

Ilona Wiśniewska

Album o końcu pewnego świata

czyli fotografia w literaturze współczesnej
na przykładzie *Finis Silesiae* Henryka Wańka

Czy można opowiedzieć zdjęcie? Czy fotografia ma coś wspólnego z literaturą piękną? Jeśli tak, to jak wyglądają te relacje?

Niniejsze opracowanie chce zwrócić uwagę na coraz częstsza obecność fotografii w literaturze i zbadać charakter tej obecności na przykładzie polskiej prozy współczesnej. Zdjęcie bywa bowiem zarówno inspiracją formalną, tematem, jak i sposobem na włączenie przez pisarzy refleksji autotematycznych.

Dotychczas nie powstał żaden spójny system, który wytworzyłby narzędzia do analizy wzajemnych wpływów fotografii i literatury. Dlatego też w tekstach z dziedziny filozofii i socjologii fotografii można odnaleźć fragmenty, których echo wyraźnie odbija się we współczesnych powieściach autorów z różnych pokoleń – autorów, będących świadkami zmieniającego się podejścia do społecznych zadań i wartości fotografii, którzy – jak się okazuje – mniej lub bardziej bezwiednie czerpią z tych samych tekstów kultury. Dlatego też tak interesujące wydaje się, by zobaczyć, jak wplatane są wątki fotograficzne do tekstów literackich i w duchu którego z teoretyków fotografii (nazwijmy ich „klasykami gatunku”, tj. Waltera Benjamina, Susan Sontag czy Rolanda Barthesa) pozostaje twórca.

Warto tu wspomnieć, że rozważania na temat korespondencji słowa pisanego i sztuk wizualnych zazwyczaj marginalizują znaczenie fotografii, umiejscawiając ją gdzieś pomiędzy filmem a malarstwem, co pozbawia ją tożsamości i wyrazistych cech dystynktywnych. Jeśli już wspomina się o fotografii w literaturze, to zazwyczaj jednak odnośnie do metaforyki z nią związanej, przywoływanej „dla wyrażenia sensu przeciwnego utrwalaniu rzeczywistości. Wówczas staje się (ona – przyp. I.W.-W.) metonimicznym obrazem znikania ludzi i światów w czasie. Porównanie pewnych zjawisk z fotografią, z błoną fotograficzną przekształca je w toposy znikomości (jak w baroku bańka mydlana, kurzawa, tętent, piana)” (Lubaszewska 1999: 177). Ponadto tematyka fotograficzna

przywoływana w literaturze „reprezentuje określone znaczenia w języku potocznym. Mówimy o *fotograficznej precyzji, fotograficznej pamięci* czy *wyblakłych fotografiach* (Michałowska 2002: 153). „Fotograficzny” w takich kontekstach znaczy „dokładny, precyzyjny”. Mamy tu przykład przejścia pojęć technicznych, związanych z technologią otrzymywania obrazów, do sformułowań przenośnych, odwołujących się do idei towarzyszącej fotografii, czyli do tęsknoty za umykającym czasem i chęcią ujarzżenia go. W poniższym opracowaniu pojmujemy fotografię bardziej jako interpretację niż jako wierne odzwierciedlenie rzeczywistości. Zgodni tu jesteśmy z poglądem Susan Sontag, dla której zdjęcie „jest dowodem istnienia, wyrwanym z rzeczywistości fragmentem świata, względnie w stosunku do niej przezroczystym, co nie zmienia faktu, że jest także interpretacją, bo przezroczystość nie oznacza obiektywności” (por. Ferenc 2004: 56). Zauważmy też, że dla wspomnianej pisarki fotografia stanowi *niewybiórcze* oddanie rzeczywistości, „podczas gdy opis malarski czy prozatorski może być wyłącznie zawężoną, selektywną interpretacją” (Sontag 1996: 10). Możemy więc przyjąć za Marianną Michałowską, że „w tekstach kultury, w których się pojawia, fotografia stanowi przede wszystkim metaforę szczególnego rodzaju zapisu rzeczywistości – zapisu, w którym spotykają się światło, czas i ślad” (Michałowska 2002).

Powróćmy do literatury. Powieść, która łączy trzy wymienione na początku przejawy fotografii w beletrystyce, została wydana w 2004 roku i nominowana do literackiej nagrody Nike jest nią *Finis Silesiae* Henryka Wańka. Jej fabuła wywodzi się ze zdjęć, rozszerza ich kontekst i daje postaciom unieruchomionym na kartonikach nowe życie. Przeanalizujemy tu więc sposób *przekładu* informacji wpisanej w zdjęcie na słowa i na konkretnych przykładach pokażemy domniemane inspiracje z dziedziny teorii fotografii, którym być może pisarz uległ w procesie tworzenia swego świata przedstawionego.

Album o końcu pewnego świata

Uważa się, że obraz fotograficzny jest tylko sekundą. Czasem zastygłym. Ale tak się tylko mówi. Prawdziwe i uważne spojrzenie czyni z tej jednej sekundy czas bez granic; niekończący się, nawet, gdy nie znamy przedstawionych rzeczy, osób i miejsc. Czułe oko zobaczy wszystko, co działo się później. A temu – tej, którzy byli, wystarczy rzut oka, by rozwinęły się z pamięci całe sekwencje i rozdziały wrażeń. Jakby to działo się przed chwilą lub właśnie teraz. Dla wyobraźni, pamięci i ciekawości jest biletem wstępu na seans czasu nieprzemijającego (H. Waniek, *Finis Silesiae*, Wrocław 2004, s. 37).

Historia powstania powieści *Finis Silesiae* zaczęła się w 1997 roku, kiedy Henryk Waniek pierwszy raz przejrzał album przedstawiający przedwojenny Śląsk. Album ten pt. *Die Schlesische Landschaft* zawierał 163 fotografie oraz kilka luźno powiązanych z nimi esejów. Jak pisze¹:

Domyślałem się, że wydawca, dla zaokrąglenia woluminu, zamówił te teksty, wiedząc z góry, że wymowa fotografii i tak zagłuszy słowo pisane (348).

Zdjęcia przedstawiały głównie góry, znane pisarzowi z jego własnych wypraw, dlatego też wzbudziły ogromne zainteresowanie. Sam przyznaje, że niektóre miejsca tak różniły się od dzisiejszych, że identyfikował je tylko dzięki podpisom. Wcześniej mógł sobie tylko wyobrazić, jak wyglądały przed sześćdziesięciu laty (powstawały w latach 1936–1939), a tu nagle pojawił się świat, który był jeszcze piękniejszy niż wyobrażony, bez śladów spustoszenia, które dotknęło Śląsk w czasie i po wojnie.

Przy drugim zetknięciu z albumem uwaga pisarza skupiła się na dwóch detalach: po pierwsze na tym, że choć w roku 1942 wydanym:

¹ Wszystkie cytaty pochodzą z wydania z 2004 roku i w nawiasie podaję tylko numer strony.

w albumie nie ma dosłownie ani jednej wzmianki hitlerowskiej. Żadnego godła; żadnej flagi; publicznego obiektu; munduru. Autor [...] był wyraźnie nieczuły na emblematykę Trzeciej Rzeszy. Wydaje się, że raczej wierzył, i potwierdził to fotograficznym kryptojęzykiem, iż tylko nagi krajobraz, bez politycznego makijażu może przemówić językiem prawdy (350).

Drugim elementem, przykuwającym uwagę, była tajemnicza postać pojawiająca się na wielu zdjęciach. Na żadnym z nich (z wyjątkiem jednego, gdzie była na tyle daleko, że przy próbie powiększenia jej twarz zmieniała się w emulsyjne ziarno) nie spojrzała wprost w obiektyw. Zawsze gdzieś zapatrzona tak, że można było snuć niezliczone domysły co do jej personaliów. Tak pisze o tym Waniek:



Dalej byłem ciekaw – coraz bardziej – kim jest ta dziewczyna, której twarzą fotograf tak niechętnie dzielił się ze swym czytelnikiem. Jakby był zazdrosny o swój prywatny sekret (tamże).

Oblicze dziewczyny en face ujrzał przez zupełny przypadek na pewnej broszurce ze zdjęciem. Na nim obok ruin zamku w Toszku stała, śmiało wpatrując się w obiektyw, nieznajoma z albumu. Autor też ten sam – Karl Franz Klose.

Od tej chwili rozpoczęła się druga część przygody ze zdjęciami – próba odczytania z nich historii, a z braku wiarygodnych źródeł – początek fikcji. Ten podział jest raczej umowny, bo sam pisarz przyznaje, że:

byłoby to uproszczenie. [...] Podział na realność i fikcję nie ma tu zastosowania. W miarę kolejnych doświadczeń i zdarzeń, odkryć i ekscytacji, fikcja z empirią zrosła się do tego stopnia, że już nie mogłem obejść się bez instrumentu literatury. Bo tylko zapis literacki jest w stanie w takiej równoczesności uczynić fakt wiarygodny, a przez to przynajmniej częściowo prawdziwy (352).

