

Cezary Zalewski

## Antropologia fotografii

### Zdjęcia artystów w literackim ujęciu Wisławy Szymborskiej, Zbigniewa Herberta i Andrzeja Stasiuka

ABSTRACT. Zalewski Cezary, *Antropologia fotografii. Zdjęcia artystów w literackim ujęciu Wisławy Szymborskiej, Zbigniewa Herberta i Andrzeja Stasiuka* [Anthropology of photography. Photographs of artists as interpreted by Wisława Szymborska, Zbigniew Herbert, Andrzej Stasiuk]. „Przestrzenie Teorii” 8, Poznań 2008, Adam Mickiewicz University Press, pp. 89-103. ISBN 978-83-232187-5-3. ISSN 1644-6763.

The article discusses transpositions of photographs of artists contained in W. Szymborska's works *Znieruchomienie* [Demotioning], Z. Herbert's *Pan Cogito z Marią Rasputin – próba kontaktu* [Pan Cogito with Mary Rasputin – an attempt to contact] and A. Stasiuk's *Jadąc do Babadag* (Going to Babadag). The common feature of these three presentations consists in depriving or leveling the biographical context thanks to which general musings on human nature become possible. They lead to a conclusion on the uprooted character of human condition, which becomes deprived of its home (Stasiuk), mother country and culture (Herbert) and even corporality (Szymborska). Due to this, man appears as an unrecognisable being, possible to capture exclusively in the temporal categories.

Relacje między fotografią a literaturą są tak wielostronne i różnorodne, iż skutecznie zniechęcają do porządkującej klasyfikacji. Z tego powodu ambitna propozycja François Soulagesa zasługuje na uwagę i refleksję. W przeprowadzonym przez niego podziale typ drugi zawiera – jak się wydaje – największą ilość egzemplifikacji. Obejmuje on bowiem te sytuacje, w których:

albo fotograf robi zdjęcia na podstawie tekstu, albo pisarz tworzy tekst w oparciu o zdjęcia. Niebezpieczeństwem w tym wypadku będzie ilustracyjność lub popolita rozwlekłość. Artysta powinien zinterpretować pracę, w oparciu o którą będzie tworzył. Musi stworzyć rzeczywistą kreację, posiadającą nie tylko własną moc, lecz przede wszystkim stanowiącą jeden z warunków zaistnienia nowego dzieła, które będzie, co więcej, posiadać wyjątkowy charakter: ani czysto fotograficzny, ani czysto literacki<sup>1</sup>.

Autor zatem zakłada prymat genetyczny: z faktu, iż jedno dzieło (literackie czy fotograficzne) zaistniało wcześniej, wynika, że to, które po-

<sup>1</sup> F. Soulages, *Estetyka fotografii. Strata i zysk*, przeł. B. Mytych-Forajter i W. Forajter, Kraków 2007, s. 312.

jawi się po nim, będzie już wtórne i niedoskonałe. Istota tej skazy polegałaby na braku oryginalności względem „pierwowzoru”, od którego „kopia” pozostaje wielorako i silnie uzależniona.

Przekonanie takie bywa prawdziwe, ale nie zawsze. W przypadku utworów literackich, które dokonują transpozycji obrazu fotograficznego, sprawdza się ono tam, gdzie ów wizualny „oryginał” wyposażony został w skonwencjonalizowane i utrwalone znaczenia. Przykładem – zapewne nie jedynym – tego zjawiska są fotografie pisarzy. Zaintrygowały one Rolanda Barthes’a, który w słynnych *Mitologiach* przedstawił analizę prasowych zdjęć pokazujących, w jaki sposób literaci spędzają wolny czas. Tym, co najbardziej zainteresowało autora, okazał się niezmienny charakter pełnionej przez nich roli, którą fotografie wiernie dokumentują. Oglądając je, Barthes dochodzi zatem do wniosku, iż:

pisarz wszędzie zachowuje swą pisarską naturę; skoro dano mu wakacje, obnosi się z tym znakiem swego człowieczeństwa, ale nie przestaje być bogiem [...]<sup>2</sup>.

Sens jest więc zredukowany do profesji, jaką wykonuje przedstawiona na zdjęciu postać, ale dzięki temu zostaje ona odseparowana od tego, co konkretne i ludzkie. Pisarz jest bogiem, który wprawdzie przebywa na ziemi, jednak nie jest w żaden sposób związany z jej wymiarami i ograniczeniami.

Jeśli zatem fotograficzna prezentacja zostanie przeprowadzona w taki właśnie sposób, wówczas jej przeniesienie w sferę literatury będzie miało charakter mechaniczny, powielający zastany układ. Zabraknie miejsca na postulowaną przez Soulagesa interpretację, która pozwoliłaby zbudować napięcie między „oryginałem” a „kopią”. Dzięki niemu bowiem – i przekonanie to stanowi zasadnicze założenie niniejszego eseju – tekst literacki otwiera się na wymiar antropologiczny<sup>3</sup>: przedstawienie postaci zdecydowanie bowiem wykracza poza pełnioną przez nią funkcję, stając się dociekaniem na temat ludzkiej natury.

---

<sup>2</sup> R. Barthes, *Pisarz na wakacjach*, w: *Mitologie*, przeł. A. Dziadek, wstępem opatrzył K. Kłosiński, Warszawa 2000, s. 51-52.

