

# Agata Kosmacz

## Miasto jako książka

Czytamy miasto jak księgę. Opowiadana w niej historia ma różne przebiegi, warstwy, wyglądy. Różne dla różnych wędrowców [...].

Najpierw więc jest to archeologia, opowieść o przyrządaniu budynków, ulic, drzew. W tej historii przeszłość i terażniejszość współistnieją na kształt palimpsestu, dyskutują z sobą i ustępują sobie miejsca. [...].

Obok pojawia się dramatyczna opowieść o ideach, o sposobach zamykania w mieście tłumu, o metodach sprawowania nad nim władzy. Czytelny plan miasta, jego geometria, to jeden z atrybutów kontroli.

Tłumu [...] pilnuje zabsolutyzowany plan dnia<sup>1</sup>.

Dla czytelników Ingi Iwasiów nie będzie zdziwieniem, że bohaterem cytowanego fragmentu z *miasto-ja-miasto* jest Szczecin (Stettin, łac. Sedinum), rodzinne miasto autorki, profesorki, literaturoznawczyni. Zapożyczając autobiograficzność narracji Iwasiów na potrzeby własnej twórczości, mogłam obserwować, jak cykl prac tworzonych w latach 2017–2018 analizuje wzajemne zależności formy książki – w jej

zarówno artystycznej, jak i edytorskiej odsłonie – oraz relacji miasta *vs.* relacji o mieście. Przestrzeń, w której spędziłam znakomitą część mojego życia, mogła stać się polem eksperymentów formalnych oraz zabiegów biograficznych – moich własnych, a także opowieści, jaką jest miasto.

Chcąc wizualnie opowiedzieć o danej lokacji, w pierwszej kolejności przyjmuje się perspektywę z lotu ptaka, tak by oglądany z oddali rysunek ulic i placów zainicjował opowieść graficzną w formie mapy. Moją odpowiedzią był Obiekt V. *W stronę złotego środka* (il. 1a–b).

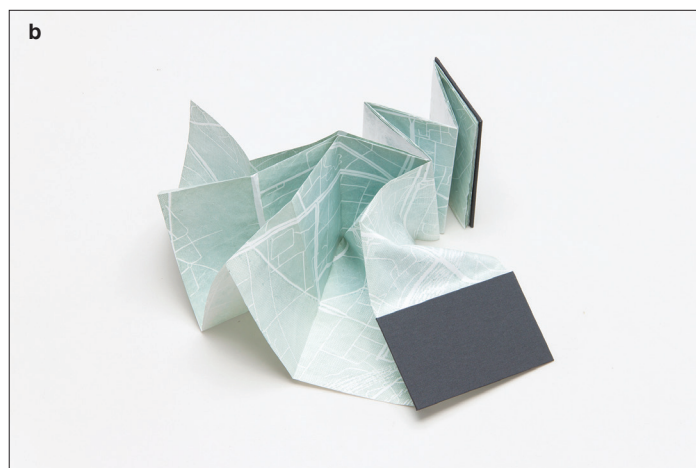
Czytanie mapy, oglądanie zdjęć satelitarnych często zaskakuje dostrzeganymi w rysunku poszczególnych kadrów regularnościami bądź podobieństwami do wcześniej widzianych obrazów. Co ciekawe, podobne wnioski zanotowali uważni obserwatorzy życia społecznego w oddalonych od siebie topograficznie i chronologicznie miejscach:

Czynniki pchające miasta ku zachodowi, skazując dzielnice wschodnie na nędzę lub upadek [...], przepojenie ludzkości nieświadomą wiarą, że kierunek ruchu słońca jest pozytywny, a kierunek odwrotny – negatywny, że pierwszy oznacza ład, a drugi bezład<sup>2</sup>.

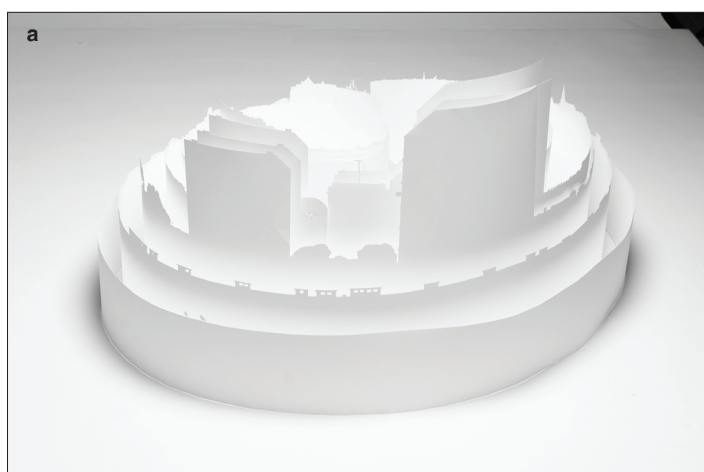
[...] już w siedemnastym wieku słyszało się o owym wewnętrznym podziale Londynu. W 1662 roku Petty wyjaśniał rozrost Londynu w kierunku zachodnim jako sposób ucieczki od „oparów, dymu i smrodu całego tego wschodniego paleniska”. W roku 1780 jeden z obserwatorów londyńskiego życia, Archenholtz, zauważył, że: „Od dwudziestu lat odbywa się prawdziwa migracja ze wschodu Londynu na zachód... gdzie żyzne pola i przepiękne ogrody z dnia na dzień zmieniane są w domy i ulice”<sup>3</sup>.