Poszukiwania przyniosły kilka dodatkowych odpowiedzi: okazało się bowiem, że Klose nie był zwykłym, pospolitym fotografem (jak się pisarzowi wydawało), a jego zdjęcia do dziś można oglądać w Schlesische Museum w Görlitz. Okazało się też, że cierpiał na jakąś odmianę epilepsji, która uniemożliwiała mu prowadzenie samochodu. Dlatego też podobno pod koniec lat trzydziestych podróżował po Śląsku w towarzystwie pewnej kobiety – właścicielki DKW Sonderklasse 37, która ów pojazd prowadziła.

Nie chodziło tu jednak o pisanie biografii przedwojennego fotografa, a o odczytanie świata, który pozostawił na swoich zdjęciach. Dla Wańka najcenniejsze było to, że Klose bardziej lub mniej bezwiednie zarejestrował ostatnie chwile uniwersum odchodzącego w niepamięć. Dlatego personalia i zgodność z prawdą historyczną nie są aż tak istotne. Karl Franz Klose stał się Paulem Scholzem, gliwiczanie – nie wrocławianinem. Łączą ich zdjęcia,

które wykonał ten pierwszy. Paul natomiast jest kwintesencją „spotkań” Wańki z fotografią. Jak pisze:

Wszystko, co mogło się przysłużyć zdjęciowej ilustracji moich zmyśleń, brałem od innych fotografów, ze skrupułami lub bez, licząc na to, że idea mnie rozgrzeszy (354).

Autor nie spotkał się z biografem Klozego, bo podobno zgubił kartkę, na której zapisał sobie jego adres. Być może dzięki temu uniknął niepotrzebnego wikłania się w osobistą historię, którą mógł równie dobrze wymyślić.

Finis Silesiae jest więc powieścią powstałą na podstawie zbioru fotografii. Są to wizerunki miejsc, których obecnie już nie ma albo na tyle się zmieniły, że są trudno rozpoznawalne. Do tekstu dołączono siedem fotografii, z czego dwie są autorstwa innych fotografów również związanych ze Śląskiem – Jerzego Lewczyńskiego z Gliwic oraz Jacka Jaśki z Jeleniej Góry. Jedno pochodzi z broszury *Schönes Kulturland Schlesien*, a pozostałe cztery z albumu *Die Schlesische Landschaft*.

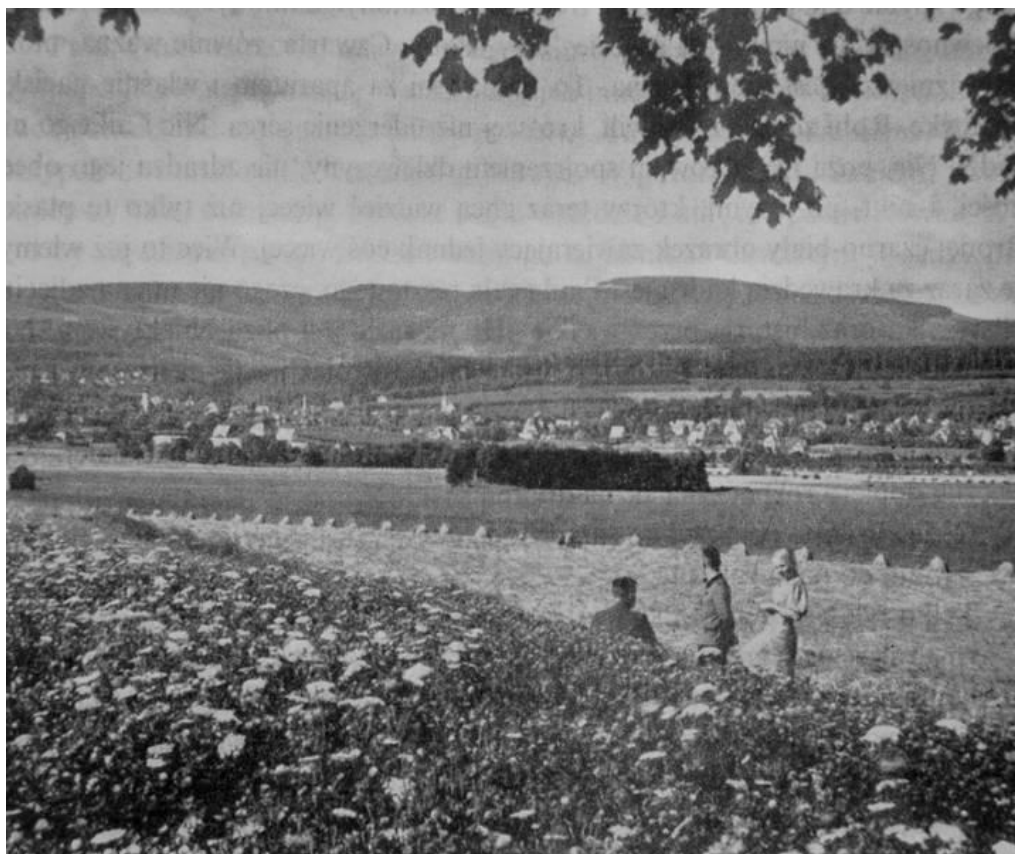
Powieść przywołuje fotografie w różny sposób, dlatego też zastosujemy tu umowny podział na:

- zdjęcia reprodukowane i opisane;
- zdjęcia opisane;
- zdjęcia wymyślone, tj. takie, których zamiar zrobienia autor przypisał bohaterowi, ale które nigdy nie powstały

W dalszej części tego rozdziału zajmiemy się więc konfrontacją opisów z wybranymi przykładami zdjęć, które ukażą nam, na co pisarz zwracał szczególną uwagę i w jaki sposób odczytywał informacje zawarte w obrazie.

ZDJĘCIA REPRODUKOWANE I OPISANE

Blick auf Bad Altheide (obecnie Polanica Zdrój. Reprodukacja za: K. F. Klose, *Die Schlesische Landschaft*, Breslau 1942 – wszystkie kolejne zdjęcia autora pochodzą z tego samego źródła).



Zaczynamy od zdjęć opublikowanych w książce. To pierwsze. Widzimy na nim trzy postaci umieszczone w tak zwanym kompozycyjnie „mocnym punkcie” na tle wzgórz i jakiejś miejscowości – zapewne Polanicy Zdroju. Trwa lato, ładna pogoda. Reszta to już historia, którą dopowiedział pisarz. Jest 20 czerwca 1937 roku. Upał. Od prawej stoją: Brigitte Kopietz – jasnowłosa uczennica szkoły pielęgniarstwa z Beuthen (Bytom). Obok niej stoi kuzyn Theo, dalej widzimy Beno – kierowcę Adlera, a czwartą osobą jest Paul Scholz – fotograf ukryty po drugiej stronie aparatu, który właśnie naciska spust migawki. Oto jak wyobraził sobie tę scenę Waniek:

Wobec radosnego nastroju, słonecznego nieba i odległych horyzontów, Paul musiał to zrobić. Poszedł do samochodu. Mimo że już chcieli jechać, wyjął aparat. Ustawił statyw po drugiej stronie szosy. Zrobili mu tę uprzejmość i zostali na miejscu. Tylko szybko. Szkoda czasu. Więc spieszył się. Nie wyszło. Jeszcze raz. Udało się za trzecim. Nareszcie. [...] Trochę celuloide, szczypta bromku srebra, trochę wywoływacza z utrwalaczem i kawałek światłoczułego papieru, niebawem uczynią tę chwilę na powrót widzialną. I oto – mimo że sprzed sześćdziesięciu lat – tamto południe nie skończy się nigdy. Kiedykolwiek spojrzymy, wróci (6).

Przyjrzyjmy się temu opisowi. Po pierwsze nie widać, żeby zdjęcie było robione z drugiej strony szosy. Na górze są gałęzie klonu, który mógł rosnąć wzdłuż drogi, ale równie dobrze fotograf mógłby stać pośród kwiatów znajdujących się na pierwszym planie, a drzewo stałoby na skraju łąki. Nie ma wątpliwości, że dzień był słoneczny, gdyż widać wyraźne cienie na twarzy dziewczyny. Paul wyjął aparat i ustawił go na statywie. Z tekstu wiemy, że najpierw używał Voigtländera z '34 roku. Wówczas firma wypuściła na rynek model Brilliant – lustrzaną dwuobiektywową na filmy zwojowe. Dopiero potem Scholz zaczął fotografować bardziej praktyczną Leicę. Czytamy dalej, że w 1934 roku kupił Voigtländera od jakiegoś Polaka. Po jakimś czasie (właśnie – nie sprecyzowano, po jakim) dowiedział się, że ów sprzedawca okazał się oszustem i Paul – przezornie – pozbył się tego aparatu, a w zamian kupił sobie Leicę, wówczas też najnowszą.

