

Aleksandra Krupa-Ławrynowicz
Instytut Etnologii i Antropologii Kulturowej
Uniwersytet Łódzki

MIEJSKA SYMFONIA. O ZGRABNEJ METAFORZE W ESEISTYCZNEJ FORMIE

Abstract

The article is inspired by the 1927 film *Berlin. Symphony of a great city*, the title of which gave name to the genre to which the film belongs: the city symphony. Films in this genre combine the features of a documentary and an avant-garde production, and depict the life of a metropolis; they are a sign of a fascination with city life. Walter Ruttmann's film and the metaphor "city symphony" constitute a starting point for considerations on the nature of filmic matter and provide an opportunity for anthropological reflection on the nature of a city, especially on issues associated with visual aspects of the experience of a city and the image dominant in this experience. The metaphor of "city symphony" is interpreted as a harmonious blend of matter, sense, meanings and vitality which creates the city reality. The author focuses on the scientific and artistic fascinations of a city, about urban complexity and its cultural significance.

Key words: city symphony, Berlin, Walter Ruttmann, urban anthropology

Inspiracją dla artykułu jest niemiecki film z 1927 roku, w reżyserii Waltera Ruttmanna, zatytułowany *Berlin. Symfonia wielkiego miasta*. To od tytułu tego filmu bierze swoją nazwę gatunek filmowy – symfonia miejska – łączący cechy filmu dokumentalnego i awangardowego, obrazujący życie wielkich miast, będący przejawem fascynacji wielkomiejskim życiem. Dzieło Ruttmanna staje się punktem wyjścia nie tylko do rozważań o naturze filmowej materii, nie monopolizuje też problematyki związanej z wizualnością i dominantą obrazu w doświadczeniu miasta; jest próbą antropologicznego zrozumienia istoty miasta. Metafora „miejskiej symfonii” zostaje zaś odczytana jako harmonijne zespolenie materii, sensów, znaczeń i witalności współtworzących miejską rzeczywistość.

Słowa kluczowe: miejska symfonia, Berlin, Walter Ruttmann, antropologia miasta

Rusza pociąg, nabiera coraz większego pędu, mija sielskie krajobrazy, miasteczka, fabryki, osiedla, wreszcie dociera do celu. Stacja Berlin. Jest piąta rano. Po pustych ulicach hula wiatr, gdzieś przemknie kot czy nieco zmęczone towarzystwo wracające z balu, sprężystym krokiem przejdzie policjant z psem. Ale już niebawem zrobi się gwarno, ruszą tramwaje, ludzie pośpieszą do pracy, dzieci do szkół, otwarte zostaną pierwsze sklepy, bary, kafejki. Znowu spojrzenie na zegar, jest ósma, ruch uliczny coraz bardziej narasta. W fabrykach i na budowach wre praca, politycy celebrytują swoje uroczystości. Południe – fajrant, pora na posiłek: w domach, w knajpach i w... zoo. A potem poobiednia drzemka albo – najczęściej – powrót do pracy. Wreszcie popołudniowy spacer, zabawy z dziećmi, trochę sportu lub kawiarnianego dymu. No i wieczór – restauracja, kino, teatr, rewia. Miasto rozświetlone neonami. Strzelają szampany, błyskają sztuczne ognie. Niebawem miasto znowu pogrzeże się we śnie.

Oto jeden dzień z życia europejskiej metropolii ukazany w niemieckim filmie z 1927 roku zatytułowanym *Berlin. Symfonia wielkiego miasta*¹. To od tytułu tego filmu bierze swoją nazwę gatunek filmowy – symfonia miejska – łączący cechy filmu dokumentalnego i awangardowego, obrazujący życie wielkich miast, będący przejawem fascynacji wielkomiejskim życiem. Najbardziej znaczące filmy gatunku powstały na przełomie lat 20. i 30. XX wieku. Niektóre z nich to: *Paryż śpi* (1924, reż. René Clair), *Most* (1928, reż. Joris Ivens), *Deszcz* (1929, reż. Joris Ivens), *Człowiek z kamerą* (1929, reż. Dżiga Wiertow), *À propos Nicei* (1929, reż. Jean Vigo).

