

MAGDALENA SKRZYPCZAK  
Uniwersytet Łódzki\*

## **Doświadczanie przestrzeni w figurach wędrownych jako inicjacja procesu twórczego (off-line)**

Experiencing Space In Wandering Figures As An Initiation Of The Creative Process (Off-Line)

### Abstract

This paper focuses on experiencing space as an active, extreme off-line situation of the author/author in spe. It undertakes the problem of mnemology as a crucial, particular, and especially private/individual way of actualizing spaces once explored („past-spaces” actualization). It discusses the practice of space, „signification”/signing of private trajectories, the rhetoric of walking, and wandering/travel as inspiration for literature, writing, and the creative process. The main point of this article is that the figures of speech are the same for both language and space (according to Jean-François Augoyard’s, Michel de Certeau’s and Joanna Ślósarska’s research). In addition, the human body as a rhetorical device, via the act of walking down a street or jumping, can bring attention to important literary issues, such as genology of the text inspired in such a way. It seems interesting whether it is possible to analyze this kind of writing as an incarnation of the ancient hodoeporicon in a contemporary entourage.

\*Instytut Filologii Polskiej Uniwersytetu Łódzkiego  
ul. Kościuszki 65, 90-514 Łódź  
e-mail: [magdalenaskrzypczak@op.pl](mailto:magdalenaskrzypczak@op.pl)

Podróż, wędrowanie oraz sposób przemierzania przestrzeni jako inspiracja tekstów literackich stanowi jedno z bardziej frapujących zagadnień teorii procesu twórczego. Będąc w ciągłym ruchu, użytkownicy przestrzeni rozpisują jej tkankę w bardzo różnorodny sposób. Struktura przestrzenna i jej doświadczanie stanowi zaledwie materiał dla kreacji literacko oryginalnych światów. Odpowiedzialność za jej twórczą filtrację spoczywa na świadomych eksploratorach i artystach (abstrahując od materii, w jakiej pracują, w obrębie której twórczo działają).

Celem niniejszego szkicu jest zwrócenie uwagi na doświadczanie przestrzeni, które można rozumieć jako aktywną, niemal ekstremalną sytuację *off-line* (twórcy/twórcy *in spe*). W tym kontekście istotny wydaje się zarówno problem mnemologii jako szczególnego, bo indywidualnego/prywatnego aktualizowania przestrzeni niegdyś przebytych, jak i praktyk przestrzennych (sposobu sygnowania prywatnych trajektorii), retoryki wędrownej, podróży jako inspiracji literatury (również pisarstwa, aktu twórczego). Powołując się na ustalenia Jeana-François Augoyarda (1979), który pisał o „przestrzennej frazie”, Michela de Certeau (2008) oraz Joanny Ślósarskiej (2012), należy odnotować, że cechą istotną owych figur wędrownych w kontekście praktyki przestrzennej, np. aktu chodzenia, jest fakt, iż są one dla przestrzeni tym, czym figury retoryczne dla języka i wypowiedzenia. Figury wędrowne stanowią zatem rodzaj soczewek, przez pryzmat których można: oglądać, doświadczać i opisywać/zapisywać przemierzaną przestrzeń. Z kolei te rozważania rodzą wątpliwości związane z genologią tak inspirowanego tekstu. Interesujący wydaje się problem, czy można by w tym kontekście mówić np. o inkarnacji późnoantycznego hodoeporikonu (Krzywy 2006: 293-295), tak „modnego” niegdyś opisu podróży, we współczesnym *entourage’u*.

Rozważania dotyczące doświadczania przestrzeni łączą się ze zwrotem przestrzennym/topograficznym, który według Elżbiety Rybickiej nie tylko bada współczesną przestrzeń w ruchu, „ale i sam podlega dyslokacjom, ruchom de- i reterioryzacji. W konsekwencji kategorie i praktyki przestrzenne są zarówno przedmiotem, jak i wehikułem badania relacji, zwłaszcza tych spod znaku *trans* i *inter*” (Rybicka 2012: 313). Jest sprawą oczywistą, że topografii nie można już oddzielać od aspektu antropologicznego, kulturowego, ikonicznego, zmysłowego, afektywnego czy performatywnego. Założenie bazo- we o wytwarzaniu przestrzeni przez podmiot stanowi ramę dla zwrotu topograficznego, a trajektorie wyznaczone przez ten ruch prowadzą w różne terytoria pisarstwa i badań literackich (Rybicka 2012: 316).

Miejsca i literatura to inspirujący duet — taka kompilacja to preludium do intelektualnych powrotów i pracy pamięci<sup>1</sup>. Literatura i miejsca realne/geograficzne nie są względem siebie ekskluzywne, ale komplementarne, „związane podwójnym chiazmatycznym węzłem” (Rybicka 2012: 317). Można w tym miejscu przywołać ponowoczesną ideę „podwójnego porządku”, której zasadą jest stała oscylacja pomiędzy egzystencjalnym świadectwem („byłem tam”) a jego reprezentacją w tekście kultury, literaturze bądź fotografii etc. (Ślósarska 2012: 104), jak pisze Jorge Semprún — pomiędzy „pewną wiedzą a niepewnym rozpoznaniem tego, co widziane, między niepewnością zobaczenia a pewnością przeżycia, a także między intymnością historii osobistej wobec obcości i dziwności historii zbiorowej” (Semprún 1996: 258-261; Didi-Huberman 2008: 111-112). Uogólniając, można zauważyć, że powtórzenie nie jest niepożądanym, alogicznym, niepotrzebnym, bo nieużytecznym i niefunkcjonalnym „szumem”. Przy uważnej lekturze i „lekturze” — zgodnej z teorią Barthes’a (*une lecture serée*) — powtórzenie pozwala uchwycić treści, których odczytanie i rekonstrukcja byłyby niemożliwe w pobieżnym oglądzie. Repetycja jest, co prawda, zdarzeniem „zanieczyszczonym”, ale owo zanieczyszczenie implikuje szereg sensów, które warto poddać szczególnemu oglądowi. To zarazem gra, którą chętnie podejmujemy i jedna z niewielu gier, którymi można cieszyć się w pojedynkę. Wertykalizm pamięci pozwala na błogie, nieskrępowane i wówczas niezapośredniczone doświadczenie horyzontalne (egzystencjalne *hic et nunc*). Fluktuacja jest nieustająca. Fragmenty przeszłości upewniają nas w naszej terażniejszości, która jest w ciągłym zaniku — każda chwila w stanie agonalnym. Terażniejszość, permanentnie infekowana przez przeszłość, tworzy (nie)przerwane narracje.

Jak odnotował Paul Ricoeur, „jednak pamięć bez opowiadania jest niczym” (Ricoeur 2008: 62). Otóż tkanka wspomnieniowa, która jest nie tylko (przynajmniej nie zawsze) materią prywatną czy indywidualną, domaga się aktualizacji. Opowieści są sumą przeszłości i zapisem potencjalnej przyszłości. Na ich podglebiu wykluwają się i dojrzewają rzeczywistości alternatywne i równoległe. Paradoksalnie — proces opowiadania jest równoznaczny i z powolnym obumieraniem, i z narodzinami — ponieważ stanowi asumpt do refleksji, zmartwychwstałych na popiele przebrzmiałych narracji. Słowa zwinięte stanowią bazę dla słów rozwijających się na bazie tych, które są już przeszłością.

<sup>1</sup> Rybicka, wspominając o wzajemnej relacji miejsca i literatury, przypomina rozważania Roberta Packarda i zapożyczone z optyki pojęcie „refrakcji” (Rybicka 2012: 317; Packard 1990: 3). Według badacza literatura jest wariantem pryzmatu, który przekształca autentyczne *loci* w miejsca literackie. Nie sposób nie wspomnieć w tym miejscu o koncepcji *lieux de mémoire* Pierre’a Nory, uważanego za prekursora badań nad miejscami pamięci. Miejsca pamięci Nory znajdują się na biegunie nie-miejsc Marca Augé (2010). Pierre Nora mianem miejsc pamięci określa wszelkie praktyki, instytucje, przedmioty, obszary przestrzenne, które stają się swoistym „spichlerzem pamięci”. Celem *lieux de mémoire* jest zachowanie pamięci o przeszłości. Zob. A. Szpociński, *Miejsca pamięci (lieux de memoire)*, „Teksty Drugie” 4/2008.

