

ABSTRACT. Agnieszka Karpowicz, *Hoża jako metafora* [Hoża as a metaphor]. „Przestrzenie Teorii” 41. Poznań 2024, Adam Mickiewicz University Press, pp. 189–200. ISSN 1644-6763. <https://doi.org/10.14746/pt.2024.41.11>.

The article analyses Paweł Kludkiewicz's 'drawn book' *Hoża. My street* in the perspective of logovisuality studies. The problem of the relationship between drawing (image) and writing (word) in the context of autobiography is explored, and the relationship of the book's bi-media form with the transitional crises (of the autobiographical self, the economic one, the pandemic and of the urban space) to which the story refers.

KEYWORDS: logvisuality, crisis, drawing, writing, autobiography, *Hoża. My Street*, Paweł Kludkiewicz

Pomysł, by narysować, a nie tylko napisać książkę o ulicy Hożej był – jak deklaruje jej autor – odpowiedzią na niemoc twórczą manifestującą się „[...] godzinami prokastynacji i wątpliwości”, „zmian[ami] koncepcji, darc[em] kartek i maniakal[ymi] sesj[ami] temperowania ołówka”¹. Paradoksalnie momentem wyzwalającym stała się pandemia z 2020 roku, związany z nią *lockdown* i kryzys ekonomiczny: „W warunkach zaciśniętego pasa miałem jednak dużo czasu, żeby działać, i żadnych wymówek” (H, 9). „[G]orzki[m] napęd[em] do działania” była także obietnica złożona przez autora matce tuż przed jej śmiercią. Odautorski wstęp narzuca jako kontekst lektury / oglądania książki *Hoża. Moja ulica* atmosferę niemocy, momentów granicznych, kryzysów twórczych i osobistych. Podpowiada również, że dopiero szczególna forma logowizualna, wiążąca tekst i rysunek w nierozłączną całość, pozwoliła autorowi przełamać impas. Stało się tak, gdy syn autora przez przypadek zainspirował go do stworzenia „narysowan[ej] książk[i]” (H, 9). Dlaczego?

Autobio-Grafia

Wstęp wyjaśniający okoliczności powstania opowieści *Hoża. Moja ulica* został wydrukowany na bladuróżowym tle. Ten kolor kojarzy się ze wszystkim, co ciepłe, cieliste, a przez to intymne, miękkie, słabe, delikatne, bie-

¹ P. Kludkiewicz, *Hoża. Moja ulica / My street*, Warszawa 2022, s. 9. Dalej w nawiasie skrót „H” i numer strony w tekście głównym.

liźniane (bo stereotypowo kobiece). Od razu narzuca autobiograficzny tryb oglądania/czytania opowieści Pawła Kłudkiewicza. Nietrudno znaleźć potwierdzenie w treści rozdziałów: autor, jego rodzina i przyjaciele są bohaterami kilku tekstów i towarzyszących im rysunków. Odwoływanie się do własnego doświadczenia, pamięci indywidualnej, emocji, zaznaczanie swojego stosunku do miejsc i budynków oraz podkreślanie ich roli w życiu autora – wszystko to potwierdza, że logowizualna ulica Hoża jest „miejszem autobiograficznym”² Kłudkiewicza. Opisane i narysowane miejsce ma „charakter indywidualny” i „jednostkowy wymiar”³, co podkreśla również zaimek dzierżawczy w tytule książki: „moja ulica”.

Choć w materiałach promocyjnych najczęściej określa się tę książkę jako reportaż („to sto stron rysunkowego reportażu o warszawskiej ulicy”⁴) i poleca ją osobom zainteresowanym Warszawą, a także poszukującym interesującego przewodnika po mieście⁵, nie chodzi w niej o próbę zobiektywizowanego – na ile to możliwe – opowiedzenia o / przedstawienia przestrzeni, lecz o przybliżenie tego, jak się jej jednostkowo doświadcza:

I kiedyś właśnie wracając z hałasu ulicy w ciszę klatki schodowej, zacząłem się zastanawiać: jak podzielić się tym moim doświadczeniem okolicy? Jasne, niech będą fakty i historie, ale przede wszystkim niech pojawi się smak, wrażenia – tej ulicy i tego miasta”.

(H, 10)

Jeśli więc zechcemy użyć książki jako przewodnika po mieście, będziemy chodzić po śladach autora, zajrzemy na ulicę Wilczą, gdzie mieściła się „jedyna w mieście księgarnia z komiksami”(H, 98), w której bywał w dzieciństwie przypadającym na lata 80. XX wieku, zwrócimy szczególną uwagę na budynek przy Hożej, w którym obecnie mieszka, poznamy miasto z perspektywy jego ulubionych barów i lodziarni, parków, w których bawi się jego syn, a także innych elementów przestrzeni, jak np. graffiti składającego się na „prywatny odbiór ulicy” (H, 72). W warstwie plastycznej podkreśla to perspektywa zawężona do zasięgu wzroku i pamięci indywidualnej autora, poszerzanej czasem dzięki lekturom odnotowanym w przypisach na końcu książki, a więc za sprawą wiedzy historycznej o mieście i jego architekturze.

