

Od pasaży do parków rozrywki Szkic o przeobrażeniach flâneuryzmu

Kilka słów wprowadzenia

Wyrażenie *flâneur*¹ pojawiło się ponad czterysta lat temu w Touraine. Słownik francuski z początku XIX wieku podkreślał pejoratywne zabarwienie tego słowa, zaś słownik angielski z połowy ubiegłego stulecia *Oxford English Dictionary* opisuje flâneuryzm jako „trwonienie czasu na przyglądanie się wystawom sklepowym”. W 1806 roku ukazuje się jeden z pierwszych tekstów poświęconych flâneurowi, anonimowy pamflet *Flâneur au salon ou M Bon-Homme*, w którym tytułowa postać jawi się jako podejrzana persona, wykluczona ze świata społecznego. Ale już u Balzaka nabiera cech zbliżonych do współczesnego rozumienia. Autor *Komedii ludzkiej* w *Fizjologii małżeństwa* przedstawia flâneura jako estetę fascynującego się obserwowaniem paryskich ulic, podobnego do tego, którego znamy z poezji Charlesa Baudelaire’a i z esejów Waltera Benjamina.

Krótki zarys dziejów tego terminu pozwala uświadomić sobie, iż ma on wiele znaczeń i na różne sposoby może być interpretowany. W niniejszym szkicu chciałbym zaproponować jedną z możliwości interpretacyjnych. Rozróżnię dwie odmiany flâneuryzmu – dawną, XIX-wieczną i współczesną (czy w tym wypadku należy jeszcze mówić o flâneuryzmie?). O ile dawny *flâneur* był kreatorem własnego świata fantazji, o tyle obecny, nawet nie podejrzewając, poddaje się przemożnej woli rynku.

Flâneur i wielkomiejska aura

„Ta kolosalna centralizacja, to skupienie dwóch i pół miliona ludzi w jednym punkcie ustokrotniło energię tych dwóch i pół miliona... Ale dopiero później odkrywa się, kosztem jakich ofiar dokonało się to wszystko. Gdy kto powątpiał się kilka dni po brukach głównych ulic..., dopiero wtedy spostrzega, że londyńczycy musieli poświęcić najlepszą część swego człowieczeństwa, aby dokonać tych wszystkich cudów cywilizacji, od których roi się ich miasto, że ogromne drzemiące

¹ Zarys dziejów tego terminu omówiła P.P. Ferguson, *The flâneur on and off the streets of Paris*, w: *The Flâneur*, Edited by Keith Tester, London and New York 1994.

w nich siły nie zostały uruchomione, lecz stłumione...tłum uliczny ma w sobie coś odpychającego, coś, przed czym wzdryga się natura ludzka”.²

XIX-wieczne miasta (według Waltera Benjamina,³ szczególnie Londyn) nie-rzadko wywierały na mieszkańcach i przybyszach nieprzyjemne wrażenie. Jednak dopiero w bezpośrednim zetknięciu z masą ludzką rodził się specyficznie miejski efekt obcości. Według Fryderyka Engelsa, „człowiek tłumu” był kimś, kto cofnął się do stanu barbarzyństwa, polegającego na osłabieniu więzi z innymi. Przebywając w tłumie przywdziewało się maskę obojętnej, wielkomiejskiej grzeczności, która powodowała, że fizyczna obecność kogokolwiek była nieistotna dla innych.

W tym samym okresie w Paryżu formuje się szczególna odmiana człowieka tłumu – *flâneur*. Na czym polega jego specyfika?

Podczas gdy człowiek tłumu niezwykle boleśnie odczuwał swoje osamotnienie, *flâneur* wprost przeciwnie – czerpał przyjemność z oglądania miasta. Fascynowały go różnorodne aspekty paryskiej metropolii, np.: sceny z życia tłumu, atmosfera



Auguste Renoir, *Plac Clichy*, ok. 1880

głównych ulic i knajp Paryża. Przyjrzyjmy się obrazowi Aguste Renoira „Plac Clichy”, który wyraża zachwyty wielkim miastem. Nad rampą malowidła przedstawiona jest głowa dziewczyny, idącej przez ulicę nie wiadomo skąd i nie wiadomo dokąd. Na dalszym planie widać tylko ledwie zarysowane sylwetki innych przechodniów.

