

BEATA MORZYŃSKA-WRZOSEK

„MOJA BYDGOSZCZ”

POETYCKI PROJEKT NOSTALGICZNO-URBANISTYCZNY

Celem szkicu jest rekonstrukcja poetyckiego obrazu Bydgoszczy na podstawie wybranych tekstów autorów z nią związanych i podejmujących w swej twórczości jej temat. Oglądowi zostaje poddane miasto, a właściwie jego kształt wyobrazony, przetworzony pod wpływem sugestii podmiotowości, indywidualnego doświadczenia miasta i jego wielowymiarowej percepcji. Organizują go możliwości twórcze ustalone i poddane wyobraźni intymnej, a w szczególności jednej z jej wariantów – wyobraźni nostalgicznej.

Literackie obrazy miast powstają z inspiracji rzeczywistą topografią wewnętrzną i zewnętrzną, prywatną i publiczną, zorganizowaną i chaotyczną, specyfiką jej ukształtowania, skupioną wokół centrum i rozproszoną na jego obrzeżach. Opierając się na niej, wytwarzają własne znaczenia definiowane zasadami literackości, podporządkowaniem programom i kierunkom artystycznym, naznaczone indywidualnym piętnem twórcy, wyobraźnią i duchowymi potrzebami. Stanowią swoistego rodzaju reprezentant realnego miejsca poddany szeregowi przetworzeń, implikowanych pojawieniem się go w obrębie literatury i reguł w niej obowiązujących. Stąd ujęcie problematyki miejskiej w literaturoznawstwie uwzględnia determinanty zarówno historyczne, geograficzne, społeczne, jak i kulturowe, oraz umieszcza je i podporządkowuje kontekstom ewokowanym przez zmieniające się zasady konstruowania i funkcjonowania sztuki wypowiedzi. Jej ustalenie, objaśnienie i klasyfikowanie uwzględnia odniesienia do wymiaru pozaliterackiego, którego jednak sposób zaistnienia określa „intencjonalny charakter utworu, fikcyjność świata przedstawionego i językowa natura wszelkich sensów, jakie z utworu dadzą się wyprowadzić” (Stoff 1993: 7). Z metodologicznego punktu widzenia perspektywy badania ustala analiza budowy tekstu i korespondująca z nią interpretacja semantyczna, które, rozszyfrowując sensy ukryte, jeśli zachodzi taka potrzeba, respektują formuły

z zakresu urbanistyki czy architektury, bowiem powołane przez nie zjawiska czy odkrycia współbudują znaczenie indywidualnego przekazu pisarskiego, podlegając przy tym licznym modyfikacjom.

Elementarną cechą odbioru miasta Jan Błoński wyraził następująco:

Odczytaniu miasta nie mogłem naturalnie nadać żadnej obiektywności, moje dzieło musiało zostać poronione; a jednak istniało, będąc po prostu odchyleniem od marszruty, celową pomyłką, szczęśliwą winą, dzięki której miasto nabierało znaczenia i porządkowało zarazem swe składniki i moje uczucia (Błoński 1972: 88).

Powyższy cytat charakteryzuje uniwersalną zasadę kształtującą relację pomiędzy podmiotem a przedmiotem obserwacji – miastem. Jej naczelną cechą jest dostrzeżenie i doświadczenie przestrzenności, nadawanie jej indywidualnego znaczenia, wynikającego ze spotkania miejskiej specyfiki i wrażliwości jednostki. Ów nie-neutralny wymiar ulega intensyfikacji, właściwie zostaje konstytutywnym wyznacznikiem, gdy miasto pojawia się w obszarze literatury, stając się tematem lirycznym, głównym czy dalszoplanowym bohaterem uobecnienia. Wówczas jego kształt, wartości obrazowe, emocjonalne i informacyjne podlegają dodatkowo prawom wyobraźni twórczej. Pojmowana jest ona nie tylko jako zdolność tworzenia obrazów, ale w zdecydowanej mierze oznacza kreowanie pewnej rzeczywistości, rządzącej się swoimi prawami, modelowanej projekcją możliwości artystycznych, formułującej nowe jakości sensotwórcze. Według Paula Ricoeura to propozycja rzeczywistości, jakiejś rzeczywistości niebędącej rzeczywistością potoczną, codzienną, bo przeniesioną w sferę fikcji:

dzięki fikcji, dzięki poezji otwierają się w rzeczywistości codziennej nowe możliwości „bycia–w–świecie”. Fikcja i poezja mierzą w byt, ale nie w jego modalność „bycia–danym”, lecz w modalność „możności–bycia”. Tym samym rzeczywistość potoczna doznaje przeobrażenia w coś, co możemy nazwać wariacjami wyobraźni, jakim literatura poddaje to, co realne (Ricoeur 1989: 242).

Fikcja reinterpretuje rzeczywistość, tworząc wyraźnie nowy świat, w którym charakter przetworzenia wzmacnia i w zdecydowanym stopniu warunkuje język poetycki, który stanowi obszar konkretyzacji. Jego potencjał obrazowy i pojęciotwórczy ewokowany organizacją, możliwościami konstrukcyjnymi, przesunięciami semantycznymi, wytwarzaniem nowych relacji poświadcza ogólny cel poezji – wyłanianie nowych światów przeobrażających i poszerzających granice rzeczywistości: „Akty twórczości językowej byłyby pozbawione sensu, gdyby nie służyły ogólnemu zamiarowi, aby dzięki poezji wyłaniały się nowe światy” (Ricoeur 1989: 271).

Zrekonstruowanie i objaśnienie cech literackiego obrazu miasta podporządkowuje się więc odkrywaniu jego jednostkowego znaczenia. Jest ono kształtowane przez konotacje językowe realnego miasta uwikłane w literacki kompleks sensów, zostaje również poddane uwarunkowaniom biograficznym i psychologicznym. Są

one szczególnie widoczne, gdy przedmiotem poetyckiej refleksji staje się miasto rodzinne, bowiem w tej sytuacji jego kreację określa nie tylko spotkanie rzeczywistego z imaginacją artysty, ale także zaangażowanie i przywiązanie do znajomych stron. Jak zauważa Yi-Fu Tuan:

Miasto rodzinne jest miejscem intymnym. Może być zwyczajne, bez architektonicznych atrakcji i blasku historii, a jednak sprawia nam przykrość, kiedy ktoś je krytykuje (Tuan 1987: 183).

i dalej:

Przywiązanie do rodzinnych stron jest właściwe wszystkim ludziom. Jego siła jest różna w różnych kulturach i w różnych okresach historycznych. Im więcej więzów, tym silniejsze emocje (Tuan 1987: 200).

