

Dagmara Mészka, Robert Zielnicki

Wokół książki "Nuda w kulturze"

Sztuka i Filozofia 18, 164-173

2000

Artykuł został zdigitalizowany i 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.

Dagmara Meszka
Robert Zielnicki
(Poznań)

WOKÓŁ KSIĄŻKI *NUDA W KULTURZE**

Melancholia może fascynować. Italo Calvino, zaintrygowany melancholią, szkicuje jej obraz, ubiera ją w „welon utkany z drobin humorów i doznań”¹, dodaje jeszcze, że „melancholia jest smutkiem, który stał się lekki”².

W ostatnim okresie kilku badaczy „dało się uwieść” zjawisku, zwanemu melancholią. Owocem tej fascynacji jest kilka bardzo ciekawych publikacji, związanych z tematyką magicznego trójkąta: melancholii, nudy i nostalgii. Warto wymienić chociażby książkę Wojciecha Bałusa, *Mundus Melancholicus*³, na którą złożyły się szkice poświęcone dziełom artystów, takich jak Albrecht Dürer, Salvator Rosa, Giorgio de Chirico. Bałus prowadzi nas przez niekiedy odległe wieki, tradycje, dokonuje wnikliwej analizy obrazów, mając ciągle jako punkt odniesienia zjawisko melancholii.

Anna Zeidler-Janiszewska sięga do melancholii, aby opisać zjawiska kultury współczesnej⁴. Alicja Kuczyńska poświęca swą książkę interpretacji melancholii, którą przedstawia jako „pewien szczególnie stan wrażliwości ludzkiej z założenia ukierunkowany na intensywne przeżywanie własnej egzystencji”⁵. Marek Bieńczyk zanurza czytelnika w kapryśnym świecie melancholii i uwodzi go magicznym wyliczeniem, cytatem, anegdotą.

Nuda – poucza nas Bałus – jest nastrojem melancholijnym, wyklucza bowiem zarówno pełną radość, jak i wielką rozpacz⁶. Antologia *Nuda*

* P. Czaplński, P. Śliwiński (red.), *Nuda w kulturze*, Poznań 1999.

¹ I. Calvino, *Wykłady amerykańskie*, przeł. A. Wasilewska, Gdańsk 1996, s. 24.

² Ibidem.

³ W. Bałus, *Mundus Melancholicus*, Kraków 1996.

⁴ A. Zeidler-Janiszewska, *Między melancholią a żałobą. Estetyka wobec przemian w kulturze współczesnej*, Warszawa 1996.

⁵ A. Kuczyńska, *Piękny stan melancholii. Filozofia niedosytu i sztuka*, Warszawa 1999, s. 9.

⁶ W. Bałus, „Acedia i jej następstwa”, *Znak* 1992, nr 9, s. 78. Więcej o związkach nudy i melancholii możemy przeczytać także w artykułach: A. Bielik-Robson, „Melancholia i ekstaza” oraz W. Bałus, „Muzyka, melancholia, nuda” (w:) P. Czaplński, P. Śliwiński (red.), op. cit.

w *kulturze* jest więc kolejnym interesującym głosem w dyskusji o melancholii. Znajdziemy w niej szeroki wachlarz artykułów z zakresu estetyki, socjologii, historii literatury, omawiających wnikliwie problematykę nudy. Rozpocznijmy wspólną lekturę.

Nuda stanowi byt znieruchomiały, jakby zamaryły. Żadne działanie nie przerywa jednostajności i bezruchu tego stanu – wszystko trwa bez zmian. Czujemy się, jakbyśmy byli zanurzeni w wodzie: wszystko stawia naszym ruchom znacznie większy opór, wszystkie nasze reakcje stają się wyraźnie spowolnione. Woda powoduje, że bodźce świata zewnętrznego docierają do nas już w postaci stłumionej. To oddzielenie od rzeczywistości wyobcowuje – wydaje się, że cały ruch i zgiełk świata nas nie dotyczy. Widzimy jakby poprzez szybę akwarium ludzi, przedmioty, które jednak wydają się dalekie być, stworzone z innej, obcej nam substancji. „Dzięki wycofaniu i obojętności zdruzony człowiek – stwierdza Wojciech Bałus w artykule „Muzyka, melancholia, nuda” – patrzy z dystansu, jak przez szybę, na całą otaczającą go rzeczywistość”⁷.