Przyglądając się wędrowkom w mojej własnej skali, doszłam do wniosku, że podlegam takim samym prawom natury jak osiemnastowieczni mieszkańcy Londynu czy członkowie plemion Indian południowoamerykańskich, których zwyczajnie opisał Claude Lévi-Strauss. Jedną z moich przeprowadzek z mieszkania przy ulicy Emilii Szczanieckiej, przedwojennej Gitschiner StraÙe, na ulicę Henryka Wieniawskiego/Storbeckstraße, była podróżą ku zachodowi. Co jeszcze bardziej zaskakujące – zarysowała na mapie Szczecina kształt złotej spirali.

Drugą przyjmowaną narracją wizualną jest panorama, całościowe ujęcie widoku z dużej odległości. Obiekt I (il. 2a–b), czyli papierowe zwoje, przedstawia widok z okna rozłożony na pięć dosłownych planów.



Il. 1a–b. Obiekt V. *W stronę złotego środka*. Linoryt, odbitka jednobarwna na tywku, oprawiona w płótno, fot. A. Golc



Il. 2a–b. Obiekt I. *Skyline*. Książka w formie zwój, pięć warstw papieru wycinanego ręcznie, fot. A. Golc

Wolumen, inaczej zwój, najwcześniejsza forma książki, tutaj przybiera ponownie postać spirali wzrostu inspirowanej euklidesową złotą spiralą wynikającą ze złotego podziału odcinka. Spirala wzrostu Fibonacciego, która towarzyszy jako lejtmotyw tej pracy, pozwala też spojrzeć na panoramę miasta jak na organizm żywy, który ma swoją wewnętrzną dynamikę, rozwija się według niewidocznych zasad objawiających się dopiero w widzialnej strukturze miasta.

Johann Wolfgang von Goethe powiedział: „Architektura powinna działać na poczucie ruchu w ciele człowieka”<sup>4</sup>. Złota spirala powstaje zatem w procesie wzrostu poszczególnych organizmów, stając się strukturą przez zwolnienie, zatrzymanie ruchu, jest swoistą odwrotnością animacji *slow motion*.

Tłumacz Google słowo *skyline* przetłumaczył na francuski jako *ligne d'horizon*, czyli „linia horyzontu”, podobnie na

hiszpański *horizonte* czy włoski *orizzonte*, na niemiecki jako *Skyline*, na polski natomiast jako „sylwetka na tle nieba”. Linia horyzontu jest spotkaniem nieba i ziemi, *terra* dosięga *incognita*. *Skyline* jest negatywem widzialnej części miasta. Sylwetka miasta na tle nieba, pejzaż miasta w widzeniu sylwetowym. Niebo w takim ujęciu nie jest bezkresem wypełnionym astronomicznymi ciałami, lecz przestrzenią, w której zdołały pomieścić się wszystkie lokalne i uniwersalne mity i wierzenia.

Wyobrażenia nagromadzone przez wieki, wzbogacane przez każde następne pokolenie w nową optykę, w nowy Olimp. I gdyby zgodzić się z André Malraux w jego wizji muzeum bez granic, możliwemu do zaistnienia jedynie w dobie reprodukcji, mielibyśmy chronologiczny zapis historiografii dziejów miasta i achronologiczny (zupełnie pozbawiony

chronologii) zapis aktywności artystycznych. Można by rozumieć *skylíne* również jako sylwetki twórców, wybitnych postaci na tle nieba, albo pochodzących postaci anonimowych, które podawały sobie wzajemnie dłonie na przestrzeni wieków.

Istnieje widok Szczecina, autorstwa prawdopodobnie Abrahama Jansz. Begeyna, zatytułowany *Widok miasta od południa w dniu 16 sierpnia 1677*, na którym centralnie umieszczona oblężona twierdza stara się ukryć jak atakowany zwierz w otaczającej go zieleni<sup>5</sup>. Można to odczytać jako mimowolną pochwałę pięknego położenia miasta, które pozwala na taki kamuflaż albo takie umieszczenie poza czasem w przestrzeni umownej, jako pewnego rodzaju *status quo* między siłami natury i cywilizacji.

Pejzażem miejskim, który bezpośrednio zainspirował mnie do poszukiwania formy oddającej współczesny obraz miasta, była rycina starego Szczecina znajdująca się w oryginalnym wydaniu *Descriptio urbis Stetinensis* Paula Friedeborna. Przedstawiony przeze mnie widok został zarejestrowany z okna jednego z miejsc, w których mieszkałam w czasie, kiedy pracowałam nad serią Obiektów. Umiejscowione po zachodniej stronie miasta wzgórza pozwalają z dużego oddalenia obserwować pejzaże i pasaże szczecińskie.

Gdy wzrok, puszczonej swobodnie, zostanie na chwilę zatrzymany, pozwoli to wyłonić się zaobserwowanej scenie. Kadr z poklatkowej animacji pokazuje duchy opiekuńcze miasta: *Niebo nad Szczecinem*, czyli Obiekt VII (Il. 3a–b), sugeruje mitologię miejską, odsyła do tradycji, która – paradoksalnie – nie ma zakorzenienia w kulturze.