Poetyckie obrazy miasta własnego czy też „mojego miasta” wpisują się w tradycję „geograficznej nie *mimesis*” (Głowiński 1994: 161), a ich nacechowanie emocjonalne i estetyczne (zarówno wartościowane pozytywnie, jak i negatywnie) każe dopatrywać się realizacji zasad „geografii serdecznej”. Symptomatyczną dla niej strukturę przeżywania miejskiej przestrzeni konstytuuje subiektywne, biorące się z przywiązania do rodzinnych stron, wartościujące uposażenie, wewnętrzna koherencja jakości intymizujących, istniejących wielopoziomowo, warunkujących się i wzajemnie przenikających. Ustalają one i rozwijają semantykę przedstawienia, jej kontury wyznacza rzeczywistość i fikcjonalność, bezpośrednie doświadczenie i kreacja, topografia i biografia. Analizując stałe motywy, figury i nastrojowość, konstytuujące model „czulej geografii”, można wysunąć uogólniający wniosek, iż u podstaw sprywatyzowanego stosunku do przestrzeni geograficznej częstokroć znajduje się intymność przeżycia i jego nostalgiczne zabarwienie ewokowane tęsknotą za przeszłością – tak wyraźnie ukierunkowujące siłę i typ imaginacji.

Literacki wizerunek miasta poddany wyobraźni nostalgicznej w głównej mierze konotuje perspektywę personalną swoiście ustalającą porządek aksjologiczny przestrzeni, tworzącą jego hierarchię, szczególnie uprzywilejowującą aspekt temporalny, indywidualność przeżycia i sensualizm percepcji. W jego kreacji zarysowana zostaje topografia zewnętrzna (położenie miasta) oraz wewnętrzna (wybór i układ miejsc w jego obrębie) nacechowane twórczym przetworzeniem określonym przez wrażliwość, pamięć i empirię.

W poetyckim obrazie Bydgoszczy wewnętrzną organizację ustala architektoniczne centrum, w przeważającej mierze rozumiane jako układ przestrzeni sacrum, Starego Rynku, Wenecji, wyspy Młyńskiej, spichlerzy i przepływającej nieopodal rzeki Brdy. Osobne miejsce w jego konstrukcji zajmuje dom, sportretowany z różnych perspektyw, oraz natura reprezentowana m.in. przez Ogród Botaniczny, pojedyncze drzewa i ich zespoły.

Bydgoskim twórcą często przywołującym obrazy rodzinnego miasta i bliskie odczucia z nim związane, które poddane zostają transferowi nostalgicznej wrażli-

wości, jest Leszek Łęgowski. W obrazie centrum miasta uobecnionym w jego liryce dominuje przestrzeń sakralna. Wyznaczają ją liczne bydgoskie kościoły¹, m.in. Świętych Apostołów Piotra i Pawła, Matki Boskiej Nieustającej Pomocy, Bazylika, Fara czy Święta Trójca. Te obrazowo-urbanistyczne konkrety stają się nie tylko znakiem rozpoznawczym wyobraźni poety, lecz także figurami wyobraźni nostalgicznej. Opis czterech z nich znajduje się w wierszu zatytułowanym *Kościoły w zasięgu wzroku*. Oto dwa z nich najbardziej reprezentatywne:

Bazylika

Daleka przestrzeń
powraca co dnia
w harmonii nieba
z domów pejzażem –
z błękitnociemną
kopułą wzniosłą
na bazylice
u Misjonarzy.

Św. Św. Apostołów Piotra i Pawła

Neogotycki
brunatnociemny
wysmukły kościół
wieżą czytelny –
z odległej ciszy
przez zieleń lata
w modlitwie Świętych
Piotra i Pawła (Łęgowski 2003: 24-25).

Łęgowski projektując miejski pejzaż sakralny, celowo nie wprowadza wielu elementów konstrukcyjnych i rzeźbiarskiej ornamentyki. Obok zaakcentowania porządku architektonicznego i barwy w wyglądzie zewnętrznym, zwraca jednoznacznie uwagę na budowanie porządku wertykalnego. Wyróżnienie go precyzuje wymiar fizyczny, realizując skojarzenie wzrokowe związane z panowaniem nad okolicą, i wskazuje na aspekt duchowy, bowiem każda świątynia głosi chwałę niebiosom. To odzwierciedlenie porządku kosmicznego, obrazu świata i potwierdzenie, że świat jest sakralny jako dzieło Boga (Hani 1994: 26; Eliade 1993: 83-88). Kopuła „błękitno-

¹ W wielu utworach Łęgowskiego pojawiają się również obrazy Madonny z bydgoskich kościołów, np. Madonna z Różą czy Matka Bożej Nieustającej Pomocy. Poświęcił im poszczególne tomiki: *Przyjdź i pokłoń się Madonnie* (1994 r.), *Do Madonny z aniołami* (1997 r.), *Przed Madonną Pięknej Miłości* (1998 r.).

ciemna” symbolizuje niebo, tworząc z nim harmonijną całość. Jest również „wzniosła”, a kościół „wysmukły / wieżą czytelny”, gdyż uwydatniają wznoszenie, ukierunkowują na niebo, ku górze. Poetycką kreację zbudowaną z dość tradycyjnych świątynnych symboli architektonicznych i manifestującą tak charakterystyczne dla doświadczenia miasta doznanie wzrokowe, dodatkowo wzmacnia topika łagodności. Stanowi ona jeden z walorów wyobraźni nostalgicznej konstytuującej poetycki obraz Bydgoszczy w twórczości Łęgowskiego. Wyraża się w pomijaniu uczuć gwałtownych, nieprzyjemnych, a przywiązaniu do zatrzymywania chwil skupienia, modlitwy, eksponowania harmonii dźwięków i kolorów, uważnej, spokojnej kontemplacji postrzeganego pejzażu, kameralnej refleksji nasyconej subtelną uczuciowością. Liryczna konkretyzacja czułego spojrzenia na rodzinne miasto dodatkowo podporządkowana pamięci minionego brzmi następująco:

Pasaż

Wersami kroków na pamięć
przemierzam
pasaż miasta nieobojętny...
Paletą barw pogodnych
w zaciszu serca dotykam:

Rynku staromiejskiego
z gołębiem szczebiotem codziennym
otwartym gościńcem
ku czterem stronom świata
(z niezabliźnioną raną
zachodniej pierzei...) –

wschodniego szczytu Fary
z barokową sygnaturką
w miasto wpatrzoną
w psalmach uskrzydłonego gotyku
skąd ukoronowana Miłość
oczyrna Madonny promienieje –

przybrzeżnych barek puklerzy
spichrzy drewnianych
przygarbionych odcieni
na których straży trzy gracje
w dialogu nieskończonym
bez względu na pogodę –

ciemnozielonej Wenecji
z rudawych młynów flankami
przedproży kamienic
wartkim nurtem Brdy Młyńskiej

obmywanych
 (moich zabaw najwcześniejszych) –
 Wersami kroków na pamięć
 przemierzam
 pasaż miasta nieobojętny...
 Paletą barw pogodnych
 w zaciszu serca dotykam
 fatamorganę dzieciństwa
 bezpowrotnego... (Łęgowski 2003: 10-11).