<sup>3</sup> Rozumiem go w sposób elementarny, zgodnie z którym: „antropologiczna perspektywa refleksji nad literaturą silnie wiąże zagadnienia podmiotowości literackiej z jej kontekstami filozoficznymi i antropologicznymi, czy też, szerzej rzecz ujmując – z różnymi konceptualizacjami podmiotowości dokonywanymi w dyskursie nauk humanistycznych. Uwzględnia też w stopniu większym niż czyniła to klasyczna poetyka kategorię doświadczenia ludzkiego i problematykę tożsamości w opisywaniu i wyjaśnianiu specyfiki «ja» literackiego i różnych jego postaci” (A. Zawadzki, *Autor. Podmiot literacki*, w: *Kulturowa teoria literatury. Główne pojęcia i problemy*, red. M.P. Markowski i R. Nycz, Kraków 2006, s. 218).

Barthes trafnie dostrzegł, iż niebezpieczeństwo schematyzmu grozi przede wszystkim wizerunkom pisarzy. Literatura polska potwierdza tę diagnozę<sup>4</sup>, dlatego szukając niestandardowych realizacji tego problemu, należałoby sięgnąć do utworów, które pokazują artystów uprawiających inne dziedziny sztuki. Trzy teksty są pod tym względem, jak sądzę, szczególnie interesujące: pierwszy prezentuje fotografię tancerki Izdory Duncan, którą opisuje Wisława Szymborska; drugi dotyczy prasowego zdjęcia tancerki i artystki cyrkowej Marii Rasputin, o którym pisał Zbigniew Herbert; trzeci – autorstwa Andrzeja Stasiuka – komentuje znaną fotografię anonimowego, wiejskiego muzykanta.

## I

Isadora Duncan była artystką, która z niezwykłą uwagą śledziła głosy i opinie o jej dokonaniach zawodowych. W swej autobiografii *Moje życie* niejednokrotnie stwierdzała, iż interesuje ją wszystko, co na jej temat się mówi. Zamierzając zaspokoić tę ciekawość, snuła nieco ekscentryczne plany, np.: „Chciałabym opublikować swoją fotografię i zapytać czytelników, co o tym sądzą<sup>5</sup>?”

W polskim wydaniu jej autobiografii zamieszczono kilka zdjęć, ale jedna z czytelniczek – Wisława Szymborska – nie potrafiła na ich podstawie wydać jakiegokolwiek opinii dotyczącej życia czy twórczości Duncan. Szymborska stwierdziła jedynie, iż:

Książka jest skąpo ilustrowana. Na czterech fotografiach widać prawdziwą Isadorę, a na pozostałych czterech, jakby już innych autentyków brakło, gwiazdę filmową Vanessa Redgrave w roli Isadory. Długo szukałam w tym sensu, ale bez rezultatu<sup>6</sup>.

Zatem ani nieliczne zdjęcia tancerki, ani – tym bardziej – aktorki w jej roli nie dostarczyły materiału pokazującego interesujące aspekty

<sup>4</sup> Por. np. S. Barańczak, *Fotografia pisarza*, w: *159 wierszy 1968–1988*, Kraków 1990, s. 53; W. Woroszyński, *Fotografia*, w: *Z podróży, ze snu, z umierania*, Poznań 1992, s. 198; W. Różański, *\*\*\* na zdjęciu poeta*, w: *Nam ciszy nam wiatru potrzeba*, Poznań 1986, s. 62; G. Musiał, *W ptaszarni*, Warszawa 1989, s. 32; tenże, *Stan płynny*, Kraków 1982, s. 10; J. Drzeżdżon, *Oczy diabła*, Warszawa 1976, s. 96-97; A. Rudnicki, *Wspólne zdjęcie*, Warszawa 1967, s. 108; T. Konwicki, *Pamflet na siebie*, Warszawa 1995, s. 60; J. Andrzejewski, *Z dnia na dzień. Dziennik literacki 1972–1979*, Warszawa 1988, s. 434; M. Choromański, *Prolegomena do wszelkich nauk hermetycznych*, Warszawa 1958, s. 83. Inne przykłady omawiam w eseju: *Pisarz nad fotografią*. „Twórczość” 2006, nr 12.

<sup>5</sup> I. Duncan, *Moje życie*, przeł. K. Bunsch, Warszawa 1969, s. 29.

<sup>6</sup> W. Szymborska, *Lektury nadobowiązkowe*, Kraków 1973, s. 98.

tej osobowości. Ostatecznie jednak Szymborskiej udało się natrafić na taką fotografię, którą zdecydowała się zaprezentować. Wiersz *Znieruchomienie*<sup>7</sup> rozpoczyna się następująco:

Miss Duncan, tancerka  
jaki tam obłok, zefirek, bachantka,  
blask księżycy na fali, kołysanie, tchnienie.