Historie raz opowiedziane mogą odradzać się i emanować w nieskończoną ilość form. Ich śmierć, również ta pozorna, jest początkiem zupełnie nowych opowieści. Ricoeur rozważa również kwestię związaną z niemożnością domknięcia w słowie życia:

Być może należało najpierw wybrać życie niż pisanie, aby pewnego dnia móc pisać i żyć. Wszyscy, ja także, przechodzą przez afazję? Ale czy to nie z tego stanu wychodzę pisząc te strony? „Żaloba pisania” ze względu na żalobę pamięci? Gdy jesteśmy słabi. Trzeba się trochę ugiąć, na długo zanim zmierzmy się z burzą (Ricoeur 2008: 67).

I nieco dalej pisze Ricoeur, powołując się na słowa Claude-Edmonde Magny<sup>2</sup>, cytowane przez Jorge Semprúna:

Pisanie, jeśli ma być czymś więcej niż grą, czy stawką w grze, musi przejść długą, niekończącą się pracę ascezy, w której odrzucenie siebie pozwala sobie uchwycić: stawanie się samym sobą dokonuje się po rozpoznaniu, stworzeniu innego, którym się zawsze jest (Ricoeur 2008: 72; Semprún 1996: 304).

Istotnie — pisanie ma być czymś więcej niż grą i stawką w grze. Jest peregrynacją w głąb siebie, w głąb innych i może przede wszystkim — w głąb świata. Paradoksalnie odrzucenie siebie pozwala uchwycić esencję siebie — „ja” esencjonalne. Przytaczając te słowa, Ricoeur zmierza ku sformułowaniu tezy o życiu, które jest pisaniem i o pisaniu, które jest życiem. Między jednym i drugim wypada postawić znak równości. Pisanie jest względem życia zarówno „równoległe”, jak i „prostopadłe”<sup>3</sup>. W zapisie zatem rekontekstualizujemy nasze prywatne trajektorie. Taka uważna „lektura” okazuje się przydatna w literacko-przestrzennym projekcie artystycznym — w projekcie inspirowanym praktyką przestrzenną.

W takim razie kim są wędrujący zakorzenieni w codzienności, obserwator (*voyeur*) i wędrowiec (nomada)? Michael de Certeau pisze o nich jako makach ulicy, eterycznych splotach, węzłach codzienności. Warto zwrócić uwagę na wyjątkowo trafną metaforę maku. Sam badacz, powołując się na tę figurę, zyskuje status interpretowanego. Natomiast może bardziej adekwatne byłoby odwołanie się do makówki zamiast maku, jak na

<sup>2</sup> Należy w tym miejscu odnotować błąd tłumaczki Ricoeura – Anny Turczyn, która konsekwentnie w *Żyć aż do śmierci* pisze o Claude-Edmonde Magny jako o mężczyźnie, przydając tej postaci zaimki w rodzaju męskim, maskulinizując, podczas gdy Claude-Edmonde Magny to pseudonim Edmonde Vinel – żony znanego badacza dziejów starożytnego Rzymu Pierre’a Grimala. Edmonde Vinel to autorka wielu szkiców badawczych, dotyczących między innymi: Georges’a Bataille’a, Jeana-Paula Sartre’a, Jamesa Joyce’a, Honoré de Balzaca.

<sup>3</sup> Uwagę o pisaniu jako ekspresji „równoległej” bądź „prostopadłej” względem życia rozumiem, podobnie jak Ricoeur, jako kwestię wyboru między życiem a pisaniem. Nie ma jednej odpowiedzi na to, czy ów wybór jest konieczny bądź uzasadniony. Zdaniem francuskiego filozofa ważne natomiast okazuje się sformułowanie samej wątpliwości, owego pytania dotyczącego osmozy życia i pisania.

gruncie literatury polskiej zrobił Bruno Schulz. W kontekście praktyk przestrzennych i maków ulicznych, w ramach dygresji, chciałabym przywołać w tym miejscu obraz wyobraźni Brunona Schulza z *Nocy wielkiego sezonu*:

Przychodziła pora Wielkiego Sezonu. Ożywiały się ulice. O szóstej godzinie po południu miasto zakwitało gorączką, domy dostawały wypieków, a ludzie wędrowali ożywieni jakimś wewnętrznym ogniem, naszminkowani i ubarwieni jaskrawo, z oczyma błyszczącymi jakąś odświętną, piękną i złą febrą. Na bocznych uliczkach, w cichych zaułkach, uchodzących już w wieczorną dzielnicę, miasto było puste. [...] Ludzie uciekali przed zmierzchem w cichym popłochu i naraz dosięgał ich ten trąd i wysypywał się ciemną wysypką na czołe, i tracili twarze, które odpadały wielkimi, bezkształtnymi plamami, i szli dalej już bez rysów, bez oczu, gubiąc po drodze maskę po masce, tak że zmierzch roił się od tych larw porzuconych, sypiących się za ich ucieczką. Potem zaczynało wszystko zarastać czarną, próchniejącą korą, łuszczącą się wielkimi płatami, chorymi strupami ciemności. [...] Wielkie i ciemne tłumy płynęły w ciemności, w hałaśliwym zmieszaniu, w szurgocie tysięcy nóg, w gwarze tysięcy ust — rojna, splątana wędrówka, ciągnąca arteriami jesiennego miasta. Tak płynęła ta rzeka, pełna gwaru, ciemnych spojrzeń, chytrych łypnięć, pokawałkowana rozmową, posiekana gawędą, wielka miazga plotek, śmiechów i zgiełku. [...] Zdawało się, że to ruszyły tłumami jesienne, suche makówki, sypiące makiem — głowy-grzechotki, ludzie-kołatki (Schulz 1998: 101-103).

Niewiele jest tak obrazowych, niemal fizycznie „namacalnych” przedstawień przechadzającego się, wędrującego tłumu<sup>4</sup>. To zaleta pisarskiej maestrii Schulza. Autorowi *Sklepow cynamonych* udało się uchwycić *pars pro toto* obraz masy ludzkiej (by nie rzec — globu „gadających głów”). Co prawda, owa masa jest w prozie poetyckiej drohobyckiego pisarza nacechowana raczej pejoratywnie, ale sposób jej prezentacji jest bardzo sugestywny.

Przy okazji Schulza chciałabym zwrócić uwagę na jeszcze jedną kwestię, która powinna już być może wybrzmieć nieco wcześniej; powołałam się na ten przykład w tym miejscu moich rozważań, zaznaczając, że jest to „pogłos”/echo towarzyszące mi zarówno w kontekście przywoływanych tu praktyk przestrzennych, jak i wspomnianego już powtórzenia i powrotu. Autor *Sanatorium pod klepsydrą* jest ojcem medytacji nad księgą i komentarzem, Autentykiem i kopią, od-tworzeniem (Błoński 1994). Czy z takiego punktu rozważań filologiczno-filozoficznych nie jest się już o krok od próby głębszego zrozumienia różnicy powtórzenia? (Deleuze 1997; Derrida 1999a).