Muzykę do filmowej symfonii o Berlinie skomponował Edmund Meisel, kompozytor i dyrygent. Według znawców tematu wyprzedzał on epokę, będąc jednym z pierwszych twórców zdających sobie sprawę, iż pisanie muzyki filmowej wymaga nieco innych środków, zaś przede wszystkim musi być mocno związane z przedstawianą ekranową rzeczywistością². W istocie jego muzyka nie jest znana, ponieważ tworzył ją w epoce kina niemego, a partytury zaginęły bądź uległy zniszczeniu podczas II wojny światowej. Z przekazów prasowych wiemy tylko tyle, iż ówczesnej publiczności trudno było zaakceptować jego eksperymentalną muzykę. Znacznie więcej informacji znaleźć można o reżyserze i scenarzyście filmu *Berlin. Symfonia wielkiego miasta* – Walterze Ruttmannie (1887–1941). Ukończył architekturę oraz malarstwo na uniwersytetach w Zurychu oraz Monachium. W latach 20. równoległe z Hansem Richterem i Vikingiem Eggelingiem rozpoczął eksperymenty z filmem abstrakcyjnym. Zrealizował wówczas serię czarno-białych i kolorowych filmów *Opus*. Po roku 1925 zerwał definitywnie z filmową abstrakcją, kierując swoje zainteresowania w stronę wykorzystania nowych środków wyrazu, zwłaszcza możliwości montażu³.

W jego berlińskiej symfonii widać wyraźnie fascynację ówczesnymi prądami w sztuce. Z jednej strony zauważyć można wpływy nurtu Nowej Rzeczowości – kierunku w sztuce niemieckiej przełomu lat 20. i 30. XX wieku, którego zwolennicy zmierzali do ukazywania „autentycznego życia”. Z drugiej strony dostrzegamy inspirację eksperymentami surrealistów. Z tego połączenia powstał portret miasta – nie tylko sentymentalna pocztówka, ale również źródło wiedzy o miejskiej codzienności. Film podzielony jest na pięć aktów będących jednocześnie częściami symfonii, z których każdy ma oddzielne otwarcie i zamknięcie. Akt I, który zaczyna się wjazdem do Berlina pociągu, to przebudzenie miasta. Akt II to początek dnia dla dzieci i pracowników spieszących przez miasto, a akt III – zgiełk ulicy z rana i w południe. Akt IV

¹ *Berlin. Symphonie der Großstadt*, reż. Walter Ruttmann, 1927, ok. 65 min; (20 klatek na sek., całkowita długość taśmy ok. 2000 m). Realizacja: Walter Ruttmann i Karl Freud, na podstawie scenariusza Carla Mayera oraz Waltera Ruttmanna i Karla Freunda; zdjęcia: Karl Freund, Reimann Kuntze, Robert Baberske, László Schäfer; muzyka: Edmund Meisel.

² Zob. Helman 1968.

³ Godne uwagi są pozakinowe dokonania Ruttmanna polegające na rejestrowaniu rzeczywistości nie tylko za pomocą kamery, ale także mikrofonu. Podobnie jak zafascynowani nowoczesnym miastem włoscy futurysty (m.in. Luigi Russolo), Ruttmann konstruował materiały dźwiękowe, łącząc nagrane dźwięki w jedną całość. Wypracowane własnym doświadczeniem sposoby cięcia, sklejania i nakładania na siebie poszczególnych warstw z łatwością można wychwycić w kompozycji *Wochenende* datowanej na 1930 rok. Utwór naszpikowany jest dźwiękami pił, młotów, dzwonek, maszyn, silników samochodowych; pojawiają się w nim również brzmienia orkiestry dętej i dialogi w języku niemieckim pochodzące m.in. z przemówień politycznych. Całość układa się we współgrającą paletę dźwiękowych barw, które z założenia miały stanowić formę radiowego słuchowiska; miały być również odtwarzane w kinach przy pustym ekranie, co jak na lata 30. było pomysłem niezwykle nowatorskim i niełatwym w odbiorze.

