

MICHAŁ KĘPSKI

Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu
<https://orcid.org/0000-0002-2207-9413>

Warta wyobrażona. Dziedzictwo rzeki na ilustrowanych kartach pocztowych z około 1900 roku

The River Warta as an Envisioned Heritage. Postcard Representations from the Turn of the Nineteenth Century

Artykuł recenzowany / Peer-reviewed article

Abstract

An analysis of visual representations of the Warta in Poznań on illustrated postcards from the turn of the 19th and 20th century, interpreted as active agents in the processual formation of cultural heritage. Employing a micro-historical approach involving the theory of visual culture, postcard studies, and critical heritage studies, the author investigates the manner in which postcards contributed to the mythologization of the urban landscape and influenced collective perceptions of the role played by the river in the city's identity. Postcards are treated as "visual events", which not only recorded but also performed an idealized vision of the riverside landscape, often diverging from its social and ecological reality. The concept of "imagined heritage" is introduced as a category making it possible to capture the relationship between the environmental past and contemporary heritage practices. The author embarks upon a critical reflection on the risks of excessive heritagization and proposes a postgrowth vision of heritage management, emphasizing imagination, relationality, and sustainability. An analysis of Warta's postcard imagery opens new avenues for rethinking heritage beyond anthropocentric, economic, and national frames.

Keywords: postcard; Warta River; Poznań; heritagisation; heritage

Abstrakt

Artykuł analizuje wizualne przedstawienia rzeki Warty w Poznaniu na ilustrowanych kartach pocztowych z przełomu XIX i XX wieku, interpretując je jako aktywne czynniki w procesualnym kształtowaniu dziedzictwa kulturowego. Posługując się podejściem mikrohistorycznym, w dialogu z teorią kultury wizualnej, badaniami nad pocztówkami oraz krytycznymi studiami nad dziedzictwem, autor bada, w jaki sposób pocztówki przyczyniły się do mitologizacji miejskiego krajobrazu oraz wpłynęły na zbiorowe wyobrażenia o miejscu rzeki w tożsamości miasta. Pocztówki potraktowane zostały jako „wydarzenia wizualne”, które nie tylko rejestrowały, ale i performowały idealizującą wizję przestrzeni nadrzecznej, często pozostającą w sprzeczności z jej społeczną i ekologiczną rzeczywistością. Wprowadzona zostaje koncepcja „dziedzictwa wyobrażonego” jako kategorii pozwalającej uchwycić relacje między przeszłością środowiskową a współczesnymi praktykami dziedzictwa. Autor podejmuje krytyczną refleksję nad ryzykiem nadmiernej heritagizacji i proponuje postwzrostową wizję zarządzania dziedzictwem, kładącą nacisk na rolę wyobraźni, relacyjności i zrównoważonego rozwoju. Analiza wizerunków Warty przedstawionych na pocztówkach otwiera nowe możliwości myślenia o dziedzictwie przekraczającymi ramy antropocentryczne, ekonomiczne oraz narodowe.

Słowa kluczowe: pocztówka; rzeka Warta; Poznań; heritagizacja; dziedzictwo

O autorze

Michał Kępski – historyk, kurator i producent wystaw. Przygotowuje pracę na temat historii rzeki Warty w Poznaniu w XIX–XX wieku. Pracownik Poznańskiego Centrum Dziedzictwa. Autor ekspozycji czasowych, m.in. *Z rzeką w tle. Biografia Śluzy Katedralnej* (2014/2015), *Elektrownia Garbary. Dokument potencjalny* (2017), *Warta. Ćwiczenia z wyobraźni* (2024/2025).

Warta wyobrażona. Dziedzictwo rzeki na ilustrowanych kartach pocztowych z około 1900 roku

Ten statek zabierał prawie 500 osób na pokład! Żebyśmy mieli teraz taką Wartę, to by było pięknie. Ale to musi być odpowiednia głębokość, szerokość...

Bogdan J. Wosiewicz¹

Zabudowa miasta na tle błękitnej, meandrującej rzeki to jeden z klasycznych motywów wizualnych. Trudno o bardziej kanoniczną konwencję. Gdy w 2005 roku dyskutowano w Poznaniu nad najlepszymi rozwiązaniami urbanistyczno-architektonicznymi przestrzeni dawnego koryta Warty, jednym z powtarzających się pomysłów była rekonstrukcja historycznego układu i przywrócenie płynącej wody, aby „podnieść jakość przestrzenną [...] zapomnianego zakątka śródmieścia”² oraz reaktywować „choć cząstkę magicznej atmosfery”³. Projektując śmiało rozwiązania przyszłości, architekci odtwarzali dobrze znane wizerunki z ilustrowanych kart pocztowych z początku XX wieku. Niewątpliwą sprawczość takich obrazów w wymiarze transtemporalnym zderzyć jednak trzeba z pocztówkową redundancją, „przesadą i iluzją”⁴.

W tekście tym przyglądam się pochodzącym z przełomu XIX i XX wieku ilustrowanym kartom pocztowym (fr. *cartes postales illustrées*), na których znajdują się wizerunki rzeki Warty w Poznaniu. Analizuję ich rolę w tworzonej około 1900 roku mitologii miasta, ale także wykorzystanie w procesie heritagizacji, rozumianej najogólniej jako proces ustanawiania dziedzictwa⁵. Zamierzam wykazać, że ilustrowane karty z rzeką Wartą uzupełniają miejski dyskurs z początku XX wieku o nowe elementy, nieobecne w narracji słownej, i mają wpływ na wizualność miasta w kolejnych latach, co wiąże się z ich rolą jako obiektów dziedzictwa wyobrażonego. Wybrane karty pocztowe rozpatrzę w ujęciu mikrohistorycznym, wykorzystując konkretne ilustracje do opisu kształtu i charakteru dyskursu wodnego w wizualnej mitologii miasta Poznania z początku XX wieku. W tym okresie Warta nie jest bowiem rzeką jedynie „sfotografowaną” – to rzeka „zainscenizowana”, wpisana w rytuał spojrzenia i zawłaszczona przez gatunkowy format „Pozdrowienia z...” (niem. *Gruss aus...*).

Prowadzonym tu rozważaniom towarzyszą następujące pytania badawcze: w jakich kontekstach przestrzennych

i ideowych prezentowana jest Warta i jakie wartości są jej przypisywane? Jakie elementy historycznego wizualnego dyskursu miasta kreują obrazy z rzeką w tle? W jaki sposób karty pocztowe tworzą dyskurs heritagizacji? Wreszcie: jaka jest ich rola współcześnie, w czasach nadmiernej akumulacji dziedzictwa oraz wzrostu postulatów rekonstrukcji historycznych obiektów i krajobrazów? Celem tekstu jest przetestowanie hipotezy, że współcześnie karty pocztowe mogą być źródłem alternatywnych, krytycznych ujęć dziedzictwa, takich mianowicie, w których obrazy pełnią funkcję równie istotną jak rekonstruowane obiekty architektoniczne.

Podstawą analizy jest specyficzny zespół kart pocztowych będących w obiegu około 1900 roku: z obszernego zbioru przedstawię Poznania w tekście analizuję te, na których widać Wartę. Są to karty zawierające obrazy miejskich terenów nadrzecznych, pokazujące codzienne praktyki związane z wodą oraz tak zwane aktualności, czyli konkretne wydarzenia hydrologiczne o nierzadko tragicznym charakterze⁶. Baza źródłowa obejmuje 276 ilustrowanych kart pocztowych w klasycznych formatach (w większości 9 × 14 cm), wydanych między 1897 a 1918 rokiem i pochodzących z prywatnej kolekcji Bogdana J. Wosiewicza, z Biblioteki Uniwersyteckiej w Poznaniu, Ratusza-Muzeum Poznania oraz Muzeum Fotografii w Krakowie. Karty wykonano w technice zarówno lito- lub chromolitografii, jak i światłodruku czy (najrzadziej) fotografii. W większości pochodzą one ze zbiorów wspomnianego Bogdana J. Wosiewicza, profesora Uniwersytetu Przyrodniczego w Poznaniu, specjalisty w zakresie hydroinżynierii oraz modelownia matematycznego i komputerowego. Są częścią prywatnej kolekcji liczącej w 2023 roku 711 pocztówek z wizerunkami Warty i jej kulturowych śladów w mieście. Budowa zbioru rozpoczęła się w połowie lat 90. XX wieku i jest nadal rozwijana, choć zdecydowanie mniej intensywnie. Zakres przestrzenny obejmuje obszar zlewni rzeki powyżej Poznania do Puszczykowa i poniżej do Biedruska, czyli trasę, którą od 1901 roku kursował wycieczkowy statek parowy „Oberbürgermeister Witting”, co z nostalgią podkreśla kolekcjoner (patrz motto tekstu). Istotną cechą waloryzowania pocztówek przez Wosiewicza jest przypisywanie im cech niekonwencjonalnego źródła informacji oraz wynikających z tego funkcji edukacyjnych i popularyzatorskich⁷.

Ilustrowane karty pocztowe jako materialne źródła historyczne poddaję analizie z wykorzystaniem strategii mikrohistorycznej (metoda badania przypadków) oraz perspektyw i pojęć wypracowanych w ramach *postcard studies*, takich jak idea wizualnej mitologii Naomi Schor oraz zaproponowana przez Wojciecha Michere (w nawiązaniu do pojęcia Georges’a Didi-Hubermana) kategoria wydarzenia wizualnego⁸. Dzięki ilościowej analizie treści określam zaś motywy dominujące na pocztówkach tego okresu. Posiłkuję się też opisaną przez Piotra Sztompkę interpretacją semiologiczną w obrębie socjologii wizualnej, zwracając uwagę na ikonograficzną problematykę

znaku w rozumieniu Rolanda Barthes'a⁹. Obecne na pocztówce znaki sprowadzam do emanacji struktur społecznych, które „wyznaczają kształt sytuacji społecznych, formę zjawiska i przebieg zdarzeń; determinują i ograniczają to, co może się stać w życiu społecznym”¹⁰. Dodatkowo, uwzględniając role odbiorców pocztówki (zarówno historycznych adresatów, jak i współczesnych kolekcjonerów), wykorzystuję interpretację dyskursywną. Dzięki temu próbuję odpowiedzieć na pytanie, w jaki sposób praktyki patrzenia mogą kształtować dyskurs dziedzictwa.

