

Elżbieta Dutka

"Przestrzeń współtworzenia" : o fotografii w pisarstwie Andrzeja Stasiuka

Media – Kultura – Komunikacja Społeczna 5, 268-287

2009

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, gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

Elżbieta Dutka

„Przestrzeń współtworzenia” - o fotografii w pisarstwie Andrzeja Stasiuka

Słowa kluczowe: fotografia, proza, gra

Key words: photography, prose, play

„Przyzwyczajaliśmy się do obecności fotografii w literaturze” – pisze Anna Łebkowska¹, ale wciąż intryguje nas ten mariaż², zwłaszcza gdy jest odmienny od naszych oczekiwań.

W sąsiedztwie wielu utworów Andrzeja Stasiuka zamieszczone zostały fotografie jako „gotowe przedmioty, paratekstowe *ready mades*”³, ale także w samych tekstach tego autora odnajdziemy obrazy, które istnieją jedynie na płaszczyźnie narracji, są wywoływane przy użyciu „literackich odczynników”⁴. Trudno oprzeć się wrażeniu, że fotografia staje się w tym przypadku czymś więcej niż tylko elementem oprawy graficznej, edytorskim dodatkiem bądź powtarzającym się motywem. W książkach autora *Dukli* przedmiotem uwagi są „emocje, intencje i praktyki” związane z fotografią,

¹ A. Łebkowska, *Fotografia jako empatyczna mediacja*, w: *Intersemiotyczność. Literatura wobec innych sztuk (i odwrotnie)*, red. S. Balbus, A. Hejmej, J. Niedźwiedz, Kraków 2004, s. 115.

² Świadczy o tym duża popularność prac poświęconych temu zagadnieniu. Zob. między innymi: R. Barthes, *Światło obrazu. Uwagi o fotografii*, tłum. J. Trznadel, Warszawa 1995; U. Czartoryska, *Fotografia – mowa ludzka. Perspektywy teoretyczne*, Gdańsk 2005; też, *Przygody plastyczne fotografii*, Gdańsk 2002; A. Jamroziakowa, *Wzniosłość albo wyniosłość. Konwencjonalność wizualna wzniosłości w fotografii*, w: *Estetyczne przestrzenie współczesności*, red. A. Zeidler-Janiszewska, Warszawa 1996, s. 232–239; I. Kurz, *Codzienne i niecodzienne w obiektywie „fotoamatorów”*, w: *Wojna. Doświadczenie i zapis. Nowe źródła, metody badawcze*, red. S. Buryła, P. Rodak, Kraków 2006, s. 56–69; A. Lubaszewska, *W dagerotyp raczej pióro zmieniam*, „Teksty Drugie” 1999, nr 4, s. 165–183; S. Magala, *Fotografia w kulturze współczesnej*, Warszawa 1982; M. Michałowska, *Niepewność przedstawienia. Od kamery obscura do współczesnej fotografii*, Kraków 2004; M. Popiel, *Fotograficzna reprodukcja dzieła sztuki, czyli o doświadczeniu zapośredniczonym i początkach polskiego modernizmu*, w: *Nowoczesność jako doświadczenie*, red. R. Nycz, A. Zeidler-Janiszewska, Kraków 2006, s. 345–358; R.K. Przybylski, *Jak fotografia zahacza się o rzeczywistość? A jak literatura wiąże się z fotografią?*, w: *Intersemiotyczność. Literatura wobec innych sztuk (i odwrotnie)...*, s. 129–138; S. Sontag, *O fotografii*, tłum. S. Magala, Warszawa 1986; M. Zaleski, *Świat powtórzony*, w: tenże, *Formy pamięci. O przedstawianiu przeszłości w polskiej literaturze współczesnej*, Warszawa 1996, s. 37–68; C. Zalewski, *Czytanie obrazu. Motyw fotografii w prozie ostatniej dekady*, w: *Literatura polska 1990–2000*, red. T. Cieślak, K. Pietrych, t. 2, Kraków 2002, s. 394–420. Zob. także: I. Wiśniewska-Weiss, *Album o końcu pewnego świata, czyli fotografia w literaturze współczesnej na przykładzie Finis Silesiae Henryka Wańka*, [online] <<http://www.ikonosfera.umk.pl/indeks.php?id=93>>, dostęp: 26.01. 2010.

³ Sformułowanie A. Łebkowskiej. Zob. A. Łebkowska, dz. cyt., s. 115.

⁴ Tamże.

o których pisze Roland Barthes⁵. Interesujące okazuje się zarówno *spektrum*, czyli to, co jest przedstawiane na fotografiach dołączanych do tych publikacji bądź w nich opisywanych, jak i *spectator* – podmiot oglądający zdjęcia – oraz fotograf, zwany przez francuskiego badacza *operatorem*. François Soulages, autor *Estetyki fotografii*, pisze, że w takich przypadkach książka staje się przestrzenią „współtworzenia”, a dialektyczne napięcia wyzwalające się na styku widzenia i czytania oraz ich połączenia nasuwają na myśl pytania: „czym jest widzenie? Czym jest lektura? Czym fotografia? Czym pismo? Na czym polega ich unia?”⁶. Książki beskidzkiego autora wielokrotnie skłaniają do „czytania” zamieszczonych w nich fotografii, równocześnie prowokując do refleksji na temat związków pomiędzy zdjęciem, widzeniem fotograficznym a tekstem literackim.

W pierwszej części prezentowanej pracy pragnę skoncentrować uwagę na tych fotografiach, które są zamieszczone w książkach Stasiuka, ale nie wiążą się bezpośrednio z tekstem (nie są przywoływane, omawiane itp.). Szczególnie ciekawe wydają mi się portrety autora oraz fotografie zamieszczone na wkładkach. Następnie analizuję zdjęcia opisywane, oglądane, poszukiwane, a przez to bezpośrednio włączane w narrację. Na zakończenie poruszę zagadnienie „fotograficzności” prozy Stasiuka, eksponując elementy, które przemieniają podmiot literacki w wyjątkowego *operatora*.

1. Fotografie i tekst

W książkach fotografie najczęściej pojawiają się w postaci wizerunków autorów, zdjęć zamieszczonych na ostatniej stronie okładki lub na skrzydełkach. Portrety pisarzy intrygują Andrzeja Stasiuka. W *Tekturowym samolocie* przedmiotem uwagi są zdjęcia Samuela Becketta i Bohumila Hrabala. Zdaniem autora *Dukli* między pisarzem i jego dziełem zachodzi psychosomatyczny związek, dlatego:

Jedyną dopuszczalną formą ilustracji książek powinny być serie zdjęć ich autorów. Nie komentarze, nie usprawiedliwienia i przedmowy, nie przeprosiny, posłowania, ale cykle przypadkowych, banalnych ujęć, pokazujących twarze, dłonie i sylwetki. Żadnych idiotycznych pótek z książkami, w tle tylko szarość, czerń albo biel – kolory obojętne i bezlitosne⁷.

Podkreślany przez Stasiuka związek między fotografiami autorów i ich dziełami nie oznacza bezpośredniej zależności, raczej wiąże się z wiedzą i oczekiwaniami czytelników oraz z niewytłumaczalną aurą utworów. Sądzę, że można mówić także o podobnej zależności pomiędzy książkami autora *Jadąc do Babadag* a zamieszczonymi w nich zdjęciami.

⁵ R. Barthes, dz. cyt., s. 17.

⁶ F. Soulages, *Estetyka fotografii. Strata i zysk*, tłum. B. Mytych-Forajter, W. Forajter, Kraków 2007, s. 314.

⁷ A. Stasiuk, *Tekturowy samolot*, Wołowiec 2000 [dalej: Ts], s. 10.

Stosunkowo najbardziej konwencjonalny wizerunek Stasiuka (wśród tych portretów, które pragnę omówić) zamieszczony został na okładce *Fado*⁸. Zdjęcie (autorstwa Kamila Gubały) sprawia wrażenie nieupozowanego, choć – jak pisze autor *Światła obrazu* – takich fotografii właściwie nie ma, każda „skazuje” przedstawianą postać na „jakąś minę”, „przekształca osobę w obraz”⁹. Pisarz wygląda na „przyłapanego” w momencie zapatrzenia się w niewidoczny punkt. Fotografii wykonano w plenerze, ale trudno powiedzieć gdzie, gdyż tło jest zamazane. Wyras twarży, a zwłaszcza lekko zmrużone oczy (może razi słońce?) i delikatny uśmiech (Barthes w takim przypadku pisał o nieokreślonym uśmieszku błakającym się na wargach i w oczach¹⁰) sprawiają wrażenie, że autor nic sobie nie robi z obecności fotografa, zajęty w zupełności obserwacją i własnymi myślami. Pisarz jest ubrany nieoficjalnie – w zwykły T-shirt. Utrzymany w odcieniach brązu portret przypomina dawne fotografie o „spłowiących” kolorach, nasuwa na myśl opozycje: między naturalnością a wystudiowaną pozą, między nowoczesnością przedstawianej postaci (strój, fryzura) a dawnością formy (zdjęcie nie przypomina współczesnych fotografii wykonywanych aparatami cyfrowymi). Podobizna Stasiuka, w przeciwieństwie do ogromnej większość portretów autorów zamieszczanych na okładkach książek, została pozbawiona atrybutów pisarskich – biurka, książek itp. Jednak po lekturze tomu *Fado* trudno oprzeć się wrażeniu, że właśnie taki wizerunek współgra z charakterem tej książki, która w porównaniu z innymi utworami Stasiuka wydaje się znacznie bardziej osobista i nostalgiczna. Nie tylko tytuł, odsyłający do portugalskich pieśni i do kategorii losu, przeznaczenia, ale także często powracający wątek czasu, przemijania, osobistej pamięci i procesu wkraczania w smugę cienia nadają temu tomowi charakter refleksji, zadumy nad egzystencją, spojrzenia w nieokreśloną dal.

