczenia. Z upływem czasu dostrzeżony został komercyjny potencjał zdegradowanych przestrzeni poprzemysłowych. Ogromna liczba obiektów – dawnych fabryk, młynów, stoczni czy browarów – stanowi dziś przedmiot zainteresowania wielu firm deweloperskich. Moda na tego rodzaju wnętrza spowodowała również, że posiadanie takiego mieszkania stało się luksusem, który nie jest już dostępny dla każdego.

Autorka *Rewitalizacji miast* podkreśla, że współczesna rewitalizacja zdegradowanych obszarów postindustrialnych wraz z przystosowaniem

⁹³ S. Ratajski, *Dziedzictwo przemysłowe jako obszar dziedzictwa kulturowego w świetle działań UNESCO*, w: J. Kołodziej (red.), *Rewitalizacja dziedzictwa przemysłowego*, Instytut Historii Nauki PAN, Bydgoszcz – Warszawa 2011.

⁹⁴ J. Zimpel, *Rewitalizacja miast...*, s. 22.

ich do celów mieszkaniowych i konsumpcyjnych (najczęściej efektem takich rewitalizacji jest powstanie grodzonych, luksusowych osiedli z infrastrukturą mieszkalną i handlowo-rozrywkową) jest składową zideologizowanej wizji rozwoju i przyszłości miasta. Przekaz ten jest tworzony za pomocą „inżynierii wizualnej”. Istotnym komponentem tego dyskursu, pisze Zimpel, jest bowiem szczególne napięcie między pojęciami autentyczności i luksusu. Zasadniczą rolę odgrywa więc w nim szacunek dla zastanego układu urbanistycznego i przyrodniczego oraz odpowiedni dobór wysokiej jakości materiałów budowlanych – najczęściej pochodzących z recyklingu – powstałych w wyniku zastosowania tradycyjnych bądź naśladujących je technik budowlanych⁹⁵. O fenomenie popularności takich obiektów, jak poznański City Park czy Lofty Ułańskie, łódzkie osiedle loftów zlokalizowanych na terenie Księżego Młyna, w budynkach dawnej przędzalni Karola Wilhelma Scheiblera czy wrocławskie Lofty Platinum powstałe w odrestaurowanej XIX-wiecznej destylarni i magazynach winiarskich braci Wolf, decyduje starannie podtrzymywany przez deweloperów i samych mieszkańców związek danego obiektu z jego historycznym tłem. Przeszłość z teraźniejszością łączy w tym wypadku kod, którym jest wizualna warstwa zabudowy, tworząca scenerię dla „pięknego, świadomego życia”. Oddziaływanie wizualnego dyskursu poprzemysłowej i powoj-skowej architektury wzmacniają obrazy kreowane przez literaturę i film⁹⁶. Jeśli rewitalizację możemy rozumieć – jak piszą Weronika Maćków i Jadwiga Zimpel – jako tworzenie „dzielnic artystycznych” czy „dzielnic kultury”, to renowacja opuszczonego poprzemysłowego czy militarnego obiektu przy jednoczesnej zmianie jego dotychczasowej funkcji wpisze się w to rozumienie. Rewitalizowany obiekt staje się bowiem jednym z elementów zaplecza kulturowego danej dzielnicy. Fakt ten jest często wykorzystywany przez różne przemysły kreatywne, władze miasta i deweloperów w celu wykreowania marki danego miasta oraz przyciągnięcia kapitału⁹⁷.

W Europie Zachodniej proces adaptacji zrujnowanej architektury, która nie została z różnych względów wyburzona, dotyczy także opuszczonych i ulegających niszczeniu kościołów. Takie budowle sakralne prze-

⁹⁵ Ibidem, s. 23.

⁹⁶ Ibidem, s. 24.

⁹⁷ W. Maćków, J. Zimpel, *Rewitalizacja dzielnicy*, s. 458.

kształca się najczęściej w rezydencje mieszkalne, supermarkety, kluby i kawiarnie, parkingi dla rowerów czy „świątynie sztuki”: centra kultury, muzea, teatry, księgarnie, galerie i studia nagrań. Przykładem wartym zainteresowania jest brukselski kościół Chapel of Briggittines, który pełnił do tej pory wiele różnych funkcji, m.in.: apteki, szkoły, więzienia, sali tanecznej, sortowni⁹⁸. Polskim przykładem renowacji i symbolicznego „przywrócenia do życia” zrujnowanej architektury sakralnej, którą przekształcono w alternatywną przestrzeń kulturową, jest pochodzący z XIV wieku kościół św. Jana w Gdańsku. To jeden z ostatnich zabytków miasta, który nie został całkowicie odbudowany po drugiej wojnie światowej. Na skutek różnych decyzji dotyczących wykorzystania tego miejsca obiekt przez kilkadziesiąt lat niszczał. W 1991 roku Skarb Państwa przekazał kościół Archidiecezji Gdańskiej Kościoła Rzymskokatolickiego, a od 1995 roku, na mocy umowy ograniczonego prawa rzeczowego użytkowania, funkcję gospodarza obiektu pełni Nadbałtyckie Centrum Kultury w Gdańsku, które jako użytkownik ruin kościoła prowadzi w nim prace rewaloryzacyjne i adaptacyjne na centrum kultury. Jednocześnie w obiekcie mają miejsce różne wydarzenia artystyczne, koncerty, wystawy. Jak czytamy na stronie internetowej Trójmiasta:

Nadbałtyckie Centrum Kultury udostępniło kościół artystom i publiczności. Odbyło się tutaj wiele ważnych wydarzeń kulturalnych. Dzięki ogromnemu wysiłkowi Nadbałtyckiego Centrum Kultury, jak i innych instytucji i organizacji Pomorza kościół stał się rozpoznawalny na kulturalnej mapie regionu, kraju i Europy. W niepowtarzalnej atmosferze wnętrza kościoła św. Jana odbyły się liczne koncerty, pokazy, przedstawienia i wystawy. [...] Centrum św. Jana zachwyca akustyką oraz wieloma możliwościami aranżacji różnych wydarzeń. Ale przede wszystkim magią tego niezwykłego miejsca [...]⁹⁹.

Wraz z adaptacją ruin przestrzeni niegdyś sakralnej nastąpiła zmiana nazwy dawnego kościoła na Centrum św. Jana. Głównym założeniem prowadzonej w tym miejscu działalności kulturalnej jest bowiem stworzenie miejsca otwartego na różne projekty i przedsięwzięcia artystyczne, służą-

⁹⁸ <http://www.brigittines.be/en/la-chapelle-et-son-histoire> [10.08.2018].

⁹⁹ <http://www.trojmiasto.pl/Kosciol-Sw-Jana>, <http://www.sw-jan.vn.pl> [17.04.2012].

cego zarówno artystom, jak i odbiorcom sztuki, w którym następuje „naturalna synchronizacja pomiędzy zachowanym dziedzictwem historyczno-kulturowym a współczesnością”¹⁰⁰. Dzięki Nadbałtyckiemu Centrum Kultury i innym instytucjom ruiny kościoła św. Jana stały się niepowtarzalnym miejscem wydarzeń artystycznych i spotkań ludzi kultury. Świadczy to o wielkim potencjale kulturotwórczym tego miejsca. Odnajdujemy tu bowiem takie sformułowania, jak „magia miejsca” czy „niepowtarzalna atmosfera”, które charakteryzują miejsce przeznaczone do działań artystycznych. Jednakże – jak można przeczytać na stronie Centrum – sfery *sacrum* i *profanum* przenikają się i współistnieją w jednym miejscu, nadal bowiem, oprócz świeckich wydarzeń artystycznych, sprawowana jest w nim liturgia.

Do dawnych obiektów sakralnych podchodzi się zatem jak do atrakcyjnych, oryginalnych nieruchomości. Można do nich zastosować termin „kultura promocyjna”. Przestrzeń zrujnowana, poddana gruntownej renowacji, zaczyna pełnić rolę produktu na sprzedaż, jak również elementu *brandingu*. Dzięki podobnym inwestycjom powstały na mapie miasta nowe „miejsca kultowe”. Potencjalny inwestor, który planuje dostosować dawny obiekt sakralny do nowych funkcji, zyskuje tym samym dźwignię marketingową, tak jak miało to miejsce w Europie Zachodniej w przypadku kilku głośnych projektów, gdy dawne kościoły zamieniano na puby czy kluby nocne.

Tak stało się choćby w Irlandii, gdzie na pub przerobiono były kościół pod wezwaniem św. Marii. Elementy sakralne, m.in. wielkie zabytkowe organy, stanowią element wystroju klubu. Miejsce stało się kultowym w Dublinie. Na pub przerobiono świątynię należącą do listy światowego dziedzictwa UNESCO. W Mediolanie z dawnego kościoła uczyniono nocny klub, zresztą ceniony na imprezowej mapie miasta. Chodzi o Il Gattopardo Café¹⁰¹.

Jan Kurek nazywa ten proces „laicyzacją *sacrum*”, jego komercyjną transformacją. Współczesna laicyzacja, czyli zeświecczenie różnych pozio-

¹⁰⁰ <http://www.centrumswjana.pl/centrum-sw-jana> [17.04.2012].

¹⁰¹ I. Hryncewicz, *Kościół coraz bardziej atrakcyjne na rynku nieruchomości*, 29.01.2015, <https://biznes.interia.pl/nieruchomosci/news/koscioly-coraz-bardziej-atrakcyjne-na-rynku-nieruchomosci,2084182> [20.08.2018].

mów życia społecznego, skutkuje bowiem rozluźnieniem norm etycznych i obyczajowych oraz spadkiem uczestnictwa wiernych w praktykach religijnych. Świątynie – zwłaszcza katolickie – borykają się w Europie Zachodniej z ogromnymi kłopotami finansowymi, są zatem zamykane, popadają w ruinę i – w konsekwencji – bardzo często są wyburzane. Niekiedy jednak adaptuje się je do nowych, świeckich funkcji. Taka komercyjna transformacja *sacrum* ciągle jeszcze, w przypadku niektórych funkcji, budzi sprzeciw społeczności chrześcijańskich. Adaptacje są realizowane w konwencji minimalistycznej lub na zasadzie kontrastu konkurując z zastanym kontekstem¹⁰².

W Polsce najczęściej do sprzedaży trafiają były świątynie ewangelickie. W odróżnieniu od krajów Europy Zachodniej dla polskiego społeczeństwa praktyki religijne nadal są istotne, dlatego nie spotyka się tu kościołów katolickich niedawno opuszczonych. Te, które są do nabycia, to najczęściej obiekty dotknięte procesem głębokiej destrukcji, stojące bezużytecznie przez lata, a nawet dekady, toteż ceny tych obiektów są najczęściej bardzo niskie. Zabytkowe kościoły wystawione na sprzedaż wymagają również bardzo dużych nakładów finansowych. Jeśli dodatkowo kościół wpisany jest do rejestru zabytków, proces rewitalizacji należy konsultować z konserwatorem, co przekłada się na konieczność używania odpowiednich materiałów i podnosi koszty renowacji obiektu.

W Wałbrzychu na sprzedaż został wystawiony potężny, zabytkowy kościół ewangelicki. Obiekt jest mocno zniszczony. Za 820 m kw. budynku wraz z działką (0,4 ha) oferent oczekuje 500 tys. złotych, co daje nieco ponad 600 zł za metr kwadratowy. W Połajewie, około 50 km od Poznania, opuszczony kościół ewangelicki, który pełnił wcześniej m.in. funkcję magazynu i silosu, sprzedano za 175 tys. zł. Ma tam powstać placówka kulturalna. Są to nieruchomości do kapitalnego remontu, choć często położone na atrakcyjnych działkach¹⁰³.

Warto zaznaczyć, że renowacja ulegającej ruinizacji świątyni przebiega najczęściej w bardzo charakterystyczny sposób. Jeśli zewnętrzna bryła

¹⁰² J. Kurek, *Laicyzacja sacrum. Współczesna adaptacja świątyń do nowych funkcji*, „Przestrzeń i Forma” 15/2011, s. 225.

¹⁰³ I. Hryncewicz, *Kościół coraz bardziej atrakcyjny...*

nie jest w stanie daleko posuniętej dewastacji, zachowuje się jej konstrukcję i wygląd, dokonując powierzchniowej renowacji. Zasadniczym zmianom podlega natomiast zrujnowane wnętrze budynku. Z zewnątrz kościół często więc pozostaje nienaruszony, dlatego w pierwszej chwili trudno się domyślić jego nowego przeznaczenia. Jednym z najbardziej intrygujących przykładów przekształcenia byłej świątyni, który odbił się szerokim echem w mediach, również społecznościowych, jest kościół w Llanera w północnej Hiszpanii. Kształt i wygląd zewnętrznej bryły nie zdradza zupełnie zmiany funkcji budynku. Kilka lat temu zgodę na utworzenie w opuszczonym kościele skateparku otrzymało lokalne stowarzyszenie skupiające fanów sportów ekstremalnych. Miejsce to zostało nazwane Kaos Temple, a jego twórcy w końcu znaleźli miejsce do wspólnych spotkań i ćwiczeń. Szybko zamontowano w środku niezbędną infrastrukturę. Wnętrze byłej świątyni pokryte zostało w całości abstrakcyjnymi muralami przedstawiającymi geometryczne wzory, barwne postacie i liczne motywy nawiązujące do świata przyrody. Świątynia przekształcona w skatepark zyskała tysiące zwolenników, natomiast brytyjski „The Guardian” określił go mianem „kaplicy sykstyńskiej skateboardingu”, nawiązując do wypowiedzi autora projektu murali dla Kaos Temple, który nazwał ją swoją własną Kaplicą Sykstyńską¹⁰⁴.

Proces przekształcania ulegających ruinizacji świątyń w wielu wypadkach budzi kontrowersje. Dla osób przywiązanych do tradycyjnej kultury wyludniająca się świątynia są widowym dowodem upadku dotychczasowej wspólnoty wiernych – symbolem „rozkładającego się moralnie” społeczeństwa. Choć już w czasach średniowiecza kościoły i klasztory były rabowane i niszczone przez najeźdźców, w renesansie natomiast i czasach nowożytnych w procesie postępującej reformacji, a potem w okresie Rewolucji Francuskiej następowała kasata zakonów i zamykanie całych zespołów klasztornych, których ruiny, np. w Anglii czy Francji, spotkamy do dziś, to właśnie współczesna likwidacja świątyń jako efekt postępującej laicyzacji stanowi dla wielu wstrząsający dowód nieodwracalnych zmian w kulturze europejskiej. To bowiem właśnie upadające i ulegające destrukcji świątynie są jednym z najbardziej widocznych i – w przeciwieństwie do opuszczo-

¹⁰⁴ *Hiszpania: Skatepark w kościele*, 23.12.2015, <https://hispanico.pl/hiszpania-skatepark-kosciele/> [22.08.2018].

nych fabryk, dworców czy szkół – chyba najbardziej dotkliwych znaków przemian, którym uległa zachodnia kultura. Podkreśla to fragment artykułu w niemieckiej gazecie „Die Welt”, w którym autor stwierdza, że kościół w Hiszpanii przekształcony w skatepark „wygląda dokładnie tak, jakby w tym celu został wybudowany”¹⁰⁵. Jak pisze Kurek:

Laicyzacja – czyli zeświecczenie różnych poziomów życia społecznego, często realizowana przez państwo (i polityków) jak to miało miejsce we Francji i Rosji Radzieckiej (ZSRR), skutkuje słabnięciem więzi religijnych w społeczeństwach, rozluźnieniem norm etycznych i obyczajowych upowszechnianych dotąd przez poszczególne kościoły i wyznania oraz ogromnym spadkiem uczestnictwa w praktykach religijnych. Jeśli zdążyliśmy się przyzwyczaić do współczesnych zmian funkcji wielu budynków przemysłowych czy takich świeckich obiektów, jak dworce, szkoły itp., to jednak wciąż z trudem przychodzi nam akceptowanie zmian funkcji budynków kościelnych i świątyń innych wyznań. Jest to tym trudniejsze, im silniejsza jest nasza więź z kulturową tradycją – im mocniejsza jest nasza duchowa wrażliwość i nasza wiara¹⁰⁶.

Przekształcanie ruin europejskich kościołów w budynki o innej użyteczności stanowi przykład konfliktu znaczeń i symboli w kulturze współczesnej. Podczas gdy dla jednych ponowne użycie zrujnowanej architektury sakralnej do celów mieszkaniowych lub komercyjnych to wyraz przedsiębiorczości w czasach kryzysu, naturalnej zmiany praktyk codzienności, dla innych konotuje takie znaczenia, jak: „profanacja miejsca świętego”, „kryzys wiary”, „desakralizacja”, „upadek *sacrum*” czy „upadek kultury europejskiej”. Miejsca projektowane i budowane w celu zapewnienia wiernym przestrzeni do medytacji i modlitwy przekształcają się w miejsca dostarczające alternatywnych wrażeń, związanych w dużej mierze z rozrywką, spędzaniem czasu wolnego, czy w miejsca realizacji nowych, metropolitalnych stylów życia.

¹⁰⁵ Smutny symbol laicyzacji Europy. W hiszpańskim kościele urządzono... skatepark!, <https://wpolityce.pl/kosciol/275491-smutny-symbol-laicyzacji-europy-w-hiszpanskim-kosciele-urzadzono-skatepark-zobacz-wideo> [23.08.2018].

¹⁰⁶ J. Kurek, *Laicyzacja sacrum...*, s. 226.

Nie ulega wątpliwości, że specyficzne połączenie tego, co stare, z tym, co zostało wytworzone w ramach nowych praktyk, sprawia, że powstaje wyjątkowa hybrydyczna przestrzeń oferująca nowy rodzaj doświadczenia. Drugie życie świątyn lub industrialnych murów jest bowiem wynikiem procesu, który Hanna Göbel nazywa „estetycznym eksperymentowaniem z pamięcią miejskich ruin”. Przeszłość obiektu jest tu jedynie „wyczuwana”, tworząc oprawę dla nowych, miejskich praktyk „projektowania wartości”. Obiekty, które wcześniej ulegały ruinizacji, a obecnie – po renowacji – służą zupełnie innym celom, podlegają kulturowej translacji. Po pierwsze, budynek ulega „defamiaryzacji”, czyli swoistemu wyobcowywaniu. Podmioty zaangażowane w projekt renowacji ruiny dekonstruuja jego historyczne znaczenie, koncentrując się jedynie na materialnych fragmentach budynku, ulepszając je, a w niektórych przypadkach nawet zwiększając ich skalę, aby móc ponownie ich użyć. Podniesiona z gruzów budowla zaczyna służyć nowym praktykom, w ramach których tymczasowi użytkownicy niwelują poprzednią kulturową wartość budynku. Postrzeganie obiektu, który został przekształcony, zamienia się więc w doświadczenie estetyczne. Ten tryb estetycznej percepcji Göbel nazywa „zorientowanym na wydajność”. Tak jak istnieją potrzeby estetyczne i estetyczna podaż, widoczne są również estetyczne manipulacje, które w dużej mierze dotyczą zagospodarowywanych ponownie architektonicznych odpadów. Była ruina służy zatem jako przestrzeń dostarczania estetycznych wrażeń oraz kształtuje nową jakość życia. Estetykę dzieła sztuki zastąpiła bowiem współcześnie estetyzacja życia codziennego. Dlatego Göbel podkreśla, że ponowne użycie zdegradowanej architektury połączone z jej rewitalizacją to jeden z odłamów dystrybucji nastroju jako towaru w kulturze konsumpcyjnej¹⁰⁷.

Architektura, która z rozmaitych względów przestała pełnić swoje funkcje i ulega powolnemu rozpadowi, nie tylko może zostać zaadaptowana jako przestrzeń do innych funkcji, ale również – nie zmieniając swego statusu – do chwilowych działań i praktyk artystycznych, animacyjnych i kulturalnych. Dzieje się tak wówczas, gdy w regionach słabych strukturalnie brakuje odpowiedniego kapitału i inwestorów, którzy są gotowi podjąć ryzyko rewitalizacji zdegradowanych obiektów. Jak pisze Jakub

¹⁰⁷ H.K. Göbel, *The Re-Use of Urban Ruins...*, ss. 13 i 85.

Gołębiewski, w takich przypadkach konieczne jest podjęcie alternatywnych działań, zmierzających do ich zachowania i przekształcenia w obiekty o nowych funkcjach¹⁰⁸. Tymczasowe interwencje w ulegającej ruinizacji przestrzeni, które Gołębiewski nazywa „miejską akupunkturą”, obejmują czasowe wykorzystanie obiektów przemysłowych na cele kulturalne oraz nieużytkowych obszarów zdegradowanych na cele rekreacji. Obiekty te stają się wówczas miejscem spontanicznych działań kulturotwórczych lub wykorzystywane są jako miejsca społecznej interakcji. Bardzo często – podkreśla Gołębiewski – to tymczasowe użytkowanie służy „oswajaniu” zdegradowanych przestrzeni i ostatecznie skutkuje tym, że po jakimś czasie pojawiają się potencjalni inwestorzy¹⁰⁹. W wielu porzuconych i ulegających destrukcji obiektach wykonuje się jedynie powierzchowne prace remontowe, takie jak sprzątanie czy zabezpieczenie ścian budynku oraz interwencje przestrzenne, które polegają na wprowadzeniu do wnętrza przestrzeni odpowiedniej infrastruktury, np. zamontowanie tymczasowej sceny, uchwytów do ekspozycji różnych prac czy oświetlenia. Pofabryczna sceneria, z zachowanymi śladami dawnego użytkowania i zniszczeń, służy jako miejsce organizacji jednorazowych wydarzeń: pokazów filmowych, festiwali teatralnych, wernisaży, koncertów lub projektów animacyjnych i warsztatów angażujących lokalną społeczność.

Animacja oznacza przede wszystkim ożywianie, pobudzanie, przywracanie do aktywnego funkcjonowania, rewitalizowanie, inicjowanie, inspirowanie i nadawanie impulsów rozwojowych, ale także stymulowanie zaangażowania jednostkowego i wspólnotowego. Celem zabiegów animacyjnych jest aktywność ludzi, aktywizowanie środowisk społecznych mało zaangażowanych, mobilizowanie instytucji i organizacji do podejmowania i realizowania nowych projektów, zachęcanie pojedynczych osób do zintensyfikowania własnego – czynnego i twórczego – uczestnictwa w życiu, przyczynianie się do poprawy warunków sprzyjających efektywności tych wszystkich działań¹¹⁰.

¹⁰⁸ J.I. Gołębiewski, *Znaczenie tymczasowego użytkowania przestrzeni i inicjatyw społecznych w procesach rewitalizacji. Doświadczenie szczyńskie*, w: P. Trzepacz, A. Warchalska-Troll (red.), *Rewitalizacja miast...*, s. 86.

¹⁰⁹ Ibidem, s. 87.

¹¹⁰ D. Kubinowski, *Kultura animacji jako humanistyczna pedagogia*, „Nauki o wychowaniu. Studia Interdyscyplinarne” 2(3)/2016, s. 99.

W tym kontekście można mówić o aktywowaniu zarówno zdegradowanej przestrzeni architektonicznej, jak i społecznej, wspólnotowej. Zrujnowana przestrzeń zaangażowana w tymczasowe działania staje się na pewien czas przestrzenią wspólną, w której może dojść do aktywizacji i integracji okolicznych mieszkańców i poprawy ich – w dużym stopniu zrujnowanych – relacji w ramach praktyki *community arts*¹¹¹. Tymczasowość, która wpisana jest w procesy kształtowania tych przestrzeni, odzwierciedla również dynamikę i zmienność miejskiego życia. Efekt nowości i alternatywny charakter działania przyciągają użytkowników, którzy opuszczone, zrujnowane i zaniedbane przestrzenie nasycają swoją aktywnością.

Porzucona i ulegająca degradacji konstrukcja staje się w pewien sposób sceną, na której coś „zostaje odegrane”, miejscem dla sztuki, estetyczną przestrzenią, w której mogą zaistnieć inne artystyczne działania. Zaniedbana przestrzeń zyskuje nowe walory użytkowe oraz status atrakcyjnego, tętniącego życiem fragmentu miasta. Przykładem takiego wykorzystania ruin jest gliwicki obiekt Ruiny Teatru Victoria. To część zbudowanego w 1890 roku ogromnego kompleksu kulturalno-rozrywkowego, na którego terenie działał również Teatr Miejski Victoria. Był to największy i najbardziej reprezentacyjny obiekt tego typu na Górnym Śląsku. W 1945 roku został spalony przez żołnierzy Armii Czerwonej. Obecnie, utrzymywany w stanie ruiny jako część Teatru Miejskiego w Gliwicach, jest jednym z najciekawszych obiektów kulturalnych w regionie i służy prezentowaniu niestandardowych przedsięwzięć artystycznych, takich jak wystawa plakatu i grafiki „Jazz w Ruinach”¹¹².

Obszarem dla sztuki są też w dużej mierze przestrzenie pofabryczne. W jednej z nich w ramach działalności łódzkiej Galerii Czynnej miała miejsce instalacja młodej artystki, Marty Krześlak, pt. *Ruiny moich marzeń*, na którą chciałabym zwrócić uwagę. Betonowa architektura byłej fabryki zaadaptowanej na centrum kulturalne stała się w tym wypadku sce-

¹¹¹ G. Godlewski, I. Kurz, A. Mencwel, M. Wójtowski (red.), *Animacja kultury. Doświadczenie i przyszłość*, Instytut Kultury Polskiej UW, Warszawa 2002; I. Kurz (red.), *Lokalnie: animacja kultury/community arts*, Instytut Kultury Polskiej UW, Warszawa 2008.

¹¹² <https://gliwice.eu/dla-turystow/ciekawe-miejsca/ruiny-teatru-miejskiego> [21.08.2018].

ną, na której umieszczono podniszczony dmuchany zamek, przeznaczony do dziecięcych zabaw.

Ustawiony na tyłach wielkiej hali stary, wyblakły od słońca, dmuchany zamek być może nie ginął w rozległej przestrzeni, ale znacząco tracił na swojej monumentalności. Wpisany w pofabryczną architekturę, obiekt stał się zaledwie niewielką częścią tego istnego krajobrazu antropocenu. Historia sztuki zakwalifikowałaby tę pracę jako instalację performatywną, co z pewnością brzmi dumnie, niemniej pozostawia pewien niedosyt¹¹³.

Dziecięcy dmuchaniec w postaci zamku został przez Krześlak wybrany nieprzypadkowo. Jak sama tłumaczy, szukała właśnie „ruin zamku”, czyli obiektu, który ma duży potencjał znaczeniowy. Ruiny zamku to przecież obiekty nacechowane nostalgią, melancholią, stały element malowniczego krajobrazu obecnego w sztuce, poezji i powieściach. Uwagę artystki przyciągnęła jednak estetyka ogromnych, plastikowych, dmuchanych zamków oraz towarzysząca im – z racji materiału, z którego są wykonane – absurdalność ich niezniszczalności. Biorąc pod uwagę ich długowieczność, pozyskanie starego zamku, którego ktoś chciałby się pozbyć z placu zabaw czy przydomowego ogródka, okazało się niezwykle trudne. „Zamek”, który artystka umieściła w końcu w ruinach starej fabryki, jest jednak nadgryziony zębem czasu, brudny i podniszczony, chociaż składa się z wielu metrów kwadratowych odpornego na zniszczenia plastiku¹¹⁴. „Ruiny” dmuchanego zamku, usytuowane w przestrzeni prawdziwie zdegradowanej, wyjęte zostały z idyllicznego krajobrazu dziecinnej beztroski, jednakże obciążone są wartością sentymentalną. Dzięki temu – jak podkreśla Natalia Słaboń – stały się płaszczyzną konfrontacji z wyobrażeniami o przeszłości, nieco zafalszowanymi siłą nostalgii. Zniszczony zamek ukazuje ludzką skłonność do idealizowania minionego czasu.

Zmaterializowane za pomocą zamku wspomnienia lat dziecięcych początkowo bardziej odstraszały, aniżeli zachęcały do nostalgicznej podróży w przeszłość. Demony przeszłości według Krześlak, pod płaszczykiem

¹¹³ N. Słaboń, *Nie odnajdzie więcej was ta sama chwila*, <http://miejmiejsce.com/sztuka/nie-odnajdzie-wiecej-was-ta-sama-chwila/> [21.08.2018].

¹¹⁴ <https://plasterlodzki.pl/wydarzenia/ruiny-moich-marzen-wystawa-marty-krzeslak/> [21.08.2018].

niewinnej zabawy, wytworzyły sytuację bezpośredniej, ale też zindywidualizowanej konfrontacji. Każdy mógł spotkać się z przeszłością na własnych warunkach i wyjść z tego spotkania z odmiennym doświadczeniem. Marta, starając się zrekonstruować zepchnięte głęboko w odmętę pamięci chwile, obrazy i dźwięki, dała zebrany możliwość oceny, co z tego typu wspomnień tak naprawdę pozostało i czy jest dzisiaj w ogóle za czym tęsknić¹¹⁵.

Artystyczna instalacja Krześlak pokazuje, że współczesne ruiny to nie tylko budynki, które z różnych powodów ulegają degradacji i rozpadowi, ale również przedmioty, które na pierwszy rzut oka są niezniszczalne i w niczym nie przypominają ruin, które widzimy, gdy uruchamiamy naszą pamięć i wyobraźnię. Dla wielu osób, które odwiedziły wystawę Marty Krześlak, zderzenie z brudną, odpychającą i niespodziewanie twardą materią nie do końca nadmuchanego „zamku” okazało się nieco bolesne i pozostało uczucie dyskomfortu. Artystka potrzebowała jednak tych odczuć, aby uruchomić kolejne znaczenia zawarte w pracy. Podjęła próbę ukazania, że „niezniszczalność” tego rodzaju przedmiotów jest być może nie tyle abstrakcyjna, ile niepokojąca. Zamek, będący właściwie ucieleśnieniem silnie idealizowanych wspomnień, mimo że finalnie rozczarowuje, dalej pozostaje jedynym namacalnym ich śladem, nośnikiem pamięci o nich. Jednocześnie ulega zniszczeniu, starzeje się, wychodzi z użycia, zostaje wyrzucony lub wciśnięty w kąt, z którego nikt nie chce go wyciągnąć. Warto również zwrócić uwagę, że postaci składowe dmuchanego zamku to bohaterowie kreskówek Disneya, czyli elementy kultury popularnej, które podniszczono, nie do końca „nadmuchane”, spoczywają w przestrzeni zrujnowanej fabryki w dziwnych pozach, stając się szczególnym obrazem kultury XX i XXI wieku.