to już pora na obiad, koniec pracy i szkoły, aż w końcu akt V – Berlin nocą: tętniący życiem. Symfonia rozpisana jest na wielkomięskie plany, uliczne sekwencje, architekturę i sytuacje rozgrywane się w miejscach publicznych. Ruttmann filmuje biedotę na przedmieściach i pokazy mody w eleganckich dzielnicach; miejski sport, na przykład golf, oraz relaks, na przykład dancingi. Nieustannie zachwyca się neonami i latarniami ulicznymi, pojazdami oraz efektownymi witrynami z manekinami. Doprowadza widza niemal do afektu, mnożąc ujęcia z fabryk, drukarni i centrali telefonicznych.

W miejskiej symfonii Ruttmanna nie wystąpili aktorzy, uznaje się ją więc za dzieło pionierskie w dziedzinie filmu dokumentalnego. Zdaniem Vladimira Bláhy, autora wstępu do programu towarzyszącego pokazowi filmu w Berlinie w 1987 roku, „znaczenie berlińskiego filmu Ruttmanna polega na jego całkowitym wyzwoleniu od estetyki teatralnej”, które można porównać do wyzwolenia się z pracowni przez impresjonistów uprawiających malarstwo plenerowe i wyemancypowaniu się z malarstwa przez dwudziestowiecznych fotografów. „Ruttmann stworzył coś, co można nazwać «filmem absolutnym»” – napisał Bláha, dopatrując się kwintesencji estetyki berlińskiej symfonii Ruttmanna w „dramaturgicznej prostocie” i syntetycznym oddawaniu ruchu⁴. Film niemieckiego reżysera w dużych fragmentach nagrywany był ukrytą kamerą, by oddać autentyzm ukazywanych scen z życia mieszkańców Berlina. Zastosowano w nim nieszablonowe ujęcia, sposoby kadrowania, a przede wszystkim nowatorski, dynamiczny montaż poprzez technikę nakładania obrazów, dzięki której film stał się materiałem na miarę współczesnej sztuki wideo.

Podstawowym elementem wizualnym dla Waltera Ruttmanna był fragment⁵. Różnorodność, wieloznaczność, przemienność, zmienność wyznaczają tempo życia nowoczesnej, pulsującej energią metropolii. W *Symfonii wielkiego miasta* Ruttmann rytmizuje ujęcia, zestawia plany dalekie i bliskie. Stosując odpowiedni rytm montażu, nie pozwala widzowi odpocząć. Stara się maksymalnie nad nim zapanować, „zahipnotyzować go”⁶.

Co ważne, berlińska symfonia zrodziła się przede wszystkim z fascynacji nowoczesną cywilizacją przemysłową. Jej cechy – dynamiczność i zmienność – zajmowały wielu artystów awangardowych. Stały się zarówno elementem ich programów, jak i ważną cechą tworzonych przez nich dzieł. Berlin lat 20. był zaś – można się chyba pokusić o takie stwierdzenie – po prostu idealnym miastem do sportretowania. Ogromne zainteresowanie niemieckich filmowców Berlinem tamtego okresu było związane z jego gwałtownym postępowaniem urbanizacyjnym⁷. No-

⁴ Schobert 1989, s. 84.

⁵ Tamże, s. 86.

⁶ Tamże, s. 82.