Uwikłany obiekt

Niezależnie od sporu dotyczącego genezy karty pocztowej jej powstanie oraz dynamiczny rozkwit wiąże się z dziewiętnastowiecznymi zmianami infrastrukturalnymi i społecznymi¹¹. Wśród nich główną rolę odegrał rozwój techniki umożliwiającej szybsze przemieszczanie się, funkcjonowanie systemu pocztowego oraz masową produkcję druków ulotnych z ilustracjami. Dopuszczenie do obiegu w 1869 roku nowego rodzaju listu bez koperty, czyli otwartej karty pocztowej (*das offene Postblatt*), sprawiło, że komunikacja na odległość stała się bardziej otwarta i demokratyczna¹². Jednym z kontekstów tej historii jest rozwój inkluzywnej turystyki o charakterze indywidualnym i zorganizowanym oraz, jak przekonuje Paweł Banaś, rozszerzenie komunikacyjnej funkcji karty pocztowej o status pożądanego obiektu kolekcjonerskiego¹³. Trudno wskazać faktyczną skalę produkcji pocztówek, lecz szacuje się, że między rokiem 1897 i 1917 w obiegu znajdowało się około 140 miliardów kart pocztowych, a do końca XX wieku w zbiorach prywatnych i publicznych przetrwało około 7 miliardów¹⁴. Taka forma korespondencji cieszyła się wielką popularnością także na terenie Rzeszy Niemieckiej, do której wówczas włączone było miasto Poznań (Posen).

Duże zainteresowanie społeczne oraz masowa produkcja kart o wysokiej jakości edytorskiej na przełomie XIX i XX wieku to okres nazywany złotą erą karty pocztowej, kiedy stanowiła ona jeden z podstawowych środków komunikacji. Był to także czas doprecyzowania formalnych reguł określających sposób jej funkcjonowania w obrocie pocztowym. Znany współcześnie podział na stronę obrazową (pocztowe *verso*) oraz stronę adresową (*recto*) z częścią przeznaczoną na tekst korespondencji to efekt zmian wprowadzonych w 1904 roku. Wcześniej prywatny komunikat wolno było umieszczać wyłącznie na stronie *verso*, pozostawiając całość *recto* na adres, znaki opłaty oraz stemple i adnotacje pocztowe¹⁵.

W postulowanym przez Julitę Makaro projekcie socjologii pocztówki karta, będąca obiektem badań, zdefiniowana została jako dokument wizualny i werbalny, niosący osobny przekaz na poziomie obrazu i słowa pisanego¹⁶. Na początku XX wieku ten masowo wykorzystywany obiekt miał jednak wiele znaczeń i był uwikłany w sieć relacji społecznych (*entangled object*)¹⁷. Funkcje komunikacyjna, kolekcjonerska, pamiątkowa, ozdobna, relacyjna (mię-

dzyludzka) i dyskursywna ramują jej szerokie rozumienie w niniejszym tekście. Z jednej strony w dalszym procesie analizy historycznej za Wojciechem Micherą ujmuję ilustrowaną kartę pocztową jako wydarzenie wizualne¹⁸. Z drugiej, w perspektywie kulturoznawczej, definiuję kartę pocztową w kategoriach aksjosemiotyki Stanisława Pietraszki¹⁹ oraz jako specyficzny przedmiot dziedzictwa, swoisty „relik”, który – jak pisze Jacek Małczyński – „przechowuje w sobie ślady przeszłości, tak jak skały zachowują w sobie odciski wymarłych zwierząt i roślin”²⁰.

Wykorzystując jedno z kluczowych pojęć nauki historycznej, Michera w integralny sposób podchodzi do materialnego i symbolicznego znaczenia karty pocztowej w konkretnym momencie dziejowym:

w chwili sprzedaży była w istocie – i co ważne: także w praktyce – zaledwie półproduktem, przeznaczonym do dalszego użycia, na który składało się „wtórne wytwarzanie” oraz dalsza, pocztowa już dystrybucja. Dzięki takiemu performatywnemu „użytkowi” ten „wizualny obiekt” stawał się „wizualnym wydarzeniem”²¹.

Tak rozumiana sprawczość karty pocztowej w ujęciu historycznym dotyczy zarówno relacji między wydawcą a potencjalnym odbiorcą – nadawcą i adresatem – jak i między tymi osobami a pocztówkowym obrazem. Jest to sytuacja dająca możliwość opisanie codziennych praktyk społecznych i symbolicznych. Wydarzenie wizualne może być także śladem relacji, jaka łączyła historyczną przestrzeń i jej wizerunek. Analiza karty pocztowej może służyć do rozpoznawania wzorców obrazowania krajobrazu kulturowego, ale również do rekonstruowania mikrohistorii relacji rodzinnych, sąsiedzkich, turystycznych i migracyjnych. To właśnie w tym „niezobowiązującym” medium dochodziło do codziennych wydarzeń wizualnych: nieformalnego mapowania przestrzeni i symbolicznego osławiania modernizującego się świata. W tym kontekście kartka pocztowa ujawnia się jako prototyp społecznego doświadczenia miejsca. Warto jednak przytoczyć tezę Macieja Kowalewskiego, który wykazuje niebezpieczeństwo analizy hermeneutycznej i nadinterpretacji społecznego oddziaływania pocztówek, wynikające ze znikomej podstawy źródłowej do oceny na przykład intencji i celów wydawniczych²². Ze względu na masowość karty pocztowej wielu z tych relacji nie uda się odkryć lub jednoznacznie opracować.

Karta pocztowa w świetle heritagizacji może być równocześnie punktem wyjścia do projektowania nowych sposobów myślenia o dziedzictwie. To nie tylko artefakt, lecz także potencjalność. Nie tyle zamknięty dokument, ile materialny pomost oraz medium performatywne, relacyjne i niedokończone. W praktykach muzealnych i edukacyjnych można ją traktować jako scenariusz pamięci, który będąc reliktem przeszłości, pozostaje otwarty, niekompletny, wymaga interakcji i współtworzenia. Kartę pocztową można potraktować jako narzędzie do ćwiczeń

z mikrohistorii, wizualnej empatii i projektowania relacji między przeszłością a wyobrażaniem sobie przyszłości.

Antynomie źródła historycznego

Ilustrowana karta pocztowa pojawia się w wielu monografiach i opracowaniach historycznych jako efektywne źródło, ponieważ można na niej odnaleźć prawie każdy fragment miast z początku XX wieku. Wykorzystanie strony ikonograficznej pozwala w miarę precyzyjnie opisać architekturę budynku, ikonosferę miasta (na przykład napisy reklamowe) czy codzienność w zakresie ubioru, sposobu komunikacji i rozrywki. Pocztówkowe obrazy bywają źródłem ilustracji lub rekonstrukcji historycznego układu urbanistycznego²³. Ich mnogość oraz sugestywność detalicznych ujęć sprawiają, że poprzez analizę kart pocztowych można odnieść wrażenie, iż zobaczyło się całość danego miejsca. Ten efekt „wizualnej konsumpcji miasta” często wynika z braku uhistorycznienia badanego przedmiotu i jego odbioru, który zapożyczony jest przez współczesne znaczenie pocztówki, traktowanej jako wyraz turystycznego spojrzenia na miasto²⁴.

To, co ułatwia tradycyjne badania przeszłości (w których karty pocztowe – traktowane z odpowiednią dozą krytyki – są dokumentem miejskiego życia), równocześnie jest przyczyną trudności w analizowaniu większych zbiorów kart, określaniu dominujących trendów i stawianiu uogólniających hipotez. Wspomniana mnogość obrazów łączy się bowiem z ich różnorodnością. Dominujący na pierwszy rzut oka dyskurs pięknej i bogatej metropolii rozbijają pocztówki miejsc porzuconych, ubogich czy brzydkich.

Miasto od początku było „arcytematem” ilustrowanych kart pocztowych. Na nurt określany jako „Pozdrowienia z...” składają się przedstawienia miejskiej panoramy, wizerunki konkretnych budynków czy też zbiory różnych lokalnych symboli i atrakcji²⁵. Skala produkcji i wykorzystania kart w codziennej komunikacji oraz w ramach nowoczesnej turystyki wpłynęły na kształtowanie osobliwej wizji miasta jako przestrzeni atrakcyjnej, pełnej możliwości i przeżyć. Tworząc wizualną mitologię, pocztówki zaczęły prezentować ten fenomen poprzez pojedyncze obrazy²⁶. W konsekwencji prezentacja miasta dla osób przybywających z zewnątrz zaczęła ograniczać się do fragmentów (atrakcji), które warto zobaczyć. Mimo owej redukcji obrazu miasta do jednego widoku (lub kilku, w najlepszym wypadku) pocztówka sprawia jednak wrażenie, jakby przekazywała wizję całości i oddawała pełnię doświadczeń danego miejsca.

