

Magdalena Skrzypczak

Ekspresja trajektorii w figurach wędrownych – próba kinetyczno-literackiej optyki

Chyba nie ma tak wielu ekscytujących i energetycznych chwil, jak myśl o niedalekiej wyprawie, podróży czy wędrowce – również tej w nieznaną. Obietnica smakowania przestrzeni, jej doświadczania, aktywnej eksploracji, wzbudza niekoniecznie bojaźń, ale zapewne drżenie. Sam proces przygotowawczy – związany z nim rytuał, powiązany z elementami rudymenarnego krzątaństwa, codzienności zaprawionej nerwowością oczekiwania – stanowi swego rodzaju *exhortę*, wezwanie do czujności, uważności, aktywizacji *sensorium*, „uważnej lektury” (*une lecture serrée* według teorii Rolanda Barthesa¹) rzeczywistego terytorium bądź potencjalnych przestrzeni, które dopiero nabiorą wigoru pod okiem czytającego i „czytającego”, czyli tego, kto podejmie wyzwanie aktywnego bycia w świecie, kontemplowania splotu trajektorii. Nie sposób nie dostrzec analogii między cierpliwym przygotowywaniem się do (dalekiej) wyprawy, gromadzeniem niezbędnego ekwipunku, hartowaniem ducha przed podróżą a tak dobrze znaną chwilą przed sięgnięciem po tekst literacki, samą przyjemnością lektury. Potem chyba już wszystko zależy od eksploratora (*vel* „archeologa” tych przestrzeni).

Podróż, wędrowanie, a zarazem sposób przemierzania przestrzeni jako inspiracja tekstów literackich stanowi jedno z bardziej frapujących zagadnień teorii procesu twórczego. Ale nie tylko. Może niekoniecznie punkt ciężkości powinien spocząć na sposobie translokacji – to, czy mam na myśli pieszą przechadzkę, bieg, jazdę samochodem czy na rowerze, lot czy rejs, może nie ma szczególnego znaczenia (i pozostaje tym samym kwestią terminologii), ale na pewno każde z tych działań/aktywności może stać się przyczynkiem do teoretycznych rozważań, komentarzy, a w przypadku literatury – glos czy notatek na marginesie. Sposób owej translokacji pozostaje sprawą drugorzędną. Natomiast ważny może okazać się stopień zaangażowania wędrującego oraz jego pragnienie zapisu tego, czego doświadcza, przemierzając przestrzeń. W tym kontekście prymarnym doświadczeniem okazuje się czujna obserwacja i wnikliwa analiza rzeczywistości. Jak słusznie zauważyła Elżbieta

¹ Zob. R. Barthes, *S/Z*, tłum. M. P. Markowski, M. Gołębiowska, Warszawa 1999.

Rybicka: „Uznanie przestrzeni za czynnik sprawczy współczesnej myśli teoretycznej i praktyk badawczych doprowadziło wszak – i to chyba należy uznać za fakt najistotniejszy – do przeformułowania innych podstawowych pojęć: języka, podmiotu, kultury, praktyk literackich i artystycznych, a wreszcie samych badań i sytuacji badacza”². W gestii zarówno badacza, jak i artysty pozostaje umiejętność wplecenia w swoją narrację prywatnego doświadczenia (w tym wypadku przestrzeni/miejsca). Immersja w codzienności jako prymarne, somatyczne, zmysłowe doświadczenie jest podstawowym działaniem nie tylko na rzecz dookreślenia/konstituowania swojej tożsamości, ale i formułowania „siebie w słowie”.

Jednym z celów niniejszego szkicu jest zastosowanie tzw. figur wędrownych, inspirowanych badaniami Jeana-François Augoyarda³, Michela de Certeau⁴ i Joanny Ślósarskiej⁵, w teoretycznych rozważaniach na temat przestrzeni/miejsca oraz próba ich aplikacji do badania tekstów literackich⁶. W pewnym sensie owe figury wędrowne stanowią odpowiednik figur retorycznych – w tym znaczeniu, że są one dla przestrzeni tym, czym figury retoryczne dla języka i wypowiedzenia. Tak rozumiane figury wędrowne to synekdocha, asyndeton, oksymoron, metonimia, parafraza oraz dwie kategorie niekoniecznie wywodzące się wprost z retorycznego rejestru – *studium* oraz *punctum*, które posłużyły Barthes’owi⁷ w jego badaniach nad fotografią.

