

Katarzyna Szalewska

O "flâneura" spojrzeniu w przeszłość albo o antyturyście : (na marginesie cyklu Szary Paryż Bogdana Konopki)

Panoptikum nr 8 (15), 45-60

2009

Artykuł został opracowany do udostępnienia w internecie przez Muzeum Historii Polski w ramach prac podejmowanych na rzecz zapewnienia otwartego, powszechnego i trwałego dostępu do polskiego dorobku naukowego i kulturalnego. Artykuł jest umieszczony w kolekcji cyfrowej bazhum.muzhp.pl, gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

Katarzyna Szalewska

O *flâneura* spojrzeniu w przeszłość albo o antyturyście (na marginesie cyklu *Szary Paryż* Bogdana Konopki)

Wśród licznych kwantyfikatorów, jakimi opatruje się antropologiczną kategorię *flâneura* (Walter Benjamin, odpowiedzialny za popularność figury niespiesznego przechodnia, pisze: „*Flâneur* to kapłan tak zwanego *genius loci*. To niepozorny przechodzień wyposażony w godność kapłańską i wycucie detektywa”¹), poczesne miejsce zajmuje ujęcie tego szczególnego spacerowicza jako historyka. Oczywiście historyka-dyletanta, choć zastrzeżenie to nie antycypuje stwierdzenia o powierzchowności czy też braku odpowiedzialności w postępowaniu badawczym. Dyletanctwo w tym przypadku tyleż dystansuje *flâneura* jako miłośnika przeszłości od podręcznikowych, akademickich sporów, od chronologii i systematycznej kategoryzacji faktów, co otwiera pole dla dociekań natury, chciałoby się rzec, metafizycznej. Benjamin, do którego myśli wielokrotnie wypadnie w tym eseju powrócić, w *paralipomenach* do *Passagen-Werk* tłumaczy sens działalności historyka: „Podobnie jak człowiek stanowi centrum horyzontu rozciągającego się wokół niego, tak też jego byt jest dlań centrum historii. Spostrzegając, że jest już samo południe, zaprasza on do swego stołu sterane do cna duchy przeszłości. [Historyk przewodniczy] uczcie duchów. Historyk jest heroldem spraszającym na ów bankiet duchów zmarłych”². Krzysztof Rutkowski w zbiorze esejów *Śmierć w wodzie* tak opisuje Benjaminowską „metodologię”: „Benjamin pojmował pracę historyka jako zadanie tłumacza snów. W *Pismach francuskich* zauważył, że prawdziwy historyk, niczym średniowieczny kronikarz, opowiada zdarzenia bez dzielenia ich na ważne i nieważne, bowiem wszystko to, co się wydarzyło, ma sens. Każda chwila i drobina istnienia się liczy. Kronikarze średniowieczni opowiadali, podporządkowując swą opowieść niezbadanym wyrokom Opatrzności, odsuwawszy od siebie pokusę objaśniania i segregowania wydarzeń: «Zadawali się egzegezą, której rola nie polegała na umieszczaniu wydarzeń w rygorystycznie pomyślanym ciągu, ale na opisie sposobu, w jaki zajmują one miejsce w niezgłębionym porządku rzeczy». Porządek rzeczy wychodzi od samych rzeczy. Historyk musi się nauczyć czytać. Czytać anagramy”³.

Aby aspirować do miana tłumacza snów, należy poznać specyficzny język oniryzmu, trzeba najpierw samemu się w sen zagłębić, żeby rozszyfrować jego anagramy, trzeba więc wejść w pasaż, te osłonięte szkłem przejścia między budynkami⁴, które tak fascynowały Benjamina, że uczynił z nich pojemną metaforę nowoczesności, miejskości, handlu i transgresji jednocześnie, a które, jak pisze, „są domami bądź korytarzami pozbawionymi strony zewnętrznej – jak sen”⁵. Działalność *flâneura* sprowadza się więc do spaceru w przestrzeni miejskiej – bezcelowej, bo będącej celem samym w sobie *flâneurie*, powolnej i koniecznie samotnej, wyraźnie odróżnianej od wychodzącej poza obszar miejski wędrówki (a niespieszny spacerowicz to dziecko rodzącej się nowoczesności, dla

której właściwym polem odwołań pozostaje miasto, *flâneur* to *homo urbanus sensu stricto*) i nastawionej na odmienne cele turystyki. Choć z tą ostatnią łączy *flânerie* geneza – podjęcie obu rodzajów aktywności ma źródło w odczuciu nudy i pragnieniu doznania przyjemności – jednak przyjemność ta okazuje się w każdym z przypadków inaczej rozumianą wartością. Turysta jest, jak efektownie nazywa go Zygmunt Bauman, *flâneurem* wywłaszczonym⁶, co trafnie wskazuje różnicę między tymi dwoma podróżującymi podmiotami: „Flâneuryzm podążył znanym szlakiem. Pragnienie, aby «włóczyć się bez celu, zatrzymując się co jakiś czas, aby rozejrzeć się wokoło», w krótkich przerwach między długimi odcinkami całkowicie instrumentalnej egzystencji, zostało przechwycone przez przemysł masowy, a miejsce chałupniczego stylu zaspokajania tej potrzeby zajął projekt wyspecjalizowanych produktów rynkowych i ich ściśle zarządzanej dystrybucji. Tymczasem flâneurowska wolność żartobliwego ustanawiania celów i znaczeń swoich koczowniczych przygód, pierwotna atrakcja jego samotnych eskapad, zostały wywłasz-



Fot. 1. Bogdan Konopka, Rue Gaby Sylvia. Z cyklu: Szary Paryż (copyright by Bogdan Konopka)

zione”⁷. Wspomniany tutaj „projekt wyspecjalizowanych produktów rynkowych i ich ściśle zarządzanej reprodukcji” to definicja mechanizmów przemysłu turystycznego, dającego klientowi ułudę „życia jako zabawy”⁸, zawieszenia czasu w pozornie bezcelowym „włóczeniu się”, które jednak bycie w przestrzeni, pasażu, mieście zastępuje przemieszczaniem, przechodzeniem⁹ ku kolejnej atrakcji turystycznej, restauracji, centrum handlowemu, przygotowanemu specjalnie na potrzeby turystów sklepowi z pamiątka-

mi, *ersatzowi* historii. Ewolucję *flâneura* w (post)turystę najwymowniej obrazuje chyba zmiana funkcji pasażu, czyli przestrzeni tak silnie związanej z niespiesznym przechodzeniem, tak silnie naznaczonej symbolicznie – „Nie ma już pasaży. Cóż, może pozostają, zachowane przez przemysł związany z dziedzictwem w swoim pierwotnym, choć dzisiaj pozbawionym funkcji splendorze – atrakcją turystyczną, być może nostalgicznym schronieniem dla tych niewielu, którzy pamiętają coś, co wzbudza w nich nostalgię; uprzątnięte z ubitego traktu (dzisiaj synonimu arterii komunikacyjnych, dróg szybkiego ruchu i autostrad), gdzie jest dzisiejsze działanie”¹⁰.