Dla *flâneura* Paryż prezentował się jako przestrzeń ściśle estetyczna, dlatego wybór obiektów obserwacji nie był podyktowany praktycznym celem. Z kolei dla człowieka masowego miasto było obszarem codziennej egzystencji.

Postrzeganie świata przez tłum było intersubie-

² F. Engels, *Położenie klasy robotniczej w Anglii*, cyt. za: W. Benjamin, *O kilku motywach u Baudelaire’a*, w: „Przegląd Humanistyczny” 1970, nr 5, s. 76.

³ W niniejszym szkicu korzystam z następujących prac Benjamina: *O kilku motywach u Baudelaire’a*, w: „Przegląd Humanistyczny” 1970, nr 5 i 6, *Paryż – stolica dziewiętnastego wieku*, *Paryż II Cesarstwa według Baudelaire’a*, w: *Aniol historii. Eseje, szkice, fragmenty*, Poznań 1996; *The Origin of German Tragic Drama*, London and New York 1998. W dalszej części mojego tekstu cytaty nie opatrzone przypisami pochodzą od Benjamina.

ektywne. Innymi słowy przyjmowano, że każdy w podobny sposób odbiera rzeczywistość. Zakładano, że – mimo wszelkich indywidualnych różnic – te same przedmioty są doświadczane przez innych w zasadniczo ten sam sposób. *Flâneur* przeciwnie – przypatrywał się zdarzeniom z subiektywnej perspektywy. Rozpatrując rzeczywistość przez pryzmat swojej jaźni odkrywał ukrytą naturę świata. Rzeczy i miejsca, na które w ten sposób spoglądał, odsłaniały te cechy, które nie są dostrzegane w zwykłym, potocznym odbiorze.

Ludzie tłumu widzieli w przedmiotach i zjawiskach tylko taki sens, jaki im się nadaje na użytek codzienny. Następowало tu zatem zawieszenie wątpliwości co do istnienia świata realnego. Dominowała wiara w to, że obiekty są takimi właśnie, jakimi wydają się być. Tego typu percepcją rządziło umysłowe przyzwyczajenie, poznawcza rutyna i zdroworozsądkowa trzeźwość. Gdy tak patrzyło się na świat, to nie miał on w sobie nic zagadkowego. Z kolei *flâneur* odchodził od codziennych przyzwyczajeń i nawyków. Nie skupiał się wyłącznie na zewnętrznych obrazach miasta. Postrzegane przez niego rzeczy, zjawiska, uwolnione od związków z codziennością, odsłaniały swoją wewnętrzną głębię. Nawet widok pasaży, zwykłe zdarzenie na ulicy nabierały dla niego cech iście magicznych. *Flâneur* szukał więc tego, co Walter Benjamin nazwał aurą. Zwróćmy uwagę na aspekty tego zjawiska.

Auratyzacja dokonywała się w procesie alegoryzacji: percepcja skupiała się na określonych epizodach życia, po to aby włączyć je w strukturę wyobraźni. Mamy tutaj do czynienia ze swoistym zjawiskiem – budowania świata fikcji z okruszków rzeczywistości. W efekcie związek z rzeczywistością zostaje osłabiony, ale nie zerwany do końca. Jak to wyglądało w praktyce? *Flâneur* skupiał się na obserwacji przypadkowej pary (załóżmy, że mężczyzny i kobiety), o której nie wiedział nic: skąd każde z nich przyszło, o czym rozmawiają, ani dokąd pójda. Postrzegał ich tylko wizualnie, jako powierzchnie, dlatego tym łatwiej mógł ich obraz przetworzyć w fantazji. Mógł wyobrazić sobie, np. że mężczyzna jest flirciarzem, a ona żoną marzącą o ucieczce od rutyny nudnego małżeństwa; mógł ich spotkaniu nadać dalszy ciąg, albo odwrotnie – kazać im rozejść się do osobnych mieszkań. Jak widzimy postrzeganie auratyczne otwierało odmienną od potocznego perspektywę widzenia świata, rozluźniającą związki z rzeczywistością.