Podejmuję zatem próbę odpowiedzi na pytanie, co rozumiem pod pojęciem użytkownika przestrzeni, który współtworzy przestrzenny tekst; czym jest tak rozumiana przestrzeń w refleksji teoretycznej i jak funkcjonuje w dyskursie naukowym – jaki jest jej status i kondycja na gruncie badań antropologicznych. Istotnym wątkiem jest dla mnie również przypadek rekonstrukcji przestrzeni w kontekście prywatnych procesów akumulacji, zbierania oraz rekontekstualizowanie indywidualnych doświadczeń. Można zaryzykować tezę, że na gruncie teorii procesu twórczego tego typu aktywność, nanoszenie prywatnej – być może wspomnieniowej – siatki na miejskie trajektorie (doświadczaną przestrzeń, splot ulic) stanowi wariant wtórnych rekonstrukcji miejsc, ich po-nownego stworzenia. Chciałabym zwrócić również uwagę na problem figur wędrownych jako narzędzi operacyjnych, ułatwiających analizę i interpretację nie tylko przestrzeni literackich, ale prywatnych/

² E. Rybicka, *Zwrot topograficzny w badaniach literackich*, [w:] *Kulturowa teoria literatury 2. Poetyki, problematyki, interpretacje*, red. T. Walas, R. Nycz, Kraków 2012, s. 340.

³ J. F. Augoyard, *Pas à pas. Essai sur le cheminement quotidien en milieu urbain*, Seuil, Paris 1979.

⁴ M. de Certeau, *Wynaleźć codzienność. Sztuki działania*, tłum. K. Thiel-Jańczuk, Kraków 2008.

⁵ J. Ślósarska, *Łapacze snów. Ponowoczesne kody spójności kulturowej*, Kraków 2012.

⁶ Na temat doświadczania przestrzeni jako stymulacji wyobraźni twórczej i inspiracji oryginalnej twórczości własnej autorów (również autorów *in spe*) piszę szerzej w artykule *Doświadczanie przestrzeni w figurach wędrownych jako inicjacja procesu twórczego (off-line)*, „Zagadnienia Rodzajów Literackich” 2013, z. 2.

⁷ R. Barthes, *Światło obrazu. Uwagi o fotografii*, tłum. J. Trznadel, Warszawa 2008.

indywidualnych/jednostkowych trajektorii w ogóle. Niniejszy tekst jest – być może – zaledwie zarysem, wstępem do eksplikacji możliwości interpretacyjnych, jakie daje aktywnemu (twórczemu) odbiorcy analiza materii tekstowej (i przestrzennej/realnie doświadczanej) przez pryzmat figur wędrownych.

Według de Certeau użytkownicy przestrzeni, będąc w ciągłym ruchu rozpisują jej tkankę w bardzo różnorodny sposób. Przechodnie – dosłownie – 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:

Zobaczyć Manhattan ze sto dziesiątego piętra World Trade Center. Za poruszaną wiatrem mgłą miejska wyspa, jak morze pośród morza, wznosi drapacze chmur na Wall-Street, zapada się w Greenwich, wypiętrza znów wierzchołki Midtown, obniża w Central Parku i wreszcie kłębi poza Harlemem. Jest to falowanie pionów. [...] Jest to miasto uczynione z paroksystrycznych miejsc, w postaci monumentalnych płaskorzeźb. Oglądający może wyczytać w nich świat doznający rozkoszy. Zapisują się tu architektoniczne przedstawienia *coincidentio oppositorum*, niegdyś szkicowane w formie mistycznych miniatur i tekstur. Na owej scenie z betonu, stali i szkła, wykrojonej w zimnej wodzie dwu oceanów (Atlantyckim i „amerykańskim”), największe litery świata tworzą gigantyczną retorykę nadmiaru zużycia i produkcji. Z jaką erotyką wiedzy łączy się ekstaza czytania podobnego kosmosu? Odczuwając nagłą rozkosz, zastanawiam się, skąd pochodzi przyjemność „ogłędania całości”, patrzenia w dół, scalania największego z ludzkich tekstów. Wznieść się na World Trade Center to uciec przed wchłonięciem przez miasto. Ciało nie jest już powiązane ulicami, skręcającymi je i zawracającymi według jakiegoś nieznanego porządku; ani opętane jak gracz, odgłosami tylu różnic i nerwowością nowojorskiego ruchu ulicznego⁸.

W powyższym cytacie interesująca wydaje się perspektywa oglądu miasta, którym w tym przypadku jest Nowy Jork. Badacz lub narrator spogląda na miasto z aktualnie nieistniejącego już World Trade Center. De Certeau pisze zatem o scalaniu „największego z ludzkich tekstów”⁹, bo utkanego ze splotu będących w ciągłym ruchu ciał i ich atrybutów/oprotezowania, jakim są środki transportu¹⁰. Przestrzeń wraz z wędrującymi, spacerowiczami i zmotoryzowanymi jawi się jako tekst, który można chociaż spróbować odczytać. Sam moment patrzenia „z góry” na tę przestrzeń wzbudza rozkosz, ponieważ jest reminiscencją potęgi scalania, uspołniana czegoś,

⁸ M. de Certeau, *Wynaleźć codzienność...*, s. 93.

⁹ Tamże.