Konkretnie obrazy cechuje także wewnętrzna antynomia. Z jednej strony pocztówki z przełomu XIX i XX wieku w sposób szczegółowy prezentują wiele detali architektonicznych (zwłaszcza nowoczesnych budynków), z drugiej zaś ich elementy (jak postacie ludzkie i nieludzkie, sceny z życia codziennego czy budynki na tle umownej panoramy) pełnią jedynie funkcje symbolicznego sztafażu. Nawet jeśli obraz bazuje na fotograficznej metodzie zapisu, to nie może być pewnym źródłem historycznych

widoków. Zwodnicze okazują się tu nie tylko subiektywne spojrzenie twórcy i idealizująca kreacja, lecz także specyficzne podejście do stosowania fotomontażu. Jak zauważa Sophia Kemlein, analizująca poznańskie widokówki z tego okresu, najczęstszymi zmianom poddawano widoki historycznych części miasta, rzadziej zaś te, które prezentowały jego nowoczesny charakter lub były zapisem takich wydarzeń jak katastrofy budowlane, pożary czy powodzie²⁷. Popularna w początkach produkcji pocztówek technika litograficzna i światłodrukowa umożliwiała stosowanie prostych modyfikacji, ale retusz wykonywany był również w przypadku obrazów realizowanych techniką odbitki negatywowej. Na tle tego samego widoku pojawiały się bądź znikały osoby, budynki, fauna czy flora. W wielu przypadkach odczytanie fotomontażu jest stosunkowo łatwe i intuicyjne, lecz co istotne – nie zmienia to ogólnego odbioru pocztówki i, jak konkluduje Maciej Kowalewski, sprawia, że „[z]dajemy sobie sprawę z pocztówkowej przesady i iluzji [...] a jednak zakładamy, że to «miasto jest właśnie takie»”²⁸.

Tę sprzeczność w wizualnej reprezentacji wiązać można z efektem rzeczywistości, omawianym przez Rolanda Barthes’a na przykładzie literatury realistycznej²⁹. Pomimo obecności jakiegoś wizerunku na pocztówce (na przykład łódki płynącej po rzece na tle miejskiego krajobrazu) z perspektywy semiologicznej nie jest on znakiem, gdyż nie można mu przypisać znaczonego (*signifié*). W rezultacie to sama reprezentacja (obraz), oderwana od systemu znaczeń, zaczyna pełnić funkcję jedyne go śladu rzeczywistości – czysto materialnego „dowodu”, że coś było lub mogło być. Obraz przestaje być komunikatem, a staje się śladem pozornie niewinnej obecności, która ma za zadanie jedynie „potwierdzać” realność. Wspomniana łódka mogła nigdy nie pływać po rzece lub pojawiać się sporadycznie. Ponadto prawie wszystkie pocztówkowe wizje miasta cechuje idealizacja: ich twórcy i wydawcy wybierali takie widoki, które mogły (i nadal mogą) tworzyć jego utopijną wizję.



Album bez okładki wydany po 1910 roku. Ze zbiorów Muzeum Fotografii w Krakowie (nr inw. MHF 8681/II/1-22). Na pierwszy planie: pocztówka „Poznań, Katedra, Warta”, około 1904, wydawca: Isidor Thernal, bez stempla pocztowego. Ze zbiorów Muzeum Fotografii w Krakowie (nr inw. MHF 8681/II/1).

Miejska mitologia

Poznań z przełomu XIX i XX wieku był prężnym ośrodkiem wydawniczym oraz miejscem, gdzie ruch związany z pocztowym i kolekcjonerskim obiegiem kart był niezwykle intensywny. W kolekcji Muzeum Fotografii w Krakowie znajduje się album wykonany prawdopodobnie po 1910 roku i zawierający 22 poznańskie ilustrowane karty pocztowe z tego okresu³⁰. Kolejne wizerunki, przygotowane przez takich wydawców jak: Isidor Themal, Antoni Rose czy Reinicke & Rubin, przedstawiają turystyczne osobliwości miasta uszeregowane w układzie chronologiczno-przestrzennym. Album rozpoczyna ogólny krajobraz najstarszej części miasta, czyli Ostrowa Tumskiego z rzeką na pierwszym planie, następnie zamieszczone są wizerunki katedry (trzy karty), ratusza i Starego Rynku (cztery karty), wybranych ulic śródmieścia (siedem kart), aż do zabudowy Dzielnicy Cesarskiej (pięć kart) oraz najnowszych inwestycji, jak urządzony w 1904 roku Ogród Botaniczny (dwie karty). Pocztówki nie są uszkodzone, nie trafiły do obiegu. Jako wizualne wydarzenie sytuować je można w obszarze praktyk „zbieraczy”, których dotąd elitarny ruch za sprawą popularności, jakości i dostępności cenowej pocztówek rozszerzał się na różne grupy społeczne³¹.

Specyficznym obiektem, który zdradzać może konkretne przeznaczenie albumu, jest karta z przedstawieniem pomnika Adama Mickiewicza. Charakterystyczną cechą tego okresu była bowiem polsko-niemiecka rywalizacja narodowościowa, która poza obszarem gospodarczym, społecznym czy kulturowym odbywała się także w sferze wizualnej³². Kreowanie odrębnych wizerunków miasta odbywało się między innymi poprzez różne druki masowe, w tym ilustrowane karty pocztowe. Zdaniem Witolda Molika niemiecka wizja zakładała prezentację miasta jako „stolicy niemieckiego Wschodu” – miejsca rozwiniętego, bogatego i związanego z teraźniejszością, polska zaś akcentowała jego historię³³. Odzwierciedleniem tych tendencji było umieszczanie na pocztówkach widoków precyzyjnie wybranych miejsc, sposobem wzmocnienia przekazu zaś wykorzystanie w podpisach jednego z języków narodowych. W produkcjach skierowanych do odbiorców niemieckich najczęściej znajdowały się wizerunki obiektów wzniesionych w czasach pruskiego panowania, na przykład budynki władzy, administracji i przemysłu, reprezentacyjna zabudowa Dzielnicy Cesarskiej oraz kościoły ewangelickie. Z kolei na potrzeby polskiego odbiorcy i konsumenta pojawiały się obrazy historycznych miejsc Poznania, jak Ostrów Tumski z katedrą, pomniki (jak obecny w albumie z Muzeum Fotografii pomnik Adama Mickiewicza), narodowe symbole, kościoły katolickie oraz nowsze inwestycje zrealizowane przez polskie społeczeństwo (Hotel Bazar, Biblioteka Raczyńskich oraz Muzeum Mielżyńskich). W efekcie na rynku wydawniczym funkcjonowały dwie grupy pocztówek, a w obrębie jednego wydawnictwa często występowały osobne serie, skierowane do odbiorcy polskiego lub niemieckiego. Roz-

różnienia narodowościowe nie dotyczyły jednoznacznie wydawców, gdyż oprócz producentów o konkretnym nastawieniu wielu nie angażowało się w ten podział³⁴. Przyczyn „kosmopolityzmu” poznańskich wydawców można szukać w podejściu skoncentrowanym na osiągnięciu ekonomicznego zysku.

Album zawiera ilustracje charakterystycznych miejsc w Poznaniu. Większość kart opatrzono napisami w języku polskim, napisy niemieckie towarzyszą obrazom budynków Dzielnicy Cesarskiej oraz katedry. Przeważająca liczba napisów polskich oraz uwzględnienie widoku pomnika Mickiewicza może oznaczać, iż całość przygotowano z myślą o polskim odbiorcy. Karty w albumie nie są jednak unikatowe. Podobne znaleźć można w wielu publicznych i prywatnych kolekcjach i z pewnością funkcjonowały one w obiegu pocztowym. Album zbiera obrazy z wizualnej mitologii miasta, która poprzez pojedyncze wizerunki zdaje się wyjaśniać i prezentować doświadczenie całej przestrzeni. Można domniemywać, iż jest to element dyskursu miasta i jako obrazowa opowieść tworzona była przez samych mieszkańców (również wydawcy pocztówek to przeważnie osoby związane z regionem). Mitologia ta była więc wyrazem ambicji nowoczesnego Poznania, który podobnie jak inne stolice tworzył swoją ikonografię przez systematyczne i masowe wydawanie tanich pocztowych wizerunków³⁵. Zestawione w albumie obrazy traktować można jako *pars pro toto* kształtującej się turystycznej wizji miasta, którą w warstwie tekstowej przekazywały ówczesne przewodniki. Pierwszy z nich, opracowany z języku polskim w 1909 roku, zalecał wręcz identyczną trasę od katedry do Dzielnicy Cesarskiej, „by nabrać ogólnego o Poznaniu wyobrażenia”³⁶.

Dyskurs wodny około 1900 roku

Krakowski album otwiera karta pocztowa, na której, po stronie ilustracyjnej, twórca umieścił trzy słowa opisujące prezentowane miejsce: „Poznań”, „Katedra” i „Warta”. Ta karta jest jedynym przykładem obrazu miasta z rzeką w tle. Na kolejnych woda pojawia się w krajobrazie jako element fontanny o rozbudowanym założeniu rzeźbiarskim oraz część sztucznego stawu w Ogrodzie Botanicznym. Kultura wodna Poznania na początku XX wieku zawiera się w tych trzech obrazach, które wskazują jej funkcję geograficzną, estetyczno-sanitarną oraz rozrywkową³⁷. W dalszej części artykułu poddamy szerszej analizie wizualną mitologię miasta w kontekście dyskursu wodnego postulowanego w kręgu współczesnej błękitnej humanistyki, która koncentruje się na wiedzy o wodzie, relacjach kulturowych z nią związanych, nierównościach w dostępie do zasobów wodnych, obecności w urbanistyce oraz dekolonizacji praktyk wodnych³⁸.