Na zdjęciu zamieszczonym w książce zatytułowanej *Dojczland*¹¹ można zobaczyć autora z plecakiem, w tle widać dworzec kolejowy. Napis na budynku nie pozostawia wątpliwości, że pisarz został sfotografowany w czasie jednej ze swoich podróży do Niemiec. Portret odsyła zatem bezpośrednio do tekstu – *Dojczland* jest bowiem opowieścią o podróżach do Niemiec, o stereotypach związanych z Zachodem i Wschodem Europy, o polsko-niemieckich związkach i animozjach.

O fotografiach pisarza zamieszczonych w tomach *Fado* i *Dojczland* można powiedzieć słowami Rolanda Barthes’a, że „zgadzają się” z oczekiwaniami oglądającego¹². Natomiast naruszające czytelnicze przyzwyczajenia są portrety autora zamieszczone w *Mojej Europie* i *Dukli*.

⁸ Tenże, *Fado*, Wołowiec 2006 [dalej: F].

⁹ R. Barthes, dz. cyt., s. 19, 22.

¹⁰ Tamże, s. 21.

¹¹ A. Stasiuk, *Dojczland*, Wołowiec 2007. Autorką zdjęcia zamieszczonego na skrzydełku jest Renate Schmidgall.

¹² „W gruncie rzeczy zdjęcie jest podobne do kogokolwiek poza tym, kogo rzeczywiście przedstawia. Gdyż podobieństwo odsyła do tożsamości podmiotu, rzecz śmieszna, czysto urzędowa,

W pierwszej z wymienionych książek, opatrzonej podtytułem *Dwa eseje o Europie zwanej Środkową*, odnajdziemy wspólną fotografię Andrzeja Stasiuka i Jurija Andruchowycza¹³. Na fotografii wykonanej przez Monikę Sznajderman widzimy autorów *Mojej Europy* na szczycie Czarnohory. W ten sposób uwieczniają się turyści podczas górskich wędrówek, gdy zdobędą szczyt. Zaskakuje fakt, że prywatna fotografia pojawia się w książce, która pozornie niewiele ma wspólnego z intymistyką. Sformułowanie „Europa zwana Środkową” odsyła do publicznej dyskusji toczonej w latach osiemdziesiątych XX wieku na łamach wielu pism przez intelektualistów, uchodźców i dysydentów. W refleksji na temat regionu dominowała wówczas polityka i historia. Współcześni pisarze nawiązują do dyskusji sprzed lat, ale równocześnie manifestują odmienne stanowisko. Zarówno podkreślający subiektywność tytuł, jak i nieoficjalna fotografia zamieszczona nie z tyłu okładki, lecz tuż po stronie tytułowej, już na początku lektury sugerują czytelnikowi bardziej prywatny wymiar tytułowego zagadnienia. To przypuszczenie potwierdza lektura esejów, w których Andruchowycz snuje rodzinne historie, a Stasiuk usiłuje „pogodzić geografę z biografią”. Współcześni pisarze przeciwstawiają historii prawdę losów jednostkowych, własnych. Fotografia staje się manifestem przyjaźni między pisarzami, sugeruje, że łatwiej znaleźć elementy łączące jednostki niż państwa, narody. Również w tym przypadku (podobnie jak w *Fado*) zdjęcie „przylega” do refleksji zawartej w esejach o „Europie zwanej Środkową”.

Na ostatniej stronie okładki *Dukli* została zamieszczona fotografia Andrzeja Stasiuka i Kamila Targosza¹⁴ – autora rysunków dołączonych do tej książki, grafika często współpracującego z beskidzkim pisarzem (zob. *Zima, Przez rzekę, Jadąc do Babadag*). Również ta fotografia ma charakter nieoficjalny. Mężczyźni są przedstawieni w plenerze, zapewne podczas wędrówki (być może w okolicach tytułowej Dukli). Ważny jest fakt wspólnej fotografii pisarza i grafika-fotografa, który w ten sposób staje się poniekąd współautorem książki¹⁵.

a nawet sądowa. Zdjęcie daje obraz kogoś »jakim jest«, podczas gdy ja bym chciał, żeby był »takim, jakim jest naprawdę wewnątrz«. Podobieństwo pozostawia mi niedosyt i napawa sceptycyzmem” (R. Barthes, dz. cyt., s. 173–174). O zdjęciach Dumasa ukazujących szerokiego, „wylewającego się” mężczyznę Barthes mówi, że są „podobne”, gdyż pamiętamy o „płodności” tego pisarza, natomiast portrety Offenbacha są „uduchowione”, tak jak jego muzyka. Analogicznie, po lekturze *Fado* i *Dojczland*, na zdjęciach autora odnajdujemy wędrowca, życiowego wagabundę.

¹³ J. Andruchowycz, A. Stasiuk, *Moja Europa. Dwa eseje o Europie zwanej Środkową*, Wołowiec 2001 [dalej: ME].

¹⁴ A. Stasiuk, *Dukla*, rysunki K. Targosz, Czarne 1997.

¹⁵ Wprost z takim „awansiem” fotografów i fotografii mamy do czynienia w książce, której co prawda Stasiuk jest tylko jednym ze współautorów, mam tu na myśli *Znikającą Europę* – antologię, w której obok esejów zamieszczono liczne fotografie, a w notach o autorach odnajdziemy informacje nie tylko o pisarzach, ale także o fotografach. *Operatorzy* stali się w ten sposób równoprawnymi współautorami książki. Por. *Znikająca Europa*, red. K. Raabe, M. Sznajderman, Wołowiec 2006. Warto zauważyć również, że Stasiuk jest autorem tekstu zamieszczonego w albumie fotograficznym – zob. A. Stasiuk, *I tak to się wszystko kiedyś skończy*,

Zdecydowanie niekonwencjonalna jest fotografia Stasiuka (wykonana przez Kamila Targosza) zamieszczona na ostatniej stronie okładki *Tekturowego samolotu*. Widzimy na niej młodego człowieka na balkonie. Mężczyzna ma pogodny wyraz twarzy, jest ubrany w marynarkę i koszulę. Siedzi w niedbalej pozie przy stole. Zwracam uwagę na dłonie, zwłaszcza na prawą, wyciągniętą na blacie stołu. W pierwszej chwili wydaje mi się ona nienaturalnie duża, następnie zauważam, że palce środkowe są nieco odchylone, a w nich trzymany jest papieros. I dopiero teraz dostrzegam to, na co powinnam zwrócić uwagę od razu – na stole leży pistolet. Czarny kształt wyraźnie odcina się od jasnego blatu. Zdjęcie wydaje się niespójne. Pogodny wyraz twarzy młodego człowieka, sprawiającego wrażenie kulturalnego (porządny ubiór, „grzeczna” fryzura), kontrastuje z papierosem i pistoletem. Wyraz twarzy mężczyzny jest ironiczny, wyzywający, a sama fotografia nasuwa na myśl nie tyle szczerść, co raczej pozę. Taki konterfekt byłby uzasadniony w powieści kryminalnej, ale *Tekturowy samolot* jest zbiorem szkiców drukowanych wcześniej między innymi w „Tygodniku Powszechnym” i „Kwartalniku Artystycznym”. Zatem kpina z czytelnicznych przyzwyczajaje? Przedstawiony na fotografii człowiek wyraźnie odgrywa swoją rolę, zwodzi tych, którzy będą patrzeć na zdjęcie bardziej uważnie, niż zazwyczaj ogląda się wizerunki pisarzy na okładkach książek. Fotografia staje się zagadką. Nie mogę się oprzeć wrażeniu, że tworzy ona całość z pierwszą stroną okładki, na której odnajdziemy rysunek Kamila Targosza przedstawiający tekturowy samolot – jarmarczną makietę, używaną dawniej przez wędrownych fotografów. Wystarczyło stanąć za nią i włożyć głowę w odpowiedni otwór, by móc się cieszyć własnym wizerunkiem w tekturowym samolocie. W tytułowym tekście opisana została właśnie taka fotografia Bohumila Hrabala:

Codziennność, powszedniość, życie od poniedziałku do soboty zostały ujęte w cudowny Hrabalowski nawias. Oto Autor i stryj Pepin lecą samolotem. W dole jest Praga, widać most Karola, Hradczany i resztę świata od Klauna aż po Nymburk. Jak przystało na Mistrza stryj Pepin siedzi na miejscu pierwszego pilota. Obaj trzymają w rękach litrowe flachy wina dla odwagi, a może i po to, by do końca zerwać cienką nitkę wiążącą ich ze światem. Samolot jest jednosilnikowy i ma stałe podwozie. Wykonany jest pewnie z drewna i tektury, a Praga i rzeczywistość wymalowane są na prześcieradle. Rzecz dzieje się przed obiektywem fotografa.