Użytkownicy przestrzeni piszą ciałem miejski i miejscowy „tekst”, którego nie mogą odczytać. Musieliby, jak chce de Certeau, wznieść się na sam szczyt jakiegoś molochu, potężnego budynku czy góry, by móc dostrzec siebie w wielkiej kondensacji. Wówczas dopiero, po wzniesieniu się na wspomniany szczyt, śmiałkowie lub świadomi (może te dwa pojęcia idą z sobą w parze) dostrzegliby zapis architektoniczny, z-mapowaną

<sup>4</sup> Skonstruowany przez Schulza obraz tłumu jest ponadczasowy i wciąż aktualny. Chociaż ówczesny handel wyglądał zupełnie inaczej – w opowiadaniu Schulza mieszkańcy miasteczka udają się do kolonialnego, może niewielkiego, ale za to doskonale wyposażonego sklepu ojca Jakuba – można mówić o pewnej analogii między drohobyckim tłumem i współczesnymi konsumentami – bywalcami galerii handlowych, spędzającymi w tym przybytku każdą wolną chwilę.

geografię i kartografię miejsca, sieci, spłoty, kłącza i trajektorie. De Certeau pisze o scallaniu „największego z ludzkich tekstów” (de Certeau 2008: 93) — nawet fizycznie jednego z najbliższych człowiekowi, bo utkanego z ludzkich ciał i – jakkolwiek patetycznie i paradoksalnie może to zabrzmieć — z sygnatur ciał, „które były”, czyli z eteru i „resztek” bądź „strzępów” pamięci miejsca o bywalcach i przechodniach. Ogólnie rzecz ujmując, z pamięci o ciele, o materii, ale nie tylko. Jolanta Brach-Czaina w swojej medytacji poświęconej miejscu konkretnego obiektu (przedmiotu, który w pewnym sensie upodmiotawia) w rekonstrukcji sensu egzystencjalnego pisze:

Mamy niełatwe zadanie, bo w rozgrywającym się zjawisku nasza rola jest ogromna. Przed nami sens dany, który oczekuje i może być podjęty lub nie. A więc jednak przez nas podjęty, na nas oczekujący. [...] Ciasto na pierogi z wiśniami nie może być zbyt twarde, bo ma sprostać delikatności wiśni i właściwemu jej przewrotnemu łączeniu cech przeciwstawnych. Nie o to chodzi, żeby się lało, jak na naleśniki, ale powinno zawierać w sobie i wyrażać stosowną tu opozycję między twardością a płynnością. Czyż inaczej mogłoby pretendować do spowijania owoców, które tak zręcznie łączą pulchny miąższ, sok tryskający i bezwzględna twardość pestki? Wprawdzie do pierogów pestka musi być wydarta, ale pamięć po niej pozostaje (Brach-Czaina 1999: 19).

To wpisujący się w dyskusję nad nieantropocentryczną wizją świata fragment *Szczelin istnienia*, głośnej książki, stanowiącej na gruncie literatury polskiej preludeum do rozważań nad kondycją obiektu w świecie zdominowanym przez człowieka. Szczególnie interesuje mnie w powyższym cytacie pamięć, która pozostaje po pestce — symbolicznym zarzewiu nowego życia, ponieważ „jeżeli istnienie jest wartością, to wiśnia istniejąc realizuje tę wartość, podobnie jak i my własnym istnieniem ją wcielamy” (Brach-Czaina 1999: 9).

Tytułem dygresji dodam, że ten rodzaj pamięci, związany z sygnowaniem przestrzeni (niejako mapowaniem swojej indywidualnej drogi, prywatnego spłotu jako świadectwa ziemskiego istnienia), koresponduje z popularną na gruncie filozofii przyrody, jeszcze w czasach Bolesława Prusa, teorią eteru jako substancji wypełniającej całą przestrzeń. Owa filozoficzna myśl dziewiętnastowieczna była pokłosiem dawniejszych, sięgających czasów starożytności, sądów na temat eteru jako kwintesencji (*quinta essentia*), czyli piątego żywiołu, w którym zanurzony jest wszechświat. W tym, nieco osobliwym, kontekście warto zauważyć, że przestrzeń przynależy każdemu, każdego dookreśla i wspiera definicję tożsamości. Jest zawsze obecna (*hic et nunc*). Jej plastyczna specyfika pozwala na swobodne sytuowanie swojej istoty (siebie) względem niej — zmiennej i nieziennej, łączącej i rozłączającej, rozprężającej i zasysającej jednocześnie sposoby jej doświadczania. Nie ma jednej definicji, ale jest konkret, mimo że czasem w nieco abstrakcyjnym *entourage'u*. Z pewnością można z tych prób naukowego mówienia/pisania o przestrzeni wysnuć tezę, że są one zarówno scjentystycznie, empirycznie, jak i intuicyjnie uzasadnione.

W swojej analizie praktyk przestrzennych de Certeau wykazuje, że miejsca są fragmentarycznymi, zwiniętymi historiami i „przyszłościami pozbawionymi czytelności przez innego” (de Certeau 2008: 109) — to ostatnie spostrzeżenie budzi w pewnym sensie mój sprzeciw. Owszem, nasze miejsca, pretendujące do miana historii zwiniętych, które

mają dopiero zostać poddane szczegółowej analizie, przefiltrowane przez wyobraźnię, są nieczytelne dla innego — ale tylko na wstępie jego drogi ku poznaniu tej/naszej narracji. Zadanie, które polega na „rozprężeniu” kłębka historii, który narósł w nas samych, jest niełatwe, ale możliwe do wykonania — wówczas nasza opowieść zostaje odczytana. Według de Certeau, miejsca są również nagromadzonymi czasami, które mogą się rozwinąć i jak wspomniałam wcześniej, każda przestrzeń jest potencjalną opowieścią, zagadką do rozwikłania. Paradoksalnie, przestrzeń jest zarówno gotowym, jak i surowym materiałem. Świadomy nomada ma w związku z tym ważne zadanie do realizowania:

Użytkownicy [...] wykorzystują niewidoczne przestrzenie; poznają je po omacku, jak w miłosnym zwarciu. Harmonizujące z sobą w owym splocie drogi, nieznaną poezją, której każde ciało stanowi część naznaczoną przez wiele innych, wymykają się czytelności. [...] Sieć tych wysuwających się naprzód i krzyżujących pism tworzy złożoną historię, bez autora ani widza, w postaci fragmentów trajektorii i zmian przestrzeni: w stosunku do przedstawień jest ona nieskończenie i codziennie inna (de Certeau 2008: 94-95).

W powyższym cytacie wyeksplikowana zostaje pewna obcość, a nawet tajemniczość codzienności. Takie spostrzeżenie tylko pozornie wprowadza pewne pęknięcie w próbie logicznego ogarnięcia związku doświadczenia z codziennością. Odwiedziny konkretnego miejsca sprawiają, że to miejsce jednocześnie zachowuje i nie zachowuje pamięci o nich/o tychże. Każdorazowa, powtórzona „wizytacja” niesie z sobą *novum*, świeżość, można zaznaczyć — gramatykę *in spe* („pre-tekst”) i stopniowo, wraz z kolejnymi krokami, uwalnia wspomniane archiwum. Ciało pisze od nowa poemat uliczny — tekst będący pamięcią o drodze, którą skrupulatnie odmierzamy, dzieląc ją tym samym z innymi „pisarzami-użytkownikami”. Mniej lub bardziej świadomie bierzemy zatem udział w spisywaniu księgi ulicznej — ulicznego *opus magnum* (wielu autorów). Jednym z ważniejszych celów francuskiego badacza jest porzucenie „geometrycznych” i „geograficznych” rozważań dotyczących praktyk przestrzennych („sztuk działania”) na rzecz specyficznego rodzaju operacji („sposobów działania”) — jak sam pisze, „pewnego doświadczenia antropologicznego, poetyckiego i mitycznego przestrzeni” (de Certeau 2008: 95). Poddana takiej próbie odczytywania przestrzeń jawi się jako palimpsest. Zapisywany zapis zapisu. W efekcie tak rozumiana przestrzeń staje się wieloznaczną „wypowiedzią” (o wielowarstwowej semantyce).

Procedury praktyk przestrzennych, które wymykają się dyscyplinie, stanowią również osnowę życia społecznego. Są niepokorne i różnorodne. W tym kontekście należy przywołać tzw. „mowę błądzących kroków” (Ślósarska 2012: 104; de Certeau 2008: 98). Kroki są nierówne, często stawiane nieregularnie — nie można zatem mówić w ich przypadku ani o linearności, ani o ciągłości: „Nie można tej liczby [kroków — MS] porachować, ponieważ każda z jej jednostek należy do porządku jakościowego: to styl pojmowania i zawłaszczania przez dotyk i ruch. Roją się jako niezliczone pojedynczości. Gry kroków kształtują przestrzeń” (de Certeau 2008: 98). Kroki i ich „potencjał” (np. i jakościowy, i ilościowy) ustanawia miejsce/a i je kreuje. Spacer, łazikowanie (*flânerie*) jest stemplowaniem, znaczeniem, „mapowaniem” i praktyką, która zostaje zastąpiona śladem, czyli „takie utrwalenia są procedurami zapominania” (de Certeau 2008: 98). Tak



ulotne, chwilowe i kruche (by nie rzec — migotliwe) sposoby istnienia w świecie zostają zapomniane tylko po to, by po chwili ktoś inny podążył naszym tropem (i zapisał tym samym zupełnie inną historię).