Na przełomie XIX i XX wieku dyskurs wodny, kierowany przez inżynierów, hydrologów i ekonomistów, widział rzekę jako zasób do wykorzystania. Przejęcie dotychczasowych codziennych praktyk nadrzecznych przez unaukowione, profesjonalizujące się struktury i systemy

zarządzania wodą (wodociągi, ochrona przeciwpowodziowa, kulturowa obserwacja, wyizolowane miejsca do kąpie-li) stopniowo zmieniały sposoby kontaktu z nią, poddając fragmentacji jej postrzeganie³⁹. Społeczne relacje z rzeką nie wynikały już z konieczności codziennego kontaktu, żywioł cały czas funkcjonował jednak jako potencjalne zagrożenie. Jego obecność w przekazach słownych sprowadzała się do opisu wysokich stanów, gdy wody Warty „wyszedszy ze sprzyjających wylewom niskich i łęgowatych brzegów, wielkie [...] zarządzały spustoszenie”⁴⁰. Z drugiej strony wizja rzeki koncentrowała się na jej gospodarczym znaczeniu jako drogi wodnej. W 1811 roku Wawrzyniec Surowiecki najdobitniej opisał ten potencjał Warty, którą „natura sama przeznaczyła [...] do spławu i żeglugi”⁴¹. W konsekwencji rzekę poddawano regulacjom i zmianom mającym przeciwdziałać powodziom i ułatwiać poruszanie się łodzi. Z kolei w obszarze historyczno-geograficznym, który pojawia się w turystycznym spojrzeniu na miasta, rzeka sprowadzała się do linii demarkacji oraz podmiotu obecnego w najstarszych dziejach miasta: „Poznań, stara stolica Wielkopolski, jedno z najdawniejszych gniazd słowiańszczyzny, a szczególnie narodu polskiego, leży po obu brzegach rzeki Warty, przy zbiegu jej dopływów, tj. rzeczek: Główny, Cybiny, Bogdanki i Wierzbaka”⁴². Zdanie wyrażone przez Konstantego Kościńskiego powtarzało się w wielu innych opracowaniach z początku XX wieku dotyczących miasta i jego historii. W tych ujęciach Warta, podobnie jak wiele rzek nowoczesności, była abstrakcyjnie pojmowanym zasobem wody⁴³.

Ilustrowane karty pocztowe nie odwracają tego dyskursu, lecz uzupełniają go o inne obszary relacji człowieka i rzeki oraz miasta i wody. Kolekcja Wosiewicza, jako największa poświęcona tej tematyce, oferuje przegląd dominujących motywów wizualnych i szczegółowe studia porównawcze pomiędzy poszczególnymi kartami. Jej analiza pozwala wyodrębnić kilka motywów służących obrazowaniu Warty do 1918 roku:

1. Most Chwaliszewski (Walischeibrücke) to niewątpliwie główny motyw pocztówek, na których pojawia się Warta. Obok samego mostu na obrazach pokazywana jest zabudowa dzielnicy Chwaliszewa oraz elementy codziennego życia (przechodnie, tramwaje, statki). Rzeka jest tu często reprezentowana pośrednio (pocztówki zaznaczają Wartę, choć nie widać jej nurtu), podkreślone jest jej uporządkowanie i opanowanie poprzez zdolność sztuki inżynierskiej do połączenia dwóch brzegów stabilną przeprawą.

2. Pejzaż miejski, czyli widoki prezentujące panoramę miasta oraz wybrane atrakcje funkcjonujące najczęściej w ramach konwencji „Pozdrowienia z...”. Dwa główne punkty perspektywy otwierają się na prawobrzeżny Ostrów Tumski lub lewobrzeżne dzielnice Starego Rynku, Chwaliszewa i Grobli. Warta stanowi element kompozycji, najczęściej zamykający pole obrazowe w dolnej części.

3. Wizerunki nowoczesności, wśród których należy wymienić karty z ilustracją portu rzecznego, kompleksu



Pocztówka „Posen. Die Hafen”, bez wydawcy, stempel pocztowy: 7.07.1916. Ze zbiorów Bogdana J. Wosiewicza.

gazowni i elektrowni oraz infrastrukturą czasu wolnego, zwłaszcza parków miejskich.

4. Karty z ilustracjami wojskowymi są równie liczną grupą ze względu na umiejscowienie nad Wartą obozu szkoleniowego dla wojsk V Korpusu Armijnego Cesarstwa Niemieckiego (Truppenübungsplatz Warthelager / Truppenübungsplatz Posen).

Dodatkowo rzeka stanowiła motyw łączący się z wizerunkami innych miejsc (jak mosty, kościoły i łaźienki rzeczne) albo wydarzeń (jak powódzie czy wypoczynek), lecz karty te stanowią jedynie niewielką część całej kolekcji. Wymienione tu obrazy Warty nie zostały ujęte przez poznańskich wydawców w osobny temat ani serię. Stanowią raczej uzupełnienie innych zbiorów miejskich motywów. Rzeka pojawia się najczęściej w otoczeniu architektury bądź jako tło dla wizerunków o charakterze dokumentalnym. Wyodrębnione wyżej motywy nie są więc jednorodne i często się ze sobą przeplatają. W wielu z nich rzeka sprowadzana jest do elementu wpływającego na charakter i wizualną atrakcyjność miejsca, ale w pewien sposób bezbarwnego, niewidocznego, pozbawionego własnego oblicza. W warstwie wizualnej reprezentacja rzeki opiera się na płaskich plamach barwnych, które nie oddają wewnętrznego nurtu i życia.

Rozpatrując karty z rzeką w tle w świetle koncepcji wydarzenia wizualnego, dostrzeżemy, że performatywność takich obrazów – obok kształtowania wielu innych relacji przez odbiorcę czy nadawcę karty – ustanawia dyskurs wodny. Obrazy odzwierciedlają katalog możliwości oddziaływania środowiska wodnego na mieszkańców miasta. Warta staje się widoczna w momencie, gdy staje się częścią wizerunków innych praktyk gospodarczych czy kulturowych. Karty pocztowe nie dają możliwości poznania środowiskowych cech rzeki. Można wprawdzie znaleźć przykłady widokówek pokazujących zwierzęta i rośliny wodne, ale stanowią one margines i pozostają w sferze symbolicznych przykładów⁴⁴. Przykładając teorię psychologii poznawczej Jamesa Gibsona, która cechy poszczególnych elementów środowiska sprowadza do ich możliwości wykorzystania w działaniu (afordancji)⁴⁵, obrazowy zapis rzeki sprowadza zatem jej sens i możliwości do wypełniania

funkcji miejskich. W największym zaś stopniu dotyczą tego najpopularniejsze motywy wizualne, czyli krajobraz miasta oraz wizerunek Mostu Chwaliszewskiego.

Wizualna mikroutopia

Ilustracje z kart pocztowych sprowadzają rzeczną wizualność miasta nad Wartą do obrazów zawierających fragmenty takich miejsc jak: Chwaliszewo, Grobla oraz Ostrów Tumski. Ikoniczna, w rozumieniu Charlesa Peirce'a, warstwa znaków zawartych w tych krajobrazach wskazuje na konwencję weduty z jej charakterystycznymi cechami ukształtowanymi przez tradycję malarstwa niderlandzkiego i włoskiego. Ilustracje nawiązywały do historycznych widoków Poznania z obrazów Karola Albreckiego, Józefa Graczyńskiego czy Augusta Hessego lub wykorzystywały motywy obecne w konwencji „Pozdrowienia z...”. Towarzyszył temu stały zestaw powtarzających się elementów koryta rzeki, nadbrzeża, mostu, jednostek pływających i zabudowy w tle.

Schemat ten powielają dwie karty z widokiem Mostu Chwaliszewskiego z 1903 roku. Ich ilustracje wykonane zostały na podstawie tego samego rysunku, prawdopodobnie przez różnych wydawców, na co wskazywać może odmienny krój czcionki oraz zapis numeru serii na jednej z nich („18”). Na stronie ikonograficznej w centralnej części pola obrazowego umieszczony został wizerunek żelaznego dwuprzęsłowego mostu o konstrukcji kratownicowej z widocznym środkowym filarem oraz przyczółkami. Jest to obiekt inżynierski, który zamontowano na Chwaliszewie w 1878 roku. Po lewej stronie widać okazałą pięciokondygnacyjną kamienicę, w tle zaś chowającą się za majestatycznym mostem niższą zabudowę lewobrzeżnej części miasta, nad którą wznosi się komin fabryczny. Dolną część pola obrazowego zajmuje tafla rzeki Warty, z obu stron zabudowana wysokim nadbrzeżem. Po wodzie porusza się statek parowy (jego biała barwa wyraźnie kontrastuje z kolorami rzeki: granatem z refleksami zieleni i czerni), w tle zaś znajdują się barki towarowe, prawdopodobnie przycumowane w porcie. Elementy wizualne ułożone zostały horyzontalnie, zgodnie z konwencją weduty, i skoncentrowane w środkowej i lewej części pola obrazowego. Prawa część pozostała wolna, do wyko-



Pocztówka prezentująca Most Chwaliszewski, bez wydawcy, stempeł pocztowy: 28.07.1903. Ze zbiorów Bogdana J. Wosiewicza.

rzystania przez nadawcę. Prezentowane karty pochodzą z okresu, gdy normy pocztowe zabraniały umieszczania na stronie adresowej czegokolwiek poza danymi pocztowymi. Tym, co w szczególny sposób odróżnia jednak obie karty, jest język, w którym sformułowano legendę do ilustracji. Karta z niemieckim hasłem *Gruss aus Posen* oraz opisem *Walischeibrücke* została zaadresowana do studenta przebywającego w Charlottenburgu i zawiera prywatną korespondencję w języku rumuńskim:

Drogi Ernście, chociaż wcześniej zamierzałem przyjechać do Berlina 15 stycznia, musiałem przedłużyć swój pobyt tutaj, ponieważ [mam tu jeszcze parę spraw do załatwienia]. Mam nadzieję, że będę w Berlinie w środę. Powiedz Marecowi [?], żeby się właściwie zachowywał. Pozdrawiam wszystkich. Ucałowania [podpis nieczytelny]⁴⁶.