Kształtowaniu się sytuacji auratycznej sprzyjało „niepowtarzalne zjawisko pewnej dali, choćby była najbliższej”, np. bliskość fizyczna przechodzących obok *flâneura* kobiet, a zarazem dzielący ich dystans psychiczny. Blask tajemnicy pojawiał się w swoistej grze spojrzeń kobiety i mężczyzny, między ich wzajemnym zafascynowaniem i odrzuceniem jednocześnie. W utworze Baudelaire’a *Do przechodzącej* oczy *flâneura* skrzyżowały się na moment ze spojrzeniem unoszonej przez płynący tłum pięknej nieznajomej.

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

Zwinna, szlachetna, z posągowymi nogami,
A ja pilem, skurczony, dziwaczny przechodzień,
W jej oku, niebie modrym, gdzie huragan wschodzi,
Rozkosz zabijający i słodczy, co mami.

Błyskawica...i noc! - pierzchająca piękności.
Co błyskiem oka odrodziłaś moje serce,
Czyliż cię mam zobaczyć już tylko w wieczności?

Gdzieś, daleko! Za późno! Może nigdy więcej!
Bo nie wiesz, dokąd idę, nie wiem, gdzieś przepadła,
Ty, którą mógłbym kochać, ty coś to odgadła!"⁴

Zjawisko aury było niezwykle ulotne, była to „osobliwa pajęczyna z przestrzeni i czasu”, która pojawiała się tylko na krótki przeciąg czasu. W tej jednej, jedynej chwili spojrzenie flâneura prześliznęło się po nieznajomej i zgubiło jej ślad w ulicznym tłoku. Wydawało się, że w czasie tych kilku sekund rzeczywistość zastygła w nieruchomy, zatrzymany obraz powabnej i melancholijnej kobiety, jakby nie należącej do dookólnego tłumu. Uchwycony w ten sposób obraz kobiety zaczął wchodzić w nowe relacje – na drodze alegoryzacji połączył się z obrazami będącymi produktem wyobraźni. W efekcie, w imaginacji flâneura nieznajoma zaczęła się jawić jako kochanka. Ujrzał ją przez chwilę i być może nigdy jej już więcej nie zobaczy. Ale nie będzie to stanowić dla jego namiętności przeszkody. Namiętność, pozornie udaremniona, dopiero teraz wybuchnie prawdziwym płomieniem. Nieznajoma kobieta stanie się aktorką w teatrze jego wyobraźni, zacznie żyć poza realnym czasem i przestrzenią. Spełnienie zmysłowych rozkoszy – odwrotnie niż u mitycznego Don Juana – dokona się w sferze erotycznych imaginacji. „Przedmiotem zachwyty człowieka miasta – konkluduje Benjamin – jest miłość nie tyle od pierwszego, ile od ostatniego spojrzenia.”