Nie mamy jednak pewności, że zdjęcie z Polanicy wykonał właśnie tym małoobrazkowym aparatem. Gdyby już wówczas go miał, to pewnie nosiłby go, przewiesiwszy sobie przez ramię, a nie trzymał w nagrzanym samochodzie, gdzie w taki upał negatywy mogłyby się zniszczyć. W tekście czytamy, że Paul posiadał trzy kamery, więc możemy tylko przypuszczać, jakiego sprzętu używał w to upalne popołudnie. Skoro go poganiiali, to musiał bardzo szybko ustawiać wszystkie parametry. Leicę raczej trzymałby w ręce. Voigtländer nadawał się raczej do unieruchomienia na statywie. Wiemy, że na pewno nie dysponował lekkim aluminiowym statywem. Był raczej drewniany z metalową głowicą, zbyt ciężki,

by go nosić ze sobą w góry. Spieszył się. Pierwsze dwa zdjęcia się nie udały. Doświadczony fotograf wiedział, czy zdjęcie się uda. Potrafił przewidzieć (prewizualizować) obraz, który zamykał w kadr, a na dodatek zmienić go w swej wyobraźni na skalę szarości. W momencie naciskania migawki wiedział już zatem, że coś się nie udało. Co – tego nie wiemy.

Prawie sześćdziesiąt lat potem pisarz wraz ze znajomą dokładnie ustali miejsce:

...gdzie pod klonem stał fotograf z aparatem. Zdjęcie zostało zrobione na skraju wioski, która od zawsze nazywała się Oberschwedeldorf. Obecnie Szalejów Górny. Po klonie ani śladu. Wzdłuż drogi rosną już inne drzewa. [...] Niełatwo było trafić precyzyjnie tam, gdzie sześćdziesiąt lat temu oschle trzasnęła migawka aparatu. [...] Co prawda, w ogólnych zarysach dawne Bad Altheide stoi na swoim miejscu. Lecz w szczegółach – poczynając od nazwy – nie ma go wcale. Pewne przedmioty na zdjęciu wydają się te same. Ale gdy w gęstwinie drzew, które zarosły większą część miasta, szukaliśmy wieży drugiego kościoła – na zdjęciu jeszcze widocznej – nie znaleźliśmy jej. Zburzono ją w latach 60. Wielu domów ze zdjęcia Paula nie znaleźlibyśmy nawet ze świecą. Pola, niegdyś zagospodarowane, w większości stały się nieużytkami. [...] W końcu udało się odnaleźć ten punkt na nieczynnym parkingu, zarzuconym plastikowym i szklanym śmieciem. Stał tam wypalony wrak TIR-a. [...] Ogólnie rzecz biorąc, nie było tam przyjemnie. Wyjęliśmy aparat fotograficzny. Zrobiliśmy zdjęcia. Dla uczczenia sześćdziesiątej rocznicy tamtego świata, który dla Paula i jego obiektywu był jeszcze żywym, istniejącym rajem (12).

Nic już nie pozostało ze świata, który zachował się na negatywie. Konfrontacja z rzeczywistością przyniosła rozczarowanie. Nie ma już tego Śląska, który widzieli bohaterowie powieści. Dla fabuły jednak ważna jest tamta przestrzeń, nieskalana narodowymi emblematami Trzeciej Rzeszy. A zdjęcie, z którego młodzi ludzie:

wyskoczyli z szybkością 70 kilometrów na godzinę, pozostanie tam, gdzie je zrobiono. [...] Na zdjęciu przetrwa to, co niezniszczalne; po sześćdziesięciu latach, ciągle jeszcze ten sam, czerwcowy, południowy upał (13).

Wydaje się, że właśnie o zdjęciu *Blick auf Bad Altheide* myślał Waniek, gdy mówił o twarzy modelki skierowanej w stronę obiektywu, ale na tyle oddalonej, że niewyraźnej przy powiększeniu. Na pozostałych fotografiach w albumie *Die Schlesische Landschaft* rzeczywiście kobieta odwraca twarz. Trzeba przyznać od razu, że seria dolnośląskich pejzaży nie ma jakiegóż ogromnej wartości artystycznej. Są to w większości przeciętne zdjęcia, słabo zreprodukowane w albumie i dla dzisiejszego odbiorcy stanowią raczej ciekawy dokument przeszłości niż dzieła sztuki.

Oto na swej drodze spotykamy wreszcie pierwszego teoretyka – Rolanda Barthesa, mamy tu bowiem doskonały przykład odbioru zdjęć z wykorzystaniem *studium* i *punctum*. *Studium* rozumianego jako pozbawione emocji odczytanie informacji zawartej na obrazie warunkowane nierozweralnie z uczestnictwem w danej kulturze, a *punctum* – jako kwintesencja subiektywnego obcowania z fotografią, jako dostrzeżenie detalu, który porusza patrzącego i nie pozwala o sobie zapomnieć. Jest to element, który nie został z góry przypisany do obrazu, a przez każdego oglądającego może być zidentyfikowany w innym miejscu lub wcale. Idąc tym tropem, *studium* tego zdjęcia będzie identyfikacja miejsca – Polanica Zdrój, czasu – lato, koniec lat trzydziestych XX wieku, strojów – mundur dawnej straży pożarnej. *Punctum* to dziewczyna, której twarz pod lupą staje się ziarnistą plamą, więc jest tylko pozornie wyraźna. Dlaczego pisarza nie zaintrygowały twarze mężczyzn na zdjęciu? Oni też byli odwrócenii, a tylko Brigitte określana jest tu jako melancholiczka, niechętnie spoglądająca w stronę aparatu. Skoro wszyscy wiedzieli, że Paul ustawia kadr, to powinni byli się odwrócić. Nie były to czasy, kiedy marnowano klatki na negatywie. A tu rażąco brak poszanowania dla pracy fotografa i niedbałość o swój wizerunek na późniejszej odbitce. Mimo to jasnowłosa piękność stała się impulsem do wymyślenia historii, w której jest postacią kluczową. I to właśnie seria fotografii, na których ona uparcie odwraca twarz, jest tym, co przykuło uwagę oglądającego. Według Sławomira Sikory:

Punctum zmusza do wyjścia poza zastygły sfotografowany moment. Odnosi się do sfery wnętrza patrzącej osoby, porusza i skłania do myślenia, w pewien sposób każe oderwać się od patrzenia. To coś, co zostaje dorzucone do obrazu, choć jednocześnie już tam było (Sikora 2004: 80).

Dziewczyna na zdjęciach poruszyła pisarza do głębi, bo uruchomiła jakiś ciąg skojarzeń wychodzących poza ciasne ramy kadru. Sam z resztą w *Posłowie* do powieści przyznaje, że jej sylwetka coś (ale nie wiadomo co) mu przypomina (por. 350).

Inny rodzaj *punctum* to element, którego nie ma, czyli symbolika hitlerowska. Na żadnym ze zdjęć, a przypomnijmy, że były robione w latach silnej propagandy, nie doszukamy się niczego, co świadczyłoby o ówczesnej sytuacji politycznej. Są jakby dokumentem ze świata, który wymknął się czasowi. Ze swoistej arkadii, która za nic ma przemijanie. Jest to więc *punctum*, nazwijmy je *nieobecności*, które każe zwracać uwagę na obraz w wyniku braku elementów, które ponad wszelką wątpliwość powinny się na nim pojawić. Trzecim rodzajem *punctum* jest, wspominane już u Barthesa – *ukłucie czasowe*. Henryk Waniek bardzo często wypowiada się na temat kolei losów Śląska i Ślązaków, dlatego tak ważna przy oglądaniu zdjęć Klozego była świadomość, że to powrót do świata umarłych. W *Camera lucida* krytyk przedstawił przykład zdjęcia skazańca na krótko przed egzekucją. I właśnie świadomość, że ów za chwilę zginie, była poruszająca, wręcz wstrząsająca – jakby samemu spoglądało się w twarz śmierci. Tym samym też obcowanie z obrazem nieistniejącego Śląska stało się traumą (w rozumieniu Barthesa). Napięcie czasowe: *to jeszcze istnieje, ale zaraz zniknie* – wywołane przez fotografie, przenosi się na samą fabułę, pełną zawirowań czasowych. Przytoczmy fragment recenzji powieści:

Waniek nie byłby Wańkiem, gdyby, podróżując ze swymi bohaterami między Gliwicami i Zgorzelcem, nie ujawniał się również jako narrator, który wie, co stanie się potem. Który wie, że stygmaty śmierci tamtego świata muszą być odkryte z sarkazmem ujawnione. Zachowuje się więc jak ktoś, kto zna klucz do sarkofagu, w którym zmieścił się cały Śląsk, nie tylko Paul i Brigitte. Uchylił wieko, a nam, czytelnikom, kazał zaglądnąć do środka, abyśmy się zachwycili widokiem uśmierconego kraju (Karwat 2003).