¹⁰ Chciałabym tylko w tym miejscu zaznaczyć, że problem ciała i protezy to sporych rozmiarów temat na gruncie współczesnej humanistyki. Zdaję sobie sprawę z tego, że zasługiwałyby na rozwinięcie również w kontekście niniejszych rozważań. Komunikuję w tym miejscu jedynie pewien problem, którego szersza eksplikacja stanowi temat na inną okazję.

co nieogarnione. Użytkownicy przestrzeni/przechodnie w codziennym doświadczaniu rzeczywistości raczej nie stają przed takim wyzwaniem.

Można by zastanawiać się, czy ekspresja trajektorii jest podjęciem kinetyczno-literackiej czy literacko-kinetycznej optyki. Jak wygląda ta zależność/uwarunkowanie? Jaki jest kierunek tej inspiracji? Czy można mówić w tym względzie o jakiejś dominancie? Zatem czy tak rozumiana ekspresja pozostaje zainspirowanym ruchem wyrazem arterii (np. miejskich) – jak to jest np. w przypadku treningu twórczości, kursów *creative writing* – czy może to literatura niejako domaga się podjęcia takiej próby opisu. Wszystko zależy – właśnie – od przyjętej taktyki i optyki oglądu. Skłaniałabym się jednak ku temu, że jest to wzajemna relacja i działa na zasadzie sprzężenia zwrotnego. Trywializując, mój ruch, moja przechadzka, spacer, jazda na rowerze i indywidualna percepcja, „zasysanie” elementów przestrzeni stają się przyczynkiem do kreacji niezależnych, alternatywnych światów (alter-rzeczywistości), czyli inspirują proces twórczy, albo wręcz przeciwnie: to tekst, przestrzeń literacka, sposób jej opisu, konstrukcji, wędrujący (akurat w ten, a nie inny sposób) bohater stymulują komentatora do przyjęcia „kinetycznej” optyki i nałożenia na tekst kultury paradygmatu/siatki różnych koncepcji przestrzeni.

Co prawda retoryczna przechadzka jest swoistym *nihil novi sub sole* w refleksji nad przestrzenią/społecznym wytwarzaniem przestrzeni, ale warto pamiętać o potencjale percepcyjno-analityczno-interpretacyjnym figur wędrownych, które – jak wspominałam – w większości są dla przestrzeni tym, czym figury retoryczne dla języka i wypowiedzenia. Piszę – w większości – ponieważ katalog (narzędzi operacyjnych/soczewek) pozostaje, jak miemam, wciąż otwarty. W kontekście analizy praktyk przestrzennych i tzw. nowoczesnej sztuki wyrażania codzienności można przywołać takie figury-operatory, jak dwie podstawowe figury stylistyczne, o których w swojej pracy wspomina Augoyard, czyli synekdochę i asyndeton. Ślósarska w swojej refleksji teoretycznej nad przestrzenią poszerzyła ten rejestr o oksymoron, metonimię, parafrazę. Natomiast Barthes, interpretując i rozwijając znane z historii sztuki, analizy i opisu dzieła malarskiego – kompozycję, proporcję, punkt, perspektywę, (a)symetrię; wprowadził dwie kategorie – *studium* oraz *punctum*¹¹, które moim zdaniem warto przeszczepić na grunt retoryki wędrownej, mimo że wykraczają one poza zbiór środków retorycznych/stylistycznych. Figura wędrowna to soczewka percepcyjna („poruszanie się spojrzeniem”¹²), która ujawnia się w oku postrzegającego i przemierzającego przestrzeń. Wędrowiec bądź spacerowicz, nanosząc na trajektorie i miejskie arterie „swoje widzenie/postrzeganie” (swoje trasy), tworzy nową jakość – opowieść skonstruowaną z fragmentów, niedopowiedzeń, aluzji.

De Certeau podejmuje za Augoyardem wątek dwóch figur wędrownych: synekdocha (*pars pro toto*), jak wiadomo, operuje częścią zamiast całości. Jej zadaniem jest wyabstrahowanie takiego reprezentatywnego fragmentu, który skumuluje istotną część znaczeń całości. Synekdocha implikuje zawsze większą całość, poprzez

¹¹ R. Barthes, *Światło obrazu...*, s. 52, 53.

¹² J. Ślósarska, *Łapacze snów...*, s. 106.

kondensację i zagęszczenie treści. Drugą figurą, będącą niejako biegunowo różną od synekdochy, jest asyndeton, czyli konstrukcja składniowa zbudowana z członów (lub szeregu członów) połączonych bezspójnikowo. Według Ślósarskiej:

Asyndeton to „mowa skoków, selekcji, rozczłonkowania przemierzanej przestrzeni”; jest praktyką elipsy miejsc łącznikowych. Łączność między tymi dwiema figurami [synekdocha i asyndetonem] polega na ich wzajemnym odniesieniu: synekdocha „rozciąga jakąś część przestrzeni, każąc jej odgrywać rolę czegoś większego”; asyndeton wprowadza nieobecność do przestrzennego kontinuum, zachowując z niego tylko wybrane fragmenty lub szczytki. Tworzy się w ten sposób „przestrzenna fraza”¹³.