Punktem wyjścia poetyckiego obrazu jest powolność spacerowicza przemierzającego niestrudzenie nie ulice i zakamarki miejskiej rzeczywistości, lecz pasaż własnej pamięci zakorzenione w percepcji spod znaku ejdetycznej wręcz anamnezy, jej sensualności i silnie zintymizowanego przeżycia. Wizualne wyobrażenie spokojnego szczęścia odkrywa napływ zapamiętanych w dzieciństwie obrazów, zmysłowych konkretów rodzinnego miasta, w których kinetyka, barwa, dźwięk i architektura stowarzyszą się z doznaniem wewnętrznym nacechowanym czułością i bliskością. Każdy przywołany szczegół, Rynek, Wenecja, Fara, obraz Madonny, kamienice, barki, spichlerze, nadbrzeżne gracje, bierze udział w budowaniu przestrzeni zhierarchizowanej, wartościująco nacechowanej. Aksjologię przedstawienia, nadającą obrazowi wspólną jakość, akcentuje wybór konkretnych miejsc oraz plan językowy, a w jego obszarze najsilniej nacechowane semantycznie konstrukcje metaforyczne. Wśród nich wyróżnić można dwa typy zestawień. Pierwszy z nich bezpośrednio charakteryzuje prywatność przeżycia podmiotu, wskazuje wprost na intymność doświadczenia: „Paletą barw pogodnych / w zaciszu serca dotykam”. Sytuację namysłu otwiera spotęgowanie zinterioryzowania odczuwania poprzez przenikanie znaczeń ewokowanych dotykiem oraz sercem, „siedzibą *uczuć*, zwłaszcza *miłości*, ale również rozumu, woli i pamięci” (Forstner 1990: 358). Pojawienie się najintensywniejszego zmysłu eliminuje dystans, koncentruje uwagę na bliskości, ustala jej najwyższy rejestr. Koreponduje też z drugim rodzajem przenośnych konstrukcji wprowadzających elementy miejskiej rzeczywistości. Rejestrują one architektoniczną różnorodność, ewokując indywidualną ekspresję podmiotu: „niezabliźniona rana / zachodniej pierzei”, „psalmy uskrzydłonego gotyku”, „ukoronowana Miłość / oczyma Madonny promienieje”, „trzy gracje / w dialogu nieskończonym / bez względu na pogodę”. Śledząc w zacytowanych określeniach ciąg skojarzeniowy można zauważyć, iż u podstaw lirycznej konkretyzacji sfery pamięci, *sacrum* i, w finalnej części wiersza, spokoju towarzyszącego trwaniu rzeźb, znajduje się skupiona percepcja zmysłowa zdominowana intymnością przeżycia, łagodną radością nieustannego doświadczenia trwania miasta, odczuwania jego niezmienności i wspólnoty. Powstaje w ten sposób obraz prywatnej topografii, który w poetyckiej wyobraźni skupia przeszłość i terażniejszość, *sacrum* i świeckość, ocalanie i odzyskiwanie w pamięci tego, co cenne, co zapewnia poczucie równowagi. To budowanie wizualnego wymiaru „czułej geografii” i wyraźne wskazanie jej środka.

Wyznaczanie centrum w projekcie urbanistycznym czy to kulturowym, czy literackim pełni istotną funkcję. Objasnia ontologię miasta nacechowaną silnie zarysowaną podmiotowością, indywidualnym przeżyciem, a złożoną z realiów zarówno obecnych, jak i nieobecnych, współczesnych i przeszłych, ich wielowymiarowych konfiguracji oraz zsyntetyzowania sił materialnych i kulturowych.

Oddziaływanie człowieka na naturę, budowanie przez niego miasta można rozpatrywać z rozmaitych punktów widzenia, np. jako powtarzanie aktu stwarzania świata, próbę zapanowania nad jego chaosem (Eliade 1992: 25). Podejmowanie tego typu działań ma podłoże religijne, społeczne, ale też psychologiczne. Wiąże się z chęcią osiedlenia, tworzenia stałego punktu odniesienia i zaspokajania podstawowej potrzeby bezpieczeństwa, wynikającej z odgródzenia od otwartego, zewnętrznego terytorium, a w miarę upływu czasu i z historycznej kontynuacji (Tuan 1987: 193). Sposób zagospodarowywania przestrzeni architektonicznej wskazuje, jak człowiek ją oswaja, zamieszkuje, wydziela swoje miejsce w otaczającym go obcym świecie, wyposaża w znaczenia uniwersalne i indywidualne. Wytwarzanie własnego „miejsca” to proces przemiany przestrzeni, która zapewnia wolność, w obszar gwarantujący bezpieczeństwo (Tuan 1987: 13). Aktywność ta sprzyja powstawaniu miasta, jego określonej postaci, charakteryzującej się ustaleniem środka i konsekwentnego ewoluowania, miarowego narastania wokół niego kolejnych – spełniających funkcje gospodarcze, społeczne, kulturowe – elementów. Jego obszar odznacza się więc scentralizowaniem, najczęściej podział, nie dotyczący tylko ukształtowania architektonicznego, uwzględnia centrum oraz peryferia. O organizacji i semantyce punktu ośrodkowego Tadeusz Sławek pisze m.in.:

„Centrum” orientuje (...) miasto, jest potwierdzeniem niezmienności podstawowych kierunków geograficznych, wprowadza harmonijne relacje między miastem i światem (...) idąc do „centrum” odnawiam i potwierdzam swój porządek świata, opowiadam się za prawem i stabilnością współrzędnych topograficznych (Sławek 1997: 16).

i dalej:

Siła „centrum” polega na oddziaływaniu na pamięć: dzięki zwartemu obrazowi, jaki miasto posiada, w tym właśnie miejscu mogę go nie tyle w sobie utrwalić, co „rozpuścić” w sobie, „pochłonać”, „zaabsorbować. Miasto jest „miejsce”, czyli tym sposobem istnienia przestrzeni, który umożliwia artykułowanie naszych uczuć i doznań wobec przestrzeni (...). Miasto jako miejsce „centralne”, oddane Bogom (religijnym, których siedzibą były średniowieczne katedry umieszczane w samym sercu miasta, lub świeckim ulokowanym w świątyniach urzędów lub królewskich pałacach), jest wygładzeniem pofałdowanej, pomarszczonej, nierównej powierzchni przestrzeni, która może coś ukrywać w swoich plisach; w „centrum”, w obrębie murów miasta, po przekroczeniu jego bramy następuje moment „odsłonięcia”, fałdy rozstępują się ukazując to, co do tej pory pozostawało w ukryciu (Sławek 1997: 19).