Choć obok karty tytułowej znajdują się schematyczne, czarno-białe mapki: Warszawy, Europy, półkuli ziemskiej, a na końcu wycinka kosmosu, na

² M. Czermińska, *Miejsca autobiograficzne. Propozycja w ramach geopoetyki*, „Teksty Drugie” 2011, nr 5.

³ *Ibidem*, s. 186.

⁴ *Vide np.* <https://sklep.beczmiiana.pl/pl/p/Hoza%2C-moja-ulica-Hoza%2C-my-street/6734> (dostęp: 15.12.2023).

⁵ *Ibidem*.

każdej z nich czerwona kropka lokalizująca Hożę wyraźnie wskazuje, gdzie znajduje się centrum (wszech)świata. Pierwszy rozdział, *A. Zoom out*, przedstawia schematyczny plan przestrzenny ukazujący ulicę z lotu ptaka, a na kolejnej dwustronicowej planszy dostajemy szerszy pejzaż miejski – również widziany z góry, ale już nie tak schematycznie – Hożej wraz z jej najbliższym otoczeniem. Logiką przestrzenną rysunków rządzi zasada schodzenia coraz niżej, aż po zbliżenie na niewielkie fragmenty przestrzeni, np. pojedyncze budynki czy detale, takie jak szyldy, pomnik i chwasty wyrastające ze szczeplin między płytami chodnikowymi. Tę logikę wyznacza też ruch wchodzenia, wnikania coraz głębiej: zaczynamy od panoramy, dalej widzimy fragmenty ulicy obserwowane z perspektywy autora wyglądającego przez okno („Gdy wyjrzę, widzę parking, szpaler drzew, ciąg sklepów w parterach kamienic” [H, 32]; „Widzę ten dom z moich okien, trochę zapuszczony, ale o wysokich mieszkaniach godnych pozazdrosczenia” [H, 36]), a następnie znajdujemy się we wnętrzu jego mieszkania (H, 49–50, 53, 55, 60), wchodzimy do środka, np. do opisywanego Drink Baru lub Baru Bambino.

Intymistyczne cechy narracji są więc podkreślane plastycznie przez perspektywę i kadrowanie. Rysunki współlistnieją z warstwą słowną, a w zasadzie przeważają nad nią ilościowo i wielkością – zwykle zajmują całą stronę lub dwie, podczas gdy teksty są raczej jednoakapitowe i choć zawierają subiektywne oceny albo emocje, jakie wywołuje przestrzeń, są utrzymane w stylu opisowym, prostym, faktycznie charakterystycznym dla klasycznego reportażu czy przewodnika: „Powojenna odbudowa przypadła tu głównie na epokę modernistycznych bloków” (H, 18); „Stanisław Ignacy Witkiewicz urodził się na Hożej w roku 1886 i mieszkał tu jako dziecko” (H, 60). Ponadto słowo pisane jest drukowane, kształt fontu nie kojarzy się z tym, co prywatne i subiektywne, lecz z tym, co oderwane od ludzkiej ręki i ciała, maszynowe⁶. Taki zapis jest wizualnie przejrzysty, odjednostkowany; ma być czytelny, podczas gdy rysunek wzmaga wrażenie, że mamy do czynienia z opowieścią bardzo subiektywną i osobistą. Kłudkiewicz mógłby zamieszczać w swojej na poły reportażowo-przewodnikowej opowieści zdjęcia, mapy, fotomontaże czy fotokolaże, gotowe lub przetworzone materiały wizualne, wybrał jednak ilustrowanie własną kreską; zdecydował się na zostawianie w książce śladów swojej ręki, które uwypuklają wpisany w każdy obrazek autorski sposób widzenia przestrzeni.

Z perspektywy historii i teorii sztuki rysunek – w przeciwieństwie do innych gatunków wizualnych – to narzędzie „widzenia refleksyjnego”; pozwala przejść od rejestracji zjawisk ku „u-zmysłowionemu byciu w świecie”:

⁶ Vide W.J. Ong, *Oralność – piśmienność. Słowo poddane technologii*, przeł. J. Japola, Warszawa 2011.

„[...] jest doświadczeniem myślącego, przytomnego widzenia i zmysłowego ujmowania myśli”⁷. Kojarzony bywa zresztą zarówno z fotograficzną (szerzej – wizualną, plastyczną) notatką, jak i „obrazkow[ym] zapisywanie[m]”⁸. Badacze podkreślają jego bliskość wobec pisma:

Poza tym warsztat rysunkowy jest chyba najbliższy warsztatowi pisarskiemu, co uczyniło go w znacznej części tak pociągającym, chociażby dla konceptualistów. Jako specyficzny zespół warsztatowo-pojęciowy wręcz stworzony jest do inicjowania i prowadzenia intymnych i magicznych praktyk⁹.