Różnicę między *flâneurem* a turystą, między *flânerie* a zwiedzaniem wyznacza odległość, jaka dzieli pasaż-galerię od centrum handlowego z jednej, i pasażu-centrum życia publicznego od atrakcji turystycznej z drugiej strony. Zasada się ona więc na okolicznościach podjęcia przechadzki (jeśli tak można nazwać poznawanie miasta podczas oferowanych przez biura podróży wycieczek, coraz częściej polegających na patrzeniu zza szyby autokaru) – *flânerie* to zajęcie samotne, atrakcyjność turystyki wynika zaś między innymi ze współodczuwania, wspólnoty doświadczeń, estetycznych wrażeń i późniejszych wspomnień; dalej – na wyborze miejsc przechadzki, szybkości przemierzania miasta oraz celowości lub autoteliczności działania. Przede wszystkim polega jednak na sposobie percepcji przestrzeni miejskiej, na opanowaniu prawideł retoryki spojrzenia, na wolności wyobraźni, wyboru, tej specyficznej, choć wymyślonej władzy *flâneura*¹¹, której pozbawia turystę przemysł nastawiony na natychmiastowe spełnianie



Fot. 2. Bogdan Konopka, Cimetiere Père Lachaise. Z cyklu: Szary Paryż (copyright by Bogdan Konopka)

konsumpcyjnych potrzeb, na sprowadzanie przygodności istnienia, której wciąż próbuje *flâneur*¹², do iluzji spontaniczności, którą oferuje się turyście, uprzednio pisząc dokładny scenariusz zaaranżowanych dlań „przygód”. Zestawienie *flânerie* z aktywnością (czy raczej, w świetle takich analiz, biernością) turysty, to kwestia wymagająca osobnego opracowania, szczególnie zważywszy na ostatnio mocno eksplorowaną problematykę (post)turyzmu¹³, jednak nawet taka pobieżna charakterystyka pozwala na konkluzję, iż *flâneuryzm* to postawa *sensu stricto* antyturystyczna, kontrpunkt na linii możliwych usytuowań podmiotu przemierzającego się wobec przestrzeni w tym ruchu doświadczanej. Pozostawiając na marginesie problematykę związaną z drugim członem tej opozycji, chciałabym się skupić na analizie kategorii *flâneura* w jednej z jego licznych inkarnacji, w roli historyka-guślarza, tłumacza, herolda i kronikarza jednocześnie, jakim chciałabym go tu widzieć, a jaki chyba najsilniej dystansuje się wobec swego postmodernistycznego następcy – (post)turysty. Interesuje mnie tu więc ukazanie poprzez ten jaskrawy przykład postawy antyturystycznej, i – wreszcie – artystyczne konsekwencje takiego podejścia.

„[...] jakie dzieła sztuki może stworzyć *flâneur* – pyta Priscilla Parkhurst Ferguson – czołowa badaczka działalności niespiesznego przechodnia – przewodniki, szkice? Praca *flâneura* przypomina działania *bricoulera*, wykorzystującego środki znajdujące się pod ręką, narzędzia znalezione wokół siebie, choć niekoniecznie przeznaczone do takiego ich użycia¹⁴. Miejska kronika *flâneura* przyjmuje rozmaite formy artystyczne. Łączy je rozpoznawalna konstrukcja spojrzenia, właściwy *flânerie* sposób percepcji, patrzenia, które umieszcza w kadrze tylko pewne elementy miejskiej przestrzeni – te mianowicie, które zasługują na uwagę *bricoulera*, jako potencjalne fragmenty jego artystycznego projektu, choć niekoniecznie zgodne jest to z ich pierwotnym przeznaczeniem. Na tym zasadza się trud kreacyjny *flâneura*, który dostrzegam, oglądając siedemdziesiąt jeden fotografii Bogdana Konopki umieszczonych w cyklu *Szary Paryż (Paris en gris)*¹⁵. Skojarzenie artystycznych świadectw *flânerie* z fotografią nie jest zresztą przypadkowe, idzie bowiem w parze nie tylko z myślą Benjamina, który problemowi fotografii poświęcił w swoich pismach wiele miejsca, lecz również ze specyfiką retoryki spojrzenia właściwej *flâneurowi*. Jak pisze bowiem Angela Hohmann, prekursorom tekstów przechadzkowych, twórcom gatunku zwanego *tableaux*¹⁶ „Księga natury jawiła [...] się jako jeszcze nie odcyfrowana i podlegająca ciągłym przemianom księga miasta, ich spojrzenia stawały się [...] używając metafory wczesnej fotografii – *daguérotypes mobiles*, ruchowymi zdjęciami migawkowymi¹⁷”.

Sztuka *flânerie* jest rozkoszą, ale i szkołą spojrzenia¹⁸. Nie patrzenia, nieuważnego, rozproszonego w nadmiarze miejskiej ikonosfery, niewidzącego naprawdę, bo ślizgającego się po powierzchni, fasadzie miasta, lecz spojrzenia wywiczzonego w selekcji materiału zebranego w wyniku percepcji przestrzeni. Zbliża to aktywność *flâneura*, którą funduje zmysł wzroku właśnie, do pracy fotografa, którego warsztat można by opisać w nomenklaturze właściwej problematyce *flânerie*, jako retorykę spojrzenia. Władzę, doświadczenie, wreszcie ontologię jednego i drugiego konstituuje spojrzenie. Umiejętność połączenia percepcji przestrzeni niezdeteminowanej sugestiami z przewodników, albumów (czyli spojrzenia, o jakim marzy Franz Hessel: „Chciałbym pozostać przy tym Pierwszym Spojrzeniu. Chciałbym odzyskać albo odnaleźć na powrót to Pierwsze Spojrzenie na miasto, w którym żyję...¹⁹) z przenikliwością oddalającą *flâneura*-fotografa od turysty łudzonego pięknem fasad, kierującego swój wzrok zawsze ku temu, co już obejrzone, przemyślane, znane z reprodukcji. Wreszcie, to właśnie w fotografii, momentalnym, choć starannie dopracowanym ujęciu, kryje się *genius loci*, a kadr wyznacza przestrzeń przejścia, czyli pasażu. Fotografia jest ponadto najbardziej jaskrawym, wręcz

manifestacyjnym obrazem różnicy między tym, co terażniejsze, a minionym. Ujawnia spojrzenie *flâneura* z jego całym uwikłaniem w historyczność. Spojrzenie prowadzące ku tym miejscom przestrzeni, które są śladem przeszłego, przestrzenią transgresji, ku miejscom pamięci miasta.

Umiejętność takiego spojrzenia sprawia, że Wojciech Nowicki pretekstem do eseju poświęconego twórczości Jana Bułhaka czyni fotografię *Wilno. Zaułek szlachecki* z 1919 roku (znaną także jako *Fragment attyki przy zaułku Policyjnym* z roku 1913²⁰). Píše on: „Wycinek kaprawego muru, urywek daszka wyłożonego dachówką i czarny otwór okna, w którym na pierwszy rzut oka nie sposób niczego dostrzec. Dopiero potem wylania się zarys jaśniejszej framugi czy kraty. Żadnej historii, brak wydarzeń. Tylko spokój i ślepe oko okna, tynk nałożony grubą, spękaną warstwą (tym lepiej widoczną, że dość już niskie słońce kładzie długie cienie), króciutki gzyms, na którym dachówka jak nierówne zęby; trzech czy czterech brakuje. Gzyms rzuca długi, skośny cień, przecięty linią kadru. Pośrodku zdjęcia nieco jaśniejsza plama, w miejscach, gdzie odpadł tynk. Prawie nic”²¹. Retoryka spojrzenia jako sztuka dostrzegania wśród nadmiaru właściwego miejskiej ikonosferze miejsc zachęcających do podjęcia trudu rozumienia, pełnego doświadczenia okazuje się niedostępna dla turysty. Okno w murze, z którego odpadł tynk, wyjęte z miejskiej przestrzeni na mocy wyróżnienia, odgraniczenia, konstrukcji spojrzenia, ukazuje sferę zainteresowań niespiesznego przechodnia-historyka. Szuka on bowiem miejsc, gdzie przeszłe łączy się z terażniejszym, gdzie najwyraźniej demonstruje się palimpsestowość miasta. Turysta zmierza więc ku atrakcjom, disneylandom²², *flâneur* – ku miejscom. Jak stwierdza o fotografiach *Szary Paryż* Elżbieta Łubowicz, kuratorka wystawy Konopki: „Najważniejsza w ukazywanych miejscach jest ich niepowtarzalność, związana z tym powietrzem i światłem, które napełniały je swoją aurą w tej właśnie, a nie innej chwili. Są to miejsca, których nie ma, bo w istocie przebywają jedynie w pamięci i na fotografii”²³, dalej pisząc o „miejscach/nie-miejscach, wymykających się jednej interpretacji, zawierających w sobie niewymierną liczbę znaczeń”²⁴.