Bardzo lubię to zdjęcie. Jest w nim cały Hrabal ze swoją *hand-made* mistyką, gdy za pomocą skończenie ziemskich środków odrywa się od ziemi, gdy fastryguje, nicuje, sztukuje zgrzebne zasłony i firanki naszych dni, aż przemieniają się w rozfalowane, rozmigotane tiule, szyfony i jedwabie, przez które świeci, wabi i zniewala to niewypowiedziane coś, co najprawdopodob-

w: W. Wilczyk, *Czarno-biały Śląsk*, teksty A. Stasiuk, W. Wilczyk, M. Grygiel, Katowice 2004, s. 5–6. Pisarz dołączył swój tekst także do albumu *Świat. Fotografie dzieci z Jasionki i Krzywej*, Wołowiec 2002, który jest pokłosiem warsztatów fotograficznych zorganizowanych w lipcu 2002 roku w miejscowości Krzywa w Beskidzie Niskim, z inicjatywy Piotra Janowskiego (fotografa „Gazety Wyborczej”). W akcji wzięły udział dzieci z terenu byłego PGR-u.

niej jest jedyną ludzką transcendencją, a co w metaforyczny, ale też dosłowny sposób ujęła jedna z jego literackich postaci, mówiąc: jak się człowiek schleje, to i w Kersku jest Kilimandżaro [Ts 6].

Czy podobnie nie zrobił pisarz, z „niewinnym” wyrazem twarzy zasiadając do stołu, na którym położył spluwę? W tym przypadku nienaruszone zostało stałe *locum* fotografii w topografii książki. Zdjęcie zamieszczone w miejscu tradycyjnie wydzielonym dla podobizny autora podważa jednak zewnętrzny wobec tekstu charakter pisarskich wizerunków. Anna Łebkowska zauważa, że w takich przypadkach konwencjonalna lokalizacja przekształca się w scenę, na której rozgrywa się spektakl między nadawcą a odbiorcą¹⁶. Słowo *spectrum* – jak zauważa Barthes – poprzez swój korzeń zachowało związek ze „spektaklem”¹⁷. Zamiast wizerunku szanowanego pisarza przy biurku, czytelnicy widzą „młodzika” odgrywającego rolę „twardziela”. Fotografia staje się początkiem gry z czytelnikiem. Spektakl rozgrywa się przed obiektywem fotografa, ale także na oczach czytelnika, który podejmując zagadnienia poruszane w zamieszczonych w książce felietonach, zastanawia się nad śladami rzeczywistości we współczesnych kryminałach czy magazynach pornograficznych.

W tomie *Przez rzekę* wizerunek pisarza został przeniesiony z ostatniej strony okładki na pierwszą¹⁸. Czytelnik zatem mógłby się spodziewać, że książka będzie miała charakter autobiograficzny, gdyż zdjęcia autorów zazwyczaj są zamieszczane na okładkach pamiętników czy dzienników. Jednak *Przez rzekę* nie ma takiego charakteru, od pierwszych stron czytelna staje się w tym tomie gra z konwencją literacką, z tradycją „czarnej prozy”. Na ten konterfekt zwraca uwagę Dariusz Nowacki, pisząc, że jest on aluzją do znanej serii zdjęć przedstawiających Marka Hłaskę, wykonanych w 1959 roku w Izraelu:

A zatem już na wstępie czytelnik ma prawo czuć się zaniepokojony: czyżby wyrób hłaskopodobny [...] nie można powiedzieć, że autor *Białego kruka* to zwykły hłaskoid, jak zwykli mawiać osobnicy niechętni beskidzkiemu pisarzowi. Po pierwsze, aluzja z okładki ma bardziej złożoną naturę: Stasiuk kopiuje Hłaskę, ten kopiował Jamesa Deana, a kogo kopiował Dean? Zapewne kogoś... Tak więc to nie tylko kopia kopii, to kopia bez oryginału. Baudrillardowski symulakr? Pokątny handelek pozorami? Trudno rozstrzygnąć... Po drugie, komentowane tu zdjęcie zawiera jednak pewien istotny sygnał niezgodności, zerwania z reprodukcją i symulacją. Sfotografowany Stasiuk trzyma w ustach „nieprawidłowego” papierosa, papierosa-hańbę, który wyklucza go z grona twardzieli, hłaskoidalnych ajron-menów. Stasiukowy papieros jest z filtrem! Może przez nieuwagę, a może zupełnie świadomie – tak czy owak, mit został nadgryziony, otwarcie zmanifestowano dystans wobec mitu¹⁹.

¹⁶ A. Łebkowska, dz. cyt., s. 115–116.

¹⁷ R. Barthes, dz. cyt., s. 17.

¹⁸ A. Stasiuk, *Przez rzekę*, Czarne 1996.

¹⁹ D. Nowacki, *Zawód: czytelnik. Notatki o prozie polskiej lat 90.*, Kraków 1999, s. 88–89.

Dla krytyka zdjęcie staje się impulsem do uwag na temat autokreacji (stylizacja na Hłaskę, Deana), literackich zapożyczeń. Wyraźny jest związek obrazu ze słowem, zdjęcie nie jest przypadkowe i nie jest zewnętrzne wobec tekstu. Jest rodzajem gry z czytelnikiem, z jego przyzwyczajeniami, sprawia wrażenie autokreacji, cynicznego wchodzenia w rolę, sugerowaną przez krytyków – rolę mocnego faceta, piszącego „czarną literaturę”.

Zaskakująca jest nieobecność wizerunku pisarza w „próbie autobiografii intelektualnej” *Jak zostałem pisarzem* (w wydaniu z 1998 roku)²⁰. Po raz kolejny zostały naruszone przyzwyczajenia czytelników, skłonnych do poszukiwania właśnie w tak zatytułowanej lekturze bezpośrednich związków z realną postacią autora.

W książkach Stasiuka portrety autora nie są tylko konwencjonalnym dodatkiem, elementem zewnętrznym wobec tekstu, lecz stają się miejscem spektaklu, gry z oczekiwaniami czytelników i krytyków. Portrety obok autokomentarzy (zamieszczanych również na okładkach książek²¹) są elementem strategii, autoprezentacji, autokreacji. Pisarz przybiera różne pozy, maski, odgrywa spektakl przed oglądającymi i czytającymi, ale także można chyba zaryzykować stwierdzenie, że i przed samym sobą. Portrety stają się wówczas wyrazem poszukiwań tożsamości pisarza i człowieka. Również inne fotografie zamieszczane w książkach tego autora (obok tekstów) nie są jedynie materiałem ilustracyjnym, lecz odznaczają się swego rodzaju „podobieństwem” do tekstów, wchodzą z nimi w różnego rodzaju związki.

W *Mojej Europie* zostały zamieszczone fotografie Josefa Koudelki. Nie opatrzone ich tytułami ani podpisami czy cytatami z książki. Prace czeskiego artysty można uznać za fotograficzne inscenizacje, surrealistyczne wizje²². Na jednej z nich (zamieszczonej na okładce i wewnątrz książki) zostały przedstawione trzy osoby na łące. Gdyby nie koń i jakiś przedmiot (szafa?) na dalszym planie, można by uznać, że zdjęcie ukazuje piknik za miastem. Kolejny obraz przedstawia monumentalną rzeźbę Lenina, a właściwie jej fragmenty ułożone na pomoście (molu). Wydaje się, że przywódca leży w gigantycznym leżaku i odpoczywa. Na innej fotografii kobieta w zwiewnej sukni przeciąga się na krześle, pod parasolem. Zaskakujące jest otoczenie, które wygląda jak wysypisko śmieci (stare samochody, zrujnowane zabudowania) i nie jest najwłaściwszym miejscem na popołudniowy odpoczynek. Kolejne fotografie ukazują podejrzane zaułki i dziwne postacie, przedmioty. Obok chłopca przebranego za anioła, jadącego

²⁰ A. Stasiuk, *Jak zostałem pisarzem. Próba autobiografii intelektualnej*, Czarne 1998.

²¹ Następujący autokomentarz został zamieszczony na okładce *Fado*: „Lubię podróżować. Lubię siedzieć w swoim pokoju i wspominać: podróże, własne życie, dzieciństwo, wspominać własne wspomnienia, własne kłamstwa. To wszystko się miesza i czasami próbuję jakoś dojść z tym do ładu”. Na ostatniej stronie okładki książki *Dojczland* można przeczytać następującą informację podpisaną przez autora: „Jest to opowieść o niełatwym losie literackiego gasta-bajtera. Pełna jest celnych obserwacji, błyskotliwych refleksji oraz niewyszukanego humoru”.