Skoro mowa o retorycznym nomadyzmie, należy powtórzyć, że również masy/tłum kreują miasto (jak i inne projekty urbanistyczne). Już Charles Baudelaire jako „malarz życia nowoczesnego”<sup>5</sup>, koneser sztuki, znawca dziewiętnastowiecznej obyczajowości, wnikliwy obserwator, poruszył podobny problem w swojej twórczości (zarówno w *Kwiatkach zła*, jak i w poematach prozą). Zresztą obciążona sporym już bagażem kulturowym figura *flâneura* pochodzi właśnie od autora *Paryskiego spleenu* (potem koncept ten rozwinął m.in. Walter Benjamin w *Pasażach*). Materia ulic, miejskie arterie podlegają przekształceniom. Kroki parcelują, siekają, scalają i przerysowują miejską tkankę. Proces hybrydyzacji trwa nieustannie. Pieszcy stają się autorem niekończącego się tekstu.

A jak pojedyncze ciało reaguje z przestrzenią? Brach-Czaina w *Błonach umysłu* zastanawia się, dlaczego w naszej kulturze dotyk uległ dewaluacji względem pozostałych zmysłów. Skoro nasze jestestwo zamyka się w ciele — pokrywie cielesnej, skórze, które są granicami fizyczności, skąd deprecjacja dotyku, kojarzonego powszechnie z seksualnością? Brach-Czaina — w tylko sobie właściwy sposób — opisuje podstawową relację człowieka ze światem. W rozdziale *Dotknięcie świata* odnotowuje:

Zadziwiająca jest rozbieżność między ignorowaniem dotyku przez cywilizowaną świadomość a wielką rolą, jaką odgrywa on w naszym zwierzęcym i ludzkim życiu. Nie mówiąc o liściach, które czasem aż się kulą, gdy ktoś je poruszy. [...] Biegnę, przytykam stopy do ziemi, a powietrze napiera na mnie i pcha. Siedzę, leżę, przyciskam się do krzesła i łóżka. Dotyka mnie woda, gdy ją piję i gdy potykam się w kałuży. Ze wszystkim, co jem, stykają się usta. Skóry dotyka ubranie lub promienie słońca, albo wilgoć czy mróz. Nerwowo stukam palcami w kolano. Cokolwiek robię, nie mogę uwolnić się od dotykania. A jednak świadomość wszechobecności i wielkiego znaczenia dotyku uwięziona jest w kulturowym podziemiu? (Brach-Czaina 2003: 58)

Relacja między człowiekiem (wędrowcem) a światem jest obustronna i zwrotna. Świat nas dotyka, gdy my go dotykamy. Świat „bierze nas na języki”, tak jak my to robimy z nim, ponieważ z otoczeniem/ze światem wiążą nas ruch oraz podejmowane przez nas działania i wspomniane odczuwanie. Zatem skóra jest nie tylko pokrywą cielesną człowieka, jest w takim samym stopniu pokrywą otoczenia, przestrzeni, w której się zanurzamy — jest powłoką świata. To skrajnie subiektywny punkt widzenia i jak pisze Brach-Czaina, „topologiczna tajemnica świata polegałaby na tym, że takich skórnych domknięć ma on nieskończenie wiele” (Brach-Czaina 2003: 64). W naukowej medytacji — bo chyba tak można by określić prozę poetycką filozofki — znaleźć można wiele tego typu rewelatorskich inspiracji dla własnych poszukiwań, choćby w dziedzinie literatury właśnie. Kiedy człowiek wyrusza w podróż, jego tor ruchu, który wyznaczają figury

<sup>5</sup> *Malarz życia nowoczesnego* to również tytuł eseju, który Baudelaire poświęcił francuskiemu artyście – Constantinowi Guysowi.

wędrownie, jest przyczyną „grymasu”, „zmarszczek świata”. Nie pozostaje nic innego, jak wziąć na literacki warsztat tę przestrzeń zmierzwioną i rozpisać „partyturę” prywatnych trajektorii.

Nieco trywializując — a może wcale nie jest to tak oczywiste, jakby się mogło wydawać — chodzenie to proces poszukiwania siebie i ciągłego odkrywania, że nas już tam nie ma, gdzie mogliśmy być (w kontekście sfery onirycznej lub wyobraźniowej) czy tam, gdzie przed chwilą byliśmy (sfera realna). To poszukiwanie czegoś na własność (nawet niekoniecznie trącając o reifikację). De Certeau pisze o tożsamości, którą zapewnia miejsce:

[...] jest tym bardziej symboliczna (ustanawiana), że pomimo różnic godności i zysków wśród mieszkańców napotyka tu wyłącznie rój przechodniów, sieć mieszkań znajdujących się w obiegu, dreptanie po tym, co wydaje się własne, świat dzierżaw nawiedzonych przez jakieś nie-miejsce albo miejsce wyśnione (de Certeau 2008: 104).

Już wybrzmiało w niniejszym tekście, że podróż jest momentem eksploracji pamięci własnej. Przyczynia się do odemknięcia indywidualnego katalogu, prywatnego archiwum. Wiadomości — dotychczas skrzętnie ukrywane — w czasie wędrowania zostają uwolnione, aktywizują się. Wędrowanie to trochę niecny proceder, próba nachalnego nieraz dopowiedzenia treści do tej pory nieuświadomionych. To wyprowadzenie (bądź wyprowadzanie) ich z celi umysłu często tylko po to, aby rzucić procesom racjonalizacji jakiś bardziej lub mniej precyzyjnie obrany „okrawek”. Informacje z często zamierzchłej już przeszłości są bagażem obfitującym w treści — nierzadko prywatne „hydry”.

Skutkiem praktyk i działań wytwarzających przestrzeń są pieszki retoryki. De Certeau zwraca uwagę, że czasami ważniejsza od zawartości tych prywatnych legend, opowieści „zawieszonych”, fragmentarycznych czy niepełnych, jest organizująca je zasada. Zdaniem badacza, owe narracje są utkane z resztek, okruchów świata: „opowieści o miejscach to *bricolages*” (de Certeau 2008: 108). Zgoda, takie opowieści potencjalnie są konsolidacją strzępów tego, co przebrzmiało i mając na uwadze warstwowość narracji tak konstruowanej — pewne podglebie, bazę i mit (może lepiej: wzorzec, paradygmat), a w ślad za nimi naszą działalność twórczą, zdolność kreacji — można mówić o *bricolage’u*. Tak rozumiane opowieści są złożone z gotowych elementów nawet wówczas, gdy część z nich stanowi nasze *sensorium*. Tropem rozważań Claude’a Lévi-Straussa<sup>6</sup>, de Certeau odnotowuje:

<sup>6</sup> Francuski antropolog wprowadził do antropologii kulturowej i etnologii terminy *bricolage*, *bricoleur*, które etymologicznie odnoszą się do budowania, konstruowania jakiejś całości tylko z dostępnych materiałów, posługując się dostępnymi narzędziami. Jak pisze francuski antropolog, „świat narzędzi *bricoleura* jest zamknięty, a regułą gry jest zawsze posługiwanie się środkami będącymi pod ręką, tzn. w każdej chwili skończonym zasobem przedmiotów i materiałów, niejednorodnym z tego względu, że skład jego nie wiąże się z aktualnie realizowanym planem ani zresztą z żadnym planem szczególnym, lecz jest przypadkowym rezultatem wszystkich nadarzających się okazji odnowienia czy wzbogacenia posiadanego zasobu lub też nawiązania do poprzednich konstrukcji i destrukcji. Zatem zasobu środków, jakimi posługuje się *bricoleur*, nie może określać projekt (co zakładałoby zresztą, jak w przypadku inżyniera, istnienie tyłuż zespołów narzędzi co rodzajów projektów, przynajmniej w teorii), określa go jedynie instrumentalność. Mówiąc inaczej, językiem tegoż *bricoleura*, określa go to, że elementy są zbierane lub przechowywane na zasadzie

Fizyczne poruszanie się ma przechodnią funkcję wczorajszych lub dzisiejszych „przesądów”. Podróż (podobnie jak chodzenie) stanowi substytut legend, które otwierały przestrzeń na inność. Cóż owa przestrzeń ostatecznie wytwarza, jeśli nie — przez rodzaj powrotu „eksplorację pustyni mojej pamięci”, powrót do egzotyki [...] (de Certeau 2008: 107).