Do praktyk magicznych przyjdzie nam jeszcze wrócić; teraz skupmy się na intymności rysunku.

Nie bez znaczenia jest uznawanie rysowania za wstępny etap procesu twórczego, formę, która nie służy do upubliczniania, lecz pozostaje w szufladzie lub znika po wykonaniu dzieła, dlatego też „[r]ysunek, po odczarowaniu go, unieważnieniu jego domniemanej «akademickości», jest doskonałym medium służącym szybkiemu i pewnemu przeniesieniu się w obszar prywatny i intymny”¹⁰. Podobnie jak rękopiśmienności i piśmiennictwu osobistemu w literaturoznawstwie, tak rysunkom w wiedzy o sztuce przypisuje się funkcję „tego, co najbardziej autentyczne i przylegające do życia – ale też niekiedy niedopracowane, [...] szczerze”¹¹. Kludkiewicz również łączy swoją pracę nad książką z przestrzenią domową, prywatną: „[...] był to prosty pomysł na czas pandemii: zająć się tematem okolicy, w której mieszkam”¹². Lubi odwoływać się do kategorii prostoty, ale i przyjemności, tworzenia poniekąd dla siebie i na własny użytek, „po prostu”:

[...] w formule książki-artbooka mogłem dosyć płynnie połączyć różne fragmenty tego, co lubię i czym się interesuję. Od po prostu przyjemności związanej z graficznym projektowaniem książki, po poszukiwanie różnych tropów architektonicznych, historycznych, literackich czy na przykład typograficznych¹³.

⁷ L. Brogowski, *Zmysły, myśli i słowa: rysunek jako uzmysłowienie*, „Format” 2000, nr 3, s. 4.

⁸ A. Kostołowski, *Piramida rysunku*, „Dyskurs. Pismo Naukowo-Artystyczne Akademii Sztuk Pięknych we Wrocławiu” 2010, nr 2, s. 11.

⁹ P. Pintał, *Poza hierarchią, sakramentem i patosem – wycieczki do gęstego lasu dla chłopców i dziewczynek*, „Dyskurs. Pismo Naukowo-Artystyczne Akademii Sztuk Pięknych we Wrocławiu” 2010, nr 2, s. 26.

¹⁰ *Ibidem*, s. 28.

¹¹ M. Ujma, *Kilka uwag o rysunku*, „Dyskurs. Pismo Naukowo-Artystyczne Akademii Sztuk Pięknych we Wrocławiu” 2010, nr 2.

¹² <https://sklep.beczmania.pl/pl/p/Hoza%2C-moja-ulica-Hoza%2C-my-street/6734> (dostęp: 15.12.2023).

¹³ *Ibidem*.

Jeśli rysunek „[...] ujawnia to, co dyskretne i najbardziej osobiste”, „dzieje się szybko – nie ma czasu na ostudzenie szczerości, która zamienia pracę w projekt, konstruowane przedstawienie”¹⁴, to może pełnić funkcję autobiograficznej notatki, sprzyjać autorefleksji właściwej piśmiennemu dziennikowi, stwarzając „odpowiedni dystans [autora – przyp. A.K.] do siebie”¹⁵. Z jednej strony chodzi tu więc o wpisaną w rysunki Kłudkiewiczza refleksję na temat przestrzeni miejskiej, a z drugiej – o „sobarysowanie”, będące odpowiednikiem Foucaultowskiego „sobapisania”¹⁶. Rysunek został skojarzony z autorefleksyjnością, „aktem poznania samego siebie”, „autoportretem wewnętrznym”¹⁷, czasem w sensie dosłownym, bo Kłudkiewicz wprowadza swoją twarz i sylwetkę na kilku planszach. Opowiadając o przestrzeni i rysując ją, mówi jednocześnie o sobie.

Bliskość rysunku wobec zapisu ma jeszcze jedną konsekwencję, wyraźnie widoczną również w książce *Hoża...*:

Rysunek jest w pewnym stopniu pismem i z pismem jest chyba najbardziej spokrewniony, wykonywany tym samym lub podobnym narzędziem, którym posługuje się ręka pisząca. Rysunek nie wymaga żadnych przygotowań, rysować można zacząć niemal natychmiast, tak jak podać komuś rękę na przywitanie lub otworzyć drzwi¹⁸.

Być może właśnie ta łatwość sprawiła, że dopiero pomysł, by narysować książkę, „odblokował” autora, dzięki czemu opowieść o Hożej mogła jednak powstać, a twórczy impas minął? Według jednego z wykładowców Akademii Sztuk Pięknych we Wrocławiu jego studenci twierdzą, że rysunek jest im wciąż potrzebny jako sposób myślenia, praktyka pozwalająca „coś zacząć”, „coś przemyśleć”, „ruszyć z czymś”¹⁹. Na podobną prawidłowość zdaje się wskazywać Kłudkiewicz w swoim wstępie. Nie chodzi tu jedynie o łatwość, z jaką rysuje artysta plastyk, bo przecież trudniej o bardziej powszechną, tanią w produkcji i demokratyczną czynność²⁰. Nie jest ona zarezerwowana dla działań profesjonalnych. Bazgrolić, szkicować, gryzmolić, zajmować ręce kreśleniem na papierze znaków czymkolwiek: kredką, długopisem, ołówkiem, zostawiać na piasku esy-floresy rysowane patykami mogą wszyscy:

¹⁴ P. Pintal, *op. cit.*, s. 40.