Pisarz otwiera przed nami album kraju przodków, wertuje go w jedną i drugą stronę, uprzedzając i komentując fakty. W swoim okrucieństwie (a może właśnie życzliwości) odbiera czytelnikowi szansę na oczekiwanie szczęśliwego zakończenia. Co więcej, pokazuje od razu ostatnią – pustą – stronę albumu i za chwilę wraca, jakby nigdy nic, do zdjęcia z wesoło pędzącym po szosach Adlerem.

Die kleine Heuscheuer von der Passendorfer Seite aus



Druga fotografia powstała tego samego dnia, co poprzednia, za to w innym miejscu – w Pasterce, w wiosce w Górach Stołowych. Pogoda nadal dopisuje. Brigitte ma na sobie sukienkę, którą widzieliśmy na zdjęciu z Polanicy. W rzeczywistości mógł to być ten sam dzień albo zupełnie inny, tylko że ona ubrana jest identycznie. Przyjmijmy jednak, że oba zdjęcia zrobiono jednego dnia. Dziewczyna jest już trochę zmęczona, dlatego pewnie tak niechętnie pozuje:

Właśnie przecięli las i wyszli spod świerków na łąkę. Trawy, chwasty i zioła powyżej kolan. I mają na wprost siebie tę górę.

– Zatrzymaj się. Stań tutaj. Zrobię ci zdjęcie.

Brigitte spogląda na niego i wzrusza ramionami. Z wyczuwalną niechęcią staje we wskazanym miejscu. Paul, manipulując przy aparacie, zachodzi w głowę. Co się stało? Poprawia przysłonę. Nastawia czas. Ustawia kadr. Ostrość. W obiektywie jest wszystko. Łąka. Zboże. Jakies chwasty. W głębi droga. Las na zboczu. Skały wystające ponad drzewa. Nieruchoma Brigitte, jakby bardziej odległa niż w rzeczywistości; gdzieś na planecie własnych, zatajonych myśli. Paul czeka cierpliwie, aż spojrzy w jego kierunku. A przynajmniej na obiektyw. Ale ona uparcie patrzy w stronę góry. Odmawia fotografii swej twarzy? Paul poprawia coś jeszcze i już nie czeka. Zrobi tak jak jest. [...] Naciska migawkę. Brigitte słysząc jej trzask, odczekuje chwilę i odwraca się. Uśmiechnięta. – Gotowe? Tak szybko? (41).

Skoro przyjęliśmy, że oba zdjęcia powstały jednego dnia, nie dziwi już, że Brigitte traci humor. Jej postawa może jednak równie dobrze świadczyć o zamyśleniu, jak i o poirytowaniu. Nie podważamy tu cech nadanych jej przez pisarza, gdyż jego interpretacja jest kluczowa dla fabuły. Przez konfrontację tekstu ze zdjęciami, albo dzięki niej, u czytelnika uruchamia się szereg domysłów, które równie dobrze mogłyby poprowadzić opowieść w innym kierunku. Co ciekawe, początkowo autor wcale nie chciał umieszczać fotografii w tekście. Uwiarygodniłoby to na pewno słowa, ale odebrałoby czytelnikowi przyjemność obcowania z obrazem i własnej interpretacji wydarzeń.

Brigitte, pozując, wydaje się Paulowi odleglejsza niż w rzeczywistości. Niknie w krajobrazie, który ten kadruje. Staje się upolowanym elementem pejzażu. Z jednej strony jest obca, ale wraz z naciśnięciem migawki stanie się jego własnością na zawsze. Vilém Flusser opisywał fotografię jako polowanie, które ma na celu schwytać czas i przestrzeń w ramy czasu. Dlatego też porównywał gest fotografa do gestu łowcy, czającego się na ofiarę. Susan Sontag uważała zaś, że dla fotografa „ludzie stają się przedmiotami, które ci mogliby

symbolicznie mieć” (Sontag 1986: 19). Być może Brigitte tak to odczuwa i dlatego nie chce mu się „oddać”? Może również wierzy w to, że fotografia zabiera część duszy i broni się resztkami sił przed unicestwieniem siebie? Waniek przedstawia jej stosunek do przedmiotu pasji Paula następująco:

Dla Brigitte od początku zdjęcia te są i zawsze będą tylko czczą pamiątką; nikłym śladem po czymś ważniejszym. Dla niej liczy się bardziej realne teraz, a nie fotograficzne *dawniej*. Jej pamięć sięga dalej i głębiej niż fotografia potrafi. Nie widziała – bo widzieć nie mogła – siebie samej, wydanej obiektywowi. Patrzył na nią jak obcy, zimny cyklop [...], ślepy jak kret. Nie do wytrzymania obiektywny. Widział ją tak, jak ona siebie ani trochę. Bo ona to ktoś inny; dla fotografii zupełnie niewidzialny (72).

W tym miejscu pisarz najpełniej wyraził pogląd Brigitte na fotografię. Sceptycyzm argumentuje tym, że obraz fotograficzny nie potrafi oddać swoistości osoby, którą przedstawia. Brigitte nie odnajduje siebie na tych zdjęciach, które są tylko znieruchomiałymi obrazkami kogoś podobnego do niej. Podobnego? Ale przecież obiektyw jest „nie do wytrzymania obiektywny”, więc tak naprawdę to pokazuje ją bezstronnie, taką, jaka daje się oglądać i postrzegać. Ponadto zdjęcia Paula są dla Brigitte nijakie. Nie uruchamiają w niej żadnych szerszych skojarzeń, nie wzbudzają emocji. Mamy pewność, że Paul wczuwa się w fotografowanie, że pochłania go ono całkowicie, zwłaszcza że uwiecznia swoje ukochane Sudety. Fotografowanie polega w większym stopniu na odczuwaniu niż na patrzeniu. Jaki jednak ładunek emocji przejawia się u fotografowanego? Może właśnie żaden?

Co więcej, dla Brigitte Paul i jego kamera to dwa osobne byty. Już we wcześniejszym fragmencie, gdy ten robił zdjęcie, pojawiło się to rozróżnienie. Tam dziewczyna nie chciała spojrzeć ani na niego, ani w obiektyw. Jakby istnieli zupełnie niezależnie. Nie postrzega obiektywu jako trzecie oko fotografa, ale jako samoistny twór, który wpatruje się w nią bezczelnie i udaje, że mówi prawdę. Z jednej strony to cyklop, z drugiej strony jest ślepy jak kret, więc nic nie widzi przy słonecznym świetle. Pozostaje jeszcze kwestia samego obiektywu – wykonanego ze szkła. Szklane oko nie patrzy. Jest tylko atrapą prawdziwego

oka. Obiektyw więc tak naprawdę tylko imituje widzenie, oszukuje zarówno fotografa, jak i modela, stwarzając pozory obiektywizmu.

Skoro Brigitte nie docenia fotograficznej właściwości zaklinania czasu, to nie przywiązuje nadmiernej wagi do swego wizerunku na gotowych zdjęciach. Irytowało ją, że Paul rezygnuje z przeżyć kosztem „pstrykania”. Już Sontag pisała:

Fotografowanie jest środkiem rezygnacji z przeżyć, ponieważ człowiek ogranicza je wyłącznie do poszukiwania ładnych widoków, a przeżycia przekształca w obrazy i pamiątki (Sontag 1986: 14).

Czuła się więc jak przedmiot, na którym światło powinno załamywać się w ten, a nie w inny sposób. Nie podobały się jej komendy „stań tam”, „spójrz tam”. Fotografia wdarła się pomiędzy nią a Paula, tworząc specyficzne relacje, które przy nieobecności kamery pewnie by się nie pojawiły. Relacje łowcy i ofiary. Jej odpowiedź jest więc jasna. Staje tyłem. Niech się dzieje, co chce. Paradoksalnie, dzięki temu uporowi powstał jednak album niezwykle. Nie dowiemy się, dlaczego tak naprawdę nieznajoma kobieta gardziła spojrzeniem w obiektyw. Jeśli zgodzimy się na zaproponowaną przez pisarza wersję, to mamy interesujące literacko podejście do fotografii, rzadko spotykane, gdyż zazwyczaj traktowanej z należytą jej atencją.