⁷ Miasto z taką historią musiało być często, co wydaje się oczywiste, tematem lub miejscem akcji filmów. Jego pierwsze obrazy zachowane na taśmie celuloidowej datuje się nieco wcześniej niż słynny pokaz braci Lumière w Grand Café w Paryżu, otwierający historię kina. W listopadzie 1895 roku bracia Max i Emil Skladanowscy zaprezentowali bioskop. Wśród pierwszych filmów, zrealizowanych przy jego pomocy, znalazły się takie tytuły, jak *Berlin Alexanderplatz*, *Unter den Linden* czy *Przyjazd pociągu na dworzec Berlin-Schönholz*. W ostatnich latach XIX wieku Berlin filmowała ekipa braci Lumière. Na początku XX wieku powstało w Berlinie także kilka filmów fabularnych. Grywała w nich wielka gwiazda ówczesnego kina Asta Nielsen (m.in. w *Biednej Jenny*, 1912, reż. Urban Gad). Prawdziwy rozkwit filmów „miejskich” rozpoczął się w okresie Republiki Weimarskiej. Powstał wówczas *Berlin. Symfonia wielkiego miasta* (1927) Waltera Ruttmanna, *Asphalt* (1929) Joe Maya, *Ludzie w niedzielę* (1930) Roberta Siodmaka i Edgara Ulmera, *Berlin Alexanderplatz* (1931) Piela Jutziego oraz *Kuble Wampe* (1932) Slatana Dudowa i Bertolta Brechta. O filmowych obrazach Berlina zob. Sayrusz-Wolska 2007.

woczesna, tętniąca życiem metropolia z przykładami przepięknej modernistycznej architektury, dekadenska i pracowita jednocześnie, a do tego jeszcze na chwilę przed rozkwitem faszyzmu. Ruttmann nie tylko uchwycił ten wyjątkowy moment, ale też udało mu się ukazać Berlin jednocześnie jako żywy organizm i dzieło sztuki.

Problemem i pasjonującym wyzwaniem stało się dla twórców nie tylko zatem samo zjawisko przyspieszonej urbanizacji czy wkroczenie na nowe obszary tematyczne, ale kwestia przedstawienia miasta, artykulacji miejskich doświadczeń, wobec których konwencjonalne, dziewiętnastowieczne sposoby prezentacji wydawały się już nieadekwatne. Elżbieta Rybicka pisze, iż w literaturze do takich

nowych trybów i strategii organizacji wypowiedzi, a związanych z doświadczeniami wielkomijskimi zaliczyć można, przykładowo, różne wersje symultanizmu (i poetyckie jak w *Strefie Apollinaire'a*, i powieściowe jak w *Ulissiesie* Joyce'a czy w *Manhattan Transfer* dos Passosa), techniki jukstapozycji, kolaże i montaż literackie anektujące w obręb tekstu elementy miejskiej logosfery lub ulicznej przestrzeni dźwiękowej jako chyba najbardziej radykalną formę otwarcia na heterogłosę miasta⁸.

W takim ujęciu – czego Walter Ruttmann miał zapewne świadomość – miasto jest więc często metaforą lub metonimią procesów modernizacyjnych oraz przekształceń cywilizacyjnych.

Twórca berlińskiej symfonii przez jednych okrzyknięty został naczelnym eksperymentatorem kina abstrakcyjnego znad Menu, przez innych potępiany był i jest za dokumentalne produkcje filmowe na rzecz hitlerowskich Niemiec⁹ oraz współpracę z Leni Riefenstahl. *Berlin. Symfonia wielkiego miasta* jest jego szczytowym osiągnięciem, niektórzy twierdzą nawet, że żaden inny film w historii nie był tak przełomowy, tyle razy naśladowany. Na dowód wystarczy wymienić choćby *Hale targowe w Londynie* (1957, reż. Lindsay Andersen) czy *Koyaanisqatsi* (1983, reż. Godfrey Reggio). Ukazując w swym filmie jeden dzień z życia wielkiego miasta, od świtu do nocy, Ruttmann stworzył nowy nurt miejskiej symfonii. W Niemczech, USA, ZSRR, Holandii, Czechosłowacji i Francji zaczęły powstawać kolejne filmowe symfonie na cześć nowoczesnych miast, m.in.: *Symfonia wyścigów* (1928, reż. Hans Richter), *Symfonia drapacza chmur* (1928, reż. Robert Florey), *Symfonia Donbasu*, inaczej – *Entuzjazm* (1930, reż. Dżiga Wiertow), *Symfonia przemysłowa*, czyli *Philips-Radio* (1931, reż. Joris Ivens), *Symfonia architektury*, czyli *Na praskim zamku* (1932, reż. Alexandr Hackenschmied), *Wieża* (1928, reż. René Clair), *Marsz maszyn* i *Noc elektryczna* (1930, reż. Eugene Deslaw)¹⁰. W roku 2002 Thomas Schadt, po 75 latach od obrazu Ruttmanna, stworzył kolejną berlińską symfonię¹¹. Podobieństwa między filmami są oczywiste: tytuł (*Berlin. Symfonie einer Großstadt*), czarno-białe zdjęcia, specjalnie skomponowana muzyka. Tak jak film Ruttmanna, tak i ten dokument ukazuje bieg i rytm dnia metropolii. Miasto budzi się wczesnym rankiem, zwalnia tempo w południe i bawi wieczorem.