¹⁵ *Ibidem*.

¹⁶ M. Foucault, *Sobapisanie*, [w:] *Powiedziane, napisane. Szaleństwo i literatura*, przeł. B. Banasiak, Warszawa 1999.

¹⁷ J. Kozłowski, *O rysunku*, „Dyskurs. Pismo Naukowo-Artystyczne Akademii Sztuk Pięknych we Wrocławiu” 2010, nr 2, s. 99.

¹⁸ P. Pintal, *op. cit.*, s. 40.

¹⁹ *Idem*, M. Wicha, H. Zamojski, *O kondycji współczesnego rysunku*, debata z dnia 7.07.2022, BWA, Wrocław, wypowiedź P. Pintala.

²⁰ *Ibidem*, wypowiedź H. Zamojskiego.

i dorośli, i dzieci²¹. Jest to sztuka, którą daje się uprawiać przy ograniczonych środkach i materiałach, również w sytuacji kryzysu, „w warunkach zaciśniętego pasa”.

Podobnie rozumianą łatwość i nieprofesjonalność można przypisać piśmiennictwu autobiograficznemu, z czego Kłudkiewicz zdaje sobie sprawę, podobnie jak z jego autoterapeutycznego potencjału. „To notatki ludzi niemłodych, schorowanych, zawsze niedopasowanych, z pamięcią zburzonego miasta i Zagłady” – pisze autor/rysownik o dziennikach Jadwigi Stańczakowej i Mirona Białoszewskiego, związanych z ulicą Hożą, dodając: „Paradoks ich lektury polega na tym, że w tych książkach jest masa ciepła, humoru, apetytu na życie i wiary w przyjaźń” (H, 66). Rysowanie autobiograficzne Kłudkiewicza wydaje się bardzo podobną praktyką, choć opowiada o zupełnie innym kryzysie i odmiennych doświadczeniach warszawskich.

Linia autobio-graficzna

Warstwa autobiograficzna pisania i rysowania nie zmienia faktu, że książka Kłudkiewicza wpisuje się w nurt literatury warszawskiej; to ulica Hoża jest jej główną bohaterką. We wstępie autor podkreśla: „Projekt dotyczący własnej ulicy wiąże się czasem z pewnymi wygodami. Gdy brakuje nam widoku, fotki – po prostu wychodzimy z domu. Przy okazji można przynieść coś z piekarni i z Rossmanna” (H, 9). Rysunek wydaje się wyjątkowo adekwatną formą pozwalającą na tak bezpośredni kontakt ze światem, bycie w terenie, blisko szkicowanych miejsc albo rzeczy: „Rysunek umożliwia zaangażowane, świadome bycie tu i teraz, eksplorację rzeczywistości na wszystkich jej poziomach i we wszystkich wymiarach”²². Nie bez przyczyny jest – podobnie jak notatki piśmienne – techniką stosowaną w antropologii i etnografii, dodatkowo właśnie w kontekście bycia w przestrzeni, o którym traktuje książka *Hoża...* „Etno-grafika” w pracy antropologów wykorzystujących zdjęcia – ale też szkice terenowe – stanowi formę analizy i interpretacji:

[...] rysunek może integrować wiele obrazów w nieoczywisty sposób: to, co byłoby serią zdjęć terenowych jednej sytuacji lub jednej osoby, może zostać ujęte na jednym rysunku. Dodatkowo, rysując, można podjąć decyzję o uproszczeniu obrazu (kreśląc schematyczne linie, posługując się ikonami itd.) bądź w ogóle pomijać wybrane cechy lub fragmenty (na przykład elementy twarzy), wydobywając tylko to, na czym zależy badaczowi²³.

²¹ *Ibidem*, wypowiedź M. Wichy.

²² P. Pintal, *op. cit.*, s. 40.

²³ Ł. Afeltowicz, P. Zwarycz, *Etno-grafika? Rysunek jako narzędzie wywoływania i analizy danych etnograficznych*, „Avant” 2019, nr 3, s. 6, http://avant.edu.pl/wp-content/uploads/P_Zwarycz_L_Afeltowicz_Etno-grafika.pdf (dostęp: 15.12.2003), s. 6.