Nasze spojrzenie często ślizga się po powierzchni obiektów, nie znajdując niczego, co przyciągałoby uwagę. Na większość rzeczy, które są nam nieprzydatne w życiu codziennym, patrzymy z obojętnością – muskamy wzrokiem różne elementy w swoim polu widzenia, nie koncentrując się na żadnym z nich. Odwrotnie jest z natury selektywnym skupieniem. Zwykle spojrzenie nic nie wyróżnia z tła, natomiast skupienie jest aktem oderwania rzeczy od tła – wyróżnieniem detalu, fragmentu rzeczywistości. Ze względów praktycznych koncentrujemy uwagę na określonych przedmiotach po to, by je wykorzystać. Nam jednak chodzi o innego typu skupienie – nie praktyczne, lecz estetyczne. Wypada tutaj nawiązać do klasyfikacji skupień, przeprowadzonej przez Władysława Tatarkiewicza. Postawie człowieka nudy wydaje się odpowiadać specyficzny rodzaj koncentracji, nazwanej przez Tatarkiewicza skupieniem estetycznym⁸. Skupiamy się na przedmiotach po to, aby je obejrzeć, zapamiętać ich obraz. Zwolnienie rytmu życia stwarza klimat sprzyjający skupieniu. Nudzący się człowiek nakierowuje całą swoją uwagę na fragmenty rzeczywistości, na jej poszczególne detale i jak gdyby nieruchomieje. Potrafi

⁷ W. Bałus, „Muzyka, melancholia, nuda”, op. cit., s. 288.

⁸ Por. W. Tatarkiewicz, „Skupienie i marzenie”, (w:) idem, *Droga przez estetykę*, Warszawa 1972. W skupieniu świat jest obecny realnie, dany zmysłowo, obrazowo. Koncentrujemy się na konkretnym wyglądzie wybranych obiektów, np. na obserwowaniu latarni ulicznych, wystaw sklepowych, przechadzających się ludzi. Odmienne jest z marzeniem, które nie naśladuje rzeczywistości, ale przeciwnie – przekształca ją.

wpatrywać się kilka godzin w jeden przedmiot, obcować z nim, wchłaniać w siebie jego naturę i urodę. Wyodrębnia go i wysuwa na pierwszy plan, podczas gdy reszta, całe otoczenie stanowi jedynie tło. Kieruje uwagę na fragment rzeczywistości, na detal, w tak dużym stopniu, że przestaje dostrzegać inne otaczające go rzeczy, obcuje sam na sam z obiektem, który widzi przed swoimi oczami.

Skupiając się na detalach, nudzący się człowiek niejako tnie rzeczywistość na fragmenty. Przestrzeń tak obserwowana traci swoją zawartość i spójność, staje się wyspowa – składa się z nie powiązanych ze sobą kawałków. Przedmioty tracą swoją lokalizację, ukazują się wyrwane z kontekstu, odosobnione, bez więzi z otoczeniem. Rzeczy jawią się jako przypadkowe zbiorowisko *capriccios*⁹. Czym są *capriccios*? Jest to kolekcja różnorodnych elementów, które można znaleźć w wyschniętych łóżyskach alpejskich potoków: kawałki różnych kamieni, w tym kryształ górski, pokruszone skorupy ślimaków, oszlifowany żwir. Wszystko to zanurzone w piachu, nieruchome, wydaje się zbiorem obumarłych kawałków. *Capriccios* nie tworzą struktury, lecz żyją własnym, niezależnym życiem. Jawią się jako wyizolowane, oddzielone od reszty otoczenia fragmenty umiejscowione bez żadnego klucza, porządkującego ich usytuowanie. Świat nudzącego się przypomina właśnie *capriccios*. Człowiek nie jest w stanie określić położenia przedmiotów, ich relacji z innymi rzeczami, nawet więcej, sam nie jest w stanie określić związków łączących go ze środowiskiem. Wszelkie więzi, które zakorzeniły go w rzeczywistości, zostają zawieszane, świat jawi mu się jako podarta tkanina.