Projekt Alicji Karskiej i Aleksandry Went zatytułowany *Projektowanie i organizacja przestrzeni* obrazuje wykorzystanie w ramach artystycznej akcji ruin tego, co nigdy nie zostało ukończone¹¹⁶. Praca jest efektem fascynacji opuszczoną i zapomnianą architekturą. Miejscem akcji, którą

¹¹⁵ N. Słaboń, *Nie odnajdzie więcej was...*

¹¹⁶ Film z projektu: <https://artmuseum.pl/pl/filmoteka/praca/karska-alicja-went-alek-sandra-projektowanie-i-organizacja> [22.08.2018].

artystki uwieczniły na filmie, jest bowiem konstrukcja nigdy nieukończonego hotelu nieopodal plaży w gdańskiej dzielnicy Brzeźno. Ta zagadkowa opuszczona budowla przez lata zaznaczała się w nadmorskim krajobrazie, jednocześnie fascynując i niepokojąc swoim surowym, ostrym kształtem. Przystarzały technologicznie szkielet budowli, wykonany ze stali i prefabrykowanego betonu, to pozostałość modernistycznej „elegancji” socjalistycznych budynków¹¹⁷. Projekt tak opisuje Gabriela Świtek:

Ubrane w fartuszki artystki wraz z dwiema koleżankami odgrywają rolę obsługi hotelowej, budząc z uspienia szkielet modernistycznej budowli. Sprzątają nieistniejące pokoje, ścielą niewidzialne łóżka, biegają po schodach, a wszystko to w rytmie muzyki skomponowanej przez Marcina Zielińskiego. W pewnym momencie pojawia się grupa robotników, którzy zaczynają demontować konstrukcję stojącą tam od lat siedemdziesiątych XX wieku, symbolizującą niespełnione nadzieje na prosperity gospodarczą w czasach PRL-u. Struktura budynku zaczyna znikać, jednak obsługa hotelowa nie zaprzestaje swojej krzątania¹¹⁸.

Narracja filmu nawiązuje do ambiwalencji nowoczesności, nie jest bowiem chronologiczna. Pierwsze ujęcia ukazują plac po demontażu budynku; dopiero po chwili widzimy rozbiorczą i krzątanicę artystek wewnątrz stojącej jeszcze, zrujnowanej konstrukcji. Kadry z demontażu przenikają się z obrazami dziewcząt, które niczym w hipnotycznym transie wykonują pracę pokojówek. Rzeczywistość ulegającego powolnej destrukcji nieukończonego hotelu funkcjonuje tutaj jako gotowa scenografia, w której schludne pokojówki mechanicznie odgrywają swoje role: poruszają się po zdezelowanych piętach, ścielą wymaginowane łóżka, sprzątają. Urządzają porzuconą przestrzeń od nowa, wprowadzając w nią prowizoryczne życie. Przedstawiona przez artystki fantasmagoryczna przestrzeń niedokończona, a zarazem ulegającej rozpadowi konstrukcji jest miejscem zamieszkanym przez ludzi pozbawionych tożsamości i powtarzających bez końca wykonywane przez siebie czynności. W tej nieprzerwanej, rytmicznej narracji można doszukać się krytycznego spojrzenia na moder-

¹¹⁷ <http://www.fundacjaprofile.pl/tree.php?id=109> [22.08.2018].

¹¹⁸ G. Świtek, *Gry sztuki z architekturą. Nowoczesne powinowactwa i współczesne integracje*, Wyd. Naukowe UMK, Toruń 2013, ss. 30-31.

nistyczne utopie, wyrażające nadzieję na organizację świata według uniwersalnych rytmów funkcjonalizujących życie, czynności i zachowania.

W ramach praktyki „ponownego użycia” – w tym wypadku działania artystycznego – Karska i Went ożywiły przy pomocy ludzkich, żywych ciał martwą przestrzeń funkcjonalnej konstrukcji, która stała się ruiną, zanim jeszcze weszła w użycie. Konstrukcja nigdy bowiem nie stała się budynkiem, nie spełniła funkcji przypisanej jej na etapie projektowania. Działanie artystyczne to gra, praktyki używania hotelu są tu jedynie wyobrażone, naśladowane. Świtek zwraca również uwagę na ciekawy aspekt samej konstrukcji. Miejsce akcji to konstrukcja hotelu, nie-miejsca wytworzonego przez supernowoczesność, opisywanego przez Marca Augé. Hotel jako nie-miejsce to przestrzeń przechodzenia, przestrzeń tranzytowa. Stanowi orientacyjny punkt, w którym anonimowy podróżnik chce przez chwilę poczuć się bezpiecznie¹¹⁹. Ruiny nie-miejsca są obrazem przerażającej pustki, którą człowiek za wszelką cenę pragnie wypełnić materią, ciałami i ruchem. Analizując projekt Karskiej i Went, natrafiamy również na jeszcze inny aspekt:

Nigdy niezbudowany hotel, a właściwie jego szkielet popadający w ruinę, jest jednocześnie przykładem niesamowitości czy też nieswojskości w znaczeniu Sigmunda Freuda. Został udomowiony i oswojony przez działania artystek. Jeżeli jednak według Freuda niesamowite jest tym, co było w ukryciu, a nagle wyszło na jaw, to działania artystek w przewrotny sposób ujawniają funkcję nigdy niezbudowanego hotelu w transparentnej konstrukcji bez ścian, okien i drzwi¹²⁰.

Nie bez powodu zatem krzątania postaci w nieistniejącym hotelu przypomina irracjonalne zachowania. Film ukazuje klęskę architektury i architektów, którzy nie potrafili doprowadzić do końca realizacji swojego budynku. Robotnicy, budowniczości widoczni na ekranie nie budują przecież, lecz burzą konstrukcję hotelu. Symbolicznymi architektami stają się w tym wypadku same artystki, które – jak pisze Świtek – jako współczesne Hestie, boginie tymczasowego domostwa, strażniczki hotelu krzątają się

¹¹⁹ Ibidem, s. 32.

¹²⁰ Ibidem.

zatraskane o wygodę nieistniejących gości, rozkładają prześcieradła i wyznaczają miejsce do snu, do odpoczynku.

Espace conçu, określona przez Lefebvrea jako przestrzeń projektowana przez architektów, zostaje ożywiona przez artystki jako *espace vécu*, przestrzeń organizowana według codziennych praktyk, a następnie zburzona przez robotników¹²¹.

Praca *Projektowanie i organizacja przestrzeni* nie jest jedyną, w której artystki wykorzystały zrujnowaną przestrzeń. Przykładem chwilowego użycia i rekontekstualizacji ruin była też interwencja na gdańskiej Starówce, w ramach której Karska i Went pomalowały na pastelowe barwy fragment fasady pozostałej po budynku, który popadł w ruinę. Zglądając przez okna umieszczone w malowanym przez artystki murze, nie można było jednak zobaczyć żadnego wnętrza, a jedynie widok na ruiny na Wyspie Spichrzów. Projekt malowania zniszczonej ściany frontowej – jedyne go fragmentu, który pozostał po zdewastowanym budynku – przypominał niemal dosłowną rewitalizację. Artystki pomalowały fragment ściany zgodnie z oryginalną kolorystyką, która wyłoniła się spod warstw tynku. Film, który wówczas nakręciły, ukazywał nie tylko proces malowania, ale także reakcje przechodniów¹²².

Fragmentaryczna forma architektury w procesie ruinizacji staje się również w wielu wypadkach przestrzenią ekspozycyjną, szczególnie dla obrazów, które Rafał Drozdowski nazywa nieprawomocnymi¹²³. Biorąc pod uwagę to, że współczesna przestrzeń publiczna staje się coraz większym stopniu przestrzenią prywatną, zawłaszczoną przez międzynarodowe i lokalne korporacje, przestrzeń wyrzuconej na margines, „niczyjej” ruiny służy jako miejsce ekspozycji dla obrazów, które również są wykluczone. Te opuszczone strefy stanowią szczególne wyzwanie dla artystów graffiti, którzy – w przeciwieństwie do eksploratorów – wkraczą do tych zdegradowanych, fragmentarycznych murów po to, aby szlifować swoje umiejętności i zmieniać wygląd samej ruiny.

¹²¹ Ibidem, s. 33.

¹²² <https://culture.pl/pl/tworca/alicja-karska-i-aleksandra-went> [22.08.2018].

¹²³ R. Drozdowski, *Obraz na obrazie. Strategie społecznego oporu wobec obrazów dominujących*, Wyd. Naukowe UAM, Poznań 2006.

Nieprawomocna ruina staje się więc szczególną przestrzenią ekspozycji dla nieprawomocnych obrazów. Charakteryzuje ją ciekawa ambiwalencja. Oprócz pomieszczeń, które są dobrze oświetlone dzięki znacznym ubytkom w murze i wypełnione kolorami farby pokrywającej ściany, są też ciemne, ponure i zdradzieckie korytarze wypełnione „gnijącymi” gruzami, zakurzonymi meblami, stęchłymi zapachami. Nieprawomocna sztuka współistnieje tu w jednej przestrzeni z miejscem, które jest niepożądane i często przewidziane do likwidacji. Graffiti bywa stosunkowo często wykorzystywane jako narzędzie celowej stygmatyzacji, np. konkretnych dzielnic, rejonów w mieście. W tym przypadku umieszczone na rozpadających się murach graffiti staje się szczególną wizytówką przestrzeni, która sama podlega stygmatyzowaniu ze względu na swoją nieprzydatność, szpetotę, opuszczenie.

Twórcy graffiti podkreślają też, że powinno być ono traktowane jako przemyślana i konsekwentnie stosowana technika „wybudzania z letargu”, adresowana do zadowolonej z siebie (i z systemu, w którym żyją) oraz mogącej sobie pozwolić na względne poczucie bezpieczeństwa większości społeczeństwa konsumpcyjnego¹²⁴. Artystyczne dzieła i komunikaty umieszczane w ruinach, miejscach nieodwiedzanych przez miejskich przechodniów, ukryte są przed publicznością, do której – zgodnie z zasadą „wybudzania z letargu” – powinny docierać. Jest to zatem drugi sposób rozumienia graffiti, który zakłada stworzenie dzieła w miejscu niemożliwym, chronionym lub trudno dostępnym.

Twórcą tak rozumianego graffiti może być każdy – niekoniecznie ktoś, kto nie zgadza się z systemem bądź ze społeczeństwem. Stawką, o jaką toczy się gra, jest tutaj bowiem – trochę podobnie jak przy zjeździe na desce snowboardowej z dwukilometrowej trasy alpejskiej, czy jak przy skoku na *bungee* – nagradzający „zastrzyk adrenaliny” oraz poczucie wygranej z samym sobą¹²⁵.

Tworzenie graffiti w miejscach opuszczonych wiąże się zatem z miejską eksploracją, którą zdefiniujemy jako penetrację miejsc trudno dostępnych, chronionych, które cechuje „zakaz wstępu”. W przeciwieństwie jednak

¹²⁴ Ibidem, ss. 101-103.

¹²⁵ Ibidem, s. 102.

do eksploratorów autorzy graffiti ingerują w przestrzeń, którą eksplorują, zostawiając ślady swojej bytności w postaci obrazów, tagów, podpisów czy murali. Retoryka odzyskiwania przestrzeni publicznej, tak charakterystyczna dla graffiti, ustępuje w tym wypadku miejsca retoryce odzyskiwania i „wyzyskiwania” przestrzeni marginalnej, wykluczonej, ulegającej rozpadowi. Jednocześnie następuje tu swoista rewaloryzacja tej przestrzeni jako tła artystycznej, lecz wciąż nielegalnej działalności. Sam proces ruiny nie zostaje w ten sposób powstrzymany; budynek nadal ulega rozpadowi, wciąż poddawany jest warunkom atmosferycznym oraz działającej w niszczyielski sposób roślinności. Graffiti nadaje jednak temu procesowi nowy wymiar. To, co typowo kulturowe, ponownie wkracza w przestrzeń, która ulega naturalizacji. Z drugiej strony, biorąc pod uwagę nieczytelność komunikatów oraz bezład i chaos, który towarzyszy podpisywaniu ścian opuszczonych budynków, wielu mieszkańców uzna ten proces za dalsze niszczenie architektury, co przyczynia się do podwójnej stygmatyzacji zrujnowanego budynku.

Zrujnowane, wykluczone z codziennego doświadczenia miejsce może jednak odzyskać na moment swoją „ludzką” twarz. Taka przestrzeń jest nie tylko łakomym „kąskiem” dla przypadkowych grafficiarzy, ale również miejscem, w którym realizują się artyści tworzący w ramach street artu. Chociaż sztuka ulicy ma swoje korzenie w nurcie graffiti, jej zdefiniowanie wciąż nastęrcza badaczom pewnych trudności. Jak pisze Aleksandra Niżyńska, street art jest bowiem wciąż otwarty na nowe realizacje, nowe techniki i wydarzenia. Od typowego graffiti odróżnia je w dużej mierze legalność i bardziej zrozumiałe dla publiczności komunikaty. W przeciwieństwie do komunikatów umieszczanych na murach w formie graffiti street art bardziej kojarzy się ze sztuką. „Dla artysty street artu ważne jest, gdzie maluje, ale przede wszystkim, co to będzie, natomiast grafficiarze chcą przede wszystkim zaznaczyć siebie”¹²⁶. Artyści uczestniczący w warszawskim festiwalu Street Art Doping określali swoją działalność jako „upiększanie miasta”, „ozdabianie”, „malowanie obrazów w przestrzeni publicznej”¹²⁷. Dlatego też tworzenie murali i obrazów przez artystów ulicznych w przestrzeni

¹²⁶ A. Niżyńska, *Street art jako alternatywna forma debaty publicznej w przestrzeni miejskiej*, Trio, Warszawa 2011, s. 75.

¹²⁷ Ibidem, s. 87.

zrujnowanej można uznać nie tyle za proces jej podwójnego stygmatyzowania – jak ma to miejsce w przypadku bezładnego sprejowania ścian opuszczonych budynków – ile za ozdabianie zdegradowanej architektury, przywracanie wizualnego ładu w przestrzeni materialnego i wizualnego chaosu.

Ilustracją tego procesu może być twórczość Rone'a, artysty z Melbourne, który w ulegających destrukcji i przeznaczonych do wyburzenia przestrzeniach namalował cykl murali przedstawiających kobiece twarze. Rozpoczął od projektu zatytułowanego *Empty*, czyli portretów kobiet umieszczonych na ścianach opuszczonego teatru w Fitzroy. Kolejny projekt, *Omega*, ma bardzo ciekawą historię. Po tym, jak deweloper, który wykupił w Melbourne teren z budynkami przeznaczonymi do likwidacji, zobaczył wystawę *Empty*, zaproponował artyście, aby „zrobił coś z przestrzenią, zanim ta zniknie”. Rone uzyskał natychmiastowy dostęp do ostatniego, jeszcze niewyburzonego domu. W ciągu kilku tygodni, w otoczeniu zniszczenia, artysta przekształcił wnętrze domu z początku XX wieku w – jak sam to określił – „kadr z filmu”. Na wszystkich ścianach umieścił portrety *Jane Doe*, które zwracają uwagę swoim pięknem i intymnością pośród rozkładu opuszczonego domu. Dbając o kinowy klimat przestrzeni Rone nawiązał także współpracę ze stylistą wnętrz Carlym Spoonerem, aby całkowicie odtworzyć archaiczny, australijski krajobraz wnętrza z minionego wieku. „Koncepcja stworzenia czegoś pięknego w kontekście rozpadu i przemijania jest kluczowa dla każdego ulicznego artysty”¹²⁸, wyjaśnia Rone.

Podobnie jak pomyśl, że cokolwiek stworzysz, może zniknąć nazajutrz. Dla artysty sztuka ulicy polega na tym, by pojąć to przemijanie i nietrwałość. A publiczności zależy na tym, aby ją zobaczyć (i zrobić jej zdjęcia) – co podkreśla znaczącą zmianę w sposobie, w jaki obecnie konsumujemy sztukę. Ponieważ cechą street artu jest dotykająca ją bardzo często krótkotrwałość, sztuka uliczna ma tendencję do istnienia bardziej poprzez sposoby, w jakie ludzie ją dokumentują; poprzez fotografię, grafikę i media społecznościowe¹²⁹.

Choć sam budynek przestał istnieć, widz ma możliwość wirtualnej wędrówki przez jego pomieszczenia przekształcone przez artystę. Projekt

¹²⁸ <https://www.r-o-n-e.com/omega-project> [10.08.2018].

¹²⁹ Ibidem.

jest bowiem dostępny w formie cyfrowej reprodukcji. Za pomocą komputerowej symulacji jesteśmy w stanie przechadzać się wewnątrz nieistniejącego już budynku. Artysta udokumentował również sam proces wyburzania, unicestwiania opuszczonego domu. Sylwetki kobiet umieszczone na ścianach budynków w symboliczny sposób przypominają, że cały proces budowania, zamieszkiwania, opuszczenia, wyburzania czy ponownego zasiedlenia i użycia oraz związanej z tymi procesami rekontekstualizacji jest procesem działania człowieka, procesem *stricte* kulturowym.

* * *

Według Hanny Göbel współczesna kultura, zarówno miejska, jak i laboratoryjno-przemysłowa, cechuje się zwrotem ku „ponownemu użyciu”. W związku z tym nic nie powinno się zmarnować, być zapomniane czy wyrzucone. Ta obsesja ponownego wprowadzania przedmiotu do obiegu kulturowego dotyczy również architektury. Zarówno rzeczy, jak i budynki są traktowane jako towary, które mają swój czas funkcjonowania, później zaś zostają zmienione, unowocześnione, przetworzone. Ruina sytuuje się niejako w opozycji do tego zwrotu. Co prawda charakteryzuje ją zmiana, jednak nie ma nic wspólnego z tym, co określane jest jako nowsze, lepsze. W wyniku różnych praktyk podejmowanych przez nie tylko miejskie podmioty, może nastąpić ponowne u-miejscowienie ruiny wynikające z redefinicji relacji pozostałości architektury i kultury reprezentowanej przez miejski porządek, co zaowocuje przekształceniem ruiny jako szczególnego nie-miejsca w alternatywną przestrzeń kulturową.

Na koniec proponuję jednak przyjrzeć się ruinie z innej niż antropocentryczna perspektywy. Opuszczona architektura, która nie zostaje w żaden sposób odzyskana, przekształcona, utrwalona czy zdyscyplinowana przez człowieka, ulega postępującemu zawłaszczaniu jej przez naturę, a jej forma i kształt zmieniają się dzięki oddziaływaniu na „byłą ludzką strukturę” zmiennych warunków atmosferycznych i procesów chemicznych. Warto zatem poddać analizie ruinę w jej materialności, która nie konotuje użyteczności i działania człowieka. Gdy weźmiemy pod uwagę nieantropocentryczne tendencje we współczesnej humanistyce, otworzą się nowe możliwości jej interpretacji i opisu.



ROZDZIAŁ 7

NIE-LUDZKA RUINA POSTANTROPOCENTRYZM

Ludzie stanowią dziwną faunę i florę. Z daleka wydają się tak bardzo nieistotni; z bliska muszą wydać się szpetni i małosłkowi. [...] Słońce zachodzi. Czuję, jak rzeka przepływa przeze mnie – jej przeszłość, jej wiekowa ziemia, zmieniający się klimat. Wzgórza łagodnie okalają ją pierścieniem: jej bieg jest ustalony¹.

Bluszcz, mech, paprocie to ornamenty czasu, które dają [...] najbogatsze wykończenie ruinom. Musisz oddać ruiny w ręce natury, by mogły osiągnąć perfekcję. Czas kruszy stare mury, przydaje im perfekcyjnego piękna i zbliża do stanu natury².

W ostatnich latach nastąpił w humanistyce szczególny zwrot, w którym człowiek przestał pełnić rolę uprzywilejowanego podmiotu. Po różnych innych dobrze już znanych i ugruntowanych zwrotach, takich jak postmodernizm, postkolonializm, postindustrializm czy postkomunizm, nastąpiła – według niektórych badaczy – „epoka kondycji postludzkiej”. Kondycja ta, jak przekonuje Rosi Braidotti, stanowi jakościową zmianę w myśleniu o podstawowej jednostce odniesienia wspólnej dla gatunku, do którego należymy, oraz o naszym stosunku do innych mieszkańców Ziemi. Żyjemy

¹ H. Miller, *Zwrotnik Raka*, tłum. L. Ludwig, Wyd. Literackie, Kraków 1990, s. 323.

² B. Frydryczak, *Krajobraz. Od estetyki the picturesque do doświadczenia topograficznego*, Wyd. PTPN, Poznań 2013, s. 140.

bowiem w epoce, w której dyskursy i przedstawienia tego, co nieludzkie, antyludzkie i postludzkie mnożą się i nakładają na siebie³. Druga połowa XX wieku przyniosła niewątpliwie rozwój technologii. Pojawienie się i rozpowszechnienie komputerów, cyfryzacja życia, architektura ze szkła i betonu oraz narodziny nowych mediów to elementy nowej rzeczywistości, w której zmianie uległ również stosunek do człowieka i jego ciała, a także ich znaczenie dla architektury. Z jednej strony bowiem ludzkie ciało, a wraz z nim jego fizjologia, czyli proces starzenia się, umierania, fizycznego rozkładu, zastąpione zostały wystylizowanymi i połykającymi metalami, układami scalonymi i elektroniką. Coraz większą popularność zaczął zyskiwać nurt transhumanizmu, który postulował przekroczenie dzięki technologii granic człowieka i jego ciała, w tym również śmiertelności⁴. Na intelektualnej scenie pojawił się natomiast antyhumanizm, czyli radykalne zakwestionowanie ideału humanistycznego, skutkiem czego było powstanie różnych ruchów oporu wobec rasizmu, kolonializmu i „martwej” akademickiej humanistyki⁵. Postantropocentryzm jest propozycją teoretyczną, która wpisuje się w proces rozwoju, polegającego na krytyce aktualnego stanu wiedzy motywowanej chęcią poszukiwania nowych, trafniejszych ujęć rzeczywistości. Jak przekonuje Marta Bucholc, postantropocentryzm jest przede wszystkim odpowiedzią na antropocentryzm. Najpierw należy go rozważać jako reakcję na tradycję intelektualną, a dopiero potem – jako samoistną propozycję teoretyczną.

Postantropocentryzm każe odrzucić interpretacje określane jako antropocentryczne na rzecz podejścia, które odbierane jest jako bardziej adekwatne do problemów, które nasza współczesność uznaje za ważne. Z uwagi na charakter tych problemów rewizja dotychczasowych perspektyw ma charakter radykalny i – jak większość stanowisk radykalnych – prowadzi do aporii i paradoksów⁶.

³ R. Braidotti, *Po człowieku*, tłum. J. Bednarek, A. Kowalczyk, Wyd. Naukowe PWN, Warszawa 2014, ss. 45-46.

⁴ M. Lyszczyna, *Monstrum jako substytut śmierci*, w: D. Bastek, M. Folta (red.), *Transgresyjne monstrum*, Wyd. Uniwersytetu Śląskiego, Katowice 2013, ss. 252-253.

⁵ R. Braidotti, *Po człowieku*, s. 70.

⁶ M. Bucholc, *Wprowadzenie. O trwałości antropocentryzmu i paradoksach postantropocentrycznych w naukach społecznych*, w: R. Chymkowski, A. Jaroszuk (red.), *Ludzie i zwierzęta*, Wyd. Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 2014, s. 16.

Coraz większą autonomię przypisuje się naturze, jako tej, która posiada ogromną moc sprawczą oraz intrygującą, niepoznaną jeszcze do końca przez człowieka wielowarstwowość. Współczesne miasta próbuje się przekształcać w uzdrowiska, a we wprowadzanej do nich naturze dostrzegać „miejskie raje”. To, co „naturalne”, utożsamiane obecnie z tym, co wspomaga, oczyszcza, leczy, przywraca harmonię i równowagę, staje się coraz bardziej pożądane, wypierając to, co „kulturowe”, pojęte jako sztuczne, niezdrowe, to co szkodzi. Należy zadać również pytanie, na ile uwzględnienie tej perspektywy będzie jeszcze dotyczyć „studiowania ruiny”, a na ile będzie można stwierdzić, że wprowadzenie perspektywy nieantropocentrycznej podważy istnienie ruiny jako takiej? Dowartościowanie ruiny w jej materialnym wymiarze oraz oderwanie jej od ludzkiego sprawstwa i perspektywy dekonstruuje w tym wypadku samo pojęcie wyjściowej struktury – kulturowego tworu, z jakiego ruina się wywodzi. Posthumanistyczna perspektywa jest perspektywą afirmatywną, która proponuje odmienny sposób oglądu świata. W kontekście teorii posthumanistycznych, czyli kładących nacisk na konsekwencje rozpowszechnienia się nowoczesnych technologii i ich wpływ na to, co zwykliśmy nazywać „naturą”, oraz – zdaniem wielu badaczy – wciąż niewystarczających refleksji na temat nowych form życia coraz trudniej postawić kwestie ontologiczne czy etyczne, których przedmiotem jest ruina. Biorąc pod uwagę współczesny trend dowartościowywania tego, co „nie-ludzkie”, należy przede wszystkim zastanowić się, czy popadanie w ruinę nie jest zarezerwowane jedynie dla tego, co kulturowe, nie dotyczy natomiast „ciała ziemi” jako takiego. Perspektywa postantropocentryczna ukazuje bowiem ruinizację jako poddawanie się działaniu natury; odsyła do witalizmu oraz – inspirowanego założeniami filozofii wschodnich – wiecznego odradzania się pod różnymi postaciami: ludzką, roślinną lub zwierzęcą. Ruinizacja jako forma zanikania kulturowego przedmiotu – w tym wypadku architektury – oznaczałaby jego anihilację z sieci wzajemnych powiązań. Dominujące we współczesnej humanistyce nowe zwroty: „zwrot ku rzeczom” i „zwrot ku zwierzętom” oraz debaty nad nową relacją między człowiekiem a naturą zawierają propozycję przyjrzenia się ruinie z perspektywy nieantropocentrycznej, która prowadzi do wyłączenia ruin spod wpływu człowieka i ujmowania ich w specyficznej materialności. To bowiem nie

ludzkie ciało o konkretnych proporcjach i wyposażone w zmysły w tym kontekście stanowi ontyczny fundament dla interpretacji zdegradowanej architektury.

Główną rolę w tej narracji odgrywać będzie zatem ruina jako „obiekt upodmiotowiony” oraz inni postludzy i nie-ludzcy aktorzy, którzy biorą udział w procesie ruinizacji. Można więc zadać pytanie, czy ruina w takim ujęciu nie staje się archetypem nieantropocentrycznej przestrzeni, w której to, co ludzkie, oraz to, co nie-ludzkie, współtworzą zamieszkiwane razem środowisko. Postulaty takiego ujęcia przestrzeni, czyli próby sformułowania teorii „miasta nieantropocentrycznego”, w którym nastąpiłoby ponowne „zazwierzęcenie” obszarów miejskich, tj. wypracowanie „transgatunkowej praktyki miejskiej” poprzez doprowadzenie do koegzystencji wielu gatunków w przestrzeni zurbanizowanej, są już przecież wysuwane⁷. Wreszcie, czy ruinizacja w tej optyce nie jest po prostu swoistym *memento mori* dla architektury⁸, a tym samym – szerzej – dla kultury, rozumianej jako zespół ustalonych i mierzalnych norm, wartości i praktyk? Popadanie w ruinę nie jest bowiem postrzegane wówczas jako destrukcja, rozpad, zniszczenie, ale pozytywnie pojmowana naturalizacja, czyli powrót do organiczności, cykliczna transformacja, witalność oraz afirmacja tego, co nieregularne i fragmentaryczne, co wymyka się klasyfikowaniu. Aby przedstawić status pozostałości architektury w optyce postantropocentrycznej, należy najpierw przyjrzeć się, w jaki sposób w teorii architektury został zredukowany antropomorfizm. Współczesny posthumanistyczny sposób przewartościowania relacji człowieka do otaczającego go świata przyrodniczego, szczególnie zwierzęcego i roślinnego, na poziomie dyskursu widoczny jest nie tylko w humanistyce, ale i w naukach społecznych oraz naukach ścisłych, w tym w teorii architektury i urbanistyce. Dyskursy tego rodzaju służą opisowi obserwowanej społeczno-kulturowej rzeczywistości, która kwestionuje dotychczasowy sposób antropocentrycznego bycia w świecie

⁷ G. Jarzębowska, *Od izolacji do zoopolis. W stronę międzygatunkowej koncepcji przestrzeni*, w: A. Barcz, M. Dąbrowska (red.), *Zwierzęta, gender, kultura. Perspektywa ekologiczna, etyczna i krytyczna*, E-naukowiec, Lublin 2014.

⁸ S. Cairns, J.M. Jacobs, *Buildings Must Die. A Perverse View of Architecture*, The MIT Press, Cambridge, Mass. 2014, s. 2.

na rzecz zrównoważonego rozwoju, ekousług i partnerskich relacji z otoczeniem przyrodniczym⁹.

7.1. Biomorfizm. Natura jako miara

Pierwszą tendencją, która przyczyniła się do zredukowania antropomorfizmu w teorii architektury był rozwój zainspirowanego hipotezą darwiniowskiej ewolucji dyskursu organicystycznego, w którym metafora organiczna zakładała odniesienia do budowy innych organizmów, szczególnie zwierząt, owadów i roślin. Słowo „natura”, stanowiące centralny punkt rozważań w tym rozdziale, ma korzenie w łacińskim słowie *natura*, które w epoce klasycznej oznaczało „narodziny” lub „spłodzenie”. Jest ona również koncepcyjnie bliska greckiemu słowu *physis*, odnoszącemu się do systemu materii, który istnieje i się rozwija. W związku z tym natura nie jest statyczna, lecz stale się odradza i przekształca, przybiera nowe, zaskakujące formy. Wzajemne połączenia naturalnych systemów na Ziemi wydłużają jej żywotność. Takie rozumienie natury i związanych z nią procesów wynika z jednego z głównych paradygmatów we współczesnej nauce, opisującego ewolucyjne zmiany i wynikające z procesu ewolucji adaptacje, które zapewniły organizmom żywym trwanie przez tysiąclecia¹⁰.