Skoro są powroty, to jest i anamneza — zatem „wizje porzuconej wsi francuskiej” i „fragmenty muzyki lub poezji” (Lévi-Strauss 1960: 405-406) lub, by nie posługiwać się *privativum* obcym — zapach lizbońskiej pietruszki i prania, mydlin Alfamy, berlińskiej kielbasy i uryny na Aleksanderplatz. Reasumując, nawet jeżeli zaledwie przez chwilę towarzyszy nam Heideggerowskie „wykorzenie”, jesteśmy w stanie doszukać się „swojści” w owym pozornym chaosie wrażeń i niedoświadczonych historii, by w ostatecznym rozrachunku wykreować tkaninę unikalną, bo naszą, „*haute couture*” na miarę intymnego doświadczenia i możliwości.

Nomadowie, tułacze i wędrowcy przejmują więc funkcję (re)konstruktorów: „[...] werbalne szczytki, z których składa się opowieść, powiązane z utraconymi opowieściami i niezrozumiałymi gestami, przypominają kolaż, który — ponieważ jest oparty na niezamierzonych relacjach — stanowi symboliczną całość (de Certeau 2008: 108). Ów kolaż, może zaprawiony melancholią, kruchy, wymusza odwołanie się do medium, za pomocą którego ulegnie nawet jeżeli nie petryfikacji (bo to zapewne byłoby ze szkodą dla niego), to utrwaleniu. Historia literatury i sztuki jest w tym względzie również historią kolażu oraz *bricolage’u* na specjalnych warunkach i usługach (re)konstruktora. *Bricoleur* jest jedną z możliwych inkarnacji wędrowca i podróżnika, zorientowanego na pochłanianie i przetwarzanie (owe re-konstruowanie) przestrzeni, które przemierza. Idąc, płynąc, lecąc, skacząc, biegnąc bierze on na warsztat i poddaje obróbce to, co udało mu się zdeponować w pamięci. Wówczas traci na wartości aspekt czasowy, dochodzi do przesunięcia w czasie (opóźnienia) immersji i zapisu/przetworzenia zdarzenia bądź struktury. Retoryka wędrowna zakłada, że retoryczne zwroty, tropy, figury stylistyczne dostarczają narzędzi (modeli i hipotez) do analizy sposobów zawłaszczania miejsc. Jest to zarazem potwierdzenie istniejącej między pewnymi figurami werbalnymi i figurami wędrownymi zgodności<sup>7</sup>. Wędrowne opowieści przejmują systemy przestrzenne i modyfikują je na własny użytek. Przestrzeń podlega prywatnej narracji w tym sensie, że jest

---

«to się zawsze może przydać». Składniki te są tylko w pewnym stopniu specjalistyczne, wystarczająco by *bricoleur* nie potrzebował specjalnego wyposażenia i znajomości wszystkich technik, nie na tyle jednak, by każdy z nich nadawał się do jedynego określonego zastosowania. Każdy element reprezentuje zespół stosunków – w równej mierze faktycznych i potencjalnych; są to operatory, które można jednak stosować do dowolnej operacji tego samego typu” (Lévi-Strauss 2001: 32–33). W projekcie Lévi-Straussa *bricoleur* jest również aktywną/czynną/partycypującą „personą”, która – bazując na dostępnych paradygmatach kulturowych – tworzy pewną jakość. Jest to o wiele bardziej skomplikowany, ale interesujący konstrukt i problem w myśli antropologa.

<sup>7</sup> Według de Certeau, np. figury taneczne stanowią stylizację materiału przestrzennego, oba rodzaje figur bazują na „obróbce” surowego materiału – mowy/pisma i przestrzeni), np. dla architektów przestrzeń ma status dosłownego sensu sens propre, jak normalny i normatywny poziom – system językowy i gramatyczny dla językoznawców, do którego można by odnieść różnice sensu „przenośnego” sens figuré (de Certeau 2008: 101-102).

przez nią rekonstruowana, dzięki niej rekontekstualizowana i przetwarzana. Po-wieść, która również w sensie terminologicznym (pojęciowym) zawiera cząstkę znaczeniową implikującą działanie, anektuje przestrzeń.

Miasto, skoro już posiada własne tryby, mechanikę, ustalone trajektorie, ulice — przecinające się pod takim, a nie innym kątem — kamienie, fasady i chodniki, jest elastycznym i plastycznym materiałem dla artysty, pisarza, malarza, muzyka — różnica między reprezentantami tych dziedzin polega jedynie na medium — stopień wrażliwości jest prawdopodobnie kwestią bezdyskusyjną. Każdy z nich jest do pewnego stopnia kolekcjonerem i zbieraczem. Warto zastanowić się przez chwilę nad wartością i zasobem takich kolekcji<sup>8</sup>, pisać — zastanowić — ponieważ to niezwykle intrygujące, co artysta chowa za pazuchą, w skrzyni, w z namaszczeniem poskładanej kopercie na dnie szafy, w puszcze po praskich cukierkach i w notatniku — lub przywołując współczesnych artystów-celebrytów — co się kryje na pulpicie, jaka jest pojemność folderu, kto przesłał ten tajemniczy plik z rewelacyjnymi wiadomościami. I co znaczące, o czym pomyślał dziś rano przy kawie i croissantie, dlaczego akurat tak sformułował tę myśl na tweeterze, powielił ją facebooku, myspace oraz jeszcze zdigitalizował kolekcję, wrzucając jpg na portal instagram.

Manfred Sommer, autor sporej objętości traktatu filozoficznego na temat gromadzenia, zbierania, kolekcjonowania, pisze:

Ulubionym motywem teorii reliktyw jest popęd do zbierania. Jako łowcy i zbieracze byliśmy mu posłuszni przez miliony lat; gdy staliśmy się rolnikami i hodowcami — a zatem, z punktu widzenia ewolucji, całkiem niedawno — stał się on wprawdzie zbędny, ale nie dało się go po prostu wyłączyć. I tak jego ochocza realizacja wśród nas, ludzi osiadłych, jest zawsze regresywna: jako hobby chętnie się go dopuszcza, jako namiętność — toleruje, jako pasja staje się już jednak groźny, a jako szaleństwo wymaga terapii. Tak to już bywa z popędami (Sommer 2003: 99-100).

Owszem, może rzeczywiście tak to już bywa z popędami, ale ów relikw stanowi archiwum, z którego warto czerpać, gdy ma się coś interesującego do zakomunikowania. Sommer w swoim wywodzie podejmuje również kwestię relacji pisma i spichlerza (w pewnym sensie stawia między nimi znak równości):

[...] osiadli ludzie ponownie wykorzystują obydwie te innowacje. Robią z nich wtórny użytek, czyniąc ze spichlerza metaforę i utożsamiając z nim pismo. Wynik „noetycznego” zastosowania tego, co pierwotnie miało funkcję ekonomiczną, jest nam znany z historycznych

<sup>8</sup> Sommer wyróżnia dwa typy: myśliwego i zbieracza – pierwszy wynika z pobudek ekonomicznych i wiąże się z konsumpcją, a tym samym miejsce zbiorów służy zanikaniu. Natomiast typ drugi – kolekcjoner par excellence – determinowany jest chęcią przechowania, zachowania, konserwowania, a pobudki są w jego przypadku czysto estetyczne. Co za tym idzie – kolekcja arystokratyczna ma zupełnie inną wartość, która wynika z odmiennej motywacji. Tytułem dygresji wspomnę, że negatywnym przykładem tzw. kolekcjonera-arystokraty, który przychodzi mi na myśl, jest bohater powieści Jorisa-Karla Huysmansa *Na wspak* (À rebours z 1884 r.) – dekadent diuk Jan des Esseintes, którego wiódł na manowce jego wysublimowany i osobliwy zarazem zmysł myśliwego-zbieracza. Jednak zdaję sobie sprawę, że przykład ten stanowi ekstremum.

badań nad piśmem i kulturą: Piśmo jest spichlerzem, w którym przechowywane są doświadczenie i wiedza. A także: Fakt przechowywania w piśmie ma konsekwencje dla tego, co jest w ten sposób przechowywane<sup>9</sup> (Sommer 2003: 369).