Opisane przez Nowickiego zdjęcie Bułhaka przywodzi na myśl takie prace z cyklu *Szary Paryż*²⁵, jak *50bis, rue de Montmorency*, gdzie linia kadru ogranicza pole widzenia, zacieśniając je do okna zdominowanego przez wiszące pośrodku dziecięce ubranko; jak *rue Gaby Sylvia*, na którym widzimy mur, tabliczkę z nazwą ulicy, pozdrapywane ulotki reklamowe, plakaty, odchodzący tynk; jak równie zdewastowany krajobraz *80, rue de Haies* – tu znów pustka, mur i dominujący element, podpis na palimpseście prowadzący do kolejnych warstw historii miasta, tym razem strzałka kierująca ku *Coiffure*, zapewne zakładowi nieczynnemu, biorąc pod uwagę upodobanie Konopki do zamknięcia, nostalgia za minionym. W tym miejscu ujawnia się jeszcze jedno z prawideł retoryki spojrzenia właściwej *flâneurowi*-historykowi – zamiłowanie do zaułków, bram, miejskich przesmyków, podwórek i – co potwierdzają przywołane powyżej zdjęcia – okien, a więc tych elementów architektury miasta, które najsilniej nacechowane są, także symbolicznie, kulturowo, transgresyjnością, które pozwalają widzieć nie-istnienie-już-więcej. Jak pisze Benjamin: „Przeszłość, nie-istnienie-już-więcej namiętnie pracuje w rzeczach. Jej właśnie historyk zawiera swoją sprawę. Uczepia się tej siły i poznaje rzeczy takimi, jakimi są w momencie nie-istnienia-już-więcej. Takimi pomnikami nie-istnienia-już-więcej są pasaże”²⁶. Pasaże, czyli przejścia, bramy, zaułki i okna. Pasaże, czyli fotografie pełniące funkcje kronik, w których *flâneur* zapisuje – ocala w kadrze to, co przeszłe, i to, co za chwilę pograży się w nie-istnieniu-już-więcej. Czyli prawie wszystkie z siedemdziesięciu jeden prac Konopki. Można wręcz stwierdzić, że okna są jego obsesją – okna otwarte, odsłonięte, zabite (np. *6, rue de Tlemcen*), zamurowane (*Passage Brunoy*), z otwartymi

i zamkniętymi okiennicami (*Impasse de la Grosse-Bouteille*). Okna, czyli symboliczne miejsca przejścia, wzajemnego przenikania się wnętrza i zewnątrz, prywatnego z publicznym, miasta z mieszkańcami, spełnionego z potencjalnym. Pełno także u Konopki drzwi (*Hôtel de Beauvais, rue François Miron*), klatek schodowych (*22, rue Geoffroy l'Asnier*), zaułków (*Impasse de la Grosse-Bouteille*), przemyków między budynkami (*rue des Ursins*), ulic nagle skręcających w zacienioną na fotografii, a przez to niedookreśloną, a więc otwartą semantycznie, przestrzeń; na zdjęciu przedstawiającym *rue Belliard* pojawiają się nawet tory prowadzące ku tunelowi widocznemu w tle; *Cours-La-Reine* to z kolei spojrzenie na pasaż kryty koronami drzew niczym szkłem osłaniającym spacerującego przechodnia.

Aktywność *flâneura*-historyka streszcza się w poszukiwaniu dostępu do przeszłego, w poznawaniu wymarłego języka. Pasaż – prawdziwy cel jego spaceru – to przejście, miejsce transgresji miasta rzeczywistego w mityczne, dziennego w nocne, widzialnego w niewidzialne, wreszcie – terażniejszego w przeszłe. Pasaż to także artystyczna forma będąca ekwiwalentem doświadczenia miejskiej przechadzki – *flânerie*, to zapis przemiany, jaka dokonuje się między momentem przygotowania do rytuału przejścia, a wyjściem już po drugiej, zawsze wewnętrznej, stronie snu, miasta, historii. Zdjęcia Konopki są tego rytuału artystycznym zapisem, świadectwem transgresji, próbą zwoływania duchów przeszłości miasta, restytucji minionego i ocalenia tego, co jeszcze do ocalenia pozostało.

Charles Baudelaire, twórca kategorii niespiesznego przechodnia, pieczętuje ostateczną przemianę „stolicy świata” w przedstawienie alegoryczne wersami: „Paryż się zmienia! Lecz trwa w smutku mego glorii! Pałace, rusztowania, marmuru kawały, / Stare przedmieścia, wszystko godne alegorii, / I drogie me wspomnienia są cięższe niż skały”²⁷. Determinowana przez percepcję przestrzeni miejskiej refleksja *flâneura*-historyka nad przeszłością jest myśleniem *par excellence* alegorycznym. Jak zdjęcia Konopki, wśród których próżno szukać znanych z niezliczonych, powielanych po wielokroć reprodukcji ikon turystycznej stolicy Europy. Adam Zagajewski rozpoczyna wstęp do katalogu wystawy *Szary Paryż* konstatacją trudności oryginalnego przedstawienia miasta tak omówionego i obfotografowanego, jak Paryż²⁸; miasta, w którym po Baudelaire, Balzacu czy Benjaminie trudno odnaleźć pierwsze, świeże spojrzenie, o jakim pisał Hessel. Konopka jednak znajduje własny idiom – w pustce, braku, w śladzie nieobecnego. Choćby *rue Norvins* – zdjęcie dzielnicy Montmartre, a na nim puste ulice, jakby niezamieszkałe domy i trakt prowadzący w górę, ku Sacré-Coeur, z charakterystyczną kopułą widoczną w tle. To jedno z najpopularniejszych miejsc pielgrzymek turystów wspinających się na wzgórze, by uwiecznić aparatem słynną świątynię, zachwycić się panoramą Paryża i odnaleźć po drodze ślady dziewiętnastowiecznej bohemy zamieszkującej dzielnicę. W perspektywie zaproponowanej przez Konopkę widzimy tylko pustkę, która okazuje się tym bardziej nośna semantycznie, gdy zestawimy zdjęcie z typowym widokiem tego miejsca, z jego codzienną, naznaczoną przemysłem turystycznym szatą. Cały omawiany cykl fotografii określa pustka właśnie, brak zdarzeń, obecność miasta „samego w sobie”. Brak ludzi. Jeśli pojazdy, to unieruchomione (np. *Impasse de la Grosse-Bouteille* czy *rue Championnet*). Jeśli ikony turystycznego Paryża, to pozbawione swej symbolicznej funkcji – rozpoznawalna linia dachów, wież i kopuł na szarym tle, prawie nie do poznania. Wieża Eiffla (*Tour Eiffel*) fotografowana od dołu, odłączona od swych licznych reprodukcji, oglądana na nowo. Centrum Pompidou sprowadzone do roli tła na zdjęciu (*rue Simon-Le-Franc*) przedstawiającym tak naprawdę pasaż, przejście między kamienicami – właściwy pejzaż szarego Paryża, w którym nowoczesna architektura stanowi jedynie

nieznaczny dodatek, kontrast dla tego, co naprawdę ważne, co konstytuuje tożsamość miasta. Bryła panteonu zaś odbija się w kałuży (*Le Panthéon*), ulega zdeformowaniu, wykazując nietożsamość z własnymi, masowo powielanymi wizerunkami. Konopka odrealnia Paryż, paradoksalnie ukazując jego antyturystyczne, nagie oblicze. To, co warte odnotowania w kontekście zdjęcia Panteonu, ale i pracy *rue Rambuteau* przedstawiającej kamienicę odbijającą się w tafli szkła sąsiedniego budynku, to specyfika konstrukcji spojrzenia *flâneura*-historyka. Ewa Rewers wprowadza w kontekście percepcji ponowoczesnego miasta pojęcie miejskich ekranów, zauważając: „W centrach wielkich miast, wypełnionych przede wszystkim powierzchniami-lustrami, oksymoron ten [opozycja prawda/fałsz – przyp. K. S.] rozpada się jednak, ustępując miejsca efektom opisywanym już nie przez architektów i Jencksa, lecz Jeana Baudrillarda jako *a third-order simulation*. Zwrotem w kierunku postmodernistycznej aranżacji przestrzeni miejskiej, dokonującym się w ramach historyzmu, jest też umieszczanie powierzchni-luster w pobliżu zabytkowych, «matowych» budowli. W starej części Torunia potężna bryła katedry Św. Janów «pochyla się» i «przegląda» w ścianie osłonowej niewielkiej kamienicy zbudowanej po przeciwnej stronie ulicy z ciemnego, refleksowego szkła. Kamienica wtłoczona między inne budynki z natury rzeczy wnosi do przestrzeni miejskiej tylko swoją powierzchnią frontalność²⁹.