Natura w tym ujęciu może zostać potraktowana jako ideał, do którego należy dążyć. To ona bowiem – choć nieobliczalna i groźna – zawiera wszystkie potrzebne człowiekowi informacje. Lidia Klein podkreśla, że architektura inspirowana biologią jest bardzo zróżnicowanym zjawiskiem. Przez wiele lat rozważania na ten temat koncentrowały się wokół terminu „organiczność”, jednego z najbardziej problematycznych określeń stosowanego zarówno przez architektów, jak i krytyków architektury.

Bardzo często mianem organicznego określa się budynek, który miękkimi, obłymi formami przypomina kształty występujące w naturze, lub

⁹ H. Mamzer, *Zwrot animalistyczny jako meta-zwrot?*, s. 4, https://www.academia.edu/30792656/Zwrot_animalistyczny_jako_meta-zwrot [28.08.2018].

¹⁰ I. Mazzoleni, *Architecture Follows Nature. Biomimetic Principles for Innovative Design*, CRC Press, London – New York 2013, ss. 3-4.

taki, który jest zintegrowany z otaczającym go krajobrazem. Jak słusznie zauważa Steadman, „zrównanie »biologicznego« z »nieprostokątnym« może być uproszczeniem”. Termin „organiczność”, stosowany jako określenie (nieprecyzyjnych zresztą) cech formalnych, jest kategorią niewiele mówiącą o opisywanej za jej pomocą architekturze. W kontekście architektury posługującej się analogią biologiczną pojęcie to wydaje się jednak warte rozważenia [...]”¹¹.

Żywe organizmy oraz elementy środowiska naturalnego, nie zaś człowiek i jego – idealne lub nieidealne, ale odczuwające ciało – stały się z czasem inspiracją dla architektów w procesie projektowania. Redukując antropomorfizm w architekturze, poszukiwano jednocześnie analogii między epistemologią nauk przyrodniczych a historią architektury i sztuk wizualnych. Gabriela Świątek przypomina, że klasyfikacje stosowane w naukach przyrodniczych były niekiedy przejmowane przez teoretyków architektury ukazujących np. ewolucję typów świątyni czy – ogólniej – ewolucję form budynków. Koncepcja gatunku w naukach przyrodniczych pozwoliła na stworzenie nowoczesnego pojęcia stylu, a życie form organicznych porównywano do „rozwoju form” w sztuce¹².

Petra Gruber podaje przykład jednej z ikonicznych prac w tej dziedzinie, czyli książkę Ernsta Haeckela *Kunstformen der Natur*. Haeckel był zarówno artystą, jak i naukowcem, w swoim czasie jednym z najsłynniejszych biologów na świecie. Jego słynna praca o pierwotniakach i organizmach morskich zyskała szeroki rozgłos. Podczas licznych podróży i wypraw Haeckel wykonał niezliczone szkice, które zostały później przetworzone w postaci wysokiej jakości rycin¹³. Jego celem była ogólna klasyfikacja wszystkich form życia. Z wielu powodów nie udało mu się tego celu osiągnąć, ale wpływ jego badań i rysunków na działalność badawczą jemu współczesnych, w tym architektów i projektantów, jest znaczny. Na przykład kształty naszkicowanych przez Haeckela pierwotniaków były inspiracją dla René Bineta, który zaprojektował budynek na wystawę światową

¹¹ L. Klein, *Żywe architektury. Analogia biologiczna w architekturze końca XX wieku*, Fundacja Kultura Miejsca, Warszawa 2014, ss. 24-25.

¹² G. Świątek, *Aporie architektury*, Zachęta, Warszawa 2012, s. 68.

¹³ P. Gruber, *Biomimetics in Architecture. Architecture of Life and Buildings*, Springer-Verlag, Wien – New York 2011, s. 22.

w Paryżu w 1900 roku, nawiązujący do formy organicznej (zoomorfizm)¹⁴. Warto również przywołać postać Karla Blossfeldta, rzeźbiarza, wykładowcy uniwersyteckiego i fotografa. Jego twórczość fotograficzna to kolejny ciekawy przykład wczesnej fascynacji organizmami nie-ludzkimi. Zainteresowanie Blossfeldta roślinami było natury dokumentalnej, artystycznej i dydaktycznej. Stworzył on projekt, aby pokazać „wysoce artystyczny charakter” roślinnych form. W latach 20. XX wieku opublikował dwa słynne dzieła: *Urformen der Kunst* i *Wundergarten der Natur*, które wywarły duży wpływ na twórczość współczesnych mu artystów, zwłaszcza surrealistów¹⁵.

Na uwagę zasługuje także praca D’Arcy’ego Thompsona *On Growth and Form*, która ukazała się w 1942 roku. Thompson, analizując pierwotniaki, niektóre zwierzęta wyższe i rośliny, podjął w niej próbę odpowiedzi na pytanie, w jaki sposób organizmy rozwijają się pod względem formalnym. Stworzył całą serię porównań konstrukcji łodyg roślin i szkieletów zwierząt; zarysował podobieństwa między strukturą kości a jej sztucznymi odpowiednikami w postaci dźwigarów i kolumn oraz pokazał, w jaki sposób usztywnione są np. puste w środku skrzydła sępa. Do pracy Thompsona odnosi się wielu późniejszych badaczy. Ustalenia zawarte w książce *On Growth and Form* zainspirowały przede wszystkim architektów, dla których analogia struktury budynku do anatomii organizmów żywych była kluczowa¹⁶.

Szczególna analogia struktur anatomicznych ze strukturami inżynierskimi wyłoniła bardziej ogólną i centralną kwestię, która utrwałała się w postaci opozycji mechaniczne vs. witalne. Od początku epoki „bitew o ewolucję”, jak nazywa czas po 1860 roku Philip Steadman, zadawano bowiem pytanie, czy organizmy mogą być określane jako pewnego rodzaju maszyny (i w ten sposób zgodnie z prawem można je wykorzystywać do badań naukowych), lub przeciwnie – jak pokazuje wiele przykładów – wymykają się inżynierskiemu pojmowaniu¹⁷. Analogię zakładającą doskonałą imitację form spotykanych w naturze w procesie projektowania budynku uzupeł-

¹⁴ Ibidem, s. 23.

¹⁵ Ibidem, s. 24.

¹⁶ Ph. Steadman, *The Evolutions of Design. Biological Analogy in Architecture and the Applied Arts*, Routledge, London – New York 2008, ss. 12-13.

¹⁷ Ibidem, s. 13.

niło z czasem nowe pojęcie „organiczności”, którego celem było dążenie do stworzenia iluzji życia, czyli nadawanie cech ożywionej natury wytworom człowieka. Organiczność jest w tym kontekście conceptem, który można opisać jako „strategię inwencji, poprzez którą podejmowane i oceniane są stylistyczne decyzje, oraz jako strategię interpretacji, poprzez którą formułowane jest znaczenie architektury”¹⁸. Umożliwiło to ponowne ujmowanie architektury jako żywego organizmu; tym razem przyjęto jednak jako punkt odniesienia organizmy nie-ludzkie. Dennis Dollens tak pisze:

[...] reakcje środowiskowe, takie jak transpiracja czy fotosynteza, mają oczywiste biologiczno-mechaniczne analogie do przepływu informacji i usług w budynkach, tak samo jak fizyczne przewody takie jak żyły, naczynia kapilarne czy systemy korzeniowe¹⁹.

Jedną z inspiracji jest „architektura zwierząt”, o której w wyczerpujący sposób pisze Mike Hansell w książce *Animal Architecture*. Analizuje on sposoby tworzenia struktur przez organizmy żywe, które służą im jako schronienia/miejsca zamieszkania, pułapki na inne organizmy oraz swoiste konstrukcje-ekrany służące do komunikacji. Hansell dzieli je na statyczne i dynamiczne i poddaje analizie ze względu na materiały, których zwierzęta i inne organizmy używają do tworzenia opisywanych w książce struktur. Używa takich pojęć, jak mechanika, wzrost i design, nazywając nie-ludzkie organizmy „inżynierami ekosystemu”²⁰. We współczesnej architekturze biologiczne odwołania, inspiracje i analogie wydają się pełnić tę samą funkcję, czyli narzędzia legitymizacji. Biologiczny projekt uznaje się bowiem za lepszy od niebiologicznego, ponieważ oparty jest na zasadach panujących w naturze, którą w różnych kontekstach się afirmuje. Autorytet natury wspiera zasadność projektu oraz pozycję architekta, który – jak utrzymuje Klein – zyskuje w ten sposób możliwość kreacji nie tylko jakiegoś skończonego artefaktu, który tak czy inaczej będzie artefaktem kultury, ale jakiegoś „nowego życia”²¹.

¹⁸ L. Klein, *Żywe architektury...*, s. 25.

¹⁹ Za: ibidem, s. 27.

²⁰ M. Hansell, *Animal Architecture*, Oxford University Press, New York 2005, ss. xi-xii.

²¹ L. Klein, *Żywe architektury...*, s. 29.

Tym, co otworzyło zupełnie nowe możliwości dla ujęcia analogii biologicznej w architekturze, był rozwój technologii informatycznych i nanotechnologii. Współczesna mikroskopia elektronowa i pokrewne jej formy wizualizacji pozwoliły nie tylko badaczom, ale także artystom i architektom dostrzec w całej ich złożoności alternatywne ekosystemy i ukryte w naturze pejzaże. Ten technologiczny impuls stał się czynnikiem rozwoju nowych tendencji wyrastających z tradycji sztuki i architektury organicznej. Jej motywy nie wynikają jednak tylko z postaw ekologicznych czy idealizacji natury. Te nowe zbieżności znajdują wspólną płaszczyznę między nie do końca jeszcze poznanym i zrozumianym światem przyrody, ciałem i architekturą, dla których pomostem stają się z jednej strony technologie informatyczne i biotechnologie, a z drugiej – coraz prężniej rozwijający się proces genetycznego modyfikowania. Główna wizja integracji budynku z biologicznym designem zakłada myślenie o architektonicznych systemach jako naturalnych, czyli myślenie, że architektura nie tyle naśladuje naturę, ile jest częścią natury. Architekci postulują więc daleko idącą integrację praktyki architektonicznej z biotechnologią i genetyką w sposób przekraczający granice metafory²².

Ten nowy horyzont badawczy i artystyczny wyznacza zatem odwrócenie perspektywy, dzięki przekraczaniu logiki opozycji między organicznym uniwersum form biologicznych (także ludzkiego ciała) i mechanicznym uniwersum technologii. Łączą je bowiem koncepcje, w których to, co organiczne i to, co nieorganiczne zostaje scalone przy pomocy (bio) technologii²³. W tym ujęciu artystyczne pytanie o formę staje się niekiedy równoznaczne z pytaniem o kod genetyczny, a także możliwość jego przekształcania. Dla zrozumienia współczesnych strategii architektonicznych najważniejszy bowiem staje się pogląd, że najnowsze technologie powinny być rozumiane jako medium, narzędzie mediacji między człowiekiem i innymi formami ożywionymi a przestrzenią. Relacja ta zakłada coraz głębsze rozumienie ekosystemowej obecności człowieka przy jednoczesnej próbie zacierania lub przekraczania ontycznej i ontologicznej różnicy między człowiekiem a innymi bytami natury. Architekturę

²² Ibidem, s. 192.

²³ K. Kalitko, Jarosław Kozakiewicz – *Tardigrada botanica*, <http://biala.art.pl/tardigrada-botanica/> [22.08.2018].

biomorficzną – jak sugeruje Klein – można zatem umieścić w obszarze posthumanizmu, nurtu skupiającego poststrukturalne teorie zmierzające do przewartościowania tradycji humanistycznej i jej fundamentalnych koncepcji, zwłaszcza tej, która przypisuje człowiekowi uprzywilejowaną pozycję w świecie, i ustalonej opozycji między naturą a kulturą.

Przyjęcie perspektywy posthumanistycznej jako narzędzia interpretacji projektów i teorii takich twórców jak Dollens czy Lynn, którzy swoją opartą na nowych technologiach, „żywą” architekturę prezentują jako przełomową, nowatorską i prowadzącą do całkowitego przewartościowania tej dyscypliny, byłoby więc krokiem niemal naturalnym i z pewnością pożądanym przez tych autorów²⁴.

Architektura – jak podkreśla Klein – w sposób bezpośredni i praktyczny pozwala dostrzec, że z jednej strony architekci dążą do zbliżenia swoich projektów do tworów naturalnych, nie tylko imitując ich formy, ale również przyjmując panujące w naturze zasady jako wzorzec, model dla sposobu projektowania. Pracują bowiem często na żywym, biologicznym materiale, który stosują zamiast tradycyjnych budulców²⁵. Istotą architektury tworzonych przy użyciu najnowszego oprogramowania i wykorzystującej analogie biologiczne jest bowiem nie tyle naśladowanie form, ile sposobu działania natury. Z drugiej strony, to natura, dzięki wykorzystaniu biotechnologii czy genetyki, ponownie jest projektowana i proces ten możemy postrzegać jako jedną z dziedzin designu. Architekci, którzy postulują wprowadzenie w życie zasady biomorfizmu, nie tylko bowiem odwzorowują różne formy naturalne, ale również poza nie wykraczają, projektując jak gdyby „nową naturę”.

Architekci starają się naśladować procesy biologiczne, podejmując próby stworzenia budynków analogicznych do tworów naturalnych, nie zaś tylko inspirowanych ich wyglądem. Wielu twórców usiłuje posunąć się jednak dalej i uznaje naśladowanie metod obserwowanych w naturze – oraz towarzyszącą temu biologiczną metaforykę używaną w odniesieniu do architektury – za niewystarczające²⁶.

²⁴ L. Klein, *Żywe architektury...*, ss. 18-19.

²⁵ *Ibidem*, s. 31.

²⁶ *Ibidem*, s. 16.

Architekci kładący nacisk na potrzebę wyjścia poza programy służące do projektowania, takie jak CAD/CAM, postulują dalszą integrację architektury z naturą, która miałaby nastąpić dzięki wykorzystaniu żywego, biologicznego budulca zamiast używanych dotychczas materiałów. Architekt z projektanta budynku zmieniłby się wówczas w kreatora, który zdolny jest powołać do życia nową naturę. Aby dobrze zobrazować koncepcje biomorfizmu, należy zaznaczyć, że architektura jest w tym wypadku – ściśle rzecz biorąc – inspirowana biologią, nie zaś naturą jako taką. Pojęcie natury może być przecież rozumiane różnie, często jako część przyrody projektowanej przez człowieka. W głównym nurcie architektury biomorficznej mieszczą się bowiem takie koncepcje i przykłady architektury, która jest tworzona na wzór zachodzących w naturze procesów, nie zaś naśladująca znane z przyrody formy lub ich struktury. Architekci czerpią z biologii metody pracy projektowej. Ikoniczne przykłady współczesnej architektury biomorficznej powstają bowiem w dwóch środowiskach: przestrzeni komputerów oraz w warunkach laboratoryjnych, z wykorzystaniem „mokrych mediów” (*wet media*), czyli materiału biologicznego. Te ostatnie wciąż są niezwykle rzadkie, ponieważ projekty wykorzystujące te media są bardzo kosztowne i trudne w realizacji²⁷.

W wyniku inspiracji naturą powstaje „biomimikra w architekturze”, o której piszą Ilaria Mazzoleni i Petra Gruber. Termin „biomimetyka” wszedł do języka w 1960 roku, gdy Otto H. Schmitt zdefiniował ją jako swoiste połączenie „biologia + technologia”, ale zastosowanie terminu ograniczył do inżynierii. Biomimikra, inaczej nazywana bioniką, biomimetyką lub inżynierią bioniczną, to interdyscyplinarna nauka badająca budowę i zasady działania organizmów w technice (zwłaszcza w automatyce) i budowie urządzeń technicznych. Naukowcy z różnych dziedzin starają się w ten sposób poznawać i wykorzystywać mechanizmy działania organizmów w różnych działach techniki, głównie w automatyce, elektronice i mechanice. Zastosowanie nauk przyrodniczych w projektowaniu budynków ograniczało się przez długi czas do imitacji formy organicznej. Biolodzy i ekolodzy badali co prawda wpływ środowiska na fizjologię oraz zachowanie zwierząt i roślin, ale nie potrafili przełożyć ich spostrze-

²⁷ Ibidem, ss. 29-31.

zeń na analizie architektury. Na polu architektury biomimikra zaczęła być stosowana dopiero w drugiej połowie XX wieku. Zwykle była ograniczana do imitowania morfologii świata biologicznego. Jej potencjał, który odsłaniał aspekty funkcjonalne, pozostawał w dużej mierze niewykorzystany. Współcześnie, dzięki zrozumieniu podstawowych pojęć biologicznych dotyczących ewolucji, a w szczególności adaptacji, proponuje się nowy sposób patrzenia na funkcjonalne aspekty przyrody jako źródła inspiracji dla różnego rodzaju ulepszeń w zastosowaniu materiałów budowlanych i projektowaniu form architektury²⁸. Zastosowanie zasady biomimikry w architekturze wynika z konkretnego pojmowania natury, którą – chociaż wszystko jest ze sobą powiązane do tego stopnia, że niektórzy naukowcy uważają Ziemię za jeden ekosystem lub biosferę – tworzą tysiące systemów o mniejszej skali, wykazujące bardzo często nieciągłości i wzajemną niezależność. Te systemy są dynamiczne, płynne i podlegają ciągłej transformacji. Wzajemne połączenia obejmują również koncepcje współistnienia i bogactwa w różnorodności biologicznej. Systemy naturalne zależą od różnorodności ich elementów, które ostatecznie tworzą równowagę w organizmie lub ekosystemie. W architekturze jesteśmy natomiast przyzwyczajeni do myślenia o poszczególnych elementach konstrukcji jako odizolowanych od siebie. Chociaż takie podejście pozwala skupić się na szczegółach, traci się w ten sposób możliwość pracy w ramach modelu ekologicznej, dynamicznej kontekstualizacji. Badanie wzajemnych połączeń poszczególnych elementów w przyrodzie może zatem – jak przekonuje Mazzoleni – prowadzić do znaczących zmian we współczesnym myśleniu architektonicznym.

Należy przyjąć myślenie od części do całości, od zależności lokalnych do globalnych, od mikro do makro – wszystko jest ze sobą już połączone lub dopiero możliwe do połączenia w stałym, harmonijnym strumieniu i nieutralowane w czasie lub przestrzeni. Od budynków projektowanych dla społeczności lokalnych możemy dojść do projektów złożonych ekosystemów bogatych w rozwiązania wzajemnie powiązane, które oferują nieskończoną gamę możliwości²⁹.

²⁸ I. Mazzoleni, *Architecture Follows Nature...*, s. xix; P. Gruber, *Biomimetics in Architecture...*, s. 13.

²⁹ I. Mazzoleni, *Architecture Follows Nature...*, ss. xix-xx.

Zwolennicy koncepcji biomimetycznej architektury są zdania, że takie rozwiązania mogą ostatecznie zredukować i zrównoważyć nasz ślad na Ziemi, ponieważ dzięki rozwiązaniom architektonicznym nastąpi integracja i budowa naturalnego ekosystemu, co zniweluje różnicę między tym, co sztuczne, a tym, co naturalne. Częścią tej zmiany w myśleniu jest ponowne uznanie roli architektury i dostrzeżenie jej potencjału naprawczego, co pozwoli wybudować nowe systemy naturalne³⁰.

Koncepcja architektury biomimetycznej kieruje uwagę w stronę pojęcia adaptacji, które umożliwiają żywym organizmom przetrwanie w ich siedliskach. Obserwacja procesów adaptacyjnych zdaniem Mazzoleni dostarcza wiedzy, którą można przełożyć na projekty architektoniczne i urbanistyczne. Obserwacje powinny się skupiać na analizie skór i zewnętrznych powłok organizmów żywych: zwierząt, owadów i innych, ponieważ to właśnie zwierzęca skóra stanowi jeden z głównych biologicznych systemów, z których architektura może czerpać inspirację. Należy również wziąć pod uwagę inne przykłady, choćby ze świata roślin. „Skóra” jest bowiem niezwykle wyrafinowanym i złożonym organem, zapewniającym organizmom nie tylko ochronę, ale również czucie oraz regulację cieplną i wodną.

Skóra jest rozumiana w tym wypadku jako szczególny interfejs, wykraczający poza swoje granice. Na pierwszy rzut oka to po prostu powierzchnia, pełni ona jednakże rolę „czegoś oddzielającego”, działa jak próg lub granica, pozwalając na interakcję z różnymi elementami w wielu kierunkach, skalach i ramach czasowych. Podobnie zewnętrzna konstrukcja budynku może służyć mieszkańcom jako interfejs, dzięki któremu następuje komunikacja z takimi elementami środowiska, jak pogoda, hałas czy światło słoneczne. [...] Biomimikra stanowi zatem bogate narzędzie dla projektantów, które pozwala na to, aby w innowacyjny sposób włączyli do swoich projektów warunki środowiska lokalnego, a tym samym wspierali bardziej zrównoważony sposób budowania i zamieszkiwania³¹.

Zdaniem zwolenników biomimetycznego projektowania odporność gatunków w danym siedlisku może stanowić cenną lekcję. Podobnie bowiem jak zwierzęta, które mają takie układy, jak szkieletowy, krążenia, od-

³⁰ Ibidem, s. xx.

³¹ Ibidem, s. xxi.

pornościowy, trawienny, służący do komunikowania się oraz zmysły, tak i budynki mają systemy odpowiadające za cyrkulację, ochronę, zużycie energii i wody, komunikację i regulację termiczną. Postrzegając budynek jako organizm z wewnętrzną siecią systemów oddziałujących na otaczające go środowisko, a będący częścią większej sieci systemów, architekci mogą, a nawet powinni czerpać inspirację z interakcji zwierzęcia czy rośliny z jego środowiskiem³².

Jednym z bardziej znanych przykładów architektury, w której zastosowano zasady biomimetyczne, jest BIQ (Bio Intelligence Quotient) w Hamburgu. Na pierwszy rzut oka jest to niepozorny, prosty, nowoczesny i niczym niewyróżniający się budynek. Jego fasada jest jednakże oblepiona przez algi, które rosną w ekspresowym tempie (kilkakrotnie w ciągu dnia zwiększają swoją objętość) i potrzebują do tego jedynie wody i dwutlenku węgla. Zastosowanie alg jako materiału fasadowego ma swoje uzasadnienie: przetwarzają one energię słoneczną zdecydowanie skuteczniej niż panele fotowoltaiczne, natomiast miąższ, który dzięki temu wytwarzają, wykorzystywany jest jako biopaliwo do zasilania budynku. Algi są tak efektywne, że budynek nie potrzebuje żadnego zasilania z zewnątrz, a przy tym tak użyteczne, iż zapewniają cień w gorące dni i lepszą izolację, gdy temperatura jest zbyt wysoka lub zbyt niska³³. Niektóre projekty są jednak tak śmiałe, wręcz utopijne, że trudno sobie wyobrazić ich realizację. Przykładem może być projekt Vincenta Callebauta *Dragonfly*. Przewidziana dla Nowego Jorku samonośna konstrukcja „farmy miejskiej” zadziwia nie tylko swoją funkcjonalnością, ale i wyglądem. *Dragonfly* to koncepcja szklanego barwnego obiektu imitującego złożone skrzydła ważki. Jego bryłę ma tworzyć ponad 130 pięter, na których zostanie rozmieszczonych 28 powierzchni rolniczych przeznaczonych do uprawy zbóż, warzyw, owoców, hodowli zwierząt, produkcji mięsa i przetworów mlecznych. W projekcie znalazło zastosowanie również wiele innych imitujących naturę rozwiązań. Przestrzeń znajdująca się pomiędzy skrzydłami umożliwia bowiem stworzenie cieplarni dzięki wentylowaniu powietrza i parowaniu wilgoci pod

³² Ibidem, s. 4.

³³ *Biomimikra we współczesnej architekturze*, 25.05.2016, <http://www.green-projects.pl/2016/05/biomimikra-we-wspolczesnej-architekturze/> [23.08.2018].

wpływem promieni słonecznych, co pozwoliłoby na utrzymanie stałej temperatury na farmie³⁴.

Skrzydło ważki jest motywem niezwykle popularnym w biomimetycznym nurcie projektowania. Innym przykładem jest projekt aluminiowej struktury Toma Wiscombe'a i grupy Emergent. Opis projektu nie pozostawia wątpliwości, że skrzydła ważki stanowią niedościgny wzór dla architektury.

W naturze skrzydło ważki jest bezkonkurencyjne w swojej strukturalnej wydajności i znakomitej formalnej różnorodności. Jego morfologia nie może być sprowadzona do żadnego biomatematycznego minimum lub optimum, ale stanowi raczej złożony rezultat wielu systemów modelujących, splatających się w odpowiedzi na przepływy sił i własności materiałów. Skrzydła ważki składają się z przypominających plaster miodu struktur, charakteryzujących się elastycznością i zachowujących się jak membrany, oraz struktur podobnych do drabiny, które są sztywne i zachowują się jak belki³⁵.

W instalacji Wiscombe'a morfologia ważki została zastosowana w sposób biomimetyczny, to znaczy w oparciu o formalną i behawioralną logikę. W naturze skrzydła ważek powstały w wyniku procesów, które uwzględniały aerodynamikę, lekkość, właściwości mechaniczne czy aktywny przepływ krwi ważki. Proces projektowania polegał natomiast głównie na wielokrotnym generowaniu strukturalnych mutacji wykorzystujących parametry dotyczące takich aspektów, jak właściwości materiału czy powierzchnia podparcia. Populacje przypadkowych strukturalnych mutacji zostały następnie poddane selekcji. Modułarna konstrukcja *Dragonfly* wykracza w tym wypadku poza formalny eksperyment, wynika bowiem z opartej na obserwacji obecnych w naturze „systemów filozofii projektowania”³⁶.

Jeśli zwrócimy uwagę na najnowsze tendencje w sztuce, również tam odnajdziemy inspirację naturą jako analogią dla architektury. Przykładem może być twórczość Jarosława Kozakiewicza, a zwłaszcza jego projekt *Tar-*

³⁴ M. Bogusz, *Naśladowanie natury w architekturze*, 19.11.2011, <https://www.krn.pl/arttykul/nasladowanie-natury-w-architekturze,1630> [23.08.2018].

³⁵ L. Klein, *Żywe architektury...*, s. 86.

³⁶ *Ibidem*, s. 87.

digrada botanica, który powstał w wyniku fascynacji artysty „architekturą” innych żywych organizmów. Projekt ten pośrednio nawiązuje do koncepcji „adaptacji”, na którą powołuje się Mazzoleni. *Tardigrada botanica* to łacińska nazwa niesporczaka, mikroskopijnego bezkręgowca, który jest niezwykle odporny na zmianę warunków otoczenia. Na podstawie proporcji ciała tego organizmu Kozakiewicz zaprojektował kształt budynku, przypominającego ogromną kopułę-cieplarnię, zasilaną biogazem. Budynek składa się z foliowych modułów, które przepuszczają wilgoć i powietrze.

Projekt, postrzegany przez krytyków jako rozwiązanie ekologiczne, został przeznaczony dla konkretnego miejsca, wysypiska śmieci we wsi Tumanek koło Wyszkowa czynnego od lat sześćdziesiątych XX wieku do 2005 roku. Projekt Kozakiewicza zakłada ożywienie tego porzuconego miejsca. Budynek naśladujący organizm niesporczaka mógł być częścią parku tropikalnego, miejsca badań naukowych, a także rekreacji i edukacji w dziedzinie botaniki, przeznaczonego dla okolicznych mieszkańców³⁷.

Cały projekt układa się jednocześnie w narrację, poetycką opowieść o skrajnie niepoetyckim miejscu – wysypisku śmieci. W odróżnieniu od znanych nam strategii twórczych autor nie pochyla się, by na tym śmietniku znaleźć przedmiot – fizycznie bądź mentalnie zużyty, który podniesiony przez artystę zyskuje nowe, tym razem artystyczne życie. Kozakiewicz, pochylając się, podnosi nie przedmiot, lecz niesporczaka, miniaturowe zwierzę z rodziny bezkręgowców, jedno z najtrwalszych i najbardziej niezwykłych form życia na Ziemi³⁸. Artysta podkreśla, że niesporczak jako wzorzec dla budynku, który został zaprojektowany na dawnym wysypisku śmieci, ma znaczenie szczególne. Jest bowiem przykładem organizmu, który przetrwa wszelkie działania człowieka prowadzące do degradacji środowiska naturalnego. Jako organizm może bowiem żyć w bardzo niskich albo bardzo wysokich temperaturach, w warunkach silnego promieniowania radioaktywnego lub wiele lat bez wody. Zwierzęta te o rozmiarach do około 1 mm długości, mają niezwykłą zdolność przetrwania niekorzystnych warunków. W postaci otorbionej cysty zapadają w stan anabiozy, czyli ży-

³⁷ G. Świtek, *Gry sztuki z architektury...*, s. 532.

³⁸ <http://csw.torun.pl/sztuka/kolekcja-sztuki-csw/tardigrada-botanika-9937/>; <http://biala.art.pl/tardigrada-botanica/> [23.08.2018].

cia utajonego, w którym mogą przebywać nawet kilkadziesiąt lat. Chociaż łacińska nazwa *tardigrado* – „wolno kroczący” – nawiązuje do ich sposobu poruszania się, można go również odczytać jako „wytrzymałość i długość życia”. Zwierzę to może bowiem spokojnie przeczekać przynajmniej jedno ludzkie pokolenie. Staje się zatem metaforycznym obrazem tego, że zagłada świata jako destrukcja kultury i cywilizacji (która w postapokaliptycznych narracjach występuje bardzo często z wyobrażeniem naszej planety jako ogromnego śmietniska) nie musi oznaczać ostatecznej zagłady Ziemi.

Niesporczaki są zdecydowanie najtwardszymi zwierzętami na Ziemi. Wykazują również niespotykaną niezłomność w przeciwstawianiu się naszym próbom określenia ich życiowych możliwości i granic. Biologowie, którzy odkrywają procesy ich życia, twierdzą, że sekretem ich przetrwania jest możliwość całkowitego zatrzymania metabolizmu przy zachowaniu ich struktur komórkowych – sztuczka, która może dać ludziom wskazówkę, w jaki sposób wpłynąć na naszą własną długowieczność³⁹.