Obecność tej praktyki w naukach humanistycznych i społecznych, ale też ścisłych czy architekturze dowodzi, że narysowanie czegoś nie jest możliwe bez rozumienia, „jak jest zrobione” to, co ma zostać uchwycone; to „próba zrozumienia świata za pomocą rysunku”²⁴. Znamienne, że pozwala on zobrazować i objaśnić również abstrakcyjne albo wyobrażone czy niewidoczne połączenia między elementami świata. Funkcja magiczna rysunku – do której pora teraz wrócić – polega więc na możliwości materializowania tego, czego nie można dostrzec w otoczeniu gołym okiem. Jest ona kluczowa dla plastyczno-słownej narracji Kłudkiewicza o mieście. Rysunek – podobnie jak narracja – ma moc wywoływania duchów, materializowania w przestrzeni wspomnień tu i teraz, nadawania im spostrzeżeńowych kształtów. Prostym przykładem jest ilustracja pod tekstem:

Gdy krążę po mieszkaniu, wyświała mi się czasem krótkie wspomnienie, jak animowany gif. Te ślady po ludziach, zaskakująco trwale, wpisały się w ściany, w meble, w książkę, którą wzięli z półki. Ktoś pięć lat temu stał dokładnie tu, pił piwo (pamiętam, że Perłę). Potem z czegoś się zaśmialiśmy, po chwili wyszliśmy – chyba na sylwestra”.

(H, 96–97)

Przedstawia ona w zbliżeniu trójkę przyjaciół w trakcie imprezy, a na stronie obok widzimy rysunek pustego pokoju (na dywanie leży jedynie pies) z workiem na śmieci, miotłą, dwiema butelkami i opakowaniami po pizzy na podłodze; na stole widać kieliszki, puszkę, puste butelki po alkoholu. Chodzi tu o uchwycenie wspomnienia w jego wizualnym kształcie, ale przede wszystkim zasygnalizowanie upływu czasu: nastroju melancholii, braku, pustki, pozostałości.

Forma krótkich, lirycznych „reportaży” i rysunków w podobny sposób wytwarza ulicę Hożą. Są one nie tylko zapisem obserwacji świata zewnętrznego, lecz także szukaniem śladów przeszłości i rysowaniem połączeń w czasie między jego różnymi planami. Filtr emocjonalno-autobiograficzny pozwala uruchamiać pamięć przestrzenną, dlatego na jednej z ilustracji widzimy niszczącą kamienicę z murałem przedstawiającym monetę jednonożową i napis: „FREE HOMES / FOR / FREE PEOPLE” (H, 73). Tekst towarzyszący rysunkowi nie pozostawia złudzeń: „Zrujnowaną kamienicę z murałem wielkiej złotówki już zburzono, tylko na rysunku wszystko jest jeszcze po starym” (H, 72). Rysowanie stanowi więc formę zatrzymywania w czasie tego, co z przestrzeni miejskiej zniknęło. Ponadto autor korzysta ze swojej wiedzy o dawnej Hożej, z tekstów kultury, literatury, filmów, biografii innych ludzi związanych kiedyś z ulicą. Materializuje np. inspi-

²⁴ *O kondycji współczesnego rysunku...*, ed. cit., wypowiedź M. Wichy.

rowany kadrem z filmu *Parę osób, mały czas* (reż. Andrzej Barański, 2005) spacer Jadwigi Stańczakowej i Mirona Białoszewskiego ulicą Hożą albo Julię Hartwig w Barze Bambino (H, 90). Sięga do planów zagospodarowania ulicy, często niezrealizowanych. Rysuje np. (H, 39) „[p]lac, którego nie ma” w miejscu, gdzie dziś stoi jego blok: „Według planów z lat 50. XX wieku miał się tu znaleźć centralny plac nowej dzielnicy rządowej” (H, 38). Czerwoną kreską wyrysowuje kontury przedwojennych kamienic, które już nie istnieją, a w ten sposób jedna z nich, „[f]antomowy adres: Hoża 40”, jest na ilustracji wintegrowana we współczesną tkankę miasta. Rysunki Kłudkiewicza, choć chwytają przestrzeń w jej widzialnych kształtach, są zapisem czasu, ukazaniem związanej z nim zmiany: „Rysunek jest wyrzeczeniem się wszystkiego poza zasygnalizowaniem przy pomocy linii, punktów, kresek różnicy pomiędzy istnieniem a nieistnieniem”²⁵. Z białego tła czarne i czerwone kreski wykrawają to, co ma zostać powołane do istnienia. Na jednej płaszczyźnie trójbarwnych rysunków przeszłość i terażniejszość współistnieją.