Badacz słusznie zwraca uwagę, że nasze doświadczenie powstaje dzięki eksterioryzacji i socjalizacji pasywnie zgromadzonych i aktywnie zdobywanych treści — zimujących *nomen omen* w piśmie. Można w tym miejscu zaznaczyć, że sublimacja jest nieodzowna nie dlatego, że spichlerz może pęknąć w szwach, ale dlatego, że przechowywane precjoza mogą okazać się wartościowe dla potencjalnego odbiorcy, czytelnika, słuchacza etc.

Warto dodać, że zgodnie z terminologią przyjętą przez Sommera — przywołana już figura *bricoleura* ma inklinacje do kolekcji arystokratycznych. Inny to wszystko, co nas otacza (również świadkowie). Między nami a holistycznie pojętym światem dochodzi do ciągłej wymiany doświadczeń. To uczciwa cyrkulacja. Podejmujemy grę z otoczeniem. Uprawiamy żonglerkę, dzięki której pozostajemy w bliskim kontakcie z sobą nawzajem, ze zwierzętami, roślinami, rzeczami, obiektami. „Smakowanie” rzeczywistości i otaczającej przestrzeni jest wielowymiarowe — liczy się partycypacja, świadomość i natężona uwaga.

Poddając analizie praktyki przestrzenne i tzw. „nowoczesną sztukę wyrażania codzienności”, należy wskazać figury wędrówne, przez pryzmat których można intelektualnie „obejrzeć” przemierzane przestrzenie. Katalog tych figur-soczewek jest z pewnością obfitszy, ale póki co przywołuję synekdochę i asyndeton, uznane przez Jeana-François Augoyarda za dwie podstawowe figury stylistyczne; opisują także oksymoron, metonimię, parafrazę, o których wspomina Joanna Ślósarska. Z kolei Roland Barthes jest autorem dwóch figur/kategorii — *studium* oraz *punctum* (Barthes 2008: 52-53), które moim zdaniem warto przeschzępić na grunt retoryki wędrównej. Świadome zastosowanie figur wędrównych nie tylko dostarcza narzędzi do analizy i interpretacji tekstu kultury, ale w przypadku obrania tej — prawdopodobnie osobliwej — metody oglądu rzeczywistości, może stanowić również inicjację procesu twórczego. Aplikacja figur wędrównych w codziennej praktyce przestrzennej mogłaby zainspirować wstęp do oryginalnej twórczości własnej lub stać się częścią programu tzw. *creative writing*. Autor (autor *in spe*) podążając (dosłownie) raz obraną ścieżką, konstruując swoje indywidualne trajektorie oprócz aktualizacji „laboratorium zmysłów” może pokusić się o ekwilibrystykę przekształcania przestrzeni w wysublimowane formy językowe. Analityczny czy syntetyczny sposób „dotykania” świata, mowa prywatnych kroków, lingwistyczna ekspresja pozostają w jego (autora) gestii. Taka propozycja warsztatu jest zaledwie nieśmiałą próbą koronacji trybu *off-line* w dobie świeżącej triumfy ery *on-line*.

<sup>9</sup> W książce Sommera jest wiele na pozór oczywistych, ale trafnych spostrzeżeń. Mamy zdolność akumulowania oraz różnicowania faktów, informacji, danych, wiadomości, które udało nam się pozyskać: „Fakty zbiera się zawsze pośrednio. Zbiera się bowiem nie fakty jako takie, lecz zdania, związki znaczeniowe. Zdania zbiera się również pośrednio. Potrzebują one bowiem materialnego medium, które jest ich nośnikiem i które utrzymuje je razem. Dla mnie jako jednostki zbieranie faktów oznacza nabywanie wiedzy, czyli poznawanie prawdziwych zdań i przechowywanie ich – za pomocą mózgu – w mojej pamięci. Nie jestem jednak jedynym nosicielem takich „porcji sensu”. Inni również dokonują spostrzeżeń, zdobywają wiadomości, dysponują wiedzą, którą można wyrazić w zdaniach. Gdy chcę się czegoś dowiedzieć o innych faktach, stają się dla mnie świadkami” (Sommer 2003: 425-426).

Jedną z figur wędrownych jest synekdocha (*pars pro toto*), która operuje częścią zamiast całości. Zadaniem fragmentu jest koncentracja większej, rozleglejszej, czasem nieogarnionej pełni (np. talerz, nakrycie, głowa zamiast konkretnej osoby; żelazo zamiast miecz, dach za dom etc.). Synekdocha zawsze odsyła do większej całości, odgrywa rolę czegoś „większego”, jednocześnie będąc treściowo dość pojemną. Jest figurą, która oprócz tego, że koncentruje, to dodatkowo zagęszcza obraz: szczególnie urasta do rangi reprezentacji. Z kolei asyndeton to konstrukcja składniowa zbudowana z członów (lub szeregu członów) połączonych bezspójnikowo; to figura retoryczna, która polega na łączeniu zdań lub członów zdania bez użycia łącznika (np. *veni, vidi, vici*). Asyndeton jest konstrukcją, która dokonuje selekcji — „zasysa” swoje wewnętrzne, składowe części. W retoryce wędrownej asyndeton ujawnia się w rozczłonkowaniu przemierzanej przestrzeni, omijaniu pewnych obiektów (być może istotnych, ale tę kwestię można dopiero interpretować), np. „skacząc na jednej nodze”, z miejsca na miejsce; dzięki metodzie elipsy (poprzez „brak” lub „opuszczenie”). Asyndeton wprowadza do przestrzeni nieobecność, rodzaj „zamilknięcia”. Skoro synekdocha „zagęszcza”, to asyndeton przerywa ciągłość (nieciągłość jako efekt „zacięcia” czy „ucięcia”). Przestrzeń organizuje się wówczas w tzw. „wysepki”, „spójne odrębności w wielości”. Jak odnotowuje de Certeau, asyndeton tworzy przestrzenie „typu antologicznego (złożone z „zestawionych obok siebie cytatów) lub eliptycznego (zbudowane z przerw, lapsusów i aluzji)” (de Certeau 2008: 103). Tym samym asyndeton realizuje również zasadę patchworku.

Wędrowne figury nanoszą swój paradygmat (swoje trasy) na trajektorie społeczne, tworząc nową jakość — opowieść skonstruowaną z fragmentów, niedopowiedzeń, aluzji — historię niekompletną, a jednocześnie (może właśnie dzięki tej niekompletności) pełną i treściwą. Dwie przywołane przeze mnie figury nawzajem się uzupełniają. Synekdocha jest figurą, która implikuje jakąś przestrzenną większość — nie wprost, niejawnie, ale właśnie dzięki odwołaniu się do części. Natomiast asyndeton podnosi rangę mniejszych przestrzeni, które mogłyby w toku wyvodu ulec nagłemu rozproszeniu i w efekcie zaniknąć — „wprowadza nieobecność do przestrzennego *continuum*” (de Certeau 2008: 102).

Oprócz synekdochy i asyndetonu do katalogu figur wędrownych należy włączyć oksymoron, będący praktyką łączenia przestrzeni odwróconych (np. Foucaultowskich heterotopii, tzw. przeciw-miejsc). Jak pisze Joanna Ślósarska, dzięki oksymoronowi powstają nieco odrealnione przestrzenie, których istotną cechą jest połączenie jakiegoś fundującego, źródłowego miejsca i przestrzeni *à l'envers* (Ślósarska 2012: 105). Ta paradoksalna figura polega na łączeniu części tylko pozornie niespójnych. Warto zwrócić uwagę na potencjał interpretacyjny oksymoronu, który łącząc dwa przeciwne „żywioly”, tworzy nową — najczęściej symboliczną — jakość.