Natura, w przeciwieństwie do architektury, może bowiem przetrwać srogie warunki w różnych formach, niesporczaki natomiast – odkryte pod koniec XVIII wieku przez Lazzara Spallanzanego i Johanna A.E. Goeze-go – stały się zarazem współczesną alegorią trwałości życia, które nie jest jednakże przypisane organizmom ludzkim. Dlatego Jon Copley nazwał te organizmy „niezniszczalnymi” (*indestructible*) mistrzami survivalu.

7.2. Transmutacja. Ruinizacja jako proces naturalizacji

Ruina jako pozostałość po architekturze powstaje w procesie transmutacji tego, co kulturowe, za pomocą tego, co naturalne. Powyższy przykład artystyczny implikuje ciekawe pytanie: w jaki sposób postrzegać ruinizację w samej naturze, gdy weźmiemy pod uwagę niezłomność organizmów nie-

³⁹ J. Copley, *Indestructible*, 23.10.1999, <https://www.newscientist.com/article/mg16422095-100-indestructible/> [23.08.2018].

-ludzkich do trwania, przeżycia, przekształcania swoich form i cyklicznego odradzania się? Jak opisać proces ruinizacji, gdy – uznając żywotność i niezniszczalność natury – zrezygnujemy z takich pojęć, jak: rozkład, atrofia, rozpad, fragmentacja, zniszczenie, destrukcja?

Pośredniej odpowiedzi udzielają Steve Cairns i Jane Jacobs, którzy analizują w swojej pracy „śmierć budynków”, zwracając uwagę na to, że architektura w interesujący sposób zostaje upodmiotowiona. Współczesna tendencja do obdarzania architektury życiem jest szczególnie popularna wśród architektów i teoretyków architektury skandynawskiego pochodzenia. Steen E. Rasmussen cytuje wypowiedź duńskiego architekta Ivara Bentsena, który w dosłowny sposób opisywał „życie” budynków:

Zwykle mówimy, że budynek leży, ale niektóre budynki stoją – wieże zawsze stoją. Ten tu budynek siedzi, oparty plecami o wzgórze, i patrzy na południe. Wyjdźcie na zewnątrz, w jakimkolwiek kierunku, i przyjrzyjcie mu się. Zobaczycie, jak szkoła podnosi głowę i patrzy na szerokie pola na południe od miasta⁴⁰.

Architektura w trakcie rozkładu – podobnie jak ta w stanie świetności – również zostaje upodmiotowiona, otrzymuje cechy żywego organizmu, starzeje się i umiera, jak piszą Cairns i Jacobs. Architektoniczne konstrukcje nie tylko „ożywają” poprzez organiczne metafory, ale także przypisuje im się wyższe jakości i wyposaża w „ducha”⁴¹. Georg Simmel w swoim szkicu stawia sprawę jasno i mówi: „ruina to siedziba życia, którą życie już opuściło”⁴². Z kolei według Piotra Glinkowskiego każde miejsce żyje własnym rytmem, to znaczy rodzi się, dojrzewa, starzeje się i umiera, odchodząc w niebyt i w niepamięć⁴³. To bowiem „proces niejako naturalny – umierają ludzie, zwierzęta, rośliny, więc dlaczego wolne od tego zjawiska miałyby być budynki?”, wtóruje mu Waldemar Śliwczyński⁴⁴.

⁴⁰ S. E. Rasmussen, *Odczuwanie architektury*, tłum. B. Gadomska, Biblioteka Architekta, Warszawa 1999, s. 43.

⁴¹ S. Cairns, J. M. Jacobs, *Buildings Must Die...*, ss. 11-12.

⁴² G. Simmel, *Ruina. Próba estetyczna*, w: idem, *Most i drzwi*, tłum. M. Łukasiewicz, Oficyna Naukowa, Warszawa 2006, s. 175.

⁴³ W. P. Glinkowski, *Transcendencje codzienności. Miejsca, spotkania, obsesje*, Tygiel Kultury, Łódź 2008, s. 164.

⁴⁴ W. Śliwczyński, *Topografia ciszy*, Kropka, Wrzesień 2012, s. 5.

Zacznijmy zatem od kwestii umierania i śmierci opuszczonej architektury, która z kulturowego punktu widzenia ulega rozkładowi. Ciało architektury to w tym wypadku materiał, z którego została wykonana. Ruinizacja jako proces często utożsamiana jest z procesem rozkładu jako dążeniem ku śmierci, ku końcowi. Biorąc pod uwagę architekturę jako wytwór kulturowy, strukturę zaplanowaną do pełnienia różnych funkcji, można stwierdzić, że budynek, który wyszedł z użycia, został porzucony i zniszczony, w sensie kulturowym umiera. Twórcze działanie czasu i różnych czynników zewnętrznych prowadzi do unicestwienia architektury, której przeznaczeniem była funkcja kulturowa. Tak zwana śmierć architektury jest jednak problematyczna, gdyż w gruncie rzeczy nie wiadomo dokładnie, w którym momencie następuje oraz jakimi czynnikami jest powodowana. Gdy weźmiemy pod uwagę perspektywę antropocentryczną, będzie to z pewnością moment, w którym budynek przestaje mieć jakikolwiek związek z człowiekiem. Pojęcie „śmierci” kojarzy się przede wszystkim z nazywaniem najważniejszej dla człowieka formy skończoności. W poprzedniej części książki ruina analizowana była przecież jako metafora końca życia, zmiana naturalnego porządku, *memento mori* dla człowieka zagrożonego odejściem z tego świata⁴⁵. Czy powinniśmy jednak traktować opuszczone, zrujnowane budynki jako szczególnie rodzaj umarłych? I umarłych czy dopiero umierających? Ta w zasadzie niczym nieograniczona pojemność metafory wcale nie ułatwia nam zrozumienia procesu zanikania miejsca, a z pewnością nie okaże się przydatna, gdy poddamy analizie zrujnowaną architekturę, rozważając proces jej atrofii w perspektywie nieantropocentrycznej. Dyskurs dotyczący umierania miejsca wzbudza bowiem wiele wątpliwości, nie tylko dlatego, że o śmierci powiedziano i napisano już dostatecznie dużo, w związku z czym nastąpiła dewaluacja słów o niej, podobnie jak filozoficznych dywagacji na jej temat. Gilles Ernst podkreśla, że definicja śmierci, na pozór łatwa do zrozumienia, może nawet banalna,

⁴⁵ Por. M. Bonowska, *Przemijanie: śmierć, pogrzeb i życie pozagrobowe w wyobrażeniach mieszkańców Pomorza Zachodniego na przełomie XIX i XX wieku*, Eco, Poznań 2004, ss. 9-10. Na temat śmierci oswojonej zob. Ph. Ariés, *Rozważania o historii śmierci*, tłum. K. Marczevska, Oficyna Naukowa, Warszawa 2007; idem, *Pięć wariacji na cztery tematy, w: Antropologia śmierci. Myśl francuska*, wyb. i tłum. S. Cichowicz, J. M. Godzimirski, Wyd. Naukowe PWN, Warszawa 1993.

współcześnie okazuje się problematyczna. Pojęcie to jest bowiem kłopotliwe właśnie ze względu na swoją rzekomą oczywistość, która w sposób niewystarczający „kamufluje całkowitą pustkę słowa”. Dlatego śmierć jako pojęcie ogólne zniknęła, a zastąpili ją tylko, albo aż, umarli, i to o nich jedynie warto (i trzeba) mówić⁴⁶.

Co zatem pojawi się, gdy zestawimy wspomnianą przez Ernsta „pustkę słowa” z pustką zrujnowanej architektury? Może ruina najlepiej wyraża pustkę w pierwotnym sensie, o którym wspomina Michael Benedict, sytuując ją obok takich elementów definiujących realność architektury, jak prezencja, materialność i znaczenie. Pustka, którą charakteryzuje niekompletność, otwartość na przyszłość, która zawiera się w możliwości kontynuacji, oferuje „swoistą niewinność, skromność w braku skoncentrowania na przydatności”⁴⁷. Ruinizacja pojęta jako naturalizacja pomoże zrozumieć tę „pustkę”, jaka pojawia się, gdy analizujemy słowo „śmierć” w odniesieniu do architektury czy innej struktury, która jest dziełem człowieka. Z perspektywy nieantropocentrycznej ruina nie jest bowiem „martwym miejscem”, tylko pustym w kontekście kulturowym, czyli miejscem aktywności człowieka. Nie mamy tu bowiem do czynienia z umieraniem jako negatywnym procesem zanikania, degradacji, rozkładu i zaniku, ale z ruinizacją jako rodzajem transmutacji. U podstaw tej idei stoi teoria nekro-witalizmu, czyli powstawania życia z martwej materii (w przypadku ruiny jako kulturowego artefaktu: zniszczonej, zburzonej, porzuconej, nieużytecznej). Ruinofilia byłaby tu jednym z przejawów specyficznie pojętej nekrofilii, o której pisze Ewa Domańska w książce *Nekros*⁴⁸. Martwym „ciałem” jest w tym wypadku architektura jako dzieło człowieka, powstała niegdyś przecież dla jego żyjącego i czującego ciała. Człowiek dzieli się wtedy z ziemią tym, co uznał już za martwe (architekturą, która została porzucona i nie pełni już żadnej funkcji kulturowej). Autorkę *Nekrosa*, jak sama podkreśla, interesuje oczywiście materialny status ludzkich szczątk-

⁴⁶ S. Rosiek, *Słowo wstępne*, s. 5 oraz G. Ernst, *Śmierć jako temat opowiadania: Dianus Georgeà Batailleà*, w: *Wymiary śmierci*, tłum. S. Rosiek, Słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2010, s. 227.

⁴⁷ Za: J. Dominiczak, *Miasto Dialogiczne i inne eseje rozproszone*, Wydział Architektury i Wzornictwa ASP w Gdańsku, Gdańsk 2016, ss. 60-61.

⁴⁸ E. Domańska, *Nekros. Wprowadzenie do ontologii martwego ciała*, Wyd. Naukowe PWN, Warszawa 2017, ss. 11-13.

ków, różne ich formy, często brutalna obecność oraz narzucająca się realność i dostępność (bezpośrednia i za pośrednictwem obrazów i tekstów)⁴⁹. Mnie interesuje materialny status szczątków architektonicznych, które nie tyle odsyłają do pytania, czym jest człowiek oraz czym jest jego uwarunkowane kulturowo życie, ale przede wszystkim czym jest natura, jak ją wspólnie pojmujemy, jakie miejsce zajmuje ruina w sporze pomiędzy opozycyjnie usytuowanymi kategoriami, czyli naturą i kulturą. Chodzi tu zatem o upodmiotowienie architektonicznego „umierającego” ciała, a raczej jego szczątków, które jest jednocześnie – w perspektywie nieantropocentrycznej – ciałem żyjącym, oraz wykazanie ich pozakulturowej, nie tylko symbolicznej, sprawczości, o której była mowa wcześniej.

Antyhumanizm i posthumanizm akcentują też „negatywne sprawstwo” człowieka, gdyż to jego czyni się odpowiedzialnym za wszystkie zmiany i przekształcenia Ziemi, w szczególności zmiany klimatyczne. W proekologicznych narracjach zdecydowanie potępia się emisję dwutlenku węgla, który dla świata roślinnego jest przecież „gazem życia”⁵⁰, oraz krytykuje się wydobycie złóż mineralnych. Środowiska opiniotwórcze podkreślają wprowadzenie idei zrównoważonego rozwoju, która głosi przede wszystkim konieczność podporządkowania wszelkiej działalności człowieka warunkom środowiska. Ujęcie działalności kulturowej jako ekspansji, a wręcz choroby nowotworowej, na którą cierpi Ziemia, uzasadnia perspektywę, w której ruinizacja staje się paradygmatem szczególnej „ekonkwisty”, jak nazywa ją Małgorzata Praczyk, czyli „walki natury z artefaktami stworzonymi przez człowieka”, w wyniku której te ostatnie ustępują i w symboliczny sposób się poddają. Parafrazując Henriego Lefebvre’a, można stwierdzić, że w momencie opuszczenia architektury przez człowieka natura odzyskuje swoje „prawo do miejsca” i zawłaszcza odpad. To architektura – kulturowy artefakt – robi w tym wypadku „miejsce dla natury”, którą w procesie budowania niejako „wywłaszczono” z ekosystemu. Im dłuższy

⁴⁹ Ibidem, s. 14.

⁵⁰ Zbigniew Jaworowski, nieżyjący już radiolog, podkreślał, że już w latach 80. XX wieku stworzono „fikcyjnego wroga globalnego”, czyli dwutlenek węgla – gaz, z którego zbudowane jest wszystko, co istnieje na Ziemi, i uznano go za najgorsze skażenie spowodowane przez człowieka, które zagraża planecie. Z. Jaworowski, *CO₂: The Greatest Scientific Scandal of Our Time*, „EIR Science”, 16.03.2007.

bowiem proces ruinizacji, którego w żaden sposób nie przerwie człowiek, tym bardziej pozostałości architektury zdominowane zostają przez naturę, procesy organiczne i warunki atmosferyczne. Praczyk opisuje niezwykle ciekawy przypadek zrujnowanej przestrzeni Kostrzyna, którego historia doskonale nadaje się do zobrazowania dylematów współczesnej humanistyki. W mieście tym i jego okolicach szczególnie silnie zazębiają się historia przyrody i historia człowieka. O znaczeniu dla miasta tej pierwszej mówi już sama jego nazwa, która prawdopodobnie pochodzi od kostrzewy trzcinowatej występującej na tym terenie. W przypadku zrujnowanego terenu twierdzy granica między naturą a kulturą zupełnie się zaciera. Dziś co prawda właściwie o żadnym miejscu na świecie nie można powiedzieć, że jest tylko „czystą naturą” albo „czystą kulturą”. Każdy krajobraz przyrodniczy jest bowiem do pewnego stopnia ukształtowany przez człowieka (np. ze względu na emisję gazów cieplarnianych), choć nie zawsze można w nim dostrzec działalność ludzkiej ręki. Również człowiek jest zależny od przyrody i musi się liczyć z jej uwarunkowaniami⁵¹.

Zburzenie starówki Kostrzyna w wyniku działań wojennych i brak późniejszych działań prowadzących do jej odbudowania i przywrócenia człowiekowi może być postrzegane wielorako: z jednej strony jako barbarzyńskie zniszczenie dziedzictwa kultury, które ma dla ludzi duże znaczenie, angażuje ich emocjonalnie i pozwala im budować swoją tożsamość w związku z konkretnym miejscem. Pojawia się wówczas pustka, którą trudno wypełnić nową treścią. Z drugiej strony, jak pisze Praczyk, wyburzanie może stanowić narzędzie polityki historycznej, która służy wymazaniu konkretnej kultury i upokorzeniu ludzi, których losy związane są z daną przestrzenią⁵². Kontemplowanie ruin wiąże się wówczas z melancholią i stanowi świadectwo utraty. Ruinizacja jako „ekonkwista” wprowadza do tego kontekstu inną perspektywę. Patrząc na ruiny przez pryzmat nieantropocentrycznej historii środowiskowej, dostrzegamy w nich inny, pozytywny obraz, który także w kategoriach kulturowych przynosi pozytywne skojarzenia: kwitnienie, wzrost, powołanie do życia.

⁵¹ M. Praczyk, *Ekonkwista Twierdzy Kostrzyn – powojenna historia miejsca*, „Historyka. Studia Metodologiczne” 46/2016, ss. 17-18.

⁵² *Ibidem*, s. 19.

Ekonkwista to proces intensywnej aktywności przyrodniczej w miejscach, z których w następstwie pośredniej lub bezpośredniej działalności człowieka całkowicie (bądź niemal całkowicie) zniknęli ludzie. Proponuję ten termin, ponieważ wydaje mi się on bardzo przydatny do opisu dynamicznych relacji zachodzących między ludźmi i resztą przyrody. Zwraca on uwagę nie tylko na przyrodnicze przemiany, ale także na przemiany, które zachodzą w związku z ludzką historią, ale dotyczą miejsc, w których to właśnie człowiek zrobił przyrodzie miejsce. Łączy zatem płaszczyznę historyczną z płaszczyzną przyrodniczą. Odwołanie do pojęcia rekonkwisty – terminu wywodzącego się z porządku historycznego – ale pominięcie jego pierwszej litery szczęśliwie wydobywa część słowa: „eko”. Wywołuje on zatem skojarzenia zarówno z dziedziną badań historycznych, jak i badań przyrodniczych i w ten sposób pomaga połączyć obie te perspektywy badawcze⁵³.

Możemy uznać, że podczas procesu ruinizacji czas przy udziale innych czynników: warunków atmosferycznych, procesów biochemicznych, owadów i roślinności przełamuje opór materii wykorzystanej w kulturowym procesie przez człowieka. Obróbka artystyczna poddała bowiem materię intencji i wyobraźni człowieka i ustanowiła nowe prawodawstwo, podczas gdy twórczy proces czasu przypomina materii, aby znowu podążyła za prądem własnej natury. Taki proces naturalizacji opisuje fragment artykułu o zrujnowanej Prypeci. Architektura poddaje się naturze, gdy wody opadowe (deszcz, śnieg) dostają się do jej wnętrza, powodując rozpuszczenie murów, ich pęcznienie, wymywanie, a także rozkład chemiczny i fizyczny.

Wody krążące w szczelinach i wypełniające pory wywołują duże zniszczenia szczególnie w okresach, gdy występują gwałtowne wahania temperatury. W takich przypadkach woda znajdująca się w szczelinach zamarza, zwiększa swoją objętość i sukcesywnie rozsadza ściany budynków [...]. Duże znaczenie niszczące ma również wiatr, poza niszczeniem mechanicznym transportuje on pył, drobny materiał, a także nasiona roślin zielonych, które zasiedlają wnętrza niektórych budynków. Działanie ich opiera się głównie na wrastaniu korzeni w szczeliny murów, powodując niszczenie, osłabianie, pękanie oraz rozpad. Z upływem czasu następu-

⁵³ Ibidem.

je coraz większe osłabienie konstrukcji budynków i ich zniszczenie. [...] W wielu miejscach rosną już kilkunastometrowe drzewa oraz krzewy. Przy wielu szerokich alejach, którym kiedyś towarzyszyły pojedynczo nasadzone topole, obecnie rozrasta się bujny las. Dominantę krajobrazową w mieście stanowią wysokie drzewa, miejscami tylko górują nad nimi wysokie, 16-piętrowe wieżowce. Drzewa pojawiły się nawet tam, gdzie wcześniej ich nie było⁵⁴.

Opis sporządzony jest z perspektywy antropocentrycznej. Działanie sił naturalnych jest w tym wypadku oczywiście równoważne ze zniszczeniem, destrukcją, rozpadem tego, co kulturowe. Perspektywa nie-ludzka zmienia tu punkt widzenia. Siły natury działają podobnie jak w każdej innej sytuacji: deszcz, wiatr, mróz, pył, roślinność nie rozpoznają dzieła architektonicznego jako tego, co nie należy do ich świata. W ten sam sposób działają na pozostałości architektury, jak i na skały, połamane drzewa czy glebę. Opanowywanie architektury przez roślinność jest jedynie kolejnym etapem ich naturalnej vegetacji. Architektura nie umiera bowiem w sensie organicznym. To właśnie ruinizacja jako naturalizacja przywraca budowlom ich kontekst materialny. Jak twierdzi Juhani Pallasmaa, poczucie materialności w odniesieniu do architektury, której używamy na co dzień, jest znacznie osłabione. W dużej mierze przebieg degradacji zależy zatem od materiału, z którego wykonany jest budynek. Naturalne materiały, takie jak kamień, cegła czy drewno pozwalają ludzkiemu wzrokowi na poznanie ich powierzchni oraz pomagają upewnić się co do ich rzeczywistej materialności⁵⁵. Naturalne materiały bowiem – a to one właśnie sprawiają, że proces ruinizacji architektury przebiega w złożony sposób – pokazują wiek i pochodzenie budynków oraz historię użytkowania ich przez człowieka. Mury poddawane są działaniu tych samych sił naturalnych, które powodują procesy vegetacji, erozję, wietrzenie, zapadanie się skał czy nadają kształt górom⁵⁶.

⁵⁴ P. Krąż, *Genius loci w krajobrazie opuszczonego miasta Prypeć (Ukraina)*, w: K. Kołodziejczyk, D. Chylińska, A. Zaręba (red.), *Krajobraz jako nośnik idei. Ujęcia teoretyczne i humanistyczne*, Wyd. Uniwersytetu Wrocławskiego, Wrocław 2014, s. 154.

⁵⁵ J. Pallasmaa, *Oczy skóry. Architektura i zmysły*, tłum. M. Choptiany, Instytut Architektury, Kraków 2012, s. 40.

⁵⁶ G. Simmel, *Ruina*, s. 171.

Chociaż nie widać jeszcze formalnej dekompozycji, która pojawia się po dłuższym czasie popadania w ruinę, chemiczny rozkład materii następuje właściwie od razu. Biologiczna modyfikacja, niewidoczna gołym okiem, następuje głównie przy udziale grzybów (pleśni), bakterii i mikro-bów, które rozprzestrzeniają się na „ciele architektury”. Architektoniczna konstrukcja znajduje się więc w centrum fizykochemicznych i biologicznych oddziaływań, gdy ustaną oddziaływania kulturowe. Jak piszą Cairns i Jacobs, enzymy rozpoczynają proces dekompozycji, „martwy” organizm zaczyna „sam siebie trawić”. W kontekście ruinizacji jako naturalizacji rozkład zostaje zatem ujęty zarówno jako ten, który „zabiera życie”, jak i „życiodajny”. Podobnie ujmuje proces rozkładu fizyka. Tu bowiem rozkład utożsamiany jest z warunkiem zaistnienia wydatku energii i rozproszenia. Przykładem takiego działania jest korozja – forma elektrochemicznego rozkładu, w którym konkretne metale (żelazo, nikiel, aluminium, cynk, miedź) i ich stopy przechodzą proces dezintegracji, gdy wystawione są na długotrwałe działanie wilgoci i powietrza⁵⁷. Działanie sił atmosferycznych sprawia, że wystawiona na słońce, zimno, deszcz i wiatr architektura upodabnia się po pewnym czasie do otoczenia, tracąc swoją fakturę i kolor. Ujednocila się bowiem jej tonacja, niezależnie od barwy, którą wcześniej posiadała. Czas i elementy natury pokrywają architekturę jednakową patyną i redukują ją często do wspólnego mianownika kolorystycznego⁵⁸. Gdy zmienia się kształt budynku w czasie procesu rozkładu, ruinizacja jest bardziej oczywista i widoczna. Zupełnie inaczej niszczyje jednak architektura wykonana z wapienia i piaskowca niż ta, której podstawowym budulcem jest beton czy szkło. Adrian Stokes w artykule *The Pleasure of Limestone* podkreśla, że najciekawszy kształt w trakcie procesu rozpadu zyskują budynki zbudowane z materiałów miękkich, ponieważ ich rozkład nacechowany jest wówczas szczególną plastycznością. Każde działanie sił natury na kamień wywołuje „stan chorobowy” tego materiału. Kolorystyczne i strukturalne zmiany na powierzchni kamienia najpiękniej wyglądają, jak pisze Stokes, w wypadku wapienia,

⁵⁷ S. Cairns, J. Jacobs, *Buildings Must Die...*, ss. 69-70.

⁵⁸ G. Simmel, *Ruina*, s. 173.

[...] u którego proces niszczyielski formuje zupełnie nową powierzchnię i poetycki rozkwit, przede wszystkim dlatego, że wapień jest bardzo wrażliwy na działanie największego naturalnego rzeźbiarza, deszczu. To właśnie ta cecha sprawia, że wapień staje się jednym z najbardziej atrakcyjnych materiałów budowlanych [...] a powiązania pomiędzy nim i wodą są zawsze zróżnicowane i poetyckie. Na tej podstawie prawie każdy potrafi odróżnić granit od wapienia, nawet jeśli jego wiedza na temat materiałów budowlanych jest ograniczona⁵⁹.

Zmiany chemiczne należą do żywotności kamienia: to naturalny grauer, który rzeźbi czas, wyrysowując w trwałej formie rozmaite wzory. Wszelka materia istnieje bowiem w kontinuum czasu, dlatego patyna biorąca się ze zużycia dodaje materiałom budowlanym wzbogacającego doświadczenia jego ciągłego upływu. Miękkie materiały, takie jak cegła czy drewno, ulegają atrofii szybciej i łatwiej. Forma budowli rozpada się w sposób nieregularny, kruszy się, przybiera „koronkowy” kształt.

Również drewno „rujnuje” się, pęka i łamie w sposób ciekawy; gdy jest wystawione na działanie wiatru i warunków atmosferycznych, wzór jego słoików staje się bardziej plastyczny. Wspomina o tym Rasmussen, gdy opisuje proces „wietrzenia drewna”:

Biel drewna wietrzeje i zostaje wymyta, więc twardej nabiera plastyczności. Równocześnie drewno zmienia kolor. Gatunki żółte, żywicowe stają się srebrnoszare. Są jak starzy ludzie, których pomarszczone, brązowe twarze mają więcej charakteru, niż miały w młodości. [...] piękno zwiertzałego drewna jest wręcz uderzające⁶⁰.

Istnieją jednak takie materiały, z którymi czas ma dużo większy problem. Pallasmaa zalicza do nich te, które są wytworzone maszynowo, czyli pozbawione skali tafle szkła, betonowe ściany, lakierowane metale i syntetyczne tworzywa, które często „prezentują oku swe nieustępliwe powierzchnie bez ujawniania swej materialnej istoty czy wieku”⁶¹. W tym wypadku forma wydaje się nieustępliwa – budynek zachowuje swoją struk-

⁵⁹ A. Stokes, *The Pleasures of Limestones*, w: B. Dillon (red.), *Ruins. Documents of contemporary arts*, The MIT Press, Cambridge, Mass. 2011, ss. 24-26.

⁶⁰ S. E. Rasmussen, *Odczuwanie architektury*, s. 178.

⁶¹ J. Pallasmaa, *Oczy skóry...*, s. 40.

turę, swoje „rusztowanie”, a zmiany są widoczne jedynie na powierzchni lub w jego wnętrzu skonstruowanym z innych, bardziej plastycznych materiałów. Twardy kamień pokrywa się brudem, metalowe elementy betonowych konstrukcji pod wpływem wilgoci rdzewieją. Podobnie rzecz się ma w przypadku architektury porzuconej niedawno, która nie służy już człowiekowi, ale nie została objęta jeszcze widocznym procesem naturalizacji. Jak zaznacza Rose Macaulay, jedna z pierwszych badaczek zafascynowanych tematyką współczesnej opuszczonej architektury, budynki te to swoiste przestrzenie „pomiędzy”. Nie pełnią już swoich pierwotnych funkcji, nie są już „siedzibą życia”, ale też nie są uznawane za ruiny w tradycyjnym sensie. Są więc szczególną obecnością-nieobecnością, przestrzenią graniczną. Nowe, „świeże” ruiny są zatem „nagie” i surowe, pokryte sadzą, brak w nich jednak jakiegokolwiek życia. Jedynym zapachem, który możemy tu poczuć, jest – zdaniem Macaulay – zapach śmierci⁶².

Po pewnym czasie korozyjne formy rozkładu współwystępują z biodegradacją pozostałości architektury, czyli procesem, w którym materiał budowlany zostaje skolonizowany i zerodowany przez żywe organizmy. To o tym procesie wspomina Macaulay, pisząc, że architektura, która pokryła się już patyną i rozrastającym się bez żadnej kontroli bluszczem, staje się jednocześnie królestwem jaszczurek, nietoperzy, sów, węży czy gryzoni⁶³. Dla nich pozostałości architektury są właśnie „życiodajne”. Roślinność, owady i małe zwierzęta w bardzo krótkim czasie zasiedlają kamienną strukturę, którą porzuca człowiek, i rozmnażają się. Te żywe organizmy, jeśli użyjemy barwnego opisu Georges’a Vigarello, wychodzą ze skóry [budynku] tak jak niektóre robaki, jak gdyby wynurzając się z rozkładającego się ciała. Ich obecność wskazuje na jakieś wewnętrzne rozprzężenie, rozkład nieznanych substancji, na obecność śmierci – jej tajemnicze działanie albo oznakę⁶⁴.

Wdzierająca się natura zaczyna okupować miejsce, które niegdyś należało do człowieka. Budynki otwierają swoje przestrzenie dla innych stworzeń, pojawiają się w nich zwierzęta i owady, zostają skolonizowane przez

⁶² R. Macaulay, *A Note on New Ruins*, w: B. Dillon (red.), *Ruins...*, s. 27.

⁶³ Ibidem, s. 27.

⁶⁴ G. Vigarello, *Czystość i brud. Higiena ciała od średniowiecza do XX wieku*, tłum. B. Szwarzman-Czarnota, W.A.B., Warszawa 1996, s. 49.

różne grupy roślin, wyrastają w nich drzewa. Ruinizacja jako „ekonkwista” ukazuje również ciekawy sposób naturalizacji zrujnowanych terenów, w którym następuje ponowne wymieszanie roślin synantropijnych⁶⁵, które potrafią żyć w środowisku silnie zmienionym przez człowieka, i innych. Praczyk przedstawia barwny opis zasiedlania ruin przez rośliny:

Teren twierdzy porosły zatem rośliny pionierskie, charakterystyczne dla środowisk silnie zdewastowanych, które z czasem wymieszały się z roślinnością mającą większe wymagania siedliskowe. Za wstępnych obserwacji wynika zatem, że spośród drzew ruiny starego miasta zostały zasiedlone m.in. przez topolę białą, robinie akacjową, wiąz polny czy brzozę brodawkowatą. W przypadku bylin są to m.in. mniszek lekarski, pięciornik kurcze ziele, glistnik jaskółcze ziele, bylice, nawłoc pospolita, fiołek wonny, tasznik, szczaw zwyczajny czy wreszcie pokrzywy. Ważną rolę odgrywają też trawy, na przykład perz właściwy. Ponadto z pnączy występuje tu bardzo licznie choćby powojnik pnący, chmiel zwyczajny i winobluszcz pięciolistkowy. Roślinność ta wymieszała się z pozostałościami po roślinności rosnącej na tych terenach jeszcze przed wojną (m.in. kasztanowiec zwyczajny, klon pospolity) oraz z resztkami gruzu. Wypłukujące się pozostałości ruin (m.in. wypłukiwane wapienne zaprawy pochodzące z zabudowań) zmieniły częściowo skład gleby i na pewien czas stworzyły lepsze warunki rozwoju dla określonych gatunków roślin⁶⁶.