Pierwsza zwrotka jest charakterystyką negatywną, podważającą wizerunek, jaki artystka starała się wykreować w swej autobiografii. W recenzji z niej Szymborska zwracała uwagę na grecki okres w życiu Isadori, w którym naśladowała ona *modus vivendi* starożytnych. Epizod ten był stosunkowo krótki, niemniej wywarł znaczny wpływ na postrzeganie przez tancerkę swojej sztuki. Kiedy Duncan snuje artystyczne refleksje (i plany), czyni to w następujący sposób:

Tak namiętnie żywiłam nadzieję stworzenia zespołu tancerek, że już istniały w mej wyobraźni. W złotych światłach sceny widziałam białe, giętkie postacie mnych towarzyszek; otaczały mnie krzepkie ramiona, wzniesione głowy, wirujące ciała. Pod koniec *Ifigenii* dziewczęta taurydzkie tańcem wyrażają bachiczną radość z powodu ocalenia Orestesa. Podczas gdy tańczyłam te szalone ronda, czułam ich ochocze dłonie w moich, rozmach i pęd drobnych ciał, gdy ronda stawały się coraz szybsze i szaleńcze!<sup>8</sup>

Starogrecki taniec bachantek wielokrotnie wraca w jej wspomnieniach, zawsze jako doskonała forma sztuki. Jego ekstatyczny, rytualny charakter powoduje, iż fizyczne ograniczenia ulegają tymczasowemu zawieszeniu. Tancerki wirują niczym bezcielesne istoty, składające się wyłącznie z ruchu.

Taka właśnie wizja zostaje zanegowana. Poetka dokonuje bowiem enumeracyjnego zestawienia postaci Duncan z tymi elementami, które konotują możliwość nieskończonego unoszenia się nad ziemią (obłok, zefir), niematerialność (blask, tchnienie) oraz delikatne przemieszczanie (kołysanie). Ludzkie ciało nie jest jednak zdolne do tego rodzaju wyczynów, o czym przekonuje sytuacja pozowania do fotografii. Wtedy bowiem ujawnione zostają zupełnie inne właściwości jego budowy.

Wszystko, co łączyło tancerkę z dynamizmem, uzyska teraz swoje przeciwieństwo:

Kiedy tak stoi w atelier fotograficznym,  
z ruchu, z muzyki – ciężko, cielesnie wyjęta,  
na pastwę pozy porzucona,  
na fałszywe świadectwo.

<sup>7</sup> Cyt. za: W. Szymborska, *Wszelki wypadek*, Warszawa 1972, s. 36.

<sup>8</sup> I. Duncan, op. cit., s. 151.

Walter Benjamin pisał, iż ówczesna metoda wykonywania zdjęć zakładała wydłużony czas naświetlania, co nie pozostawiało bez wpływu na ostateczny efekt:

Sama technologia fotografii wymagała od modela, aby nie wrywał się z chwili, lecz by do niej przenikał: w trakcie długo trwającej ekspozycji niejako wrastał on w obraz [...]<sup>9</sup>

Jeśli przyjąć, iż fotografia Duncan została wykonana przy zastosowaniu analogicznej techniki, okaże się, że ten skrajnie statyczny obraz również jest przesadzony, nienaturalny. Jednakże jego „falsz” jest niewątpliwy tylko z perspektywy przeciwstawnej, związanej z bachicznym tańcem. Dla Szymborskiej – czy ostrożniej: dla podmiotu mówiącego – znieruchomiała postać tancerki jest bliższa prawdy, ponieważ pozwala na precyzyjny ogląd aspektu somatycznego. Staje się on widoczny, a więc możliwy do poznania. Na posturę Isadory składają się zatem:

Grube ramiona wzniesione nad głową,  
węzeł kolana spod krótkiej tuniki,  
lewa noga do przodu, naga stopa, palce,  
5 (słownie pięć) paznokci.

Niewątpliwie, pojawia się tu selekcja i atomizacja kobiecego ciała<sup>10</sup>, tyle tylko że nie dokonuje ich sama fotografia, ale ten, kto na nią patrzy. Podmiot przeprowadza bowiem anatomiczną dekompozycję, w wyniku której wygląd fizyczny pozbawiony zostaje zarówno całości, jak i porządku. Zabieg ten ma znamiona dekonstrukcji mitu, który Duncan w autobiografii wykreowała lub który został wykreowany przez jej wielbicieli. Zamiast niepowtarzalnej, jednostkowej figury percepcja fotografii przynosi zbiór poszczególnych „elementów”, jakie posiada każda, dowolnie wybrana kobieta. Zamiast pełnego opisu, w którym wszystkie części ciała połączone będą harmonijnie, przedstawiony zostaje wybór kilku jego „fragmentów”, stwarzający kontrasty i dysonanse.

Przedstawiona powyżej interpretacja wskazuje, iż *Znieruchomienie* zbudowane zostało na zasadzie opozycji, na którą składa się *implicite* przyjęta teza – mająca swe źródła w autobiografii – oraz jej *explicite* wyartykułowane zaprzeczenie, jakie dokonane zostało przy pomocy oglądu fotografii. Konsekwencją tej antytetycznej kompozycji jest bezosobowy charakter podmiotu, który ma charakter „kontrgłosu”, powstałego na użytek polemiki. Liryczne „ja” pojawi się dopiero w czwartej zwrotce, sygnalizując nie tylko autorską perspektywę, ale również porzucenie

<sup>9</sup> W. Benjamin, *Mała historia fotografii*, przeł. J. Sikorski, w: *Twórca jako wytwórca*, Poznań 1975, s. 31-32.

<sup>10</sup> Por. W. Ligęza, *O poezji Wisławy Szymborskiej. Świat w stanie korekty*, Kraków 2001, s. 262.

wcześniejszej opozycji. W miejsce zastanej konfrontacji Szymborska wprowadza bowiem refleksję nad samym aktem wykonywania zdjęcia:

Jeden krok z wiecznej sztuki w sztuczną wieczność –  
z trudem przyznaję, że lepszy niż nic  
i słuszniejszy niż wcale.