Dlatego w retoryce wędrownej asyndeton ujawnia się w rozczłonkowaniu przemierzanej przestrzeni, omijaniu pewnych obiektów, np. „skacząc na jednej nodze”, z miejsca na miejsce; także dzięki metodzie elipsy (poprzez „brak” lub „opuszczenie”). Asyndeton – w przeciwieństwie do synekdochy – przerywa ciągłość i poza tym, że wprowadza do przestrzeni nieobecność („zamilknięcie”), to dzięki niemu trajektorie mogą organizować się – jak dostrzega de Certeau – w tzw. „wysepki”, „spójne odrębności w wielości”¹⁴.

Zdaniem Ślósarskiej do katalogu figur wędrownych można włączyć również oksymoron, metonimię i parafrazę. Poza tym, jak wskazuje badaczka, należy pamiętać, że: „wszystkie rodzaje figur wędrownych mogą łączyć się w ramach jednego szlaku lub też stanowić przypadkowe czy też skonceptualizowane wcześniej układy wybranych figur”¹⁵. Oksymoron jako praktyka łączenia przestrzeni odwróconych¹⁶ (np. Foucaultowskich heterotopii¹⁷, tzw. przeciw-miejsc), inspiruje powstawanie odrealnionych przestrzeni, których istotną cechą jest połączenie jakiegoś fundującego, źródłowego miejsca i przestrzeni *à l'envers*. Oksymoron, kompilując np. dwie pozornie sprzeczne przestrzenie, tworzy nową, symboliczną jakość.

Metonimia jest wartością retoryczną, którą można określić mianem „mowy kroków”¹⁸. Dzięki zasadzie konstrukcyjnej „całość za całość” figura ta oferuje kreację nowych spójnych rzeczywistości. Metonimiczna wędrówka implikuje powstawanie równoległych światów oraz „zerwanie widzialności z materialnym”¹⁹. Metonimia, jako „mowa kroków”, parceluje przestrzeń na dwa synchroniczne miejsca, z których jedno – jak wskazuje Ślósarska – może mieć charakter miejsca rzeczywistego (np.

¹³ J. F. Augoyard, *Pas à pas...*; M. de Certeau, *Wynaleźć codzienność...*, cyt. za: J. Ślósarska, *Łapacze snów...*, s. 105.

¹⁴ M. de Certeau, *Wynaleźć codzienność...*, s. 103.

¹⁵ J. Ślósarska, *Łapacze snów...*, s. 106.

¹⁶ Tamże, s. 105.

¹⁷ Zob. M. Foucault, *O innych przestrzeniach. Heterotopie*, tłum. M. Żakowski, „Kultura Popularna” 2006, nr 2.

¹⁸ J. Ślósarska, *Łapacze snów...*, s. 106.

¹⁹ Tamże.

oddalonego w przestrzeni) lub też stanowić „miejsce wyobrażeniowe czy składnik tekstu pamięci (indywidualnej, zbiorowej)”²⁰.

Z kolei parafraza wiąże się przede wszystkim z powtórzeniem. Gest powrotu w konkretne miejsce, skądinąd znane przechodniowi/wędrującemu, przekształca tym samym przestrzeń na wzór i podobieństwo innej przestrzeni. Wędrowne parafrazy to jedne z figur może najbardziej sentymentalnych, implikujących melancholię i nostalgię. Tekst przeszłości, jej fragment zostaje dzięki parafrazie zaktualizowany i zrekontekstualizowany. Należy jednak zaznaczyć, że parafraza to figura, która nie się z sobą niebezpieczeństwo zainfekowania/zanieczyszczenia wątku z przeszłości. Ślósarska w jednym z rozdziałów swojej książki omawia i analizuje pod kątem figur wędrownych fotografie Wojciecha Prażmowskiego. Co ciekawe, badaczka dostrzega również w projekcie fotografa pewną interesującą prawidłowość:

O ile rzeczywisty szlak podróży rejestrowanej na fotografiach Prażmowskiego ma typowy charakter asyndetonu, o tyle modelowanie obrazów miejsc w przestrzeni, poruszanie się spojrzeniem, przyjmuje formę złożonych reprezentacji o charakterze metonimii, oksymoronu, parafrazy i synekdochy równocześnie, jako tropów kompozycji składników postrzeganej całości²¹.

Figury wędrowne, szczególnie gdy w grę wchodzi praktyka (wy)modelowania przestrzeni, nie muszą występować indywidualnie – wręcz przeciwnie – ich zagęszczenie może zachęcić interpretatora do podjęcia próby komentarza.