Miejscem, w którym nudzono się, były miasta. Dla Benjaminowskiego *flâneura*¹⁰ obszarem nudy stały się między innymi paryskie pasaże. Czym

⁹ Ernst Jünger nazywa *capriccios* kolekcję różnorodnych elementów, które układają się w łamigłówkę. Ta pozornie bezładna kompozycja ma niezwykłą moc przyciągania uwagi. E. Jünger, *Awanturnicze serce*, przeł. W. Kunicki, Warszawa 1999, s. 10, 11.

¹⁰ Wyrażenie *flâneur* pojawiło się ponad czterysta lat temu w Touraine. Słownik francuski z początku XIX wieku podkreślał pejoratywne zabarwienie tego słowa, zaś słownik angielski z połowy ubiegłego stulecia, *Oxford English Dictionary* opisuje *flâneuryzm* jako „trwonienie czasu na przyglądanie się wystawom sklepowym”. W 1806 roku ukazuje się jeden z pierwszych tekstów poświęconych *flâneurovi*, anonimowy pamflet *Le Flâneur au salon ou M. Bon-Homme*, w którym tytułowa postać jawi się jako podejrzana persona, wykluczona ze świata społecznego. Ale już u Balzaka nabiera cech zbliżonych do współczesnego rozumienia. W *Fizjologii małżeństwa* przedstawiono *flâneura* jako estetę fascynującego się obserwowaniem paryskich ulic, podobnego do tego, którego znamy z esejów Charlesa Baudelaire'a i Waltera Benjamina. Zarys dziejów tego terminu omówiła P.P. Ferguson, „The Flâneur on and off the Streets of Paris” (w): *The Flâneur*, London, New York 1994.

były pasaż? Najprościej mówiąc, to pokryte szkłem i wyłożone marmurem przejścia, wzdłuż których ciągnęły się sklepy; stanowiły one miejsce przechadzek od 1822 roku. Ludzie nie musieli już się nudzić w domu, zmontowanie wzdłuż pasaży dużej liczby lamp gazowych zapewniało większe bezpieczeństwo i spowodowało, że przechodnie nawet w nocy mogli czuć się swobodnie. Dzięki temu w Paryżu mogło rozkwitnąć całodobowe życie. Większość ludzi („ludzi tłumy”, jakby ich określił Benjamin), wychodząc na miasto, poszukiwała częściej rozrywki, którą traktowano jako remedium na najgorsze zło – nudę. Po to, by zaradzić nudzie – zauważa Anna Zeidler-Janiszewska – powstały za Ludwika Filipa załazki przemysłu rozrywkowego¹¹. Narodziły się zdemokratyzowane sposoby przeciwdziałania nudzie, m.in. kankan – forma błazenady, lecz zarazem ekspresji niezadowolenia z systemu. Ci, którzy nie mogli pozwolić sobie na kosztowne przyjemności, rozgrywali w kawiarni kilka karcianych partyjek, palili cygara i toczyli dysputy na aktualne tematy społeczno-polityczne. Benjamin jednak interesowało nie tylko radzenie sobie z nudą – o czym wspomina Zeidler-Janiszewska w eseju o nudzie miejskiej¹² – ale także jej pielęgnowanie. Nuda nie jest rozpatrywana wyłącznie jako zjawisko negatywne. Dzięki niej odkrywamy, że świat nie jest strukturą, lecz zbiorem nie powiązanych ze sobą kawałków, *capriccios*. Nudzącego się nie interesuje całość, ogólne wyobrażenie o mieście, wystrój architektoniczny miasta, zawłość topografii. Jego uwagę przyciągają jedynie poszczególne detale. Zupełnie inaczej odczuwamy przestrzeń miasta, kiedy skupiamy się na jego poszczególnych fragmentach, a inaczej, kiedy koncentrujemy się na całościowym wyglądzie. „Inna jest siła drogi – pisał Walter Benjamin – kiedy ktoś nią idzie, a inna, kiedy leci nią aeroplanem”¹³. Ktoś, kto obserwuje miasto z perspektywy samolotu, widzi tylko płasko rozpostartą płaszczyznę – plastry dachów, poprzecinane nitkami ulic. Benjamin, który skupia się na różnego typu szczegółach, potrafił w pełni doświadczać miasta, można by rzec – smakować je. W Paryżu jednym ze szczegółów, które zwróciły jego uwagę, były lustra. Paryż to miasto luster, które można spotkać dosłownie wszędzie: drzwi i mury są zrobione z luster, wnętrza kawiarni błyszczą od lustrzanych odbić, a asfalt na jezdniach przypomina gładką, lustrzaną taflę. Tych luster jest tak dużo, że zaciera się naturalna, zdawałoby się, granica