Nasze powiększenie – Nysa 1945 (autorstwa Jerzego Lewczyńskiego)



Zanalizujmy inny moment, taki, kiedy bohater powieści zdjęcia nie zrobił. Na stacji Neisse (Nysa) Paul i Brigitte wyskakują na peron, by w tłumie podróżnych precyzyjnie się po jakiś napój. Wszyscy się przepychają i dokądsz biegną. Wtedy też Paul:

pomyślał, że należałoby to sfotografować, zanim rozjedzie się i przeminie. Bo pociągi na fotografiach nie odjeżdżają. Nieruchomieją na zawsze. Podróżni zastygają, a kolejowy czas, terroryzujący ich umysły, zostaje zniszczony jednym pstryknięciem migawki (81).

Wyjmuje więc aparat, choć bez filmu i chce tylko przez chwilę zobaczyć, jak ten widok wyglądałby na matówce. Płoszy go policjant, grożąc surowo palcem. Fotografowanie (zwłaszcza miejsc strategicznych) było zakazane.

Po zajęciu Neisse przez wojska radzieckie w 1945 roku ów zakaz obowiązywał nadal i łamanie go traktowano jako szpiegostwo. Jest jednak jedno zdjęcie (a w zasadzie trzy, bo z trzech Lewczyński zmontował jedno) przedstawiające peron kolejowy. W jego scenerii Waniek osadził swych bohaterów, a na dodatek „pozbawił” Paula materiału, bo, jak czytamy, skończył mu się właśnie film. Uniknął być może w ten sposób dysonansu –

w prawdziwym albumie Klozego nie ma dworców i tłumów. Tylko pejzaże i sporadycznie zamyślona dziewczyna.

Bardzo ciekawy wydaje się tak opis tego zdjęcia, jak i próba znalezienia dla niego szerszego kontekstu. Waniek poddaje bowiem obraz wnikliwej analizie:

Widać fragmenty dwóch sąsiadujących ze sobą wagonów, ale w całości wygląda, jakby było ich sześć, czyli pociąg pasażerski średniej długości. Każdy z wagonów należy do innego typu. Na jednym, wielodrzwiowym, tabliczki oznaczają trzecią klasę. [...] Drugi typ jest tylko nieco wygodniejszy. Ma dwa wejścia i otwierane, znacznie większe okna. Widać jeszcze pozostałość po przeciwnalotowej praktyce lat wojny – rolety, służące do zaciemniania wagonów nocą. Można odnieść wrażenie, że dzieje się to w egzotycznym kraju, a pociąg jest chroniony zasłonami przed upalną pogodą; z tubylczą ludnością, która woli podróżować raczej na dachu, niż tłoczyć się wewnątrz (83-84).

Musimy przedstawiać ten opis we fragmentach, by uniknąć zawichości, gdyż jest bardzo długi. Waniek swą wiedzę czerpie z najznakomitszych źródeł historycznych w wielu językach. Od razu więc rozpoznaje, że te wagony należały wcześniej do Rzeszy, a tu tylko zamalowano rzucające się w oczy napisy. Im więcej drzwi, tym gorsze warunki podróżowania. Sam pamięta te wagony z dzieciństwa. W oknach wiszą rolety, takie same, którymi zasłaniano okna w pociągu podczas wojny. To jest porządek *studium*. Tylko dlatego, że pisarz rozpoznaje pociągi i wierzy podpisowi, że to Nysa 1945 roku, od razu odrzuca myśl jakoby byli to podróżni z dalekich krajów. Skoro jesteśmy w Polsce, to musi być inna przyczyna takiego tłoku. Czytajmy dalej:

Rok 1945. Do ustalenia pozostaje ewentualny miesiąc, a przynajmniej pora roku. Zimę odrzucimy, skoro w styczniu, lutym i marcu Nysa ciągle nazywała się Neisse. Podobnie możemy postąpić z listopadem i grudniem. Na zdjęciach ani śladu śniegu. Ciepła odzież, którą nosi tam kilkanaście osób, nie tyle dowodzi niskich temperatur, co specyfiki powojennej. Zresztą znakomita większość jest

ubrana lekko, a wyraźne cienie rysujące się na powierzchni peronu i ścianach wagonów wskazują na słoneczną pogodę. W przerwach między wagonami, na dalszych planach – drzewa. Liście nie są zbyt obfite, co oznacza wczesną wiosnę lub jesień. Wczesna wiosna, to znaczy kwiecień, maj, ewentualnie początek czerwca. Wydaje się to mało prawdopodobne. W tym czasie Neisse była świeżą raną po niedawnym przejściu frontu i pierwszych rabunkach. Obowiązywała jeszcze (do końca lipca) radziecka administracja, a cywilny transport przesiedleńczy posługiwał się w większości wagonami towarowymi. Dopiero we wrześniu lub październiku [...] zaczął się rozkręcać kolejowy transport osobowy.

Zatem sceny uchwycone na fotografiach powstały pomiędzy połową września a końcem października, kiedy drzewa nie są jeszcze całkiem nagie. Intuicja podpowiada mi początek października, a dokładniej, jego pierwszą połowę, pod warunkiem, że była to typowa, pogodna złota jesień. Z dostępnych źródeł wiem, że wrzesień 1945 r. był ciepły i suchy. Na Śląsku deszcze wystąpiły między końcem września a pierwszymi dniami października, po czym wróciła piękna pogoda i utrzymywała się do końca miesiąca. Przyjmijmy, że sprawa przedstawiona na zdjęciach miała miejsce między 10 a 20 października. Przy tym zostaliśmy i uznajmy, że kwestia czasu została wyczerpana (tamże).

Po wnikliwej analizie ustala się przybliżona data wykonania tych zdjęć. Spójrzmy, jak Waniek skrupulatnie docieka *czasu fotograficznego* – czasu, kiedy, jak pisał Barthes – widzimy „to – co było” (*ça a été*). Porę roku można ustalić bez większych przeszkód, mając na względzie kilka zbyt ciepłych okryć – wynik powojennych niedostatków. Drzewa są mało widoczne, wręcz prześwietlone, ale być może pisarz dysponował lepszą reprodukcją niż ta zamieszczona w książce i dostrzegł liście wróżące zmierzch lata. Na podstawie znanych sobie źródeł pisze, że dopiero od początku kalendarzowej jesieni 1945 roku powróciła kolej osobowa, w czasie wojny zastępowana przez transport towarowy. Autor ustalił też, że proponowany przezeń termin zgadzałby się z panującą w owym roku sprzyjającą aurą, dlatego zaproponował tych dziesięć październikowych dni.

I dalej, wcześniej autor wyraził pogląd, że pociągi na zdjęciach nie odjeżdżają, a podróżni zastygają w pół kroku. Zauważmy zatem, że dalsza analiza w pewnym sensie wprawia ten pociąg w ruch, bowiem pojawia się pytanie: dokąd odjechał? Skoro widać wyraźnie zajmowanie miejsc przez podróżnych, to lada chwila maszyna wytoczy się z kadru i zniknie. Gdyby było wiadomo, z której strony znajduje się lokomotywa, to łatwiej byłoby ustalić kierunek jazdy. Możliwości jest wiele:

Na północ, to znaczy do Opola. Na wschód mamy Kędzierzyn i w dalszej perspektywie Gliwice. Kierunek północno-zachodni, to Świdnica, Jaworzyna Śląska i tak dalej. O ile wiadomo, ta ostatnia trasa była nieczynna do wiosny roku 1947 [...]. Wreszcie kierunek południowo-zachodni oznaczałby Kłodzko. Jeśli pociąg miał jechać w ostatnim kierunku, to należałoby ostrzec siedzących na dachu przed tunelem, który znajduje się na tej trasie. [...] Załóżmy, że pasażerowie, a przynajmniej obsługa pociągu, wie o tym. Zatem kierunek Kłodzko na razie wykluczmy. Co pozostało? Trasa na Opole lub Kędzierzyn. Więc nie zachód? (85).

Pozostaje więc kierunek wschodni, gdzie:

z końcem 1945 roku i w latach następnych jeździł raczej element, który nazwijmy szabrowniczym. Osoby obojga płci, ale raczej mężczyźni, udawali się z krótkimi wypadami na śląskie tereny dawnej Trzeciej Rzeszy, aby różnymi sposobami zdobywać tam ruchome dobra i robić z nich użytek po powrocie. [...] Ostatecznie można uznać, że te plecaki, kosze, skrzynie, walizki oraz ludzki ścisk przemawiają za szabrowniczym procederem (tamże).

