

# Marta Koszowy

---

## Jadąc do Abony : fotograficzne podróże Andrzeja Stasiuka

---

Słupskie Prace Filologiczne. Seria Filologia Polska 6, 89-100

---

2008

Artykuł został opracowany do udostępnienia w internecie przez Muzeum Historii Polski w ramach prac podejmowanych na rzecz zapewnienia otwartego, powszechnego i trwałego dostępu do polskiego dorobku naukowego i kulturalnego. Artykuł jest umieszczony w kolekcji cyfrowej [bazhum.muzhp.pl](http://bazhum.muzhp.pl), gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

**Marta Koszowy**

Instytut Filozofii i Socjologii PAN  
Warszawa

## **JADĄC DO ABONY. FOTOGRAFICZNE PODRÓŻE ANDRZEJA STASIUKA**

Żółte Kodaki i zielone fuji. Rzeczywistość zamiera w setkach sekwencji, w tysiącach ułamkowych wcieleń. Próbuje wyobrazić sobie świat przed fotografią i nie potrafię. Prawdopodobnie w ogóle nie istniał, nieustannie przepadał, pochłonięty przez ruchliwe, nienasycone zmysły, nic z tego nie zostawało. A teraz niepoliczalna ilość pstryknięć, mozaika, sekunda po sekundzie, spojrzenie po spojrzeniu, mamusia, tatuś, synek, każde jednym palcem dokonuje nieodwołalnego wyboru i jak się dobrze postarać, to nawet pojedyncza kropla deszczu nie umknie, nie zniknie, nie pójdzie tam, skąd przyszła. Niewykluczone, że nadejdzie czas, gdy cały świat i czas zostaną odwzorowane za pomocą związków srebra. Klatka po klatce, kartonik po kartoniku i niewykluczone, że to będzie jedyne spełnienie i koniec<sup>1</sup>.

*Jadąc do Babadag* Andrzeja Stasiuka jest swoistą relacją etnograficzną, mającą na celu zachowanie przez opis specyficznych zjawisk kulturowych i miejsc, które są zagrożone zniknięciem. Jako zjawisko z pogranicza eseistyki, spełniające Lejeunowski pakt autobiograficzny<sup>2</sup>, odnajdujące się pomiędzy porządkami fikcji i faktu, literatury oraz dokumentu, jest przede wszystkim podporządkowane funkcji, a także procesowi zapisywania tego, co doświadczane. Wydaje się, że to właśnie konieczność zapisu, a więc uchwycenia: zobaczenia – zapamiętania – utrwalenia rzeczywistości jest dla prozy Stasiuka kluczowa i łączy wszystkie zawarte w książce wątki, motywy oraz elementy tekstu.

Podobnie jak we wcześniejszej książce pisarza, również w *Jadąc do Babadag*:

Te wszystkie podróże przypominają przezroczyste klisze. Nakładają się na siebie jak stereoskopowe fotografie, lecz obraz przez to nie staje się ani głębszy, ani ostrzejszy. Nie można opisać światła, co najwyżej można je sobie wciągnąć od nowa wyobrazić. Mężczyzna w białej koszuli i drelichowych spodniach wychodzi z domu i zmierzają w stronę stajni. Siedem sekund. To wszystko. Już jesteśmy dalej. [...] Siedem se-

---

<sup>1</sup> A. Stasiuk, *Dukla*. Gładyszów 1999, s. 80.

<sup>2</sup> *Jadąc do Babadag* realizuje się jako podróż intelektualna. O tym gatunku szerzej pisze D. Kozicka, *Wędrowcy światów prawdziwych. Dzwudziestowieczne relacje z podróży*. Kraków 2003.

kund, nim zniknął za czerwonym węglem. Opowieść jest nieruchoma i chroni przed szaleństwem<sup>3</sup>.

Konieczność uwiarygodnienia istnienia przedstawianej rzeczywistości jest wpisana w założenia związane z pisarstwem podróżniczym, jednak w powieści Stasiuka okazuje się realizowana w przejawskrawiony sposób, w związku ze szczególnym uwrażliwieniem pisarza na detale świata:

Czym w końcu jest podróż, jeśli nie wydatkiem, potem liczeniem tego, co zostało, i przetrząsaniem kieszeni. Cyganie, pieniądze, stemple w paszporcie, bilety, kamień znad rzeki Mát, krowi róg wyglądony przez fale Dunaju w Deleie, blok na pokutu, czyli mandat ze Słowacji, racun parkinrina – kwit parkingowy z Piranu, nota de plata – rachunek z knajpy w Sulinie: dwa razy smażony sum, dwa razy ziemniaki i dwie sałatki, karafka wina, jedno piwo silva – razem osiemdziesiąt pięć tysięcy siedemset...<sup>4</sup>.

W książce Stasiuka, w myśl zasady, że świat jest zbiorem obrazów, godnych kolekcjonowania, wszystko zaczyna istnieć w czasie i przestrzeni dopiero od momentu, gdy narrator wyłoni z pamięci obraz i niejako zrealizuje go jak swego rodzaju ekfrazę lub zatrzymany w stop-klatce fragment narracji wysnutej z obrazu. Zabieg ten jest przy tym wyraźnie ujawniany przez pisarza.

Narracje-obrazki zamieszczone w *Jadąc do Babadag* są związane z przedmiotami – także zdjęciami, które pełnią funkcję pamięci zewnętrznej i śladu rzeczywistości. Zbieractwo okazuje się jedyną możliwością zachowania bodźców dla pamięci oraz uwierzytelniania przeszłości. Owe poszlaki rzeczywistości łączy specyfika ich widzenia. Stasiuk używa bliskoznacznie pojęć takich, jak: widzenie – obraz – fotografia – film – wyobraźnia – pamięć (okazuje się, że widzieć można również przez dotyk, uruchamiając patrzenie opuszkami palców – jak dzieje się w przypadku przepychywanego przez palce bilonu, który autor nazywa „hiperbrajlowską odmianą fotografii”). Widzenie ma szczególny status, obraz staje się w powieści czymś wszech-zmysłowym i ponad-zmysłowym.