²² O fotografii jako sztuce surrealistycznej pisze Susan Sontag. Zob. S. Sontag, dz. cyt., s. 52–55.

na rowerze, widać zaprzęgnięte do wozu konie i mężczyznę w kapeluszu podobnego do amerykańskich aktorów grających w filmach sprzed kilkadziesiąt lat. Tuż obok starszej kobiety w kadrze znalazły się lalki, manekiny. Fotografie są czarno-białe i swoim klimatem przypominają powieści Schulza bądź twórczość Hasiora. Jak jest ich rola? Co je łączy? Dlaczego zostały zamieszczone w *Mojej Europie*? Odrealnione obrazy Koudelki nie spełniają tradycyjnej funkcji fotografii – nie są dosłownym odwzorowaniem rzeczywistości, choć może właśnie wprost przeciwnie, stanowią bardziej intensywne widzenie świata? Częściowo odpowiedzi tkwią w informacjach na temat autora zdjęć. Josef Koudelka zasłynął wstrząsającymi zdjęciami wykonanymi podczas interwencji wojsk Układu Warszawskiego, tłumiących „praską wiosnę” w 1968 roku. W 1975 roku ukazała się książka *Cyganie*, na którą złożyły się fotografie czeskich, rumuńskich i słowackich Romów wykonane przez Koudelkę w latach 1962–1970, jeszcze przed jego przymusową emigracją z Czechosłowacji²³. W 1991 roku opublikowany został album zdjęć tego artysty *Uchodźcy*, opatrzony przedmową Czesława Miłosza. Prace Koudelki zamieszczone w *Mojej Europie* stają się ważnym uzupełnieniem refleksji na temat „Europy zwanej Środkową”. Pisarza z fotografem łączy nie tylko środkowoeuropejska biografia, fascynacja Cyganami i zapomnianą, „gorszą” Europą, ale także bliski jest klimat zdjęć Koudelki atmosferze utworów Stasiuka. W tekstach i na fotografiach odnajdziemy podobne upodobania do rozkładu, do tego, co przemija i jest odległe od nowoczesnego blichtru. Zdjęcie zamieszczone na okładce *Mojej Europy* oraz obraz przedstawiający kobietę pod parasolem zostały wykonane we Francji w 1973 i 1974²⁴, jednak te obrazy nie ukazują charakterystycznych francuskich widoków. Fotografa nie interesują znane zabytki i dzielnice Paryża, lecz uwiecznia miejsca prowincjonalne, zapomniane, które mogą być nigdzie i wszędzie, które nasuwają myśli o rozpadzie, przemijaniu. Podobnie czyni w swoich esejach Stasiuk. Beskidzki pisarz omija miejsca uważane za centra Europy, a interesuje go prowincjonalny Sokołów czy Babadag.

Praca czeskiego fotografa została zamieszczona także na okładce *Fado*. Obraz przedstawia malarski, nostalgiczny pejzaż. Na pierwszym planie jest droga, tuż obok psy (częsty motyw na zdjęciach tego artysty). W dali widoczne są wzniesienia i wiatraki. Pejzaż jest przymglony, niewyraźny, na niebie wiszą ciemne chmury. Fotografia ukazuje bezdroża i pustkę, miejsce, gdzie „diabeł mówi dobranoc”. Ponieważ brak tu elementów charakterystycznych dla nowoczesnej cywilizacji, zdjęcie to mogło być zro-

²³ B. von Brauchitsch pisze, że dla Koudelki życie Cyganów było „symbolem zaniku, wiecznego zagrożenia utratą tożsamości przez całkowitą asymilację. [...] Jego Cyganie, którzy przynieśli mu sławę międzynarodową, stanowią tak osobistą wypowiedź, że wykraczają poza granicę fotografii dokumentalnej, w miejsce informacji podstawiając subiektywne zabezpieczanie śladów. Portretowani jawią się w tych pracach niczym protagoniści prywatnego świata sztuki, a grube ziarno zdjęć podkreśla jeszcze charakter ulotnej nierealności scenerii” (B. von Brauchitsch, *Mała historia fotografii*, tłum. J. Koźbiał, B. Tarnas, Warszawa 2004, s. 204).

²⁴ Fotografie można odnaleźć na stronie <www.masters-of-photography.com>, dostęp: 26.10.2009.

bione współcześnie na jakiejś zapomnianej prowincji, bądź kilkadziesiąt lat temu. Patrząc na fotografię na okładce, trudno uciec od refleksji na temat podróży w przestrzeni i czasie. Zdjęcie Koudelki wywołuje myśli o „byciu w drodze” jako figurze ludzkiego losu, o przeznaczeniu, które jest tematem melancholijnych pieśni portugalskich – tytułowego fado.

W *Jadąc do Babadag* zarówno na okładce, jak i tuż po stronie tytułowej, bezpośrednio przed tekstem, zostało zamieszczone zdjęcie Witolda Krassowskiego przedstawiające Cyganów w przejściu podziemnym²⁵. Za nimi przechodzą ludzie, na dalszym planie można dostrzec kobietę (zapewne żebrzącą) siedzącą wraz z dzieckiem pod ścianą. Mężczyzna jest oparty o barierkę, chłopiec stoi przy nim z ręką w kieszeni. Czytelnikom utworów Stasiuka zdjęcie nasuwa na myśl często powracający w utworach tego autora motyw Cyganów. Pisarza fascynuje ich dystans do osiągnięć kultury europejskiej, nomadyczny styl życia i nie przywiązywanie wagi do spraw materialnych. Mężczyzna i chłopiec patrzą bez lęku w obiektyw. Wyzyskujący wzrok przedstawionych postaci staje się ilustracją do częstych zarówno w *Jadąc do Babadag*, jak i *Fado* uwag na temat Cyganów jako wyzwania dla kultury europejskiej [por. JdB 215; F 80].

W książkach Stasiuka fotografie pełnią różne role, wywołują myśli i odczucia podobne do tych, jakie wzbudza lektura zamieszczonych wewnątrz tekstów – skłaniają do refleksji na temat przeznaczenia, podróży, przemijania, tego, co nieznanne, odległe od współczesnego, nowoczesnego świata. Fotografie zamieszczane w książkach tego autora wiążą się z pytaniami na temat rzeczywistości i literatury, pisarza, realnej postaci, kreacji, autobiografizmu i fikcji, a także krytyki literackiej. Mimo że są to obrazy zewnętrzne wobec tekstu, to jednak wchodzą z nim w różnorakie związki. Ich rola nie ogranicza się do funkcji ilustracyjnej, lecz oznacza współtworzenie przestrzeni kreacji, obszaru artystycznych poszukiwań.

2. Fotografie w tekście

Roland Barthes, zastanawiając się, co sprawia, że jedno zdjęcie go interesują, podczas gdy na inne pozostaje obojętny, dochodzi do wniosku, że fotografia nie może dla niego istnieć bez „przygody”²⁶. W innym miejscu francuski badacz pisze, że jeśli podoba mu się zdjęcie, jeśli go ono porusza, wówczas ogląda je, bada, „jakby chciał wiedzieć więcej o rzeczy czy o osobie, którą zdjęcie przedstawia”²⁷. W uwagach o fotografii Barthes wprowadza rozróżnienie na *studium* (czyli to, co jest związane z wiedzą i kulturą) i *punctum* (które przeszywa go osobiście)²⁸. To właśnie *punctum*, które

²⁵ A. Stasiuk, *Jadąc do Babadag*, Wołowiec 2005 [dalej: JdB].

²⁶ R. Barthes, dz. cyt., s. 94.

²⁷ Tamże, s. 167.

²⁸ Tamże, s. 47.

uciska, „celuje” w *spectatora*, jest początkiem „przygody”, wzbudza emocje, uruchamia pokłady prywatnej symboliki²⁹.

W tekstach Andrzeja Stasiuka można dostrzec fotografie wyróżnione na „zasadzie przygody”. Najistotniejsze wydaje się zdjęcie Andre Kertésza³⁰ szczegółowo opisane w *Dzienniku okrętowym*:

Niewykluczone, że wszystko, co napisałem do tej pory, zaczęło się od tej fotografii. Jest rok 1921 w niewielkim węgierskim miasteczku Abony siedem kilometrów na zachód od Szolnok. W poprzek ulicy idzie niewidomy skrzypek i gra. Prowadzi go kilkunastoletni bosy 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 przestrzeni, 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 wólczeńgów działa 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 [ME 109–110].

