

Annales Universitatis Paedagogicae Cracoviensis

Studia Poetica II (2014)

Zbigniew Bauer

Papierowa Ariadna, wirtualny Tezeusz. Tekst przewodnika w hipertekście miasta

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

⁵ Tamże, s. 26.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

¹⁴ Tamże.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Paper Ariadne, virtual Theseus.

The text of the guide in the hypertext of the city

Abstract

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

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

Zbigniew Bauer (1952–2014)

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