Współczesny pejzaż ulicy Kłudkiewicz postrzega jako kolaż nieprzystających do siebie elementów z różnych rzeczywistości, co wyjaśnia z jednej strony zniszczeniami wojennymi („Przedwojenne kamienice są w Warszawie na tyle rzadkie, że budzą sentyment” [H, 23]; „Na tle reszty miasta Hoża i tak może uchodzić za ulicę w starym stylu” [H, 14]), a z drugiej – nieustannym wdrażaniem kolejnych różnystylowych planów urbanistycznych i modernizacyjnych: niekończonych i zastępowanych nowymi: „[...] coś zamierzano zburzyć, ale nie zburzono, coś chciano zbudować, ale nie wyszło” (H, 29). Ten proces nie został zakończony, zwłaszcza ze względu na gentryfikację warszawskiego Śródmieścia: „Tuż za rogiem jest zgentryfikowana Poznańska, tam piwo smakuje już zupełnie inaczej” (H, 83). Pisarz/rysownik ma więc świadomość, że być może to, co narysował i opisał, w momencie wydania książki będzie już „fragmentem starego świata” (H, 9). Podobnie jak grupa *Twożywo* (której znakiem firmowym jest zestaw kolorów wykorzystywany przez Kłudkiewicza: czarny, biały i czerwony) w otoczeniu transformacyjnym lat 90. XX wieku i początku XXI stulecia, autor „plądruj[e] ruiny rzeczywistości”²⁶.

„Reportaże” z Hożej uruchamiają też znaczenie rysunku jako „żywej, często kontrowersyjnej notatki, krótkiego, bezpośredniego komentarza do rzeczywistości, wewnętrznej i zewnętrznej”²⁷. Na zaangażowanie społeczne i krytyczny stosunek do procesów, jakim współczesna polityka miejska poddaje miasto, wskazuje użycie konstruktywistycznych kolorów: plakatuowy zestaw barw nietrudno powiązać z estetyką projektów graficznych, również

²⁵ P. Pintał, *op. cit.*, s. 26.

²⁶ M. Libel, K. Sidorek, K. Tórz, *Plądrujemy ruiny rzeczywistości*, red. K. Tórz, Warszawa 2020.

²⁷ P. Pintał, *op. cit.*, s. 40–41.

książek – dzieł sztuki, awangardowej lewicy artystycznej²⁸. Zapewne też nie bez przyczyny w konkursie Stowarzyszenia Twórców Grafiki Użytkowej Projekt Roku 2021/22 książka *Hoża. Moja ulica* została wyróżniona właśnie w kategorii „Impakt społeczny”. I w warstwie wizualnej, i w narracji wyszczególniono wiele ważnych punktów zapalnych współczesności miejskiej: „Wśród gałęzi latarni powiewają foliowe torebki – śmieci, które produkujemy, są piekielnie trwałe” (H, 81); „I samochody – są uciążliwe, jest ich za dużo, trąbią i robią dużo chamskiego hałasu. Może kiedyś znikną?” (H, 32).

Na całym świecie, a więc także na ulicy Hożej, trwa nieskończony przyrost infrastruktury. Trudno wyobrazić sobie miasto bez śmieciowego ekosystemu z tabliczek, lian-rur i metalowych drzew-słupów. Ulice wciąż obrastają kolejnymi znakami, sygnalizatorami, tabliczkami i odsyłaczami.

(H, 81)

Zrujnowane kamienice, problemy mieszkaniowe, wysiedlanie lokatorów przez „czyścicieli kamienic” – bezduszny proceder pod hasłem „reprivatyzacji”, nierówności społeczne i wykluczenie: „Pomimo tych wszystkich śródmijskich luksusów, restauracji, apartamentów i loftów nieraz miniemy tu kogoś z listy stu najbiedniejszych Polaków” (H, 88) – każdy z tych problemów współczesnego miasta został uchwycony na rysunkach Kłudkiewicza.

„Linie tworzy się, zarówno pisząc, jak i rysując, a w obu tych przypadkach są one śladem gestu ręki. Co jednak różni te gesty? Gdzie kończy się rysowanie, a zaczyna pisanie?”²⁹ – pytał Tim Ingold, podkreślając, że medium każdego z tych gestów, linia, jest im wspólne³⁰. Linia narracyjna opowieści autobiograficznej Kłudkiewicza przypomina cofanie się, sięganie pamięcią w coraz odleglejszą przeszłość; to ruch wstecz – od terażniejszości, poprzez niedawne problemy rodzinne, aż do dzieciństwa. Opowiadający o nim rozdział *Ż. Prapoczątek* pojawia się na końcu, jako przedostatni. Wybrzmiewa w nim autotematyczny wątek źródeł własnej twórczości, wzmocniony rysunkiem dziecka zatopionego w lekturze: przyjeżdżania z mamą w okolice Hożej do sklepu z komiksami. Znamienne, że ta historia zaczyna się od opowieści o kryzysie: „Moje dzieciństwo przypadło na okolice roku 1984, w Polsce naprawdę ponurego. Trwał kryzys, nad głowami wisiało widmo wojny nuklearnej, a za chwilę miał nastąpić wybuch w Czarnobylu. Warszawa była miastem ze zgasłymi neonami, szarymi domami i rozklekotanymi

²⁸ Na ten temat piszę szerzej w artykule *Hoża w kolorze. O zadomowieniu w awangardzie*, „Forum Poetyki” 2024 (w druku).