Dośrodkowy układ sprzyja konkretyzacji i kondensacji energii, która ewokuje poczucie stabilizacji, rozpoznawanie, odnajdywanie obecności nie tylko urbanistycznej, lecz też ludzkiej – cudzej i własnej. Stanowi warunek tworzenia w miarę spójnego, jednolitego obrazu zasilanego z dwóch źródeł: sensualnej percepcji architektury i subiektywnych predyspozycji mnemoniczych. Ponadto konstrukcyjne uporządkowanie, jego czasoprzestrzenne zagęszczenie otwiera na tożsamość miasta i w związku z nią tożsamość podmiotu, który intensywnie odczuwając chwilę obecną, pielęgnuje pamięć przeszłości.

Ten aspekt zdecydowanie rozszerza refleksję poetycką komponującą omawiany projekt nostalgiczno-urbanistyczny bydgoskich twórców. Liryczne doprecyzowania „mojego miasta” akcentują wprost kontemplację scenerii architektonicznej, autentyczne w niej zadomowienie, wyczulenie na współistnienie czasowe. Kreują ustabilizowany wizerunek, w którym funkcję centralizującą pełni bydgoskie Stare Miasto, a przede wszystkim usytuowany w jego obrębie – Rynek:

Port ciszy

Gdy gród stutysięczny codziennie wita
szeptem czy głośno świt nowy,
gdy ust sto tysięcy cały dzień pyta,
kłóci się, toczy rozmowy –
nie marz o ciszy.

Lecz nie sądź, że w kotle ruchu i życia,
w ludzi – maszynach bigosie,
dla wytchnienia nie ma nigdzie ukrycia,
choź, poszukamy w chaosie
spokojnej niszy.

Pójdziemy Przesmykiem, nie pytaj dokąd,
tam, gdzie przed nami się szerzy
ocieniony murem domów prostokąt –
Rynek, tu port ciszy leży,
wolny od burzy.

Na lewo wieża różgi sprawiedliwej,
na prawo piętra czynszowe,
naprzeciw domki przytulne, nobliwe,
w podwórku historii słowo –
znad dachów wzgórze.

Tu zawsze cisza i prawie bezludnie,
a głos od murów odbity,
po kostkach granitu skacząc zadudni,
uleci szeptem pod szczyty,
pod strychów pasy.

Poznałeś port ciszy, pójdź dalej... w kącie
są stopnie uliczki stromej,
wejdziemy po nich wzwyż, nad miasto, pnąc się
jak w górach po skalnych złomach,
poprzez Terasy (Sławiński 2003: 28-29).

Tekst Sławińskiego to przykład, w którym początek nie zapowiada jego rozwinięcia, a tym bardziej zakończenia. Pierwsze słowa wprowadzają zintensyfikowaną, choć niesprecyzowaną, miejską heteroglosję wywołującą niepokój, a nawet zmęczenie i grozę. Uczucia te w dalszej części utworu zostaną całkowicie zniwelowane. Operowanie niespodzianką, zaskoczeniem koncentruje uwagę na kontraście intensyfikującym intymność doświadczenia i odnajdywania w obszarze miasta miejsc nie tylko bliskich, znajomych, ale też przyjemnych. Na pierwszym planie poetyckiej konkretyzacji w funkcji locus amoenus usytuowany zostaje Rynek. Jego opis wychodzi od konkretności, lecz szybko zostaje poddany idealizacji i ulega wyobraźniowemu przetworzeniu w „spokojną niszę”, „port ciszy (...) wolny od burzy”. Zapewniając spokój i wypoczynek, stanowi remedium na wielogłosowość metropolii. Staje się nienaruszalnym, odgradzonym azylem, w którym odnaleźć można to, czego się poszukuje – ciszę, samotność, „wytchnienie”. Kreacji kameralnej idylli patronuje rejestracja sporej ilości zmysłowych szczegółów, dominacja uczuciowego zaangażowania, lokalna świadomość, przywiązanie do miejsca. Natomiast Rynek jest nie tylko punktem orientującym przestrzennie miasto, lecz awansuje do roli reistycznej figury wyobraźni nostalgicznej.

Współuczestniczy w budowaniu wizerunku metropolii jako szczególnie nośne semantycznie „miejsce” na mapie poetyckiej „czulej geografii” bydgoskich twórców. Przywołuje na myśl swoiste *genius loci*, będące konkretnym „tu”, a nie „gdzieś indziej”, którego tożsamość implikuje też tożsamość zamieszkującego go podmiotu. Jego obecność eliminuje nomadyzm, obcość i zagubienie w obszarze niczym, prowokuje do powrotów, inspiruje poszukiwanie stałych punktów, przyjaznych lokalizacji. Owo „wrastanie”, zakorzenianie w opanowanym, znajomym środowisku dotyczy aspektu fizycznego i mentalnego, przestrzennego i czasowego. Stąd miasto jest również odbierane jako zmysłowo postrzegany ślad pokoleń, namacalny dowód istnienia i trwania historii. Ośrodkiem znaczenia „geografii serdecznej”, jej centrum staje się więc staromiejski Rynek, który decyduje o specyfice miejskiej ontologii, jej rozpoznawalności i uporządkowaniu. Świadomość jego historyczności intensyfikuje poczucie tożsamości, odsłania i wzmacnia intymność doświadczenia, tak silnie konstytuującego nostalgiczny wymiar poetyckiej imaginacji:

Rynek mojego miasta

Na Starym Rynku mojego miasta
w rumieńcach baldaszków pelargonii,
z piaskowca szaniec wznosi się szary:
Pomnik Męczeństwa ostatniej wojny.

Z dzieciństwa pamiętam Rynek Stary –
 pamięć nokturnem wraca tęsknoty.
 W żurnalu lat przedwcześnie spłowiałych
 mój niezapomniany dagerotyp:
 tak piękny jak pierwszy widok morza –
 karawele mieszczkańskich kamienic,
 biel pojezuickiego kościoła,
 lot gołębi z barokowych wieżyc.

Kto dzisiaj pamięta, wchodząc na Rynek
 rozkrzyczaną młodzieńczą gromadą,
 w ziemię wdeptany rozdarty kościół,
 szczelnie przykryty ciemną murawą?
 Kto dzisiaj pozdrawia stygmat dłoni –
 pieczęć krwi na muzealnym murze?
 Testament księdza rozstrzelanego,
 kształtem pąsowej wpisany róży?