Jak wspomniałam wcześniej, są jeszcze dwa narzędzia, przez które można by spróbować doświadczać przestrzeni bądź też ją analizować. Te figury-operator, które przywołuję za Barthes'em, to *studium* oraz *punctum*. W tym rozumieniu *studium* odwoływałoby do konkretnej przestrzeni – całości tworzącej pewną ramę, w obrębie której ujawniałoby się *punctum*, czyli rodzaj drażniącego zgrzytu bądź pozornej niespójności („epifania paradoksu, który krzyczy w milczeniu/krzyczy ciszą”²²). Jak pisze Barthes, *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*”²³. Figurą, która przełamывałaby tę nieokreśloność (nieciekawość?) *studium* byłoby właśnie *punctum*, ów drażniący punkt, anektujący uwagę postrzegającego (np. gest, mimika, kolor, dźwięk). To treściwe zagęszczenie można by właściwie przypisać również omawianej synekdosze – pokrewnej *punctum* figurze, która być może nie jest jednak tropem tak „kontrowersyjnym”, nie stanowi kontrapunktu danej

²⁰ Tamże.

²¹ Tamże.

²² R. Barthes, *Światło obrazu...*, s. 96; M. P. Markowski, *Efekt inskrypcji. Jacques Derrida i literatura*, Kraków 2003, s. 292.

²³ R. Barthes, *Światło obrazu...*, s. 53.

kompozycji (szerzej: konkretnego artefaktu – tekstu, utworu muzycznego, obrazu, fotografii etc.).

Trasy, jakie wyznaczają figury wędrowne, pojedyncze kroki, prywatne tory, słalomy i skoki, przerysowują miejską tkanę, która jawi się jako tekst-performance. Oprócz tego, że pieszy staje się autorem niekończącego się tekstu, to również sam okazuje się być tekstualnym tworem²⁴ dla innych użytkowników przestrzeni (przynajmniej w takim rozumieniu, jakie bliskie jest teorii wynajdywania codzienności de Certeau). Zatem doświadczanie przestrzeni w figurach wędrownych to dość niejednoznaczny problem, o którym można mówić na wiele sposobów (odwołując się do konkretnej taktyki/praktyki, ale również optyki badania codzienności), np. o kategorii doświadczenia wnikliwie pisał m.in. Roger Munier:

Doświadczenie (expérience) pochodzi z łacińskiego experiri ‘próbować’, ‘doświadczać’. Temat tego słowa, periri, znajdujemy w periculum ‘niebezpieczeństwo’. Rdzeń indoeuropejski to PER; wiążą się z nim idee przeprawy i próby. W grece jest wiele wyrazów pochodnych, które oznaczają przeprawę i przejście: peiro ‘przeprawiać się’; pera ‘poza’; perao ‘przechodzić przez’; peraino ‘iść aż do końca’; peras ‘kres’, ‘granica’. Jeśli chodzi o języki germańskie, to w staro-wysoko-niemieckim mamy faran, od którego pochodzi fahren i führen ‘przeprowadzać’. Czy trzeba tu jeszcze dodawać Erfahrung ‘doświadczenie’, które odnosi się do drugiego znaczenia PER, czyli ‘próby’, w staro-wysoko-niemieckim fara, ‘niebezpieczeństwo’, od czego wzięło się Gefahr ‘niebezpieczeństwo’ i gefahren ‘zagrozić’? Granice pomiędzy tymi dwoma sensami są rozmyte. Tak jak w łacińskim periri ‘próbować’, ‘kusić’, i w periculum, które przede wszystkim oznacza ‘próbę’, a dopiero później ‘ryzyko’ i ‘niebezpieczeństwo’. Idea doświadczenia jako przeprawy nie daje się oddzielić, na poziomie etymologicznym i semantycznym, od idei ryzyka. Doświadczenie jest niewątpliwie od początku zagrożeniem²⁵.

Ów cytat wyraźnie wskazuje na semantyczny balans między doświadczeniem a niepokojem z nim związanym. Moment obrania figur wędrownych jako narzędzi wspomagających/wspierających odczytanie literackiego bądź prywatnego bedekera jest również ryzykiem, co się z tym wiąże – próbą, którą – jak sądzę – warto podjąć (choćby w celu sprawdzenia swoich możliwości percepcyjnych). Co więcej, tego typu doświadczenie spacjalne (implikujące permanentne zagrożenie, często niewiadomego pochodzenia) wydaje się charakterystyczne dla bohaterów np. Franza Kafki, którzy choć idą, biegną, spacerują, to nie mogą zwolnić egzystencjalnego ucisku – stale pod presją, wystawieni na szaber i „zagrożające” spojrzenia tłumu/publiki/audytorium (np. tytułowy bohater opowiadania *Głodomór*).

²⁴ Zob. C. Geertz, *Epilog*, [w:] *Antropologia doświadczenia*, tłum. E. Klekot, A. Szurek, red. V. Turner, E. M. Bruner, Kraków 2011.