Za parawanem różowy gorset, torebka,  
w torebce bilet na statek parowy,  
odjazd nazajutrz, czyli sześćdziesiąt lat temu;  
już nigdy, ale za to punkt dziewięć rano.

O ile zatem poprzednio fotografia nasuwała antynomie związane z ruchem, tym razem dotyczą one czasu. Ważniejszy jest jednak fakt, iż kończąc wiersz poetka rezygnuje z jednoznacznej waloryzacji tych przeciwieństw, czyniąc je równoważnymi. Z jednej zatem strony: fotografia anuluje porządek temporalny i sprawia, że to, co zostało na niej przedstawione, trwa w wiecznym „teraz”, które nie podlega zmianom. Wszelako z drugiej strony: upływ czasu jest nieuchronny, dlatego jego zatrzymanie zawsze jest sztuczne i pozorne. Fotografia tym bardziej pozwala zauważyć ten proces, ponieważ podkreśla obiektywną różnicę między przeszłością a momentem, w którym znajduje się oglądający.

Utrwalony na kliszy obraz pokazuje Isadorę Duncan w jednej z chwil jej życia, po której jednakże przyjdą następne. Każda bowiem biografia zmierza do swego finału, starając się zarazem ocalić to, co już minęło. Ten wysiłek może się wydać daremny, ale – sugeruje Szymborska – jest jedynym świadectwem ludzkiego sprzeciwu wobec nicości.

## II

Wiersz Zbigniewa Herberta *Pan Cogito z Marią Rasputin* – próba kontaktu rozpoczyna się od przypomnienia dawnej okoliczności, w trakcie której Pan Cogito natrafił w prasie na notatkę informującą o śmierci Marii Rasputin. Takie ujęcie sytuacji lirycznej ma zasadniczy wpływ na kompozycję utworu, odtwarzającą – zgodnie z regułami mimetyzmu formalnego – układ prasowego nekrologu. Utwór składa się zatem z trzech graficznie wyodrębnionych części, z których pierwsza zawiera dane biograficzne, druga jest prezentacją fotografii zmarłej, a trzecia podaje informacje dotyczące pochówku.

Kończąc pierwszą partię, Pan Cogito z uznaniem stwierdza, iż Maria oparła się pokusie napisania fikcyjnej autobiografii. Dlatego u Herberta – inaczej niż u Szymborskiej – podmiot nie dokonuje polemicznej demistyfikacji, ale sam prezentuje życiorys bohaterki. Układa go w trzy wyrażne fazy, których następstwo zakłada ewolucję w kierunku osiągnięcia

coraz lepszej pozycji. Maria zaczynała bowiem jako służąca u rosyjskiej arystokracji, która po Rewolucji Październikowej uciekła do Ameryki. Następny etap przynosi „karierę” w niemych filmach i drugorzędnych przedsięwzięciach (rewie, teatrzyki), a ostatni – szeroką sławę, którą Maria zdobyła jako artystka cyrkowa, tańcząc z syberyjskim niedźwiedziem. Występy okazały się jednak niebezpieczne, dlatego jej sukcesy kończą się wypadkiem, który omal nie przypłaciła życiem. Pan Cogito urywa zatem tę biografię w momencie stanowiącym zapowiedź śmierci i w ten sposób komponuje swoistą ramę, ponieważ ostatnia, trzecia część „nekrologu” zostanie poświęcona medytacji nad grobem artystki.

Środkowa partia nie nawiązuje do tych tanatologicznych wątków. Pan Cogito dokonuje tu bowiem deskrypcji wizerunku Marii Rasputin<sup>11</sup>:

notatka w Głosie Pacyfiku  
ozdobiona jest fotografią  
zmarłej

krzepka  
wyciosana z dobrego drzewa  
kobieta  
stoi  
na tle muru

w rękę trzyma  
skórzany przedmiot

coś pośredniego  
między damskim neseserem  
a torbą listonosza

uwagę Pana Cogito  
przykuwa  
nie azjatycka twarz Marii  
małe niedźwiedzie oczka  
zwalista sylwetka byłej tancerki  
ale właśnie  
ten zaciekle trzymany  
skórzany przedmiot

co  
ona  
nosiła  
przez bezdroża  
pustkowiec miast  
las  
góry  
doliny

<sup>11</sup> Cyt. za: Z. Herbert, *Raport z oblężonego miasta i inne wiersze*, Wrocław 1997, s. 73-78.

- petersburskie noce
- samowar z Tuły
- śpiewnik starocerkiewny
- skradzioną srebrną chochlę
- z monogramem carycy
- ząb świętego Cyryla
- wojnę i pokój
- perłę zasuszoną w ziołach
- grudę zmarzłej ziemi
- ikonę

nikt się tego nie dowie  
zabrała torbę  
ze sobą

Prezentacja tego obrazu jest niejednorodna: posiada bowiem aspekt zarówno konstatający, jak pytający. Granica pomiędzy tym, co zostaje stwierdzone, a tym, co podlega dociekaniu, pokrywa się zarazem z dwoma stylami percepcji. Pierwszy odnajduje w fotografii porządek za pomocą kategoryzacji należących do rozmaitych dziedzin; drugi – przeciwnie – opiera się tego typu próbom, sukcesywnie unaoczniając ich nieskuteczność.