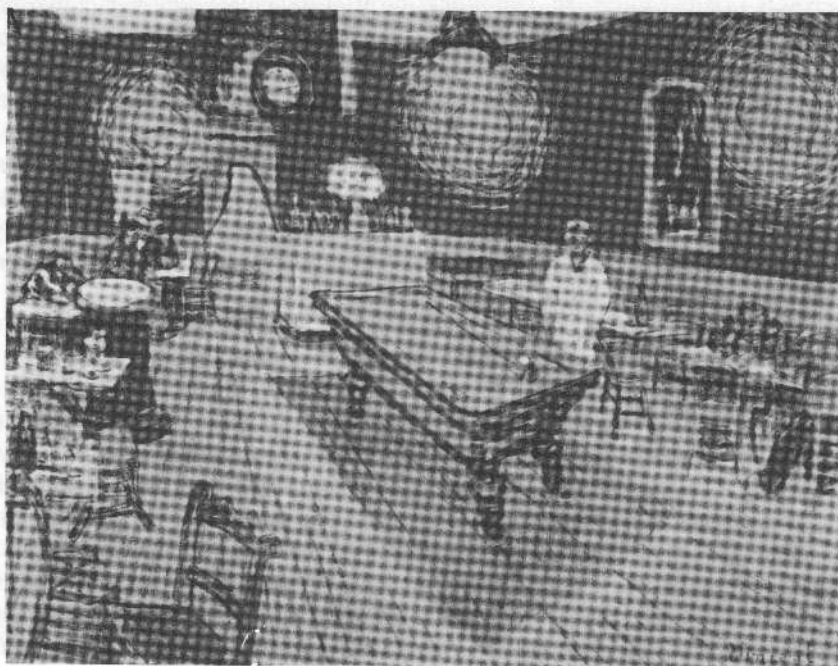
Zauważmy, że aura pozostawała tyleż wymiarem percepcji, co właściwością miejsca, w którym przebywa się lub kiedyś przebywało. Nie każde jednak miejsce „zaczynało flâneura ciągnąć ku sobie”. Nie każde bowiem było auratyczne, nie każde odznaczało się swoistą, niepowtarzalną atmosferą. Auratyczna mogła być, na przykład, porośnięta bluszczem dawna brama wjazdowa do parku lub też kamienica staromiejaska pozłocona słońcem. Ale już trzy dni później to samo miejsce wydawało się pozbawione magii. Aura była kapryśna jak piękna kobieta – równie niespodziewanie pojawiała się, jak znikwała. Bywały jednak miejsca szczególnie predestynowane do tego, aby być auratyczne. Nietzsche w *Ecce homo* twierdził: „Jeśli innego szukam dla muzyki słowa, znajduję zawsze tylko słowo Wenecja”.⁵ Flâneur powiedziałby: jeśli innego szukam słowa dla aury, znajduję tylko jedyne słowo – paryskie pasaże. Dla wielu artystów istniał niemal ontologiczny związek między tym miejscem a tajemnicą: Honoriusza Balzaka, Charlesa Baudelaire’a, Louisa Aragona, Waltera Benjamina. Czym były pasaże? Najprościej mówiąc, to pokryte szkłem i wyłożone marmurem przejścia, wzdłuż których ciągnęły się sklepy. Stanowiły one miejsce przechadzek od 1822 roku. Wzdłuż nich zamontowano dużą ilość lamp gazowych, co zapewniło większe bezpieczeństwo i spowodowało, że przechodnie nawet w nocy czuli się bardziej swojsko. Dzięki temu, na obszarze pasaży mogło rozkwitnąć życie nocnego miasta. „Człowiekowi – pisał wtedy Delvau – wolno od czasu do czasu wypocząć;

⁴ Ch. Baudelaire, *Kwiaty zła*, red. J. Brzozowski, (przekład: M. Jastrun), Kraków 1994, s. 456.

⁵ F. Nietzsche, *Ecce homo*, przeł. L. Staff, Warszawa 1989, s. 40.

(...) nie wolno mu jednakże spać”.⁶ Niepowtarzalność tego miejsca stymulowała fantazję flâneura, powodując że pasaże jawiły się w jego oczach jako przestrzeń magiczna: błyszczące emalią szyldy firm przypominały mu przystrojenie ścian lub obraz olejny w mieszczańskim salonie; mury traktował jako pulpit, o który opierał swój notes; kioski z gazetami służyły mu za biblioteki, a na kawiarnianych tarasach lubił przesiadywać jak w wykuszach.

W przeciwieństwie do pasaży, nocne kawiarnie Paryża były ponurymi miejscami, które – jak mogłoby się wydawać – nie sprzyjały aurze. Ale czy tak było naprawdę? Spójrzmy na obraz, którym van Gogh starał się oddać niespokojną atmosferę jednego z takich miejsc. Chodziło w tym przypadku o kawiarnię z Arles na południu Francji.