Dośłowne „zasiedlenie ruiny” ukazuje fiński fotograf Kai Fagerström, który dzięki fotografowaniu z ukrycia uchwycił proces udomawiania opuszczonego budynku na skraju lasu przez dzikie zwierzęta. Fotograficzny projekt zatytułowany *Dom w lesie* ukazuje powolny proces przechwytywania przestrzeni należącej jeszcze niedawno do człowieka przez elementy przyrody. „Opuszczone budynki pełne są sprzeczności”, stwierdza Fagerström, zafascynowany sposobem, w jaki natura odzyskuje przestrzenie zasadniczo zaprojektowane jedynie dla ludzkiego doświadczenia⁶⁷.

Sprzeczność, którą ukazuje powyższy proces, to jednoczesna otwartość i zamknięcie pozostałości architektury. Ruinizacja powoduje bowiem,

⁶⁵ Z języka greckiego: *syn* – razem, *anthropos* – człowiek.

⁶⁶ M. Praczyk, *Ekonkwista Twierdzy Kostrzyn...*, s. 20.

⁶⁷ <https://www.goodreads.com/book/show/16045982-the-house-in-the-woods> [25.08.2018].

że otwiera się konstrukcja ruiny, w której tworzą się różne wyrwy, braki, pęknięcia i dziury, i w ten sposób możliwe staje się wniknięcie natury do środka. Kiedy budynek zaczyna się rozpadać, otwiera swoje wnętrza, różne warstwy, które dotąd pozostawały ukryte – odkrywa się przed nami niedostępna rzeczywistość. Rozpad, rozkład, fragmentacja tego, co kulturowe, może być ujęte w tym kontekście jako kolejna transformacja, tworzenie nowej jakości z równoważnych elementów. Architektura ulegająca procesowi ruinizacji jako naturalizacji zyska miano żyjącej, gdy przywołamy pojęcie animacji w architekturze konotujące proces lub rezultat nadawania życia, ruchu bądź aktywności, bycie żywym, aktywnym, pełnym wigoru. W języku łacińskim słowo *animatio* również oznacza „formę życia”, „powołanie do życia” oraz „ożywienie”. Ujmując ruinizację w optyce nieantropocentrycznej, pomijamy tu sposoby kulturowej aktywności podejmowanej w zrujnowanej architekturze, o których wspominałam wcześniej. Zrujnowana architektura staje się miejscem aktywności samoistnych, animacja oznacza więc transformację tego, co kulturowe, w to, co pochodzące z natury, ewolucję formy i kształtujących ją sił, czyli sugeruje animizm, animizm, wzrost i witalność⁶⁸.

Na ruinizację jako proces naturalizacji spojrzeć możemy z perspektywy, którą Ewa Domańska nazywa ekologiczno-nekrologicznym sposobem rozumienia „ciała i szczątków”. Poddana wcześniej obróbce materia, z której stworzony został budynek, powraca do obszaru „wspólnotowości” materii organicznej lub zostaje przez tę materię przechwytywana, zagarniana, wchłaniana. „Śmierć” architektury (wynikająca z jej nieużyteczności i bezfunkcyjności), kojarzona z bezruchem, stagnacją, pasywnością i bezwładem, zmienia się w tym ujęciu w „życie”, rozumiane jako egzystencja wielu nie-ludzkich organizmów⁶⁹. Warto także zaznaczyć, iż tak pojmowaną ruinę można z powodzeniem umiejscowić w obszarze nowego animizmu, który pozwala na promowanie relacyjnych pojęć, zachęcających, aby świat i życie na Ziemi widzieć przede wszystkim w kategoriach koniecznej kohabitacji i współzależności między ludzkimi i nie-ludzkimi formami ży-

⁶⁸ L. Klein, *Żywe architektury...*, s. 108.

⁶⁹ E. Domańska, *Nekros...*, s. 15.

cia. Życie to należy wówczas rozumieć nie tylko w jego organicznym sensie, ale również w sensie zdolności do zmian i przekształceń⁷⁰.

Według Lidii Klein pragnieniem architektów zafascynowanych biomorfizmem jest stworzenie „formy sztucznego życia”. Architektura ma w ten sposób przejmować cechy żywego organizmu⁷¹. Ruinę można postrzekać jako swoiste ucieleśnienie tej utopii. W tym wypadku jednak mamy raczej do czynienia ze „sztuczną formą, która zaczyna żyć”. Forma jest sztuczna, bo została zaprojektowana przez człowieka jako jeden z wyznaczników tego, społeczne i kulturowe. Proces ruinizacji umożliwia jej zaistnienie w nowej formie, podtrzymywanej przez to, co żyje, mutuje się, rozwija, wzrasta w sposób nieprzewidywalny i niekontrolowany. Ruinizacja jako naturalizacja jest jedną z form biotransfiguracji kulturowego artefaktu, struktury, którą powołał do życia, zaprojektował, stworzył człowiek, aby służyła jego życiowym i kulturowym aktywnościom. Anamorfozę zastępuje w tym wypadku metamorfoza, która pozwala na ujęcie architektury w stanie rujnacji, jakby była częścią ożywionej natury, dzielącą z nią właściwość wzrastania i jedności oraz kopiującą jej metody. Peter Zellner, jeden z czołowych teoretyków biomorficznej architektury cyfrowej, określił ją mianem przestrzeni hybrydycznej. Według niego projektowana komputerowo architektura – podobnie jak natura – mutuje się i przekształca, stając się po części eksperymentalnym badaniem geometrii topologicznych oraz generatywnym, kinematycznym kształtowaniem przestrzeni. Ta hybrydyczna przestrzeń powstaje z „mocnego i słabego, uformowanego i bezkształtnego, realnego i wirtualnego”. Tak otrzymujemy architekturę inkluzji i absorpcji, rekombinacji i przemieszania oraz architekturę „ewolucji, kontekstualizacji i transmutacji”⁷². W ten dość obrazowy sposób można opisać nie tylko biomorficzną architekturę, ale również ruinę, która staje się swoistą krzyżówką materiałów obrobionych wcześniej przez człowieka, a następnie przekształconych w procesie naturalizacji. Ambiwalentny status architektury w stanie rujnacji pozwala bowiem na ujęcie jej właśnie jako relacyjnej, „nie-zawsze-ludzkiej”, hybrydycznej przestrzeni. Ruina nabiera w tym kontekście wartości samej w sobie, odrywając się od samoświadomej, racjonalnej,

⁷⁰ Ibidem, s. 56.

⁷¹ L. Klein, *Żywe architektury...*, s. 228.

⁷² Ibidem, s. 34.

intencjonalnej istoty ludzkiej i stając się specyficznym ucieleśnieniem podmiotów rozumianych jako elementy różnych relacji.

Relacyjność ta nie musi jednak polegać – jak często się zauważa – na wzajemnym oddziaływaniu na siebie natury i kultury. Przy takim założeniu mówimy bowiem wciąż o kulturze i naturze jako odrębnych, wpływających na siebie bytach i wartościach. O wiele trafniejsze wydaje się zaś takie myślenie o kulturze i naturze, które przekracza tę opozycję. Niedookreślony status przynależności ruiny skłania raczej do tego, aby dualizmu kultury i natury, rozpropagowanego – jak przypomina Stefan Symotiuk – przez Arystotelesa, rozgłoszonego przez Jean-Jacques'a Rousseau i przypięczonego dziełami Claude'a Lévi-Straussa, nie traktować jako sztywnych ram myślenia kulturowego⁷³. Natura może stać się przecież kulturą, jeśli okaże się częścią ludzkiego doświadczenia, kultura może natomiast istnieć nie tylko w przeciwstawieniu do natury, ale także do nie-kultury, czyli sfery funkcjonalnie przynależnej do kultury ujmowanej jako zamknięta, zorganizowana całość, ale nierealizującej jej reguł. Pisze o tym m.in. Bogusław Żyłko:

Można powiedzieć, że obraz nie-kultury nie jest stały. Jest on produktem kultury i zmienia się wraz z ewolucją samej kultury. Każdy typ kultury ma swój typ nie-kultury. Z tego (wewnętrznego) punktu widzenia nie-kultura jest właściwie antykulturą i przeciwstawia się kulturze jako chaos – porządkowi, entropia – organizacji, *profanum* – *sacrum*, nienormalne – normalnemu, nieprawidłowe – prawidłowemu⁷⁴.

Ruinizacja stanowi co prawda odwrócenie procesu zawłaszczania przestrzeni w ramach kulturowych aktywności, ale ich nie przekreśla, o czym świadczą chociażby rozważania przedstawione w poprzednich rozdziałach. Odpad jest pewnym końcem bytowania kulturowego, jednakże sytuuje się gdzieś na nieokreślonym, płynnym pograniczu kultury i natury, przez którą jest systematycznie przejmowany. W ruinie „to, co jest zrobione”, miesza się z „tym, co jest dane przez przyrodę”; „to, co umowne”, przeplata się z „tym, co naturalne, bezwarunkowe”; to, co wynika z ludzkiego doświadczenia, stanowi przestrzeń dla „danej przez naturę pierwot-

⁷³ S. Symotiuk, *Filozofia i genius loci*, Wyd. Instytutu Kultury, Warszawa 1997, s. 78.

⁷⁴ B. Żyłko, *Semiotyka kultury: szkoła tartusko-moskiewska*, Słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2009, s. 103.

ności”⁷⁵. Ruina zbliża się w tym kontekście do specyficznie pojmowanego obszaru nie-kultury lub, po prostu, przypomina pewną hybrydę. Zaproponowana przez Rosi Braidotti redefinicja binarnej opozycji humanistycznej natura – kultura i potraktowanie kultury ludzkiej jako naturalnego przedłużenia natury, dostosowania człowieka do wymogów środowiskowych poprzez wytworzenie takiego intersubiektywnie komunikowalnego zestawu reguł normatywnych i dyrektywalnych, znosi dylemat filozofii podejmującej rozważania nad tym, ile w człowieku zwierzęcia. Kontynuacja tych refleksji przyjęła postać redefiniowania podmiotowości, którym wedle Braidotti jest każdy, kto potrafi budować relacje: a więc i ludzie, i inne zwierzęta.

Opanowywanie architektury przez żywioł naturalny stanowi symboliczne „rozwiązanie konfliktu”: kamień i inny materiał będący podstawą architektonicznej formy, a po obróbce formalnej i symbolicznej przynależący do kultury powraca dzięki przyrodzie do pewnego porządku naturalnego, ale „nie staje się zupełnie naturą”. Szczątki kulturowego artefaktu wciąż są obecne, lecz zmieniają swój status. Wspomina o tym Katarzyna Trzeciak:

Bluszcz jako element świata natury rujnującej architekturę miasta, jest zarazem jego trwałym elementem, o czym będzie wiedział każdy, kto tylko nie jest barbarzyńcą. Architektura zniszczona działaniem natury nie traci bowiem [...] swojej jedności, jednak by to zrozumieć, trzeba zająć się redefinicją tego pojęcia. Jedność dzieła zrujnowanego nie ma nic wspólnego z jakościową spójnością artefaktu wykonanego w całości przez człowieka⁷⁶.

Również poniższy fragment książki *Filozofia i genius loci* podkreśla tę hybrydyczność statusu ruiny, chociaż jej samej bezpośrednio nie opisuje:

Ginie tam konwulsyjnie, spoglądając w stronę świata kultury, szamocąc się w powiewach wiatru, który powoduje częste pulsowanie śmietnika. Lub też zatrzymuje się w przestrzeni pośredniej między kulturą a śmietnikiem, jak pudełko po papierosach leżące w kącie: już śmierć, ale jesz-

⁷⁵ Ibidem, s. 103.

⁷⁶ K. Trzeciak, *Rzeźba i ruina jako metafory formy artystycznej u Gautiera i Norwida*, „Ruch Literacki” 6/2014, s. 596.

cze bez swojej lokalizacji. W końcu zaś wtapia się stopniowo w bezwład śmietniska, gdzie butwieje, rozkłada się, wysycha. Gdzie spalają go przypadkowe ognie lub przykrywa piach i wszystkożerna roślinność⁷⁷.

Wyjście ponad rozłączne myślenie o obu tych sferach może zatem oddać termin „naturakultura” (ang. *naturecultures*) zaproponowany przez Donnę Haraway, która uważa, że nie sposób mówić o nich rozdzielnie. Z jednej strony bowiem musimy wziąć pod uwagę ugruntowaną w działaniu człowieka „opresyjność kultury wobec natury”, z drugiej natomiast powinniśmy uwzględnić niemożność wydzielenia jednej sfery od drugiej, nie tylko w sposób opozycyjny, ale w ogóle. Natura i kultura są w tym ujęciu w szczególny sposób ze sobą splecione⁷⁸. Ruina natomiast – jako miejsce swoistej rekompozycji materiałów, które ulegają naturalnej degradacji – jest archetypową przestrzenią, która stanowi znak tego, że w szczątkach kulturowego konstruktu poczęły działać inne, pochodzące od natury siły i formy, a w rezultacie to, co w ruinie jeszcze żyje z kultury, i to, co już żyje w niej z natury, staje się nową całością, tworzy pełną charakteru jedność. W ruinie ucieleśnia się bowiem zarówno kultura w granicach natury, jak i natura w granicach kultury. Wymieszanie różnych gatunków roślin, zwierząt oraz innych elementów nieorganicznych i organicznych pochodzących z różnych okresów historii architektury, która ulega procesowi ruinizacji, z pozostałościami po ludzkiej bytności wytwarza przestrzeń, która ukazuje nierozzerwalność dwóch światów: kulturowego i naturalnego. Nie sposób bowiem postawić granicy i wskazać, gdzie kończy się jeden (natura), a zaczyna drugi (kultura). Postępująca na gruncie ruin sukcesja roślin tak bowiem wrosła w przygotowany przez człowieka grunt, że nie sposób już rozpoznać, gdzie kończą się pozostałości ludzkich wytworów⁷⁹.

Ruina to przestrzeń, w której dochodzi do zatarcia granicy między tym, co powstało samo, a tym, co zostało stworzone, między subiektywnym a obiektywnym. Zaliczyć ją możemy do emergentnych form życia, gdyż nie stanowi radykalnego zerwania ze stanem ją poprzedzającym, ale wyłania się z tego, co dobrze znamy, dzięki działaniu wielu czynników. Zja-

⁷⁷ S. Symotiuk, *Filozofia i genius loci*, ss. 77-78.

⁷⁸ M. Praczyk, *Ekonkwista Twierdzy Kostrzyn...*, s. 18.

⁷⁹ *Ibidem*, s. 20.

wisko określa się jako emergentne również wtedy, gdy trudność sprawia opisanie go jedynie poprzez opis jego części składowych. Struktura emergentna to także wzorzec, który nie powstał w wyniku jednego zdarzenia oraz jednej reguły. Biorąc pod uwagę nieokreśloność, ambiwalencję i to, że z dwóch identycznych budowli nie powstaną nigdy dwie identyczne ruiny, możemy uznać ruinę za strukturę emergentną. Nie istnieje bowiem jeden wzorzec ruinizacji, jedynie interakcje pomiędzy jej częściami i różnorodnymi czynnikami prowadzą do wytworzenia struktury, którą nazwiemy ruiną. Powstaje w ten sposób nowa postać, bioforma kwestionująca kategorię monstrum. W tym ujęciu ruina staje się archetypiczną przestrzenią transgatunkowego spotkania, gdy za gatunek uznamy zarówno to, co kulturowe, jak i to, co naturalne.

7.3. Nie-monstrum. Ruina „po człowieku”

Po etapie swoistej dekonstrukcji wszystkich „przymiotów gatunku ludzkiego”, takich jak rasa czy płeć, które uznano jedynie za konstrukty kulturowe, optyka posthumanistyczna pozwala pójść o krok dalej i uznać za konstrukt samego człowieka. Jak pisze Cary Wolfe, człowiek jest w gruncie rzeczy zwierzęciem, tyle że nie-ludzkim. Samo określenie „człowiek” jest dla niego po prostu „reliktem humanizmu”⁸⁰. Człowiek stał się kolejną figurą retoryczną, metaforą, konstruktem językowym. W takiej rzeczywistości dyskursywnej człowiek sam nie myśli ani nie mówi, ale jest myślany i mówiony. We współczesnej humanistyce człowiek – pojmowany jako miara wszechrzeczy – podobnie jak wszelkie kulturowe artefakty, które przez wieki wytworzył, staje się jedynie „wynałazkiem, którego czas jest krótki”⁸¹, jak twierdził Michel Foucault. Pisze o tym Miłosz Markiewicz w artykule *Przekroczyć człowieka*:

Ten specyficzny konstrukt kulturowy sprawił, że ugięliśmy się pod jarzmem abstrakcji i działaliśmy w jej imię. Próbując zamknąć go w definicję,

⁸⁰ C. Wolfe, *Animal studies, dyscyplinarność i post(humanizm)*, tłum. K. Krasuska, „Teksty Drugie” 1-2/2013, s. 145.

⁸¹ M. Bakke, *Bio-transfiguracje. Sztuka i estetyka posthumanizmu*, Wyd. Naukowe UAM, Poznań 2010, s. 27.

tworzyliśmy marginesy istnienia, kreowaliśmy Innego (zarówno ludzkiego, jak i nie-ludzkiego), a następnie zamykaliśmy przed nim wrota Człowieczeństwa. Uświadomienie sobie problemów, jakie stawia przed nami figura Człowieka sprawia, iż zachodzi potrzeba obalenia dotychczasowych wartości, hierarchii i schematów. Narosły one bowiem jedynie wokół pewnego „wynałazku”, który – jak w końcu wszystkie wynalazki – zaczął się psuć. Ważnym jest, aby zrozumieć, że podporządkowanie świata Człowiekowi – czego efektem jest chociażby ogłoszenie antropocenu jako aktualnie panującej epoki geologicznej – to rezultat pewnego procesu, który zachodził na przełomie kolejnych wieków, a nie jego punkt wyjścia⁸².

Postantropocentryzm kwestionuje zatem klasyczny obraz, który stanowi „godło humanizmu”, i podważa go jako doktrynę organizującą biologiczną, dyskursywną i etyczną ekspansję ludzkich mocy, nazywając go „arogancką wizją”. W ten sposób określa ludzką tożsamość Steven Best, według którego odzwierciedla ona wiele problematycznych założeń, uprzedzeń i mitów, wywodzących się m.in. z religii, filozofii, nauki i kultury jako całości. Best postuluje krytyczne odkrywanie zupełnie nowych tożsamości, które podążać będą etycznymi, ekologicznymi i zrównoważonymi drogami życia⁸³. Kwestionuje tym samym zachodnią jaźń, tożsamość społeczną i epistemologię, jako głęboko zakorzenioną w światopoglądzie, który marginalizuje „istoty nieludzkie i rzeczy”, w tym samym czasie stawiając człowieka w centrum, jako byt odrębny, oderwany od innych podmiotów i dominujący. Postantropocentryczne ramy poznawcze określają natomiast ludzkość jako nieoddzieloną, niesuwerenną i nieautonomiczną, zajmującą miejsce w jednym szeregu z takimi organizmami, jak: „szczury, skały, paprocie, grzyby, psy, lodowce czy wirusy chorobotwórcze”⁸⁴. Doszliśmy do takiego punktu w naukach humanistycznych, że w debatach akademickich powstał spór, czy mówiąc o organizmach, które nie są ludźmi, należy

⁸² M. Markiewicz, *Przekroczyć człowieka. Uwagi o postantropocentrycznym problemie umiejscowienia*, „Anthropos?” 24/2015, s. 110.

⁸³ Cyt. za: A. Keating, K.C. Merenda, *Decentring the Human? Towards a Post-Anthropocentric Standpoint Theory*, „Praktyka Teoretyczna” 4/2013, s. 66.

⁸⁴ *Ibidem*, s. 66.

używać terminu „zwierzę”, czy też powinno się ich precyzyjniej określać i mówić „zwierzę, które nie jest człowiekiem”⁸⁵.

Jeśli weźmiemy pod uwagę tak kontrowersyjne założenia, jak wysuwana przez Haraway tezę, że tak naprawdę „nigdy nie byliśmy ludźmi”, określenie cech monstrem staje się niemożliwe. Dla Haraway jest bowiem oczywiste, że jako ludzie jesteśmy zarazem z konieczności nie-ludźmi, ponieważ ludzkie żyjące ciała uczestniczą w wymianie materii i energii z nie-ludzkiem otoczeniem. Również na poziomie molekularnym nie jesteśmy tylko ludzcy, skoro odkrywamy w sobie zwierzęta, rośliny, mikroby. Według Haraway proces „stawania się zwierzęciem”, jednoznaczny z deprecjacją antropocentryzmu, to koncepcja kładąca nacisk na symbiotyczność, w której gatunkowo inni to nieodzowni towarzysze ludzi, współuczestnicy witalnych procesów oraz współbiesiadnicy w praktykach wzajemnego odżywiania. Posthumanizm afirmuje w ten sposób materialną, organiczną kondycję człowieka⁸⁶. Pojęcie „architektonicznego monstrem” – mającego realną lub widmową naturę – eksplorowane w poprzednich rozdziałach w kontekście ruiny, traci w tym wypadku na znaczeniu; staje się właściwie bezużyteczne. Zakwestionowanie człowieka jako „miary wszystkich rzeczy” musi w konsekwencji prowadzić do zakwestionowania pojęcia, które tej ustalonej mierze w różny sposób się wymyka. Monstrem bowiem, podtrzymujące opozycję „dobrej” kultury i „złej” natury, cechuje transgresywność co do utrwalonych granic, w których punktem odniesienia jest właśnie człowiek, ze swoimi ustalonymi i zaakceptowanymi w kulturze proporcjami i normami, z tym, co zostało utrwalone jako „pożądane” i „doskonałe”. Ciało monstrialne to ciało zniekształcone lub uzupełnione o elementy, które wcześniej nie były naturalną częścią tego ciała. Monstrem to ktoś, kto zachowuje się lub wygląda nieludzko, potwornie, pod warunkiem że to, co ludzkie, nie-potworne jest dokładnie określone. To bowiem ideał cielesnej doskonałości, który – zgodnie ze starożytnym powiedzeniem *mens sana in corpore sano* wyraża się w zespole wartości umysłowych, dyskursywnych i duchowych – stanowi odniesienie dla kategorii monstrialności. To właś-

⁸⁵ K.M. Wieczorek, *Wstęp*, w: J. Roś, K.M. Wieczorek (red.), *Ludzkie, nieludzkie, arcyzwierzęce. Animalocentryzm*, Leimak, Siemianowice Śląskie 2016.

⁸⁶ Za: M. Bakke, *Bio-transfiguracje...*, s. 95.

nie te wartości podtrzymują, jak twierdzi Braidotti, wyobrażenie, na czym polega „człowieczeństwo” istoty ludzkiej, oraz potwierdzają zdolność ludzi do indywidualnego i zbiorowego doskonalenia się⁸⁷. Monstrualność będzie zatem stanowić efekt niepożądaney, regresywnej przemiany tylko wówczas, gdy za pomocą kulturowych znaczeń określimy ideał człowieka i jego (nie tylko) cielesności.

Wiek XXI przynosi nową rzeczywistość oraz przewartościowanie dotychczasowych kategorii, w tym również kategorii monstrum. Dlatego Anton Karl Kozlovic w eseju dotyczącym technologii twierdzi, że w dzisiejszej kulturze figurę monstrum zastąpiła technologia, gdyż to właśnie maszyna budzi dzisiaj grozę swoją potencjalną autonomicznością, możliwością uniezależnienia się od człowieka, a w konsekwencji zwrócenia się przeciwko niemu⁸⁸. Jednocześnie w dobie zachwyty nad cybernetyką zmianie uległo samo pojęcie maszyny. Jak pisze Gordon Pask, „maszyna to system o niesprecyzowanym celu, system, który ewoluuje. Jest to nowe rozumienie tego pojęcia, w niczym nieprzypominające pojęcia maszyny doby rewolucji przemysłowej. To pojęcie raczej o charakterze biologicznym”⁸⁹. Konstrukty technologiczne mieszają się obecnie z ludzkimi ciałami z niespotykaną dotąd inwazyjnością, natura interakcji między ludźmi a technologią zmierza w stronę zacierania granic pomiędzy płciami, rasami i gatunkami, zgodnie z trendem, który nazwać możemy „nie-ludzką kondycją”. Nowe technologie zakwestionowały bowiem ustaloną niezmiennosc granic pomiędzy ludźmi, maszynami, zwierzętami, między sztucznym i naturalnym, tym, co „urodzone” i „wytworzone”. Mając na uwadze obecne trendy, możemy stwierdzić, że proces ten nie jest w żaden sposób zakończony, rozwój technologiczny wykazuje bowiem tendencję do wzrostu. Można zatem uznać – jak czyni to Monika Bakke – że czeka nas postludzka przyszłość, której jedni wyczekują niczym zbawienia, drudzy natomiast – ci, którzy nie godzą się na proces decentralizacji człowieka – widzą w niej nieuchronną katastrofę. Biogenetyczne ingerencje w ludzki genom skutkować mogą „auto-transformacją gatunku ludzkiego”⁹⁰.

⁸⁷ R. Braidotti, *Po człowieku*, s. 62.

⁸⁸ Za: M. Lyszczyna, *Monstrum jako substytut śmierci*, s. 253.

⁸⁹ Za: L. Klein, *Żywe architektury...*, s. 35.

⁹⁰ M. Bakke, *Bio-transfiguracje...*, ss. 29-31.

Myslenie o ruinie jako nie-monstrum wynika także z braku rozgraniczenia na kulturę i odstępstwo od niej w postaci różnych zmian o proweniencji dzikiej i wymykającej się kontroli natury, ale również z odwrócenia tych znaczeń. To kultura, a właściwie kultury są „złe” i niepożądane, natura natomiast odzyskuje swoje dobre, ale przez wieki tłumione przez różne ujęcia kultury cechy. To, co niegdyś określane było jako „monstrualne”, odstające od normy, dziś zyskało status „normatywnego”. Również w teorii architektury ostatnich dziesięcioleci ciało, które przekracza dotychczasowe kategorie i normy, czyli ciało monstrum, stało się obecne i pełnoprawne. Klein podaje dwa ikoniczne dla współczesnej architektury przykłady, które odwołują się do kwestii potworności:

W tym monstruarium współczesnej architektury istotne miejsce zajmują zwłaszcza dwie figury – Manimal UNStudia i Blob Grega Lynna. Wydają się one szczególnie warte uwagi nie tylko ze względu na ich szerokie oddziaływanie, ale też dlatego, że są dla swoich twórców czymś więcej niż tylko inspirującym, przykuwającym uwagę motywem zaczerpniętym z popkultury. W tym przypadku potworność staje się narzędziem do wyjaśnienia zarówno ideowych, jak i technicznych podstaw projektowania oraz [...] pozwala na przywołanie i połączenie wielu, zdawałoby się, bardzo odległych i początkowo ze sobą niepowiązanych dyskursów⁹¹.

Manimal, znana z cyklu prac amerykańskiego artysty Daniela Lee, to niepokojąca postać łącząca cechy ludzkiej twarzy i zwierzęcego wizerunku. Dla UNStudia Manimal jest – obok prac Fredericka Kieslera – ikoną architektonicznej hybrydyzacji. Postać ta nie ujawnia bowiem żadnej informacji o jego złożonym pochodzeniu. Wszystkie ślady poprzednich tożsamości, w jednolity sposób zaabsorbowane przez portret, istnieją symultanicznie i integralnie w ramach jednej całości. Chociaż Manimal posiada własną tożsamość, trudno określić jasno jej źródło. Nie jest on bowiem po prostu kolażem złożonym z różnych elementów, ale hybrydą, w której „jedność obrazu nie jest zakłócona przez różnorodność jego składników”⁹². Potworność, monstrualność jest również charakterystyczna dla koncepcji archi-

⁹¹ L. Klein, *Żywe architektury...*, s. 173.

⁹² Ibidem, s. 176.

tektury neoplazmatycznej Marcusa Cruza, którego projekty zainspirowane są procesem namnażania komórek rakowych. We współczesnej teorii architektury nauka o wadach rozwojowych i potwornościach u organizmów żywych jest jedną z chętniej wykorzystywanych⁹³.

O kategorii monstrum możemy mówić jedynie wtedy, gdy uznamy, że mamy do czynienia z jakąś anomalią, regresem dotyczącym sfery społecznej i kulturowej, gdy jednoznacznie odwołamy się do opozycji: idealne vs. nieidealne, utrwalone w kulturze vs. nowe i nieznanne. Jeśli jako miarę dla architektury przyjmujemy naturę, problematyczne stanie się również pojęcie regresu. W naturze mamy bowiem do czynienia z sytuacjami, w których to właśnie regres w pewnych zakresach może stanowić formę dostosowania do wymogów sytuacyjnych, a co za tym idzie – być definiowany jako rozwój, przemiana w sensie pozytywnym⁹⁴. Jak zatem spojrzeć na „zrujnowane ciało architektury” w optyce, która, po pierwsze, deprecjonuje człowieka, odbierając mu jego wyjątkowość, po drugie, afirmuje naturę i nie dopuszcza w niej podziału na „dobrą i złą” oraz docenia wszystko to, co wcześniej było uznane za niepełnowprawne? W jaki sposób określić za pomocą kategorii anomalium strukturę, która powstała w procesie rozpadu i transgresji innych anomalii?

Pozostałości architektury, „uwolnione” spod działania człowieka, powracają do stanu „dzikiej i niekontrolowanej natury”, czyli takiej, którą w *Umowie społecznej* Rousseau określił jako jedyną pożądaną egzystencję. Przypisywał on człowiekowi w naturalnym stanie przyrodzoną dobroć i liłość, w jego stanie przejściowym z natury do kultury dostrzegał natomiast burzę najgorszych namiętności, które prowadzą do konfliktów kończących się walką, grabieżą i morderstwem. „Tworzące się społeczeństwo ustąpiło miejsca najstraszliwшему stanowi wojennemu [...], rodzaj ludzki stanął u progu zagłady”⁹⁵. Natura jest w tym ujęciu rozumiana jako źródło wrodzonej dobroci, kultura natomiast, szczególnie w swoim zaawansowanym stadium, jest stanem złej konieczności.