²⁹ T. Ingold, *Rysowanie, pisanie i kaligrafia*, przeł. M. Rakoczy, „Teksty Drugie” 2015, nr 4, s. 371 (autor odwołuje się do książki N. Gray *Lettering as Drawing*, London 1971).

³⁰ *Ibidem*, s. 378.

tramwajami” (H, 98). Wyprawa do sklepu z komiksami została przeciwstawiona kryzysowej „stron[ie] pamięci” jako „[t]a druga, jasna [...]” (H, 98).

Dziecięcość – kojarząca się z *picture bookiem* czy komiksem – jest w książce ważną figurą; wprowadza kilka wątków autobiograficznych. Paweł Kłudkiewicz to rysownik i grafik, autor książki obrazkowej dla dzieci *Roboty* (2016), komiksu *Miś Misza. Oxygenesis* (2010) oraz ilustrator książki Wojciecha Żukrowskiego *Porwanie w Titiurlistanie* (2010). Dlatego jeden z bohaterów książki, jego syn, zapytał: „A jaką książkę rysujesz teraz?” (H, 9), dzięki czemu Kłudkiewicz wpadł na pomysł nadania opowieści o Hożej formy logowizualnej. We wstępie autor przywołuje publikacje dla najmłodszych czytelników, gdy wspomina o serii Mirosława Śaška przybliżającej w logowizualnej formie historię kilkunastu słynnych miast świata.

Droga, którą poruszamy się wraz z Kłudkiewiczem w jego czasie autobiograficznym, jest nieliniarna; na końcu nawraca do dzieciństwa – źródeł twórczości i pierwszych sporadycznych wypraw na ulicę Hożą. Jest to linia rwana, nieciągła, okrężna, która „jak spiralna progresja” prowadzi nas trasą pozwalającą „powrócić do miejsca, które daje nam oparcie, i zregenerować je”³¹. „Można więc krażyć po wygodnych okręgach [...]”, „[...] można więc znaleźć przejścia na ukos, podwórzem albo bocznym zaułkiem” (H, 18) – opisuje chodzenie po Hożej Kłudkiewicz. Ulicę postrzega raczej jako kształt ameboidalny niż linię prostą, a jego trasy i obserwacje są wpisane w związaną z okręgiem cykliczność przyrody: „Jesiony to chyba najbardziej stały element w przestrzeni Hożej” (H, 20). Ten motyw kończy też opowieść o Hożej. Obok rysunku przedstawiającego ulubioną „rzeźbę dziewczyny z gołębkiem” (H, 100) stojącą w pobliskim parku czytamy: „Czas biegnie tu nie po linii, ale po okręgu zmieniających się pór roku” (H, 100). Zmiana okazuje się tym, co stałe, bo powtarzalne jak kolejne kryzysy: osobiste, społeczne, urbanizacyjne, których metaforą staje się ulica.

Ulica Hoża – podobnie jak Warszawa – jest poddawana ciąglej zmianie, a opowiadanie/rysowanie przypomina praktykę zadomawiania się w niej, tożsamościowe poszukiwania przez narratora źródeł miasta, ale i własnych. Szukanie punktu oparcia czy podpory w procesie „spiralnej progresji” dotyczy przecież nie tylko przestrzeni miejskiej i jej problemów wypunktowywanych przez Kłudkiewicza, lecz także „ja” rysownika/narratora. *Hoża...* byłaby więc logowizualnym potwierdzeniem i kontynuacją tendencji zauważonej przez jednego z literaturoznawców: „W ciągu XX wieku ulica, kojarząca się dotąd z gorączkowym ruchem miejskiego życia, z chwilowością, ulotnością, niestałością, nieoczekiwanie stała się figurą pamięci, gwarantem ciągłości i zako-

³¹ K. Olwig, *Landscape, place, and the state of progress*, [w:] *Progress: Geographical Essays*, ed. R.D. Stack, Baltimore 2002, s. 23.

rzenia”³². Rysowanie wyjątkowo tym procesom sprzyja jako „sposób na zlokalizowanie samego siebie”, umiejscowienie się w przestrzeni, „w odniesieniu do otaczających [...] obiektów kultury, lecz także w określonym środowisku”³³.

Takie chodzenie w przestrzeni Kenneth Olwig łączył jednocześnie i z integracją, regeneracją „ja”, tożsamości, i z praktykami zamieszkiwania miasta, osiedla, ulicy, dzielnicy oraz charakterystycznymi dla nich okrężnymi ruchami: wychodzeniem i wracaniem w miejsca dające oparcie, wyznaczające centrum mikrokosmosu. Podobną cechę przypisuje się rysowaniu, które „[n]ie narzuca [...] specyficznego dla sztuki stosunku do świata, ale reorganizuje już istniejące związki z rzeczami, zakorzeniając nas w rzeczywistości z nową siłą”³⁴.