Ten dychotomiczny tryb odbioru nasuwa skojarzenie z propozycją Rolanda Barthes'a, który w *Światle obrazu* wyodrębnił dwa modele „lektury” fotografii. Pierwszy określił mianem *studium*, ponieważ dominującą rolę odgrywa w nim intelekt, który przeprowadza analizę obrazu w oparciu o system kulturowych kodów<sup>12</sup>. W wierszu Herberta ten styl ogranicza się do rozpoznania układu przestrzennego (kobieta na tle muru), a następnie do określenia niektórych cech zewnętrznych Marii. Jej ciało – ujęte jako całość – uznane zostaje za silne, pełne zdrowia i energii, a ocena taka jest wzmocniona przez zestawienie jej postaci z „dobrym drzewem”, które sugeruje ponadto brak subtelnej figury. Natomiast na poziomie szczegółowym Pan Cogito dokonuje klasyfikacji geograficzno-etnicznej („azjatycka twarz” i „małe niedźwiedzie oczka”).

Dokonana w ten sposób prezentacja sfotografowanej postaci jest tyleż prawdziwa, ile niepełna. Dlatego to, co intryguje Pana Cogito, nie dotyczy samej postaci, ale tego, co znajduje się w jej ręce. Zainteresowanie tym przedmiotem przypomina to, co Barthes nazwał *punctum*, czyli niewyraźnym i głębokim doznaniem, jakiemu podlega subiektywność oglądającego fotografię. Doświadczenie to niejednokrotnie bywa wywołane detalem, który pojawia się w najmniej oczekiwanym miejscu:

<sup>12</sup> R. Barthes, *Światło obrazu. Uwagi o fotografii*, przeł. J. Trznadel, Warszawa 1996, s. 48.



W tej na ogół jednorodnej przestrzeni przyciąga mnie [...] jakiś „szczegół”. Czuję, że sama jego obecność zmienia moje odczytanie, że patrzę już na zdjęcie jako na coś nowego, wyróżnionego w moich oczach wyższą wartością. Ten szczegół to właśnie *punctum* (to, co mnie nakłuwa)<sup>13</sup>.

U Herberta pojawienie się takiego „elementu” również powoduje prze-wartościowanie fotograficznego obrazu: Pan Cogito zamiast dokonywać jednoznacznych systematyzacji bezpośrednio zetknie się z tajemnicą. Herbertowski podmiot trzykrotnie próbuje dokonać rozpoznania dziwnego przedmiotu, ujmując go pod względem esencjalnym (co to jest?), zakresowym (gdzie się pojawia?) oraz funkcjonalnym (co zawiera?). Każdy z tych aspektów gromadzi pewną liczbę stwierdzeń, ale znamienny pozostaje fakt, iż dają się one uporządkować za pomocą binarnego, opozycyjnego układu.

Problem istoty uzyskuje jeszcze – przynajmniej minimalne – rozwiązanie. Skoro bowiem rzecz nie jest ani damskim neseserem, ani torbą listonosza, to może zostać zaklasyfikowana jako „skórzany przedmiot”. Określenie to precyzuje tylko materiał, pozostawiając zasadniczą kwestię nierozstrzygniętą.

Zakres występowania obiektu też nie jest dokładnie wyznaczony. Równie dobrze można się nim posługiwać w przestrzeni urbanistycznej („pustkowiec miast”), jak i w obrębie niezmierzonej amerykańskiej przyrody („bezdroża//[...]// lasy//góry//doliny”).

Kwestia funkcjonalna zdecydowanie najbardziej intryguje Pana Cogito, dlatego stawia on całą serię równoprawnych hipotez dotyczących przypuszczalnej zawartości „torby”. Chaotyczna enumeracja dzieli wszystkie elementy na konkretne oraz symboliczne, które bezpośrednio odsyłają do doświadczeń wewnętrznych Marii. Zarówno „petersburskie noce”, jak „wojna i pokój” – jeśli pominąć literackie aluzje – sugerują tyleż szczęśliwe, ile bolesne wspomnienia dotyczące kraju dzieciństwa. Po stronie tego, co konkretne, także pojawia się aporia: wśród ewentualnych detali jedne mają charakter sakralny („śpiewnik starocerkiewny”/[...] ząb świętego Cyryla//[...]//ikona”), zaś pozostałe nie, ponieważ należą albo do dziedziny kulinarnej („samowar z Tuły//[...]//skradziona srebrna chochla//z monogramem carycy”), albo są dziełem natury („perła zasuszona w ziołach//gruda zmarzłej ziemi”).

Systematyzacja, jakiej dokonuje Pan Cogito, nie przynosi rozpoznania; przeciwnie: skoro jednej hipotezie można przeciwstawić drugą – dokładnie odwrotną – oznacza to, iż znoszą się one nawzajem, broniąc dostępu do prawdy. Budowanie tych aporii jest jednak sposobem, za po-

<sup>13</sup> Tamże, s. 73.

mocą którego zapisane zostało przeżycie *punctum*, które dla Barthes'a jest tyleż silne, ile nienazywalne, niemożliwe do zakodowania.