²⁵ R. Munier, *Reponse a une enquête sur l'expérience*, „Mise en Page” 1972, nr 1, cyt. za: A. Leśniak, *Topografie doświadczenia. Maurice Blanchot i Jacques Derrida*, Kraków 2003, s. 7, 8.

Kategoria doświadczenia i łączące się z nią – w przywołanej refleksji Muniera – poczucie zagrożenia, terroru, niebezpieczeństwa, korespondują w tym względzie z doświadczaniem, które z kolei wiąże się z zanurzeniem w codzienności, czyli jej wynajdywaniem. W ramach przykładu można przywołać fragment wczesnego utworu Kafki, powstałego w latach 1904–1905, pt. *Opis walki* – opowiadania będącego jednocześnie pochwałą autorskiej mocy kreacji – na co wskazują liczne wątki autotematyczne i metatekstowe. W tym surrealistycznym – zaprawionym dużą dozą absurdu – tekście głównymi bohaterami są dwaj mężczyźni, którzy prowadzą z sobą osobliwą potyczkę. Ten spór można by określić mianem pojedynku na gesty, słowa i drobne – treściowo być może niewiele znaczące – opowieści. Celem tej dziwnej konfrontacji jest każdorazowo przejrzenie się w „innym” – próba zdobycia przewagi nad interlokutorem, potwierdzenie swojego jestestwa, poprzez zerknięcie w konstrukcję (psychiczną, tożsamościową, osobowościową?) tegoż „innego”.

Pewnej zimowej nocy bohaterowie wychodzą z lokalu i udają się w stronę Wzgórza Świętego Wawrzyńca. Już początek utworu stanowi zapowiedź długiej i dziwnej przechadzki: „ochłodziło się i ponieważ spadło trochę śniegu, ścieżki zamieniły się w ślizgawki”²⁶. Istotnie, bohaterowie *Opisu walki* poruszają się ostrożnie i z precyzją – mimo to mają problem z utrzymaniem równowagi:

Nad pustą, równomiernie oświetloną ulicą wielki księżyc stał na lekko zachmurzonym i wskutek tego jakby rozleglejszym niebie. Po zamaznym śniegu można było posuwać się tylko drobnymi kroczkami [...]. Podnosiłem wysoko stopy, aż stawy trzeszczały [...]. Mój znajomy szedł beztrąsko obok mnie. Głowę miał schyloną. Nic nie mówił. [...] Szliśmy w milczeniu. Zwróciłem uwagę na stukot naszych kroków i nie mogłem pojąć, dlaczego w żaden sposób nie mogę utrzymać się w rytmie kroków mojego znajomego. A było jasno i dokładnie widziałem jego nogi. Tu i ówdzie stał nawet ktoś w oknie i przyglądał się nam²⁷.

Na podstawie lektury opowieści Maxa Broda²⁸, listów Kafki do przyjaciół i rodziny²⁹ można wysnuć tezę o pewnych inklinacjach Kafki do chorobliwego zatracania się w szczególe. Skoro prymarnym doświadczeniem jest bycie w ruchu, to autor *Procesu*, nazbyt uważnie czytając rzeczywistość, być może nieświadomie obdarzył swoje postaci podobnymi „ułomnościami”. Gdy bohaterowie *Opisu walki* udają się w kierunku Wzgórza Świętego Wawrzyńca, ich kroki mają charakter asyndetonu – idą nierówno, próbują się nawzajem doganiać – nie ma między nimi żadnej relacji i komunikacji, poza piętrzącymi się niedopowiedzeniami i rzucanymi jakby od

²⁶ F. Kafka, *Opis walki*, [w:] tegoż, *Nowele i miniatury*, tłum. A. Kowalkowski, Warszawa 1961, s. 12.

²⁷ Tamże, s. 14.

²⁸ Zob. M. Brod, *Franz Kafka. Opowieść biograficzna*, tłum. T. Zabłudowski, Warszawa 1982.

²⁹ F. Kafka, *Listy do rodziny, przyjaciół, wydawców*, tłum. R. Urbański, Warszawa 2012.

niechcenia urywkami zdań. Dwaj bohaterowie Kafki to chyba jeden z najbardziej niespójnych literackich dubletów. Niejednokrotnie jakiś moment, np. nagłe zatrzymanie się (paraliż), ewokuje wspomnienia jednego z nich. W tym przypadku pomocna okazuje się parafraza:

zbliżył się jeszcze bardziej do balustrady i przystawiwszy nogi do żelaznych prętów, oparł na niej łokcie, i skrył w dłoniach czoło. [...] Wspomnienia, prawda? – odezwałem się – tak, smutne jest już samo wspomnianie, a cóż dopiero jego przedmiot! [...] Wskutek tego osłabiamy – nic bardziej oczywistego – swoją obecną pozycję [...]. Mój znajomy przerwał mi, odwrócił się bowiem nagle i mogło się niemal wydawać, że jest zdumiony widząc mnie jeszcze obok siebie³⁰.