Przyjmujemy więc, że to grupa szabrowników. Na zdjęciu widać też kobietę z dzieckiem czy dziewczynkę wyglądającą przez okno. Swoją drogą, obecność dzieci nie uniemożliwia szabrownictwa. Waniek nie decyduje ostatecznie, dokąd ów pociąg odjedzie i przyznaje, że wcale niełatwo jest przeniknąć ten zbiorowy portret ocalonych. Gdybyśmy doczepili

do tych wagonów, powiedzmy, lokomotywę № 16006 z fotografii Witkacego, być może jednak pociąg potoczyłby się na wschód.

Nikt tu nie patrzy w obiektyw: skoro obowiązywał zakaz fotografowania, to też nikt się go nie spodziewał. Czy coś tu pisarza „ukłuło”? Czy jego uwagę zwrócił jakiś fragment tej gęsto zaludnionej kompozycji? Otóż na dachu wagonu trzeciej klasy (w powiększeniu to trzecie zdjęcie na górze od lewej) widzimy ledwo zarysowaną na tle nieba kobietę z niemowlęciem, która siedzi na metalowej konstrukcji wagonu, z taką gracją, jakby przysiadła na ławce w parku. To na niej skupia się uwaga autora:

Przede wszystkim moje spojrzenie zmierza ku wzruszającej i całkiem nierozważnej kobiecie, siedzącej na dachu z dzieckiem na rękach. Widzimy nawet jej zgrabne nogi i odsłonięte kolana. Ona i stojąca obok druga, mniej więcej rówieśnica tamtej – zapewne podróżują razem, to zawsze bezpieczniej – w jakiś sposób osłabiają wyobrażenie tego stada jako gromady łupieżców (tamże).

Pośród tłumu nieznanych postaci cały czas powracają młoda matka i jej prawdopodobna towarzyszka. Waniek zwraca uwagę na zgrabne nogi tej pierwszej. Rzeczywiście, na ciemnym tle są one lepiej widoczne niż głowa, zbyt jasna, by odczytać z niej jakieś szczegóły. Rzekoma towarzyszka stoi na dachu w sukience i płaszczu (miniaturka czwarta od lewej). Kwadratowy kadr „pozbawił” ją nóg i dlatego widzimy je tylko z daleka. Nie są jednak zbyt kształtne, więc nie dziwny się, że te, również odkryte, kolana pisarz pominął eleganckim, właściwym sobie, milczeniem.

Prace Lewczyńskiego są narracyjne. Za każdym razem do „ról pierwszoplanowych” wybiera inne postaci (kompozycja ta ma kilka wersji). Raz jest to żołnierz, raz szpakowaty mężczyzna, innym razem puciołowata niewiasta. Sama forma – powiększenie klatek jakby na błonie filmowej – nasuwa skojarzenia z ruchem, obrazem zmieniającym się w czasie. Fotograf rozbija świat na fragmenty, zbliża, oddala, tnie, skleja. Waniek pisze, że patrząc na poszczególne osoby w tej scenie, odnosi wrażenie, jakby mógł się z nimi komunikować

(por. 86). Jakby był tam wśród tego tłumu i stał w kolejce po napój z Brigitte pod rękę. Tym samym:

To, co oglądam tutaj jako peron w Nysie, jest w pewnym sensie opowiadaniem, esejem o czasie, który – jak wszystko – odjechał w przeszłość; o jego aktorach, nieświadomych obecności obiektywu; a w końcu gotowym scenariuszem do filmu [...] (tamże).

Dalej mówi coś, co chyba najpełniej określa jego stosunek do starych fotografii i ich oddziaływanie:

Wyprawiając się z lupą w głąb tej kompozycji [tu ma na myśli jeszcze zdjęcie nyskiego peronu – przyp. I. W.], zżywam się i spoufalam z niektórymi postaciami. Dowiaduję się o ich życiu dawnym i niedawnym. Poniekąd wiem, co ich spotka w nadchodzącym czasie. Poznają i nawet utożsamiam się z niektórymi przeznaczeniami. Sam staję się jedną z nich. Dzielę ich losy i zmienne sytuacje. Razem z nimi żyję w tej fotografii (tamże).

Obecność kompozycji Lewczyńskiego na kartach powieści jest jeszcze innym przykładem wpływu fotografii na tekst. Tutaj bowiem zdjęcie nieznanego autorstwa, wykonane w czasie, którego powieść już nie obejmuje, stało się tłem do stworzenia kolejnego wątku z fotografem i jego modelką w tle. Wcześniej analizowaliśmy fotografie zrobione przez jedną osobę i przyglądaliśmy się, jak pisarz skonstruował świat na podstawie wyczytanych z nich treści.

Kopaniec (autorstwa Jacka Jaśki)



Piąte z kolei zdjęcie powstało współcześnie. Waniek wykorzystał je jako ilustrację do podróży Paula i Brigitte. Podczas jednego z wieczornych spacerów docierają do kamiennego muru widniejącego na współczesnej fotografii.

Wyszli na rozległą polanę, w trawę wysoką do kolan. Przekroczwszy kulminację grzbietu, znaleźli się na pastwisku, którego granice niknęły w oddali. [...] Jeszcze kilkanaście kroków i stanęli przy murze ułożonym z wielkich kamieni. Jego wysokość robiła wrażenie. Może pięć metrów? Więcej? W świetle księżyca wyglądał jak ruina budowli (280).

Po tej krótkiej relacji widzimy już, że fotografia Kopańca nie jest ściśle związana z tekstem. Wcześniej pisarz doszukiwał się na zdjęciach elementów, które powiedzą mu coś więcej

i ukształtują fabułę. Tutaj mamy fragment muru z widokiem na ośnieżone Karkonosze, utrwalony w 1990 roku, ale równie dobrze mógłby powstać sześćdziesiąt lat temu i wcześniej. To już specyfika gór, że ich krajobraz się nie zmienia, wykluczając oczywiście ludzką interwencję. Na zdjęciu autorstwa Jaśki najwyższy szczyt dawnych Riesengebirge zasłania tu najprawdopodobniej drzewo po lewej stronie. Gdyby go nie było, od razu widoczny byłby znajomy kształt stacji meteorologicznej. A tak, niepozorny świerk pozwolił zaistnieć temu zdjęciu w czasie nieokreślonym – w fotograficznej wieczności, gdzie wszystko jedno, czy ukrywa się za nim Śnieżka, czy Schneekoppe. Dzięki temu bohaterowie mogli, przeprawiając się jedynie przez wysoką trawę, odbyć podróż z końca lat 30. do końca XX wieku i z powrotem.

Wcześniej pisarz przyzwyczaił czytelnika do możliwości odnajdywania opisanych szczegółów na zamieszczonych zdjęciach. Tutaj taka próba się nie udaje. W tekście jest noc. Bohaterowie patrzą w gwiazdy. Na obrazie jest spore zachmurzenie, ale możliwe, że jedynie spotęgowane przez użycie odpowiedniego filtru. Dalszy plan – grań – jest oświetlona. Być może słońce przedzierało się gdzieś tam. Pierwszy plan zdjęcia jest ciemny, a w połączeniu z tekstem sprawia wrażenie, jakby tuż przed nami zaczynała się noc. Fotografia ta w połączeniu z metafizyczną rozmową Paula i Brigitte, staje się odrealnionym obrazem świata, spowitego w magiczne, emanujące od gór, światło.

Jest jeszcze jeden element, który uniemożliwia przełożenie obrazu bezpośrednio na informacje w tekście. To mur. Widziany oczami naszych bohaterów ma około pięć metrów. Patrząc na zdjęcie, jesteśmy pewni, że nie jest aż tak wysoki. Jakież ogromne musiałoby być drzewo rosnące tuż za nim? Być może przed wojną ów mur miał tyle, ale w roku 1990 na pewno nie wznosił się wyżej niż półtora metra. Może to kolejny sygnał wysyłany przez pisarza: Spójrzcie! Góry jak stały, tak stoją. A tu minęło kilkadziesiąt lat i *finis Silesiae*. Zamiast muru jest murek. Zamiast pięknego Śląska jest ziemia dla wszystkich i dla nikogo zarazem.