Flâneur-historyk szuka przestrzeni przejścia, pasaży w przeszłość, także w tych miejscach, gdzie minione spotyka się, przegląda w terażniejszym, gdzie agresywna nowoczesność zamazuje ostatnie ślady historii, zamienia historyczność w grę prawdy i kłamstwa, istnienia i *simulacrum*. Konopka poświęca kilka prac supernowoczesnej dzielnicy Paryża – La Défense, ujmując w kadrze odrealnione konfiguracje szkła, żelaza, odbicia, ale i luki w tej wysoce zurbanizowanej, zagospodarowanej przestrzeni. Luki pozwalające na zrodzenie się fantazmatu. Fotografia – z właściwym jej konstruowaniem ładu kadru, estetyzacją rzeczywistości (choć u Konopki można by mówić raczej o skłanianiu się ku turpizmowi), ograniczaniem pola widzenia, ujawnia jeszcze jedną właściwość miejskich ekranów – Rewers pisze bowiem o ekranie metonimicznym podkreślającym „ciągłość przestrzeni wizualnej rozpadającej się na sekwencje³⁰. Paryż Konopki jawi się jako sekwencja miejsc wyróżnionych przez *flâneura*-historyka, odłączonych od tkanki miasta, ograniczonych ramami kadru, na mocy metonimii właśnie ukazujących całość, która już (może poza mitem) nie istnieje.

Artystyczna koncepcja *Szarego Paryża* zasadza się na pustce, konstrukcji pola widzenia poprzez usunięcie jakichkolwiek przejawów życia miasta (przechodniów, pojazdów w ruchu, zwierząt nawet). Opustoszałe przestrzenie przypominają malarstwo Edwarda Hoppera z właściwymi mu wyludnionymi amerykańskimi miastami, z upodobaniem do okien, szkła, z dojmującym poczuciem melancholii. Przypominają *Bridge in Paris* utrzymany w ciemnych kolorach widok mostu-tunelu, monotonię i pustkę zakłóconą przez pojedynczy, lecz wyróżniony kolorystycznie, bo czerwony element. Wreszcie można tu przywołać najstynniejsze obrazy, jak *Gas, New York Office* czy *Nighthawks* – metafory ludzkiej alienacji w przestrzeni, ale i te, podobnie jak u Konopki, „wyczyszczone” z codziennego zgiełku miasta, złożone z samych ulic, budynków i okien/witryn – *Drug Store, House by the Railroad* czy *Rooms for Tourists*. Przykłady można by mnożyć, całe malarstwo Hoppera powstaje, jak *Early Sunday Morning* czy *Sunday*³¹, z niedzielnego *spleenu*, gdy puste ulice nasilają uczucie bycia „w szczelinie istnienia”, nagłej przerwy demaskującej monotonię i smutek egzystencji. Jednak tym, co różni Hopperowskie diagnozy przestrzeni miejskiej od percepcji Konopki, jest odmienne rozstawienie akcentów przy podobnym typie wrażliwości *flâneura*. Hoppera bowiem interesują przede wszyst-



Fot. 3. Bogdan Konopka, Espace illusoire de Jean-Michel Verret. Z cyklu: Szary Paryż (copyright by Bogdan Konopka)

kim mieszkańcy miasta, ich poczucie wyalienowania i samotności, ich melancholia, której przestrzeń jest ekwiwalentem i źródłem jednocześnie. Tymczasem Konopka oddaje głos miastu, przyczyna melancholii *flâneura*-historyka leży w rozpadzie przestrzeni.

Smutek ten spowija zdjęcia Konopki szarością, kolorem ołowiu, symbolicznego pierwiastka melancholii odczuwalnej także podczas oglądania tych fotografii. Melancholia więc to w tym przypadku również wartość estetyczna. Pisze o niej Wojciech Bałus: „niewiele powiedzieć można o realizacjach interesującego nas tu zagadnienia w sztuce przed działalnością de Chirico”³². Nie sposób się tu oprzeć pokusie snucia kolejnej malarskiej analogii, tym razem zestawiając *Szary Paryż* właśnie z artystyczną wizją de Chirico. „Wszystkie opisane dzieła de Chirico charakteryzują się podobnymi cechami. Ich wewnętrzny świat zbudowany został ze zbliżonych elementów, na które składają się: formy arkadowej architektury, płaszczyzny placów, wytwory techniki (wóz, pociąg, zegar) lub ich fragmenty (części statku w *Melancholii odjazdu*), płaskie, bezchmurne niebo i zarysy wzgórz na horyzoncie. W tym pustym i sztucznym świecie, którym rządzi geometryczny rygor i schematyzacja, nie ma miejsca dla człowieka. Zjawia się on jedynie jako sylwetkowy zarys lub jako cień, lub wreszcie jako kamienna rzeźba [por. prace Konopki: *Cimetière Père Lachaise*, *Cimetière de Passy* czy *Parc Monceau*, *Monument à F. Chopin* – przyp. K. S.]. Ta nieobecność człowieka – a w najlepszym razie jego obecność ograniczona – skłania do zastanowienia”³³.

Konopkę łączy z Hopperem i de Chirico, mimo całej odmienności technik, pewien

typ wrażliwości estetycznej nie tylko znajdującej pole inspiracji w przestrzeni miejskiej, w semantycznej nośności pustki, nieobecności, ale i we wrażliwości melancholijnej, która właściwym ekwiwalentem swych emocji czyni miasto właśnie. Paryż Konopki definiuje się przez symbolikę wanitatywną, przez ruiny, odrapane mury, odpadający tynk, pobite szkło, chwasty, rudery i rupieciarnie. Przez jesień i zimę, szarość i biel (implikowaną na zasadzie metonimii przez widoczny na zdjęciach śnieg, i tylko w taki, pośredni sposób obecną w konsekwentnie monochromatycznym, szarym cyklu) z całym symbolicznym „nadbagażem” tych barw. Przez przedmieścia albo centralne dzielnice fotografowane w sposób, który ujawnia ich zaściankowość, intymność, smutną monotonię właściwą dzielnicom podmiejskim. Jak czytamy u Zbigniewa Herberta: „W jesienne bezsłoneczne popołudnie Pan Cogito lubi odwiedzać brudne przedmieścia. Nie ma – mówi – czystszych źródeł melancholii”³⁴. Paryż Konopki to szarość i biel, jesień i zima, smutek i nieobecność, takimi barwami charakteryzuje się historia. Miasto na jego fotografiach, nagie, pozbawione turystycznych rekwizytów kreujących iluzję Paryża – stolicy XIX (XX i XXI) wieku, prezentuje zasadę swego istnienia, podstawową figurę melancholii i kluczową kategorię myślenia *flâneura*-historyka o przeszłości – alegorię.

Alegorię definiowaną już nie w opozycji do symbolu, lecz w kontekście retoryki czasowości Paula de Mana, zrywającej z romantycznym i antyświeceniowym paradygmatem, który sytuuje ją po negatywnej stronie opozycji – nieskończoności i delimitacji sensów, zmysłowego obrazu i racjonalnego pojęcia, totalności, pełni i nieznośnej dychotomii, beznadziejnego pęknięcia rozdzielającego wszystko na połowy. Jednak to właśnie pęknięcie, rozdział, niemożliwy do zatrzymania ruch alienujący określa zjawiska właściwe estetyce nowoczesnej. Nowoczesna alegoria to właśnie pęknięcie, przede wszystkim, jak chce de Man, czasowe: „W świecie symbolu obraz zbiega się z substancją, gdyż substancja i jej przeciwstawienie nie różni się w swoim bycie, a tylko co do ekstensji: stanowią część i całość tego samego układu kategorii. Pozostają w relacji równoczesności, która tak naprawdę jest przestrzennego rodzaju, a interwencja czasu jest czymś po prostu przygodnym, podczas gdy w świecie alegorii czas jest źródłową kategorią konstytutywną”³⁵. Czas konstytuuje także fotografie Konopki – choć nie ma na nich ludzi, pozostaje ślad po ich działalności zawsze odsyłający do tego, co minione, jak ślad na śniegu (*Jardin de Notre-Dame*) dowodzący jakiegoś ruchu, który musiał tu mieć miejsce, kiedyś, przed chwilą, w nieistnieniu-już-więcej.