Jack Post przytacza za Anne-Marie Christin termin „myślenie ekranowe”, gdzie ekran – jako miejsce, w którym powstaje znaczenie – jest przestrzenią umowną. Dobrym przykładem są tu kineografy. Szybkie kartkowanie za pomocą kciuka stwarza iluzję ruchomego obrazu, choć tak naprawdę nie istnieje on na materialnej powierzchni<sup>6</sup>.

Słowo „tradycja” wywodzi się od łac. *tradere* – „podać dalej”<sup>7</sup>. Chodzi w nim o więź generacji i przechodzenie dziedzictwa przeszłości z pokolenia na pokolenie, w tym także przekazywanie umiejętności wytwarzania. „W obrazie podawania dalej wyraża się cielesna bliskość, bezpośredniość, jedna ręka powinna podawać coś drugiej”<sup>8</sup>. Trudność rodzi się wówczas, kiedy jedna dłoń układa się w gesty niezrozumiałe dla innej albo gdy przekazywanej wartości nie towarzyszy zrozumiały dla odbiorcy kod.

*Himmel über Szczecin, Niebo nad Szczecinem* – parafrazując wybitnego portrecistę sytuacji nieoczywistych<sup>9</sup> – nie zostało skonfrontowane przez brak przynależności/spójnej tożsamości ze swoim artystycznym głosem krytycznym.

Wiedeń miał akcjonistów, Warszawa – Kowalnię, Wrocław – Luksus, Gdańsk – Klamana i Instytut Wyspa, Kraków ma odwieczny smog, który dobrze konserwuje tradycje akademickie. Szczecin miał przed wojną Szkołę Rzemiosł Artystycznych<sup>10</sup>, współcześnie zaś mieści Akademię Sztuki – jeśli tylko zaakceptuje ją jako ośrodek kulturotwórczy, być może uda się usłyszeć głos jego artystycznego sumienia. Jako pierwszą próbę dialogu z przedwojenną awangardą artystyczną można potraktować wystawę „Szczecińskie Awangardy”, kuratorowaną przez Szymona Kubiaka w Muzeum Narodowym w Szczecinie. We wstępie do katalogu pojawia się sformułowanie: „dialog pierwiastków prymarnych”, który może być przewrotnie użyty do scharakteryzowania wzajemnych relacji dziedzictwa wizualnego regionu i jego mieszkańców.

W kineografii, animowanej książce, postaci zawieszona w zamglonej przestrzeni wykonują proste czynności, które powinny być łatwe do zidentyfikowania, jednak ze względu na swoją powtarzalność, czy też może zawężenie gammy barwnej i zmianę skali, charakter tych aktywności staje się abstrakcyjny (niejasny). Przestrzeń miejska zamieszkiwana zarówno przez idee, jak i konkretnych ludzi, w znaczeniu przestrzeni publicznej, jest relacją hierarchiczną. Literactwo w przestrzeni zewnętrznej jest zawsze majuskułowe (Obiekt IV, il. 4).

Klocek intrologatorski to w terminologii zdobnictwa książki zbiór druków oprawionych w jedną okładkę, których elementem wspólnym jest format. Tak jest oprawiony oryginalnie egzemplarz *Descriptio urbis Stetinensis*, który był podstawą wydania współczesnego tłumaczenia *Opisu miasta Szczecina*. Pierwsza część tego druku to zbiór listów powierających, pozdrawiających i dziękczynnych ku czci włodarzy, możnych i uczonych tego świata – niezmienna formuła oddawania się pod opiekę mocniejszym, bardziej sprawczym. Przez setki lat była to jedyna możliwość, aby dzieło – wynik twórczej pracy artysty – ujrzało światło dzienne. Jest to obraz z jednej strony ciągle aktualnej formuły patronatu i sponsoringu, z drugiej natomiast archaiczny przeżytek formy retorycznej, którego opuszczenie, a przynajmniej rozluźnienie, zawdzięczamy rewolucji cyfrowej z jej równościowymi i demokratycznymi hasłami.

Postanowiłam wyłączyć oficjalne listy, stanowiące sporą część tekstu Friedeborna, i przedstawić je w formie autonomicznego woluminu, swoistej *libro unitario*<sup>11</sup>. Stronice miały przywoływać skojarzenia z tablicami pamiątkowymi bądź innymi oficjalnymi napisami funkcjonującymi w przestrzeni publicznej. Publicznej, czyli jakiej? Przydatne dla mnie w tym miejscu był zaproponowany przez Jürgena Habermasa podział różnych sposobów funkcjonowania miejsc współdzielonych





Il. 3a. Obiekt VII. *Niebo nad Szczecinem*, flipbook, kineograf, druk cyfrowy, fot. A. Golc