ZDJĘCIA OPISANE

Zajmijmy się teraz zdjęciami, których reprodukcji nie ma w książce, są natomiast ich opisy. Wybierzmy kilka z nich. Pierwsza fotografia ma nawet dokładną datę: 25 April 1938. Powstała w Ratibor (Raciborzu). Wcześniej czytelnik mógł polemizować z autorem odnośnie do trafności odczytania zdjęć. Teraz ten sam czytelnik jest w pewien sposób bezradny – musi skupiać większą uwagę na słowach, będących jedynymi nośnikami obrazu i bezkrytycznie zawierzyć pisarzowi. Czytamy, że to jest udana fotografia. Rynek, kamieniczki, dziewczyna, panorama miasta. Suchy opis, który nic nam nie mówi. Tekst odbieramy liniowo: miasto – wieże – chodnik. W tym przypadku słowo jest ubogą namiastką obrazu (jest *wybiórcze* – w nomenklaturze Sontag). Iluż ciekawych faktów moglibyśmy się doszukać, gdybyśmy tylko zerknęli na fotografię. Podczas obcowania ze zdjęciami nasz wzrok wędruje w wielu kierunkach równocześnie; postrzegamy je całościowo i fragmentarycznie zarazem. Mimo że w tym przypadku dysponujemy jedynie opisem, wiemy wszakże, jak wygląda Brigitte. Ta wiedza dominuje nad wyobrażeniem sobie fotografii. Na pozostałych zdjęciach dziewczyna miała na sobie jasną sukienkę w kropki. I w tym przypadku raczej nie wyobrazimy jej sobie w innym stroju. To, co zobaczyliśmy wcześniej na reprodukowanych zdjęciach, wykorzystujemy teraz w naszych konkretyzacjach opisywanych tylko fotografii.

Inny opis też datowany:

Na zdjęciu z Ujazdu (*Ujest, 27 April*) Brigitte stoi wśród drzew wyprężonych jak szereg żołnierzy. Pionowe topole i wysmukła wieża kaplicy. W tle schludny cmentarz oświetlony pełnią kwiatowego słońca [...]. Bezstronny obiektyw nie przegapił – jak zdarza się żywemu, ruchliwemu oku – zapierającej dech bezduszości ładu. [...] Tylko znieruchomiła dziewczyna na pierwszym planie waha się przed następnym krokiem. Jakby nie wiedziała, dlaczego się tam znalazła i w jakim kierunku się udać (34).

Będziemy chyba zgodni, że ta relacja jest już dużo bardziej plastyczna. Mimo, że to unieruchomiona rzeczywistość fotograficzna, to dużo w niej dynamiki. Drzewa się prężą, słoneczne światło w pewnym sensie „ożywia” cmentarz – porusza się, migoce, zmienia kąt padania, więc jest w ciągłym ruchu. Wreszcie dziewczyna: statyczna, ale jakby chciała wystąpić z pierwszego planu i zniknąć poza kadrem. Nie wiemy, jak jest ubrana. Nie wiemy, czy pod koniec kwietnia było już na tyle ciepło, by włożyła sukienkę – wtedy byłaby nam bliższa. Być może otula ją szal albo ciepły sweter. Tego nam pisarz nie zdradził.

Na ostatnim z analizowanych przez nas opisów widnieje rynek w Ratibor (Raciborzu). Paul oglądał w tramwaju fotografię ów rynek przedstawiającą, kiedy przez ramię zajrzał mu nieznajomy mężczyzna, bezbłędnie rozpoznając ukazane miejsce. Za zgodą Paula wziął je ostrożnie w ręce:

podniósł bliżej oczu, jakby spodziewał się, że zdjęcie ożyje i akcja potoczy się dalej. Gołębie z bruku poderwą się do lotu. Koń zastuka kopytem o bruk. Zarzy krótko. Kobieta z koszykiem spojrzy w niebo (50).

W tej jednej chwili obraz znów istnieje w czasie. Ptaki odfruną, wóz przejedzie, koń zastuka podkówną na szczęście. Do odbioru tej fotografii włączają się wrażenia słuchowe. Krótki opis wrzuca nas w samo centrum wydarzeń, uruchamiających coraz więcej zmysłów. W momencie czytania, na skutek przesłanych bodźców, tworzą się wyobrażenia dźwięków. W linearnym porządku powieści za chwilę jednak pojawia się przed nami obraz zupełnie inny:

W hałaśliwym tramwaju, nad kawałkiem fotograficznego papieru, między dwoma obcymi rozpięła się na chwilę nić wzajemnego zrozumienia. I nawet dziś to samo zdjęcie dalej jest tą nicią, prowadzącą poza czas, ku nieistniejącym już domom, miastom i ludziom. Cofa o sześćdziesiąt lat, w kwietniowy wieczór roku 1938. [...] Siedem lat po tej wieczornej chwili w rozdygotanym tramwaju ratusz i większość kamieniczek, jeszcze widocznych na fotografii, będzie kupą cegieł;

jeszcze dymiącym, spalonym drewnem; w mieście, które odzyskało nazwę Racibórz, albo – jak kto woli – straciło Ratibor (50–51).

Znowu Waniek wertuje ten album dziejów. Znow uprzedza fakty i nie pozwala upoić się zapachem wiosennych kwiatów w oknach kamieniczek. Obraz powojennego Raciborza też zapewne znany jest pisarzowi z fotografii – w końcu w 1945 roku miał zaledwie trzy lata. Mamy tu więc konfrontację przedwojennego Ratibor z raciborskim krajobrazem tuż po wojnie. Oba zdjęcia w powieści przełożyły się na spotkanie fotografa z robotnikiem w tramwaju i w kilku zdaniach opowiedziały więcej niż niejeden podręcznik historii. A Waniek stworzył tak sugestywną relację z tej rozmowy, że podświadomie nie godzimy się na ciąg dalszy. Chcielibyśmy zatrzymać tę chwilę. Chwilo trwaj – chciałoby się zakrzyknąć i... nacisnąć spust migawki.

Wyobraziliśmy sobie odgłosy miasta, które dawno temu ktoś sfotografował. Czy fotografia potrafi uruchamiać jeszcze inne zmysły? Waniek odpowiada zdecydowanie, że:

jest głucha na zapachy. Z takiej róży zapamięta jedynie widzialny wdzięk; wieloznaczność płatków; kroplę fałszywej rosy. [...] Co dopiero mówić o aromacie (180).

Tę myśl ewokuje przy opisie zdjęcia z 1936 roku, przedstawiającego okolicę dzieciństwa Paula w Gleiwitz. Widnieje na nim:

równy szereg dorosłych drzew, przez które nie widać domów. Prawie wszystkie zasłonięte listowiem. Nawet partery nikną w ich cieniu. [...] Zdjęcie nie pachnie, ale widać przynajmniej, jak obiektyw stara się nadrobić ten niedostatek. Usiłuje pokazać coś, czego trzeba szukać inaczej. Gdzie indziej. W żywym czasie wiosny, lata i poniekąd jesieni. [...] Tylko zima i przedwiośnie mdliły wyziewami Kłonicy (tamże).

Wniosek z tego taki, i pisarz wypowiada go również w innych miejscach, że obcowanie z fotografiami nie zastąpi rzeczywistego uczestnictwa w świecie, bo nie budzi wszystkich,

niezbędnych po temu, zmysłów. Nie zastąpi, choć pewnie często sprawia takie wrażenie. Powierzchnie – owszem, bywa wiernym odbiciem widzianego. Jednak owo odbicie często obfituje w zniekształcenia, a wtedy to już nie rzeczywistość, a iluzja.

ZDJĘCIA WYMYŚLONE

Zamykając analizę oddziaływania fotografii na powieść *Finis Silesiae*, musimy jeszcze powiedzieć kilka słów o zdjęciach, które powstały jedynie w umyśle fotografa. O sytuacjach i miejscach, którym nie udało się umknąć czasowi, bo przeminęły wraz ze śmiercią Paula, a tym samym albumu, który ten nosił w sobie.

Możemy się zastanawiać nad celowością wprowadzenia takiego zabiegu przez Wańka. Oto bohater widzi jakąś scenę, chciałby ją sfotografować, lecz tego nie robi. Jest przecież fotografem, więc zawsze ma przy sobie kamerę. Dlaczego więc jej nie używa? Wydaje się, że takie momenty mają nam dopełnić charakterystykę Paula. Od początku wiemy, że fotografowanie było dlań przeżyciem doniosłym, na poły mistycznym:

Lubił tę chwilę cichego trzasku migawki. W tym ułamku sekundy odczuwał coś nienazywalnego. Oszałamiającego. Niestety zbyt krótko, by do końca poznać naturę tej podniety (8).

Widzimy więc, że fotografowanie to dla niego nie tylko „zawód”, ale sposób oglądu rzeczywistości i uczestnictwa w świecie. Paul patrzy na swoje otoczenie, jakby mógł je kadrować spojrzeniem i zatrzymywać mrugnięciem powiek. Co więcej:

Dopiero oko przyłożone do aparatu fotograficznego zwracało mu przyjemność patrzenia. Oglądał świat skadrowany, już prawie unieruchomiony. Rzeczy odzyskiwały swoją prawdziwość. Jakby szklane oko obiektywu widziało więcej i wiarygodniej niż żywe oko (244).