Po chwili dochodzi do nagłej zmiany obrazowania. Zmienia się przestrzeń literacka. Mroźną noc zastępuje opis pewnego letniego wieczoru, który to jeden z bohaterów spędził niegdyś nad brzegiem rzeki u boku swojej kochanki. Diametralnie zmienia się optyka. Tor ruchu bohaterów opowiadania miałby zatem w tym przypadku charakter asyndetonu, metonimii i parafrazy. Kroki, gesty postaci inspirują dalszy tok narracji (mróz – oparcie łokci na żelaznych prętach balustrady vs lato – odpoczynek w towarzystwie ukochanej).

W prozie Kafki każdy ruch/gest niesie z sobą terror niepowodzenia (przegranej w zmaganiu z „innym”), które krępuje myśl, umysł, a nawet ciało: „mój znajomy szedł wciąż za mną i nawet przyspieszył kroku, kiedy zauważył, że pozostaje z tyłu. Nie rozmawialiśmy w ogóle, nie można też powiedzieć, żebyśmy biegli. [...] Nogi rozboleły mnie ze zmęczenia. [...] Teraz widocznie dojdzie do morderstwa”³¹. Nie sposób nie dostrzec, że zagrożenie jest konstytutywną cechą Kafkowskiego świata. Doświadczenie jest za każdym razem próbą ducha i ciała. Nierozzerwalnie wiąże się z grozą nieumiejętności swobodnego doświadczenia codzienności. Sposób poruszania się bohaterów w powieściowym świecie Kafki, ich przechadzki, wędrówki (nierzadko donikąd bądź do rozwarstwiających się i rozrastających przestrzeni labiryntowych/piętrowych, a przez to polisemantycznych) noszą piętno symptomatycznego skrępowania.

Sądzę, że nie wszystkie figury wędrowne można aplikować w badaniach literackich, tzn. każda z nich jest częścią sporych rozmiarów zbioru środków stylistycznych (retorycznego rejestru), ale niekoniecznie wszystkie sprawdzą się w badaniu konkretnej już wędrówki, tułaczki, peregrynacji, przechadzki bohatera tekstu literackiego. Z drugiej jednak strony, skoro figury wędrowne mogą również inspirować oryginalną twórczość literacką (i nie tylko, bo również sztuki wizualne, fotografię, malarstwo, a nawet muzykę), stają się częścią programów kursów twórczego pisanie. Taka praktyka przestrzenna to interdyscyplinarny koncept, łączący literaturoznawstwo, antropologię, filozofię i socjologię. To nie tylko wariacja na temat

³⁰ F. Kafka, *Opis walki...*, s. 19.

³¹ Tamże, s. 15 i 22.

doświadczenia przestrzeni, ale praktyka zwiększająca kompetencje twórczego oglądu rzeczywistości, uwrażliwiająca wyobraźnię twórczą i świadomość wielości tekstów, jakie tworzą inni użytkownicy przestrzeni.

Interesujący mógłby okazać się przegląd figur wędrownych w – już od jakiegoś czasu intensywnie eksploatowanych – koncepcjach przestrzeni, jak np. wspomniane heterotopie (a także frapujące heterochronie Foucault), nie-miejsca Marca Augé, mająca procesualny charakter chora/xώρα Jacques'a Derridy, *lieux de memoire* Pierre'a Nory³², wszelkie obszary dystopijne, utopie, atopie, miejsca i przestrzenie niejednoznaczne, nierzadko dziwne, hybrydyczne, obszary „stężonej” pamięci, archiwa czy dynamiczne i mieniające się miriadami światła strefy rozrywki. Literatura stanowi nieprzebrany katalog miejsc i przestrzeni stygmatycznych, problematycznych, niepokojących. Być może warto byłoby poddać je re-konstrukcji przy pomocy wciąż poszerzającego się katalogu narzędzi operacyjnych retoryki wędrownej.

Od zarania dziejów przestrzeń jest przedmiotem zainteresowania zarówno badaczy, jak i artystów. Wystarczy wspomnieć tak popularny w czasach starożytnych gatunek zwany *hodoeporiconem*³³, który stopniowo ewoluował, w związku z czym coraz liczniej zaczęły powstawać również tzw. *itineraria*. Z czasem pojawiły się opisy podróży, dzienniki podróży, pokładowe, szczegółowe relacje z przemierzanych tras oraz miejskich wędrówek (literackie topografie, bedekery etc.). Natomiast współcześnie można mówić o wielkiej popularności blogów podróżniczych (kazuś *travelebrity*³⁴). Wszystko zależy od perspektywy badawczej obranej przez artystę bądź komentatora. Dlatego też w moim rozumieniu można dostrzec wzajemne relacje: przestrzeń/miejsce – eksplorator/artysta. Sposób „oglądania” przestrzeni może mieć różne motywacje, np. chęć uruchomienia wspomnieniowych kliszy (wędrujący powraca do miejsc, w których niegdyś był – proceder powrotu wiąże się z melancholią i nostalgią); inspiracja tekstów literackich; zakotwiczenie doświadczenia przestrzeni w materii tekstowej, czyli aplikacja figur wędrownych jako narzędzi operacyjnych w przypadku analizy i interpretacji wędrówek bohaterów literackich.