⁹³ Ibidem, s. 177.

⁹⁴ H. Mamzer, *Zwierzę jako obcy*, „Filo-Sofija” 1/2017, s. 609.

⁹⁵ Cyt za: P. Pasterczyk, *Koncepcja umowy społecznej i natury człowieka u J.J. Rousseau w świetle teorii pożądlivosti mimetycznej R. Girarda*, „Przegląd Filozoficzny – Nowa Seria” 4/2012, s. 374.

Przykład dzikich, których niemal wszystkich zastaliśmy na tym właśnie szczeblu rozwoju, zdaje się potwierdzać, że przeznaczeniem właściwym rodzaju ludzkiego było zawsze na nim pozostać, że stan ten jest prawdziwą młodością świata i że cały postęp późniejszy to już tylko szereg etapów wiodących, jak mogło się zdawać, ku udoskonaleniu jednostki, faktycznie zaś ku schyłkowi gatunku⁹⁶.

Powracamy tu zatem do „dobrej natury” i „złej kultury”. Monstrualność natomiast ujawnia się wtedy, gdy osiągnięty zostanie pewien stan w kulturze, który ujarzmi wszelkie pierwotne namiętności i nieregularności. Monstrum to przecież efekt „złej natury”. Nie-ludzka ruina podważa zatem kategorię monstrualności w odniesieniu do pozostałości architektury, gdyż optyka nieantropocentryczna dowartościowuje to, co dotychczas było „uznane za gorsze”, i podkreśla, że jedynie w ten sposób możemy zbliżyć się do odkrycia konstytutywnych cech tego, co nie-ludzkie, do ontycznej prawdy na jego temat. Paradoksalnie, odkrycie tej prawdy byłoby jednocześnie odkryciem prawdy o samym człowieku, gdyż „jak to już nauki biologiczne zauważyły, człowiek to także zwierzę, a może zwłaszcza zwierzę”⁹⁷. Ruina jako przedmiot zainteresowania humanistyki nieantropocentrycznej, posthumanistyki czy humanistyki ekologicznej, jak nazywa ją Domańska, wyzwala bowiem silnie myślenie relacyjne, które podkreśla wzajemne związki, współzależność, współbycie i współzycie naturo-kultury, tego, co wytworzone przez człowieka oraz byty i istoty ludzkie i nie-ludzkie⁹⁸. Natura jest zdecydowanie siłą generatywną dla architektury w procesie ruinizacji. Architektura, która ulega warunkom atmosferycznym oraz ożywionym i nieożywionym elementom świata organicznego, stanowi ucieleśnienie kreatywnej siły natury, staje się miejscem nowego życia, odpowiada na warunki zmieniającego się środowiska, podąża za tym, nad czym nie panuje człowiek. Można potraktować ją jako uosobienie symbiozy oraz „równowagi metabolicznej”. Następuje tu bowiem przesunięcie środka ciężkości z formy na proces. Nie odnajdziemy tu budowania, kreowania i modelowego tworzenia, nowo powstała struktura skonstruowała się „sama”, w ramach procesu zasiedlania kulturowego artefaktu przez inne

⁹⁶ Ibidem, s. 375.

⁹⁷ K. M. Wiczorek, *Wstęp*, s. 15.

⁹⁸ E. Domańska, *Humanistyka ekologiczna*, „Teksty Drugie” 1-2/2013, s. 15.

formy życia. Porzucony, a z perspektywy antropocentrycznej ulegający rozkładowi, fragmentacji i rozpadowi, budynek staje się w tej perspektywie budynkiem samodzielnie „rosnącym”. Natura jest więc w tym procesie nie tyle projektantem, ile demiurgiem, zdolnym do powołania nowego życia w przestrzeni, która z perspektywy kulturowej wydaje się nieużyteczna lub martwa. Dlatego Braidotti podkreśla produktywność intensywności, która przejawia się w „życiu na krawędzi śmierci”⁹⁹.

Zrzuwana architektura, porzucona przez człowieka i otwarta strukturalnie na inne, nie-ludzkie byty, staje się zatem szczególnym nie-monstrum, które można uznać za obraz nowej, posthumanistycznej podmiotowości. Dla tradycyjnie pojmowanego podmiotu „stawanie-się-ruiną” będzie z pewnością stanowić proces destrukcyjny, w perspektywie postantropocentrycznej natomiast będzie afirmacją tego, co nienormatywne, przełamaniem tego, co „paralizujące”, wyzwaniem do eksperymentowania z różnymi granicami i możliwymi poziomami subwersji. Bezforemność, bezład i anomalie, które charakteryzują ulegającą rozkładowi architekturę, zyskują status tego, co jednoznacznie pozytywne. Podmiot ten jest bowiem materialistyczny i witalistyczny, wielowymiarowy i relacyjny, aktualizujący się w złożoności żywiołów i sił naturalnych, które zdaniem Braidotti cechują samą myśl posthumanistyczną¹⁰⁰. Nie chodzi tu zatem o postmodernistyczny sfragmentowany podmiot, który tworzy się na zasadzie kolażu niepasujących do siebie elementów. Nie-monstrum oznacza, że podmiotowość jest otwarta na proces, nie jest skończona, a jednocześnie zakłada dążenie do integralności. Zrzuwana architektura przejęta przez elementy dzikiej, niekontrolowanej przyrody jako przestrzeń niedookreślona, hybrydyczna umyka prymatowi kultury i znaczenia i staje się synonimem struktury, która może być jedynie określona w danym czasie, i w związku z tym jest tymczasowa. Podobnie jak Manimal, staje się ucieleśnieniem istoty bez esencji, która zdolna jest objawić się w każdym przebraniu, tożsamości i formie. To, co dotychczas było definiowane jako negatywne, może stać się przedmiotem afirmacji, to, co wydawało się idealne i utrwalone, może podlegać transpozycjom i transmutacjom.

⁹⁹ Za: M. Bakke, *Bio-transfiguracje...*, s. 107.

¹⁰⁰ R. Braidotti, *Po człowieku*, s. 347.

W teorii posthumanistycznej podmiot jest bytem transwersalnym, w pełni zanurzonym i immanentnym wobec sieci nie-ludzkich (zwierzęcych, roślinnych, wirusowych) relacji. Przez ucieleśniony *zoe*-centryczny podmiot przenikają relacyjne sprzężenia o zanieczyszczającym/wirusowym charakterze, które z kolei tworzą powiązania z różnorodnymi innymi, począwszy od środowiskowych czy eko-innych, a kończąc na urządzeniach technologicznych¹⁰¹.

Naturalne siły, które opanowują zdegradowaną architekturę, są ucieleśnieniem sił dostarczających nieobliczalnych, oszałamiających i „zawzięcie twórczych” zasobów. Strach przed monstrualnością zastępuje w tym wypadku fascynacja nią, a fascynacja ta jest blisko związana z transformacją, ze stawaniem się zwierzęciem, nie-człowiekiem w pozytywnym sensie. Życie ruiny, zostaje tu przedstawione w kategoriach *bios* i *zoe*, czyli tych, które się nie poddają i stawiają opór. Ruina nie jest zatem monstrem, które powstaje w wyniku fragmentacji i chaotycznych rekombinacji ustalonego według ścisłych norm dzieła, ale obiektem, który przeszedł „głębką mutację”. W optyce posthumanistycznej przejściowy status ruiny należącej do obszaru „naturokultury” może symbolizować raczej afirmatywnie pojęty historyczny upadek androcentrycznego humanizmu, który ukazuje nowe „zdolności do stawania się”¹⁰². Możemy zaryzykować twierdzenie, że ambiwalentny, nieokreślony status ruiny – pozbawionej swojej umownej kulturowej monstrualności – symbolizuje same dylematy posthumanistycznej, która stanowi próbę odpowiedzi na utrwalone w kulturze dualistyczne, hierarchiczne myślenie w kategoriach organiczne – nieorganiczne, ludzkie – nie-ludzkie. W wielu wypadkach przestają one bowiem wystarczać, a konstruktywizm zaczyna ograniczać pole badawcze. Coraz większym problemem humanistyki (czy raczej posthumanistyki) – jak twierdzi Domańska – stają się same granice tożsamości gatunkowej¹⁰³. Ruina jako hybrydyczne nie-monstrum wyłania się w procesie konfiguracji ludzkich i pozaludzkich aktorów, z których każdy wykazał się swoją sprawczością. Zrzucony konstrukcja powstaje w wyniku szczególnej dynamicznej in-

¹⁰¹ Ibidem, s. 355.

¹⁰² Ibidem, s. 358.

¹⁰³ E. Domańska, *Humanistyka nie-antropocentryczna a studia nad rzeczami*, „Kultura Współczesna” 3/2008, ss. 11-12.

terakcji pomiędzy tymi aktorami: człowiekiem, który zaprojektował, stworzył, a potem porzucił lub zniszczył swoje dzieło, a bytami nie-ludzkimi, które to dzieło przejmują i mutują.

Uwzględniając tę optykę, trudnością staje się więc przypisanie ruinie esencjalnych wartości, gdyż zgodnie z założeniami postantropocentryzmu pozostaje ona w ciągłym ruchu, płynności, uwikłana jest w serię współzależności między tym, co ludzkie, a tym, co pozaludzkie. W ramach posthumanistyki wyłania się bowiem

[...] ludzka forma życia, akceptująca siebie jako część świata większego niż ludzki, który jednak nie jest boski, ale nieśmiertelnie nie-ludzki jako „wszechobejmujący, olbrzymi krąg przyrody, gdzie nie istnieje żaden początek i koniec i wszystkie rzeczy naturalne krążą w rytm niezmiennego, nieśmiertelnego powtarzania się”¹⁰⁴.

Biorąc pod uwagę rodzaj materiału, z którego wykonany jest kulturowy artefakt, zmiany w konstrukcji, która podlega ruinizacji, mogą zachodzić szybko i gwałtownie lub wręcz przeciwnie: niezwykle wolno i niezauważalnie, co skłania do porównania ruinizacji do procesów znanych z biologii ewolucyjnej. Ruinizacja jako proces naturalizacji jest bowiem nieprzewidywalna, wymyka się więc konstruktywistycznemu ujęciu. Budynek zmienia się w zależności od kształtu, który wcześniej posiadał, warunków atmosferycznych, które w danym momencie i na danym obszarze panują, działania ludzi, którzy dodatkowo niszczą pozostałości architektury, gatunków roślin i zwierząt obecnych w danym czasie i miejscu. Ruina nie jest tu jedynie pozostałością po architekturze, ale nowym bytem zorientowanym na proces, formą poddaną ciągłym transformacjom i znajdującą się w ciągłym ruchu.

* * *

Gdy przyjmiemy nieantropocentryczny punkt widzenia, nie dostrzeżemy w ruinie zapaści, załamania, destrukcji, zniszczenia, braku i rozpadu, lecz płynne przejście z jednej formy do drugiej, z kulturowej do naturalnej, zgodnie ze stwierdzeniem, że „natura nie czyni skoków, nie ma rozziwu

¹⁰⁴ M. Bakke, *Bio-transfiguracje...*, ss. 9-10.

pomiędzy formami”¹⁰⁵. Nie istnieje bowiem ruina idealna i nieidealna, każda będzie w pewien sposób taka, oryginalna, „doskonała w swojej mutacji i transformacji”, gdyż powstanie w efekcie unikalnych kombinacji i wariacji. To, co zrujnowane, zdeformowane, odkształcone, nie będzie w tym kontekście antynormą, tylko nośną figurą, która kondensuje pozornie odległe od siebie sensory. Co więcej, samo stanie się wzorcem do dalszych przekształceń. Kultura w tym kontekście nie może być już dłużej opisywana jako superstruktura, czyli taka, w którą wpisane są zarówno mechanizmy dominacji, jak i oporu wobec niej, pozostająca czymś oddzielnym, wyjątkowym i chociaż postrzeganym z różnych punktów widzenia, to dającą możliwość określenia granic ustanawianych w ramach różnych ontologii¹⁰⁶. Jeśli jednak kultura – „wyściowa ludzka forma” – definiowana jest jako fragmentaryczna, zainfekowana, „nieczysta”, nieforemna, niejednoznaczna i hybrydyczna¹⁰⁷, to w jaki sposób rozpoznać i opisać tę formę w stanie ruinizacji? Zdekonstruowanie „twardych” struktur spowodowało, że pytanie o ruinę często wydaje się karkołomne, a czasami nawet bezzasadne.

¹⁰⁵ L. Klein, *Żywe architektury...*, ss. 178-179.

¹⁰⁶ Por. E. Rewers, *Skuteczna demarginalizacja*, w: A. Gwóźdź (red.), *Granice kultury*, Wyd. Naukowe „Śląsk”, Katowice 2010, s. 27.

¹⁰⁷ M. Bakke, *Bio-transfiguracje*, s. 18.

ZAKOŃCZENIE

Zabudują prastare rumowiska,
podniosą z gruzów dawne budowle,
odnowią miasta zburzone,
świejące pustkami od wielu pokoleń (Iz 61,4).

Niemalejąca atrakcyjność ruiny jako przedmiotu badań jest dla mnie znakiem tego, że kultura wciąż ma znaczenie i że nigdy dotąd wiedza o kształcie kultury i zrozumienie jej mechanizmów – zwłaszcza gdy określa się ją jako produkującą wciąż nowe ruiny – nie były równie potrzebne co dzisiaj. Próby ujmowania ruiny w różne porządki teoretyczne obecne w naukach humanistycznych doprowadziły mnie do konstatacji, że studiowanie kontekstów pozostałości architektury pozwala nie tylko na zaspokojenie ciekawości, ale i poznanie zagadnień formalnych. Zrzuconne obiekty architektoniczne są obiektami sentymentalnymi *par excellence*, przedmiotami różnych refleksji, znakami nieobecności, symbolami braku idealności. Eksplorowanie ruin oznacza więc przede wszystkim ich penetrację, infiltrację, przeczesywanie, podglądanie i doświadczanie, weryfikowanie, badanie i dociekanie. Ruina, bardziej niż jakikolwiek inny obiekt architektoniczny, zmusza zarówno podmiot, który się z nią styka, jak i badacza do szczególnych introspekcji. Można powiedzieć, że to nie sama ruina jest czymś, co przez ostatnie stulecia najbardziej interesuje filozofów i artystów, ale przede wszystkim refleksyjne spojrzenie na nią, dzięki któremu zdegradowana i zniszczona struktura staje się punktem wyjścia do złożonych rozważań.

Niesłabnące zainteresowanie ruiną jako obiektem, procesem, obrazem, tekstem i pojęciem świadczy o tym, że nowoczesność nie tylko „wyprodukowała” ruiny nowego rodzaju, ale również wytworzyła szczególną refleksyjność, która ich dotyczy. Można pokusić się o stwierdzenie, że ruina w zasadzie organizuje nowoczesną refleksyjność, którą Anthony Giddens przeciwstawia refleksyjności przednowoczesnej. W cywilizacjach przednowoczesnych refleksyjność była bowiem znacznie ograniczona, sprowadzona do poziomu reinterpretacji i wyjaśniania tradycji. Działo się to tak, że na wadze czasu szala przeszłości była znacznie bardziej obciążona niż szala przyszłości. Z nadejściem nowoczesności refleksyjność zyskała jednak odmienny charakter i zajęła miejsce u podstaw reprodukcji systemu, tak że „myśl i działanie nieustannie się do siebie nawzajem odnoszą”¹. W przyspieszonym tempie produkujemy różne ruiny, co wymusza na nas jednocześnie ciągłą ich interpretację, wyjaśnianie, włączanie ich w obręb współczesnego dyskursu. To refleksyjne podejście do ruin (w) nowoczesności – zarówno tej wczesnej, jak i późnej – oscyluje wokół wielu istotnych pytań, które nieustannie powracają w tym wciąż niedokończonym procesie „urefleksyjniania” ruin.

Ambiwalencja ruiny, dzięki której wymyka się ona twardym, binarnym opozycjom, jej niejednoznaczny, niejednorodny, liminalny, zarówno materialny, jak i mentalny charakter, aporetyczność, która uniemożliwia jednoznaczne rozstrzygnięcia, obecność w różnych znakach i tekstach oraz proces fragmentacji, zmiany i rozkładu, któremu ulega jako określona struktura, skłoniły mnie do potraktowania procesu studiowania ruiny jako jednej ze składowych praktyki odkrywania prawidłowości i znaczeń charakteryzujących współczesną kulturę. Mimo rosnących problemów z definiowaniem kultury różne przejawy kulturalizacji oznaczały w przedstawionych rozważaniach próby zatrzymania procesu naturalizacji, powstrzymanie dalszego rozpadu, rozkładu architektury (lub innej konstrukcji i struktury). Powstrzymanie ruinizacji można rozumieć dwójako: zarówno w sensie metaforycznym, czyli jako teoretyzowanie, interpretowanie, analizowanie ruin, jak i w sensie dosłownym – gdy mamy do

¹ A. Giddens, *Konsekwencje nowoczesności*, tłum. E. Klekot, Wyd. Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2008, s. 27.

czynienia z ponownym włączaniem opuszczonej, zapomnianej, zniszczonej struktury, którą uosabia ruina, do zróżnicowanej ludzkiej działalności. Z uwagi na to, że ruina to architektura o charakterze patologicznym, która ulega rozpadowi i degradacji, jej różne kulturowe eksploracje mogą się upodobnić do działania lekarza, o którym w kontekście sztuki lekarskiej pisze Hans-Georg Gadamer. W przeciwieństwie bowiem do działalności rzemieślniczej osobliwy charakter tej sztuki polega na tym, że ona nic nowego nie „robi”, nie „wytwarza”, lecz współdziała w przywróceniu kogoś do zdrowia, czyli do ponownego bycia zakorzenionym w efektywnym, swobodnym funkcjonowaniu w świecie².

Humanistyczny, najgłębszy wymiar ruiny pojąć możemy tylko wtedy, gdy zrozumiemy jej złożony, uwikłany w różne kulturowe konteksty, z jednej strony rzeczywisty, z drugiej natomiast metaforyczny, mentalny i ekspresyjny charakter. Celem książki było ukazanie, że ruina nie jest zależna wyłącznie od spojrzenia i namysłu podmiotu, ale sama również nabiera jego cech: stawia pytania i/lub udziela odpowiedzi; staje się Innym, z którym spotyka się badacz kultury; partnerem rozmowy, w toku której udostępnia się naszemu rozumieniu, poddaje interpretacji i przedstawieniu tego, co w sobie ukrywa. Nie stanowi zatem jedynie unieruchomionego przedmiotu badań czy obiektu dostępnego w empirycznym doświadczeniu, ale staje się swoistym „przewodnikiem”, rozumianym jako „medium, przekaznik i mediator, który będąc pomiędzy, niejako wypracowuje to, co zapośrednicza, następnie wskazuje kierunek, czy toruje drogę, wreszcie służy jako bedeker po nowo odkrytych drogach i bezdrożach rozumienia i doświadczenia”³. Po latach narzekania na zapaść w humanistyce, na jej „bankructwo poznawcze”⁴ warto zwrócić uwagę, że nowe zjawiska w kulturze nie są przez humanistów jedynie opisywane i diagnozowane, ale także stwarzane; jesteśmy bowiem nie tylko badaczami, lecz również kreaturami i aktywnymi uczestnikami rzeczywistości społeczno-kulturowej. Idąc

² Za: A. Przyłębski, *O skrywającym się zdrowiu, czyli o niesprowadzalności natury do kultury wedle Hansa-Georga Gadamera*, w: K. Łukasiewicz, I. Topp (red.), *Kultura (w) granica(ch) natury*, Wyd. Uniwersytetu Wrocławskiego, Wrocław 2012, s. 136.

³ R. Nycz, *Poetyka doświadczenia. Teoria – nowoczesność – literatura*, IBL PAN, Warszawa 2012, ss. 11-12.

⁴ A. Grzegorzczak, *Źródła sensu w humanistyce*, Wyd. Marek Derewiecki, Kęty 2018, s. 6.

tym tropem, diagnozujemy kryzysy, ale i przyczyniamy się do tego, że one powstają. Może więc zamiast tylko poznawać i próbować opisywać kryzys kultury i humanistyki, która z zapaścią tą po raz kolejny musi się zmierzyć, należy spróbować ruinę pojąć, to znaczy scalić pod względem epistemologicznym, ontologicznym i aksjologicznym. Książka, której celem było ukazanie różnych sposobów kulturalizacji i naturalizacji pozostałości architektury, stanowi próbę ukazania tego, że jest to współcześnie niełatwe wyzwanie. Być może zatem rzeczywiście pozostaje nam jedynie „pisanie o ruinach”, z tą tylko różnicą, że gdy staną się one nie-ludzkie, jeszcze trudniej będzie je rozpoznać.

BIBLIOGRAFIA

- Alberti L. B., *Książ dziesięć o sztuce budowania*, tłum. I. Biegańska, PWN, Warszawa 1960.
- Alberti L. B., *O malarstwie*, tłum. L. Winniczuk, Wyd. PAN, Wrocław – Warszawa – Kraków 1963.
- Andersson A. T., *On the Human Figure in Architectural Representation*, „Journal of Architectural Education” 55(4)/2002.
- Arendt H., *Walter Benjamin 1892-1940*, tłum. A. Kopacki, Słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2007.
- Ariés Ph., *Pięć wariacji na cztery tematy*, w: *Antropologia śmierci. Myśl francuska*, wyb. i tłum. S. Cichowicz, J. M. Godzimirski, Wyd. Naukowe PWN, Warszawa 1993.
- Ariés Ph., *Rozważania o historii śmierci*, tłum. K. Marczevska, Oficyna Naukowa, Warszawa 2007.
- Assmann A., *Przestrzenie pamięci. Formy i przemiany pamięci kulturowej*, tłum. P. Przybyła, w: M. Saryusz-Wolska (red.), *Pamięć zbiorowa i kulturowa. Współczesna perspektywa niemiecka*, Universitas, Kraków 2009.
- Astanow J., *Na obrzeżach systemu. Alternatywne style życia w ramach idei skłotingu*, „Ikonosfera” 1/2006.
- Augé M., *Nie-miejsca. Wprowadzenie do antropologii hipernowoczesności*, tłum. R. Chymkowski, Wyd. Naukowe PWN, Warszawa 2012.
- Bakke M., *Bio-transfiguracje. Sztuka i estetyka posthumanizmu*, Wyd. Naukowe UAM, Poznań 2010.
- Bal M., *Louise Bourgeois' Spider. The Architecture of Art-Writing*, The University of Chicago Press, Chicago – London 2001.
- Baltrušaitis J., *Anamorfozy albo Thaumaturgus opticus*, tłum. T. Stróżyński, Słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2009.

- Bałus W., *Ruina*, w: M. Saryusz-Wolska i inni (red.), *Modi memorandi. Leksykon kultury pamięci*, Scholar, Warszawa 2014.
- Bałus W., *Mundus melancholicus*, Universitas, Kraków 1996.
- Banaszkiewicz M., *Turystyka w miejscach kłopotliwego dziedzictwa*, Wyd. Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2018.
- Banaszkiewicz M., Kruczek Z., Duda A., *The Chernobyl Exclusion Zone as a Tourist Attraction. Reflections on the Turistification of the Zone*, „Folia Turistica” 44/2017.
- Barthes R., *Imperium znaków*, tłum. M. P. Markowski, A. Dziadek, Aletheia, Warszawa 2012.
- Barthes R., *Światło obrazu. Uwagi o fotografii*, tłum. J. Trznadel, KR, Warszawa 1996.
- Baudrillard J., *Przejrzystość zła. Esej o zjawiskach skrajnych*, tłum. S. Królak, Sic!, Warszawa 2009.
- Baumgarth Ch., *Futuryzm*, tłum. J. Tasarski, Wyd. Artystyczne i Filmowe, Warszawa 1987.
- Belting H., *Antropologia obrazu. Szkice do nauki o obrazie*, tłum. M. Bryl, Universitas, Kraków 2012.
- Benjamin W., *O pojęciu historii*, tłum. A. Lipszyc, w: idem, *Konstelacje. Wybór tekstów*, Wyd. Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2012.
- Benjamin W., *Pasaże*, tłum. I. Kania, Wyd. Literackie, Kraków 2005.
- Benjamin W., *The Origin of German Tragic Drama*, Verso, London – New York 1994.
- Benjamin W., *Tezy historiozoficzne*, tłum. J. Sikorski, w: idem, *Twórca jako wytwórca*, red. H. Orłowski, Wyd. Poznańskie, Poznań 1975.
- Berleant A., *Wrażliwość i zmysły. Estetyczna przemiana świata człowieka*, tłum. S. Stankiewicz, Universitas, Kraków 2011.
- Berman M., „*Wszystko, co stałe, rozplywa się w powietrzu*”. *Rzecz o doświadczeniu nowoczesności*, tłum. M. Szuster, Universitas, Kraków 2006.
- Berman R. A., *Democratic destruction. Ruins and Emancipation in the American Tradition*, w: J. Hell, A. Schönle (red.), *Ruins of Modernity*, Duke University Press, Durham – London 2010.
- Białostocki J., *Symbole i obrazy w świecie sztuki*, PWN, Warszawa 1982.
- Bieroń P., *Zombie. Nihilistyczne spojrzenie na śmierć i zbawienie*, w: D. Bastek, M. Folta (red.), *Transgresywne monstrum*, Wyd. Uniwersytetu Śląskiego, Katowice 2013.

- Biskupska K., „*Miasto to jak mieszkanie. Nasze*”. Powojenne strategie osvajania miast Ziem Zachodnich i Północnych, na przykładzie Wrocławia, „*Miscellane Sociologica*” (w druku).
- Biskupska K., *Miejsca pamięci a pamięć miejsca na przykładzie Wrocławia*, w: Z. Bogumił, A. Szpociński (red.), *Stare i nowe tendencje w obszarze pamięci społecznej*, Scholar, Warszawa 2017.
- Biskupska K., *Pamiętam, że... O społecznej konstrukcji pamięci mieszkańców miast Ziem Zachodnich i Północnych na przykładzie Wrocławia*, „*Opuscula Sociologica*” 1/2017.
- Bobryk R., *Martwa natura. Gatunek, motywy, kompozycje*, Stowarzyszenie Tutaj-teraz, Siedlce 2011.
- Bodei R., *O życiu rzeczy*, tłum. A. Bielak, Przypis, Łódź 2016.
- Böhme H., *Die Ästhetik der Ruinen*, w: D. Kamper, Ch. Wulf (red.), *Der Schein des Schönen*, Steidl Gerhard Verlag, Göttingen 1989.
- Bonowska M., *Przemijanie: śmierć, pogrzeb i życie pozagrobowe w wyobrażeniach mieszkańców Pomorza Zachodniego na przełomie XIX i XX wieku*, Eco, Poznań 2004.
- Borasi G., Zardini M., *Zdemedykalizujemy architekturę*, w: J. Kusiak, B. Świątkowska (red.), *Miasto-Zdrój. Architektura i programowanie zmysłów*, Fundacja Bęc Zmiana, Warszawa 2013.
- Botton A. de, *Architektura szczęścia*, tłum. K. Środa, Czuły Barbarzyńca, Warszawa 2010.
- Boym S., *The Ruins of the Avant-Garde*, w: J. Hell, A. Schönle (red.), *Ruins of Modernity*, Duke University Press, Durham – London 2010.
- Braidotti R., *Po człowieku*, tłum. J. Bednarek, A. Kowalczyk, Wyd. Naukowe PWN, Warszawa 2014.
- Bryl-Roman W., *Inflacja designu?*, „*Kultura Współczesna*” 3/2009.
- Brzęk K., *Rzeczy i ludzie w powojennym Wrocławiu*, w: J. Małczyński, R. Tańczuk (red.), *Do rzeczy! Szkice kulturoznawcze*, Atut, Wrocław 2011.
- Bucholc M., *Wprowadzenie. O trwałości antropocentryzmu i paradoksach postantropocentrycznych w naukach społecznych*, w: R. Chymkowski, A. Jaroszuk (red.), *Ludzie i zwierzęta*, Wyd. Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 2014.
- Buckley K., *We Hope for Better Things; It Will Arise from the Ashes. Exploring the Aesthetics of Post Modern Ruin Photography in Detroit*, School of the Art Institute of Chicago, Spring 2016.
- Buck-Morss S., *The Dialectics of Seeing. Walter Benjamin and the Arcades Project*, The MIT Press, Cambridge, Mass. 1991.