Il. 3b. *Niebo nad Szczecinem*, kadr z filmu, druk cyfrowy, materiały własne

poczyniony w jego artykule dotyczącym przestrzeni publicznej<sup>12</sup>. W czasach feudalnych, gdzie wyznacznikiem autorytetu był status urodzenia, takie sfery praktycznie nie istniały, jako że przestrzeń reprezentatywna była *de facto* przestrzenią prywatną panującego. W momencie dojścia do głosu postulatów mieszczaństwa wytworzyła się sfera publiczna, do której dostęp był regulowany kategorią zasługi. W połowie XIX wieku postępująca emancypacja pozostałych warstw społecznych wytworzyła przestrzeń, którą można scharakteryzować jako pole starć wzajemnych, negocjowalnych wpływów, jako miejsce spektaklu, ale i gwałtownej wymiany zdań. Taki model rozumienia przestrzeni publicznej był reprezentatywny do czasu rozpowszechnienia się technologii cyfrowych i sieciowych. Opis, zawarty w wygłoszonym przez Michela Foucaulta w marcu 1967 roku odczycie, wyprzedza o dwa lata pierwsze



Il. 4. Obiekt IV. Papier wycinany laserem, oprawa płócienna, krój liter Friedeborn Stencil, fot. A. Golc

próby uruchomienia internetu i o kilkadziesiąt lat jego rozpowszechnienie<sup>13</sup>.

Jak mówi Foucault:

Znajdujemy się w czasach symultaniczności, w epoce zestawiania, w epoce rzeczy bliskich i dalekich, jednego obok drugiego, rozproszonego. Znajdujemy się w momencie, kiedy, jak sądzę, świat wydaje się nie tyle długą historią rozwijającą się w czasie, co siecią łączącą punkty i przecinającą własne poplątane odnogi<sup>14</sup>.

Foucault używa również pojęcia heterotopii kryzysu, miejsca poza miejscem, gdzie odbywają się wszelkie aktywności, których obecność w oficjalnej przestrzeni jest niewygodna, niewytłumaczalna bądź nieakceptowalna. Jako przykłady podaje erem, tereny poza murami miasta, gminy, wspólnoty, a bliżej współczesności: motel przydrożny. Charakterystyka współczesnej przestrzeni publicznej, której znakomita większość znajduje się poza wymiarem fizycznym, w sferze wirtualnej, spełnia wszelkie wymogi heterotopii kryzysu i jako taka w dużym stopniu trafnie opisuje specyfikę aktualnych relacji społecznych.

Moja praca odwołuje się do przestrzeni publicznej, w rozumieniu tej między czasami Friedeborna a aktualnymi, oraz do kwestii funkcjonującej w niej typografii. Ze względu na oficjalny charakter listów chciałam uzyskać tkankę tekstu w swoim charakterze monumentalną, mimo małej skali, dlatego m.in. użyłam majuskuły. Listy są złożone i wycięte specjalnie zaprojektowaną przeze mnie do stosowania jako szablon odmianą kroju liter Friedeborn Stencil.

Hans Rudolph Bosshard w swoim tekście *Liternictwo budynków miejskich – widoczność i czytelność* analizuje

wiele przykładów z przestrzeni głównie Europy Północnej, m.in. sztytu Bauhausu na weimarskiej siedzibie szkoły. Stwierdza, że przestrzeń publiczna wydaje się nie tyle zdominowana, ile – powiedziałabym – skorelowana z majuskułą, tak jakby o czytelności i konwencji decydowała w tym przypadku skala (jak gdyby duża skala wymagała wielkiej litery): „Pismo na rzymskich pomnikach, czyli kapitała monumentalna (*capitalis monumentalis*) oraz kapitała rustykalna, to wyłącznie wersaliki”. I dalej:

Nietrudno zauważyć, że kroje bezszeryfowe dominują w liternictwie do dziś, próżno tam jednak szukać liter minuskułowych. Od przeszło dwóch tysięcy lat pozostaje w mocy rzymska zasada, że monumentalne inskrypcje potrzebują liter majuskułowych<sup>15</sup>.

Czy przestrzeń wirtualna to przestrzeń prywatna? Kamienna tabliczka (il. 5) przenosi nas za pomocą telefonu czy innego czytnika kodów QR do przestrzeni wirtualnej, umiejscowionej pod symbolicznym adresem: [www.53dot26.pl](http://www.53dot26.pl). Panorama (il. 6) ukazuje prywatną, intymną przestrzeń pracowni, zamienioną na potrzeby tej pracy w miejsce spotkania dwóch twórców ery romantycznej: poety Adama Mickiewicza i kantora Carla Loewe.

Kamienna tabliczka z reliefowym labiryntem kodu QR wygląda jak plansza do gry o nieznanym bądź nieodkrytych jeszcze zasadach. Przytoczę w tym miejscu Rolanda Reussa:

Schronieniem dla przedmiotowości liter jest książka, sama będąca przedmiotem. Czytanie to gra, która toczy się w systemie współrzędnych trójwymiarowej przestrzeni. Książka jest w tym systemie miejscem skupiającym na sobie całą intensywność tej gry<sup>16</sup>.

Zapis kodu QR jest możliwy do odczytania dla urządzenia skanującego w telefonie czy tablecie, odsyłając przy dostępnym zasięgu sieci do witryny internetowej pod adresem: [www.53dot26.pl](http://www.53dot26.pl). Ta strona internetowa to panorama fotograficzna realnego miejsca: pracowni, którą przedstawiłam na potrzeby wirtualnego spaceru jako *collage* zdjęć, po których przemierzamy się na ekranie monitora. Wirtualna panorama mojej pracowni mieszczącej się w byłej Starej Łażni Miejskiej ma dwa poziomy znaczeń. Pierwsze to rozumienie formy panoramy jako wyznacznika relacji: miasto–mieszkaniec, turysta, wędrowiec. Obraz wirtualny pozwala jedynie na iluzję uczestnictwa, pewnego rodzaju symulakrum trzeciego stopnia według Jeana Baudrillarda.