Kolejną wartością retoryczną, którą można określić mianem „mowy kroków” (Ślósarska 2012: 106) jest metonimia — figura, która dzięki zasadzie konstrukcyjnej „całość za całość” oferuje kreację różnych przestrzeni alternatywnych, nowych spójnych rzeczywistości. Metonimiczna wędrówka implikuje powstawanie równoległych światów oraz „zerwanie widzialności z materialnym” (Ślósarska 2012: 106). Taki sposób oglądu i doświadczenia przestrzeni pozwala na dużą swobodę (implikuje również zagadkę i tajemnicę, niepewność od-czytania zadanego „tekstu”). Parafraza z kolei pozwala na pewną

płynność opisu. Przede wszystkim wiąże się z powtórzeniem, zabiegiem iteracji, przekształcenia czegoś na wzór i podobieństwo czegoś innego. Wędrowne parafrazy to jedne z figur może najbardziej sentymentalnych, ponieważ wiążą się z powrotami do miejsc skądinąd znanych nomadzie. To figury melancholijnego „krążenia nad tekstem” przeszłości, które jednocześnie pozwalają mu na aktualizację w zupełnie nowych realiach. Tym samym przeszłe doświadczenie wpisuje się w świeży kontekst. Parafraza to materia delikatna, ponieważ istnieje pewne zagrożenie związane z przypadkowym, nieumyślnym zanieczyszczeniem wątku z przeszłości. Powtórzenie podróży niesie zatem z jednej strony niebezpieczeństwo zatarcia istoty, ale z drugiej — jest szansą oczyszczenia (bez wyrugowania z esencjonalnych treści).

Pozostają jeszcze dwie figury-operatory — *studium* oraz *punctum*, które przywołuję za Rolandem Barthes'em. *Studium* jest tropem, który odsyła do konkretnej przestrzeni (jako całości tworzącej pewną ramę) — to holistycznie pojęty przedmiot oglądu. Natomiast *punctum* jest epifanią (*kairos*); to pozorna niespójność (naruszająca zasadę *studium*) — intrygujący „zgrzyt”, „epifania paradoksu, który krzyczy w milczeniu/krzyczy ciszą” (Barthes 2008: 96; Markowski 2003: 292), „głos jednostkowości/poszczególności” (Barthes 2008: 136). Według Barthes'a *studium* stanowi:

[...] szerokie pole swobodnego pożądania, różnego oddziaływania, niepewnego smaku: lubię i nie lubię, I like, I don't. Studium należy do porządku to like, a nie to love. Mobilizuje półpożądanie, półchcenie; to jest ten sam rodzaj zainteresowania nieokreślonego, gładkiego, bez zobowiązań, jakie odczuwamy wobec ludzi, przedstawień, ubrań, książek, o których uważamy, że są „w porządku” (Barthes 2008: 53).

Na drugim biegunie sytuuje się kategoria *punctum* — element, który przełamuje tę „letniość” *studium* i angażuje zmysły, intryguje, przyciąga (skupia na sobie) uwagę Spectatora:

Drugi element przełamuje *studium* lub poddaje je rytmowi. Tym razem to nie ja go szukam (ponieważ moja świadomość zajmuje się polem *studium*), to on wybiega ze sceny jak strzała i przeszywa mnie. Po łacinie znów istnieje słowo dla wyrażenia tej rany, tego uządlenia, tego znaku uczynionego przez zaostroszony przedmiot. To słowo odpowiadałoby mi tym bardziej, że odsyła także do znaku kropki [...]. Bo właśnie te znamiona, te rany są punktami. [...] *punctum* to uządlenie, dziurka, plamka, małe przecięcie — ale również rzut kośćmi. *Punctum* jakiegoś zdjęcia to przypadek, który w tym zdjęciu celuje we mnie [me point], ale też uderza mnie, miażdży (Barthes 2008: 51-52).

Barthes'owskie *punctum* można więc rozumieć jako punkt skupiający szczególną uwagę odbiorcy, uwrażliwiający jego percepcję, wyostrzający (aktywizujący) zmysły (np. obiekt, postać, kolor, dźwięk), ale również istotę, „gęstość”, esencjonalną treść, którą ewokuje dany artefakt (przedmiot analizy — dzieło literackie, rzeźba, obraz czy fotografia). Można również rozważać *punctum*, w kontekście jego „muzyczności”. W przeciwieństwie do *studium*, które stanowiłoby spójną kompozycję muzyczną, pewien ciąg/zapis nutowy, *punctum* byłoby tym, co nadaje rytm i stanowi istotny kontrapunkt. Ten, jak pisze Michał Paweł Markowski — frapujący dublet — jest wart uwagi nie tylko ze względu na wzajemną grę opozycji, ale szczególnie z racji swoistej kompozycji, jaką stanowi (Barthes 2008: 46; Markowski 2003: 293).

Chciałabym zakończyć przywołaniem fragmentu *Wiosny* Schulza. Autor *Sklepów cynamonowych* już pojawił się w moich dotychczasowych rozważaniach jako inspirator serii obrazów poetyckich, w których nie sposób nie dostrzec owych „punktów drażniących”, względem których nie można pozostać obojętnym:

[...] Weszliśmy nagle w łagodną wiosnę, w ciepłą noc srebrzącą się po błocie nowym, dopiero co wzeszłym, fiołkowym księżycem. Ta noc przedwiosenna awansowała w pośpiesznym tempie, uprzedzała gorączkowo swe późne fazy. Powietrze, zaprawione dopiero co jeszcze zwykłą cierpkością tej pory, stało się nagle słodkie i mdłe, pełne zapachu deszczówki, wilgotnego iltu i pierwszych śnieżyczek zakwitających lunatycznie w białym świetle magicznym. I aż dziw, że pod tym szczodrym księżycem nie zaroiła się noc galaretką żabią na srebrnych błotach, nie wylęgła się ikrą, nie rozgadała się tysiącem plotkujących pyszczków na tych żwirowiskach nadrzecznych, przeciekających wszystkimi porami lśniąca siatką słodkiej wody. [...] Tak szliśmy pod przybierającą grawitacją księżyca. Ojciec i pan fotograf wzięli mnie między siebie, gdy padałem z nóg z wielkiej senności. Nasze kroki chrzęściły w mokrym piasku. Dawno już spałem, idąc, i miałem już pod powiekami całą fosforescencję nieba pełną świetlistych znaków, sygnałów i gwiazdnych fenomenów, gdy wreszcie stanęliśmy w szczerym polu. Ojciec ułożył mnie na płaszczu rozpostartym na ziemi. Z zamkniętymi oczami widziałem jak słońce, księżyc i jedenaście gwiazd ustawiło się w paradzie na niebie, defilując przede mną. — Brawo, Józefie — zawołał ojciec z uznaniem i klasnął w dłoń. Był to oczywisty plagiat popełniony na innych Józefie, zastosowany do innych zgoła okoliczności. Nikt nie robił mi z tego powodu zarzutu. Mój ojciec Jakub kiwał głową i cmokał językiem, a pan fotograf rozstawił swój trójnóg na piasku, rozsunął miech aparatu jak harmonię i pogrążył się cały w fałdach czarnego sukna: fotografował to osobliwe zjawisko, ten lśniący horoskop na niebie, podczas gdy ja z głową płynącą w błasku leżałem olśniony na płaszczu i podtrzymywałem bezwładnie ten sen do ekspozycji (Schulz 1998: 159).

Medytacje poetyckie Schulza nie tylko korespondują z tematem mojego szkicu dotyczącego doświadczenia przestrzeni w figurach wędrownych, ale wyłuskują fotografię jako osobliwe i szczególne medium — zakrzepłą kliszę, błonę pamięci, która projektuje, projektuje, projektuje...

Niniejszy szkic z pewnością nie wyczerpuje tematu, stanowi natomiast inspirację dla dalszych refleksji zarówno teoretycznych, jak i praktycznych. Problemy korespondencji i wzajemnej oscylacji figur wędrownych, spacjacji, sygnowania przestrzeni, różnoczasowości, pracy pamięci i nieustannych aktualizacji jej treści stanowią tym samym wciąż temat otwarty. Owe badawcze próby domagają się nie tylko dopowiedzeń i uzupełnień, ale również (może szczególnie) praktycznych realizacji postulatu ekstremalnego doświadczenia w stanie *off* (*off-line*). Można zaryzykować tezę, że literatura powstała z inspiracji ruchem i immersją (w doświadczanej przestrzeni) stanowi wariację na temat kinetycznych epifanii. Często bardzo prywatnych i domagających się werbalizacji. Proces twórczy podlega wówczas wpływowi całego świata, naszych trajektorii, miejskich arterii i zmierza ku eliminacji afazji i niemożności artykulacji.