Symbol stanowi więc najbardziej wyrazistą formę syntezy wszelakiego rodzaju (wszak totalność jest jego warunkiem). W swym monolitycznym kształcie krystalizuje wszystkie *correspondances* natury i kultury, języka i rzeczy, przeszłego i teraźniejszego. Unieważnia po części czas, by zyskać wymiar uniwersalny. W tym miejscu łatwo powrócić do niemieckiego przeciwstawienia symbolu i alegorii, jednak *differentia specifica*, już nie aksjologiczna, będzie się zasadzać na znaczeniu czasowości właśnie, która w alegorii jak w żadnej innej retorycznej figurze odgrywa zasadniczą rolę, jest dlań „źródłową kategorią konstytutywną”. Alegorię rodzi więc i odradza dla nowoczesności różnica, dystans, odległość, między istnieniem a Benjaminowskim nie-istnieniem-już-więcej, które poznaje historię, a które przejawia się w rzeczach. Jednak, według Benjamina, właściwymi pomnikami nie-istnienia-już-więcej są pasaże. W ostatnim z literackich pasaży Rutkowskiego, *Requiem dla moich ulic*, nota bene ilustrowanym zdjęciami z cyklu *Szary Paryż*, czytamy: „Zburzenie Hal w latach siedemdziesiątych dwudziestego wieku stało się dla Paryża wstrząsem traumatycznym, który wypchnął z pamięci poprzednią czystkę przeprowadzoną przez architekta Wiktora Baltarda, rozpoczętą jeszcze przed mianowaniem barona Haussmana prefektem Paryża. [...] Fotografie Marville’a pokazują, jak były

wspaniałe: lekkie i prawie przezroczyste. Operacja dziewiętnastowieczna była poważna i brutalna. Baltard, żeby ustawić swoje Hale, musiał wyburzyć blisko czterysta domów. Dziewiętnastowieczna operacja udała się znakomicie, podobnie jak pierwsza – renesansowa i druga – przedrewolucyjna. Wszelkie przeprowadzone w tym magicznym miejscu operacje udawały się znakomicie, z wyjątkiem jednej, tej ostatniej, z lat kontrkulturowej kontestacji, która przemieniała się w architektoniczną kompromitację. Ostatni zabieg zakończył się dla Hal ponurą katastrofą, a wszelkie znane próby zaradzenia złu wróżą jak najgorzej³⁶.

Zburzenie paryskich Hal, wielokrotne rekonstrukcje kwartału ulic między kościołem św. Eustachego a Luwrem, stanowią najbardziej jaskrawy, bo głęboko osadzony w mitologii Paryża przejaw obecnej – z różną intensywnością – u wszystkich autorów pasaży nostalgii za minionym. *Flâneura*-historyka percepcja miasta nieuchronnie rozpada się na dwie nierównoważne perspektywy – przeszłość i oglądaną przez jej pryzmat terażniejszość, czy raczej, i tu pojawia się nierównoważność obu perspektyw, przeszłość i terażniejszość wobec tej pierwszej sfunkcjonalizowaną, stanowiącą tylko pretekst do wprowadzenia minionego. Rutkowski z tego rozdwojenia czyni zasadę konstrukcyjną swojego ostatniego tomu pasaży, *Requiem dla moich ulic*, w którym w spojrzeniu *flâneura* przeszłe spotyka się z najczęściej ujemnie wartościowanym teraz. Dlatego ilustracją do tego zbioru mogą być zdjęcia Konopki korespondujące z requiem przez ukazanie tego, o czym pisze Rutkowski – współlistnienia przeszłości i terażniejszości złączonych w alegorii. To pokonujące czas połączenie paradoksalnie aspekt czasowy akcentuje, naświetla. Właściwą *flânerie* retorykę wzroku czyni podporządkowaną retoryce czasowości: „Związku pomiędzy alegorycznym znakiem i tym, co on oznacza [*signifié*], nie dekretuje żaden dogmat [...]. Istnieje natomiast związek między samymi znakami, w którym odniesienia do ich własnych znaczeń stają się sprawą drugorzędną. Wszelako sam ów związek między znakami w sposób konieczny zawiera konstytutywny element czasowości, jeśli w ogóle ma być alegorią, to jest czymś koniecznym, aby alegoryczny znak odnosił się do innego znaku, który go poprzedza. Znaczenie tworzone przez alegoryczny znak może zatem polegać tylko na powtórzeniu (w sensie kierkegaardowskim) tego poprzedzającego znaku, z którym ów znak nigdy nie może być współczesny, jako że do istoty poprzedzającego znaku należy czysta uprzedniość³⁷”.

Dwudzielność cechująca myślenie *flâneura* przekłada się na dwudzielność formy stanowiącej tej refleksji artystyczny równoważnik. Właściwe alegorii, *ergo* – nowoczesności pęknięcie, niemożliwy do zażegnania dysonans wyznacza strategię odbiorcze, które już zawsze – przy odbiorze dzieł *flâneura*-historyka – muszą zakładać podwójne dekodowanie. Towarzysząca oglądaniu *Szarego Paryża* aktualizacja sensów przynależnych płaszczyźnie terażniejszości, sensów znakowej szaty miasta, ewokuje obraz uprzedni, czyli rzeczywistą treść tych fotografii. „W melancholijnym kontekście alegorii obraz jest [...] jedynie znakiem, monogramem esencji, a nie esencją przybraną w formę³⁸”.

Alegoria jako figura myśli o retorycznych źródłach powstaje poprzez rozdzielenie: „Jej istotą jest więc gra między dwoma planami znaczeniowymi. Plan literalny spełnia rolę wehikułu odsyłającego do sensów ukrytych, zasadniczo istotniejszych. Większość teoretyków zalicza alegorię do tropów, czyli figur semantycznych. Kwintylian określa ją jako «metaforę ciągłą», ponieważ rozciąga się na obszar szerszy niż słowo i bywa realizowana w całym zdaniu lub wypowiedzi wielozdaniowej. Alegoria wymieniana jest też jako jedna z «figur myśli», pokrewna ironii przez wspólny czynnik «złej wiary»³⁹; jednak tutaj kończy się już pokrewieństwo z ironią, względem której alegorię różnicuje: „wiedza o wielorakich związkach między samymi przedmiotami (elementami rzeczywistości).

Związki te, podobieństwa lub pokrewieństwa, mają charakter materialny lub logiczny (gra między ogólnym a szczegółowym), ale mogą również wskazywać na ukryte prawa składające się na porządek świata. Mistyczny, boski lub tylko nie do końca rozpoznany²⁴⁰. Tak rozumiana w perspektywie tradycyjnych klasyfikacji retorycznych alegoria, w ujęciu de Mana pozostaje grą zależności między planem literalnym a ukrytym, lecz jej istota zasadza się na manifestacji dzielącej je odległości. Alegoria to więc skandal nieciągłości, języka pozbawionego desygnatu, Derridiańskiej różnicy. Znaki funkcjonujące na obu planach nie pozostają względem siebie w relacji ustanowionej, skodyfikowanej, stanowiącej część retorycznej kultury. Pozbawione swych *signifiés*, nie podlegają już łatwym uszeregowaniom; to nowoczesna rewolucja prowadząca od *Ikonologii* Ripy do estetyki ruin. Alegoryczny wehikuł sensów zostaje zdegradowany przez czas. Czas dekonstruuje alegorię jako retoryczną figurę myśli, burzy jej podstawy, które Abramowska określiła jako „wiedzę o wielorakich związkach między samymi przedmiotami”. Podobieństwo i pokrewieństwo zastępuje tu Kierkegaardowskie powtórzenie. Co więcej, myślenie alegoryczne nie jest już ufundowane na korelacjach między znaczeniami, do których odsyłają znaki, lecz na konfiguracji samych *signifiants*. Znak pozbawiony własnego znaczenia funkcjonuje niczym teatralny rekwizyt, istotny w kontekście odgrywanej sztuki, lecz już tracący swą funkcjonalność poza sceną.