Dzisiaj na Rynku mojego miasta
 zabrakło rumieńców pelargonii,
 z piaskowca szaniec ciemnieje szary
 i Pomnik Męczeństwa zasmucony... (Łęgowski 2003: 16).

W zacytowanym liryku podstawy konstrukcji ustalają dwa aspekty: czasowy i przestrzenny, które w kreacji wizerunku centrum zostały uaktywnione zarówno przez autobiograficzne wspomnienie, jak i zmysłowo postrzeganą rzeczywistość. Autor mówiąc o spędzonym w Bydgoszczy dzieciństwie, jednoznacznie potwierdza własną przynależność i zadomowienie, eliminując tym samym jedną z charakterystycznych dla projektów urbanistycznych postaw. Nie przyjmuje roli gościa, przybysza przemierzającego ulice w poszukiwaniu nowego, błądzącego po nieznanach dzielnicach, otwartego na poznawanie lokalnych osobliwości, w głównej mierze zorientowanego na teraźniejszość. Jest mieszkańcem, gospodarzem i odnajduje bliskość zintensyfikowaną rozpoznawaniem architektonicznych szczegółów, odczuwa swoistą przyjemność i wzruszenie powodowane świadomością jedności z „moim miastem”. Oglądanie dobrze znanych szczegółów staromiejskiego centrum staje się pretekstem do opowiedzenia własnej historii, zapamiętanych pierwszych zachwyty dla „mieszkańskich kamienic”, „pojezuickiego kościoła” czy „lotu gołębi z barokowych wieżyc”. Czulość spojrzenia ogarnia „Rynek mojego miasta”, empatyczna pamięć przywołuje wydarzenia minione, a ponad nimi panuje tęsknota, smutek braku wspólnoty przeżyć z współczesnymi mieszkańcami. Samotność podmiotu, melancholijny nastrój panujący w utworze potwierdza nie tylko metafora „pamięć nokturnem wraca tęsknoty”, ale też powtórzenie w pozycji anafory wyrażen: „Kto dzisiaj pamięta”, „Kto dzisiaj pozdrawia”. W utworze dochodzi do typowego dla nostalgicznego modelu wyobraźniowego bezpośredniego zaakcentowania aspektu

temporalnego i jako jego domeny – funkcji pamięci. Splecenie przeszłości własnej, uwarunkowanej biografią i geografią, z przeszłością miasta i wytworzenie z nich jednej jakości prowadzi do zwiększenia poczucia tożsamości. Jednak wspomnieniowa rekonstrukcja nie zмага się z przemijaniem, nie stanowi jednostronnej apologii historii i dyskredytacji teraźniejszości. Istota chwili obecnej polega na możliwości konkretyzacji podmiotowego „tu i teraz” przy równoczesnym wywołaniu obrazu rodzinnego miasta zdeponowanego w pamięci². Połączenie to kreuje trwałe przymierze pomiędzy podmiotem a spacialno-urbanistycznymi szczegółami staromiejskiego Rynku. Poetycka optyka *genius loci* preferuje, co prawda, tak typowy dla miejskiego doświadczenia, wzrokocentryzm, akt percepcji skupiony na tym, by uchwycić momentalność trwania, lecz zostaje on nasycony prywatnością własnego wspomnienia uruchomionego konkretem, co z kolei prowadzi do spacialnego rozszerzenia odczuwania zadomowienia, emocjonalnego przywiązania do „mojego miasta”³.

Miasto istniejące równocześnie w dwóch wzajemnie warunkujących się wymiarach, realnym i autobiograficznej sferze mnemoniczej, ich rozmaite konfiguracje i napięcia organizują istotną formułę jego lirycznego modelu ujętego w kontekście nostalgicznej perspektywy. Warto zaznaczyć, iż narracja o obszarach minionego, tak często obecna w twórczości bydgoskich poetów, stanowi miejsce spotkania intymnego doświadczenia, subiektywnej pamięci z ukształtowaniem topograficznym. Potwierdzają te spostrzeżenia m.in. wiersze Zdzisława Prussa i Stanisława Helsztyńskiego. Pierwszy z nich to tekst współczesny, drugi reprezentuje okres dwudziestolecia międzywojennego (rok publikacji – 1932):

Refren sentymentalny

Ulica Kwiatowa szara
a Długa niedługa
i bez teatru Teatralny Plac
orzeł siadł na hotelu
gołąb na pomniku
hejnał wyfrunął z wieży
bulwarami snuje się Brda

skwer przy spichrzu przypomina tamten pożar
spiżowa tablica uwiecznia tymczasowy adres

² „Przeszłość domaga się upamiętnienia i pragnienie upamiętnienia przeszłości stale towarzyszy nam w naszych poczynaniach. Dotyczy to tyleż zdarzeń, które składają się na subiektywny i intymny obraz przeszłości, jak i wydarzeń, z których budowana jest pamięć zbiorowa i historia wspólnoty, jakiej częścią czujemy się na co dzień” (Zaleski 1996: 29).

³ Anna Zeidler-Janiszewska zauważyła, że istotnym kryterium porządkującym wizerunki miast jest miejsce urodzenia autora. „Inaczej odtwarza obraz miasta ktoś, kto się w nim urodził i spędził dzieciństwo, a inaczej ktoś, kto jest w nim tylko gościem.” Analizując teksty Waltera Benjamina, sformułowała tezę określającą miasto jako „pretekst mnemotechniczny”, jako „uprzestrzennioną lekturę własnej biografii” (Zeidler-Janiszewska 1997: 83-92).

cherubinki opasłe buszują po balkonach
posiwiata secesja wygląda przez okno otwarte

(...)

w klasztornych murach śpią inkunabuły
przy barze diabeł Węgliszek artystów uskrzydla
kolejny dzień w Zaułku przystaje zmęczony
i kładzie się
stygnącym kolorem izohelii Riegla (Pruss 2003: 22).

Przed kościołem Jezuitów na Starym Rynku

Ossolińskich pochwała tchnie z każdego muru,
z fasady renesansu, wież, stopni i wrótni –
(jacy w zaświatach muszą być we święta smutni,
gdy pieśń niepolska głośno wzleci do nich z chóru).

Polaka Piotrowskiego święci lśnią z obrazów,
przeszłość przywodzi na myśl starych sprzętów próchno,
a przecie przykro tutaj, uszy w ciszy głuchną,
mróz lodowaty wieje od zszarzałych głązów.