Istotę takiego widzenia najlepiej oddaje fotografia<sup>5</sup>:

Tak właśnie działa pudełko po butach i mój umysł jak papuga wyciągający losy na loterii. Tak działa blaszana puszka po wódce absolut, laterna magica zbiegów okoliczności, przypadków i przygód składających się w opowieść, która toczy się we wszystkie strony i nie może potoczyć się inaczej, ponieważ dotyczy pamięci i przestrzeni, a one przecież zaczynają się w dowolnym momencie i nigdy nie kończą. [...] Wystarczy wyjechać i wrócić po tygodniu albo dwóch, by dostrzec, że czas jest nieco martwy, że oczekiwał na nasz powrót, wcale nie zabraliśmy go ze sobą, i wszystko, co działo się w podróży, działo się równocześnie, bez następstwa, bez kolejności, i wcale się nie zestarzeliliśmy<sup>6</sup>.

<sup>3</sup> A. Stasiuk, *Dukla...*, s. 10.

<sup>4</sup> Idem, *Jadąc do Babadag*. Wołowiec 2004, s. 232-233.

<sup>5</sup> Lejtmotywem pisarstwa Stasiuka jest wątek fotografii. Poza omawianą tu powieścią szczególnie wyraźnie widać to w: *Dukli, Zimie, Opowieściach galicyjskich i Fado*.

<sup>6</sup> A. Stasiuk, *Jadąc do...*, s. 236-237.

Zdjęcie, robienie zdjęcia, aparat fotograficzny są nie tylko tematami, słowami-kluczami, ale i wpisany w poetykę i metaforykę prozy Stasiuka figurami<sup>7</sup>. Istotne wydaje się, w jaki sposób istnieje w fotografii czas i przestrzeń, jak komentuje i na jaki komentarz rzeczywistości zezwala zamknięcie fragmentu świata w fotograficzny kadr. Otóż świat w *Jadąc do Babadag* podlega fragmentaryzacji, zamienia się w pokaz slajdów, ułożonych i wybranych przez autora. Postrzeganie, pamięć i wyobraźnia, jako narzędzia piszącego, rejestrują, a także kreują zjawiska na zasadzie aparatu fotograficznego (Stasiuk używa odpowiedniej, wskazującej na ten fakt, terminologii i metaforyki – „ogniskuję wzrok”, „podkręcam zoom wyobraźni” itp.).

Wzrok – narzędzie, którym posługujemy się, rejestrując rzeczywistość, działa tak, jak stworzony przez człowieka aparat – analogon wzroku, mechanizm postrzegania i zapisywania wybranych obrazów. Przestrzeń fotografii jest wyrwanym z kontekstu fragmentem rzeczywistości zastygłym w obrazie, który na zawsze, aż do momentu zniszczenia klisz i odbitek, pozostanie niezmienny, taki sam w swoim pierwotnie uchwyconym przez fotografa kształcie. Ma więc charakter niepowtarzalny, bo zaistniał przed obiektywem w jednej chwili, w czasie, który zamarł razem z przestrzenią w momencie robienia zdjęcia. Chwila ta, tylko podczas naciskania spustu aparatu, jest terażniejszością zdjęcia. To, co znajduje się na zrobionym już zdjęciu, dotyczy tylko przeszłości zatrzymanej w kadrze. Zdjęcie nie istnieje jutro (jedynie jako relikwitu przeszłości), czas przyszły nie dosięga przestrzeni, która zastygła naświetlona na kliszy. Świat był i jest. To, czy będzie, okaże się, ale dopiero wtedy, gdy przyszłość przemieni się w terażniejszość. Jak czytamy:

[...] moje serce zamiera, ilekroć coś znika mi z oczu, coś przepada za zakrętem albo w ciemności, i nigdy nie mogę uwolnić się od myśli, że przepadło na zawsze i byłem jedynym, który to widział, i teraz mogę tylko opowiadać i opowiadać, jeśli w ogóle ktoś będzie chciał słuchać<sup>8</sup>.

W ten sposób Stasiuk rozpatruje rzeczywistość, jest ona dla niego o tyle, o ile dotyczy wczoraj i dziś. Często twórca wyraża więc cierpienie związane z niemożnością wejścia w przestrzeń i czas zdjęcia. Tak dzieje się w przypadku fotografii André Kertésza opisanego w eseju *Dziennik okrętowy*, zawartym w *Mojej Europie*<sup>9</sup>, i powracającej w *Jadąc do Babadag*. Autor deklaruje, że od owej fotografii zaczęła się każda z jego podróży. Zdaje się, że chciałby ożywić to zdjęcie – przywrócić mu przestrzeń i czas. Jest to niemożliwe, a tym samym tragiczne dla tęskniącego za nieodwracalnie utraconym, choć zapisanym obrazem. Nie możemy wymagać od fotografii mocy absolutnego zatrzymywania czasu. Stasiuk, respektując ten fakt, zdaje się jednak domagać trwania utrwalonego obrazu i ubolewać nad jego nieuchronnym znikaniem w świecie.

---

<sup>7</sup> Istnieją figuratywnie – nie jako konkretne zdjęcia, ale jako pojęcie „zdjęcia”, „fotografii” zawieszone w dychotomii między techniką a sztuką, dokumentem a symbolem, obiektywnością a subiektywnością, rzeczywistością i zmyśleniem itd., wykorzystując całą złożoność „fotografii” jako odniesienia przekształcającego język.