Herbert pisze: „Senlis jest miastem, przez które przeszła historia. Mieszkała w jego murach parę wieków, potem odeszła. Została arena zarośnięta trawą, rozerwany pierścień rzymskogalijskich murów, które szturmują dzikie wino, resztki królewskiego pałacu, opactwo Świętego Wiktora przeobrażone w rozkrzyczany internat i katedra, jedna z najstarszych z wielkiego klucza katedr gotyckich Ile-de-France²⁴¹. Utrzymamy w estetyce ruin fragment *Barbarzyńcy w ogrodzie* wyraźnie demonstruje mechanizm alegorii, zasadę działania jej dwuplanowości. Ustanowione przez eseistę alegoryczne znaki określające plan literalny – rozerwane „mury”, „resztki królewskiego pałacu”, „opactwo Świętego Wiktora” (tutaj – „rozkryczany internat”) i katedra to rekwizyty miejskiego *theatrum*, którego reżyserem jest w tym wypadku dokonujący aktu estetyzacji rzeczywistości *flâneur*. Odsyłają one do znaków je poprzedzających – murów spełniających swe funkcje obronne, całości królewskiego pałacu, opactwa jako synonimu ciszy i skupienia oraz katedry – przestrzeni *sacrum*. Semantyczna rewolucja wyznacza miarę dystansu, który stanowi o wewnętrznym napięciu alegorii. „Rozerwany pierścień rzymskogalijskich murów, które szturmują dzikie wino” – oto język obnaża odległość. Alegoryczny znak może być tylko powtórzeniem uprzedniego. Mury jako element powracający wiążą obraz Senlis z wizją przeszłości miasta, lecz są to mury „rozerwane” i „szturmowane”. Dobór leksyki akcentuje dokonywaną w powtórzeniu zmianę – wskazując na pierwotną funkcję związaną ze znakiem „mury”, oczywiście obronną, jednocześnie tym wyraźniej manifestuje jej brak. „Rozerwane”, a więc skazane na zburzenie w obliczu „szturmu”, mury stają się znakiem pozbawionym desygnatu. Znakiem, którego znaczenie polega tylko na powtórzeniu poprzedzającego znaku. Ten z kolei również demonstruje swą pustkę, jako że jego referencjalność zostaje zniesiona przez czas. Jego desygnatu w momencie przywołania go w alegorii już nie ma. Konstytutywny, według de Mana, element alegoryczny, czyli czasowość, równocześnie buduje i znosi tę figurę. Redukuje ją do rangi szczątków, ruin, reliktu, który zawsze bezskutecznie przywołuje przeszłe, znoszone już w momencie powtórzenia. Benjamin pisze przecież, że „Alegoria jest w przestrzeni myśli tym, czym w przestrzeni rzeczy są ruiny²⁴². Podobnie u Konopki, fotografowane przezeń mury niegwarantujące osłony (np. *rue Gaby Sylvia*), turystyczna stolica świata jakby „przyłapaną” na swej fasadowości, iluzji kryjącej pod pozorem blichtru osypujący się tynk (np. *rue Pixérécourt*), przykrywającej produktami turystycznego przemysłu hieroglify, napisaną

w zapomnianym języku przeszłość miasta (tego uwiecznionego na zdjęciu *Cimetière du Père Lachaise*), domy nieobiecujące zadowolenia (np. *rue de Tlemenc*), samochody nieprzeznaczone do użytku sprawiają, że Paryż przypomina tu cmentarz (porównaj liczne zdjęcia o tej tematyce – *Cimetière Père Lachaise*, *Cimetière de Passy*). Staje się nekro-polis, miastem ruin, murów tonących w pleniącej się roślinności, okaleczonych wnętrz (np. dwie fotografie *Hôtel de Beauvais*, *rue François Miron*), pełnych pozbawionych swych użytkowych funkcji przedmiotów, rzeczy zbytecznych. Chyba najbardziej intrygująca jest ostatnia fotografia cyklu, *Espace illusoire de Jean-Michel Verret*, a na niej nieuporządkowane, pełne rupieci wnętrze i ściany imitujące fronton budynku, i drzwi nagle tę iluzję rozbijające, przez swe otwarcie manifestujące płaskość niaby-budynku. Otwarcie drzwi, czyli deziluzja przestrzeni, znosi opozycję wnętrza i zewnątrz, obnaża płaskość, jednowymiarowość tej alegorii, która odsyła tylko do siebie samej.

Nie-istnienie-już-więcej znosi oba plany alegorii, czyniąc z niej demonstrację różnicy. Prawdziwym centrum figury jest bowiem brak, dystans. Nie to, co było (bo do tego brak już dostępu), ani to, co minione tylko antycypuje, lecz różnica między nimi, miejsce puste po przeszłym stanowi istotę alegoryczności. Do nie-istnienia-już-więcej nie ma dostępu wzrok *flâneura* – to prawdziwa przyczyna pustki znaku uprzedniego. Jego desygnat, jako nieistniejący, nie może być wyobrażony, pomysłany. Jak pisze Bieńczyk, charakterystyczne dla alegorii melancholijnej (pod pojęciem której kryje się w jego esejach alegoria rozumiana w duchu de Mana) jest „pęknięcie między znaczącym a znaczo-



Fot. 4. Bogdan Konopka, 80, rue de Haies. Z cyklu: Szary Paryż (copyright by Bogdan Konopka)

nym; przekonanie, że smutek i strata u źródeł melancholii tworzą pustkę znaczonego³⁴³. Cytując zaś Starobinskiego: „kiedy rzeczywistość nie przedstawia w naszym spostrzeżeniu jakiegokolwiek wartości, konieczne staje się opatrzenie jej sensem wtórnym, aby zapobiec całkowitemu rozproszeniu się sensu i wtargnięciu bezsensu. Albo też: kiedy odwracamy się od świata rzeczywistego, wymyślamy teatr cieni, który [...] maskuje próżnię świata³⁴⁴, Bieńczyk dopowiada: „W modalności alegorycznej pełną postacią estetyczną zyskuje niemożność połączenia spojrzenia z obiektem, poczucie fragmentaryczności i nieadekwatności znaków, rozpoznanie świata jako pustki³⁴⁵. Pustka znaku domaga się wypełnienia, na alegoryczne pęknięcia odpowiedzią stają się wtórne referencje. Obnażenie alegorii nowoczesnej to konstatacja beznadziei – znaki pozbawione znaczonego (albo lepiej – znaki „wydrążone” – „Rozciągają się jak sensy wydrążone, nie odsyłające na trwałe do żadnej obecności, lecz do jakiejś śmierci, która siew wydarzyła i wokół której język oszalał³⁴⁶) nie tyle odsyłają, co powtarzają równie puste znaki uprzednie.

Od beznadziei ratuje Konopkę fotografia. W *Dwóch miastach* Zagajewski przypomina, wśród licznych postaci zaludniających jego dziecięcą wyobraźnię, ciotkę: „Zamykała się w swoim pokoju [...] i myślę, że zajmowała się tam niekończącym się przeglądaniem swoich panięskich skarbów, przywiezionych oczywiście ze Lwowa. Znajdowały się wśród nich wzorzyste wachlarze, delikatne, wyłożone masą perłową damskie szczyryki, widokówki z Karlsbadu i z Abacji, srebrne dzbanuszki, kolorowe pudełka po papierosach i cukierkach mentolowych, kieszonkowe zegarki, które zatrzymały swój marsz przed pół wiekiem, wywietrzałe perfumy w małych buteleczkach z rżniętego szkła, metalowe, cienkie ołówki, które już nie pisały i wytworne notesiki, pozbawione kartek, eleganckie szczyryce do paznokci i kalendarze sprzed I wojny światowej. Tam się zamykała, otoczona dawnymi, melancholijnymi przedmiotami i palila lekkie, miętowe papierosy w kartonowych turkach³⁴⁷. *Flâneur*-historyk po uwolnieniu się od bezrefleksyjnego odruchu spoglądania, czyli po przekroczeniu postawy turysty, po przyswojeniu sobie trudnych prawideł retoryki spojrzenia, rozpoczyna spacer po mieście w poszukiwaniu miejsc przejścia ku przeszłości. Przechodząc przez pasaż na stronę snu, dostrzega szarość historii, odpadający tynk, pod którym rozpoznaje litery zapomnianych języków przestrzeni. Konstatacja istnienia w mieście przejść jest jednocześnie momentem uświadomienia sobie prawideł alegorii, retoryki czasowości, która może prowadzić tylko do melancholii za minionym, smutku niemożliwego do przepracowania, bo niepoznanego swego źródła, którego przecież już nie ma. Co pozostaje spacerowiczowi? Według Morawskiego *flâneur* „przystaje na fasadową rzeczywistość, obcując z kapryśną polifonią faktów i zgadza się na to, że nie ma sensu pytać o sens. Jego działanie ma inny wymiar. Jego domeną jest otwieranie oczu na świat i zapalczywe kolekcjonowanie wszelkich danych. Paradoksalnie, jest on antykwariuszem współczesności, strażnikiem pamięci szczegółów i stereotypów, która zaciera się. Jego domem jest przemijająca terażniejszość równie zachęcająca, co ohydna, z którą intelektualista musi coś zrobić (musi się z nią jakoś zmierzyć)³⁴⁸.