Karta „polska”, wysłana do miejscowości Weinböhla w Saksonii, zawiera korespondencję w języku niemieckim:



Moi drodzy Manuelu i Gretel! Mam nadzieję, że u Was wszystko dobrze, wkrótce będzie [tu] za ciepło. To, co obiecałem, nastąpi, gdy tylko sam to będę miał. Więc cierpliwości, pozdrowienia i ucałowania. Wasz Gust [?]⁴⁷.

Obie pocztówki zostały wysłane, kolejnego zaś dnia dotarły do miejsca przeznaczenia, na co wskazują stemple pocztowe: nadawcze z Poznania (19.01.03 i 28.07.03) oraz odbiorcze z Charlottenburga (20.01.03) i Weinböhla (29.07.03). W obu przypadkach koszt wysyłki wynosił 5 fenigów.

Semiologiczna analiza wydanej na kartkach pocztowych ilustracji ujawnia specyficzny język przedstawienia, który pozwala włączyć ją do powstającej wówczas wizualnej mitologii Poznania. Zarówno most, jak i otaczająca go przestrzeń będzie powielana na kolejnych kartkach i „wytwarzana” w lokalnej tożsamości i miejskim dyskursie. Wykreowany na tych ilustracjach obraz, choć zawiera wiele detali architektonicznych, wydaje się wyabstrahowany z rzeczywistości. Mimo widocznych budynków i łodzi brakuje w nim jakichkolwiek znaków świadczących o toczącym się tu życiu społecznym. Trudno określić porę dnia czy roku, miejsce pozbawione jest dynamiki, jedynym zaś ruchomym elementem jest przepływający pod mostem

statek wycieczkowy. Ale i on, przez sposób, w jaki został „osadzony” na wodzie, wzmacnia raczej efekt nierealności i utopijności przedstawienia.

Taka wizualna mikroutopia⁴⁸, w której krajobraz podporządkowany został inżynierskiemu zamysłowi urbanistów oraz turystyczno-ekonomicznej motywacji wydawców, bliższa jest modernizującym projektom architektonicznym i wizjom przestrzeni przeznaczonych dla ludzi, choć pozbawionych ich wizualnej reprezentacji, niż klasycznym rozważaniom o szczęśliwej krainie. Motyw pustych przestrzeni będzie powracać na kolejnych pocztówkach z XIX i XX wieku, stając się jednym z ważnych wątków wizualnych (choć jednocześnie – w zupełnej sprzeczności wobec niego – odnaleźć można ilustrowane karty, na których w tej samej przestrzeni Poznania toczy się bujne życie).

Wbrew stylizacji Chwaliszewo przełomu XIX i XX wieku nie było wyłącznie miejscem spokojnym i malowniczym. Dominowała tu lokalna społeczność niewykwalifikowanych pracowników, rzemieślników i drobnych przestępców, zgromadzona w przeludnionych mieszkaniach o złych warunkach sanitarnych, które powodowały dużą śmiertelność⁴⁹. Pocztówkowej mikroutopii bliższe są lokalne dyskursy wiedzy. Jednym z powtarzającym się motywów w narracji wspomnieniowej mieszkańców jest wizja Chwaliszewa jako „poznańskiej Wenecji”, czyli miejsca, o którego wdzięku i nastrojowości świadczy bliskość rzeki. Relacja między tymi obrazami a wspomnieniami związana jest z ich nostalgicznym charakterem oraz przyjemnością wynikającą zarówno ze wspomnień, jak i z doświadczania widoków z kart ilustrowanych⁵⁰.

Wewnętrzny spokój wody

Obecność rzeki i wody w pocztówkowych mikroutopiach nadaje prezentowanej przestrzeni charakter mieszany, łączący sferę zurbanizowaną z wyobrażoną sferą natury. Postrzegając prezentowany w nich krajobraz, w którym nakładają się na siebie miejsca życia ludzi i nie-ludzi, można postawić pytanie o „formy” tego życia⁵¹.

O ile na kartach pojawiała się niekiedy reprezentacja społecznego życia, o tyle hydrosfera wydaje się pozbawiona takiej witalności. Rzeka nie płynęła wartkim nurtem, była raczej barwną plamą i wizualnym narzędziem, które wzmacniało atrakcyjność wizerunków oraz wizualnie dopełniało błękit nieba niczym w klasycznych panoramach. Takie ilustracje rzeki zdają się wywoływać w odbiorcy odczucie wewnętrznego spokoju (*inner calm*), co zaobserwować można także w późniejszych praktykach fotograficznych⁵². Dopiero lokalna wiedza, obecna w narracjach wspomnieniowych oraz historycznych przekazach pisemnych, dotyka niedostępnych na ilustracjach cech środowiskowych.

Warta [...] płynie pod mostem Chwaliszewskim tworząc w tym miejscu ostry zakręt. Silne, wartkie wiry pod mostem usprawiedliwiają nazwę rzeki i po dawnemu przyciągając wzrok przechodniów. [...] Warta, ta rwą-

ca rzeka, w owych czasach stawiała się nieraz żywiołem groźnym, który narażał na poważne szkody i straty dobytek okolicznych mieszkańców⁵³.

Dwa, trzy razy w roku mieszkańcy Chwaliszewa całe dnie spędzali w oknach, sprawdzając poziom Warty. Było to najczęściej zimą, wczesną wiosną lub latem. [...] Z wodą byliśmy zżyci od dzieciństwa i umieliśmy sobie radzić z tym żywiołem. Każdy z nas, chwaliszewiaków, pływał od małego i potrafił łowić ryby stając się namiętym wędkarzem. [...] Tutaj najwcześniej otwierano sezon pływacki. „Ciepły rowek” był bardzo niebezpieczny. Pochłonął wiele ofiar, najczęściej nieobeznanych z nurtem przybyszów spoza Chwaliszewa⁵⁴.

Wspomnienia mieszkańców Chwaliszewa odsłaniają dynamiczną naturę tego odcinka rzeki. Określenia takie jak „ostry zakręt”, „wartkie wiry” czy „rwąca rzeka” oraz opisy niebezpieczeństw grożących utratą życia to charakterystyczny język lokalnej relacji z Wartą. W przeciwieństwie do ilustrowanych kart pocztowych, które operują płaską plamą barwną i zdają się pomijać faktyczne właściwości rzeki, te opowieści odsłaniają rzekę jako ruch wody oraz cykliczność wysokich i niskich stanów. W perspektywie akwakrytycznych poszukiwań strategii pozwalającej na adaptację do groźnych zjawisk wodnych kierują one uwagę na codzienne doświadczenie rzeki⁵⁵. Dzięki wspomnieniom mieszkańców pocztówkowa „poznańska Wenecja” z pierwszej połowy XX wieku zyskuje jeszcze inny wymiar. Pamięć miejsca splątana z obrazami wywołanymi przez karty pocztowe łączy się z wyjątkowym stosunkiem do rzeki.

Dziedzictwo wyobrażone

Poznańskie karty pocztowe około 1900 roku funkcjonowały w reżimie sporu narodowego. Choć konkretne wizerunki wspierać miały jedną z narodowych wizji miasta, karty „wydarzały się” często w sposób przygodny, bez związku intencji między nadawcą, obiorcą a ilustracją. Z drugiej strony część wizerunków miała charakter neutralny lub ponadnarodowy. Na przykład przedstawienia ratusza lub nowych miejskich atrakcji, jak ogród zoologiczny, ogród botaniczny czy budynek dworca kolejowego, pojawiały się równolegle na widokówkach polskich i niemieckich. Do tej grupy należą także ilustrowane karty z wizerunkami Warty. Intencjonalne bądź nieintencjonalne odejście wydawców od rywalizacji narodowościowej na tego typu kartach pocztowych stanowić może punkt zaczepienia w myśleniu o ich sprawczości w kategoriach historii potencjalnej Arielli Azoulay. Uznając historiografię za przejaw imperializmu, izraelska badaczka i kuratorka podjęła próbę poszukiwania metod i wydarzeń z przeszłości, które wygenerują możliwość łączenia do tej pory przeciwstawnych perspektyw⁵⁶. Potencjalność tego projektu, uznającego przeszłość za niekończące się wydarzenie (*unending event*), miała w założeniu otwierać

myślenie o możliwych zmianach i rozwoju. Obrazy Warty na kartach pocztowych, choć może tylko w skali mikrohistorycznej, sytuują się poza dominującym w historiografii dyskursem istniejącego w czasach zaborów konfliktu narodowościowego. To zaś otwiera pole do rozważań nad gospodarowaniem naturą wbrew podziałom etnicznym.