Być może ciekawym problemem, który mogą zainspirować te rozważania, i który prawdopodobnie zasługiwałby na uwagę, jest kwestia genologii. Należy jednak odnotować, że w kontekście wszelkich opisów podróży raczej nie powinno się mówić o gatunku



literackim *sensu stricto*, ale o pewnej konwencji tematyczno-strukturalnej. Zatem czy podobne teksty literackie, które inicjuje doświadczenie przestrzeni, mogłyby stanowić inkarnację znanego z literatury starożytnej hodoeporikonu<sup>10</sup>, oczywiście we współczesnym *entourage'u*? Skłaniałabym się jednak ku twierdzeniu, że tak — taka twórczość wpisuje się w niegdyś już popularny w historii literatury nurt relacji z podróży (*itinerarium*) — tak często eksploatowanych od przełomu XVIII i XIX wieku opisów podróży (zarówno autoptycznych, jak i tych wyobrażonych). Czy proza okraszona szczyptą poezji, doprawiona sążnistym — często „zanieczyszczonym” lub zawoalowanym — opisem inspirowanym doświadczeniem przestrzeni może mieć takie inklinacje?

Bogata historia *topos graphos*, współgrając z przeświadczeniem o literackim i kulturowym wytwarzaniu przestrzeni (Rybicka 2012: 313), rezonuje z wciąż najprawdopodobniej nie wyczerpanym katalogiem koncepcji miejsca. We współczesnej humanistyce nieustannie wzrasta zainteresowanie przestrzeniami hybrydycznymi, pogranicami etc., które pozostają w obszarze aktywnej eksploracji, m. in.<sup>11</sup>: wszelkie utopie, dystopie heterotopie, heterochronie, akcentujące wymiar temporalny „przeciw-miejsc” (Foucault 2006); nie-miejsca (Augé 2010); atopie, które mogą być analizowane zarówno w kontekście przestrzeni (miejsca), jak i dyskursu (podmiot atopiczny/atopizacja) (Barthes 1999; Dziuban 2008); czy szczególnie, mający procesualny status typ przestrzeni, jakim jest chora/xώρα (Derrida 1999b). Interesująca być może okazałaby się próba analizy konkretnych już koncepcji przestrzeni przez pryzmat narzędzi retoryki wędrownej. Tego typu dociekania mogą prowadzić jeszcze krok dalej, np. czy można by tak rozparcelować daną przestrzeń, aby uczynić ją częścią swojej prywatnej epifanii — jak wówczas praca pamięci kształtowałaby powidok doświadczenia spacjalnego? Czy stymulowana figurami wędrownymi twórczość mogłaby stanowić rodzaj bedekera literackiego? To pytanie pozostawiam na tę chwilę w zawieszaniu.

### Bibliografia

- Augoyard Jean François (1979), *Pas à pas. Essai sur le cheminement quotidien en milieu urbain*, Seuil, Paris.
- Barthes Roland (1999), *Fragmenty dyskursu miłosnego*, przeł. M. Bieńczyk, Wydawnictwo KR, Warszawa.
- Barthes Roland (1999), *S/Z*, przeł. M. P. Markowski, M. Gołębiwska, Wydawnictwo KR, Warszawa.
- Barthes Roland (2008), *Światło obrazu. Uwagi o fotografii*, przeł. J. Trznadel, Wydawnictwo Aletheia, Warszawa.

<sup>10</sup> Hodoeporikon stał się w XVI wieku modny w kręgu słuchaczy szkół humanistycznych, w których uprawiano ten gatunek literacki w ramach ćwiczeń z poetyki.

<sup>11</sup> W tym miejscu ograniczam się do przywołania koncepcji miejsc i przestrzeni. Nie zajmuję się nimi szczegółowo. Chcę wyłącznie zasygnalizować pewne możliwości interpretacyjno-analityczne.

- Benjamin Walter (2005), *Pasaże*, przeł. I. Kania, Wydawnictwo Literackie, Kraków.
- Błoński Jan (1994), *Świat jako księga i komentarz*, [w:] *Czytanie Schulza*, red. J. Jarzębski, Oficyna Naukowa i Literacka T.I.C., Kraków.
- Brach-Czaina Jolanta (2003), *Błony umysłu*, Wydawnictwo Sic!, Warszawa.
- Brach-Czaina Jolanta (1999), *Szczeliny istnienia*, Wydawnictwo eFKa, Kraków.
- Brzozowska Blanka (2009), *Spadkobiercy flâneura. Spacer jako twórczość kulturowa — współczesne reprezentacje*, Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, Łódź.
- Certeau Michel de (2008), *Wynaleźć codzienność. Sztuki działania*, przeł. K. Thiel-Jańczuk, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków.
- Curtius Ernst Robert (2005), *Książka jako symbol*, [w:] *Idem, Literatura europejska i łacińskie średniowiecze*, przeł. i oprac. A. Borowski, Wydawnictwo Universitas, Kraków.
- Deleuze Gilles (1997), *Różnica i powtórzenie*, przeł. B. Banasiak, K. Matuszewski, Wydawnictwo KR, Warszawa.
- Derrida Jacques (1999b), *Xàρα/Chora*, przeł. M. Gołębiewska, Wydawnictwo KR, Warszawa.
- Derrida Jacques (1999a), *O gramatologii*, przeł. B. Baran, Wydawnictwo KR, Warszawa.
- Didi-Huberman Georges (2008), *Obrazy mimo wszystko*, przeł. Mai Kubiak Ho-Chi, Wydawnictwo Universitas, Kraków.
- Dziuban Zuzanna (2008), *Atopia — poza miejscem i nie-miejscem*, [w:] *Czas przestrzeni*, red. K. Wilkoszewska, Wydawnictwo Universitas, Kraków.
- Foucault Michel (2006), *O innych przestrzeniach. Heterotopie*, przeł. M. Żakowski, „Kultura Popularna” nr 2 (16).
- Krzywy Roman (2006), *Hodoeporikon*, [w:] *Słownik rodzajów i gatunków literackich*, red. G. Gazda, S. Tynecka-Makowska, Wydawnictwo Universitas, Kraków.
- Lévi-Strauss Claude (2001), *Myśl nieoswojona*, przeł. A. Zajączkowski, Wydawnictwo KR, Warszawa.
- Lévi-Strauss Claude (1960), *Smutek tropików*, przeł. A. Steinsberg, PIW, Warszawa.
- Markowski Michał Paweł (2003), *Efekt inskrypcji. Jacques Derrida i literatura*, Wydawnictwo Homini, Kraków.
- Nora Pierre (2009), *Między pamięcią a historią: Les lieux de mémoire*, „Tytuł roboczy: Archiwum” nr 2 (Muzeum Sztuki Współczesnej w Łodzi).
- Packard Robert (1990), *Refractions: Writers and Places*, Carroll & Graf, New York.

- Ricoeur Paul (2008), *Życie aż do śmierci oraz fragmenty*, przeł. A. Turczyn, Wydawnictwo Universitas, Kraków.
- Rybicka Elżbieta (2012), *Zwrot topograficzny w badaniach literackich. Od poetyki przestrzeni do polityki miejsca*, [w:] *Kulturowa teoria literatury 2. Poetyki, problematyki, interpretacje*, red. T. Walas, R. Nycz, Wydawnictwo Universitas, Kraków.
- Schulz Bruno (1998), *Noc wielkiego sezonu*, [w:] *Idem, Opowiadania, wybór esejów i listów*, oprac. J. Jarzębski, Wydawnictwo Ossolineum, Wrocław.
- Schulz Bruno (1998), *Wiosna*, [w:] *Idem, Opowiadania, wybór esejów i listów*, oprac. J. Jarzębski, Wydawnictwo Ossolineum, Wrocław.
- Semprún Jorge (1996), *L'Écriture ou la vie*, Gallimard, Paris.
- Sommer Manfred (2003), *Zbieranie. Próba filozoficznego ujęcia*, przeł. J. Merecki, Oficyna Naukowa S.C., Warszawa.
- Szpociński Andrzej (2008), *Miejsca pamięci (lieux de mémoire)*, „Teksty Drugie” nr 4.
- Ślósarska Joanna (2012), *Łapacze snów. Ponowoczesne kody spójności kulturowej*, Wydawnictwo «scriptum», Kraków.