¹¹ A. Zeidler-Janiszewska, „O konsekwencjach miejskiej nudy. Inspiracje Waltera Benjamina i Siegfrieda Kracauera w badaniach nad genezą masowej rozrywki” (w:) *Nuda w kulturze*, op. cit., s. 343.

¹² Ibidem, s. 345.

¹³ W. Benjamin, *Ulica jednokierunkowa*, przeł. A. Kopacki, Warszawa 1996, s. 12.

pomiędzy wnętrzem a zewnątrz. *Flâneuryzm* opisywany przez Benjamina to nie tylko przechadzki po paryskich pasażach. *Flâneura* interesowały różne detale miejskiej architektury i topografii, z których tworzył własną mapę miasta. W czasie pobytu we Fryburgu zafascynowały go zegary na wieżach. Jego zdaniem to właśnie takie szczegóły – dźwięk i rytm ich bicia – stworzyły niepowtarzalny klimat miasta: „Z najbardziej swoistym poczuciem przynależności do miasta wiąże się u jego mieszkańca – może także we wspomnieniu przebywającego tam podróżnika – dźwięk i rytm bicia zegarów na jego wieżach”¹⁴. Benjamin zwraca uwagę nie tylko na przedmioty, interesuje go także podpatrywanie ludzi, ich wyglądu, sposobu poruszania się. W cytowanym przez niego utworze Baudelaire’a *Do przychodzącej oczy flâneura* wychwytyją z tłumy i skupiają się na chwilę na pięknej nieznaomej. W jednej, jedynej chwili spojrzenie *flâneura* prześlizgnęło się po nieznaomej i zgubiło jej ślad w ulicznym tłoku. Wydawało się, że w czasie tych kilku sekund rzeczywistość zastygła w nieruchomy, zatrzymany obraz powabnej i melancholijnej kobiety, jakby nie należącej do dookólnego tłumy.

„Miasto wokół mnie tętniąc huczało wezbrane.
Smukła, w żałobie, w bólu swym majestatyczna
Kobieta przechodziła, a jej ręka śliczna
Lekko uniosła wyhaftowaną falbanę”¹⁵.