Starego nie zobaczysz już w rynku ratusza –
wraz z nim jak gdyby placu uleciała dusza,
nic po nim nie wypełni głuchej w sercu pustki,

ni w myśli melancholii, że tu, przy tych bramach,
ostatni raz królowi hołd składając pruski,
elektor przeciw Polsce zdrad wykuwał zamach (Helsztyński 2003: 23).

Refren sentymentalny, wprowadzając jednostkowy opis miasta, tworzy przestrzeń wizualną, ustala zależności lokalizacyjne i opatruje je wyraźnym znakiem percepcji podmiotowej, a sensualizm organizujący kreację nacechowany zostaje intymizacją przeżycia. Kolejne wymieniane elementy miejskiej architektury, znajdujące się w przeważającej mierze w obrębie Starego Miasta, zdają się istotną sugestią nostalgicznej refleksji. Enumeracja nie tylko uwydatnia realność inspiracji przedstawienia, rozwija przedmiotową, wewnętrzną złożoność centrum metropolii, wskazuje na jej osobliwość, lecz jednocześnie implikuje wspomnienie, jego strukturę zakorzenioną w konkretności i wspartą artykulacją sentymentalnych emocji. Przywołany obraz potwierdza uruchomienie pamięci czulej, przychylniej konfrontacji przeszłości z teraźniejszością, która doprowadza do powstania efektywnie zsubiektywizowanego i dość rozległego *genius loci* skomponowanego z miejskich szczegółów wprowadzonych w sferę intymną, poddanych wartościującej refleksji spokojnie, choć nie bez zastrzeżeń, akceptującej stan obecny.

W utworze Prussa zasygnalizowany zostaje również inny konstytutywny aspekt doświadczania i poetyckiego transponowania miejskiej rzeczywistości. Precyzuje go, co już wcześniej w pracy zostało zasygnalizowane, poszukiwanie stałych punktów odniesienia, przestrzenne porządkowanie „własnego miejsca” egzystencji, konstruowanie „swojego centrum”, które wynika z potrzeby poszukiwania okolic przyjaznych, bezpiecznych. Zjawisko to z przemożną siłą uaktywnia się w odczuwaniu miejsc rodzinnych, głębokim przywiązaniu do nich:

Ziemia rodzinna ma swoje punkty charakterystyczne, którymi mogą być elementy bardzo widoczne i powszechnie zrozumiałe, takie jak pomniki, świątynie, jak pole bitwy czy cmentarz, budzą świadomość i lojalność wobec miejsca. Ale silne przywiązanie do ziemi rodzinnej może zrodzić się niezależnie od wszelkich uznanych pojęć świętości: może powstać bez udziału pamięci bohaterskich bitew, wygranych czy przegranych, i bez poczucia lęku czy wyższości wobec innych ludzi. Przywiązanie głębokie, choć nieświadome, może pojawić się łatwo, wraz z poczuciem bezpieczeństwa, zaspokajania biologicznych potrzeb, z pamięcią zapachów i dźwięków, społecznych działań i przyjemności domowych, które gromadzą się z czasem (Tuan 1987: 201).

Autor *Refrenu sentymentalnego*, subiektywnie wybierając miejskie osobliwości i wspominając ulicę Kwiatową, Długą, plac Teatralny, orła, będącego znakiem rozpoznawczym jednego z hoteli, przepływającą w pobliżu Rynku rzekę czy też kawiarnię artystyczną Węgliszek, konstruuje własną, intymną mapę Bydgoszczy realizującą zasady „czułej geografii”, poetycko eliminującą oddalenie i obojętność (np. „cherubinki opasłe buszują po balkonach”, „przy barze Węgliszek artystów uskrzydla”). Poświadcza tym samym więź z rodzinnym miastem, ale wskazuje również, iż punktem najsilniej organizującym przestrzeń, w którym dochodzi do wyjątkowego zagęszczenia znaczeń, jest historyczne centrum. To ono decyduje o obecności lub nieobecności miasta, reguluje przestrzenne uporządkowanie, niezbędną hierarchizację, umożliwia jej zapamiętanie, a także przewycięzanie poczucia bezdomności. Miasto, w którym nie można dokonać podziału na centrum i okalające go przedmieścia, ewokuje zagubienie, nie daje punktu oparcia, podstawy zatrzymania. Jak napisał Tadeusz Sławek, „miasto bez centrum jest skandalem, koszmarnym snem” (Sławek 1997: 17), a w rozpatrywaniu problemu jego funkcjonowania z punktu widzenia podmiotu, mieszkańca czy też przybysza, uwagę zwraca przede wszystkim aspekt związany z orientowaniem się w miejscu znanym lub dopiero poznawanym. Wynika to, zarówno w pierwszym, jak i drugim przypadku, z otwarcia na bodźce płynące z zewnątrz, ponieważ już wyjście na ulicę traktowane jest jako gotowość celebrowania, mniej lub bardziej aktywnego, miejskiej wspólnoty. To opuszczenie przestrzeni prywatnej i wkroczenie w przestrzeń publiczną, a centrum jest zaproszeniem do uczestnictwa w znanej lub obcej i stopniowo ulegającej oswojeniu codzienności. Ponadto centrum buduje tożsamość miasta, orientuje je geograficznie i architektonicznie (Sławek 1997: 16), bierze udział w kształtowaniu

tzw. miejskiej „pamięci lokalnej” (Yates 1977: 374), u podstaw której znajduje się interioryzowanie jego złożoności i wieloaspektowości:

„centrum” (...) wchłonięte przez mój organizm i zapamiętane sprawia, że staję się jakby monumentem, pomnikiem, piramidą, w której przechowuję obraz miasta gotowy w każdej chwili do przywołania (...). pieczołowitość, z jaką przechowuję w pamięci zabytki (zwykle umiejscowione w historycznym „centrum” miasta i same w swojej „historycznej” świetności stanowiące przywołanie czasu od dawna znajdującego się we władaniu śmierci) świadczy o tym, iż nie „zapomniałem” miasta, a zatem, iż „noszę go w sobie”, stanowiąc jego osłonę, przechowując go wtedy, gdy ono samo jest nieobecne (Sławek 1997: 20).