Przechadzka *flâneura* jako tworzenie kolekcji jest więc działaniem skierowanym na oba plany alegorii jednocześnie. Wyławianie z niebytu pamiątek przeszłości staje się jednocześnie zapamiętywaniem w artystycznej konstrukcji spojrzenia terażniejszości, która nieuchronnie przeobraża się w nie-istnienie-już-więcej. Taką pracę wykonuje Konopka, tworząc swój *Szary Paryż*.

Serdecznie dziękuję Panu Bogdanowi Konopce za udostępnienie fotografii.

Przypisy

- ¹ W. Benjamin, *Powrót flâneura. O Spacerach po Berlinie Franza Hessla*, przeł. A. Kopacki, „Literatura na Świecie” 2001, nr 8-9 (361-362), s. 237. Istnieje bogata literatura dotycząca antropologicznej kategorii *flâneura*. Nie rozwdąc się tutaj nad jej genezę, ewolucją rozumienia tego terminu oraz licznymi literackimi realizacjami, odsyłam do prac zawierających takie podsumowania, na przykład: Z. Bauman, *Przedstawienie na pustyni*, przeł. M. Kwiek, [w:] „*Drobne rysy w ciągłej katastrofie...*”. *Obecność Waltera Benjamin w kulturze współczesnej*, red. A. Zeidler-Janiszewska, Warszawa 1993; F. Hessel, *Sztuka spacerowania*, przeł. S. Lisiecka, „Literatura na Świecie” 2001, nr 8-9 (361-362); tenże, *Flâneur w Berlinie*, przeł. S. Lisiecka, „Literatura na Świecie” 2001, nr 8-9 (361-362); A. Hohmann, *Flâneur. Pamięć i lustro nowoczesności*, przeł. A. Kopacki, „Literatura na Świecie” 2001, nr 8-9 (361-362); K. Loska, *Flâneur jako metafora współczesnej kultury*, [w:] *Intermedialność w kulturze końca XX wieku*, red. A. Gwóźdź, S. Krzemiń-Ojak, Białystok 1998; E. Rybicka, *Modernizowanie miasta. Zarys problematyki urbanistycznej w nowoczesnej literaturze polskiej*, Kraków 2003; A. Zeidler-Janiszewska, *Dryfujący flâneur, czyli o sytuacjonistycznej transformacji doświadczenia miejskiej przestrzeni*, [w:] *Przestrzeń, filozofia i architektura. Ośiem rozmów o poznawaniu, produkowaniu i konsumowaniu przestrzeni*, red. E. Rewers, Poznań 1999.
- ² W. Benjamin, *Pasaże*, pod red. R. Tiedemanna, przeł. I. Kania, Kraków 2005, s. 956-957.
- ³ K. Rutkowski, *Śmierć w wodzie. Proza*, Gdańsk 1998, s. 79.
- ⁴ „Wielokrotnie w związku z bulwarami wewnętrznymi – mówi *Ilustrowany przewodnik po Paryżu*, dający pełny obraz miasta nad Sekwaną i jego okolic w roku 1852 – wspominaliśmy o pasażach, które na nie wychodzą. Te pasaże, najnowszy wynalazek przemysłowego luksusu, to kryte szkłem, wyłożone marmurowymi płytami przejścia biegnące przez całe kompleksy domów, których właściciele zrzeszyli się z myślą o takich spekulacjach. Po obu stronach tych przejść, oświetlonych od góry, ciągną się najwykwintniejsze sklepy, skutkiem czego taki pasaż staje się miastem, a nawet światem w miniaturze” (W. Benjamin, *Pasaże...*, op. cit., s. 67).
- ⁵ Ibidem, s. 451.
- ⁶ Z. Bauman, *Przedstawienie na pustyni*, op. cit., s. 79-81.
- ⁷ Ibidem, s. 82.
- ⁸ Ibidem, s. 79.
- ⁹ Ibidem, s. 78: „Dziś działanie jest inne; stanowi w dużej mierze *przemieszczanie się* stąd dotąd, najszybciej jak tylko można, możliwie bez zatrzymywania się, jeszcze lepiej bez rozglądania się wokół”.
- ¹⁰ Ibidem.
- ¹¹ Ibidem, s. 73: „Umiejętność, którą opanowuje flâneur, to patrzeć tak, aby nie dać się złapać na przysłądaniu. Aliści władza flâneura jest *wyimaginowana*. O jej pięknie, pięknie niezakłóconym, nie zepsutym przez nieczyste sumienie czy lęk przed wstydem, stanowi jej blahość. Ta władza nie będzie ingerować w rzeczywistość tych, którzy jej podlegają. Nie będzie ograniczać ich możliwości. Ta władza, w przeciwieństwie do tej drugiej, makabrycznej i złowroziej, z którą swawolnie współzawodniczy, odtwarza przygodność życia, zamiast ograniczać ją czy powstrzymać”.
- ¹² Ibidem, s. 74.
- ¹³ Nie zajmując się tutaj szerzej problematyką (post)turyzmu, odsyłam do książki D. MacCannella, *Turysta. Nowa teoria klasy próżniaczej*, przeł. E. Klekot, A. Wieczorkiewicz, Warszawa 2002; oraz do wydanej ostatnio w serii „Horyzonty Nowoczesności” pracy A. Wieczorkiewicz, *Apetyt turysty: o doświadczeniu świata w podróży*, Kraków 2008.
- ¹⁴ Cyt. za: K. Loska, *Flâneur jako metafora współczesnej kultury*, op. cit., s. 42-43.
- ¹⁵ Korzystam tutaj z katalogu, który – jak czytamy w informacji zamieszczonej na stronie redakcyjnej – jest rozszerzoną wersją wydawnictwa opracowanego z okazji wystawy Bogdana Konopki *Szary Paryż*, prezentowanej w Instytucie Polskim w Paryżu w ramach Miesiąca Fotografii, w listopadzie-grudniu 2000 roku. Zob. *Bogdan Konopka. Szary Paryż (Paris en gris)*, kat. wyst., Lublin 2002 (wstęp A. Zagajewski).
- ¹⁶ „*Tableaux* to literacka zapowiedź tekstów przechadzkowych, portrety miasta i obrazy miejskich przeobrażeń. Obok «fizjologii», czyli przedstawień, w których odnotowywano typy miast, oraz kronik rozpowszechniających miejskie plotki, właśnie *tableaux* zapoznawały mieszkańca z coraz większym i coraz bardziej kompleksowym miastem”. (A. Hohmann, *Flâneur...*, op. cit., s. 343).
- ¹⁷ Ibidem. Bauman zaś, nawiązując do analogii widzenia i robienia zdjęcia migawkowego Ericha Fromma, stwierdza: „Angielską nazwą zdjęcia migawkowego, powtórzmy, jest *snapshot*; w celnym tym wyrażeniu obydwaj składniki są równie ważne – *snap*, «trzask» (jak w idiomie «jak z bicza trzask»), i *shot*, «wystzał». Idzie więc tu o *wystzał*, a więc o to, że kula ugodzi to, na co nakieruję lufę, nie pozostawiając śladu na mnie, który cyngiel nacisnął: a zarazem i o to, że jest to trzaśnięcie tylko, «pstryk», chwila ulotna; kontakt między strzelcem a celem nie trwa tu dłużej niż naciśnięcie spustu. Spojrzenie w stylu zdjęcia migawkowego –

spojrzenie niewidzące – jest zdarzeniem ulotnym jak odgłos wystrzału (nie krępuje więc przyszłego wyboru celów), jest epizodem (czyli zdarzeniem samoistnym, niepowiązanym ani z tym, co działo się przedtem, ani z innymi epizodami, jakie nastąpią jeszcze; epizod uwalnia teraźniejszość od obciążeń przeszłości i ciężaru trosk przyszłości)”. (Z. Bauman, *Wśród nas, nieznanomych – czyli o obcych w (po)nowoczesnym mieście*, [w:] *Pisanie miasta – czytanie miasta*, pod red. A. Zeidler-Janiszewskiej, Poznań 1997, s. 152).