<sup>8</sup> Ibidem, s. 225-227.

<sup>9</sup> J. Andruchowycz, A. Stasiuk, *Moja Europa. Dwa eseje o Europie zwanej Środkową*. Wołowiec 2000.

Konsekwencją takiej postawy jest rozwinięcie w prozie autora *Jadąc do Babadag* tematów śmierci ciała i przedmiotów, zaniku materii i czasu, rozkładu miejsc, a także zjawisk. W centrum refleksji Stasiuka znajduje się to, co podlega stałemu unicestwieniu. Ocalenie świata przez zwrot ku detalowi jest próbą daremną, choć niejednokrotnie podejmowaną w dyskursie pisarza. Powracające motywy cmentarzyska przedmiotów, obrazy krajobrazów przywołujących ambiwalentny układ trwałości i rozpadu, determinowane są jednym – wciąż eksplikowanym lękiem przed skończonością oraz przerażeniem, jakie powoduje niejasna perspektywa nieskończoności:

Tak, to tylko ten lęk, te poszukiwania, ślady, historie, które mają przesłonić nieosiągalną linię widnokręgu. Znowu jest noc i wszystko oddala się, przepada, przykryte czarnym niebem. Jestem sam i muszę przypominać sobie zdarzenia, ponieważ dopada mnie strach przed nieskończonością. Dusza rozpuszcza się w przestrzeni jak kropla w otchłani morza, a ja jestem zbyt tchórzliwy, żeby w to uwierzyć, zbyt stary, by pogodzić się ze stratą, i wierzę, że tylko przez widzialne można zaznać ukojenia, że tylko w ciele świata moje ciało odnajdzie schronienie<sup>10</sup>.

Sposób snucia narracji staje się u Stasiuka schematyczny – opisywany świat zamyka się w kształt obrazów, które podlegają opisowi, czasem krótkiej fabularyzacji. To wszystko przywodzi na myśl fotografię.

Odczytanie zdjęcia jako znaku śmierci zawiera się w przeczuciu nietrwałości człowieka wobec materii – zdjęcia przechowują sobowótrowy wizerunek umarłych długo po ich odejściu, jak również w przeczuciu nietrwałości materii wobec czasu – przestrzeń utrwalona na fotografii znika w rzeczywistości (ale i w wyobraźni-pamięci: „Spojrzenia wygładzają rzeczy i krajobrazy. Zniszczenie i rozpad nadejda z tej właśnie strony. Świat zużyje się i wytrze jak stara mapa od nadmiaru spojrzeń”<sup>11</sup>). Co więcej, zdjęcia nieoswojone kulturowo, w archaicznym ich rozumieniu jako odbicia, wywołują pierwotny lęk, uśmiercają, odbierając cząstkę duszy poprzez powielenie wizerunku człowieka i możliwość jego zwielokrotnienia.

Świat w prozie Stasiuka zostaje utrwalony poprzez uproszczenie do zachowujących jego własności i swoistość śladów, przedmiotów-obrazów. Wysiłek ocalenia świata, podjęty przez narratora, mieści się w postulacie zbawienia przedmiotów. Zagrożona rzeczywistość sprowadzona jest do miejsc i rzeczy, bez których zdaje się, że nie poradzimy sobie w perspektywie niejasnego jutra. Stasiuk działa więc jak aparat fotograficzny, jak fotografia upraszcza rzeczywistość do jej płaskich, jednowymiarowych obrazów, mając nadzieję, a zarazem jej nie mając, że w jakiś cudowny sposób moglibyśmy przetrwać i my, i świat w jego dawnym kształcie.

Lęk Stasiuka przed skończonością rzeczy i doczesności (to tautologia, ale wydaje się w tym wypadku konieczna), strach przed tym, że cywilizacja wytworzyła zbyt wiele, by mogło to stanowić wartość („związek między mnożeniem potrzeb a wzrostem trwóg jest oczywisty”<sup>12</sup>), że bez naszych przedmiotów i codzienności nie mo-

---

<sup>10</sup> A. Stasiuk, *Jadąc do...*, s. 7.

<sup>11</sup> Ibidem, s. 19.

<sup>12</sup> E. Cioran, *Portret cywilizowanego. W: Upadek w czas*, tłum. I. Kania. Kraków 1994, s. 23.

żemy być zbawieni – motywuje narrację w *Jadąc do Babadag*. Cywilizowany świat zachodni, którego nieuchronne wkraczanie w skansen Europy Środkowej obserwuje Stasiuk, uniemożliwia na zawsze i tak nierealne marzenie narratora, aby było tak, jak na zdjęciu Kertésza, tak jak we wciąż przywoływanych czasach Franza Josefa.

Pragnienie powrotu do czasu i przestrzeni, zatrzaśniętych w zdjęciu z Abony w *Jadąc do Babadag*, jest przejawem grozy nieważności miejsc i zdarzeń dzisiejszego świata, jego pędu i braku trwałości w czasie oraz przestrzeni, co więcej, nagle poczucie stałości budzi niepokój; to również przerażenie spowodowane tym, co stało się po 1921 roku, zatrzymanym na zdjęciu Kertésza. Gdyby sparafrazować fragment *Jadąc do Babadag*, można by stwierdzić, że jako człowiek z przyszłości, narrator nie jest kimś dziejowo mądrzejszym, a tylko bardziej przerażonym. Wie, iż świata, za którym irracjonalnie tęskni, już nigdy nie będzie, choć zjawiać się będą jego widma takie, jakich wypatruje, na które poluje podczas podróży po Europie Środkowej i żyjąc w Polsce. Jego świadomość jest bogatsza o (a tym samym uboższa przez) odziedziczone doświadczenie kataklizmów totalitaryzmu, ponowoczesności, luksusu, tandety i nadmiaru. Zdaje mu się, że świat ze zdjęcia Kertésza nie jest zagrożony tym wszystkim, bo stoi w miejscu, nie jest zagrożony rozpadem, bo Abony tkwi unieruchomione w fotografii.