Rozwój *flâneuryzmu* przypadł na okres powstania pierwszych pasaży (w okresie od 1799 do 1830 roku utworzono ich dziewiętnaście, a do 1855 roku otwarto jeszcze siedem). Przekształcanie zjawiska *flâneuryzmu* rozpoczęło się wraz z upadkiem pasaży i rozwojem domów towarowych (pierwszy wielki magazyn powstał w 1824 roku, dalszych siedem otwarto w latach 1852 – 1895). Zmieniło się wówczas miejsce, po którym poruszał się *flâneur*. W swoich tekstach Benjamin zawarł sugestie dotyczące możliwości rozwoju *flâneuryzmu* w przyszłości: w jednym z esejów wspominał o domu towarowym jako ostatniej „przystani” *flâneura* ; z kolei w *Projekcie pasaży* „ostatnim wcieleniem *flâneura*” uczynił człowieka rekalmującego towary przemysłowe. My jednak skupimy się na jeszcze innej propozycji Benjamina – *flâneuryzmie* uprawianym we wnętrzach domu mieszkalnego, zamknięcie w ograniczonej przestrzeni mieszkania

¹⁴ Ibidem, s. 49.

¹⁵ Fragment wiersza Ch. Baudelaire *Do przychodzącej* (w:) idem, *Kwiaty złota*, wyb. M. Leśniewska, J. Brzozowski, Kraków 1994, przeł. M. Jastrun, s. 456.

sprzyjało bowiem rozkwitowi nudy. Radosław Okulicz-Kozaryn w artykule „*Nuda* w zwierciadle nudy” pisał na temat szczególnych upodobań nudzących się osób do wnętrz mieszkalnych urządanych ze wschodnim przepychem¹⁶. Stąd między innymi wynikało zamiłowanie do wykwintnych pokoiów, m.in. buduarów (nudzie buduaru poświęciła swój artykuł Kazimiera Szczuka¹⁷). Tego typu mieszkania upodobał sobie nudzący się Baudelaire. W *Paryskim splinie* został opisany wymarzony pokój, w którym meble mają kształty wydłużone jak łodygi roślin, okna i łóżko pokryte są „śnieżnymi kaskadami” muślinu, a w powietrzu unosi się zapach usypiających wonności: „Meble zdają się śnić; robią wrażenie obdarzonych hipnotycznym życiem, jak rośliny i minerały. Tkaniny przemawiają niemym językiem, jak kwiaty, jak obłoki, jak zachody słońca”¹⁸. Bogactwo przedmiotów jest prawdziwym rajem dla oczu. Nudzący się może zawieszać wzrok na różnych bibelotach, ozdobnych meblach czy też obitych pluszem fotelach. Taki pokój stawał się dla Baudelaire’a prawdziwą „świętynią wyobraźni”. Również Benjamin uważał, że wnętrze pokoju jest pełne „skarbów”, mogących zająć uwagę. Opisywane przez niego mieszkania zdawały się pękać od wielości nagromadzonych rzeczy: balustrad, korytarzy, niezliczonych pudełek i futerałów. Benjaminowski bohater ze szczególnym zamiłowaniem skupiał się na poszczególnych detalach, potrafił wpatrywać się całymi godzinami w drobne przedmioty, w kilka miedziaków, ususzony kwiatek czy papier staniolowy. Przedmioty zdawały się zastygać w nieruchomy obraz, układać się w martwą naturę.

Nuda nie jest przedstawiona przez Baudelaire’a i Benjaminą wyłącznie jako zjawisko negatywne. Skupienie się na fragmencie, wyrywanie detalu z całościowego kontekstu czemuś służy. Nudzący się człowiek dekomponuje rzeczywistość po to, aby wybrany element włączyć w fantasmagoryczny porządek¹⁹. „Akcja” *Ulicy jednokierunkowej*

¹⁶ R. Okulicz-Kozaryn, „*Nuda* w zwierciadle nudy. Roman Jaworski” (w:) *Nuda w kulturze*, op. cit., s. 111–115.

¹⁷ K. Szczuka, „*Nuda* buduaru” (w:) *Nuda w kulturze*, op. cit.

¹⁸ Ch. Baudelaire, *Paryski splin*, przeł. R. Engelking, Łódź 1993, s. 15.