Horyzontalna czasowość wydarzenia historycznego Azoulay dotyczyć może także sprawczości wydarzenia wizualnego (ilustrowanych kart pocztowych) w procesie heritagizacji. W tym kontekście jego wpływ nie ogranicza się do zaistnienia dyskursów (i w dyskursach) przeszłości, obejmuje bowiem także wykorzystywanie w obrazach teraźniejszości oraz otwieranie się na przyszłość. Obrazy Warty – a zwłaszcza przywołane wizerunki Chwaliszewa – funkcjonują współcześnie jako forma dziedzictwa otoczonego nostalgią za minioną przestrzenią i kontaktem z rzeką. W wyniku prac projektowanych już w 1908 roku, lecz ostatecznie zrealizowanych w latach 1959–1972, główny nurt został skierowany do innego koryta, a chwaliszewski fragment zasypano. Swoją funkcję utracił zarówno most, jak i port, zniknęła też żegluga handlowa i turystyczna. Ilustrowane karty są głównym źródłem pozwalającym na wizualizowanie tego miejsca, wykorzystywanym w projektowanym odtworzeniu minionego kształtu przestrzeni. Archiwalne materiały wizualne są oczywiście bazą wielu projektów rekonstrukcji architektonicznych (zauważyć to można zwłaszcza w koncepcjach odbudowy polskich miast w okresie powojennym)⁵⁷, lecz w tym wypadku za możliwą podstawę odbudowy uznaje się obrazy o specyficznym charakterze. Ilustracje z kart pocztowych można traktować jako wizualne mikroutopie, które odwołując się do konkretnego miejsca, jego lokalności i czasowości („tu i teraz”), pozwalają projektować przyszłość. Oferują nie tyle dokładne odwzorowanie historycznego krajobrazu, ile symboliczną reprezentację wyobrażeń dotyczących przestrzeni i jej aury⁵⁸.

Historyczne karty pocztowe mogą wspierać wizualne oczekiwania wobec planowanego odtwarzania miejskich przestrzeni. Taki proces ustanawiania dziedzictwa w pracach Rodneya Harrisona czy Kevina Welsha definiowany jest jednak negatywnie: naukowcy z kręgu krytycznych studiów nad dziedzictwem podkreślają, że heritagizacji towarzyszą takie zjawiska jak: komercjalizacja, gentryfikacja czy falsyfikacja przeszłości w procesach mediatyzacji. Nadmiernie gromadzone dziedzictwo Harrison łączy z kapitalistycznym zjawiskiem wzrostu i nadprodukcji, czego konsekwencją społeczną jest niedostateczna ochrona i zmniejszające się znaczenie dziedzictwa⁵⁹. Warto zwrócić uwagę, że elementem zjawiska jego nadprodukcji, obok rosnącej liczby obiektów wpisywanych na różnego typu listy dziedzictwa, może być także nadmierna heritagizacja krajobrazu, czyli dążenie do rekonstrukcji zniszczonych budynków, miejsc czy całych założeń urbanistycznych w ich pierwotnej formie.

Mając na uwadze negatywne skutki heritagizacji, ale jednocześnie doceniając społeczne wartości wy-

kające z dziedzictwa, proponuję podejście bardziej rezydentne, które wywodzi się z interpretacji badanych tu kart pocztowych oraz wizerunków rzeki Warty. Odwołuję się do ekologicznego rozumienia pojęcia rezyliencji. Według Crawforda S. Hollinga, jednego z prekursorów stosowania tego terminu, takie podejście polega na aktywnym kształtowaniu równowagi, absorpcji zmian kryzysowych i utrzymaniu trwałych relacji w danym systemie⁶⁰. W odniesieniu do rozważanego tu systemu społecznego, w którym ważną rolę pełni koncepcja dziedzictwa, lecz sytuacją kryzysową jest jego nadmiar, rezyliencja ekologiczna polegać może na dążeniu do równowagi poprzez utrzymanie ciągłości niematerialnych aspektów dziedzictwa (zwłaszcza wartości społecznych) przy jednoczesnym ograniczeniu kosztochłonnego dziedzictwa o charakterze materialnym (zwłaszcza w formie rekonstruowanych obiektów). Zachowanie i rozwój wartości, które wpisane są w dziedzictwo danej społeczności (jak na przykład wolność, pracowitość czy praworządność), nie warunkuje kumulowania wszelkich śladów minionej rzeczywistości, pozwala za to na ich selekcję⁶¹. Odrzucając fetysz wzrostu jako nadrzędne go celu rozwoju, proces heritagizacji mógłby zyskać cechy świadomego ograniczenia. Idea postwzrostu nie stoi jednak w sprzeczności z ideą rozwoju (społecznego, przestrzennego czy indywidualnego), lecz wymaga jego redefinicji⁶².

Poszukując pojęć, które mogą odpowiadać podejściu rezydentnemu i skierowanemu ku przyszłości, proponuję określenie „dziedzictwo wyobrażone”, wprowadzone w innym kontekście przez Monikę Stobiecką⁶³. W stosunku do potencjalności heritagizacji kart pocztowych kategoria ta łączy depozytariusza z minioną rzeczywistością poprzez obiekty oraz wartości spekulatywne i wyobraźnię. Koncepcja odwołuje się do propozycji André Malraux, by budować zbiory obrazów „beź ścian”, lecz w przeciwieństwie do idei „muzeum wyobraźni” dziedzictwo wyobrażone nie oznacza rezygnacji z lokalności, historyczności i materialności⁶⁴. Punktem stycznym obu kategorii jest zdolność do kreowania zbiorów historycznych wizerunków, która pozbawiona wymogów administracyjno-organizacyjnych może uruchamiać wyobraźnię. Pierwotna użyteczność i dostępność kart pocztowych (także tych historycznych) sprawia, że budowanie tego typu kolekcji może mieć charakter otwarty oraz pozwala czerpać indywidualną przyjemność i satysfakcję z obcowania z relikami przeszłości. Dziedzictwo w proponowanym praktycznym ujęciu zaczyna funkcjonować równolegle i dwutorowo: z jednej strony domaga się zachowania obiektów, których konserwacja nie będzie miała znaczącego wpływu środowiskowego, z drugiej zaś, będąc propozycją rozwoju o cechach postwzrostu, dostrzega znaczenie zachowania i wykorzystywania obrazów w miejsce nadmiernie gromadzonych (i rekonstruowanych) obiektów oficjalnego dziedzictwa⁶⁵.

Podsumowanie

Analiza ilustrowanych kart pocztowych powstałych w Poznaniu około 1900 roku – i zgromadzonych w kolekcji Bogdana J. Wosiewicza – pokazuje, jakie motywy rzeczne dominowały w tej lokalnie wytwarzanej sztuce użytkowej. Warta była przedstawiana jako część krajobrazu miasta lub reprezentowana pośrednio poprzez figurę mostu. Ważną kategorię tworzą też wizerunki wpisujące rzekę w kontekst przemysłowy, zwłaszcza portowy oraz wypoczynkowy. Osobnym motywem dyskursu wodnego były karty wojskowe, na których rzekę widać również często.

Pocztówkowe wizerunki Warty kształtowały wizualne mikroutopie, stojące w sprzeczności względem obrazów zapisanych w historiografii oraz pamięci miejsca. Widokówki te estetyzują rzeczną przestrzeń i tworzą wrażenie malowniczości. Woda funkcjonuje w nich jako forma sztafażu, o czym świadczy też brak obrazów rzeki utrzymanych w duchu malarstwa realistycznego, pokazujących dynamizm tego ekosystemu. Interpretacja obrazów Warty z ilustrowanych kart pocztowych, które pomijają obecny w historiografii ostry podział narodowościowy, w kontekście proponowanej przez Ariellę Azoulay historii potencjalnej pozwala pomyśleć (i projektować) wspólną historię, gdzie rzeka stanowi różnorodny ekosystem, obszar troski i gospodarowania bez względu na narodowość. W przeciwieństwie do innych ponadnarodowych symboli obecnych na pocztówkach (jak ratusz czy dworzec kolejowy) rzeka wydaje się przekraczać nie tylko podziały etniczne, lecz także granice ludzkiej historii wydarzeniowej, będąc aktorem przemian geologicznych.

Ilustrowane karty pocztowe sprzed lat uczestniczą dziś w społecznym procesie heritagizacji, będąc wzorcem w rekonstrukcji historycznych widoków miasta oraz pokazując przykłady dawnych obiektów sztuki inżynierskiej (mostów, łodzi czy infrastruktury przemysłu i środków transportu). Scharakteryzowana w artykule i właściwa kartom pocztowym sprzeczność poznawcza oznacza, że zamieszczone na nich ilustracje, choć wydają się odnosić do faktycznej sytuacji historycznej, w większej mierze wskazują intencję wydawców i twórców. Ponadto obrazy te „wydarzają się” także współcześnie, często dając wizualne podstawy do historycznych rekonstrukcji. Uwzględniając jednak procesualne rozumienie dziedzictwa, właśnie w kartach pocztowych można szukać potencjału, by ograniczyć praktykę jego nadmiernego ustanawiania. Zbiór pocztówek, określony pojęciem dziedzictwa wyobrażonego, ma raczej moc uruchamiania wyobraźni. Jeśli zatem przyjmujemy proponowaną tu perspektywę performatywnego (sprawczego) wymiaru wydarzenia wizualnego, to takie ujęcie ma z jednej strony walor badawczy, z drugiej zaś może stanowić narzędzie w komunikacji społecznej. Ten swoisty postwzrost przenosi akcent z praktyk rekonstrukcji i prawnego sankcjonowania dziedzictwa na bardziej indywidualne i uważne praktyki

doświadczenia pocztówkowych relikwów i zachowanych w nich obrazów.

* Tekst powstał w ramach realizacji projektu badawczego nr 2020/39/O/HS3/01165, finansowanego ze środków Narodowego Centrum Nauki. Dziękuję za wsparcie członkom grupy RAT (Resilience Academic Team), a za wnikliwą lekturę i uwagi anonimowym recenzentom oraz prof. Ewie Domańskiej, dr. Mikołajowi Smykowskiemu i w szczególności dr. hab. Wojciechowi Micherze.