Dziewiętnastowieczne panoramy miast w ujęciu Waltera Benjamina były preludeum czy bezpośrednim przygotowaniem do ujęć fotograficznych i filmowych. Towarzyszące im zarejestrowane podkłady odgłosów ulicy stały się w następstwie ścieżkami dźwiękowymi późniejszych filmów. Zanim jeszcze narracja soniczna osiągnęła płynność równoległą ruchomemu obrazowi, odgrywał ją na żywo taper. Umowny, abstrakcyjny język muzyki w tej pracy imituje naprzemienne brzmienie kropli deszczu i fragmentów utworu Carla Loewe. Szelest deszczu to nad wyraz często słyszany na Nizinie Szczecińskiej dźwięk, który doskonale koresponduje z pustym, niewysokim, o sklepieniu kolebkowym, wnętrzem tej części Starej Łażni Miejskiej, w której znajdowała się moja pracownia. Druga ścieżka dźwiękowa to tło muzyczne mające symboliczne brzmienie i odsyła do następnej warstwy znaczeniowej pracy, swoistej płaszczyzny dialogu. Chciałam, aby w mojej pracowni spotkały się sylwetki dwóch postaci polskiego i niemieckiego romantyzmu, które w rzeczywistości nie spotkały się nigdy, ale których twórczość oddziaływała na siebie. Loewe był kompozytorem, organmistrzem, kantorem



Il. 5. Obiekt VI. *Pasaż*. Czarny granit piaskowany na froncie, fot. A. Golc



Il. 6. Obiekt VI. *Pasaż*. Panorama fotograficzna. Druk cyfrowy, materiały własne

w katedrze św. Jakuba w Szczecinie w latach 1820–1866. Za-fascynowany tłumaczeniami wierszy i ballad Adama Mickiewicza napisał specjalnie do nich muzykę, tworząc cykl *Ballady polskie*. Za pośrednictwem skomponowanej przez niego muzyki zaprosiłam Carla Loewe do przestrzeni, której posadzkę wyłożyłam stronicami z różnych wydań trzeciej części *Dziadów* Adama Mickiewicza. Tytułowe „dziady” miały umożliwić przeprowadzenie rytuału, w którym te dwie postaci będą mogły symbolicznie spotkać się i tym samym wzmocnić swoją obecnością imaginarium Szczecina.

Swoistym komentarzem odnośnie do muzyki z poprzedniej pracy jest miniaturowy akordeon z Obiektu IX (il. 7). Szelest opadających kart, szmer pocieranej palcem strony, dźwięk zamykanej książki, odgłos spadającego na ziemię woluminu. Samoistny instrument muzyczny.

Ważnym elementem opowieści o Szczecinie jest tzw. font szczeciński: krój liter Friedeborn, opracowany w dwóch odmianach: Condensed i Stencil. Ten pierwszy użyto do wydrukowania z magnetycznych płytek Obiektu VIII (il. 8). Ten drugi został przygotowany jako szablon do wycięcia na laserze we wspomnianym wcześniej Obiekcie IV.

Władysław Strzemiński na łamach „Grafiki” w 1933 roku opublikował artykuł *Druk funkcjonalny*, w którym czytamy: „Tak samo jak druk, tak też i ilustracja jest pewną odmianą i natężeniem koloru drukarskiego”<sup>17</sup>. Paul Dijstelberge charakteryzuje owo natężenie, odwołując się do kontrastów kolorystycznych: „Najstarsze drukowane strony wyglądały jak zaczernione prostokąty, przez które czytelnik przedziera się za pomocą kolorowych inicjałów i czerwonych akcentów”<sup>18</sup>. Ian Hamilton Finlay w swoich pracach i wierszach łączy elementy

literackie z elementami przedstawieniowymi. Litera, znak stają się u niego przestrzenią dialogu, jak w wierszu z 1966 roku:

ARKADIA

ABCDEFGHIJKLMNPOQRSTUVWXYZ

Kilka pytań o ten wiersz:

Ten wiersz to alfabet plus tytuł. Dlaczego uznawać za wiersz i opatrywać tytułem „Arkadia”?

„Wędrować” to czasownik związany z Arkadią.

Czy można wędrować między literami alfabetu? Czy dlatego, że litery porównane są do pól i lasów, wrzosowisk i źródeł z antycznego krajobrazu pastoralnego? A jeśli tak, to czemu?<sup>19</sup>

Dodałabym jednak pytanie o to, czy polski przekład nie powinien brzmieć:

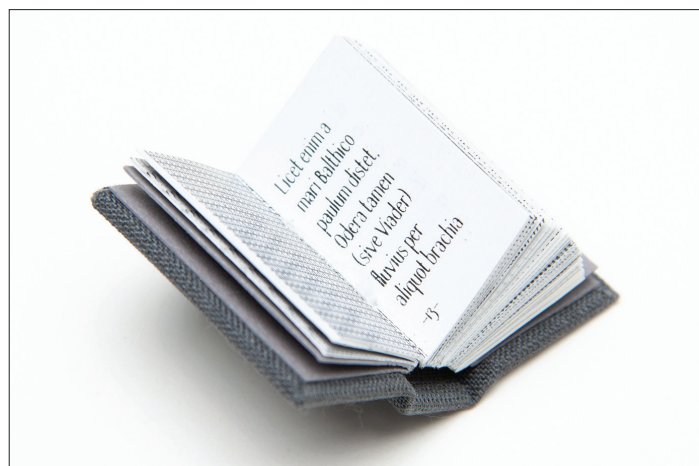
AĄBCĆDEĘFGHIJKLŁMNOÓPRSTUWXYZ.