⁸ Rybicka 2003, s. 9–10.

⁹ Zginął na froncie podczas zdjęć do jednego z filmów.

¹⁰ Giżycki 1996, s. 77–100.

¹¹ *Berlin. Symfonie einer Großstadt*; reżyseria, scenariusz i zdjęcia: Thomas Schadt; muzyka: Iris ter Schiphorst, Helmut Oehring; 77 min.

Berlin dużo jednak przez te lata przeżył. Jest miejską symfonią napisaną z nieco innych niż te w 1927 roku obrazów, które reprezentują nieco inne idee, historie i pragnienia mieszkańców.

Mariaż filmu i miasta nikogo oczywiście już nie dziwi. Od końca XIX wieku ich losy były ze sobą nierozzerwalnie związane na wielu rozmaitych poziomach.

Tematycznie film już u swego zarania stale przejawiał fascynację reprezentacją charakterystycznych dla miasta obszarów, stylów życia i odmian ludzkiej kondycji [...] – pisze Mark Shiel. Pod względem formalnym film od dawna posiada [...] uderzającą i osobliwą zdolność do chwywania i wyrażania przestrzennego bogactwa, zróżnicowania oraz dynamiki społecznej miasta za pomocą *mise-en-scène*, oświetlenia, środków wizualnych i montażu¹².

Kto opowiada o mieście, budzi skojarzenia wizualne, wywołuje sekwencje obrazów. Obraz oddziałuje przecież na każdego i codziennie. Obrazy charakterystyczne dla panoramy miejskiego pejzażu kryją w sobie wielki potencjał, pozwalają na rozmaite, także kulturowe odczytywanie. W obrazach tych odbija się to, jak widzimy, budujemy i wartościujemy świat. Miejskie obrazy są – w taki, czy inny sposób – ważne jako świadectwa, jako narzędzia mediacji, jako kotwice pamięci, jako źródła przyjemności, jako reprezentacje i jako instrukcje. Każdy, kto więc patrzy na miasto, widzi nie tyle przestrzeń wypełnioną fizycznymi obiektami, lecz przede wszystkim obszar poddany presji kulturowych znaczeń. Mieszkaniec miasta otoczony różnego rodzaju znakami wizualnymi, jest w pewnym sensie zmuszony do patrzenia / oglądania / obserwowania / przyglądania się.

Berlin. Symfonia wielkiego miasta może być punktem wyjścia i inspiracją nie tylko do rozważań o naturze filmowej materii, nie monopolizuje też problematyki związanej z wizualnością i dominantą obrazu w doświadczeniu miasta. Film Ruttmanna jest wielką miejską fascynacją (nawet jeżeli czasem towarzyszy jej lęk), próbą zrozumienia istoty miasta. Próbą podejmowaną przez wielu, wciąż na nowo. Nie ma chyba bytu, który interesowałby jednocześnie tak wiele różnorodnych dyscyplin naukowych, a w ich obrębie zatrudniał niezliczoną wprost mnogość metodologicznych dyskursów. Wydaje się, iż nie sposób fenomen miasta opisać. Niezadowolające są definicje mówiące o obszarze planowo zabudowanym, podlegającym odrębnej administracji, o skupisku ludzi wykonujących zawody nierolnicze.