Powiedzieć o jednej figurze wędrownej (odwoławszy się do przywołanego przeze mnie katalogu), że najpewniej realizuje się w konkretnym przykładzie tekstu, to ograniczyć potencjał myślenia o przestrzeni/miejscu w danym utworze. Byłaby to teza redukcjonistyczna, ponieważ figury wędrowne nawzajem się uzupełniają. Występują jakby „szeregowo”. Chciałabym tylko zaznaczyć, że w mojej

³² Zob. m.in. M. Foucault, *O innych przestrzeniach...*; M. Augé, *Od miejsc do nie-miejsc*, [w:] tegoż, *Wprowadzenie do antropologii hipernowoczesności*, tłum. R. Chymkowski, przedmowa W. J. Burszta, Warszawa 2010; J. Derrida, *Xώρα/Chora*, tłum. M. Gołębowska, Warszawa 1999; P. Nora, *Between Memory and History: Les Lieux de Memoire*, „Representations” 1989, No. 26.

³³ Zob. R. Krzywy, *Hodoeporikon*, [w:] *Słownik rodzajów i gatunków literackich*, red. G. Gazda, S. Tynecka-Makowska, Kraków 2006.

³⁴ Zob. B. Koturbasz, *Multimedialne podróżopisarstwo, czyli narodziny travelebrity*, „Panoptikum” 2009, nr 8; E. Rybicka, *Travelebrity – markowanie dyskursu podróżniczego*, [w:] *Kulturowa teoria literatury 2...*

opinii najpełniejszą, a jednocześnie najsubtelniejszą realizacją postulatów retoryki wędrownej mogłyby okazać się opowiadania Brunona Schulza; mroczne, niepokojące i okraszone dozą terroru labirynty Kafki wraz z całą gamą wykreowanych przez niego obszarów dystopijnych (Kafkowska ziemia jałowa); Beckettowskie przestrzenie otwarte i zamknięte (*Końcówka, Czekając na Godota, Szczęśliwe dni*), poza tym dobrze rozpoznana *flânerie* Baudelaire'a (*Kwiaty zła, Paryski spleen*), Paryż Patricka Süskinda (*Pachnidło*), egzotyczne (i nie tylko) podróże romantyków, La Mancha Cervantesa³⁵, fragmenty *Szkiców piórkami* Andrzeja Bobkowskiego, obrazy Lizbony u Fernanda Pessoa, Berlina w powieści *Berlin Aleksanderplatz* Alfreda Döblina, *Lajerman* Aleksandra Nawareckiego, proza Magdaleny Tulli i Andrzeja Stasiuka. Przykłady można by mnożyć.

Expression of the trajectory – an attempt of presenting the kinetic and literary point of view

Abstract

The article undertakes the problem of the rhetoric of walking (particularly the way of walking), travelling, experiencing the space and – what is most important – wandering figures as literary and anthropological devices that can be used for analyzing and interpreting literary spaces as well as private trajectories and individual paths. In accordance with the literary and social research of Jean-Francois Augoyard, Michel de Certeau and Joanna Ślósarska, the main thesis of the article is that the figures of speech are the same for both the language and the space. In addition, the article is an attempt of checking whether the way of walking and “tasting” the space (step by step) could inspire new possibilities of interpretation. It tries to apply wandering figures in practice, which is exemplified by *Description of a struggle* (1912) – one of the earliest stories by Franz Kafka.

Key words: anthropology of space, rhetoric of walking, wandering figures, travel, experiencing the space, literature, trajectory

Magdalena Skrzypczak

absolwentka filologii polskiej i kulturoznawstwa, doktorantka w Katedrze Literatury i Tradycji Romantyzmu Uniwersytetu Łódzkiego. Zainteresowania naukowe: antropologia literatury, antropologia przestrzeni, teoria procesu twórczego. Wybrane artykuły: *Doświadczenie przestrzeni w figurach wędrownych jako inicjacja procesu twórczego (off-line)*, „Zagadnienia Rodzajów Literackich” 2013, z. 2; *Wielka (nie)Obecna utkana z cierpienia i chichotu. Kim jest tajemnicza postać wędrowna w teatrze i pismach Tadeusza Kantora?*, „Ogrody Nauk i Sztuk” 2013, nr 3.

³⁵ Niedawno La Manchę Cervantesa opisała Magdalena Barbaruk: *El lugar de la Mancha. O cervantesowej geografii*, [w:] *Inne przestrzenie, inne miejsca. Mapy i terytoria*, red. D. Czaja, Wołowiec 2013.