BIBLIOGRAFIA

- Afeltowicz Ł., Zwarycz P., *Etno-grafika? Rysunek jako narzędzie wywoływania i analizy danych etnograficznych*, „Avant” 2019, nr 3, http://avant.edu.pl/wp-content/uploads/P_Zwarycz_L_Afeltowicz_Etno-grafika.pdf (dostęp: 15.12.2003).
- Brogowski L., *Zmysły, myśli i słowa: rysunek jako uzmysłowienie*, „Format” 2000, nr 3.
- Czerwińska M., *Miejsca autobiograficzne. Propozycja w ramach geopoetyki*, „Teksty Drugie” 2011, nr 5.
- Foucault M., *Sobapisanie*, [w:] *Powiedziane, napisane. Szaleństwo i literatura*, przeł. B. Banasiak, Warszawa 1999.
- Geismar H., *Drawing It Out*, „Visual Anthropology Review” 2014, vol. 30, <https://anthrosource.onlinelibrary.wiley.com/doi/full/10.1111/var.12041> (dostęp: 16.12.2023).
- Gray N., *Lettering as Drawing*, London 1971.
- Ingold T., *Rysowanie, pisanie i kaligrafia*, przeł. M. Rakoczy, „Teksty Drugie” 2015, nr 4.
- Kłudkiewicz P., *Hoża. Moja ulica / My street*, Warszawa 2022.
- Kostołowski A., *Piramida rysunku*, „Dyskurs. Pismo Naukowo-Artystyczne Akademii Sztuk Pięknych we Wrocławiu” 2010, nr 2.
- Kozłowski J., *O rysunku*, „Dyskurs. Pismo Naukowo-Artystyczne Akademii Sztuk Pięknych we Wrocławiu” 2010, nr 2.
- Libel M., Sidorek K., Tórz K., *Plądrujemy ruiny rzeczywistości*, red. K. Tórz, Warszawa 2020.
- Nowaczewski A., *Szlifibruki i flâneurzy. Figura ulicy w literaturze polskiej po 1918 roku*, Gdańsk 2011.
- Olwig K., *Landscape, place, and the state of progress*, [w:] *Progress: Geographical Essays*, ed. R.D. Stack, Baltimore 2002.

³² A. Nowaczewski, *Szlifibruki i flâneurzy. Figura ulicy w literaturze polskiej po 1918 roku*, Gdańsk 2011, s. 11.

³³ H. Geismar, *Drawing It Out*, „Visual Anthropology Review” 2014, vol. 30, <https://anthrosource.onlinelibrary.wiley.com/doi/full/10.1111/var.12041> (dostęp: 16.12.2023).

³⁴ L. Brogowski, *op. cit.*, s. 4.

- Ong W.J., *Oralność – piśmienność. Słowo poddane technologii*, przeł. J. Japola, Warszawa 2011.
- Pintal P., *Poza hierarchią, sakramentem i patosem – wycieczki do gęstego lasu dla chłopców i dziewczynek*, „Dyskurs. Pismo Naukowo-Artystyczne Akademii Sztuk Pięknych we Wrocławiu” 2010, nr 2.
- Sklep Bęc Zmiana, <https://sklep.beczmania.pl/pl/p/Hoza%2C-moja-ulica-Hoza%2C-my-street/6734> (dostęp: 15.12.2023).
- Ujma M., *Kilka uwag o rysunku*, „Dyskurs. Pismo Naukowo-Artystyczne Akademii Sztuk Pięknych we Wrocławiu” 2010, nr 2.
- Wicha M., Zamojski H., *O kondycji współczesnego rysunku*, debata z dnia 7.07.2022, BWA, Wrocław.

Agnieszka Karpowicz – dr hab., prof. UW; literaturoznawczyni, kulturoznawczyni. Pracuje w Instytucie Kultury Polskiej UW. Członkini zespołu Pracowni Studiów Miejskich IKP, współpracownica Ośrodka Badań nad Awangardą Uniwersytetu Jagiellońskiego i członkini grupy badawczej Modernitas przy Université Libre w Brukseli. Autorka książek *Kolaż. Awangardowy gest kreacji. Themerson – Buczkowski – Białoszewski* (2007), *Proza życia. Mowa, pismo, literatura (Białoszewski – Stachura – Anderman – Redliński – Schubert)* (2012), *Białoszewski temporalny (czerwiec 1975 – czerwiec 1976)* (2023). ORCID: 0000-0001-9593-2350. Adres e-mail: <a.karpowicz@uw.edu.pl>.

Agnieszka Karpowicz – associated professor at University of Warsaw. Member of the Urban Studies Team at IKP UW, the Avant-garde Research Centre AT Jagiellonian University and the Modernitas research group at Université Libre in Brussels. Author of the books *Kolaż. Awangardowy gest kreacji* (2007), *Proza życia. Mowa, pismo, literatura (Białoszewski – Stachura – Anderman – Redliński – Schubert)* (2012) and *Białoszewski temporalny (czerwiec 1975 – czerwiec 1976)* (2023). Works on (neo)avant-garde logo-visual practices. ORCID: 0000-0001-9593-2350. E-mail address: <a.karpowicz@uw.edu.pl>.