Człowiek i świat, zdaniem pisarza, potrzebują harmonijnego rozkładu, ludzkość powinna przemijać wraz z jednostkowym dobytkiem człowieka i jego przestrzenią życiową, przedmiotami i miejscami oznaczonymi jego obecnością, ale to wszystko, co się stało i dzieje się na oczach narratora jednoznacznie uniemożliwia taki rozpad materii. Postępujący według nowych praw świat w końcu pochłonie możliwość takiego odchodzenia. Największym paradoksem prozy Stasiuka jest to, że chce utrwalić coś, czego istotą jest rozpad. Właściwie chce utrwalić rozpad sam w sobie, taki, jaki był i czasem jeszcze jest w anachronicznej wobec współczesności, produkującej nierozkładalny nadmiar rzeczy, formie.

Wątek ten przewija się przez całą twórczość pisarza, w *Zimie* tłumaczy go w następujący sposób:

Dlatego mam obsesję rzeczy, zdarzeń, nic nie wartych szczegółów, wyliczanek, lubię wiedzieć, co jak się nazywa, i dlatego wolę biedne okolice niż bogate, bo w nich przedmioty mają prawdziwą wartość i bardzo możliwe, że ludzie je choć trochę kochają, ponieważ nie mają nic innego. Nie wielbią, ale kochają, nie mając o tym nawet pojęcia. Od wielbienia rzeczy są bogacze. Podziwiają swoje postacie w lustrzanych powierzchniach, i w końcu sami zamieniają się we własne odbicia. Ich rzeczy są tak drogie, że nigdy się nie niszczą, i to jest ich nieśmiertelność.

W noc cichą jak ta słychać, jak świat się starzeje. Przepalają się żarówki i tranzytory, rdza rozkłada mechanizmy, drewno w piecu spala się szybciej, niż rośnie w lesie, ubrania tleją i butwieją na naszych ciałach i z każdą chwilą są cieńsze i słabsze, pełne zamienia się w próżne, a potem w potłuczone, papieros w popielniczkę własnoręcznie dokonuje żywota, obrazy i dźwięki parują z magnetycznych taśm i tusz opada w długopisie, papier kruszeje jak opłatek i nawet fałszywe królestwo tworzyw sztucznych się nie oprze. To jest prawdziwy świat miłości, bo ciemny cień straty wisi nad nim jak jastrząb nad zdobyczą<sup>13</sup>.

---

<sup>13</sup> A. Stasiuk, *Zima*. Wołowiec 2001, s. 40-41.

Teza Barthes'a, głosząca, że „fotograf musi strasznie walczyć, aby fotografia nie stała się Śmiercią”<sup>14</sup>, przytoczona w kontekście Stasiukowej apologii rozpadu, uwytknęła pewien sens, immanentny dla fotografii literackich pisarza. Obrazy miejsc, ludzi i przedmiotów, zawarte w jego prozie, w istocie świadczą o podjęciu tego typu walki ze śmiercią. Ironią jest, że zatrzymując coś w kadrze, aby było na zawsze, istniało wbrew upływowi czasu, zapis fotograficzny jednocześnie przypomina o tym, że to, co chcieliśmy uchwycić, nieodwracalnie było. Jak pisze w książce *O fotografii* Susan Sontag –

Wszystkie fotografie mówią <memento mori>. Robiąc zdjęcie stykamy się ze śmiertelnością, kruchością, przemijalnością ludzi i rzeczy. Właśnie dlatego, że wybieramy jakąś chwilę, wykrawamy ją i zamrażamy, wszystkie zdjęcia stanowią świadectwo nieubłagalnego przemijania<sup>15</sup>.

Wygląda na to, że czas i przestrzeń u Stasiuka ewokuje fotografia. Opisywane kategorie są z jednej strony zastygłe w ikonicznym obrazowaniu, z drugiej niepowracalnie zaprzepaszczone poprzez momentalność zabiegu robienia zdjęcia i okrutną linearność czasu.

Przedmioty mają moc utrwalania rzeczywistości, z ich kształtów, na zasadzie indeksowych, skojarzeniowych odniesień, wynikają minione zdarzenia, zamknięty jest w ich formę czas i przestrzeń; to zdjęcia chwil, bodźce, skrywające możliwość ożywiania przeszłości. Tropiąc relację referencji słowa w micie i rzeczywistości, Sławomir Sikora zauważa – „w świecie mitu mówi się rzeczami”<sup>16</sup>. U Stasiuka kodem mitu staje się fotografia – czy imitujący ją tekst – zatrzymująca rzeczy w nienaruszonej formie.

Jednym z takich utrwalających rzeczywistość przedmiotów jest mapa, stająca się rezerwatem znikających miejsc. Szlaki, którymi uczęszczał narrator, nabierają idealnego wymiaru, są w jakimś stopniu nietykalne i uświęcone obecnością oraz pamięcią zaświadczonego ich istnienia. Przyszłość nie dotknie ich w tym sensie, że zostaną zachowane w świadomości podróżnika jako sanktuaria, w których był i które stworzył swoim istnieniem. Światło, które z nich przebija, „dziury” w mapie, które istnieją jako konsekwencja podróżowania, sprawia, że staną się niezniszczalne jako idee.