Respektowanie historii, warunkowanej znajomością oraz intymnym porozumieniem, dążeniem do jej utrwalenia i zestawienia z chwilą obecną ma zdecydowany wpływ na kształtowanie poetycko-nostalgicznego obrazu miasta. I choć ta właściwość twórczego reinterpretowania rzeczywistości w wierszu Prussa zasygnalizowana zostaje wprost jedynie w słowach: „skwer przy spichrzu przypomina tamten pożar” (wprowadzają one retrospektywny ogląd swojskiego pejzażu, a także nasycają go łagodną świadomością przemijania), to już w utworze następnym zatytułowanym *Przed kościołem Jezuitów na Starym Rynku* cecha ta jednoznacznie wpływa na konstrukcję całego liryku. Potwierdza on współistnienie przeszłości z terażniejszością, kształtowanie chwili obecnej tym, co minione, nieobecne, ale nie zdeponowane w niepamięci. Odsłania zasadę projektującą czasoprzestrzeń „mojej Bydgoszczy”, w której na równych prawach funkcjonuje zmysłowa konkretność, radość wynikająca ze świadomości jej trwania (np. „Ossolińskich pochwała tchnie z każdego muru, / z fasady renesansu, wież, stopni i wrótni”), jak i smutek nieodwracalnej utraty („Starego nie zobaczysz już w rynku ratusza – / wraz z nim jak gdyby placu uleciała dusza / nic po nim nie wypełni głuchej w sercu pustki”). Rejestracja chwili wzruszenia powołująca inwentarz pamięci nacechowana przekonaniem, że utracone nigdy fizycznie nie powróci, nie wywołuje jednak gwałtownych uczuć, niepokoju czy bólu. Stonowany nastrój ewokowany nostalgią⁴ pozwala na intencjonalne, najczęściej samotne, zstąpienie w przeszłość i pamięciowe, zawsze fragmentaryczne uobecnianie szczegółów oraz nasycenie ich poetyckiego wizerunku intymną tonacją („nic po nim nie wypełni głuchej w sercu pustki”). Wewnętrzny porządek portretowanego miasta, zdecydowanie wskazujący na jego odrębność, wyznacza więc świadomość różnicy pomiędzy terażniejszością a przeszłością, tęsknota za nieobecnym krystalizująca

⁴ Zaleski analizując związek nostalgii z funkcjonowaniem pamięci, zauważył: „Przeszłość jest czymś, co nas już bezpośrednio nie dotyczy, nie stawia nam wymagań, nie stanowi zagrożenia. Znajduje się w naszej władzy. Co więcej, im bardziej jest odległe w czasie zdarzenie, które wspominamy, tym większej przyjemności doznajemy rozpamiętując je. Nawet to, co bolesne, nie wraca jako bolesne. Nostalgia żywi się pamięcią, z której usunięto ból. Ból zresztą dotyczy zawsze tego, co terażniejsze” (Zaleski 1996: 23).

doświadczenie widza-przechodnia-mieszkańca, znającego historię własnego miasta i odczuwającego wobec niej sentyment. Podtrzymywany pamięcią obraz konkretyzuje splot aspektów bezpośrednio charakteryzujących typ wyobraźni nostalgicznej. Kształtuje go w tym przypadku optyka bliskości i uruchomiony dyskurs temporalny, które niosą spotęgowanie jakości obrazowych, kondensują funkcje sensotwórcze.

Cechy te w lirycznym wizerunku Bydgoszczy ulegają licznym modyfikacjom. Interesujący przykład połączenia oglądu centrum miasta i podmiotowej refleksji o przemijaniu stanowi wiersz Franciszka Fenikowskiego:

Bydgoszcz wieczorem

Stare domy przy farze, zadumane śpichrze
i drzewa zapatrzone w drzemiące kanały...
Jak zdrowaśki różańca płyną dni najcichsze
co w smutną bżów piosenkę serce me wplątały.

Jak zapomnieć o wczoraj, oprzeć się troskom,
szumem salw się przebrzmiałych młyńskie koło toczy...
Błądzą samotny starą Wenecją bydgoską
i w błękitnej godzinie przemywam me oczy.

Spod obwisłych gałęzi Mrok w czólnie wypływa,
o poręcz wsparty mostu spoglądam w zachwycie,
jak schyla się i z wody błyszczącego szkliwa
wyławia srebrne gwiazdy i złote księżycy.

Patrzę i wiem, że nigdy ciebie nie ogarnę
poezjo tego miasta krwawych chmur i ciszy
i tylko serce moje drży jak dzwony farne,
których milczącej pieśni nikt nocą nie słyszy (Fenikowski 2003: 39).

W poetyckiej narracji pojawiają się elementy architektoniczne starej części miasta, ale nie towarzyszy im wnikliwy opis historycznych detali. Znamienne jest tu ograniczenie do stwierdzenia „stare domy przy farze”, „zadumane śpichrze” czy „stara Wenecja” oraz uwypuklenie refleksji dotyczącej czasu. W jego odbiorze najczęściej dominują dwa typy spostrzeżeń. Pierwszy z nich akcentuje trwanie, a jego kontinuum i nienaruszalność, niejako ponadczasowość eliminuje przypadkowość i ulotność. Drugi z kolei zwraca uwagę na możliwość podziału czasu na mniejsze jednostki. Najczęściej są to chwile, momenty, odłamki większej całości, których świadomość być może hiperbolizuje doświadczenie mijania, ale równocześnie ułatwia interpretowanie czasu, bowiem znacznie prościej zatrzymać jedną chwilę lub ich szereg niż nieprzerwany strumień, w którym trudno wydzielić jakiegokolwiek elementu. Można też odróżnić przeszłość od terażniejszości, skupić się na doświadczeniu chwili, jej kruchej obecności i nieodwracalnym przemijaniu. Oba spojrzenia na czas dają rozmaite możliwości zbliżenia się, ustosunkowania wobec jednego

z najbardziej tajemniczych fenomenów, wystarczy uruchomić siłę jednostkowej lub zbiorowej pamięci, tęsknotę, lęk czy pragnienie. W utworze Fenikowskiego szczegóły miejskiej rzeczywistości otrzymują status znaku trwania, pamięci zapisanej w materii, warunkującej nawarstwianie się śladów kulturowych i architektonicznych, a ich sensualny odbiór staje się impulsem refleksji nad czasem jednostkowej egzystencji. Wyobrażenie o nim wskazuje wyraźnie na zadomowienie podmiotu w „teraz” przy jednoczesnym otwarciu na przeszłość, co zostaje wyeksponowane przez wprowadzenie tzw. czasu podzielonego, można powiedzieć „rózańcowego”, bo do tego określenia uprawnia porównanie „jak zdrowaśki rózańca płyną dni najcichsze”. Dni nizane jak paciorki rózańca odwracają uwagę od poczucia nieograniczonego trwania, skłaniają ku wartościowaniu chwili współczesnej, włączającej podmiot w nurt życia i jego stałe przemijanie. Podkreślają też dążenie do świadomego uczestniczenia w nim i nadawania wzruszeniowej jakości wyraźnie nachylonej ku zabarwieniu nostalgicznemu, dodatkowo wzmocnionemu wyeksponowaniem pory dnia. Zmierzch, powolna przemiana jasności w mrok wyostrza zmysły, roztopia kształty i kolory, zaznacza świetlistość: „wody błyszczącego szkliwa / wyławia srebrne gwiazdy i złote księżycy”, która sprzyja zamyśleniu, wyciszeniu, otwiera horyzont dla wspomnień. Ten moment intensywnego wewnętrznego skupienia, poddany w liryku prawom twórczej wyobraźni, nadającym przedstawieniu wartości obrazowe i intymizujące, jest jak soczewka intensyfikująca percypowanie temporalności egzystencji, a starannie dobrane miejskie szczegóły stają się inicjatorem czy też świadkiem rozważań. Towarzyszy temu nastrój implikowany upływem czasu, potrzebą zbliżenia się i zatrzymania tego, co mija. To wahnięcie w stronę pamięci i obserwacji zewnętrznej silnie konstytuuje liryczne uobecnienie ducha miejsca, zawartego w kamieniach domów „przy farze”, spichrzach nad Brdą, będących znakami cywilizacji materialnej, bytem bardziej trwałym niż ludzka egzystencja. Wprowadzone w obszar wypowiedzi tworzą również sugestywną aurę *genius loci* sprzężoną z samotnością podmiotu i rozmyślaniami o upływie czasu.