Figura miasta – nigdy jednolita i raz na zawsze ustalona – funkcjonuje w naszej świadomości w wielu różnorodnych odmianach. Jako realna przestrzeń naszego zakorzenienia w rzeczywistości, miasto podlega nieustannej rewaloryzacji i kontekstualizacji w naszej świadomości. Co powoduje, że wypowiedziane już przecież wiele lat temu słowa Georga Simmla są wciąż aktualne? Jego zdaniem wielkomiejską rzeczywistość charakteryzuje „natężenie podniet nerwowych, wynikające z szybkich, nieustannych zmian zewnętrznych i doznań wewnętrznych. [...] natłok szybko zmieniających się obrazów, nieciągłość i zróżnicowanie doznań jednocześnie bombardujących świadomość”¹³. Jak zrozumieć miasto, które przeżywa się poprzez wielorakość znaczeń obecnych w zawsze zmieniającej się rzeczywistości? Jak opisać miasto, które kształtowane jest przez szereg heterogenicznych elementów, jawiących się nam jako jedność w różnorodności?

¹² Shiel 2010, s. 561.

¹³ Simmel 1975, s. 514.

Ulica i plac, ogród i park, pojedynczy budynek i monument, posąg i fontanna, wieża i łuk, pamiątkowa tablica i efemeryczna konstrukcja – sposób, w jaki splatają się one ze sobą, wraz z całością przybieranych przez nie specyficznych form, decyduje przecież o charakterze tego, co miejskie¹⁴.

Metafora „miejskiej symfonii” zdaje się więc być udaną, choć zarówno z punktu widzenia muzykologicznego, jak i urbanistycznego nieprecyzyjną próbą uchwycenia istoty miasta. Symfonia – harmonijne zespolenie dźwięków. Symfonia miejska / miasta – harmonijne zespolenie materii, sensów i znaczeń, energii. Czym bowiem jest symfonia? Każdy z kompozytorów rozumiał to inaczej. Mahler powiedział pięknie: „Symfonia znaczy dla mnie: budowanie świata wszelkimi środkami dostępnych technik”. Szostakowicz mówił: „Symfonia jest [muzyczną] powieścią lub dramatem Szekspira”. Racjonalny Strawiński podkreślał jedynie konieczność istnienia w takim utworze „organicznej całości” zachowującej „porządek periodyczny, który różni «symfonię» od «suity», będącej jedynie następstwem utworów o różnym charakterze”. Lutosławski rozumiał to pojęcie jeszcze ogólniej: dla niego symfonią był utwór „na orkiestrę symfoniczną skomponowany w wielkiej formie zamkniętej”. Symfonia jest wielką formą, w której ogólnie pojęta dramaturgia rozwija się długooddechowo, a pomiędzy kolejnymi jej etapami istnieje czytelny związek. Silny ładunek ekspresji (a właściwie dramatyzm) stanowi o jej wyrazowej specyfice. Można by rzec: połączenie dramatu z eposem¹⁵.

Miasto-symfonia jest przestrzenią zdarzeń, egzystencji, znaczeń i sensów; komunikatem przekazującym setki informacji. Miasto zachęca, ostrzega, zakazuje. Nie jest ani jednowymiarowe, ani jednoznaczne. Wypełnione jest wielością przestrzenną i semantyczną, zmiennymi obliczami, uzależnionymi od rozmaitych spojrzeń. Miasto geograficzne, materialne, historyczne, mityczne, metaforyczne, a nawet metafizyczne. Miasto nieustannie ewoluuje – rozrasta się, gęstnieje, wypracowuje nowe funkcje i znaczenia. Wraz z tym rozwojem zmienia się sposób jego postrzegania, określania jego charakteru, określania swojego w nim miejsca. Miasto nigdy nie jest skończone, nie ma ostatecznego celu. Tadeusz Sławek w tekście o znamienym tytule *Miasto. Próba zrozumienia*, twierdzi:

To, co wydarza „się” w mieście, co w mieście „się” buduje (miasto w jego obecnym [bez] kształcie uderza mieszkańca nieustannymi pojawieniami się nowych konstrukcji, remontów, rozbiórek, stanowiących sygnały anonimowych sił „się”, dla których miasto jest idealnym środowiskiem; moglibyśmy nawet posunąć się do sądu, iż – posługując się językiem Platona – miasto jest „siedliskiem «się»”) – i wymaga specyficznej de/re/konstrukcji spojrzenia. [...] Kwestia, jaka pojawia się w tych rozważaniach, dałaby się ująć następująco: miasto jest wielopojawieniowe; mimo tego samego nazewnictwa i tej samej topografii nie ma „jednego” miasta. W tej sytuacji nie wolno zadowolić się „jedną” wizją miasta, lecz należy postrzegać je tak, jakby znajdowało się dopiero „w drodze” do siebie, niegotowe, a jego pozornie najtrwalsze konstrukcje są w istocie najbardziej kruchymi i zwodniczymi¹⁶.

¹⁴ Maderuelo 2010, s. 362.

¹⁵ Cyz 2004.

¹⁶ Sławek 2010, s. 20.

Wygląda na to, że w każdym mieście są dwa miasta: jedno, które odpowiada starannie wyrysowanym na planach przebiegom ulic, w którym życie jest ściśle regulowane administracyjno-komunikacyjnymi dyrektywami, i drugie – które odsłania się dopiero uważnemu spojrzeniu, w którym wspomniane regulacje ulegają znamienym przemianom. „Żaden z tych kształtów miasta nie ma do niego prawa wyłączności, a zatem miasto formuje się w istocie jako system przejść między miastem 1 a miastem 2”¹⁷.

Z jednej strony, jest równowaga, zrównoważenie wszystkich możliwych racji, zsynchronizowanie wszystkich możliwych głosów. Z drugiej – chaos wynikający z tego, że każda z jednostek zmierza do swych własnych celów. Na wiecznie zmiennym przecięciu tych dwóch tendencji pulsuje miasto. Tam, gdzie konieczność precyzyjnego wytyczania kierunku ruchu sygnalizowana zegarem i stronami świata spotyka szaleństwo ludzkich marzeń i snów. Miasto musi więc być „trwałe” (na swój sposób jest niemal symbolem trwałości), ale będzie naprawdę miastem dopiero wtedy, gdy mury, ściany, narożniki, skrzyżowania zaczną „poruszać się” swoimi rytмами – czytamy we wspomnianym już tekście T. Sławka¹⁸.

Sąsiadujących ze sobą, przenikających się, a czasem i spierających się ze sobą różnych strategii poznawania miasta i obejmowania go naukową – antropologiczną – refleksją jest oczywiście wiele. Miasto–inspiracja potrafi rozbudzić badawczą ciekawość i zdolność do zadziwienia. Jest wyzwaniem, któremu próbujemy sprostać, zajmując się metodologicznym aspektem badania miejskiej rzeczywistości, tropiąc „miejskie wątki” w rozmaitych tekstach kultury, ale także opisując i interpretując – często swoją – miejską codzienność.

I znów Tadeusz Sławek, który przekonuje, iż:

Cud miasta dokonujący się w trudnych do przewidzenia „przejściach”, niemożliwych do zaznaczenia na żadnej mapie, polega na spojrzeniu, które pozwala nam odkryć ruch miasta i jego ludzi jako formy wielorakiego tańca [...]. Podkreślmy różnorodność owych rytarów, bowiem miasta doznajemy najpełniej właśnie w przejściach od jednego rytmu do drugiego, zaś heterogeniczność tych sytuacji pozwala wydobyć miasto z historii miast planowanych w jednym rytmie [...] oraz osłabić pokusę odnowienia takich zamierzeń¹⁹.