Utopijność tego myślenia zostaje jednak natychmiast zdemaskowana. Projekt, choć piękny, poddany autokrytyce pozostaje marzeniem, które istnieje w nierozdzielalnym związku z gorzką świadomością niemożliwości spełnienia go. Prześwity w mapie istnieją jednak również realnie. Rozpad materii, niszczenie przedmiotów przenosi się na rzeczywistość. Mapa staje się fetyszem obrazującym świat. W zarysie przestrzeni narrator szuka konkretności, patrzenie na obrysy miast, krajobraz naszkicowany na kartograficznym planie sprawia, że miejsca stają się bardziej prawdziwe, bliższe. W tym samym porządku istnieją dla narratora inne znaki obecności, znaki

<sup>14</sup> R. Barthes, *Światło obrazu. Uwagi o fotografii*, tłum. J. Trznadel. Warszawa 1996, s. 25.

<sup>15</sup> S. Sontag, *O fotografii*, tłum. S. Magala, Warszawa 1985, s.19.

<sup>16</sup> S. Sikora, *Między przezroczystością a nieprzezroczystością: aporia fotografii*. W: *Antropologia wobec fotografii i filmu*, red. G. Pelczyński, R. Vorbrich. Poznań 2004, s. 10.

pamięci i przestrzeni, wreszcie „znaki widzenia”, takie jak plastikowa skrzynka ze zdjęciami czy stemple w paszporcie.

Przeźren i czas istnieją u Stasiuka realnie przez obecność człowieka, narracja jest zaledwie tej obecności odtworzeniem, jest to więc niedoskonale narzędzie, brak mu mocy niepodważalności, autorytetu prawdy, zaświadczonego, że światy, które zwiedza narrator, naprawdę istnieją (te wątpliwości nie nachodzą czytelnika, a samego narratora). Jak bardzo upośledzony jest status tych przestrzeni i miejsc, skoro jednorazowa obecność w nich nie wystarcza, skoro sam pisarz nie zawiera dokładności pamięci, podważa jej autorytet, jakby chciał powiedzieć – prawdziwe są tu być może tylko obrazy (takie, jakie były, bo nie takie, jakie są – tego nie może sprawdzić), a narracja jest możliwym, niekoniecznie prawdziwym, wiarygodnym czy nawet dokładnym ich rozwinięciem. W końcu bycie w konkretnej przestrzeni nie jest tu bezpośrednio, a wyłonione z pamięci, czasem ze snu czy majaku, wreszcie jest podporządkowane prawidłem fikcji literackiej.

Kiedy Stasiuk zaczyna opowiadać swoje zdjęcia? Gdy czuje konkretny nastrój nostalgii. Stan ducha przywołuje więc językową formułę rozpoczęcia opowieści: jest noc, zamglony poranek, „noc odrywa się od ziemi”<sup>17</sup>, pęka (czy „rozwarstwia się”) powłoka świata, niewyraźna rozmazana przestrzeń, pada deszcz, narrator patrzy przez okno – to typowe sytuacje rozpoczynające narrację. Momenty rozmycia krajobrazu w deszczu, mroku, nocy są punktem wyjścia wspomnień, jakby ten brak ostrości pozwalał na przejrzenie starych klisz – tych zachowanych w pamięci i na papierowych odbitkach („w takie noce jak te sięgam po plastikową skrzynkę ze zdjęciami. Jest ich coś koło tysiąca”<sup>18</sup>).

Paradoksalnie przestrzeń „niszczy” się od patrzenia, ale jedynie patrzenie jest w stanie potwierdzić jej istnienie. Może zatem o różne rodzaje patrzenia chodzi? Miałoby ono dwa aspekty: zachowawczy i niszczycielski. Tak samo podwójna jest rola fotografii – zapamiętuje, ale i uśmierca. Przesądny narrator nie robi zdjęć ludziom, ale nieprzezornie zdjęciami zabija przestrzeń, na której mu tak zależy.

Wysnute z pamięci obrazy nie są tylko własnością narratora, często opowiada on o czymś więcej, o pamięci należącej do kogoś innego, do konkretnej osoby, np. Emila Ciorana, konkretnego narodu, czy wreszcie konkretnej mentalności zbiorowej tak różnorodnej grupy, jaką są narody zamieszkujące Europę Środkową. W kręgu tej problematyki mieści się pamięć już zamkniętych czasów, indywidualne i zbiorowe tęsknoty za dawno oficjalnie potępionymi dyktatorami – „wszyscy [w końcu – M.K.] jesteśmy osieroconymi dziećmi jakiegoś cesarza albo dyktatora”<sup>19</sup>, niezrozumiałe nostalgii i sentymentalne wspomnienia czasów Franza Josefa, Stalina czy Ceaușescu. Pamięć jednostkową, społeczną wspomaga pamięć historyczna, bo czasów Franza Josefa nie może pamiętać żadna z pojawiających się w książce postaci, podobnie nikt nie pamięta Jakuba Szeli czy Jerzego Doży, których śladem podąża przez jakiś czas narrator.

Poszukiwanie ech przeszłości u Stasiuka nie jest jednak podróżą według przewodnika, nie jest też odnajdywaniem zdarzeń wyczytanych z książek. Historia i pa-

---

<sup>17</sup> A. Stasiuk, *Jadąc do...*, s. 9.

<sup>18</sup> Ibidem, s. 287.

<sup>19</sup> Ibidem, s. 24.



mięć wciąż zamieniają się miejscami i zmieniają swój status, mieszając się z legendą i fikcją. Stanowią one tropy środkowowschodniej mentalności, jako zrealizowane charakterystyki ludów zamieszkujących te ziemie.

Podróż w *Jadąc do Babadag* jest swoistą ucieczką przed Zachodem. Kraje Europy Środkowej i obrzeży Bałkanów opisywane są przez Stasiuka w taki sam sposób, w jaki Cioran opisuje w *Historii i utopii* Rosję<sup>20</sup> – to kraje, które zachowały swoją specyficzną wartość m.in. dzięki zacofaniu. Ten świat rozpoczyna się po przekroczeniu pewnej niewidocznej linii demarkacyjnej, południka Konieczna-Koszyce-Tokaj-Arad-Timiszoara i Skopje.