Wybór fotografii węgierskiego artysty jest znaczący. Jej opis kieruje uwagę przede wszystkim na *spektrum*. Dokładnie analizowane są przedstawione postacie i miejsce, jednak sądzę, że ważna jest również postać samego fotografa. Autor *Małej historii fotografii* pisze, że Kertész nie rozstawał się z kamerą, która towarzyszyła mu zawsze, z pasją i cierpliwością starał się uchwycić ulotność i kruchość życia, nie interesowały go wielkie metropolie, lecz lubił penetrować boczne uliczki i zaułki, „fascynowała go bowiem codzienność, której wielorakie oblicza potrafił dostrzec i wydobyc”³¹. Narrator *Jadąc do Babadag* przyznaje, że szuka „trójwymiarowych i barwnych wersji” fotografii węgierskiego artysty, która staje się przewodnikiem w środkowoeuropejskich podróżach, ale skłania także do innego rodzaju wędrówek: „Przestrzeń tego zdjęcia hipnotyzuje mnie i wszystkie moje podróże służą tylko temu, by w końcu odnaleźć ukryte **przejście do jej wnętrza**” [ME 110; podkreślenia w cytatach – E. D.]. Fragment poświęcony wizerunkowi niewidomego skrzypka został powtórzony w całości

²⁹ Tamże, s. 38.

³⁰ „Kertész Andre, ur. 1894. Węgier. Jeden z pionierów fotoreportażu. Podczas I wojny światowej służył w armii węgierskiej, a w 1925 roku opuścił Budapeszt i zamieszkał w Paryżu, publikując zdjęcia w czołowych pismach europejskich tego okresu. W 1936 roku opuścił Francję i przeniósł się do USA, gdzie pracował między innymi jako fotograf reklamowy” (S. Sontag, dz. cyt., s. 193).

³¹ B. von Brauchitsch, dz. cyt., s. 152.

w *Jadąc do Babadag* i zilustrowany omawianą fotografią. „Przygoda” związana z dziełem węgierskiego artysty ma tu ciąg dalszy:

Dawno nie padało, droga jest sucha i chłopiec ma czyste stopy. Ślad wozu na wąskich żelaznych kołach jest ledwo odcisnięty. Skręca w lewo i ginie poza kadrem, utraciwszy wcześniej ostrość. W rozmytej głębi zdjęcia widać dwie siedzące na skraju drogi postacie. Dwie białe plamy obok nich to prawdopodobnie gęsi. Jest jeszcze paroletnie dziecko, stojące gdzieś w połowie drogi między ostrością i umykającym konturem. Patrzy w bok, jakby nie słyszało muzyki, albo obecność dwóch wędrowców była czymś codziennym [JdB 237].

Zafascynowany fotografią narrator jedzie w środku zimy do Abony, ale – jak pisze – nic tam nie znalazł i natychmiast wyjaśnia: „Niczego zresztą nie szukałem, bo przecież nic nie mogło przetrwać, wszystko zostało na fotografii” [JdB 238]. Poszukiwania nie zostały zaniechane, kolejnym śladem jest album zakupiony w muzeum. Okazuje się, że:

niewidomy grajek wcale nie jest leworęczny, a zdjęcie, które mam w domu, jest odwrócone. Musiałem pojechać w styczniu do Abony, minąć je bez zatrzymywania, by następnego dnia kilkadziesiąt kilometrów dalej dowiedzieć się, że chłopiec prowadzący muzyka jest jego synem. Ta wiedza nie jest mi do niczego potrzebna. Mogę tylko wyobrażać sobie ich życie, rozciągać tamten dzień poza krawędzie kadru, wypełniać dawną przestrzeń ich kruchą obecnością. Ojciec ma zniszczone, rozdeptane buty. Ubrany jest w ciemną marynarkę, ale przez prawe ramię ma przerzucone jeszcze jedno dodatkowe okrycie, przypominające postrzępioną derkę. Syn również niesie coś w rodzaju koca albo chusty. Są przygotowani na niepogodę i chłód. Chłopiec trzyma w dłoni małe zawiniątko. Pod rondem kapelusza grajka bieleje zatknięty papieros. Tak mi się przynajmniej wydaje, ponieważ muszę zebrać jak najwięcej faktów, żeby wypełnić tamten dzień. 19 czerwca słońce wstaje o 3:14 i godzinę, dwie później nad Pusztą zastyga upał. Nie ma tutaj cienia. Z miejsca na miejsce jest daleko. Samotne domy kryją się za widnokregiem. Wiodące do nich drogi są proste i przypominają blizny. [...] moje Węgry są w Abony, gdzie nawet się nie zatrzymałem. Pewnie dlatego, że ślepy muzyk mógłby się zjawić w tych wszystkich miejscach, gdzie nie uświadczysz psa z kulawą nogą, w tych wszystkich miejscach, które nikomu nic nie mówią, a z których składa się świat jako taki. Jego życie i życie jego syna uchronił przed niepamięcią jedynie cud. „Zdjęcie zrobiłem w niedzielę. Obudziła mnie muzyka. Ten ślepy grajek grał tak pięknie, że do dziś go słyszę” (André Kertész).

Tak, to są moje Węgry. Mogę je zabrać ze sobą, przenieść w dowolne miejsce i nic nie utracą ze swojej wyrazistości. Są jak negatyw albo jak slajd, który prześwietlam **światłem pamięci** [JdB 238–340].

Sformułowanie „światło pamięci” przywodzi na myśl polskie tłumaczenie tytułu znanej książki Rolanda Barthes’a – *Światło obrazu*³². Dla

³² Adam Dziadek pisze, że tytuł polskiej edycji książki Barthes’a „wydaje się jednak nadzwyczaj kontrowersyjny” (A. Dziadek, *Obrazy i wiersze. Z zagadnień interferencji sztuk w polskiej poezji współczesnej*, Katowice 2004, s. 182; zob także: tenże, *Na marginesach lektury. Szkice teoretyczne*, Katowice 2006, s. 108). Ten badacz pozostaje zatem przy wersji francuskiej tytułu książki Barthes’a.

francuskiego badacza *punctum* na tej fotografii Kertésza jest skrawek niebrukowanej ulicy, przywołujący wspomnienia dawnych wędrówek³³. Również z podróżą łączy zdjęcie *spectator* w tekstach Andrzeja Stasiuka – jego prywatną symbolikę uruchamia myśl o wędrowcach, którzy tylko na chwilę pojawili się na drodze, zaraz znikną tak, jak muzyka. Zdjęcie „ocala” niewidomego grajka, ale stanowi także ważny element refleksji o Europie Środkowej. Susan Sontag pisze o Ameryce, która „wyłania się z wolna za fotografią”³⁴ – w utworach autora *Fado* z za fotografii wyłania się „znikająca Europa”. Wyróżnikiem tej części regionu okazuje się nietrwałość, symbioza rozpadu i wzrostu, zanikanie. Fotografia „ocala” przypadkową chwilę, ale równocześnie jest nieustannym *memento mori*³⁵. Marzeniem współczesnego wędrowca, którego obsesją jest przemijanie, rozpad, jest zatrzymanie ulotnej chwili. Poprzez opis, wyliczenia i powtórzenia, pisanie „nieustannego prologu do tego, co było”, próbuje on dokonać „literackiego unieważnienia czasu”³⁶:

Powtarzam więc tę beznadziejną mantrę nazw i krajobrazów, bo przestrzeń umiera wolniej niż ja i jest czymś na kształt nieśmiertelności, mamrocę tę geograficzną modlitwę, topograficzne zdrowaśki, klepię kartograficzną litanię, żeby ten jarmark cudów, ten diabelski młyn, ten kalejdoskop choć na chwilę zastygł, zatrzymał się ze mną w środku [JdB 181].

Druga fotografia opisana w *Jadąc do Babadag* została zamieszczona na ostatniej stronie okładki. Zdjęcie Wojciecha Prażmowskiego przedstawia kino w Solcu. Podobnie jak w przypadku fotografii Kertésza, również ten obraz staje się początkiem „przygody”:

Wejście zarastało trawą. W gablocie wisiały jakieś resztki. Niebo było zachmurzone. W głębi stała drewniana wiejska chałupa. Kino nazywało się po prostu „Kino”. Taki był napis na frontonie. Obok rosła wierzba. Od dawna nic nie grali i nikt nie przychodził. W środku, w ciemności, próchniały fotele. Próbowałem sobie wyobrazić, co jest wokół. Są takie fotografie i takie miejsca, które nie dają

³³ „Na pewnym zdjęciu Kertésza (1921) widzimy ślepego skrzypka cygańskiego, 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. Odkrywam odniesienie zdjęcia (fotografia naprawdę przechodzi tu sama siebie, czy nie jest to jedyny dowód jej sztuki? Zatrzeć się jako *medium*, nie być już znakiem, ale rzeczą samą?). Całym sobą rozpoznaję atmosferę miasteczka, które zwiedzałem podczas dawnych podróży po Węgrzech i Rumunii” (R. Barthes, dz. cyt., s. 78–83).

³⁴ S. Sontag, dz. cyt., s. 29–50.

³⁵ „Fascynacja, którą budzą w nas fotografie jako swoiste *memento mori*, wiąże się także z rozbudzaniem sentymentalizmu. Fotografie zamieniają przeszłość w przedmiot czułego rozmarzenia, zamazując moralne rozróżnienia i rozbijając oceny historyczne uogólnionym patosem spojrzenia w przeszłość” (tamże, s. 70).