Miasto pełne jest ulotności, nieciągłości, impulsów, skojarzeń inicjujących nieprzerwany ciąg twórczych poczynań myśli i wyobraźni człowieka. Takie miasto trudno uchwycić i zrozumieć za pomocą zmysłów. Ono wymyka się naszemu doświadczeniu, nie przekracza nigdy progu dzielącego nasz świat zewnętrzny od świata naszych snów i halucynacji. Być może, by w pełni pojąć miasto, wejść za jego kulisy, zajrzeć w zakamarki, sprawdzić, co jest pod powierzchnią, potrzebny jest szósty zmysł. Swoista intuicja – dodatkowa zdolność wycucia bez używaniu żadnego z pięciu zmysłów. Intuicja to szczególny rodzaj poznania, to wgląd, olśnienie, przecucie, zdolność przewidywania, twórcza wyobraźnia, szybka identyfikacja zjawiska, przedmiotu lub znaku, narzucające się przekonanie, którego nie można w pełni uzasadnić. Trudna

¹⁷ Tamże, s. 23.

¹⁸ Tamże, s. 45.

¹⁹ Tamże, s. 55.

do pojęcia jest natura intuicji. Henri Bergson, który przyczynił się do spopularyzowania intuicjonizmu, choć sam nie zdołał wyjaśnić samego jej pojęcia, twierdził, że wynika ona z tego, że jest procesem podświadomym, którego nie można kontrolować, można jedynie dopuszczać lub odrzucać podawane przez intuicję rozwiązania. Intuicja antropologiczna – czego życzy sobie pewnie każdy badacz miasta – może więc stać się źródłem nowych pomysłów i idei.

Miasta [...] mają się za dzieło umysłu lub przypadku, ale ani umysł, ani przypadek nie wystarczają do podtrzymania ich murów. To, co sprawia ci radość w mieście – to nie jego siedem czy siedemdziesiąt cudów, ale odpowiedź, jakiej udziela na twoje pytanie.

Italo Calvino *Niewidzialne miasta*

To zadziwiające miasto fascynuje mnie przede wszystkim tym, co jest jedynie śladem, domyslnikiem, ideą.

Olgierd Budrewicz

Bibliografia

- Cyz Tomasz 2004, *Forma zamknięta. Rozmowa z Krzysztofem Meyerem*, „Tygodnik Powszechny”, <http://tygodnik2003-2007.onet.pl/1548,1204449,0,dzial.html>, 25.05.2013.
- Gیزیński Marcin 1996, *Awangarda wobec kina. Film w kręgu polskiej awangardy artystycznej dwudziestolecia międzywojennego*, Wydawnictwo Małe, Warszawa.
- Helman Alicja 1968, *Na ścieżce dźwiękowej: o muzyce w filmie*, Polskie Wydawnictwo Muzyczne, Warszawa.
- Maderuelo Javier 2010, *Poetyki miejsca*, [w:] E. Rewers, *Miasto w sztuce – sztuka miasta*, Universitas, Kraków, s. 362–378.
- Rybicka Elżbieta 2003, *Modernizowanie miasta. Zarys problematyki urbanistycznej w nowoczesnej literaturze polskiej*, Universitas, Kraków.
- Saryusz-Wolska Magdalena 2007, *Berlin. Filmowy obraz miasta*, Rapid, Warszawa.
- Schobert Walter 1989, *Der Deutsche Avant-garde Film der 20er Jahre / The German Avant-garde of the 1920s* – katalog wystawy w Deutsches Filmmuseum, Frankfurt am Main, München.
- Shiel Mark 2010, *Film i miasto w historii i teorii*, [w:] E. Rewers, *Miasto w sztuce – sztuka miasta*, Universitas, Kraków, s. 560–584.
- Simmel Georg 1975, *Socjologia*, PWN, Warszawa.
- Sławek Tadeusz 2010, *Miasto. Próba zrozumienia*, [w:] E. Rewers, *Miasto w sztuce – sztuka miasta*, Universitas, Kraków, s. 17–70.