Sam stosunek Stasiuka do granic jest ambiwalentny. Przechodzenie granicy jest nacechowane niezwykłością, przejście w Koniecznej wyznacza konkretny południk. Ale każda podróż jest snem, zmyśleniem, przejściem z tutaj do tutaj, więc właściwie ruchem w miejscu, zatrzymaniem nie transgresją („utopia, przypomnijmy, znaczy *nigdzie*”<sup>21</sup>). Granice wkrótce znikną, stracą swoją liminalność, a Stasiuk pisze, że „móc jechać wszędzie znaczy nie pojechać nigdzie”<sup>22</sup>.

Jedynym „zjawiskiem”, które opiera się postępującym zmianom, nie tracąc swoich właściwości, są Cyganie. Konsekwencją tego jest również zafalszowane przekonanie narratora (w końcu to zdjęcie grającego na skrzypcach Cygana jest głównym odniesieniem, a nawet wskazanym początkiem jego narracji), że nie można im tak po prostu zrobić zdjęcia, a nawet jeśli, to każda automatycznie zrobiona fotografia nie odda ich istoty<sup>23</sup>. Stasiuk zdaje się twierdzić, że jako „obraz” cywilizacji śródziemnomorskiej i chrześcijańskiej lud ten nie podlega prawu zapisu – Cyganie nie tylko nie potrzebują zaświadczać swojego bycia i tożsamości przez pismo i obraz, ale również wymykają się próbom jakiegokolwiek utrwalania, nie chcą też poddać się Stasiukowemu projektowi zachowania świata w obrazach.

Twierdzenie takie jest swego rodzaju nadużyciem – w końcu to o Cyganach wciąż pisze autor, a oczywiście również okazuje się, że nic nie da się zachować w sposób wystarczający. Nadużycie owo służy jednak przedstawieniu wizji ocalenia przed cywilizacją. Cyganie nie czują obsesyjnej potrzeby utrwalania swojej obecności, więc nie podlegają w pewnym sensie prawom rządzącym fotografią. Więcej, nie podlegają prawom żadnego rodzaju zapisu, na którym przecież opiera się kultura europejska. Jako istniejący wśród rozpadu, nie poddają mu się, żyją nim, w pewnym sensie uosabiają rozpad, nie ma też wątpliwości, że przez brak zakorzenienia, naturę ludu zbieraczego, koczowniczego nie ulegną ostatecznemu rozpadowi otaczającego ich świata. Nigdy w końcu nie podlegali prawom wyniszczającej nas historii, żyjąc w świecie podań i legend. A więc jedna z dwu możliwości ocalenia przed konsumpcyjną cywilizacją – bycie jak Cyganie – nie daje się okiełznać fotografią.

Drugim sposobem ocalenia jest umieranie razem z przedmiotami oraz zwierzętami i przez to obcowanie z nimi w sposób czysty, pozbawiony nieszczerości, hipo-

<sup>20</sup> E. Cioran, *Rosja i wirus wolności*. W: *Historia i utopia*, tłum. M. Bieńczyk. Warszawa 1997, s. 21-32.

<sup>21</sup> Idem, *Mechanizm utopii*. W: *ibidem*, s. 67.

<sup>22</sup> A. Stasiuk, *Jadąc do..*, s. 74.

<sup>23</sup> Przypomnijmy choćby scenę z książki, w której spotkany na szlaku wędrowki tabor znika, nie dając się uchwycić na fotografii.

kryzji, wyższości. Przytoczmy słowa Ciorana, którymi Stasiuk posilkuje się w *Jadąc do Babadag*:

Zawszeni i pogodni, powinniśmy trzymać się towarzystwa zwierząt, kucać sobie u ich boku jeszcze przez tysiąclecia, wdychać woń stajni raczej niż laboratoriów, umierać z chorób, a nie z lekarstw, kręcić się wokół naszej pustki i łagodnie w nią zapadać<sup>24</sup>.

Podstawowym przekazem *Jadąc do Babadag* jest stale przypominające o sobie zniszczenie, lejtmotyw rozpadu przenikający każdą opowieść, obecny w każdym przedstawionym detalu, dotyczący przestrzeni zakłętej w różne znaki oraz figury. „Czas terażniejszy dokonany” i stale się dokonujący jest sprzęgnięty z przestrzenią kruszejącą, zdeterminowaną i konstytuującą się nie przez wieczne trwanie, a właśnie przez ciągły rozpad.

Wszystko podlega reżimowi czasu, choć tym razem to nie z powodu jego determinant niszczyje przestrzeń, a przez sposób istnienia konkretnej przestrzeni i ludzi w czasie. Europa Środkowa istnieje jako nieodkryty wciąż, dookreślający się i nigdy nieodkryty element rzeczywistości. Czas tej przestrzeni jest więc wyjątkowy, momentalny. Staje się, nie jest. To chyba tak, że poszukiwanie, które inicjuje każdą z podróży Stasiuka, okazuje się poszukiwaniem utraconego raju, świata pozbawionego historii, nieuwikłanego w czas. Namiastką raju może być więc sposób istnienia Europy Środkowej, namiastką raju jest umiejętność bycia w taki sposób, jak Cyganie, namiastką raju jest takie bycie w przestrzeni ze zwierzętami i przedmiotami, które pozwala nie wywyższać się i być wolnym.