³⁶ Dążenie do „literackiego unieważniania czasu” można dostrzec już w *Dukli* – „Stasiuk dążył do ewokacji Beskidu Znieruchomiałego, Natury Zastygłej, bo zatrzymanie czasu – którego doświadczył w Dukli – jest naczelnym przedmiotem jego heretyckiej nostalgii i fundamentem wyobrażonej doskonałości istnienia” (P. Czaplński, P. Śliwiński, *Literatura polska 1976–1998. Przewodnik po prozie i poezji*, Kraków 1999, s. 202).

spokoju, chociaż nic tam nie ma. To kino na fotografii było jak wspomnienie z czasów, gdy rzeczom wystarczały najprostsze nazwy. Fronton wznosił się łagodnym łukiem, w sam raz, by zrobić miejsce dla prostych liter. Samotność i opuszczenie hulają w kadrze jak zimny wiatr. Dlatego właśnie tam jechałem w połowie lutego z resztkami śniegu na polach i tym przenikliwym uczuciem, że gdzieś między Sulejowem, Wygwizdowem i Solcem jest tak, jakby czas zamarł albo po prostu się ulotnił jak powietrze albo sen i przestał nas oddzielać od najdalszego dzieciństwa. Może nawet od tego, co było przedtem. Dlatego tam jechałem, w tę znikomość materii, w tymczasowość rzeczy [JdB 314].

Dla Stasiuka, podobnie jak dla autora *Światła obrazu*, ważne jest odniesienie zdjęcia, dlatego podróżny z *Jadąc do Babadag* ponownie konfrontuje fotografię z rzeczywistością:

Stanąłem dopiero pod kinem. Wyglądało tak jak na fotografii. Istniało i nie istniało zarazem. Nie do końca umarłe i już niezbyt żywe. Tak jakby materia naśladowała świat duchów. Może było nawet bardziej martwe niż na zdjęciu. Nadchodził wieczór i w powietrzu czułem przymrozek. Mogłem sobie wyobrazić, jak w jego ciemnym wnętrzu mróz ścina przejrzyste obrazy z dawnych filmów. Tak, są takie miejsca, w których dopada nas pewność, że coś jest za nimi, że coś zasłaniają, coś skrywają, ale jesteśmy bezradni, zbyt głupi, zbyt tchórzliwi, a może nie dość starzy, by znać sposób **przejścia na drugą stronę** [JdB 315].

Zdjęcie skrzypka z Abony skłaniało do poszukiwań „przejścia do jego wnętrza”, widok kina w Solcu wywołuje podobną potrzebę „przejścia na drugą stronę”. Poszukiwanie czegoś niewidocznego na fotografii, wyjścia poza nią jest bliskie rozważaniom Barthes’a, który uważa, że zdjęcie uzasadnia takie pragnienie, nawet jeśli go nie spełnia:

Mogę mieć szaloną nadzieję odkrycia prawdy tylko dlatego, że noemat Zdjęcia to właśnie „*to-co-było*”. I żyję złudzeniem, że wystarczy oczyścić powierzchnię obrazu, żeby móc dotrzeć do tego, co *jest poza nim*. A badanie polegałoby na odwróceniu zdjęcia, wejściu w warstwę papieru, osiągnięciu jego drugiej strony (to, co jest ukryte dla nas, ludzi Zachodu, „prawdziwsze” niż to, co jest widoczne). Niestety, mogę sobie tak badać – nie odkrywam nic³⁷.

Również narratorów utworów Stasiuka nie opuszczają wątpliwości związane z fotografią, która więcej zakrywa niż pokazuje, jest „*plaska*”³⁸:

³⁷ R. Barthes, dz. cyt., s. 168–169.

³⁸ „Muszę więc pogodzić się z tym faktem jako prawem: nie mogę zgłębić ani przeniknąć Fotografii. Mogę tylko omieść ją spojrzeniem, jak równą powierzchnię. Fotografia jest *plaska*, we wszystkich znaczeniach tego słowa, muszę to przyjąć” (tamże, s. 179). „To, że nie można zgłębić Fotografii, wynika z siły jej oczywistości. W obrazie przedmiot oddaje się cały i jego widok jest *pewny* – w przeciwieństwie do tekstu lub innych percepcji, które oddają mi przedmiot w sposób nieostry, dyskusyjny, przeto każą mi być nieufnym wobec tego, co zdaje się widzieć. Ta pewność jest nieograniczona, gdyż mogę swobodnie obserwować fotografię z całą intensywnością. Jednak nawet przedłużona obserwacja nie prowadzi do żadnej wiedzy. Bo wiem pewność Fotografii polega właśnie na tym zatrzymaniu interpretacji; muszę poprzestać ciągle na tej samej konstatacji: oto »*to-co-było*«” (tamże, s. 180).

Po co trzymam ten cały chłam, tę zbieraninę fotek 9x13: żeby sobie wyobrażać wszystko, co dzieje się poza nimi, to wszystko, co zakrywają przed wzrokiem i pamięcią. Talia z tysiąca śmieciarskich kart, fajansiarski połysk fuji albo kodaka, martwy blask dosłowności, taki ze mnie fotograf [JdB 288–289].

Fotografia intensyfikuje doznawanie czasu, przemijania, rodzi pokusę przejścia na drugą stronę, ale podróżnemu z utworów Stasiuka nieobca jest świadomość nieskuteczności tych zabiegów.

Roland Barthes na jednej fotografii (która istnieje właściwie tylko dla niego) odnajduje zmarłą matkę³⁹. Spotkanie z ukochaną osobą staje się możliwe, gdyż fotografia:

Przenosi wizerunek w to szalone miejsce, w którym uczucie (miłość, współczucie, żaloba, poryw, pożądanie) jest gwarantem bytu. Przybliża się więc rzeczywistości do obłędu, przyłącza się do „szalonej prawdy”⁴⁰.

Także w utworach Stasiuka lektura zdjęć często przestaje być „roztropna”, respektująca konwencje, a staje się coraz bardziej „szalona”, podyktowana nadzieją odkrycia prawdy. Podróżny jedzie do Babadag i do Solca, gdyż wydaje mu się, że w tych miejscach uwiecznionych na fotografiach czas zamarł i przestał „oddzielać od najdalszego dzieciństwa”. Bohater szuka zatem swojej przeszłości i siebie prawdziwego, autentycznego. Uświadamiając sobie istotę czasu, bezwzględność przemijania, które zdjęcie jedynie pozornie zatrzymuje, dociera do „szaleństwa fotografii” – staje „razem z nią twarzą w twarz wobec nieprzejednanej rzeczywistości”⁴¹.

³⁹ „Nadzieją odsłonięcia przedmiotu [do sfotografowania – E. D.] są przepełnione, związane z rzekomym terapeutycznym działaniem fotografii prace Plossu, Dridiego, Uffersa oraz *Światło obrazu* Barthes’a. Fakt, iż ten ostatni utrzymuje, że odnalazł matkę w oparciu o jej zdjęcie z dzieciństwa, w pełni wpisuje się w ten punkt widzenia. Barthes na podstawie fotografii fenomenu (w tym wypadku: obrazu matki) wydaje się nie tylko poświadczać minioną egzystencję, ale nieomal ujmować przedmiot transcendentalny, a nawet noumen matki. Wierzy w dojście do nich za pośrednictwem zdjęcia osoby, lecz nie takiej, jaką widział, ale wymarzonej i kochanej. W rzeczywistości zbyt duże podobieństwo ze »zjawiskowym« obrazem zamknęłoby dostęp do noumenu. Barthes więc zanurza się w metafizyce” (F. Soulage, dz. cyt., s. 105–106).

⁴⁰ R. Barthes, dz. cyt., s. 193–194.

⁴¹ „Jest Fotografia szalona czy roztropna? Może być i jednym, i drugim. Roztropna: jeśli jej realizm pozostaje względny, miarkowany przez zwyczaje estetyczne lub praktyki codzienne (przeglądać pisma ilustrowane u fryzjera czy dentystry). Szalona: jeśli ten realizm jest absolutny i w pewnym sensie pierwotny, jeśli każe powrócić do miłosnej i przerażonej świadomości samej istoty czasu, przez działanie właściwego antidotum, odwracającego porządek rzeczy, a które nazwałbym jednym słowem: fotograficzną *ekstazą*. Takie są dwie drogi Fotografii. I to ja muszę wybrać: czy podporządkowuję jej spektakl cywilizowanemu kodowi doskonałych iluzji, czy stanę razem z nią twarzą w twarz wobec nieprzejednanej rzeczywistości” (tamże, s. 201).

3. Literackie fotografie

Wielu badaczy zwraca uwagę na fotograficzność prozy Andrzeja Stasiuka. Marta Koszowy zauważa, że zdjęcia, aparat fotograficzny są wpisany w poetykę i metaforykę utworów Stasiuka figurami, słowami kluczami⁴². Natomiast Robert Ostaszewski pisze, że teksty w *Jadąc do Babadag* są właściwie „zbiorami fotografii prozą opatrzonymi komentarzami”⁴³.