Przypisy

- 1 Fragment rozmowy autora z Bogdanem J. Wosiewiczem, kolekcjonerem pocztówek, Poznań, 13.02.2023 (materiał w archiwum autora).
- 2 *Konkurs na twórcze prace projektowe: „Studium programowo-przestrzenne rejonu Chwaliszewa w Poznaniu”*, „Komunikat SARP” 2005, nr 12, s. 23.
- 3 *Warta w Poznaniu*, oprac. Piotr Libicki, SWS Strykowski Wachowiak Kancelaria Prawna sp.k., Poznań 2010, s. 84.
- 4 Maciej Kowalewski, *Jakie miasto widać na pocztówce?*, [w:] *Wizualność miasta. Wytwarzanie miejskiej ikonosfery*, red. Maciej Krajewski, Wydawnictwo UAM, Poznań 2007, s. 143.
- 5 Krytyczną definicję pojęcia proponuje Monika Stobiecka, *Heritagizacja: krytyka pojęcia*, „Historyka. Studia Metodologiczne” 2021, t. 51, s. 183–200.
- 6 Odwołuję się tu do typologii tematycznej ilustrowanych kart pocztowych z początku XX wieku zaproponowanej w: Wojciech Michera, *Brakujące ogniwo w historii modernizmu: poczta*, „Konteksty” 2022, t. 338, nr 3, s. 22–34.
- 7 Bogdan J. Wosiewicz, *Niekonwencjonalne źródła informacji o powodziach – znaki powodziowe i pocztówki z treściami powodziowymi w Poznaniu*, [w:] *Rewitalizacja obszarów zurbanizowanych. Powódzie w miastach – przyczyny, skutki, zapobieganie*, red. Wiesław Buczkowski, Anna Szymczak-Graczyk, Prodrak, Poznań 2017, s. 7–42. Jednym z elementów publicznego prezentowania kart pocztowych jest wieloletni cykl artykułów publikowanych na łamach „Więści Akademickich” (2011–2021), zob. tenże, *Stare warszawskie pocztówki poznajskie to ciekawe i pożyteczne hobby*, „Więści Akademickie” 2011, nr 9–10, s. 33–35.
- 8 Naomi Schor, *Cartes Postales: Representing Paris 1900*, „Critical Inquiry” 1992, t. 18, nr 2, s. 188–244; W. Michera, *Brakujące ogniwo...*, dz. cyt., s. 22–34.
- 9 Piotr Sztompka, *Socjologia wizualna. Fotografia jako metoda badawcza*, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2005.
- 10 Tamże, s. 86.
- 11 Irena Zaucha, *Geneza i historia karty pocztowej. Problemy prawne i techniczne*, [w:] *Aksjosemiotyka karty pocztowej*, red. Paweł Banaś, Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, Wrocław 1992, s. 63–75.
- 12 N. Schor, *Cartes Postales*, dz. cyt.
- 13 Paweł Banaś, *Orbis pictus. Świat dawnej karty pocztowej*, Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, Wrocław 2005, s. 14.
- 14 Dane za: Paweł Banaś, dz. cyt., s. 20; tenże, *Karta pocztowa jako przedmiot badań*, [w:] *Aksjosemiotyka karty...*, dz. cyt., s. 5–15.
- 15 Reforma Światowego Związku Pocztowego z 1904 roku pozwoliła na umieszczanie prywatnej korespondencji na połowie strony adresowej. Karta korespondencyjna w sensie

- pocztowym pozostała podzielona na stronę *recto* (adresową) oraz *verso* (z obrazem lub bez). W terminologii kolekcjonerskiej spotkać można określenie strony obrazowej jako *recto*. W niniejszym tekście posługuję się określeniami: strona ilustracyjna oraz strona adresowa/korespondencyjna.
- 16 Julita Makaro, *Widokówki jako źródło danych w badaniu integracji miast podzielonych na pograniczu polsko-niemieckim*, [w:] *Teksty – Obrazy – Performanse. Zapis doświadczeń i doświadczanie zapisu*, red. Wojciech Doliński, Dariusz Wojakowski, Wydawnictwo AGH, Kraków 2020, s. 91–110.
 - 17 Bjarne Rogan, *An Entangled Object: The Picture Postcard as Souvenir and Collectible, Exchange and Ritual Communication*, „Cultural Analysis” 2005, nr 4, s. 1–23.
 - 18 Wykorzystuję tu kategorię „wydarzenia wizualne” zaproponowaną w kontekście ilustrowanych kart pocztowych przez Wojciecha Michera zainspirowanego stosowanym przez Georges’a Didi-Hubermana pojęciem *événement visuel*, które w polskim wydaniu książki *Images malgré tout* przetłumaczone zostało jako „zdarzenie wizualne”. Warto w tym miejscu zaznaczyć ważną i podkreślaną w teorii historii różnicę pomiędzy „zdarzeniem” a „wydarzeniem”: zdarzenie jest czymś codziennym, natomiast wydarzenie – wyjątkowym, zarejestrowanym i opisanym/przedstawionym, a przez to historycznym. W kontekście prowadzonych tutaj rozważań ujmowanie kart pocztowych jako „wydarzeń wizualnych” ma podkreślać ich historyczną wartość, zaistnienie w konkretnym czasie i miejscu oraz ich szczególnie i performatywny aspekt. Zob. Wojciech Michera, *Brakujące ogniwo...*, dz. cyt., przypis 47, s. 34; tenże, *Obraz, opowieść, ghost images*, „Konteksty” 2018, nr 4, s. 8–16; Georges Didi-Huberman, *Obrazy mimo wszystko*, przeł. Mai Kubiak Ho-Chi, Universitas, Kraków 2008, s. 48. Por. także: Hayden White, *Proza historyczna*, red. Ewa Domańska, Universitas, Kraków 2009; Natalia Zemlanaja, *O relacji semantycznej łączącej wyrażenia „zdarzenie”, „wydarzenie”, „event” we współczesnej polszczyźnie*, „Poradnik Językowy” 2016, nr 8, s. 48–61.
 - 19 Stanisław Pietraszko, *Przekazy i wartości*, [w:] *Aksjosemiotyka karty...*, dz. cyt., s. 29–47.
 - 20 Jacek Małczyński, *Krajobrazy Zagłady. Perspektywa historii środowiskowej*, Wydawnictwo IBL, Warszawa 2018, s. 93.
 - 21 Wojciech Michera, *Brakujące ogniwo...*, dz. cyt., s. 31 [podkreślenia oryginalne]. Pojęcie „wytworzenie wtóre” Michera przywołuje za: Michel de Certeau, *Wynaleźć codzienność. Sztuki działania*, przeł. Katarzyna Thiel-Jańczuk, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2008.
 - 22 M. Kowalewski, *Jakie miasto...*, dz. cyt., s. 138–139.
 - 23 Daniel Arreola oraz Nick Burkhardt wykorzystują ilustrowane karty pocztowe z około 1930 roku jako źródło do pełnej rekonstrukcji układu urbanistycznego meksykańskiego miasta Agua Prieta. Zob. Daniel D. Arreola, Nick Burkhardt, *Photographic Postcards and Visual Urban Landscape*, „Urban Geography” 2010, t. 31, nr 7, s. 885–904. Podobnie metoda retrowersji Marii Lubockiej-Hoffmann, zastosowana między innymi przy projektowaniu Starego Miasta w Elblągu, bazuje na wizerunkach z kart pocztowych, które pozwalają na kreowanie „nowego starego miasta”; zob. Maria Lubockaja-Hoffmann, *Powojenna odbudowa miast w Polsce a retrowersja Starego Miasta w Elblągu*, „Ochrona Zabytków” 2019, nr 1, s. 35–71.
 - 24 John Urry, *Spojrzenie turysty*, przeł. Alina Szulżycka, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2007.
 - 25 P. Banaś, *Orbis pictus...*, dz. cyt., s. 54–95.
 - 26 Alvin Boyarsky, *Chicago à la Carte: The City as Energy System*, [w:] *The Idea of the City*, red. Robin Middleton, MIT Press, London 1996, s. 10–50.
 - 27 *Postkarten erzählen Geschichte: Die Stadt Posen 1896–1917 / Pocztówki opowiadają historię: Miasto Poznań 1896–1918*, red. Sophia Kemlein, Institut Nordostdeutsches Kulturwerk, Lützenburg 1997, s. 25–29.
 - 28 M. Kowalewski, *Jakie miasto...*, dz. cyt., s. 143.
 - 29 Roland Barthes, *Efekt rzeczywistości*, przeł. Michał Paweł Markowski, „Teksty Drugie” 2012, nr 4, s. 119–126. Por. tenże, *Camera lucida*, przeł. Wojciech Michera, [w:] *Antropologia kultury wizualnej*, red. Iwona Kurz, Paulina Kwiatkowska, Łukasz Zaremba, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2011, s. 230–246 [fragmenty książki *La chambre claire. Note sur la photographie*].
 - 30 Numer inwentarzowy: MHF 8681/II/1–22. W karcie katalogowej błędnie określono rok powstania albumu. Kilka obrazów pochodzi z 1904 roku, o czym świadczy opis wydawcy, lecz cały zbiór musiał powstać po 1910 roku, na co wskazuje obecność ilustracji Zamku Cesarskiego, wybudowanego w latach 1905–1910. Podgląd: <https://zbiory.mufo.krakow.pl/card/mhf-8681-ii-1-22/>, dostęp: 14.03.2025.
 - 31 Używam tu określenia Krzysztofa Pomiana, za: tenże, *Zbieracze i osobliwości. Paryż–Wenecja XVI–XVIII wiek*, przeł. Andrzej Pieńkos, słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2012.
 - 32 Przemysław Matusik, *Historia Poznania*, t. II, Wydawnictwo Miejskie Poznań, Poznań 2021.
 - 33 Witold Molik, *Dwie stolice w mieście nad Wartą. Polskie i niemieckie wizerunki Poznania w publicystyce i na pocztówkach przedwojennych XIX i XX wieku*, [w:] *Miasto na pocztówce. Poznań na tle porównawczym*, red. Rudolf Jaworski i Witold Molik, Instytut Historii UAM, Poznań 1999, s. 63–74.
 - 34 Jakub Skutecki, *Widokówki poznańskie i ich wydawcy*, [w:] *Miasto na pocztówce...*, dz. cyt., s. 37–47.
 - 35 Por. N. Schor, *Cartes Postales*, dz. cyt.
 - 36 Konstanty Kościński, *Przewodnik po Poznaniu i Wielkiem Księstwie Poznańskim. Z mapą, planem i rycinami*, Drukarnia i Księgarnia św. Wojciecha, Poznań 1909.
 - 37 Alfred Kaniecki, *Poznań. Dzieje miasta wodą pisane*, wyd. 2, PTPN, Poznań 2004, s. 658–681.
 - 38 *Hydrohumanities: Water Discourse and Environmental Futures*, red. Kim De Wolff, Rina C. Faletti, Ignacio López-Calvo, University of California Press, Oakland 2020, s. 1–15. Zob. także Maria Kaika, *City of Flows. Modernity, Nature and the City*, Routledge, New York 2004.
 - 39 Dorota Rancew-Sikora, *Woda – o fragmentacji doświadczenia*, „Kultura i Społeczeństwo” 2014, t. LVIII, nr 2, s. 3–22.
 - 40 Oskar Kolberg, *Wielkie Księstwo Poznańskie*, red. Gerard Labuda, Polskie Towarzystwo Ludoznawcze, Wrocław 1982, s. 2.
 - 41 Wawrzyniec Surowiecki, *O rzekach i spławach krajów Księstwa Warszawskiego*, Drukarnia Rządowa, Warszawa 1811, s. 48.
 - 42 Konstanty Kościński, *Przewodnik po Poznaniu...*, dz. cyt., s. 18. Por. Eugeniusz Romer, *Rola rzek w historii i geografii narodów*, Lwów 1901.
 - 43 Donald Worster, *Rivers of Empire: Water, Aridity, and the Growth of the American West*, Pantheon Books, New York 1985.
 - 44 Dzieje się tak pomimo dość dużej popularności rybołówstwa na Warcie oraz niecodziennych atrakcji dla mieszkańców Poznania, jakimi były wiosenne połowy jesiótrów. Zob. Wojciech Andrzejewski, Jerzy Mastyński, *Kiedy w Warcie pływały jesiorty?*, „Kronika Miasta Poznania” 2002, nr 3, s. 145–152.
 - 45 James J. Gibson, *The Ecological Approach to Visual Perception*, Psychology Press, New York 2015.