¹⁹ Fantasmagoria wykazuje duże podobieństwo do tych tworców wyobraźni, które Baudelaire określił mianem *surnaturalisme*. U francuskiego poety zasadnicze wyeliminowanie pierwiastka realnego jest obecne zwłaszcza w *Śnie paryskim*. Nie pojawia się tu miasto rzeczywiste, lecz urojone, zbudowane w wyobraźni: kubistyczne przestrzenie, z których wygnano wszelką roślinność; ogromne arkady, które otacza jedyny ruchomy, a jednak martwy element – woda, wpadająca w otchłań; żadnego słońca, żadnych gwiazd ani nawet ludzi. Całość jawi się jako przestrzeń poza miejscem i czasem, nie wydająca najmniejszego dźwięku.

Benamina dzieje się w mieście fantasmagorycznym, utkanym z wspomnień (*Erinnerung*) obrazów miast realnych: Marsylii, Rygi, Neapolu, Moskwy itd. Powstanie fantasmagorycznego świata, w dużym stopniu również świata nudy, jest dwustopniowe. Najpierw skupiamy się na fragmencie otoczenia, by „po chwili” wyizolować ten detal i umieścić go w nowym kontekście, kontekście będącym mapą wyobraźni, kolekcją różnorodnych, zapamiętanych kiedyś elementów, które nakładają się na siebie, tworząc tajemniczą łamigłówkę. Pamięć miejsc nigdy nie powraca w sposób prosty i „przezroczysty”. Zwróćmy uwagę na opis katedry przedstawiony w *Ulicy jednokierunkowej*. Miejsce to zdaje się zatracać całą swoją substancjalność – katedra jawi się jako dworzec, a dworzec jako katedra. Następuje fantasmagoryczne przenikanie się dwóch porządków przestrzennych. Fasada kościoła wydaje się wejściem do poczekalni dworcowej, w której siedzą podróżni; śpiewniki, z których korzystają, wierni okazują się bardzo podobne do międzynarodowych rozkładów jazdy, a listy pasażerskie jawią się jako wyciągi z przepisów ruchu; również kabiny, w których podróżni odświeżają się przed dalszą drogą, przyjmują kształt konfesjonatów.

Radosław Okulicz-Kozaryn zauważa, że ludzie trapieni nudą w miejsce znieawidzonej rzeczywistości kreują sztuczne, fantasmagoryczne światy, których czują się jedynymi władcami²⁰. Krainy te przesycone dziwnym, niepokojącym pięknem, pełne przepychu, są schronieniem dla natury melancholijnej. Niesłychana plastyczność fantasmagorycznego świata wzbudza skrajne uczucia – przerażenie lub upojenie. Przykłady niepokojącej deformacji możemy znaleźć w *Sztucznych rajach*. Budynki i krajobrazy przybierają tak ogromne rozmiary, że przyprawiają o ból oczu. Przestrzeń rozrasta się do ponadludzkich, przytłaczających rozmiarów. „Przestrzeń rozrasta się do nieskończoności, (...) sprawiając jeszcze dotkliwszą mękę” – pisał Baudelaire²¹. Z podobnym zjawiskiem (aczkolwiek wywołującym odmienne odczucia) spotykamy się u Benamina w *Kronice berlińskiej*. *Flâneur* podróżuje nie tylko w przestrzeni realnej, ale i fantasmagorycznej. Widok budynku stacyjnego w Berlinie wzbudza w nim falę skojarzeń – przestrzeń nagle rozrasta się i przemienia w wybrzeże Bałtyku. „Wydmy bałtyckiego krajobrazu ukazały mi się jako *fatamor-*

²⁰ R. Okulicz-Kozaryn, op. cit., s. 113. Chcielibyśmy zaznaczyć, że Okulicz-Kozaryn nie używa Benjaminowskiego sformułowania „fantasmagoria”, wydaje się jednak, że wzbogaca ono rozważania o nudzie.