Vincent van Gogh. *Nocna kawiarnia na Place Lamartine*, 1888

Urządzenie wnętrza tego typu dalekie było od estetyki i wygody, niemal prymitywne: długie stoły na krzyżakach, a przy nich ciężkie ławy. Z biegiem lat duże stoły zastępowano mniejszymi, kwadratowymi, na cztery osoby. Miały one drewniane blaty do szorowania, które tu i ówdzie przykrywano ceratą. Malowidło jednak nie przedstawia kawiarni z fotograficznym realizmem, lecz taką, jaka jawi się w wyobraźni flâneura – z pogranicza jawy i snu. Nastrój przygnębienia objawia się w tym obrazie nie tyle w samym przedstawieniu, ile raczej w aurze – niepowtarzalnym klimacie samotności, cierpienia i rozpacz. Ten efekt malarski został w dużej

⁶ Cyt. za W. Benjamin, *Paryż II Cesarstwa według Baudelaire'a*, op. cit., s. 378.

mierze osiągnięty dzięki umiejętnemu skonstruowaniu krwistej czerwieni z łagodną zielenią Ludwika XV oraz żółtozielonego koloru Veronesa z ostrym niebieskozielonym odcieniem. Oglądając ten obraz odczuwamy pełną namiętność i afektów atmosferę na sali: w kącie ukrywa się para lubieżnych kochanków, obok nich siedzi samotny pijak pogrążony w absolutnej rozpacz, dalej gracze opętani przez demona hazardu – i to wszystko w drażniącym świetle lamp zawieszonych u sufitu.

Spróbujmy odpowiedzieć na pytanie – co jest specyfiką aury tego miejsca? Nie jest to aura swojska, rodząca klimat przytulności, z jaką mieliśmy do czynienia w przypadku pasaży. W obrazie van Gogha dominuje inny rodzaj auratyczności, związany z nastrojem rozpacz i przygnębienia. Taki nastrój wyrażała jedna z wczesnych fotografii Franza Kafki, opisana przez Benjamina: na zdjęciu stoi chłopczyna w przyciasnym, wręcz upokarzającym ubranku, w tle widać pełną zaduchu, przeładowaną tropikalnymi roślinami oranżerię. Wrażenie ciężkości dodatkowo potęgował trzymany w ręku ogromny kapelusz z szerokim rondem oraz niemal nieskończenie smutne oczy dziecka. Niewątpliwie zdjęcie to przesycane było klimatem aury, ale tej aury drugiego rodzaju. Fotografia jakby antycypowała późniejsze życie Kafki, życie człowieka, „który wyruszył w świat, aby poznać strach”.

Wymienione przykłady pokazują, że w przeciwieństwie do człowieka tłum, (dla którego atmosfera obcości – jak pamiętamy – była odczuwalna jako zagrożenie) *flâneur* potrafił znaleźć upodobanie w obserwowaniu najbardziej ponurych detali realności, po to tylko, aby przetworzyć je w wyobraźni – i w konsekwencji nadać im moc magiczną.

Post-*flâneur* z Parku Balboa

W swoich tekstach Benjamin zawarł sugestie dotyczące możliwości rozwoju *flâneurystyki* w przyszłości: w jednym z esejów wspominał o domu towarowym jako ostatniej „przystani” *flâneura*; z kolei gdzie indziej „ostatnim wcieleniem *flâneura*” uczynił człowieka reklamującego towary przemysłowe. Rozwijając te myśli można powiedzieć, że współczesny *flâneur* okazuje się być nie tyle subtelnym estetą, ile raczej reprezentantem konsumpcyjnego sposobu życia. Jego styl życia uległ tak dalekiej transformacji, że zasadne staje się pytanie: czy można jeszcze nazywać to zjawisko *flâneurystyką*? Czy też może adekwatniej jest mówić o jego przekształceniu się w coś, co można nazwać formą post-*flâneurystyki*?⁷

Przyglądanie się różnorodnym przejawom życia to element, który łączy współczesnego i dawnego *flâneura*. Chciałbym jednak zwrócić uwagę na różnice. *Flâneur* dawnego Paryża był artystą, który kreował swój prywatny świat fantazji. Obserwowanie scen z życia Paryża otwierało go na rzeczywistość odmienną od tej, którą