O ile zatem początkowo największe wrażenie na Panu Cogito wywarła sama notatka, o tyle później rolę tę przejęła fotografia, która:

dotknęła go osobiście  
poruszyła głęboko

Jednakże doświadczenie owego „ukłucia” (*punctum*) wywiera zasadnicze konsekwencje epistemiczne. Intrygujący element, wymykając się analizie, sprawia, iż:

Próba przeniknięcia tajemnicy drugiej osoby, dotarcie do niej poprzez towarzyszący jej przedmiot – czy zresztą wątpliwości, które nękają Pana Cogito, nie należy traktować jako metafory poznania? – tym razem nie udaje się. Bariera między dwojgiem ludzi pozostaje nieprzekroczona, oboje trwają w granicach swoich „ja”, nieuchronnie się rozmiągają, zaś wiersz staje się zapisem takiego rozminięcia<sup>14</sup>.

Potwierdzeniem tego spostrzeżenia są przede wszystkim dociekania na temat zawartości „torby”. Każdy z przypuszczalnych przedmiotów mógłby okazać się ważny ze względu na doświadczenia Marii. Niestety, pewne jest tylko to, iż mają one związek z jej rosyjskim pochodzeniem; nie wiadomo natomiast, w jaki sposób weszłyby w ich posiadanie, ani co by dla niej znaczyły.

Z perspektywy poznawczej również (przywołana w pierwszej części) biografia oraz (zawarty w trzeciej) opis grobu nie przynoszą istotnych danych. Życie Marii Rasputin zaświadcza jedynie o wykorzenieniu z ojczystego kraju i kultury, jakie dokonało się za sprawą Rewolucji. Egzystując na emigracji bohaterka coraz bardziej oddala się od rodzinnych tradycji, dzięki którym przechowywałyby tożsamość. Kolejne przedsięwzięcia Marii Rasputin nie składają się w koherentny ciąg, dlatego jej osoba pozostaje nieodgadniona, wymykająca się niezawodnym intuicjom. I, jak się wydaje, inna być nie może, gdyż świat, w którym żyła, gwałtownie i bezpowrotnie wyzbył się jednoznacznych dystynkcji.

Symbolem tego wykorzenienia jest amerykański cmentarz, na którym znajduje się jej grób. W tym miejscu nie zostaną odprawione prawosławne ceremonie, ponieważ nie ma ono charakteru sakralnego – przypomina raczej teren beztroskiej majówki czy zakład cukierniczy. Zastanawiając się nad tym faktem, Pan Cogito znowu nie potrafi go wyjaśnić, dlatego porzuca dociekania i zwraca się do zmarłej:

<sup>14</sup> A. Franaszek, *Ciemne źródło (o twórczości Zbigniewa Herberta)*, Londyn 1998, s. 115.

Mario  
– myśli Pan Cogito  
Mario daleka kasztelanko  
o grubych czerwonych rękach

Lauro niczyja

Bariera również teraz nie ulega zniesieniu: poza kategoriami zewnętrzными bohaterka ciągle pozostaje odległa i tajemnicza. Jednakże dzięki temu dystansowi Pan Cogito dostrzega samotność, w jakiej „tkwi” Maria nawet po śmierci. Dlatego kończy ten osobliwy nekrolog aktem empatii, w którym dominuje współczucie dla tej, która wszędzie, i dla każdego, była obca, niczyja.

### III

*Jadąc do Babadag* Andrzeja Stasiuka zawiera fragment, w którym mowa o znanej fotografii André Kertésza pt. *Ballada skrzypek*. Już od samego początku prezentacja dokonana zostaje z perspektywy kogoś, kto doświadczył autentycznej fascynacji i poruszenia tym obrazem. Narrator stwierdza bowiem:

Niewykluczone, że wszystko, co napisałem do tej pory, zaczęło się od tej fotografii. Jest rok 1921 w niewielkim węgierskim miasteczku Abony, siedem kilometrów za zachód od Szolnok. W poprzek ulicy idzie niewidomy skrzypek i gra. Prowadzi go kilkunastoletni bosi chłopak w kaszkiecie. Muzyk ma na nogach rozdeptane buty. Jego prawa stopa przekracza akurat wąski ślad pozostawiony przez wóz na żelaznych kołach. Ulica nie ma twardej nawierzchni. Jest sucho. Nogi chłopca nie są zabłocone, a ślad wąskich kół płytki, ledwo odcisnięty. Skręca łagodnie w prawo i ginie w nieco niewyraźnej głębi zdjęcia. Wzdłuż ulicy drewniany parkan i widać fragment domu: w oknie odbija się niebo. Nieco dalej stoi biała kapliczka. Za płotem rosną drzewa. Muzyk ma opuszczone powieki. Idzie i gra dla siebie i dla niewidomej przestrzni, która go otacza. Prócz pary wędrowców na ulicy jest tylko paroletnie dziecko. Zwrócone w ich stronę, patrzy jednak gdzieś dalej, poza kadr, jakby za plecami włóczędzów działo się coś ciekawszego niż na fotografii. Dzień jest pochmurny, bo ani rzeczy, ani postacie nie rzucają cienia. Skrzypek na prawym ramieniu (tak, jest leworęczny) ma zawieszony kostur, a przewodnik coś, co wygląda na niewielką derkę. Od krawędzi kadru dzieli ich kilka kroków. Zaraz znikną i muzyka ucichnie. Na fotografii pozostaną tylko malec, droga i ślad kół<sup>15</sup>.