²¹ Ch. Baudelaire, *Sztuczne raje*, Warszawa 1992, s. 90.

gana, tutaj na Chausseestrasse, wywołane tylko przez piaskowy kolor budynku stacji i bezkresny horyzont rozpościerający się w mojej imagi-
nacji za jego murami”²². Oniryczne zawieszenie między jawą a snem wywołuje przyjemne uczucie błogostanu, przypomina przyjemność, jaką sprawia wachlowanie się w upalny, bezwietrzny dzień. Bohaterowie powieści Romana Jaworskiego, którym poświęcił w dużej części swój artykuł Okulicz-Kozaryn, żyją również w fantasmagorycznych przestrzeniach; w jednym z utworów Jaworskiego pałac rozrasta się na poczekaniu, jak teatralna dekoracja, Pichoń zajmuje zaś niezwykle pokój, którego szczególnie intrygującym elementem jest mapa, zaścieniająca pokój, błękit, czerwone i zielone plamki, fioletowe żyłki i brązowe grzebienie układają się w dziwną mozaikę²³.

Zwróćmy teraz uwagę na miniatury, w których przestrzeń zostaje jakby ściętniona i zagęszczona; składa się podobnie jak zwijany wachlarz. To, co zajmowało nieraz ogromne rozmiary, teraz potrafi zmieścić się na maleńkim obszarze. Powstawanie miniatur może wiązać się z nudą, zwróćmy uwagę, że miniatury są owocem skupienia, koncentracji. Benjamin planował napisanie tekstu o miniaturyzacji. Zdaniem Susan Sontag miała to być kontynuacja dawnego pomysłu napisania eseju na temat *Nowej Meluzyny* Goethego. Jest to opowiadanie o człowieku, który nosił zawsze przy sobie puzderko, kryjące w swym wnętrzu miniaturowe królestwo. Władczynią tego maleńkiego państwa była równie maleńka księżniczka. Człowiek ów potrafił tak zagęścić przestrzeń, że w tym, co małe, mogło się zmieścić wielkie. Upodobanie Benjamina do małych przedmiotów objawiało się także w fascynacji znaczkami pocztowymi. W nich można było zobaczyć w miniaturze cały świat – gorące słońce Ekwadoru, piękne widoki Liberii, spokojne, jakby rozmarzone wody australijskiego morza. W małym mieściło się to, co wielkie – państwa, oceany czy nawet całe kontynenty. „Znaczki to wizytówki – wspominał Benjamin – które wielkie państwa zostawiają w pokoju dziecinnym”²⁴.

Nudzący się *flâneur* dekomponuje dostępną mu rzeczywistość, by później stworzyć własną, fantasmagoryczną mapę. Widziana w ten sposób przestrzeń miejska jest niezwykle plastyczna: przekształca się w mieszkanie, a wnętrze staje się miastem. W oczach *flâneura* paryskie pasáže

²² W. Benjamin, „A Berlin Chronicle” (w:) idem, *One-Way Street and other Writings*, trans. by E. Japhcott, K. Shorter, London 1997, s. 300.

²³ R. Okulicz-Kozaryn, op. cit., s. 114.

²⁴ W. Benjamin, *Ulica jednokierunkowa*, op. cit., s. 62.

są wielkim salonem: błyszczące emalią szyldy firm przypominają przystrojenie ścian lub obraz olejny w mieszczańskim salonie; mury traktuje jako pulpit, o który opiera swój notes; kioski z gazetami służą mu za biblioteki, a na kawiarnianych tarasach lubi przesiadywać jak w wykuszach. Z kolei mieszkanie przedstawia mu się jako część przestrzeni miejskiej. Zbytkowe wnętrza secesji przypominają labirynty ulicy: kręte korytarze, zacienione kąty i mnogość najróżniejszych zakamarków, przed nimi rozciąga się fantasmagoryczny świat, który rządzi się logiką i prawdopodobieństwem.