\* \* \*

To, co dzieje się z obrazami w *Jadąc do Babadag*, można porównać do zabiegu komentowania pokazu slajdów przez samego autora zdjęć. Narrator wyraźnie zaznacza, że jego pamięć i wszystkie sposoby, na jakie jest ona zakodowana, istnieje jak katalog. Czasem na głos (w obecności czytelnika) przegląda jego zawartość, by wybrać fragment jakiejś projekcji i przedstawić go. Niektóre negatywy są do siebie podobne, często nakładają się na siebie, są ułożone w albumy na ten sam temat.

Często jest tak u Stasiuka, że statyczny kadr powoli zostaje uruchomiony, jakby istniał na zatrzymanej klatce filmu, a narrator był tym, kto wznawia i zatrzymuje projekcję. Wyliczając zastygłe obrazy, sam zastanawia się nad mechanizmem ich przechowywania, nad sposobem ich istnienia w nim i poza nim oraz zabiegami, którym je poddaje:

---

<sup>24</sup> E. Cioran, *Portret cywilizowanego...*, s. 22-23. W notach w *Jadąc do Babadag* zaznacza się ten cytat jako istniejący w *Historii i utopii* w tłumaczeniu Marka Bieńczyka. Wydanie IBL-owskie (notabene jedyne) *Historii i utopii*, któremu chyba można zawierzyć, nie zawiera ani tego eseju, ani samego fragmentu. Zdaje się, że nastąpiła tu pomyłka, gdyż wskazany cytat jest w tłumaczeniu Kani i znajduje się w *Upadku w czas*.

To właśnie nie daje mi spać, to pragnienie, by w końcu się dowiedzieć, jaki jest los tych wszystkich obrazów, które przeszły przez moje źrenice i zostały w umyśle, co dzieje się z nimi, gdy mnie już tam nie ma, czy zabrałem je na zawsze, unieruchomiłem we własnej głowie, i będą już ze mną do końca, odporne na zmiany pór roku i pogody.

Co stanie się z tymi dwoma facetami ubranymi w ciemne spodnie, białe koszule, krawaty i buty lśniące tak, jakby czyścili je przed minutą. [...]

Teraz wszystko wydaje się takie proste. Zdarzenia dotyczą się, przechodzą wskroś siebie uwolnione od logiki następstwa, przykrywają przestrzeń i czas równą, półprzejrzystą warstwą. Pamięć odtwarza je w tył, w przód albo równoległe, i nic im od tego nie ubywa. To jest jedyny sposób na to, by sens nie podciął nam nóg i nie wytrącił z ręki tego, co chcemy schwytać<sup>25</sup>.

Wciąż ulegamy autorskiej perswazji. Najpierw mówi się nam, że mamy do czynienia z fotografią lub z czymś, co funkcjonuje jak ona, ma jej cechy, i porównanie do zdjęcia nie tylko ma na celu treściowe wzbogacenie metaforyki, ale jest uzasadnioną koniecznością. Zabiegi te zabarwione są tajemniczością, niby-pokornym, niby-kokieteryjnym i niby-erudycyjnym odautorskim wywodem, że ze światłem i fotografią nie ma żartów, że istnieje w nich jakaś nuta transcendentna, której nigdy nie da się uchwycić, choć pozornie jest łatwo uchwytana. Po uśpieniu umysłu odbiorcy tymi „czarami” kolejny zabieg, który przekonuje, że tekst jest fotografią, to zaskoczenie czytelnika suchym i konkretnym szczegółem, czasem skrupulatnym opisem kolorów i świetlnych refleksów. Nieuchwytność i poetyckość miała uśpić czujność odbiorcy, by później uderzyć weń prostotą i detalem. Zastygły na chwilę obraz może następnie stać się przedmiotem narracji, a więc zaczyna działać się w czasie – fotografia zamienia się w film.

Zdaje się, że ruchomość fotografii czy użycie metafory filmu są związane ze szczególnie lubianym przez Stasiuka momentem, w którym aparat fotograficzny przemienia się w projektor filmowy. Często w swojej narracji autor powtarza ten akt. Zdarza się jednak i tak, że to film zawiesza się w stop-klatkę.

Miejsca, obrazy i narracje w *Jadąc do Babadag* są więc jakby zaklęte w fotografii, choć nie zawsze dosłownie odnoszą się do zdjęć. Nic tak precyzyjnie jak fotografia nie ujmie jednostkowości chwili (paradoksalnie, zamykając ją w konkretnym czasie i urywku przestrzeni), nie pokaże tak wielu szczegółów, a to przez nie Stasiuk udowadnia czytelnikowi i sobie prawdziwość miejsc.

Co istotne, wyjście od opisu zamkniętego kadru umożliwi dalekosiężne konfabulacje, opowieść może snuć się daleko poza pierwotnie nakreślony obraz, bo zdjęcia są punktem wyjścia opowieści i ważniejsze jest to, co nie zmieściło się w ramy kadru, niż to, co wprawdzie należy opisać jako w nim się znajdujące. W niedookreślone miejsce poza kadrem wkracza inna sfera opisana w książce. Pogranicze nicości i senności, fantasmagoryczność obrazów, które z pamięci, może z wyobraźni, przenikają do narracji. Opowieści wychodzą nie tylko z obrazów, ale rozpoczynają się pewnego rodzaju gawędziarskimi (więc może trochę zapożyczonymi od Cyganów?) formułami. To one uruchamiają wspomnienie – obraz, rozwijający się w opowieść o obrazie i o tym, co znalazło się poza nim:

---

<sup>25</sup> A. Stasiuk, *Jadąc do...*, s. 171.