⁷ Zaprezentowany model post-*flâneura* jest w dużej mierze inspirowany pracami Z. Bauman. Według tegoż autora, we współczesnej kulturze można mówić o degeneracji utopii *flâneurystyki*, która została przechwycona przez przemysł konsumpcyjny. Zob. prace Z. Bauman: *Przedstawienie na pustyni*, w: *Drobne rysy w ciągłej katastrofie... Obecność Waltera Benjamina w kulturze współczesnej*, red. A. Zeidler-Janiszewskiej, Warszawa 1993; *Ponowoczesne wzory osobowe*, w: *Dwa szkice o moralności ponowoczesnej*, Warszawa 1994; *Przestrzeń społeczna: poznanie, estetyczna, moralna*, w: *Etyka ponowoczesna*, Warszawa 1996. Również S. Buck-Morss zauważa bliski związek współczesnego *flâneurystyki* z konsumeryzmem. Zob. S. Buck-Morss, *The Dialectics of Seeing. Walter Benjamin and the Arcades Project*, London 1997.

obserwował – na rzeczywistość, która jest konstytuowana przez poetycki wymiar doświadczenia. Dzisiejszy *flâneur* przypomina raczej turystę, który udaje się na poszukiwanie przygód, ale nie tych spod znaku wyobraźni, lecz tych które dzieją się naprawdę w świecie realnym. Nawet nie podejrzewając, poddaje się woli producentów, którzy za niego reżyserują całą otaczającą go scenerię.

Park Balboa w San Diego⁸ jest takim miejscem rozrywki zainscenizowanym przez przemysł rynkowy. Każdemu poszukiwaczowi przygód wydaje się ono rajem, który zaprasza do tego by nie robić nic innego, poza oddawaniem się przyjemnościom. Przybywają do tego, miejsca turyści – zarówno ci, którzy pragną nasycić się widokiem obfitości towarów, jak i ci, którzy chcą je kupować. Z kolei jeszcze inni przychodzą tutaj, aby poobserwować się nawzajem. Ilość i różnorodność atrakcji oferowanych zwiedzającym jest tam naprawdę imponująca. Znajdują się w nim: Muzeum Człowieka, Muzeum Historii Naturalnej, Muzeum Sztuki i Rzeźby, galeria dawnego malarstwa europejskiego i amerykańskiego, muzeum fotografii, modeli pociągów, ogród zoologiczny, tereny zabaw dla dzieci, miniogrady – japoński, różany, pustynny itd. Zwiedzający może dowiedzieć się od tarocisty o swojej przyszłości, zasięgnąć rady u chiromanty, zrobić sobie portret lub obejrzeć taniec Indianina. Każdy może wziąć udział w organizowanym co roku przedświątecznym festynie bożonarodzeniowym – Magical Holiday. Specjalnie na tę okazję ustawia się stragany z gwiazdkowymi prezentami, organizuje pokazy taneczne i kolednicze, umożliwia bezpłatny wstęp do wszystkich muzeów. Korzystanie ze świata ujmowane jest tu jako doznanie natury zmysłowej. Turyści, zanurzeni w karnawałowej atmosferze, angażują całkowicie wzrok, smak, słuch, wchłaniają całą różnorodność świata. Ale właśnie o to chodzi, aby przyciągnąć uwagę jak największej ilości osób. Każdemu zwiedzającemu towarzyszy mnóstwo plakatów, ogłoszeń, ulotek – znajduje się je tak na obszarze samego parku, jak i w hotelach, agencjach turystycznych, terenach rekreacji i rozrywki. Ta żywiołowość przekazów reklamowych to nie tyle zbiór konkurujących ze sobą przekazów, ile raczej pewien język, po który sięga się, by złożyć zawsze tę samą generalną propozycję. W świecie reklamy sprzedaje się wybór między tym a tamtym, reklama jednak jako system składa zawsze propozycje według określonego schematu – mówi o eksplorowaniu świata, o jego doświadczaniu i doznawaniu, o przygodzie i podróży. Reklamowe formuły są krótkie, chwytliwe, interesujące:

ODKRYJ południowo-zachodnią pustynię... dotknij żywych mieszkańców
pustyni... obejrzyj rośliny i życie zwierząt w dramatycznej dioramie.
DOŚWIADCZ szeregu zwyczajów i dzikiego życia wybrzeży i oceanu.
ROZKOSZUJ się dynamiczną, zawiśniętą wystawą, zawierającą ekscytujące
przedstawienia dinozaurów, insektów, Antarktyki, klimatu, tego, co zanika.