W poetyckim wizerunku „mojej Bydgoszczy” realizującym projekt nostalgiczno-urbanistyczny z sugestywnością do głosu dochodzi miejska rzeczywistość, zapisana w niej historia i zmysłowa konkretność podporządkowujące się subiektywnemu podmiotowemu oglądowi. Otwiera on sytuację namysłu inspirowanego w głównej mierze bezpośrednim doświadczeniem, imperatywem wizualno-sensualnym i przeżyciem wynikającym z głębokiego przywiązania do rodzinnych stron. Cechy te stanowią istotną jakość wyobraźni nostalgicznej, przeobrażającej doświadczane miasto w obszar geograficzno-imaginacyjny, w którym sprawdzalne konkrety nabierają nowego znaczenia. Pozwala to stworzyć rzeczywistość o wyraźnej sugestii nastrojowej i obrazowej, wielowymiarowo otwartą, ale też zdeterminowaną perspektywą czasową. Jej wielokształtny charakter zależy od relacji pomiędzy teraźniejszością a przeszłością, od waloryzowania eliminującego przezroczyść wspomnienia. Pamięć dzięki swej, niekiedy ekspansywnej, obecności, ocala to, co niszczy, i pozwala

odnaleźć poetycko nośną intymność uzyskującą wysoki stopień intensywności. Nadaje ona ważność postrzeganemu, a znacznie częściej zapamiętanemu miejskiemu pejzażowi, który stanowi przeciwwagę dla obcości, wygnania czy zagubienia przestrzennego albo czasowego. Uwolniona i konsekwentnie rozwijana czułość wspomnienia, bliskość spojrzenia znoszą dystans, gwarantują spokojne formułowanie wprost prawdy o istnieniu stałego, niepodważalnego miejsca orientującego jednostkę geograficznie i tożsamościowo:

Miasto nad rzeką

Mieszkam tu od zawsze
gdzie indziej nie umiałbym
i mieszkać nie pragnę –

na nadbrzeżnym bulwarze
paletę miasta
poznawałem na pamięć

nie muszę przymykać oczu
aby powracać
na Przyrzecza ścieżki

(...)

Miasto nad rzeką
biegnące w górę schodkami
ulic i uliczek –

barwna paleta mostów
i parków na zawsze
mych wzruszeń stolicą (Łęgowski 2003: 13).

Bibliografia

- Błoński J., *Miasta*, Teksty 1972, nr 1, s. 80-89.
- Eliade M., 1992, *Okultyzm, czary, mody kulturalne. Eseje*, tłum. I. Kania, Kraków.
- Eliade M., 1993, *Sacrum. Mit. Historia*, wybór i wstęp M. Czerwiński, tłum. A. Tatarkiewicz, Warszawa.
- Fenikowski F., 2003, *Bydgoszcz wieczorem*, [w:] *Bydgoszcz w literaturze. Wypisy*, oprac. S. Pastuszewski, Bydgoszcz, s. 39.
- Forstner D., 1990, *Świat symboliki chrześcijańskiej*, tłum. i oprac. W. Zakrzewska, P. Pachciarek, R. Turzyński, Warszawa.
- Głowiński M., 1994, *Mity przebrane*, Kraków.
- Hani J., 1994, *Symbolika świątyni chrześcijańskiej*, tłum. A. Q. Laviqne, Kraków.
- Helsztyński S. *Przed kościołem Jezuitów na Starym Rynku*, [w:] *Bydgoszcz w literaturze. Wypisy*, oprac. S. Pastuszewski, Bydgoszcz, s. 23.

- Łęgowski L., 2003, *Na zawsze Bydgoszcz*, Bydgoszcz.
- Pruss Z., 2003, *Refren sentymentalny*, [w:] *Bydgoszcz w literaturze. Wypisy*, oprac. S. Pastuszewski, Bydgoszcz, s. 22.
- Ricoeur P., 1989, *Język, tekst, interpretacja*, oprac. K. Rosner, tłum. K. Rosner, P. Graff, Warszawa.
- Sławek T., 1997, *Akro/nekro/polis: wyobrażenia miejskiej przestrzeni*, [w:] *Pisanie miasta, czytanie miasta*, pod red. A. Zeidler-Janiszewskiej, Poznań, s. 11-40.
- Sławiński W. K., 2003, *Port ciszy*, [w:] *Bydgoszcz w literaturze. Wypisy*, oprac. S. Pastuszewski, Bydgoszcz, s. 28-29.
- Stoff A., 1993, *Poetyka i semantyka literackich zobrazowań przestrzeni miasta*, [w:] *Miasto – Kultura – Literatura. Wiek XIX*, Materiały sesji naukowej, pod red. J. Daty, Gdańsk, s. 7-25.
- Tuan Yi-Fu, 1987, *Przestrzeń i miejsce*, tłum. A. Morawińska, wstęp K. Wojciechowski, Warszawa.
- Yates F. A., 1977, *Sztuka pamięci*, tłum. W. Radwański, posłowie L. Szczucki, Warszawa 1977.
- Zeidler-Janiszewska A., 1997, *Berlińskie loggie – paryskie pasáže. Miasto jako „pretekst mnemotechniczny”*, [w:] *Pisanie miasta, czytanie miasta*, pod red. A. Zeidler-Janiszewskiej, Poznań, s. 83-94.
- Zaleski M., 1996, *Formy pamięci. O przedstawianiu przeszłości w polskiej literaturze współczesnej*, Warszawa.