Leżałem w zimnym pokoju i przypominałem sobie to wszystko, tak jak teraz próbuję sobie przypomnieć ten zimny pokój i potem ranek, gdy wstałem i wyszedłem na zewnątrz, by dostrzec, że w nocy był przymrozek i teraz jego resztki znikają w słonecznych plamach. Ludzie szli z wiadrami do studzien i przyglądali mi się, udając, że nie patrzą, że zajęci są swoimi sprawami, że oślepią ich blask wstającego dnia. Teraz przypominam sobie to wszystko i widzę, że na przykład właśnie tam mogła się zacząć jakaś opowieść. Na przykład: „Tego dnia, kiedy widziałem ojca po raz ostatni, bo trzech mężczyzn wsadziło go do samochodu i dokądś zabrało, tego dnia dotknąłem piersi Andrei Nopritz”. Albo: „Tego dnia Gizella Weisz ruszyła w drogę, wszyscy ją chwalili. Nawet wielki towarzysz Onaga spojrzal jej głęboko w oczy i rzekł: To rozumiem. Ma towarzysza wspaniałe zamiary i szczytne plany”. No więc tego dnia, tego poranka, mógł się zjawić mężczyzna, który popsul pompę. Mógł nadejść wąską wiejską uliczką wśród drewnianych plotów i zapytać, co właściwie robię przed domem, w którym mieszka. [...] No więc mógłby się zacząć jakiś cyniczny monolog albo nerwowy dialog [...] To byłby dobry początek, rozwinięcie opowieści i losu, wędrówka wstecz czasu, gdy zdarzenia nabierają blasku, w miarę jak odsuwają się od teraźniejszości. Ale człowiek od zepsutej pompy nie nadszedł i jego życie pozostało w sferze domniemania, czyli całkowitej wolności.

Podszedłem więc do realnego mężczyzny, który spokojnie stał za moimi plecami i palił<sup>26</sup>.

Świat opowiedziany zaczyna się u Stasiuka od pamięci, od przypominania, ale są różne możliwości zrealizowania tego, co domniemywane jest przez wspomnienia. Nie możemy mieć pewności, że ten „realny mężczyzna” jest prawdziwszy od „zaniechanego” (choć już zmyślonego). Nawet jeśli zawierzmy, że ten „realny” jest prawdziwy, to istnieje jako odszyfrowany z niedoskonale rejestrującej wszystko pamięci. Mężczyzna domniemany nie istnieje wtedy i jest tylko sposobem na odczarowanie opowieści z fabularnej fikcji i sposobem jej zaczarowania w „prawdziwe” wspomnienie (poprzez nałożenie filtra pamięci na narracyjną konfabulację).

Jako determinanty narracji w *Jadąc do Babadag* Andrzeja Stasiuka można więc wymienić czas i przestrzeń wysnute z fotografii, ale i czas przyszły – zagrożenie jutrem, pamięć, fikcję literacką, wyobraźnię podporządkowaną pamięci i fikcji oraz konieczność zapisu.

\* \* \*

Podróż do Babadag nie odbywa się w powieści raz (nie odbywa się też dwa razy, tak jak literalnie opisuje to narrator), istnieje jakby potencjalnie, wielokrotnie, nie jest przecież celem, a metaforą odbywania podróży. Relacja z podróży po Europie Środkowej nie jest też ostatecznie zamknięta, wręcz przeciwnie, wydaje się, że będzie musiała trwać nieskończenie, żeby świat, o którym marzy Stasiuk, istniał. Zdaje się, że czas opowieści Stasiuka jest taki sam, ale nie ten sam, co czas, jaki autor przypisuje całej przestrzeni Europy Środkowej; to „czas teraźniejszy dokonany” czy

---

<sup>26</sup> Ibidem, s. 21-23.

„nieustannie dokonujący się”. Wieczne stawanie się i wieczny zanik. Podróż do Babadag jest czynnością powtarzającą się. I choć tytuł sugeruje, że Babadag jest jej punktem docelowym, ważniejsze jest chyba to, co dzieje się w „międzyczasie”, co dzieje się „jadąc”. Czemu jednak Stasiuk wybiera podróż do Babadag (a nie do Abony ze zdjęcia Kertésza)? Samo Babadag właściwie nie zaistniało w opowieści, uniknęło opisu etnograficznego, zrobiono mu dwie szybkie fotografie, przechadzających się po nim Turczynek i najstarszego meczetu w Rumunii (Ali Gazi Paşa Camii z początku XVII w.).

Babadag więc jest i go nie ma. Ten status ontologiczny czy raczej metafizyczny decyduje być może o tym, że to ono wymienione jest w tytule. Babadag, którego nie ma, swoją naturą przypomina o ogólnym charakterze opisywanej przestrzeni jako takiej, która wymyka się konkretowi. Mimo że autor pieczołowicie zbiera dookreślające ją konkrety, równocześnie zdaje sobie i czytelnikowi sprawę z tego, że wszystkie dookreślenia, szczegóły i przedmioty dokumentujące przestrzeń to trochę konfabulacja, a trochę przeszłość, trwałość w nietrwałości:

Babadag: dwa razy w życiu, dwa razy po dziesięć minut. Z takich fragmentów składa się świat, z odruchów gorącego snu, z majaków, z autobusowej maligny. Zostają bilety. Z Tulczy do Konstancy – sto dwadzieścia tysięcy lei. Păstrăți biletul pentru control<sup>27</sup>.

## Summary

This analysis of Andrzej Stasiuk's novel *Jadąc do Babadag* is undertaken from a narratological, genological and philosophy-of-history standpoint. It attempts at describing the operations carried out by the writer on the story he has authored. Narration is recognized as being enchanted and extrapolated from the figure of a photograph which forms a fetish but also, an inspiration for the space being described and for how time is reflected upon. As the engine of the narrative and actual reason for taking a trip, inspiration of a narrative method, the way of coding the reality and a figure which can best describe a human's existence in time and space – according to Stasiuk's concept – photography shows a tragic tear between the need to record things and death, between an uncertain prospect of infiniteness and mortality.

---

<sup>27</sup> Ibidem, s. 271.