- ¹⁸ Odgrywa ono fundamentalną rolę w percepcji przestrzeni miejskiej: „Widzenie, jako sposób doświadczania narzucający się oglądowi przestrzeni miejskiej, stanowi z pewnością jeden z najmocniejszych punktów «okularyzmu». Należałoby zatem analizować i demaskować podstawy jego dominacji i upominać się, w ramach tych samych analiz inspirowanych przez najnowszą estetykę, o równouprawnienie zmysłu słuchu, dotyku, itd. A jednak widzenie jest najbardziej ludzką, aktywną i otwartą reakcją na unaoczniającą się przestrzenność miasta.[...] Rzecz zatem raczej w tym, że widzenie wypierane bywa często w modernistycznej przestrzeni miejskiej przez patrzenie i spoglądanie. Patrzenie to czynność automatyczna, nie wymagająca szczególnej aktywności i skupienia uwagi. Spoglądanie jest nieuważne i omylne. Jedno i drugie pozbawione troski o pochłaniającą je przestrzeń. Ten brak odpowiedzialności możemy odczytać jako swoistą obronę przed nadmiarem wizualnych wrażeń”. (E. Rewers, *Ekran miejski*, [w:] *Pisanie miasta...*, op. cit., s. 64).
- ¹⁹ F. Hessel, *Sztuka spacerowania*, op. cit., s. 163.
- ²⁰ Oba tytuły za: W. Nowicki, *Wilno Bułhaka*, „Tygodnik Powszechny” 2008, nr 16 (3067), s. 36.
- ²¹ Ibidem.
- ²² Z. Bauman, *Przedstawienie na pustyni...*, op. cit. s. 80: „Disneyland i jego gorliwe imitacje są przykładami zdegenerowanej utopii życia jako flâneuryzmu – niezależnie od tego, jak bardzo ta utopia mogłaby być, w «klasycznej» epoce, rozproszona i nie wyartykułowana, zanim została przechwycona przez handlarzy, ponownie poddana obróbce i zamieniona w smar do przynoszącego szalone dochody wynalazku”.
- ²³ E. Lubowicz, *Szary Paryż – niewidzialne miasto*, [w:] *Bogdan Konopka...*, op. cit.
- ²⁴ Ibidem.
- ²⁵ Analogia ta mogłaby zostać podbudowana refleksją nad wpływami Bułhaka na twórczość Konopki, malarskość jego dzieł – por. choćby *La Défense*.
- ²⁶ W. Benjamin, *Pasaże...*, op. cit., s. 878.
- ²⁷ W. Baudelaire, *Łabędź*, przeł. M. Jastrun, [w:] W. Baudelaire, *Kwiaty zła*, wybór, wstęp i oprac. M. Jastrun, Warszawa 1973, s. 92.
- ²⁸ A. Zagajewski, *Szary Paryż*, [w:] *Bogdan Konopka*, op. cit.: „Paryż, fotografowany przez tysiące obiektywów (na każdym moście japońscy turyści przeżywają sekundę zmechanizowanej wieczności), zjadany codziennie przez chciwe spojrzenia aparatów fotograficznych przybyłych z różnych kontynentów, nie przestaje jednak istnieć... Istnieje i wciąż opiera się inwazji spojrzeń”.
- ²⁹ E. Rewers, *Ekran miejski*, op. cit., s. 44.
- ³⁰ Ibidem, s. 47.
- ³¹ Rolf C. Renner tak pisze o tym obrazie (wskazując jednocześnie na najważniejsze cechy Hopperowskiego odczuwania przestrzeni miejskiej): „It is a painting that quite unmistakably redeploys the iconography in other works by the artist. In it, Man (representing the natural order) appears small, reduced in importance, a chance feature of a suburban scene. The man in the picture is not gazing out at a busy street scene; rather, he seems lost in his own thoughts, excluded from the realm of Civilization and without access to nature. His unseeing stare eerily echoes the sight-less gaze of the apparently empty store windows. The town makes a deserted, dead impression and it is hard to say whether anything at all is actually sold in the store”. (R.R. Renner, *Edward Hooper 1882-1967. Transformation of the Real*, Köln 2002, s. 24).
- ³² W. Bałus, *Mundus melancholicus. Melancholijny świat w zwierciadle sztuki*, Kraków 1996, s. 23.
- ³³ Ibidem, s.16.
- ³⁴ W. Herbert, *Domy przedmieścia*, [w:] W. Herbert, *Pan Cogito*, Warszawa 1974, s. 26.
- ³⁵ P. de Man, *Retoryka czasowości*, przeł. A. Sosnowski, [w:] *Alegoria*, pod red. J. Abramowskiej, Gdańsk 2003, s. 167.
- ³⁶ K. Rutkowski, *Requiem dla moich ulic*, Gdańsk 2008, s. 26-27.
- ³⁷ P. de Man, *Retoryka czasowości*, op. cit., s. 167-168.
- ³⁸ M. Bieńczyk, *Oczy Dürera. O melancholii romantycznej*, Warszawa 2002, s. 55.
- ³⁹ J. Abramowska, *Rehabilitacja alegorii*, [w:] *Alegoria...*, op. cit., s. 6.
- ⁴⁰ Ibidem.
- ⁴¹ Z. Herbert, *Barbarzyńca w ogrodzie*, Wrocław 1997, s. 263.
- ⁴² Cyt. za: M. Bieńczyk, *Oczy Dürera...*, op. cit., s. 49.

⁴³ Ibidem, s. 48.

⁴⁴ Cyt za: ibidem.

⁴⁵ Ibidem, s. 48-49.

⁴⁶ Ibidem, s. 49.

⁴⁷ A. Zagajewski, *Dwa miasta*, Paryż–Kraków 1991, s. 35.

⁴⁸ S. Morawski, *Trudny związek flânerie z intelektualizmem. Musil, Sartre, Benjamin*, [w:] *Pojednanie tożsamości z różnicą*, pod red. E. Rewers, Poznań 1995, s. 68.

Summary

The paper concerns the relationship between the *flâneur* (a category common in the contemporary anthropological discourse) and the past. The Baudelaire's and Benjamin's figure of *flâneur* is defined as opposite to the conception of tourist (in the meaning Zygmunt Bauman attaches to it), and *flâneur*'s gaze is compared to the one of photographer's, while taking sophisticated pictures of the city (as the subject of the paper are the shots of Paris taken by Bogdan Konopka, gathered in the cycle *Paris en gris*). *Flâneur* can be seen as a kind of historian-amateur, who – doing his stroll – 'reads' the city's past written in the architectural monuments, in the maze of the streets and courtyards, and seeks the 'passages' into the past (in this special meaning 'passage' – the term commonly referring to the arcades – is a metaphor naming a process of meeting the past, as well as a unique place in the space of the city, that makes this meeting possible). But the past is never there. It is gone and the only way to make it present again is to read its traces as allegory (according to Paul de Man, allegory – unlike the symbol – refers to the emptiness left after its referent's disappearance).

This is the way one can interpret the photographs taken by Bogdan Konopka. The emptiness of the streets, no human beings, just buildings, walls, doorways, gates and windows – all those elements, taken in a grayscale – can be understood as a metaphor of looking for the non-existing past, seeking the passages into it, reading Paris as the allegory (in a very de Manian way) of its own no-more-existing-past – just in the way a *flâneur* would do that.