Narratora intrygują te dwie postacie, jakie pojawiają się w centralnym planie zdjęcia. Obie zostały uchwycone w ruchu, który na moment został zatrzymany, ale znaki jego istnienia są doskonale obecne w ich pozach

<sup>15</sup> A. Stasiuk, *Jadąc do Babadag*, Wołowiec 2004, s. 209-210.

i gestach. Poruszają się razem, jednakże nie ma zauważalnego kontaktu między nimi. Grajek jest ślepy, dlatego niczego wokół siebie nie dostrzeżga i pozostaje zasluchany w swą muzykę, natomiast jego przewodnik koncentruje się wyłącznie na dalszym odcinku drogi. Dodatkowo jeszcze obaj są ignorowani przez pojawiające się na drugim planie dziecko, dla którego najciekawsze jest to, co znajduje się zupełnie gdzie indziej.

O ile zatem grupa postaci tworzy połączenie dysonansowe, o tyle przestrzeń, w jakiej się znajdują, zorganizowana jest spójnie. Jej dominantę kompozycyjną stanowi ulica, wokół której rozmieszczone zostały mniejsze i większe „obiekty”. Do tych pierwszych należy nawierzchnia oraz dociśnięty w niej ślad, który biegnie środkiem, znikając gdzieś w głębi. W ten sam sposób – tj. wzdłuż osi drogi – ustawione są skromne elementy urbanistyki: parkan, dom, okno, kapliczka.

Narrator, prezentując fotografię, buduje zatem napięcie między postaciami a doskonale statycznym i zharmonizowanym miejscem. Ten niewielki fragment węgierskiego miasteczka staje się bowiem symbolem prowincji, na której trwa niezmienny, dawno ustalony porządek. Wydaje się jednak, iż obaj wędrowcy macą ten nastrój swoim „ruchem”, który odbywa się w poprzek drogi, a więc niezgodnie z wyznaczonymi przez kompozycję kierunkami.

Usunięcie tego dysonansu zostaje podsunięte narratorowi przez samą fotografię. Jak bowiem zauważył Barthes, niektóre zdjęcia mają tzw. „zakryte pole”, które zawiera dalszy ciąg uchwyconej na kliszy sytuacji<sup>16</sup>. Zgodnie z tą zasadą narrator Stasiuka wyobraża sobie moment, w którym skrzypek i jego przewodnik znikną już z linii horyzontu. Rodzi się w ten sposób fotografia fantazmatyczna, której Kertész nie wykonał, a która powstała w wyniku „retuszu” jego dzieła.

W przywołanym cytacie fantazmat pojawia się na końcu, ale o tym, jak jest ważny, przekonują dalsze rozważania narratora. Szukanie takich miasteczek, w których nie ma nikogo – albo prawie nikogo – stanie się bowiem jego obsesją:

Od czterech lat prześladuje mnie to zdjęcie. Dokąd się nie wybiorę, szukam jego trójwymiarowych i barwnych wersji, i często wydaje mi się, że znajduję. Tak było w Podolińcu, w bocznych uliczkach Lewoczy, w rozpalonym do białości Gönc, gdzie szukałem stacji kolejowej, która okazała się pustym, zrujnowanym budynkiem, i do wieczora nie odjeżdżał żaden pociąg. To samo Vilmány, na opuszczonym peronie wśród zatopionych w upale bezkresnych pól, to samo na targowym placu w Delatyniu, gdzie stare kobiety sprzedawały tytoń, to samo w Kwasach, gdy pociąg już odjechał i okazało się, że wokół nie ma żywej duszy, chociaż domy stały jeden przy drugim. I w Sołotwieniu, wśród nieruchomych kąpielnianych szybów pokrytych słonym pyłem, i w Dukli, gdy od przełęczcy wieje

<sup>16</sup> R. Barthes, op. cit., s. 98-102.

ciężki, monotony wiatr. W tych wszystkich miejscach na przejrzysty ekran przestrzeni nakładał się André Kertész z 1921 roku, jakby właśnie wtedy zatrzymał się czas i terażniejszość okazywała się przez to pomyłką, kpina albo zdradą, jakby moja obecność w tych miejscach była anachronizmem i skandalem, ponieważ przybyłem z przyszłości, lecz wcale przez to nie byłem mądrzejszy, a tylko bardziej przerażony. Przestrzeń tego zdjęcia hipnotyzuje mnie i wszystkie moje podróże służą tylko temu, by w końcu odnaleźć ukryte przejście do jej wnętrza<sup>17</sup>.

Narrator chciałby zatem odnaleźć takie miejsca, które materializowałyby esencję prowincji, w której panuje głęboki spokój i nienaruszalny porządek. Zamiar ten pokazuje zarówno siłę stworzonego fantazmatu, jak i samej fotografii, która skłania wyobraźnię do takich „retuszy”.

Narrator Stasiuka nie jest zresztą jedynym, który uległ magii tego zdjęcia. Barthes bowiem dokładnie na tym przykładzie objaśniał funkcjonowanie *punctum*:

*Punctum*, nawet jeśli działa tylko przez mgnienie, posiada możliwość siły ekspansji. Ta siła ma często charakter metonimiczny, zestawienia z rzeczą bliską. Na pewnym zdjęciu Kertésza (1921) widzimy ślepego skrzyпка, prowadzonego przez chłopca. Natomiast to, co widzę ja, prowadzony przez „oko, które myśli”, każe mi dorzucić coś do zdjęcia. To niebrukowana ulica, ubita ziemia. Skrawek tej drogi daje mi pewność, że znajdujemy się w Europie Centralnej. [...] Całym sobą rozpoznaję atmosferę miasteczek, które zwiedzałem podczas dawnych podróży po Węgrzech i Rumunii<sup>18</sup>.