Scholz był więc niejako ofiarą swojej pasji. Nie dowierzał własnym oczom. Dopiero obraz widziany na matówce gwarantował prawdziwość widzenia. Może więc miał świadomość, że Brigitte wcale go nie kocha. Widział to w jej odwróconej twarzy, w ułamku sekundy, gdy jego rozum przebudzał się w rzeczywistości. A potem wracał do bezpiecznej nieświadomości.

mości. Skoro patrzenie przez obiektyw wracało Paulowi przyjemność patrzenia, to pewnie dlatego czasami przykładał oko do wizjera aparatu. By widzieć naprawdę. Tak jak na peronie w Neisse, jakby łudził się wtedy, że nagle znikną wszystkie symbole znienawidzonego przezeń reżimu. Dlatego też pewnie tak często uciekał w góry nieskalane agitacyjnym krzykiem. Podczas jednej z wypraw Brigitte usnęła w samochodzie. Potem, ledwo rozbudzona, rozprostowywała kości pod pobliskim drzewem. Wtedy Paul zerknął ukradkiem:

i zobaczył niemal gotowe zdjęcie. Zapamiętał dokładnie; dalekie pola, grupa drzew na bliższym planie i ona, jako najważniejsza z brzoź. Może kiedy indziej – na innej drodze, z innymi brzoźami, z tłem niepodobnych chmur – odtworzy tamto. Nie chciał na razie dotykać sprzętu fotograficznego (249).

To kolejna nigdy nieurzeczywistniona fotografia. Nasz bohater był bliski ponownego odczucia „nienazwanego”, jednak świadomie z tego zrezygnował. Dlaczego? Dlaczego pomyślał, że odtworzy kiedyś ten obraz? Przecież ten obraz zniknie za chwilę, już nigdy się nie powtórzy i on – fotograf – powinien to wiedzieć najlepiej. Myśli jak amator: nie dziś, to jutro – jutro przecież też będzie słoneczny dzień. Wiemy, że Paul jest profesjonalistą. Dlaczego więc wmawia sobie, że ten obraz powróci? Stanie się to chyba tylko wówczas, jeśli „odtworzenie” miałoby nastąpić w jego umyśle. Być może nie chodziło tu o odtwarzanie przez fotografowanie, a o przypomnienie. Paul nie chciał dotykać aparatu. Przecież wcześniej powiedziano, że tylko przez wizjer widzi tak naprawdę. Może nie chciał? Może wolał tkwić w iluzji swego własnego spojrzenia?

W czasie wojny, kiedy Scholz stał się pacjentem szpitala psychiatrycznego, to przypominanie stało się wybawieniem. I możliwe, że te nigdy niepowstałe fotografie stworzyły najbardziej realny obraz przeszłości w umyśle Paula. W szpitalu psychiatrycznym, w którym kończy swe życie, nie ma dostępu ani do zdjęć, ani do fotograficznych utensyliów. Ileż razy, spacerując po przyszpitalnym parku, podziwiając rodzącą się po zimie przyrodę, żałował, że nie może tego sfotografować (por. 321). Spędza czas na przypominaniu i stara się ułożyć wszystkie historie w jakąś sekwencję zdarzeń, logiczny ciąg, ale jedno obrazy nakładają się

na inne i w rezultacie ich kontury się rozmywają, a nagromadzone myśli nie poddają się jakimukolwiek skatalogowaniu. W monotonii życia zakładu zamkniętego wszystko zawisa w wiecznym „teraz” fotografii. Nic nie porusza się w czasie. Myśli Paula przypominają niedbale skonstruowany album, a wspomnienia tworzą przypadkowy zbiór obrazków, nie ciąg przyczynowo-skutkowy, który doprowadza naszego bohatera do samobójczej śmierci.

W powieści Henryka Wańki mamy do czynienia ze skrajnymi podejściami do fotografii. Z jednej strony jest Paul – wierzący obiektywowi bardziej niż swym oczom, pasjonat fotografii, profesjonalista. Z drugiej jest Brigitte – niezwiązana z fotografowaniem modelka z przymusu, zdeklarowana przeciwniczka tej dziedziny sztuki, uważająca, że zdjęcia kłamią i deformują świat. Gdzieś pomiędzy wierszami jest trzeci głos – pisarza, łączący te antagonistyczne postawy. *Finis Silesiae* to książka o fotografii. Tak można powiedzieć najkrócej. To książka kogoś, kto zamieszkał w zdjęciach przedwojennego Śląska i chciał opowiedzieć wieloaspektową historię z fotografiami w tle. Użył ich jako podstawy dla konstruowanej fabuły, jako luźno powiązanych z nią ilustracji i wreszcie do stworzenia obrazów przewijających się w umyśle czytelnika. Jak sam pisarz mówił w rozmowie ze mną, powieść ta nie ma ambicji zabierania głosu w dialogu na temat „filozofii” robienia zdjęć, a spór między Paulem a Brigitte ma charakter przekornej (zazdrosnej) różnicy zdań, zresztą ani ona, ani on, nie są szczególnie zainteresowani teorią. Co więcej, rozczaruje się pewnie niejeden badacz, ale Waniek przyznaje z właściwą sobie prostolinijnością, że głębszy plan, czegoś tak banalnego (już nawet wtedy w latach wojny) jak fotografowanie, pisał bez szczególnych intencji, konstruując rodzaj pojedynku między postaciami, które oddalają się od siebie, a nie zbliżają. Co jednak z przekładem tworzywa fotografii na tworzywo tekstu? Autor twierdzi, że pismo fotografii domaga się przełożenia na słowo. Uważa też, że obraz, którego nie da się opowiedzieć, nie jest prawdziwym obrazem. Za naturalny więc upatruje stan, kiedy oczarowani – ukłuci w nomenklaturze Barthesa – przez element danego zdjęcia, uruchamiamy w sobie potrzebę wysłowienia.

Finis Silesiae – historia będąca efektem spotkania pisarza z albumem przedwojennych fotografii Śląska – to tylko jeden z przejawów obecności fotografii w polskiej literaturze

współczesnej. Każda inna powieść to odmienne korzystanie z teorii i filozofii fotografii. Moim zamiarem było pokazanie, co autor dostrzegł na tych czarno-białych powiększeniach i jak te obserwacje zamieniał na tworzywo językowe; jak wiele było w tym interpretacji, a ile pasji dokumentacyjnej.

Dotychczas nie powstał zwarty tekst, który poruszałby tę korespondencję sztuk. Jest to luka czekająca na wypełnienie, gdyż fotografia, jako najpopularniejsza metoda artystycznego wyrazu, nie ma sztywnych reguł, kiedy jest, a kiedy nie jest sztuką. Oczywiście są więc tak częste odwołania do niej u ludzi pióra, skoro stanowi ona nieodłączny element życia, dający wrażenie obcowania z prawdą, czymkolwiek by ta prawda była. Warto pamiętać, że w historii było chyba tylu pro, jak i antagonistów sztuki fotograficznej, a wśród nich tyluż samo pisarzy, których pogląd na tę sprawę być może wpływał bezpośrednio na kształt ich twórczości. Każdy jednak przykład należałoby poddać osobnej analizie, ze szczególnym uwzględnieniem tego, czy pisarz ustrzegł się, czy też poddał analfabetyzmowi (sic!) przyszłości w swoim obeznaniu z fotografią.

Bibliografia podmiotowa:

1. Krawat Krzysztof, *Śląsk w sarkofagu*, „Tygodnik Powszechny”, dodatek „Książki w Tygodniku” 2003, nr 24.
2. Waniek Henryk *Finis Silesiae*, Wrocław 2004.

Bibliografia przedmiotowa:

1. Barthes Roland, *Światło obrazu*, przeł. J. Trznadel, Warszawa 1996.
2. Benjamin Walter, *Mała historia fotografii*, w: tegoż *Anioł historii. Eseje, szkice, fragmenty*, wyb. i oprac. H. Orłowski, Poznań 1975.
3. Ferenc Tomasz, *Fotografia. Dyletanci, amatorzy i artyści*, Galeria f5, Łódź 2004.
4. Flusser Vilém, *Ku filozofii fotografii*, Katowice 2004.
5. Franczak Ewa, Okołowicz Stefan, *Przeciw nicości. Fotografie Stanisława Ignacego Witkiewicza*, Kraków 1986.
6. Klose Franz Karl, *Die Schlesische Landschaft*, Breslau 1942.
7. Lubaszewska Antonina, *W daguerotyp raczej pióro zamieniam*, „Teksty Drugie” 1999, nr 4.
8. Michałowska Marianna, *Światło we wnętrzu – po cóż myśleć o fotografiach*, „Parergon” 2002, nr 2, s. 153.
9. Sikora Sławomir, *Fotografia. Między dokumentem a symbolem*, Izabelin 2004.
10. Sontag Susan, *O fotografii*, przeł. S. Magala, Warszawa 1986.
11. Wyślouch Seweryna, *Literatura a sztuki wizualne*, Warszawa 1994.