W utworach Stasiuka fotografia „wnika” w narrację. Dla prozy tego autora charakterystyczne są fotograficzne techniki, „stop-klatki”, zbliżenia, opisy detali. Również liczne powtórzenia (na przykład fotografia Kertésza jest przywołana w *Dzienniku okrętowym*, potem parokrotnie powraca w tytułowym tekście w *Jadąc do Babadag*, w innych fragmentach powtarzają się podobne ujęcia, motywy, sformułowania) przypominają technikę fotograficzną, powroty do negatywu, powtarne odbitki. Przede wszystkim fotograficzny okazuje się sposób widzenia świata (dzielenia go na kolejne ujęcia), który wyraża przekonanie o niemożności ogarnięcia całości i rozproszeniu rzeczywistości. Narracja przypomina przeglądanie zdjęć, rejestr kolejnych kadrów, obrazów.

Parterowe drewniane domy w centrum miasta, bzy, zarośla, okiennice, psy śpiące na asfalcie, pochylone słupki przystanków z żółtymi okrągłymi tarczami, brązowy i zielony kolor farby na futrynach, szalunkach i framugach, piasek w szczelinach płyt chodnikowych, lodziarnia o wnętrzu pachnącym niczym wiejska chałupa, cukrowe groszki w szklanych rurkach, wszystko ledwo odrosłe od ziemi, ledwo zaczęte, no właśnie, butwienie, chrobot i drzemka, życie bez pretensji, żeby starczyło na dłużej, skrzywienie podłogi z wydeptanych desek, śmieszny heroizm codzienności kruchej jak waflowy rożek do lodów. Pamiętam wszystko i mógłbym wyliczać bez końca [JdB 280].

Tak częste w utworach Stasiuka gromadzenie obrazów z kolekcjonerską pasją przywodzi na myśl słowa Susan Sontag:

Ucząc nas nowego kodu wzrokowego, fotografie zmieniają i rozszerzają pojmowanie tego, co zasługuje na oglądanie, i tego, co mamy prawo zauważyć.

⁴² „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. Świat podlega fragmentaryzacji, zamienia się w pokaz slajdów, ułożonych i wybranych przez autora. Postrzeganie, widzenie, pamięć i wyobraźnia rejestrują zjawiska na zasadzie aparatu fotograficznego, przy ich opisie Stasiuk używa też 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, patrzenia i zapisywania wybranych obrazów. Przestrzeń fotografii jest wyrwanym z kontekstu fragmentem rzeczywistości zastąpionym na obrazie, który na zawsze, aż do zniszczenia klisz i odbitek pozostanie niezmienny, taki sam w swoim pierwotnie uchwyconym przez fotografa kształcie. Ma więc charakter niepowtarzalny, bo zaistniały przed obiektywem w jednej chwili, w czasie, który zamarł razem z przestrzenią w momencie naciskania migawki aparatu” (M. Koszowy, *Jadąc do Abony. Fotograficzne podróże Andrzeja Stasiuka*, „Teksty Drugie” 2007, nr 1–2, s. 250).

⁴³ R. Ostaszewski, *Specjalność: rozpad*, „Tygodnik Powszechny” 2004, nr 29, s. 19.

Stanowią gramatykę i – co jeszcze ważniejsze – etykę widzenia. Wreszcie, najbardziej pompatycznym wynikiem fotograficznego przedsięwzięcia jest poczucie, iż jesteśmy w stanie cały świat zmieścić w głowie jako antologii obrazków. Zbierać fotografie – to zbierać świat⁴⁴.

Badaczka dzieli fotografów na naukowców, którzy sporządzają inwentaryzację świata, i moralistów, skupiających uwagę na trudnych przypadkach⁴⁵. Stasiuk jako literacki fotograf dokonuje przede wszystkim inwentarza świata (odpowiadają temu takie środki, jak: enumeracja, wyliczenia, powtórzenia), ale także nie ucieka od selekcji i oceny. Rozpadające się budynki, opuszczone miejsca, stacje benzynowe, przydrożne knajpy wydają się bardziej „fotograficzne” niż rzeczy powszechnie uważane za ważne i piękne. Można w tym widzieć „surrealistyczny gust”, tak bliski fotografii, oznaczający „chroniczne upodobanie do śmieci, odrażających widoków, wyrzutków, huszczących się powierzchni, dziwactw, kiczu”⁴⁶. Świat oglądany fotograficznie potwierdza uczucie, że wszystko niszczeje, rozpada się, przemija, a rzeczywistość jest w gruncie rzeczy nieklasyfikowalna, ujmowana w przypadkowe ujęcia. Dla Susan Sontag fotografie są „melancholijnymi przedmiotami”, podobnie traktuje je melancholik z utworów Stasiuka⁴⁷:

Melancholia muzyki i melancholia miasta splotły się ze sobą i moja pamięć już nigdy nie uwolni się od tego obrazu: niewysokie szare domy, uliczny chaos, bezchmurne niebo, błękitna mgła nad wodami jeziora i niski, pełen napiętego smutku głos śpiewaczki [F 49].

W utworach autora *Dukli* pojawia się przekonanie o przypadkowości, która jest nieodłączną cechą fotografii:

W takie noce jak ta sięgam po plastikową skrzynkę ze zdjęciami. Jest ich tam coś około tysiąca. Jak mała katarzyniarza wyciągam na chybił trafił pierwszy z brzegu kartonik i sprawdzam. Na ogół nie mam pojęcia, kiedy to było zrobione, ale zawsze wiem, gdzie. Wychodzi na to, że pamiętam tysiąc kawałków świata. W dodatku na fotach nic właściwie nie ma: konie pasące się na wysypisku, fragment płotu i odrapana ściana, zielone wzgórze, wiejska chałupa, skrawek górskiego pejzażu, czarny kot i właz kanalizacyjny, mgła, drzewo i rozjeżdżony śnieg, fasada domu, pusta ulica i tak dalej, całkowity brak sensu, ciągłości, czysta przypadkowość rzeczy nieważnych, chwil pozbawionych znaczenia, dziecinna zabawa i naiwna próba, czy „pstryk” rzeczywiście unieruchamia rzeczywistość [JdB 287–288].

Podróżny z *Jadąc do Babadag* nie tylko pragnie zatrzymać, unieruchomić rzeczywistość, ale także czyniąc z niej negatyw, powieliła ją wielokrot-

⁴⁴ S. Sontag, dz. cyt., s. 7. „Fotografie, działając wedle zasad surrealistycznej wrażliwości, sugerują, że daremne jest nawet silenie się na zrozumienie świata i zamiast tego proponują, byśmy świat kolekcjonowali” (tamże, s. 81).

⁴⁵ Tamże, s. 59.

⁴⁶ Tamże, s. 77.

⁴⁷ Zob. W. Rusinek, *O podmiotowości melancholijnej w prozie Andrzeja Stasiuka*, w: *Z dziejów podmiotu i podmiotowości w literaturach słowiańskich XX wieku*, red. B. Czapiak-Lityńska, M. Buczek, Katowice 2005, s. 58–69.

nie, wywołując za pomocą „światła pamięci” kolejne odbitki – zdjęcia wyjmowane z plastikowej skrzynki to „tysiącrotnie powielona codzienność” [JdB 290].

Narrator w tekstach Stasiuka często staje się *operatorem* – opisując, zastanawia się, jak będzie wyglądać obraz, jak ująć/zdjąć dany obiekt. Przyswieca mu identyczny cel, jak fotografom – „Opisuję to wszystko, ponieważ nikt inny tego nie zrobi” [F 89] – podobnie jak fotoreporter chce zachować, zatrzymać to, co ulotne (na przykład widok ojca z synem w dworcowym barze – „Wyobrażałem sobie, że robię im zdjęcie i potem, po latach, ktoś je ogląda” [F 90]), choć ma świadomość, że przez to tylko udowadnia przemijanie, rozpad. „Strata i zysk”, które zdaniem François Soulages’a są istotą fotograficzności⁴⁸, stanowią również cechę prozy autora *Opowieści galicyjskich*:

No tak, nie da się ukryć, że interesuje mnie zanik, rozpad i wszystko, co nie jest takie, jakie być mogło albo być powinno. Wszystko, co zatrzymało się w pół kroku i nie ma siły, ochoty ani pomysłu, wszystko, co się zaniechało, spuściło z tonu i dało za wygraną, wszystko, co nie przetrwa, nie pozostawi po sobie śladów, wszystko, co się spełniło samo dla siebie i nie wzbudzi żadnego żalu, żałoby ani wspomnień. Czas terażniejszy dokonany. **Historie, które trwają tak długo, jak są opowiadane, i rzeczy, które istnieją tylko wtedy, gdy ktoś na nie patrzy.** Tak, to mnie prześladuje, ta cała reszta, to istnienie, bez którego wszyscy mogą się obejść, ta zbędność, nadmiar, który nie jest bogactwem, to ukryte, którego nikt nie pragnie poznać, i tajemnice, które szczeną w zapomnieniu, i pamięć, która pożre siebie samą [JdB 247].