Pojawia się jeszcze jedna kwestia: jeśli krajobraz wielkomijski zajmuje coraz więcej przestrzeni, dla wielu jest środowiskiem naturalnym, jedynym punktem odniesienia, to czy ten spacer między literami alfabetu stawia nas w pozycji nie wędrowca, jak widziałby nas Frédéric Gros, ale Baudelaire’owskiego *flâneur* i *flâneuse*?

Blok książki, grzbiet, strony okładki, wyklejka, kapi-tałka, oklejka, strona tytułowa, paginacja, tytułaria i wiele innych – na określenie elementów składowych książki oraz proporcji, w których pozostają one do siebie, Le Corbusier używa określenia, które z kolei Andrzejowi Tomaszewskiemu posłużyło za tytuł podręcznika typografii książkowej:



Il. 7. Obiekt IX. Wolumin klejony w płóciennnej oprawie, fot. A. Golc



Il. 8. Obiekt VIII. *Descriptio urbis Stetinensis*. Książka złożona krojem Friedeborn, druk typograficzny z matryc magnetycznych, szyty, oprawiany ręcznie, fot. A. Golc



„architektura książki”. Jest to trafna analogia, sprowadzająca do punktu wspólnego wytwory kultury materialnej. W moim rozumieniu temu organizmowi, jakim jest książka, chociażby ze względu na podleganie tym samym prawom wzrostu co organizmy żywe, bardziej odpowiada termin „anatomia”. Pozwala on przyjrzeć się poszczególnym fragmentom budowy książki z większą czułością, a proces twórczy postrzegać zarówno w jego łacińskim *ars, artis*, jak i greckim *techné* wymiarze, gdzie poza aspektem piękna, wytwórstwa, umiejętności, mistrzostwa i rzemiosła pojawia się też metoda.

Inspiracji do zbudowania własnego kroju szukałam w liternictwie historycznym, głównie w płytach nagrobnych nekropoli szczecińskiej słynnej ze względu na swoją rozległość. Frotaze historycznych nagrobków ukazują złożoność i wielokulturowość społeczeństwa w okresie przedwojennym. Zebrane artefakty tworzą Obiekt II (il. 9a–b).

Frotaze liternictwa i elementów ornamentacyjnych znalezionych na przedwojennych nagrobkach i elementach sztuki użytkowej ze zbiorów Muzeum Historii Szczecina (Oddział Muzeum Narodowego w Szczecinie) to zbiór kształtów, imaginarium krzywizn, który potem odżyje w postaci zaprojektowanego kroju liter.

Liternictwo to nie historia pisma, wywodzi się jednak według Gerrita Noordzija z dynamiki pociągnięć ręki, a co za tym idzie – stanowi bezpośrednie dziedzictwo kultury materialnej, która je wytworzyła. Jak pisze holenderski projektant: „Litera to dwa kształty: jeden jasny, jeden ciemny. Czerń to te obszary litery, które zamykają w sobie biel. [...] Pociągnięcia będę nazywał czernią litery, a zamknięte w nich kształty – jej bielą”<sup>20</sup>. Stosunek między kształtem

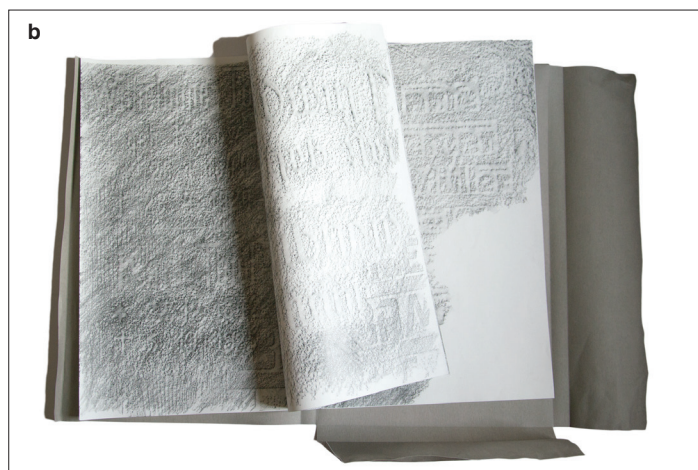
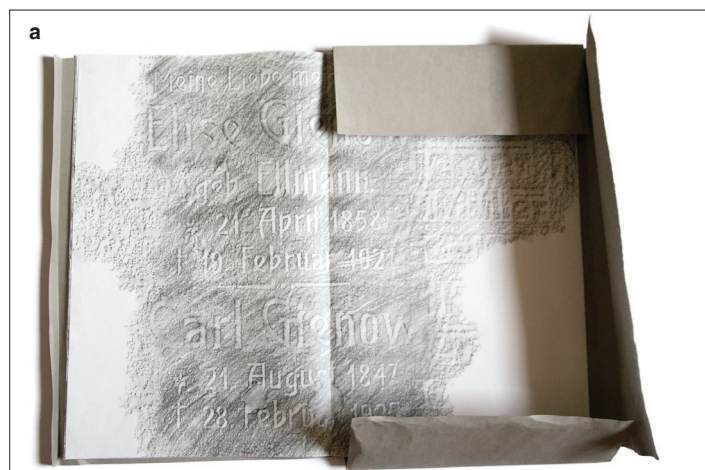
a kontrkształtem, który w piśmie sprowadza się do stosunku między bielą a czernią, jest fundamentem percepcji:

Pismo jest dobrym modelem dla percepcji, ponieważ dzięki swoim ściśle określonym regułom tworzy przypominającą laboratorium sztuczną przestrzeń roboczą, będącą w zasięgu każdego. Wzajemne oddziaływanie między jasnym i ciemnym zachodzi zawsze i wszędzie tam, gdzie jest coś do zobaczenia, ale gra staje się interesująca dopiero wtedy, gdy przeciwnicy są dobrze dobrani – mogą doświadczyć tej interakcji tylko wtedy, gdy jest ona wyrazista<sup>21</sup>.

Według Władysława Strzeмиńskiego dziedzictwo wizualne, swego rodzaju powidoki wytworów kultury materialnej, buduje bibliotekę, do której sięganie pomaga nawiązać harmonijny dialog z dziedzictwem poprzednich pokoleń. Dla twórcy jest to pewne ułatwienie, zakotwiczenie dające poczucie bezpieczeństwa i możliwość budowania swoich środków wypowiedzi formalnej w odniesieniu do tradycji lokalnej, *genius loci*. Dla organizmu miejskiego jest to wsparcie w tym, aby nowe stylistycznie realizacje respektowały charakterystykę jego tkanki.

Zaprojektowany krój liter, użyty w typograficznych zestawieniach na stronach leporello w Obiekcie III (il. 10), przenosi tekst o antycznych i średniowiecznych wędrownikach ludów we współczesne realia.

Migracje pokoleń, oglądane z góry wędrowniki ludów i codzienne spacerunki pojedynczych osób. Miasto oglądane z dużego oddalenia, charakter, który pozostał niezmienny przez kilkaset lat definiują elementy, które wydają się widziane po



Il. 9a–b. Obiekt II. Papier, grafit, obwoluta w formie teczki, fot. własna



Il. 10. Obiekt III. *Sedinum vel Stetinum*. Sitodruk, okładka miękka, fot. A. Golc

raz pierwszy każdemu artyście, który zapragnie oddać charakterystykę tego miejsca: dźwigi portowe, skosy ciągnących się po horyzont dziewiętnastowiecznych kamienic czynszowych oraz bezkresne rozlewiska Odry.

Deyan Sudjic pisze w *Języku miast*, że aby „zrozumieć miasto, trzeba wiedzieć coś o ludziach, którzy w nim mieszkają, i o tych, którzy je zbudowali”<sup>22</sup>. W przypadku Szczecina mielibyśmy kilka chronologicznych, etnicznych, kulturowych grup, które budowały bądź przebudowywały w poszczególnych okresach historii miasta poszczególne kwartały według gramatyki swojego języka. Mielibyśmy łużyckie plemiona Wenedów, nazywane Słowianami zachodnimi, aby odnaleźć nić porozumienia z centrum, Gryfitów, niemieckich osadników, ludność żydowską, Szwedów, Polaków, Rosjan, ponownie Polaków z ich kresowym akcentem i lekko zdezorientowanym wojenną zawieruchą poczuciem kierunków świata. Najmłodszy mieszkańcy definiują językiem kodu zero-jedynkowego miejsca z dobrym zasięgiem i z jego ograniczeniem, czytając miasto podobnie jak dostawcy telefonii komórkowej: pod kątem liczby nadajników i szybkości przesyłu danych, w oderwaniu od roli społecznych kulturotwórczych czy fatycznych elementów architektonicznych miasta.

Można mieć wrażenie, że chociaż nie wytworzyło się na Pomorzu na przestrzeni wieków *genius loci*, jak wspólnie twierdzą historycy sztuki, to miasto ma jednak własną wizję siebie, swoje wakaty i dobre strony, które pokazuje światu za pośrednictwem prac i książek żyjących w nim twórców.

<sup>1</sup> I. Iwaszów, *miasto-ja-miasto*, Szczecin 1998, s. 16.

<sup>2</sup> C. Levi-Strauss, *Smutek tropików*, tłum. A. Steinsberg, Warszawa 1964, s. 111.

<sup>3</sup> R. Williams, *Miasta ciemności i światła*, w: *Miasto w sztuce – sztuka miasta*, pod red. E. Rewers, Kraków 2010, s. 95.

<sup>4</sup> Cyt. za: R. Arnheim, *Dynamika formy architektonicznej*, tłum. A. Grzeliński i D. Juruś, Kraków 2016, s. 164.