Reklamy przekonują, że eksponaty w muzeach stanowią autentyczny produkt natury (odwoływanie się do mitu natury pozwala uwiarygodnić „autentyczny” i „spontaniczny” wymiar tych ekspozycji):

⁸ Wykorzystuję tutaj artykuł A. Wieczorkiewicza, *Turysta w Parku Balboa*, w: „Kultura i Społeczeństwo” 1997, nr 3.

Wylądnie Składniki Naturalne. Zwierzęta. Rośliny. Minerale. Skarby Natury w Muzeum Historii Naturalnej w San Diego.

Muzeum Sztuki, Ogród Rzeźb i Bistro w San Diego. Ulokowane w sercu Parku Balboa. Odprężająca atmosfera natury uzupełniona elegancją sztuki oczekuje Cię w naszej Kawiarni Rzeźb Bistro. Rozkoszuj się lanczem i lekkimi przekąskami na urokliwym kawiarnianym dziedzińcu lub w ożywionym bistro w stylu europejskim. Smaczne domowe zupy, kanapki i salatk.

Do mitu natury odwołuje się estetyka sporej części przestrzeni parkowych. Wszystko jest tutaj jakby zanurzone w morzu zieleni; w wielu miejscach urządzono stawy, fontanny, strumyki, odtworzono fragmenty „naturalnego” środowiska m. in. palmowego kanionu i pejzaże ogrodów Alkazaru. Wymienione formy, w jakich przejawia się „natura”, zostały niezwykle starannie zaprojektowane i w sposób perfekcyjny zrealizowane. Podobnie zaplanowane zostało zachowanie ludzi w parku. W niektórych miejscach można przysiąść i odpocząć na trawie, w innych należy podziwiać piękno natury z odległości. Elementy „natury” potraktowano w tych miejscach jak eksponaty muzealne. „Nie dotykać wody” – głosi napis umieszczony obok stawu z rybami. W wielu przypadkach reklamowe zachęty sugerują określony sposób odbioru i interpretacji ekspozycji. Na wystawie egipskiej, nad wejściem do zespołu sal umieszczono telewizor. Na jego ekranie pokazuje się film, którego bohater przenosi się w świat Egiptu: objaśnia, do czego służą rzeczy używane przez mieszkańców doliny Nilu, a następnie pokazuje, jak należy się z nimi obchodzić. W dalszych salach widać maszyny, którymi można w określony sposób bawić się i manipulować. Za pomocą specjalnego urządzenia uzyskuje się wydruk własnego nazwiska napisany hieroglifami, lub też przybija się na kawałku papieru pieczętkę z hieroglifami.

Wydaje się, że wszystko w tym parku zostało stworzone w takich sposób, by przekonać zwiedzającego o swojej absolutnej autentyczności i spontaniczności. Tego typu sytuację trafnie komentuje Zygmunt Bauman: „Nic dookoła nie dzieje się przypadkowo, choć wszystko udaje spontaniczność”.⁹ Reżyseria nie ustaje bowiem ani na moment i jest wszędybylska, choć chytrze przywdziewa maskę żywiołowości.

Jak widać, współczesny flâneuryzm dosyć daleko odbiegł od dawnego pierwowzoru – zarezerwowany wcześniej tylko dla estetów, obecnie stał się zjawiskiem powszechnym. *Post-flâneur* tworzy świat codziennych potrzeb, świat zabezpieczony z samej swej natury przed tym, co zagadkowe, magiczne, związane z aurą. Przygody, których doświadcza, nie są już wyczarowywane w jego imaginacji, lecz dzieją się naprawdę. Zostają mu podsunięte przez specjalistów w postaci dopracowanych do ostatniego szczegółu inscenizacji. O ile pasażer był czymś w rodzaju magicznego teatru, o tyle Park Balboa jest raczej miejscem pozbawionym aury.

⁹ Przykłady na podstawie A. Wieczorkiewicz, op. cit., s. 103, 105.

¹⁰ Z. Bauman, *Ponowoczesne wzory osobowe*, op. cit., s. 24.