- ⁴⁶ „Draga Ernst, / Contra intenției mele de / a fi la 15 Ian. în Berlin am trebuit să prelungească șederea mea aci nefiind gata cu / Abrechnungen pe linia mea. Sper / să fiu miercuri în Berlin. Fă lui / Marec [?] putina morală să fie mai / cuminte. Complimente la toți. / Te sărută / [podpis nieczytelny]”. Zaprezentowana transkrypcja uwzględnia współczesną pisownię. Dziękuję Tomaszowi Wiśniewskiemu, Szymonowi Czarneckiemu oraz Mihai-Alexandru Cristache za pomoc w transkrypcji i tłumaczeniu.
- ⁴⁷ „Meine liebe Manuel & Gretel! / Hoffentlich geibt es Euch recht gut, / es ist bald zu warm. Das Versprochene / folgt, sobald ich es selbst habe. Also Geduld, / Größe e Kuße Euer Gust [?]”. Pisownia oryginalna. Dziękuję Szymonowi Antosikowi za pomoc w transkrypcji i tłumaczeniu.
- ⁴⁸ Wprowadzając określenie „wizualna mikroutopia”, inspirowuję się zaproponowanym przez Ewę Domańską rozumieniem mikroutopii jako potencjalności „tu i teraz”, która może istnieć realnie, ale w określonym miejscu, czasie i na potrzeby konkretnej społeczności. Takie mikroutopie pokazują możliwe rozwiązania problemów i stanowią podstawę do budowania scenariuszy przyszłości. Zob. Piotr Piotrowski, Ewa Domańska, *Czy pomniki mogą tworzyć odpowiedzialne utopie?*, [w:] *Pomniki w epoce antropocenu*, red. Małgorzata Praczyk, Wydawnictwo Naukowe UAM, Poznań 2017, s. 27–32.
- ⁴⁹ Waldemar Karolczak, *Chwaliszewo na przełomie XIX i XX wieku*, „Kronika Miasta Poznania” 1995, nr 1, s. 171–178.
- ⁵⁰ N. Schor, *Cartes Postales*, dz. cyt., s. 237.
- ⁵¹ Anna Tsing i inni, *Arts of Living on a Damaged Planet: Ghosts and Monsters of the Anthropocene*, University of Minnesota Press, Minneapolis 2017.
- ⁵² Pia Parolin, *Reflecting Waters – A Photographer’s Reflection*, [w:] *River Culture – Life as a Dance to the Rhythm of the Waters*, red. Karl M. Wantzen, UNESCO Publishing, Paris 2023, s. 23–32.
- ⁵³ Mieczysław Jabczyński, *Na Warcie zatrzymał się czas*, [w:] *Poznańskie wspominki. Starzy poznaniacy opowiadają*, Wydawnictwo Poznańskie, Poznań 1960, s. 66.
- ⁵⁴ Jan Kaczmarek, *Na Warcie nie zatrzymał się czas. Chwaliszewskie wspominki*, „Kronika Miasta Poznania” 1995, s. 173–174.
- ⁵⁵ Anna Barcz, Monika Gromala, Paulina Wacławik, *Wisła akwakrytyczna: głębokie mapowanie źródeł literackich w perspektywie nowej historiografii powodzi (1934)*, „Teksty Drugie” 2022, nr 4, s. 12–31.
- ⁵⁶ Ariella Azoulay, *Potential history. Unlearning imperialism*, Verso, London 2019; tejże, *Historia potencjalna: bez narzędzi pana, bez narzędzi w ogóle*, przeł. Aleksandra Szczepan, „Teksty Drugie” 2021, nr 5, s. 268–292.
- ⁵⁷ Anna Kulig, *Rekonstrukcje architektoniczne – źródła i metody odtworzeń zabytków*, „Czasopismo Techniczne” 2017, s. 75–85.
- ⁵⁸ Wiele projektów rekonstrukcji dawnego koryta Warty na Chwaliszewie w Poznaniu, przekładając wrażeniowość i atrakcyjność przestrzeni zawartą w ilustracjach z kart pocztowych na projektowanie nowego układu architektoniczno-urbanistycznego, pomija złożoną problematykę środowiskowych następstw wynikających z kolejnych ingerencji w przestrzeń (zmiana stosunków wodnych, budowa nowych progów spiętrzających).
- ⁵⁹ Rodney Harrison, *Czym jest dziedzictwo?*, przeł. Anna Brzostowska, [w:] *Krytyczne studia nad dziedzictwem. Pojęcia, metody, teorie i perspektywy*, red. Monika Stobiecka, Wydawnictwo Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 2023, s. 37–77.
- ⁶⁰ Maciej Stępka, *Rezyliencja jako paradygmat bezpieczeństwa w czasach przewlekłych kryzysów*, „Przegląd Politologiczny” 2021, nr 2, s. 107.
- ⁶¹ Sankcjonowanie w duchu regulacji UNESCO czy w ramach narodowych systemów prawnych także wiąże się z określeniem wartości danego dziedzictwa. Proces ten ma jednak charakter odgórnego dopasowania dziedzictwa do zamkniętego katalogu wartości. W proponowanym tutaj ujęciu selekcja ma bardziej restrykcyjny i samorządny (oddolny) charakter. Odnosi się także do konkretnych wartości, jak wolność, solidarność, pracowitość, praworządność czy tolerancja.
- ⁶² *Dewzrost. Słownik nowej ery*, red. Giacomo D’Alisa, Federico Demaria, Giorgos Kallis, przeł. Łucja Lange, LangeL, Łódź 2020.
- ⁶³ Stobiecka zaproponowała ten termin w celu odczytania stylu zakopiańskiego Stanisława Witkiewicza, przez analogię do koncepcji „wspólnot wyobrażonych” Benedicta Andersona. Dzięki temu badaczka ta interpretuje regionalne zjawisko wykreowane przez Witkiewicza jako selektywną wizję przeszłości, opierającą się na wybranych źródłach i wplecioną w ówczesny dyskurs społeczny i polityczny. Zob. Monika Stobiecka, *Styl zakopiański: dziedzictwo wyobrażone* (w przygotowaniu). Dziękuję autorce za możliwość wglądu w maszynopis. Wcześniej termin ten w kontekście praktyk heritagizacji miejsca wykorzystał William F. Stoutamire. Zob. tenże, *Imagined Heritage*, „The Public Historian” 2016, t. 38, nr 4, s. 17–37.
- ⁶⁴ André Malraux, *Muzeum wyobraźni (fragmenty)*, przeł. Adam Dziadek, [w:] *Muzeum sztuki. Antologia*, red. Maria Popczyk, Universitas, Kraków 2005, s. 185–210. Por. krytyczną analizę koncepcji: Hannah Feldman, *Fragmenty, albo przeznaczenia fotografii*, „Widok. Teorie i Praktyki Kultury Wizualnej” 2014, nr 7, doi: 10.36854/widok/2014.7.1097.
- ⁶⁵ Laurajane Smith, *Dziedzictwo jako proces kulturowy*, przeł. Ewa Klekot, [w:] *Krytyczne studia...*, dz. cyt., s. 78–148.