- Buczyńska-Garewicz H., *Miejsca, strony, okolice. Przyczynek do fenomenologii przestrzeni*, Universitas, Kraków 2006.
- Bueno C., *The Pursuit of Ruins: Archaeology, History, and the Making of Modern Mexico*, University of New Mexico Press, Albuquerque 2016.
- Bukowski P., *W przestrzeni przekładu. Czesława Miłosza i Emanuela Swedenborga tłumaczenia rzeczy ostatecznych*, „Teksty Drugie” 5/2011.
- Burke E., *Dociekania filozoficzne o pochodzeniu naszych idei wzniosłości i piękna*, tłum. P. Graff, PWN, Warszawa 1968.
- Burszta W.J., Januszkiewicz M., *Słowo wstępne: kłopot zwany kulturoznawstwem*, w: W.J. Burszta, M. Januszkiewicz (red.), *Kulturo-znawstwo. Dyscyplina bez dyscypliny?*, Wyd. SWPS „Academica”, Warszawa 2010.
- Butzer G., *Metaforyka pamięci*, tłum. M. Saryusz-Wolska, w: M. Saryusz-Wolska (red.), *Pamięć zbiorowa i kulturowa. Współczesna perspektywa niemiecka*, Universitas, Kraków 2009.
- Cadava E., *Lapsus imaginis. Obraz w ruinie*, tłum. J. Burzyński, „Widok. Teorie i praktyki kultury wizualnej” 4/2013.
- Cairns S., Jacobs J.M., *Buildings Must Die. A Perverse View of Architecture*, The MIT Press, Cambridge, Mass. 2014.
- Certeau M. de, *Wynaleźć codzienność. Sztuki działania*, tłum. K. Thiel-Jańczuk, Wyd. Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2008.
- Chara P., *Kostrzyn nad Odrą. Bastion historii i perła przyrody*, Wyd. Urzędu Miasta Kostrzyn nad Odrą, Kostrzyn nad Odrą 2015.
- Chęćka-Gotkiewicz A., *Ucho i umysł: szkice o doświadczaniu muzyki*, Słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2012.
- Christopher M., *Abandoned America: The Age of Consequences*, Jonglez, Versailles 2014.
- Chylińska D., Kosmala G., *Krajobraz w popularnej muzyce współczesnej. Świat malowany słowem Kazimierza Staszewskiego*, w: K. Kołodziejczyk, D. Chylińska, A. Zareba (red.), *Krajobraz jako nośnik idei. Ujęcia teoretyczne i humanistyczne*, Wyd. Uniwersytetu Wrocławskiego, Wrocław 2014.
- Colonnese F., *Man as Measure. Human Figure in Modern Architectural Drawings*, w: *Architecture and Humanism. Proceedings of the Conference*, Wien 2012.
- Connolly K., *Abandoned Places. A Photographic Exploaration of more than 100 Worlds We Have Left Behind*, Amber Books, London 2016.
- Courtois M., *Pani śmierć*, w: *Wymiary śmierci*, tłum. S. Rosiek, Słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2002
- Cymer A., *Wizjonerzy, utopiści, futuryści*, w: K. Pobłocki, B. Świątkowska (red.), *Architektura niezrównoważona*, Fundacja Bęc Zmiana, Warszawa 2016.

- Czaja D., *Figury końca. Przybliżenia*, w: D. Czaja (red.), *Scenariusze końca. Zmierzch, kres, apokalipsa*, Czarne, Wołowiec 2015.
- Czaja D., *Sygnatura i fragment. Narracje antropologiczne*, Wyd. Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2004.
- Czyż P., *Normatywna zawartość architektury po-ponowoczesnej w świetle koncepcji rozumu komunikacyjnego Jürgena Habermasa*, praca doktorska, Politechnika Gdańska, Gdańsk 2013.
- Ćwik W., *Wpływ „Ruin” Volneya na „Sybillę” Woronicza*, „Pamiętnik Literacki” 12/1913.
- Delsol Ch., *Czym jest człowiek? Kurs antropologii dla niewtajemniczonych*, tłum. M. Kowalska, Znak, Kraków 2011.
- Dick P.K., Zelazny R., *Deus Irae*, tłum. P. Kruk, Dom Wydawniczy Rebis, Poznań 2010.
- Dillon B., *Introduction*, w: B. Dillon (red.), *Ruins. Documents of Contemporary Arts*, The MIT Press, Cambridge, Mass. 2011.
- Doda-Wyszyńska A., *Zarządzanie martwymi*, Wyd. Naukowe WNS UAM (w druku).
- Domańska E., *Humanistyka ekologiczna*, „Teksty Drugie” 1-2/2013.
- Domańska E., *Humanistyka nie-antropocentryczna a studia nad rzeczami*, „Kultura Współczesna” 3/2008.
- Domańska E., *Nekros. Wprowadzenie do ontologii martwego ciała*, Wyd. Naukowe PWN, Warszawa 2017.
- Dominiczak J., *Dotyk i pieszczota. Subtelne terytoria architektury dialogicznej*, w: A. Budak (red.), *Co to jest architektura? Antologia*, t. 2, Muzeum Sztuki i Techniki Japońskiej Manggha, Kraków 2008.
- Dominiczak J., *Miasto Dialogiczne i inne eseje rozproszone*, Wydział Architektury i Wzornictwa ASP w Gdańsku, Gdańsk 2016.
- Douglas W.A., Raento P., *The Tradition of Invention. Conceiving Las Vegas*, „Annals of Tourism Research” 1/2004.
- Drake S., *Anatomy and Anthropomorphism: Architecture and the Origins of Science*, „Edinburgh Architecture Research” 27/2011.
- Drozdowski R., *Obraza na obrazy. Strategie społecznego oporu wobec obrazów dominujących*, Wyd. Naukowe UAM, Poznań 2006.
- Duda R., „Chaos” w języku matematyki nie jest chaosem, w: K. Bakuła, D. Heck (red.), *Efekt motyla. Humanisci wobec teorii chaosu*, Wyd. Uniwersytetu Wrocławskiego, Wrocław 2006.
- Dziuban Z., *Doświadczenie*, w: E. Rewers (red.), *Kulturowe studia miejskie. Wprowadzenie*, NCK, Warszawa 2014.

- Eagleton T., *Koniec teorii*, tłum. B. Kuźniarz, Wyd. Krytyki Politycznej, Warszawa 2012.
- Eco U., *Odpadki formy*, w: idem, *O literaturze*, tłum. J. Ugniewska, A. Wasilewska, Muza, Warszawa 2003.
- Eco U., *Od drzewa do labiryntu. Studia historyczne o znaku i interpretacji*, Aletheia, Warszawa 2009.
- Edensor T., *Social practices, Sensual Excess and Aesthetic Transgression in Industrial Ruins*, w: K. Franck, Q. Stevens (red.), *Loose Space: Possibility and Diversity in Urban Life*, Routledge, New York 2006.
- Edensor T., *Industrial ruins. Spaces, Aesthetics and Materiality*, Berg, Oxford – New York 2005
- Edensor T., *Sensing the Ruin*, „Senses & Society” 2(2)/2007
- Edensor T., *Waste Matter – the Debris of Industrial Ruins and the Disordering of Material World*, „Journal of Material Culture” 10(3)/2005.
- Elliott A., *Koncepcje „ja”*, tłum. S. Królak, Sic!, Warszawa 2007.
- Ernst G., *Śmierć jako temat opowiadania: Dianus George’a Bataille’a*, w: *Wymiary śmierci*, tłum. S. Rosiek, Słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2010.
- Ernst W., *Archiwum, przechowywanie, entropia. Tempor(e)alności fotografii*, tłum. M. Skotnicka, w: K. Pijarski (red.), *Archiwum jako projekt – poetyka i polityka (foto)archiwum*, Archeologia Fotografii, Warszawa 2011.
- Fechner E., *Martwa natura holenderska XVII wieku*, tłum. L. Skalska-Miecznik, Krajowa Agencja Wydawnicza, Warszawa 1990.
- Ferenc T., *Odrzucony język fotografii mortualnej*, w: T. Ferenc, K. Makowski (red.), *Przestrzenie fotografii. Antologia tekstów*, Galeria f5, Łódź 2005.
- Ferenc T., *Szpital jako laboratorium współczesności*, w: J. Kusiak, B. Świątkowska (red.), *Miasto-Zdrój. Architektura i programowanie zmysłów*, Fundacja Bęc Zmiana, Warszawa 2013.
- Florida R., *Narodziny klasy kreatywnej*, tłum. T. Krzyżanowski, M. Penkala, NCK, Warszawa 2010.
- Forajter W., *Wśród tropów i figur*, w: M. Barłowska, A. Budzyńska-Daca, P. Wilczek (red.), *Retoryka*, Wyd. Naukowe PWN, Warszawa 2008.
- Forstner D., *Świat symboliki chrześcijańskiej*, tłum. W. Zakrzewska i inni, Instytut Wydawniczy PAX, Warszawa 1990.
- Foucault M., *Nadzorować i karać. Narodziny więzienia*, tłum. T. Komendant, Aletheia, Warszawa 2009.
- Foucault M., *Narodziny kliniki*, tłum. P. Pieniążek, KR, Warszawa 1999.

- Frascari M., *Monsters of Architecture. Anthropomorphism in Architectural Theory*, Rowman & Littlefield, London 1991.
- Frascari M., *The Body and Architecture in the Drawings of Carlo Scarpa*, „RES” 14/1987.
- Fraser E., *Awakening in Ruins: the Virtual Spectacle of the End of the City in Video Games*, „Journal of Gaming & Virtual Worlds” 8(2)/2016.
- Frimark A., *Człowiek witruwiański jako mandala totalna*, „Pracownia Kultury”, 1/2011.
- Frydryczak B., *Historyczne formy waloryzacji ruin*, „Studia Europaea Gnesnensia” 3/2011.
- Frydryczak B., *Krajobraz. Od estetyki the picturesque do doświadczenia topograficznego*, Wyd. PTPN, Poznań 2013.
- Frydryczak B., *Malowniczość. W stronę estetyki krajobrazu*, „Parergon” 2/2002-2003.
- Frydryczak B., *Na łonie natury: od krajobrazu do naturalnego środowiska turystycznego*, „Kultura Współczesna” 3/2010.
- Frydryczak B., *O dwóch sensach krajobrazu*, w: B. Frydryczak, M. Ciesielski (red.), *Krajobraz kulturowy*, Wyd. PTPN, Poznań 2014.
- Frydryczak B., *Świat jako kolekcja. Próba analizy estetycznej natury nowoczesności*, Wyd. Fundacji Humaniora, Poznań 2002.
- Gadamer H. G., *Prawda i metoda. Zarys hermeneutyki filozoficznej*, tłum. B. Baran, Wyd. Naukowe PWN, Warszawa 2007.
- Garcia P., *Ruins in the Landscape: Tourism and the Archaeological Heritage of Chichero*, „Journal of Material Culture” 22/2013.
- Gámez P.A., *Heritage Claim through Urban Exploration. The Case of „Abandoned Berlin”*, Brandenburg University of Technology, Cottbus – Senftenberg 2014.
- Garrett B., *Explore Everything. Place-hacking the City*, Verso, London – New York 2013.
- Gawor L., *Próba typologii myśli katastroficznej*, „Kultura i wartości” 13/2015.
- Gąsiorowski E., *Ruina jako miejsce pamięci i pomnik*, „Ochrona Zabytków” 40/1987.
- Gąska P., *Historia rozwoju konwencji postapokaliptycznej jako odbicie lęków kultury zachodniej*, „Annales Universitatis Mariae Curie-Skłodowska” XXXIV/2016.
- Gerorgakas D., Surkin M., *Detroit: I Do Mind Dying. A Study in Urban Revolution*, South End Press, Cambridge 1998.
- Giddens A., *Konsekwencje nowoczesności*, tłum. E. Klekot, Wyd. Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2008.

- Gilson E., *Wprowadzenie do nauki św. Augustyna*, tłum. Z. Jakimiak, Instytut Wydawniczy PAX, Warszawa 1953.
- Ginsberg R., *The Aesthetics of Ruins*, Rodopi, Amsterdam – New York 2004.
- Giovanni Battista Piranesi, Taschen, Roma 2001.
- Glinkowska J., *Jak się rzeczy mają?*, „Sztuka i Dokumentacja” 14/2016.
- Glinkowski W.P., *Transcendencje codzienności. Miejsca, spotkania, obsesje*, Tygiel Kultury, Łódź 2008.
- Gnyś-Nidecka M., *Człowiek – jak śmieć*, w: K. Kulikowska, C. Obracht-Prondzyński (red.), *Śmieć w kulturze*, Wyd. Naukowe Katedra, Gdańsk 2015.
- Göbel H.K., *The Re-Use of Urban Ruins. Atmospheric Inquiries of the City*, Routledge, New York 2015.
- Godlewski G., *Antropologia kultury: zacieranie granic*, w: A. Gwóźdź (red.), *Granice kultury*, Wyd. Naukowe „Śląsk”, Katowice 2010.
- Godlewski G., Kurz I., Mencwel A., Wójtowski M. (red.), *Animacja kultury. Doświadczenie i przyszłość*, Instytut Kultury Polskiej UW, Warszawa 2002.
- Golka M., *Czy jeszcze istnieje nie-codziennosc?*, w: M. Bogunia-Borowska (red.), *Barwy codzienności. Analiza socjologiczna*, Scholar, Warszawa 2009.
- Golka M., *Nadmiar i śmieć w kulturze*, w: K. Kulikowska, C. Obracht-Prondzyński (red.), *Śmieć w kulturze*, Wyd. Naukowe Katedra, Gdańsk 2015.
- Golonka-Czajkowska M., *Nowe miasto nowych ludzi: mitologie nowohuckie*, Wyd. Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2013.
- Gołaszewska M., Gołaszewski T., *Estetyka granicy*, Collegium Columbinum, Kraków 2010.
- Gołębiewski J.I., *Znaczenie tymczasowego użytkowania przestrzeni i inicjatyw społecznych w procesach rewitalizacji. Doświadczenie szczecińskie*, w: P. Trzepacz, A. Warchalska-Troll (red.), *Rewitalizacja miast. Teoria, narzędzia, doświadczenia*, Instytut Rozwoju Miast, Kraków 2017.
- Gropius W., *Pełnia architektury*, tłum. K. Kopczyńska, Karakter, Kraków 2014.
- Gruber P., *Biomimetics in Architecture. Architecture of Life and Buildings*, Springer-Verlag, Wien – New York 2011.
- Grzegorzczak A., *Anioł po katastrofie*, Instytut Kultury, Warszawa 1995.
- Grzegorzczak A., *Uobecnianie wartości sakralnych w kulturze miasta*, w: E. Rewers, A. Skórzyńska (red.), *Sztuka – kapitał kulturowy polskich miast*, Wyd. Naukowe UAM, Poznań 2010.
- Grzegorzczak A., *Źródła sensu w humanistyce*, Wyd. Marek Derewiecki, Kęty 2018.
- Grzegorzczak A., Kaczmarek A., Machtyl K. (red.), *Semiotyczne wymiary codzienności*, Wyd. Naukowe UAM, Poznań 2018.

- Guitton J., Bogdanov G., Bogdanov I., *Bóg i nauka*, tłum. P. Mróz, WAM, Kraków 1994.
- Guitton J. (red.), *The Ideas of Le Corbusier. On Architecture and Urban Planning*, George Braziller, New York 1981.
- Gzowska A., *Sic transit gloria mundi*, „Widok. Teorie i praktyki kultury wizualnej” 4/2013.
- Habermas J., *Filozoficzny dyskurs nowoczesności*, tłum. M. Łukasiewicz, Universitas, Kraków 2000.
- Halawa M., *Nowe media i archiwizacja życia codziennego*, „Kultura Współczesna” 4/2011.
- Hansell M., *Animal Architecture*, Oxford University Press, New York 2005.
- Harrison R., *Heritage. Critical Approaches*, Routledge, New York 2013.
- Hegel G. W., *Fenomenologia ducha*, t. 1, tłum. A. Landman, PWN, Warszawa 1963.
- Hell J., *Las Vegas/Detroit: Endings and New Beginnings*, „The Germanic Review” 86(4)/2011.
- Hell J., Schönle A., *Introduction*, w: J. Hell, A. Schönle (red.), *Ruins of Modernity*, Duke University Press, Durham – London 2010.
- Hessel F., *Friedrichstadt*, w: idem, *Spazieren in Berlin. Beobachtungen im Jahr 1929*, Buchverlag der Morgen, Berlin 1979.
- Howard C., *Introducing Individualization*, w: C. Howard (red.), *Contested Individualization. Debates about Contemporary Personhood*, Palgrave MacMillan, New York 2007.
- Huyssen A., *Authentic Ruins. Products of Modernity*, w: J. Hell, A. Schönle (red.), *Ruins of Modernity*, Duke University Press, Durham – London 2010.
- Jacyno M., *Kultura indywidualizmu*, Wyd. Naukowe PWN, Warszawa 2007.
- Jałowiecki B., Krajewska M., Olejniczak K., *Klasa metropolitalna w przestrzeni Warszawy*, „Studia Regionalne i Lokalne” 1/2003.
- Jałowiecki B., Sekuła A. E., *Funkcje pomnika w przestrzeni miejskiej*, w: E. Rewers, A. Skórzyńska (red.), *Sztuka – kapitał kulturowy polskich miast*, Wyd. Naukowe UAM, Poznań 2010.
- Janik B., *Re-vital City. Odnawianie miasta i co z tym wszystkim ma wspólnego sztuka*, w: E. Rewers, A. Skórzyńska (red.), *Sztuka – kapitał kulturowy polskich miast*, Wyd. Naukowe UAM, Poznań 2010.
- Jankélevitch V., *Quoddité jest niezniszczalna. Nieodwołalność nieodwracalności*, w: *Wymiary śmierci*, wybór i tłum. S. Rosiek, Słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2002.
- Jarnicki P., *Metafora, patologia, teoria nauki*, w: B. Balicki, B. Ryż, E. Szczerbuk (red.), *Anatomia dyskursu*, Atut, Wrocław 2008.

- Jarzębowska G., *Od izolacji do zoopolis. W stronę międzygatunkowej koncepcji przestrzeni*, w: A. Barcz, M. Dąbrowska (red.), *Zwierzęta, gender, kultura. Perspektywa ekologiczna, etyczna i krytyczna*, E-naukowiec, Lublin 2014.
- Jasionowicz S., *Pustka w doświadczeniu poetyckim*, Wyd. Naukowe Uniwersytetu Pedagogicznego, Kraków 2009.
- Jaworowski Z., CO₂: *The Greatest Scientific Scandal of Our Time*, „EIR Science” 16.03.2007.
- Jay M., *Downcast Eyes: The Denigration of Vision in Twentieth-Century French Thought*, University of California Press, Berkeley – Los Angeles – London 1994.
- Julier G., *Od kultury wizualnej do kultury designu*, tłum. M. Składanek, „Kultura Współczesna” 3/2009.
- Kabakow I., *Publiczny projekt albo duch miejsca*, w: E. Rewers, A. Skórzyńska (red.), *Sztuka – kapitał kulturowy polskich miast*, Wyd. Naukowe UAM, Poznań 2010.
- Kaczmarek A., *Od milczenia do opowieści. Kulturowe dyskursy o umieraniu i śmierci*, Wyd. Naukowe WNS UAM, Poznań 2016.
- Keating A., Merenda K.C., *Decentring the Human? Towards a Post-Anthropocentric Standpoint Theory*, „Praktyka Teoretyczna” 4/2013.
- Klein L., *Żywe architektury. Analogia biologiczna w architekturze końca XX wieku*, Fundacja Kultura Miejsca, Warszawa 2014.
- Klima E., *Dźwięki i cisza jako składowe przestrzeni sacrum*, w: S. Bernat (red.), *Dźwięk w krajobrazie jako przedmiot badań interdyscyplinarnych*, Instytut Nauk o Ziemi UMCS, Lublin 2008.
- Kluszczyński R.W., *Awangarda. Rozważania teoretyczne*, Wyd. Uniwersytetu Łódzkiego, Łódź 1997.
- Kłaptocz A.U.M., *Kostrzyńskie klimaty. Powojenne lata polskiego Kostrzyna*, Wyd. Urzędu Miasta Kostrzyn nad Odrą, Kostrzyn nad Odrą 2010
- Kłaptocz A.U.M., *Pionierskie lata powojennego Kostrzyna nad Odrą*, Muzeum Twierdzy Kostrzyn, Kostrzyn nad Odrą 2017.
- Kłosiński M., *Potwór, którym więc jestem*, w: R. Koziółek i inni (red.), *Potwory, hybrydy, mutanty. Pogranicza ludzkiej natury*, FA-art, Katowice 2012.
- Kobielski S., *Niebiańska Jerozolima. Od sacrum miejsca do sacrum modelu*, Pallottinum, Warszawa 1989.
- Koch W., *Styl w architekturze. Arcydzieła budownictwa europejskiego od antyku po czasy współczesne*, tłum. W. Baraniewski i inni, Świat Książki, Warszawa 1996.
- Kochanowski M., *Modernizm mniej znany. Studia i szkice o literaturze*, Prymat, Białystok 2016.

- Kolbuszewska E., *Romantyczne przeżywanie przyrody. Znaczenia, wartości, style zachowań*, Agencja Wydawnicza Linea, Wrocław 2007.
- Komsta A., *Problem dark tourism i jego możliwości w Polsce*, „Turystyka Kulturowa” 2/2013.
- Kostołowska E., *Fotografia jako krytyka destrukcji*, w: W. Śliwczyński, *Topografia ciszy*, Kropka, Września 2012.
- Kracauer S., *Ulice*, „Literatura na Świecie” 8-9/2001.
- Krajewski M., *Śmieci w sztuce. Sztuka jako śmieć*, „Zeszyty Artystyczne” 13/2004.
- Kraż P., *Genius loci w krajobrazie opuszczonego miasta Prypeć (Ukraina)*, w: K. Kołodziejczyk, D. Chylińska, A. Zaręba (red.), *Krajobraz jako nośnik idei. Ujęcia teoretyczne i humanistyczne*, Wyd. Uniwersytetu Wrocławskiego, Wrocław 2014.
- Kreis K., *Trash art, czyli życie po życiu śmieci*, w: J. Małczyński, R. Tańczuk (red.), *Do rzeczy! Szkice kulturoznawcze*, Atut, Wrocław 2011.
- Królikiewicz G., *Terytorium ruin. Ruina jako obraz i temat romantyczny*, Universitas, Kraków 1993.
- Krzaczkowski P., *Przeciążenie*, w: K. Pobłocki, B. Świątkowska (red.), *Architektura nie zrównoważona*, Fundacja Bęc Zmiana, Warszawa 2016.
- Kubinowski D., *Kultura animacji jako humanistyczna pedagogia*, „Nauki o wychowaniu. Studia interdyscyplinarne” 2(3)/2016.
- Kuczyńska A., *Piękny stan melancholii. Filozofia niedosytu i sztuka*, Wydział Filozofii i Socjologii UW, Warszawa 1999.
- Kujawska E., *Drzewa*, w: K. Raba, A. Rozwadowski, Ł. Gruszczyński, *Ślady – spacer z powidokiem*, Uniwersytet Artystyczny w Poznaniu, Poznań 2016.
- Kuligowski W., *Ty śmieciu! Mowa potoczna jako narzędzie dehumanizacji*, w: K. Kulikowska, C. Obracht-Prondzyński (red.), *Śmieć w kulturze*, Wyd. Naukowe Katedra, Gdańsk 2015.
- Kulikowska K., Obracht-Prondzyński C., *Wstęp*, w: K. Kulikowska, C. Obracht-Prondzyński (red.), *Śmieć w kulturze*, Wyd. Naukowe Katedra, Gdańsk 2015.
- Kunce A., *Miejsce i rytm. O doświadczaniu miejsc w kulturze*, w: Z. Kadłubek (red.), *Genius loci. Studia o człowieku w przestrzeni*, FA-art, Katowice 2007.
- Kunce A., *Puste i domowe*, w: T. Sławek, A. Kunce, Z. Kadłubek, *Oikologia. Nauka o domu*, Stowarzyszenie Inicjatyw Wydawniczych, Katowice 2013.
- Kurek J., *Laicyzacja sacrum. Współczesna adaptacja świątyń do nowych funkcji*, „Przestrzeń i Forma” 15/2011.
- Kurz I. (red.), *Lokalnie: animacja kultury/community arts*, Instytut Kultury Polskiej UW, Warszawa 2008.

- Kushinski A., *Light and the Aesthetics of Abandonment: HDR Imaging and the Illumination of Ruins*, „Transformations. Journal of Media & Culture” 28/2016.
- Lachmann R., *Mnemotechnika i symulakrum*, tłum. A. Pełka, w: M. Saryusz-Wolska (red.), *Pamięć zbiorowa i kulturowa. Współczesna perspektywa niemiecka*, Universitas, Kraków 2009.
- Lawless S., *Autopsy of America: The Death of a Nation, Carpet Bombing Culture* 2017.
- LeDuff Ch., *Detroit. Sekcja zwłok Ameryki*, tłum. I. Noszczyk, Czarne, Wołowiec 2015.
- Ligęza W., *Jerozolima i Babilon, Jerozolima i Babilon. Miasta poetów emigracyjnych*, Wyd. Baran i Suszczyński, Kraków 1998.
- Lipszyc A., *Symbol, ślad, alegoria (Benjamin i inni)*, „Teksty Drugie” 1-2/2004.
- Lyszczyna M., *Monstrum jako substytut śmierci*, w: D. Bastek, M. Folta (red.), *Transgresywne monstrum*, Wyd. Uniwersytetu Śląskiego, Katowice 2013.
- Łotman J., *Uniwersum umysłu. Semiotyczna teoria kultury*, tłum. B. Żyłko, Wyd. Uniwersytetu Gdańskiego, Gdańsk 2008.
- Macaulay R., *A Note on New Ruins*, w: B. Dillon (red.), *Ruins. Documents of contemporary arts*, The MIT Press, Cambridge, Mass. 2011.
- Machtyl K., *Koncentryczność. Wieczność miasta w świetle semiotyki kultury*, w: A. Grzegorzczak, K. Iłski, P. Jakubowski (red.), *Fenomen wieczności*, Wyd. Naukowe UAM, Poznań 2016.
- Maćków W., Zimpel J., *Rewitalizacja dzielnic*, w: E. Rewers (red.), *Kulturowe studia miejskie. Wprowadzenie*, NCK, Warszawa 2014.
- Madurowicz M., *Hermeneutyka miejsca w świetle fenomenologii przestrzeni*, w: B. Gutowski (red.), *Fenomen genius loci. Tożsamość miejsca w kontekście historycznym i współczesnym*, Muzeum Pałac w Wilanowie, Warszawa 2009.
- Mamzer H., *Zwierzę jako obcy*, „Filo-Sofija” 1/2017.
- Marcela M., *Potwór nie-my. Rzecz (o) zombie*, w: R. Koziołek i inni (red.), *Potwory, hybrydy, mutanty. Pogranicza ludzkiej natury*, FA-art, Katowice 2012.
- Margaine S., Margaine D., *Forbidden Places. Exploring our Abandoned Heritage*, Jonglez, Versailles 2012.
- Markiewicz M., *Przekroczyć człowieka. Uwagi o postantropocentrycznym problemie umiejscowienia*, „Anthropos?” 24/2015.
- Marzec A., *Widmontologia. Teoria filozoficzna i praktyka artystyczna ponowoczesności*, Fundacja Bęc Zmiana, Warszawa 2015.
- Matysek M., *Ponowoczesność – porzucony projekt*, w: G. Dziamski, E. Rewers (red.), *Nowoczesność po ponowoczesności*, Wyd. Naukowe UAM, Poznań 2007.

- Mazur Z., *Wprowadzenie*, w: Z. Mazur (red.), *Wokół niemieckiego dziedzictwa kulturowego na Ziemiach Zachodnich i Północnych*, Wyd. Instytutu Zachodniego, Poznań 1997.
- Mazurczak M.U., *Miasto w pejzażu malarskim XV wieku: Niderlandy*, Wyd. KUL, Lublin 2004.
- Mazzoleni I., *Architecture Follows Nature. Biomimetic Principles for Innovative Design*, CRC Press, London – New York 2013.
- Merleau-Ponty M., *Fenomenologia percepcji*, tłum. M. Kowalska, J. Migasiński, Fundacja Aletheia, Warszawa 2001.
- Michalski K., *Płomień wieczności. Eseje o myślach Fryderyka Nietzschego*, Znak, Kraków 2007.
- Michałowska M., *Kształt niezamieszkania*, w: P. Wołyński (red.), *Formy zamieszkania. Publiczne i prywatne przestrzenie miasta*, Uniwersytet Artystyczny w Poznaniu, Poznań 2010.
- Michałowska M., *Foto-teksty. Związki fotografii z narracją*, Wyd. Naukowe UAM, Poznań 2012.
- Miller H., *Zwrotnik Raka*, tłum. L. Ludwig, Wyd. Literackie, Kraków 1990.
- Miłosz Cz., *Po drugiej stronie*, w: idem, *Wiersze*, t. 3, Kraków 2003.
- Mollat D. SJ, *Apokalipsa dzisiaj*, tłum. J. Zychowicz, M, Kraków 1992.
- Momro J., *Widmontologie nowoczesności. Genezy*, IBL PAN, Warszawa 2014.
- Morawiec E., *O nowoczesności w filozofii różnych epok historycznych. Studium z historii pojęcia nowoczesności*, Wyd. Uniwersytetu Kardynała Stefana Wyszyńskiego, Warszawa 2012.
- Morin E., *Antropologia śmierci*, w: *Antropologia śmierci. Myśl francuska*, wyb. i przekł. S. Cichowicz, J.M. Godzimirski, Wyd. Naukowe PWN, Warszawa 1993.
- Moss M., *Opening Pandora's Box: What is an Archive in the Digital Environment?*, w: L. Craven (red.), *What are Archives? Cultural and Theoretical Perspectives: A Reader*, Ashgate, Burlington 2008.
- Nacher A., *Sto tysięcy miliardów dźwięków. Podróż poza wzrokocentryzm (pejzaż dźwiękowy, soundwalk, aural safari)*, „Kultura Współczesna” 3/2010.
- Niemcewicz J. U., *List do Karola Kniaziewicza generała wojsk polskich, napisany we Francji roku 1834 w czasie pobytu obydwóch w Montmorency*, Wyd. Aleksander Jełowicki, Paryż 1835.
- Nieszczerzewska M., *Abandoned Buildings as a Part of Forgotten Heritage*, w: R. Kusek, J. Purchla (red.), *Heritage and the city*, MCK, Kraków 2016.
- Nieszczerzewska M., *Archiwum opuszczonych miejsc*, „Kultura Współczesna” 4/2011.