Flâneur postrzega miasto w sposób nieciągły, fragmentaryczny. Obserwował przestrzeń miejską przez okno, które w nieruchomy sposób zawężyło jego pole widzenia, lub też używał do obserwacji lornetki, która ograniczała postrzegany obszar do wybranych punktów. Takie skupienie na detalach rzeczywistości jest charakterystyczne dla człowieka dręczonego nudą. Obserwowane rzeczy nie jawiły mu się w kontekście otoczenia, lecz jako wyizolowane, jak gdyby oddzielone od reszty świata. Przechadzając się po Rydze, znudzony *flâneur* dostrzega małe, parowce stłoczone przy nabrzeżach miasta, kobiety w zaułkach z kolorowymi różgami papieru, zaś na placu targowym czerwono-białe góry jabłek. Ma wrażenie, że to przypadkowe skupisko rzeczy i ludzi nie tworzy całościowej kompozycji. „Takimi obrazkami – konkluduje Benjamin – jest usiane całe miasto: jakby złożone z szuflad”²⁵. Jak widać, przestrzeń dla *flâneura* składa się z wielu odizolowanych elementów, ale czy nie istnieje coś, co łączy wymienione obrazy? Czy przypadkiem poszczególne obrazy nie składają się na całościowy „film” o Rydze? Może właśnie poznawanie miasta polega na uchwyceniu jego właściwego rytmu, oddechu, temperatury? Trzeba kolekcjonować jego różne, przypadkowo napotkane oblicza – i być może dopiero wtedy ułożą się w całość jak elementy wachlarza. Nie zapominajmy, że choć z jednej strony wachlarz składa się z odrębnych „kawałków”, to z drugiej – wszystkie razem stanowią połączoną całość. Figura wachlarza tworzy przejście pomiędzy tym, co całościowe, a tym, co nieciągłe.

Mimo niewątpliwej erudycji i rzetelności naukowej, artykuły, z których skomponowano interesującą antologię *Nuda w kulturze*, obudziły w nas tęsknotę. Dlaczego naszej lekturze towarzyszył niedosyt? Przywołajmy ponownie sformułowanie z *Wykładów amerykańskich*: „melancholia jest smutkiem, który stał się lekki”²⁶. Otóż zabrakło nam lekkości, którą

²⁵ W. Benjamin, *Ulica jednokierunkowa*, op. cit., s. 54.

²⁶ I. Calvino, op. cit., s. 24.

zrozumiemy za Calvinem jako „odciążenie języka, dzięki czemu znaczenia unoszone słowną tkanką, jakby pozbawioną ciężaru, nabierają tej samej rozrzedzonej konsystencji”²⁷. Lekkość koresponduje z poetyką nudy i melancholii. Nie zapomniał o tym Marek Bieńczyk w swej znakomitej książce *Melancholia. O tych, co nigdy nie odnajdą straty*, utkanej z apofteoz, cytatów, autorskich komentarzy. Bieńczyk zabiera czytelnika w pasjonującą podróż po krainie nudy i melancholii i pokazuje mu arcyciekawą mapę, skomponowaną m.in. z „Labiryntu wiecznego tułacza”, „Pseudotekstów i pseudonimów”, „Ironii i śmiechu”. Zabrakło nam właśnie artykułu, który w swej formie zbliżyłby się do poetyki nudy i melancholii. Zwróćmy uwagę, że w takiej konwencji napisano kilka bardzo cenionych w naszej kulturze książek. Przypomnijmy chociażby *Przyjemność tekstu*²⁸ i *Fragmenty dyskursu miłosnego* Rolanda Barthesa oraz *Ulicę jednokierunkową* Waltera Benjamina. Teksty te nie tylko traktują o melancholii i nudzie, ale także poprzez swoją labiryntową formę wprowadzają nas w swój świat.

²⁷ Ibidem, s. 20–21.

²⁸ *Przyjemność tekstu* przywołujemy również dlatego, że Barthes wspomina w niej o nudzie. Por. R. Barthes, *Przyjemność tekstu*, przeł. A. Lewańska, Warszawa 1998, s. 65.