<sup>5</sup> Widzę i piszę „zieleń”, chociaż wiem, że kolor ten zostaje jedynie w sferze imaginacyjnej. Zaskakujące, jak mocno klisze wyobrazeniowe rzutują na naszą pamięć, do tego stopnia, że zaczynałam wątpić, czy grafika była odbitką barwną, czy monochromatyczną. Dobrze opisuje to Ludwig Wittgenstein w *Uwagach o barwach*: „Widzę na (niebarwnej) fotografii ciemnowłosego mężczyznę i chłopca blondyna z gładko zaczesanymi do tyłu włosami stojących przed pewnego rodzaju tokarką zbudowaną po części z pomalowanych na czarno partii odlewanych, po części z gładkich wałów, kół zębatach itp., a obok kratę z jasno cynkowanego drutu. Kute powierzchnie żelazne widzę w barwie żelaza, włosy chłopca jako barwy blond, a kratę w barwie cynku, choć wszystko zostało przedstawione za pomocą jaśniejszych i ciemniejszych odcieni papieru fotograficznego”; L. Wittgenstein, *Uwagi o barwach*, tłum. B. Baran, Warszawa 2014, s. 63.

<sup>6</sup> J. Post, *Typografia kinetyczna. Ruchome litery*, w: *Triumf typografii. Kultura, komunikacja, nowe media*, wybór i oprac. E. Letjes i H. Hoeks, tłum. M. Komorowska, Kraków 2017, s. 297.

<sup>7</sup> T. Adorno, *Sztuka i sztuki. Wybór esejów*, tłum. K. Krzemień-Ojak, wybrał i opatrzył wstępem K. Sauerland, Warszawa 1990, s. 49.

<sup>8</sup> Ibidem.

<sup>9</sup> Nawiązanie do filmu *Niebo nad Berlinem* Wima Wendersa, w którym bohaterowie negocjują z widzem swoją anielską proveniencję, co chwila wystawianą na próby w zrujnowanym czarno-białym obrazie – Berlinie.

<sup>10</sup> Ponieważ jednym z inicjatorów jej powstania był dyrektor Muzeum Miejskiego Walter Riezler, obie instytucje artystyczne zostały ze sobą silnie związane; B. Kozłowska, *Szczecińska Szkoła Rzemiosł Artystycznych*, „Materiały Zachodniopomorskie” 1999, t. 45, s. 559–564.

<sup>11</sup> Była to w historii rozwoju edytorstwa forma książki, wolumenu w postaci kodeksu, która zawierała dzieła wyłącznie jednego autora bądź też jeden kompletny i autonomiczny tekst, w opozycji do wcześniejszych opraw zbiorczych. Pisze o tym Roger Chartier w: *Triumf typografii*, s. 203.

<sup>12</sup> Hasło encyklopedyczne w: Fischer Lexicon, *Staat und Politik*, new edition, Frankfurt am Main 1964, s. 220–226.

<sup>13</sup> Za symboliczną datę narodzin internetu przyjmuje się 29 października 1969 roku, kiedy na Uniwersytecie Kalifornijskim (UCLA) zainstalowano w ramach eksperymentu finansowanego przez ARPA (Advanced Research Project Agency), zajmującą się koordynowaniem badań naukowych na potrzeby wojska, pierwsze węzły sieci ARPANET. Udany eksperyment pozwolił zbudować sieć komputerową bez wyróżnionego punktu centralnego, która mogła funkcjonować nawet mimo uszkodzenia pewnej jej części. Dla użytkownika prywatnego znaczącą datą jest marzec 1989 roku, kiedy Tim Berners-Lee oraz Robert Cailliau złożyli do CERN-u projekt stworzenia sieci dokumentów hipertekstowych o nazwie World Wide Web, oraz grudzień 1990 roku, kiedy ten Berners-Lee stworzył podstawy HTML i pierwszą stronę internetową. Najważniejszy jednak był zapewne 1991 rok, w którym cofnięto wydany przez National Science Foundation zakaz używania internetu dla celów prywatnych i komercyjnych.

<sup>14</sup> M. Foucault, *Inne przestrzenie*, tłum. A. Rejniak-Majewska, „Teksty Drugie” 2005, nr 6, s. 117.

<sup>15</sup> H. R. Bosshard, *Litemictwo budynków miejskich – widoczność i czytelność*, w: *Triumf typografii*, s. 263.

<sup>16</sup> R. Reuss, *Perfekcyjna maszyna do czytania. O ergonomii książki*, tłum. E. Totoń i R. Oleś, Kraków 2017, s. 21.

<sup>17</sup> W. Strzeziński, *Druk funkcjonalny*, „Grafika” 1933, z. 2, s. 37–45.

<sup>18</sup> P. Dijstelberge, *Mariaż technologii z tradycją*, w: *Triumf typografii*, s. 85.

<sup>19</sup> I. H. Finlay, *Arkadia*, „Literatura na Świecie” 2017, nr 11–12, s. 330.

<sup>20</sup> G. Noordzij, *Kreska. Teoria pisma*, tłum. M. Komorowska, Kraków 2014, s. 13.

<sup>21</sup> Ibidem, s. 15.

<sup>22</sup> D. Sudjic, *Język miast*, tłum. A. Sak, Kraków 2017, s. 45.