- Nieszczerzewska M., *Miejska eksploracja. Aktywacja bez interwencji?*, „Kultura i Historia” 1/2016.
- Nieszczerzewska M., *Narracje miejskiej wyobraźni*, Bogucki Wydawnictwo Naukowe, Poznań 2009.
- Nieszczerzewska M., *Ruiny architektury sakralnej. Śmierć miejsca – śmierć sacrum?*, „Zeszyty Naukowe Centrum Badań im. Edyty Stein”: *Wobec śmierci*, 9/2012.
- Nieszczerzewska M., *Ruiny, pozostałości, zgliszcza i miasto. Przypadek Kostrzyna nad Odrą* (w druku).
- Nieszczerzewska M., *Turystyczna eksploracja alternatywnego dziedzictwa*, „Turystyka Kulturowa” 3/2016.
- Ninjalicious, *Access All Areas: A User's Guide to the Art of Urban Exploration*, Infilpress, Toronto 2005.
- Niżyńska A., *Street art jako alternatywna forma debaty publicznej w przestrzeni miejskiej*, Trio, Warszawa 2011.
- Nycz R., *Poetyka doświadczenia. Teoria – nowoczesność – literatura*, IBL PAN, Warszawa 2012.
- Oczachowski A., *Apokalipsa św. Jana w trzech odsłonach*, Wyd. Diecezji Zielonogórsko-Gorzowskiej, Paradyż 2004.
- Olcoń-Kubicka M., *Indywidualizacja a nowe formy wspólnotowości*, Scholar, Warszawa 2009.
- Olsen B., Pétursdóttir Þ., *An Archeology of Ruins*, w: B. Olsen, Þ. Pétursdóttir (red.), *Ruin Memories. Materiality, Aesthetics and the Archeology of the Recent Past*, Routledge, New York 2014.
- Orange H. (red.), *Reanimating Industrial Spaces. Conducting Memory Work in Post-Industrial Societies*, Routledge, London – New York 2015.
- Owen C., *Beyond Recognition: Representation, Power, and Culture*, red. S. Bryson, University of California Press, Berkeley – Los Angeles 1994.
- Owsianowska S., Banaszekiewicz M., *Trudne dziedzictwo a turystyka. O dysonansie dziedzictwa kulturowego*, „Turystyka Kulturowa” 11/2015.
- Pallasmaa J., *Miejsce, przestrzeń i atmosfera. Postrzeganie peryferyjne i emocje w doświadczeniu architektonicznym*, w: J. Kusiak, B. Świątkowska (red.), *Miasto-Zdrój. Architektura i programowanie zmysłów*, Fundacja Bęc Zmiana, Warszawa 2013.
- Pallasmaa J., *Oczy skóry. Architektura i zmysły*, tłum. M. Choptiany, Instytut Architektury, Kraków 2012.
- Pallasmaa J., *W stronę neurobiologii architektury – umysł ucieleśniony i wyobrażenia*, tłum. J. Dziubiński i inni, w: J. Kusiak, B. Świątkowska (red.), *Miasto-Zdrój. Architektura i programowanie zmysłów*, Fundacja Bęc Zmiana, Warszawa 2013.

- Pareyson L., *Estetyka. Teoria formatywności*, tłum. K. Kasia, Universitas, Kraków 2009.
- Pasierb J. S., *Miasto na górze*, Znak, Kraków 1973.
- Pasterczyk P., *Koncepcja umowy społecznej i natury człowieka u J.J. Rousseau w świetle teorii pożądliwości mimetycznej R. Girarda*, „Przegląd Filozoficzny – Nowa Seria” 4/2012.
- Pessel W. K., *Antropologia nieczystości. Studia z kultury sanitarnej Warszawy*, Trio, Warszawa 2010.
- Pękala T., *Awangarda i ariergarda. Filozofia sztuki nowoczesnej*, Wyd. UMCS, Lublin 2000.
- Picon A., *Anxious Landscapes*, „Grey Room” 1/2000.
- Pikor W., *Ez 38-39 jako zwiastun eschatologii apokaliptycznej*, w: ks. M. S. Wróbel (red.), *Apokaliptyka wczesnego judaizmu i chrześcijaństwa*, Wyd. KUL, Lublin 2010.
- Pink S., *Etnografia wizualna. Obrazy, media i przedstawienie w badaniach*, tłum. M. Skiba, Wyd. Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2009.
- Piotrów J., *Apokalipsa. Księga nieodwołalnego Sądu Bożego nad światem i nad Złym/Złem, Jedność*, Kielce 2015.
- Pismo Święte. Stary i Nowy Testament*, red. ks. M. Peter, ks. M. Wolniewicz, Pallottinum, Poznań 2008.
- Pixová M., Novák A., *Skłoting w Pradze po 1989 roku: rozwój, upadek i odrodzenie*, w: D. V. Polanska, G. Piotrowski, M. A. Martínez (red.), *Skłoting w Europie Środkowej i Rosji*, ECS, Gdańsk 2018.
- Polanska D. V., Martínez M. A., Piotrowski G., *Wstęp*, w: D. V. Polanska, G. Piotrowski, M. A. Martínez (red.), *Skłoting w Europie Środkowej i Rosji*, ECS, Gdańsk 2018.
- Poprzedzka M., *Inne obrazy. Oko, widzenie, sztuka. Od Albertiego do Duchampa*, Słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2008.
- Praczyk M., *Ekonkwista Twierdzy Kostrzyn – powojenna historia miejsca*, „Historyka. Studia Metodologiczne” 46/2016.
- Przyłębski, A. *O skrywającym się zdrowiu, czyli o niesprowadzalności natury do kultury wedle Hansa-Georga Gadamera*, w: K. Łukasiewicz, I. Topp (red.), *Kultura (w) granica(ch) natury*, Wyd. Uniwersytetu Wrocławskiego, Wrocław 2012.
- Purc-Stepniak B., *Kula jako symbol vanitas. Z kręgu badań nad malarstwem XVII wieku*, Słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2004.
- Ranke A., *Stosunki polsko-niemieckie w polskiej publicystyce katolickiej w latach 1945-1989*, Europejskie Centrum Edukacyjne, Toruń 2004.

- Rasmussen S.E., *Odczuwanie architektury*, tłum. B. Gadomska, Biblioteka Architekta, Warszawa 1999.
- Ratajski S., *Dziedzictwo przemysłowe jako obszar dziedzictwa kulturowego w świetle działań UNESCO*, w: J. Kołodziej (red.), *Rewitalizacja dziedzictwa przemysłowego*, Instytut Historii Nauki PAN, Bydgoszcz – Warszawa 2011.
- Readings B., *Uniwersytet w ruinie*, tłum. S. Stecko, NCK, Warszawa 2017.
- Rejniak-Majewska A., *Wizualne archeologie nowoczesności: Walter Benjamin i Sigfried Giedion*, „Filo-Sofija” 38(3)/2017.
- Repczyński P.P., *Filozofia końca. Apokaliptyczna wizja dziejów w historiozofii M. Bierdiajewa*, Grupa FKD, Poznań 2015.
- Rewers E., *Miejska przestrzeń kulturowa: od laboratorium do warsztatu*, w: E. Rewers (red.), *Kulturowe studia miejskie. Wprowadzenie*, NCK, Warszawa 2014.
- Rewers E., *Post-Polis. Wstęp do filozofii ponowoczesnego miasta*, Universitas, Kraków 2005.
- Rewers E., *Skuteczna demarginalizacja*, w: A. Gwóźdź (red.), *Granice kultury*, Wyd. Naukowe „Śląsk”, Katowice 2010.
- Rey B., *Tajemnica życia. Przed i po śmierci*, tłum. M. Paleń, Księgarnia św. Wojciecha, Poznań 2004.
- Ricoeur P., *Pamięć, historia, zapomnienie*, tłum. J. Margański, Universitas, Kraków 2007.
- Roessler K.K., *Zdrowa architektura! Czy środowisko może wywoływać reakcje emocjonalne?*, w: J. Kusiak, B. Świątkowska (red.), *Miasto-Zdrój. Architektura i programowanie zmysłów*, Fundacja Bęc Zmiana, Warszawa 2013.
- RomanyWG, *Beauty in Decay, Carpet Bombing Culture* 2010.
- Rosiek S., *Słowo wstępne*, w: *Wymiary śmierci*, tłum. S. Rosiek, Słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2010.
- Rosochacka A., *Potworne ciała protetycznego. Obcość uwewnętrzniona*, w: R. Koziołek i inni (red.), *Potwory, hybrydy, mutanty. Pogranicza ludzkiej natury*, FA-art, Katowice 2012
- Rybicka E., *Modernizowanie miasta. Zarys problematyki urbanistycznej w nowoczesnej literaturze polskiej*, Universitas, Kraków 2003.
- Rychlewski M., *Kultura rozpadu. Rozważania na ostrzu noża*, Wyd. Naukowe Katedra, Gdańsk 2016.
- Rykiel Z., Pirveli M., *Przestrzeń miasta a duch miejsca – przykład Rzeszowa*, w: J. Styk (red.), *Przestrzeń antropogeniczna miasta Lublina: waloryzacja, wytwarzanie, użytkowanie*, Wyd. UMCS, Lublin 2009.

- Salvadori R., *Mitologia nowoczesności*, tłum. H. Bernhardt-Kralowa, Fundacja Zezwytów Literackich, Warszawa 2004.
- Sauerland K., *Od krytyki alegorii do jej afirmacji*, w: K. Najdek, K. Tkaczyk (red.), *Teoria literatury żywa. Alegoria*, Wyd. Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 2009.
- Savater F., *Śmierć*, w: *Śmierć. Antologia tekstów filozoficznych*, wyb. T. Sahaj, Wyd. Adam Marszałek, Toruń 2008.
- Scarborough E., *Unimagined Beauty*, „Journal of Aesthetics and Art Criticism” 72(4)/2014.
- Schiller, F., *Listy o estetycznym wychowaniu człowieka*, tłum. I. Krońska, J. Prokopiuk, Czytelnik, Warszawa 1972.
- Schnädelbach H., *Próba rehabilitacji animal rationale*, tłum. K. Krzemieniowa, Oficyna Wydawnicza, Warszawa 2001.
- Sendyka R., *Pryzma – zrozumieć nie-miejsca pamięci (non-lieux de memoire)*, „Teksty Drugie” 1-2/2013.
- Sennett R., *Ciało i kamień. Człowiek i miasto w cywilizacji Zachodu*, tłum. M. Konikowska, Marabut, Gdańsk 1996.
- Shusterman R., *Świadomość ciała. Dociekania z zakresu somaestetyki*, tłum. W. Małecki, S. Stankiewicz, Wyd. Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2010.
- Simmel G., *Ruina. Próba estetyczna*, w: idem, *Most i drzwi*, tłum. M. Łukasiewicz, Oficyna Naukowa, Warszawa 2006.
- Simmel G., *Most i drzwi*, tłum. M. Łukasiewicz, Oficyna Naukowa, Warszawa 2006.
- Singer B., *„Sensacyjność” a świat wielkomiejskiej nowoczesności*, tłum. Ł. Biskupski, w: T. Majewski (red.), *Rekonfiguracje modernizmu*, Wyd. Akademickie i Profesjonalne, Warszawa 2009.
- Składanek M., *Cyfrowy compositing. Kultura audiowizualna jako kultura designu*, w: W. Chyła, M. Kamińska, P. Kędziora, M. Kosińska (red.), *Kultura medialnie zapośredniczona. Badania nad mediami w optyce kulturoznawczej*, Bogucki Wydawnictwo Naukowe, Poznań 2010.
- Składanek M., *Wprowadzenie: design jako wyzwanie*, „Kultura Współczesna” 3/2009.
- Skórzyńska A., *Sploty myślenia i działania. Francuski wariant filozofii praxis a współczesne dylematy badań kulturowych*, „Sensus Historiae” 1/2016.
- Skrzeczkowski M., *Uobecnienie przeszłości. Mediacyjne właściwości fotografii*, w: A. Zeidler-Janiszewska, M. Skrzeczkowski (red.), *Odslony nowoczesności. Próby z kulturoznawstwa krytycznego 2*, Wyd. Naukowe Katedra, Gdańsk 2016.
- Sławek T., *Bowman, opodal farmy Chapmana, nad Bear River*, w: Z. Kadłubek (red.), *Genius loci. Studia o człowieku w przestrzeni*, FA-art, Katowice 2007.

- Sławek T., *Miasto. Próba zrozumienia*, w: E. Rewers (red.), *Miasto w sztuce – sztuka miasta*, Universitas, Kraków 2010.
- Sławek T., *Miasto zapomniane przez Boga i ludzi i fragment z Horacego*, w: Z. Kadłubek (red.), *Genius loci. Studia o człowieku w przestrzeni*, FA-art, Katowice 2007.
- Smith L., *Uses of Heritage*, Routledge, New York 2006.
- Solà-Morales Rubió I. de, *Terrain Vague*, w: C. C. Davidson (red.), *Anyplace*, Anyone Corporation, New York 1995.
- Solewski, *Skrytość piękna. Idealizm i problem tożsamości w sztukach wizualnych na przełomie XX i XXI wieku*, Wyd. Naukowe Uniwersytetu Pedagogicznego, Kraków 2015.
- Sommer-Szpalerska L., *Gentryfikacja miasta postsocjalistycznego – afirmacja czy kapitulacja? Wybrane aspekty elityzacji z perspektywy Warszawy i Berlina*, w: P. Trzepacz, A. Warchalska-Troll (red.), *Rewitalizacja miast. Teoria, narzędzia, doświadczenia*, Instytut Rozwoju Miast, Kraków 2017.
- Soulages F., *Estetyka fotografii. Strata i zysk*, tłum. B. Mytych-Forajter, W. Forajter, Universitas, Kraków 2007.
- Spengler O., *Zmierzch Zachodu. Zarys morfologii historii uniwersalnej*, tłum. J. Marzęcki, KR, Warszawa 2001.
- Stalmark M., *Detroit: amerykańska legenda w drodze z piekła do nieba i z powrotem*, Warszawska Firma Wydawnicza, Warszawa 2013.
- Steadman Ph., *The Evolutions of Design. Biological Analogy in Architecture and the Applied Arts*, Routledge, London – New York 2008.
- Steiger B., *Real Zombies, the Living Dead, and Creatures of the Apocalypse*, Visible Ink Press, Canton 2010.
- Steinmetz G., *Colonial Melancholy and Fordist Nostalgia*, w: J. Hell, A. Schönle (red.), *Ruins of Modernity*, Duke University Press, Durham – London 2010.
- Stępnik K., *Metafory paradygmatyczne w powieściach historycznych Kraszewskiego. Okres 1833-1863*, „Pamiętnik Literacki” 4/1987.
- Stiegler B., *Obrazy fotografii. Album metafor fotograficznych*, tłum. J. Czudec, Universitas, Kraków 2009.
- Stoichita V., *Ustanowienie obrazu. Metamalarstwo u progu ery nowoczesnej*, tłum. K. Thiel-Jańczuk, Słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2011.
- Stokes A., *The Pleasures of Limestones*, w: B. Dillon (red.), *Ruins. Documents of contemporary arts*, The MIT Press, Cambridge, Mass. 2011.
- Stoler A. L., *Introduction. „The Rot Remains”*. *From Ruins to Ruination*, w: A. L. Stoler (red.), *Imperial Debris: On Ruins and Ruination*, Duke University Press, Durham – London 2013.

- Sudjic D., *Język rzeczy. Dizajn i luksus, moda i sztuka. W jaki sposób przedmioty nas uwodzą?*, tłum. A. Puchejda, Karakter, Kraków 2013.
- Swaryczewska M., *Sacrum i profanum w krajobrazie kulturowym. Dziedzictwo przestrzeni sakralnej na Warmii*, Wyd. Uniwersytetu Warmińsko-Mazurskiego, Olsztyn 2008.
- Sylvester D., *Rozmowy z Francisem Baconem. Brutalność faktu*, tłum. M. Wasilewski, Zysk i S-ka, Poznań 1997.
- Symotiuk S., *Filozofia i genius loci*, Wyd. Instytutu Kultury, Warszawa 1997.
- Szestow L., *Apoteoza nieoczywistości*, tłum. N. Karsov, S. Szechter, Kontra, London 1983.
- Szestow L., *Ateny i Jerozolima*, tłum. C. Wodziński, Znak, Kraków 2009.
- Szlendak T., *Co się dzieje z czasem wolnym? Od codziennego znoju i odpoczynku do codzienności, w której czas eksplodował*, w: M. Bogunia-Borowska (red.), *Barwy codzienności. Analiza socjologiczna*, Scholar, Warszawa 2009.
- Szpociński A., *Miejsca pamięci (lieux de mémoire)*, „Teksty Drugie” 4/2008.
- Sztompka P., *Przestrzeń życia codziennego*, w: M. Bogunia-Borowska (red.), *Barwy codzienności. Analiza socjologiczna*, Scholar, Warszawa 2009.
- Szulczewski G., *Aporie filozofii a kondycja racjonalizmu*, Oficyna Wydawnicza SGH, Warszawa 2006.
- Śliwczyński W., *Topografia ciszy*, Kropka, Września 2012.
- Świtek G., *Aporie architektury*, Zachęta, Warszawa 2012.
- Świtek G., *Gry sztuki z architekturą. Nowoczesne powinowactwa i współczesne integracje*, Wyd. Naukowe UMK, Toruń 2013.
- Taborska H., *Współczesna sztuka publiczna w spuściznie kulturowej miasta*, w: E. Reversers, A. Skórzyńska (red.), *Sztuka – kapitał kulturowy polskich miast*, Wyd. Naukowe UAM, Poznań 2010.
- Tagliareni R., Mathews C., *Antiquity Echoes: A Photographed Tour of Abandoned America*, Skyhorse Publishing, New York 2015.
- Tańczuk R., *Ars colligendi. Kolekcjonowanie jako forma aktywności kulturalnej*, Wyd. Uniwersytetu Wrocławskiego, Wrocław 2011.
- Tarkowska E., *Czas*, w: M. Saryusz-Wolska, R. Traba (red.), *Modi memorandi. Leksykon kultury pamięci*, Scholar, Warszawa 2014.
- Trzeciak K., *Rzeźba i ruina jako metafory formy artystycznej u Gautiera i Norwida*, „Ruch Literacki” 6/2014.
- Tuan Y.-F., *Przestrzeń i miejsce*, tłum. A. Morawińska, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1987.

- Tyszka K., *Samotność duszy. Dziedzictwo wiary i rozumu w (po)nowoczesności*, Wyd. Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 2014.
- VanderKam J. C., *Reflections of Early Jewish Apocalypses*, w: ks. M. S. Wróbel (red.), *Apokaliptyka wczesnego judaizmu i chrześcijaństwa*, Wyd. KUL, Lublin 2010.
- Vasiliadis N., *Misterium śmierci*, tłum. A. Bień, K. Korszak, Bratczyk, Białystok 2005.
- Vattimo G., *Koniec nowoczesności*, tłum. A. Zawadzki, Universitas, Kraków 2006.
- Vigarello G., *Czystość i brud. Higiena ciała od średniowiecza do XX wieku*, tłum. B. Szwarcman-Czarnota, W.A.B., Warszawa 1996.
- Vuckovic S. S., *Urban Space: The Phenomena of Unfinished in the Cities of Montenegro*, w: A. Gralińska-Toborek, W. Kazimierska-Jerzyk (red.), *Esthetic Energy of the City. Experiencing Urban Space*, Wyd. Uniwersytetu Łódzkiego, Łódź 2016.
- Weaver R. M., *Individuality and Modernity*, w: F. Morley (red.), *Essays on Individuality*, University of Pennsylvania Press, Philadelphia 1958.
- Wieczorek K. M., *Wstęp*, w: J. Roś, K. M. Wieczorek (red.), *Ludzkie, nieludzkie, arcyzwierzęce. Animalocentryzm*, Leimak, Siemianowice Śląskie 2016.
- Wieczorkiewicz A., *Monstruarium. Słowo/obraz terytoria*, Gdańsk 2009.
- Wilczyk W., *Topografia z historią w tle*, w: W. Śliwczyński, *Topografia ciszy*, Kropka, Września 2012.
- Wilkoń T., *Katastrofizm w poezji polskiej w latach 1930-1939. Szkice literackie*, Wyd. Uniwersytetu Śląskiego, Katowice 2016.
- Winckelmann J. J., *O pojęciu alegorii, w szczególności dla sztuki*, w: K. Najdek, K. Tkaczyk (red.), *Teoria literatury żywa. Alegoria*, Wyd. Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 2009.
- Witruwiusz, *O architekturze ksiąg dziesięć*, tłum. K. Kumaniecki, PWN, Warszawa 1956.
- Wolfe C., *Animal studies, dyscyplinarnosc i post(humanizm)*, tłum. K. Krasuska, „Teksty Drugie” 1-2/2013.
- Woodward Ch., *In Ruins*, Vintage, London 2002.
- Wójtowicz A., „Wesołe ruiny” i „cyniczny półmrok”. *Doświadczenie nowoczesności w Bezrobotnym Lucyferze Aleksandra Wata*, w: E. Paczoska, J. Kulas, M. Golu-biewski (red.), *Doświadczenie nowoczesności. Perspektywa polska – perspektywa europejska*, Wyd. Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 2012.
- Wright F. L., *Architektura nowoczesna. Wykłady*, tłum. D. Żukowski, Karakter, Kraków 2016.
- Wunenburger J.-J., *Filozofia obrazów*, tłum. T. Stróżyński, Słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2011.

- Zaleski M., *Katastrofa jako metafora, czyli historia afektywna*, w: J. Fiećka, J. Herlth, K. Trybuś (red.), *Katastrofizm polski w XIX i XX wieku: idee, obrazy, konsekwencje*, Wyd. PSP, Poznań 2014.
- Zgólkowa H. (red.), *Praktyczny słownik współczesnej polszczyzny*, t. 11, Kurpisz, Poznań 1997.
- Zimpel J., *Rewitalizacja miast. Projekt kulturowy*, Wyd. WNS UAM, Poznań 2013.
- Zjeżdżałka I., *Sedymentacje*, Galeria Zderzak, Kraków 2004.
- Zöllner F., *Anthropomorphism. Towards a Social History of Proportion in Architecture*, w: S. Rommevaux, P. Vendrix, V. Zara (red.), *Proportions, science, musique, peinture & architecture*, Brepols Publishers, Turnhout 2011.
- Zöllner F., *Anthropomorphism: From Vitruvius to Neufert, from Human Measurement to the Module of Fascism*, w: K. Wagner, J. Cepl (red.), *Images of the Body in Architecture: Anthropology and Built Space*, Ernst Wasmuth Verlag, Tübingen – Berlin 2014.
- Zuccaro C., *Teologia śmierci*, tłum. K. Stopa, WAM, Kraków 2004.
- Zucker P., *Ruins. An Aesthetic Hybrid*, „The Journal of Aesthetics and Art Criticism” 20(2)/1961.
- Żmudzińska-Nowak, *Miejsce. Tożsamość i zmiana*, Wyd. Politechniki Śląskiej, Gliwice 2010.
- Żórawski J., *Wybór pism estetycznych*, Universitas, Kraków 2008.
- Żyłko B., *Semiotyka kultury: szkoła tartusko-moskiewska*, Słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2009.
- Żyłko B., *Wstęp tłumacza. Miasto jako przedmiot badań semiotyki kultury*, w: W. Toporow, *Miasto i mit*, tłum. B. Żyłko, Słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2000.

Wybrane źródła internetowe

- Ager S., *Detroit: miasto z odzysku*, <http://www.national-geographic.pl/national-geographic/ludzie/detroit-miasto-z-odzysku>
- Artemel A. J. P., *Modernism in Ruins: Artist „Vandalizes” a Le Corbusier Masterpiece*, <http://www.metropolismag.com/architecture/modernism-in-ruins-artist-vandalizes-a-le-corbusier-masterpiece/>
- Biomimikra we współczesnej architekturze*, 25.05.2016, <http://www.green-projects.pl/2016/05/biomimikra-we-wspolczesnej-architekturze>
- Bogusz M., *Naśladowanie natury w architekturze*, 19.11.2011, <https://www.krn.pl/artykul/nasladowanie-natury-w-architekturze,1630>

- Christopher M., *Confessions of a „Ruin Pornographer”*, 12.03.2012, <https://hidden-cityphila.org/2012/03/confessions-of-ruin-pornographer>
- Cisek E., *Norweskie katedry jako przykład na nowo konstruowanej przestrzeni sacrum*, Biblioteka Cyfrowa Politechniki Krakowskiej, <https://suw.biblos.pk.edu.pl/downloadResource&mId=872141>
- Delurski T., *Metafizyka oblicza. Gustaw Gwozdecki*, <http://niezlasztuka.net/ostztuce/metafizyka-oblicza-gustaw-gwozdecki/>
- Fein Z., *The Aesthetic of Decay: Space, Time and Perception*, University of Cincinnati, 2011, <http://zfein.com/architecture/thesis/thesis.pdf>
- Ference I., *On „Ruin Porn”*, styczeń 2011, http://www.huffingtonpost.com/ian-ference/on-ruin-porn_b_816593.html
- Fotokomórka, <http://fotokomorka.com/urban-exploration-poradnik>
- Frimark A., *Człowiek witruwiański jako mandala totalna*, „Pracownia Kultury”, 1/2011, <http://www.laboratoriumkultury.us.edu.pl/?p=3835>
- Góral A., *Cultural Heritage in the Cobweb of Meanings*, w: R. Amoêda, S. Lira, C. Pinheiro (red.), *Proceedings of the 4th International Conference on Heritage and Sustainable Development*, Barcelos 2014, https://www.academia.edu/9672032/Cultural_heritage_in_the_cobweb_of_meanings
- Grygiel M., *Nowe widzenie*, <http://fototapeta.art.pl/2006/ndo.php>
- Heilbronn: Sie war eine der schönsten Synagogen in Deutschland*, https://www.rnz.de/politik/suedwest_artikel,-Suedwest-Heilbronn-Sie-war-eine-der-schoensten-Synagogen-in-Deutschland-_arid,23004.html
- Hiszpania: Skatepark w kościele*, 23.12.2015, <https://hispanico.pl/hiszpania-skate-park-kosciele/>
- Hryniewicz I., *Kościoły coraz bardziej atrakcyjne na rynku nieruchomości*, 29.01.2015, <https://biznes.interia.pl/nieruchomosci/news/koscioly-coraz-bardziej-atrakcyjne-na-ryнку-nieruchomosci,2084182>
- <http://monumenttotransformation.org/atlas-of-transformation/html/r/ruinophilia/ruinophilia-appreciation-of-ruins-svetlana-boym.html> [12.05.2018].
- In-Dust-Real*, <http://in-dust-real.pl/klamka-w-kieszeni/>
- Johnson R., *Graphic: Detroit Then and Now*, 1.02.2013, <http://nationalpost.com/news/graphics/graphic-detroit-then-and-now>
- Kacperczyk Ł., *„Sedymentacja” Ireneusza Zjeżdżałki w Galerii Zderzak*, 3.11.2004, <https://www.fotopolis.pl/newsy-sprzetowe/wydarzenia/2228-sedymentacja-ireneusza-zjezdzaalki-w-galerii-zderzak>

- Kopańko K., *Spędził miesiąc w Prypeci. Nam opowiedział, jak mieszka się w czarnobylskiej zonie*, 26.04.2018, <https://www.spidersweb.pl/2018/04/czarnobyl-prypec-stalker.html/>
- Leary J. P., *Detroitism. What does „ruin porn” tell us about the motor city?*, 15.01.2011, https://www.guernicamag.com/leary_1_15_11/
- Left to explore*, <http://www.lefttoexplore.eu/destrukcja-w-konstrukcji>
- Lüber K., *Romanticising Ruins or Criticising Society*, <https://www.goethe.de/en/kul/mol/20448009.html/>
- Lucas G., *Fast Ruins. Nature and Modernity in Iceland*, <http://ruinmemories.org/modern-ruins-of-iceland/fast-ruins-nature-and-modernity-in-iceland/>
- MacLeod F., *Are Abandoned Construction the Ruins of Modernity?*, <https://www.archdaily.com/545349/are-abandoned-constructions-the-ruins-of-modernity>
- Mamzer H., *Zwrot animalistyczny jako meta-zwrot?*, https://www.academia.edu/30792656/Zwrot_animalistyczny_jako_meta-zwrot
- Miasto ruin, <http://miastoruin.pl>
- Miejska gra w ryzyko, http://weekend.gazeta.pl/weekend/1,152121,17111016,Miejska_gra_w_ryzyko__Spacerkiem_przez_kanaly__dzwigi.html
- Petty F., *Beyond Ruin Porn and Rediscovering the Rust Belt*, sierpień 2105, https://i-d.vice.com/en_uk/article/d3pngy/beyond-ruin-porn-and-rediscovering-the-rust-belt
- Piwoński J., *Oblicza filmowej apokalipsy*, <http://film.org.pl/a/artukul/oblicza-filmo-wej-postapokalipsy-32989/>
- Polter J., *Beyond „Ruin Porn”*, sierpień 2013, <https://sojo.net/magazine/august-2013/beyond-ruin-porn>
- Romantic Urbex by James Kerwin*, <https://trendland.com/romantic-urbex-by-james-kerwin>
- Silva S. de, *Beyond Ruin Porn: What’s Behind Our Obsession with Decay?*, sierpień 2014, <https://www.archdaily.com/537712/beyond-ruin-porn-what-s-behind-our-obsession-with-decay>
- Słaboń N., *Nie odnajdzie więcej was ta sama chwila*, <http://miejmiejsce.com/sztuka/nie-odnajdzie-wiecej-was-ta-sama-chwila/>
- Szerszeń T., *Archeologie nowoczesności*, <http://archiwum-obieg.u-jazdowski.pl/print/14105>
- The Art of Hidden Faces: Anthropomorphic Landscapes*, <https://publicdomainreview.org/collections/the-art-of-hidden-faces-anthropomorphic-landscapes/>

- Trigg D., *The Aesthetics of Decay. Nothingness, Nostalgia and The Absence of Reason*, „New Studies in Aesthetics” 37/2006, https://www.academia.edu/6218534/The_Aesthetics_of_Decay_Nothingness_Nostalgia_and_the_Absence_of_Reason
- Urban exploration. Odkryj na nowo miejską dżunglę*, 19.06.2012, <http://figeneration.pl/2012/06/19/urban-exploration-odkryj-na-nowo-miejska-dzungle>
- Wanenchak W., *The Atemporality of Ruin Porn: The Carcass & the Ghost*, 2012, <https://thesocietypages.org/cyborgology/2012/05/16/the-atemporality-of-ruin-porn-the-carcass-the-ghost/>
- Wójcicki Ł., *Wolne domy – dla wolnych ludzi*, http://www.ngo.pl/x/449539/site_skin/v5?sitename=dzialaj
- Wszyscy jesteście archeologami. Z Bjørnarem Olsenem rozmawia Zuzanna Dziuban*, „Znak” 724/2015 (*Siedem pytań współczesności w minibooku*), <http://www.miesiecznik.znak.com.pl/wszyscy-jestesmy-archeologami>
- Xavier Delory *imagines Corbusier's Villa Savoye in a State of Decay*, <https://www.designboom.com/art/xavier-delory-pilgrimage-on-modernity-villa-savoye-le-corbusier-09-17-2014/>