Analogie są zatem uderzające. U Stasiuka i Barthes’a recepcja fotografii koncentruje się na elementach przestrzennych (ulica oraz to, co pojawia się wokół niej), usuwając głównych bohaterów. „Spreparowany” w ten sposób obraz podlega absolutyzacji i staje się swoistym filtrem, który nadaje kształt wspomnieniom (Barthes) lub modeluje percepcję zwiedzanych kolejno miejsc (Stasiuk).

Podróżowanie tylko pozornie pozwala na bezpośredni kontakt z nieznaną rzeczywistością. W istocie bowiem akt ten podlega mediatyzacji, w trakcie której narrator stara się „dopasować” to, co inne, do fantazmatu, jaki stworzyła jego wyobraźnia. Jedynie dzięki takiej operacji możliwe byłoby znalezienie cudownej, rajskiej prowincji, która istniała na ziemi przed rokiem 1921.

Jakiegokolwiek byłyby powody takich poszukiwań<sup>19</sup>, warto jednakże zadać pytanie o ich cenę. Dlaczego zatem w wizji narratora nie pojawia

<sup>17</sup> A. Stasiuk, op. cit., s. 210.

<sup>18</sup> R. Barthes, op. cit., s. 82-83.

<sup>19</sup> Marta Koszowy interpretuje te motywacje następująco: „Chęć powrotu do czasu i przestrzeni, zatrzaśniętych w zdjęciu z Abony w *Jadąc do Babadag*, jest przejawem grozy nieważności miejsc dzisiejszego świata, rzeczy i zdarzeń, które się w nim dzieją, jego pędu, biegu, braku stałości i trwałości w czasie i przestrzeni, co więcej, nagle poczucie

się cygański skrzypek? Dlaczego jego osoba najpierw wzbudza zainteresowanie, a następnie skrywaną niechęć? Opisując grajka na fotografii, narrator podkreśla jego ślepotę oraz leworęczność. Tego typu „stygmaty” mają charakter symboliczny, który sugeruje radykalną odmienność oraz marginalizację, a nawet wykluczenie. Izolacja, w jakiej ten ślepiec tkwi, podkreśla jeszcze silniej fakt, iż jest on bezdomny i pozbawiony własnego miejsca. Jest zatem włóczęgą – stąd wędrowny kij – który pojawia się w najmniej atrakcyjnych rejonach, stale czując się niepewny i zagrożony. Jedyne „domem” jest dla niego muzyka: dzięki niej nie tylko swobodnie wyraża siebie, ale i oswaja nieznaną przestrzeń.

„Retusz” narratora, jak się wydaje, wynika z odkrycia zbyt wielu podobieństw. Ten, kto podróżuje i opowiada u Stasiuka, jest bowiem niemal identyczny: pozostaje samotny, wykorzeniony, a także stale narażony na niebezpieczeństwo odrzucenia. Wszędzie jest obcy, a zatem staje się zgorszeniem, gdyż narusza zastane *status quo* i wprowadza dysharmonię.

Różnica między nimi pojawia się jedynie w kwestii artystycznej. Cygański skrzypek czuł, iż muzyka daje mu schronienie, natomiast narrator, snując swoje opowieści, niejednokrotnie manifestuje obawę, iż jego słowa nie pomagają mu bezpiecznie przejść przez „ciemną dolinę”.

Na tym właśnie polega niezwykle, przejmujący charakter tego spotkania z fotografią André Kertésza. Uchwycony na niej cygański skrzypek jest kimś na tyle bliskim, iż konieczny staje się gest „retuszu”, który usunie to podwojenie. Zarazem jednak ten prosty grajek jest artystą z epoki cyganerii, która romantycznie wierzyła w potęgę sztuki. Dla współczesnego pisarza taka postawa wydaje się naiwna, choć niewątpliwie budzi respekt. Ostatecznie zatem Stasiuk ukrył w swoim tekście paradoksalne spotkanie z sobowtórem: z kimś zbyt podobnym i zbyt różnym zarazem.

#### IV

Utwory Szymborskiej, Herberta i Stasiuka, w których znajdują się literackie transpozycje fotografii, odznaczają się napięciem między utrwalonymi obrazami a tym, co zawierają biografie przedstawionych na

---

stałości budzi niepokój. To też prerażenie spowodowane tym, co stało się po 1921 roku, zatrzymanym na zdjęciu Kertésza. Parafrazując fragment *Jadąc do Babadag*, jako człowiek z przyszłości Stasiuk nie jest mądrzejszy, a bardziej prerażony, wie, że tamtego świata już nigdy nie będzie, choć zjawiać się będą widma takie, jakich wypatruje, na jakie poluje podczas podróży po Europie Środkowej i żyjąc w Polsce” (M. Koszowy, *Jadąc do Abony. Fotograficzne podróże Andrzeja Stasiuka*, „Teksty Drugie” 2007, nr 1-2, s. 252).