Słowa zatrzymują ulotne momenty, ale równocześnie uświadamiają ich bezpowrotność. Fotografie prozą rodzą poczucie bezsilności, smutku:

Uliczka nie miała dalszego ciągu. Zamykała ją blokowisko z lat może sześćdziesiątych. Bura termitiera niedostrzegalnie łączyła się z niebem. Wokół osiedlowego śmietnika wały się barwne flaszki po mirindzie, fencie i coli. Na pustym parkingu stał stary kadet z otwartą maską. Grzebało w nim trzech facetów. To znaczy grzebał jeden, a dwóch paliło papierosy i doradzało. [...] Spróbowałem wyobrazić sobie, jak ktoś za pół wieku odnajduje fotografię tego blokowiska i tych trzech facetów unieruchomionych w obiektywie, ale nie poczułem niczego prócz smutku [ME 110–111].

Operator z utworów Stasiuka nie zwraca uwagi na widoki piękne, lecz wprost przeciwnie – opisuje brzydotę miast, śmietniki, ruiny. Wyraża się w tym „heroizm widzenia”, który – zdaniem Susan Sontag – jest ściśle związany z fotografią i oznacza podejmowanie wysiłku, by widzieć inaczej,

⁴⁸ „Fotografia stanowi zatem połączenie straty i zysku. Strata wyjątkowych okoliczności – przyczyn czynności fotografowania, momentu, w którym została dokonana, przedmiotu do sfotografowania oraz nieodwracalnego uzyskania negatywu jako takiego, krótko mówiąc – minionego czasu i przeszłego istnienia. Zysk stanowią zdjęcia, które można wykonać w oparciu o negatyw. Strata jest nie do naprawienia: fotografia nam ją obwieszcza, pokazuje, powodując, iż możemy ją sobie wyobrazić. [...] Fotografia jako sztuka pogodzona z koniecznością strat... Nieograniczonych zysków i strat...” (F. Soulages, dz. cyt., s. 147).

by na nowo zobaczyć rzeczy powszednie, zwykle⁴⁹. Właśnie takie obrazy są dla beskidzkiego pisarza fotograficzne, czyli godne tego, by je uwiecznić. Autorka pracy *O fotografii* pisze:

Mamy teraz czasy nostalgiczne, a fotografia czynnie ją upowszechnia. Fotografia – to sztuka żalobna, schyłkowa. Większość fotografowanych przedmiotów zabarwionych jest tylko dlatego, że zostały sfotografowane – patosem. Przedmiot brzydki, albo groteskowy, może odzyskać godność dzięki temu, że przykuje wzrok fotografa. Przedmiot piękny może stać się powodem melancholijnych westchnień, gdy się zestarzeje, rozpadnie, zniszczy. 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 przemijania⁵⁰.

Narrator *Jadąc do Babadag* odwiedza wojenne cmentarze, a następnie ogląda stare węgierskie zdjęcia, „żeby poczuć coś w rodzaju żaloby i więzi z umarłymi” [JdB 296]. Natomiast w *Fado* dzięki starym fotografiom można spotkać nieżyjące, bliskie osoby:

Nie pamiętam twarzy ludzi. Nie pamiętam twarzy babki ani dziadka. Pamiętam ich wizerunki utrwalone na staroświeckich fotografiach. Kiedy próbuję sobie ich przypomnieć, muszę sobie ich wyobrazić. Muszę siłą woli sprawić, by sepiove fotografie nabrały życia, żeby przemówiły [F 168].

Marta Koszowy pisze, że immanentnym dla „fotografii literackich” Stasiuka sensem jest walka ze śmiercią⁵¹. Pomimo beznadziejności tej walki postaci z utworów beskidzkiego autora wciąż wracają do fotografii, gdyż wierzą, że w ten sposób odtworzą lub stworzą własną pamięć, odnajdą prawdę o sobie. Pisarz wielokrotnie podkreśla rolę pamięci w procesie samoidentyfikacji – „Przeszłość i pamięć są moją ojczyzną i moim domem” [F 133], a szukając odpowiedzi na pytania: „dlaczego jestem tym, kim jestem, i skąd właściwie wzięłem się w tym miejscu i czasie”, przywołuje zdanie Marqueza „Życie nie jest tym, co człowiek przeżył, ale tym, co i jak zapamiętał” [F 133–134]. Tom *Fado* zamyka wspomnienie czasu spędzanego

⁴⁹S. Sontag, dz. cyt., s. 82–107.

⁵⁰Tamże, s. 19.

⁵¹„Miejsca, obrazy i narracje w *Jadąc do Babadag* są więc jakby zakłète w fotografii, choć nie zawsze dosłownie do zdjęć się odnoszą. 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, przez szczegóły Stasiuk udowadnia czytelnikowi i sobie prawdziwość miejsc. Co istotne, wyjście od opisu zamkniętego kadru umożliwia 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 się w nim znajduje, a co zostało wcześniej pieczołowicie opisane. Tu wkracza inna jeszcze oddana w książce sfera. Pogranicze nicości i senna, fantasmagoryczność obrazów, które z pamięci, może z wyobraźni, przenikają do narracji. Opowieści wychodzą nie tylko z obrazów, ale rozpoczynają je pewnego rodzaju gawędziarskie (więc może trochę ściągnięte od Cyganów) formuły, to one uruchamiają wspomnienie – obraz, który rozwinie się w opowieść o obrazie i o tym, co znalazło się poza nim” (M. Koszowy, dz. cyt., s. 255).

w dzieciństwie w domu dziadków, który staje się symbolicznym początkiem podróży, ale także jest miejscem, do którego prowadzą wędrowniki „przed siebie” i w poszukiwaniu siebie. Środkowoeuropejskie podróże w tekstach Stasiuka, w których przewodnikiem jest literatura i fotografia, okazują się „przedsięwzięciem refleksyjnym”, nieustannym procesem, podejmowaniem i weryfikowaniem narracji biograficznych, dokonywaniem wyborów stylu życia⁵². Przywiązanie do pamięci, dostrzeganie roli czasu (przeszłości własnej i kontynentu, ale także świadomość przekraczania smugi cienia, nieuchronność końca, zagłady) to charakterystyczne cechy potwierdzające melancholijną podmiotowość w prozie Stasiuka. Wspomnienia przypominają „nieostrą, czarno-białą fotografię” [F 130–131], a wydarzenia odciskają się w „światłoczułej materii pamięci”⁵³:

Pamiętam wiele miejsc i zdarzeń. Niektóre z nich trwają w mojej pamięci niczym zatrzymane figury jakiegoś przedstawienia. Wystarczy niewielki wysiłek, by ożyły. Oświetla je wtedy dziwny i ciepły blask, który sprawia, że minione powraca nieskończenie pomniejszone, jak w odwróconej lornetce [F 128].

Poszukiwanie siebie, dostrzeganie ciągłości własnego losu okazuje się jedyną gwarancją tożsamości:

Przeszłość i pamięć są moją ojczyzną i moim domem [F 133].

Jestem zadomowiony we własnym losie, ponieważ widzę w nim ciągłość. Ani historia, ani geografia nie są w stanie zapewnić nam poczucia, że skądś przychodzimy [F 134].

*

Fotografie funkcjonujące w różny sposób w pisarstwie Andrzeja Stasiuka odgrywają ważną, ale też niejednoznaczną rolę. Wiąże się z nimi roztropność i szaleństwo. W pierwszym przypadku zdjęcia wspierają wysiłki związane z podejmowaniem różnych ról, poszukiwaniem siebie w kontekście społecznym, literackim, biograficznym. Bywają także dopowiedzeniem, prowadzą w wędrownkach po „Europie zwanej Środkową”, odsyłają do historii. W drugim przypadku fotografie rodzą potrzebę poszukiwania tego, co jest pod powierzchnią, prowadzą w głąb, prowokują do poszukiwań niewidocznego i nieuchwytnego sensu, zmuszają do konfrontacji z „nieprzejednaną rzeczywistością”. W pisarstwie Stasiuka zarówno z pratekstowymi *ready mades*, jak i z fotografiami wywoływanymi przy użyciu środków literackich związana jest zagadka, tajemnica, gdyż, jak pisze autor *Estetyki fotografii*:

Obraz fotograficzny nie daje poczucia pewności, każe nam się natomiast zmierzyć z tajemnicą. Całą resztę musi wykonać odbiorca: może go stworzyć na nowo, zinterpretować. Obraz powstaje po to, by pobudzać wyobraźnię⁵⁴.

⁵² A. Giddens, *Nowoczesność i tożsamość. „Ja” i społeczeństwo w epoce późnej nowoczesności*, tłum. A. Szulżycka, Warszawa 2002, s. 8.

⁵³ A. Stasiuk, *Fado*, w: *Znikająca Europa...*, s. 372.

⁵⁴ F. Soulages, dz. cyt., s. 199.

S u m m a r y

**“The space of co-creation” – about photography
in Andrzej Stasiuk’s writings**

This article is an attempt to analyze an issue of meaning of photography in Andrzej Stasiuk’s writings. The author of this work pays attention to photographs published in books (“para-textual ready makes” – e.g. pictures and portraits on covers) and analyses photographs described in those texts (which exist only in narration). The last part of the article presents the special characters of Andrzej Stasiuk’s prose which are close connected with the photographic view of the world (e.g. gathering of pictures, putting reality in a frame).